



Т. Б. ВИРСАЛАДЗЕ

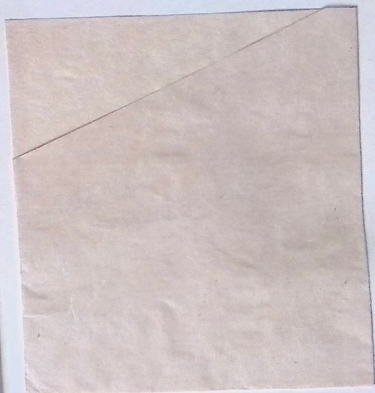
РОСПИСЬ ИЕРУСАЛИМСКОГО
КРЕСТНОГО МОНАСТЫРЯ
И ПОРТРЕТ ШОТА РУСТАВЕЛИ

წიგნი ეძღვნება ძველი ქართული
კულტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი
სახლვარგარეთული ცენტრის — იერუ-
სალიმის ჭვრის მონასტრის ტაძრის—მო-
ხატულობას. ტაძარი XI ს-შია აგებული,
მისი მოხატულობა კი მრავალჯგის გა-
ნუახლებიათ.

გამოკვლევაში დადგენილია, რომ
მოხატულობის გადარჩენილი ფრაგმენ-
ტები XIV და XVII საუკუნეებს მიე-
კუთვნება. ძირითადი ნაწილი მხატვრო-
ბისა შეიცავს იმ ქართულ ისტორიულ
პირთა პორტრეტებს, რომელნიც თავი-
ანთი მოღვაწეობით ჭვრის მონასტერ-
თან იყვნენ დაკავშირებული. მონასტერ-
ში დაცული ისტორიული დოკუმენტე-
ბის მიხედვით, ეს პორტრეტები მოხა-
ტულობის უკანასკნელი განახლების ეპო-
ქაშია შესრულებული, 1643 წელს. პო-
რტრეტების ამ ჯგუფს უკავშირდება
შოთა რუსთაველის პორტრეტიც.

Le livre est consacré à la peinture
murale de l'église du Monastère de la
Croix à Jerusalem, qui a été, au cours
des siècles, un des centres importants
de la culture géorgienne à l'étranger.
Les fresques de l'église, bâtie au XI^e s.,
ont été renouvelées maintes fois.

Les recherches ont établi, que les
peintures conservées appartiennent au
XIV^e et XVII^e siècles. La partie prin-
cipale des peintures comprend une sé-
rie de personnages historiques géorgiens,
qui étaient en rapports avec le Monas-
tère de la Croix. Ces peintures sont
exécutées à l'époque du dernier renou-
vellement des fresques en 1643, d'ap-
rès les documents historiques, conservés
dans ce monastère. C'est à ce groupe
de portraits qu'appartient le portrait
du poète Chota Roustavéli.



Т. Б. ВИРСАЛАДЗЕ

РОСПИСЬ ИЕРУСАЛИМСКОГО
КРЕСТНОГО МОНАСТЫРЯ
И ПОРТРЕТ ШОТА РУСТАВЕЛИ

«МЕЦНИЕРЕБА»
1974



АКАДЕМИЯ НАУК ГРУЗИНСКОЙ ССР
საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ГРУЗИНСКОГО ИСКУССТВА
მართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი



1973

თ. ვირსაღაძე



იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის მოსახულოა
და შოთა რუსთაველის პორტრეტი

T. VIRSALADZE

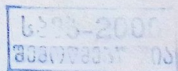
LES PEINTURES MURALES DU MONASTERE
DE LA SAINTE-CROIX A YÉRUSALEM
ET LE PORTRAIT DE CHOTA RÓUSTAVELI

გამომცემლობა „მეტსნიერება“

EDITION „METSNIEREB“

თბილისი

1973



Т. Б. ВИРСАЛАДЗЕ



РОСПИСЬ ИЕРУСАЛИМСКОГО
КРЕСТНОГО МОНАСТЫРЯ
И ПОРТРЕТ ШОТА РУСТАВЕЛИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МЕЦНИЕРЕБА»
Тбилиси
1973



37 (с 41) (09)+751 (с 41)
008 (47.922) (09)+750.52 (47.922)
В 525

В настоящем исследовании рассматривается, на основании существующей литературы, вопрос о фресковой росписи Крестного монастыря в Иерусалиме и сохранившегося в нем портрета Шота Руставели.

Устанавливается, что роспись эта, подновлявшаяся несколько раз, содержит в настоящее время два хронологических слоя живописи, один из которых относится к XIV в., а второй—к XVII в., т. е. ко времени поновления росписи Никифором Чолокашвили. К этому же XVII в. принадлежит, очевидно, и портреты исторических лиц и, в частности, портрет Шота Руставели. Есть, однако, основание предположить, что, подобно другим, портрет Руставели был исполнен на основании хранившихся в монастыре литературных указаний относительно деятельности Руставели в Крестном монастыре.

Научная редакция академика Академии наук СССР

Г. Н. Чубинашвили

*Посвящается памяти
Георгия Николаевича Чубинашвили*

ПРЕДИСЛОВИЕ

В основу настоящей работы лег доклад, зачитанный нами в апреле 1961 г. на открытом заседании Института истории грузинского искусства АН Грузинской ССР.

Будучи знакомы с росписью Крестного храма только по кратким описаниям и несовершенным зарисовкам и фотографиям, мы рассматривали свой доклад как предварительное сообщение и до настоящего времени воздерживались от его опубликования. Однако следя за развитием руствелогической литературы за протекшие с тех пор годы, мы пришли к заключению, что наш доклад, даже в таком недоработанном виде, может принести некоторую пользу, так как наряду с положениями, требующими проверки и уточнения на месте, в нем имеются и некоторые принципиальные положения, которые вряд-ли будут изменены. Поэтому, не рассчитывая в ближайшем будущем познакомиться с самим памятником, мы решились опубликовать наш доклад в дискуссионном порядке, поскольку в своих основных выводах он расходится с большинством положений, высказанных за последние годы в связи с росписью Крестного монастыря и самим портретом Шота Руставели. Доклад наш был расширен и доработан с учетом этой литературы.

ВВЕДЕНИЕ

Сведениями о грузинском Крестном монастыре близ Иерусалима и росписи его соборного храма мы обязаны ряду путешественников и исследователей, посетивших монастырь на протяжении XVIII—XX вв.

В 1757—1758 гг. его посетил Тимоте Габашвили¹, в 1845 г. Николай Чубинашвили², а в 1883 г. Александр Цагарели³. В трудах этих исследователей перечислены изображенные в храме портреты исторических лиц и сопровождающие роспись надписи, а также даны зарисовки с некоторых портретов⁴; в частности, Н. Чубинашвили и А. Цагарели исполнили зарисовки с портрета Шота Руставели⁵. А. Цагарели сопровождает свой труд исследованием истории грузинской колонии в Иерусалиме, не потерявшим своего значения и сейчас. Петре Кончошвили, посетивший монастырь в 1899 г., еще видел портрет Руставели⁶, но уже Н. Я. Марр, работавший в 1902 г. в книгохранилище Крестного монастыря, не нашел его. В 1891—1892 гг. Крестный монастырь посетил Н. П. Кондаков, он перечисляет некоторые из фресок и публикует их фоторепродукции⁷. В начале XX в. роспись Крестного монастыря изучал А. Баумштак. В своем небольшом исследовании он дает точную топографию сохранившихся изображений и их иконографический разбор, сопровождающий исследование рядом фоторепродукций росписи⁸.

¹ Тимоте Габашвили, Путешествие, Издание текста и исследование Е. Метрели, Тбилиси, 1956 (на груз. языке).

² Н. Чубинашвили, Описание Крестного монастыря близ Иерусалима и некоторых грузинских рукописей, хранящихся в нем; А. А. Цагарели, Сведения о памятниках грузинской письменности, т. I, вып. Ц1, СПб., 1894, стр. 44—47; Рукопись Института рукописей АН Грузинской ССР им. акад. К. С. Кекелидзе, фонда А—1767, рис. на стр. 162—169.

³ А. А. Цагарели, Памятники грузинской старины в Святой земле и на Синае, Православный Палестинский сборник, т. IV, в. I, СПб., 1888.

⁴ Акварельная зарисовка в рукописи Путешествия исполнена по заказу Тимоте местным художником; см. Е. Метрели, Исследование, приложенное к тексту Путешествия, стр. 015. Рисунки в рукописи Н. Чубинашвили исполнены петербургским художником, по наброскам Чубинашвили: см. Описание грузинских рукописей, т. V, 1955, стр. 248; А. Цагарели исполнил зарисовки собственноручно.

⁵ Рисунок Н. Чубинашвили в рукописи А—1767 на стр. 162; Акварель, исполненная А. Цагарели, была утеряна, но Н. Тархнишвили успел исполнить с нее скульптурный рельеф, известный по ряду изданий см. Л. Кутателадзе, К истории портретов Шота Руставели, газ. «Литературной газеты», № 51 от 16/XII—1950 (на груз. яз.).

⁶ Путешествие в св. город Иерусалим и на св. Афонскую гору священника П. Д. Кончошвили, Тб., 1901, стр. 82 (на груз. языке).

⁷ Н. П. Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине, СПб., 1904, стр. 264—265, табл. VI—IX.

⁸ А. Баумштак, Die Wandgemälde in der Kirche des Kreuzesklosters bei Jerusalem, Sonderabdruck aus den Monatsheften für Kunswissenschaft, Leipzig, 1907, стр. 771—784.

Судя по описаниям и зарисовкам первых путешественников в Святую Землю, портрет Шота Руставели в Крестном монастыре помещался на восточной стороне юго-западного устоя. Шота, изображенный коленапроклоненным у ног святых Иоанна Дамаскина и Максима Исповедника, был представлен старцем с длинной седой бородой, облаченным в богатое светское одеяние. Над портретом помещалась четырехстрочная надпись, исполненная уставным шрифтом асметаврули. „ამისა ღამბატავსა შოთა(ს) შუენლას ღმერთმან, ამის, რუსთველს“ — „Расписавшему сие Шота да прости бог (грехи), аминь, Руствели“ (табл. IX—X).

Хотя построение Крестного монастыря и его храма относится к XI в., надписи храма свидетельствовали о том, что роспись его была возобновлена в 1643 г. Поэтому все ее изображения, в их числе и портрет Руставели, относились обычно к XVII в. Правда еще А. Цагарели высказал предположение о том, что в свое время в храме должна была существовать более древняя роспись и, возможно, более древний портрет Шота⁹, а позднее А. Баумштарк указал на наличие в храме разно-временных фресок¹⁰, но вопрос этот не получил до последнего времени дальнейшего развития.

В 1958 г. в журнале «Сабчота хеловнеба» были опубликованы фоторепродукции двенадцати портретов грузинских исторических деятелей из Крестного монастыря, в рисунках, исполненных по зарисовкам Н. Чубинашвили, неизвестным петербургским художником. Репродукции комментировались в статьях Б. Канделаки («обнаружившего» их в фондах Института рукописей АН Груз. ССР) и проф. С. Какабадзе, под общим заголовком — «Открыты портреты Шота Руставели, Петра Ивера и других исторических лиц»¹¹.

Вслед за этим в газете «Комунисти» было напечатано письмо, подписанное академиками Г. Чубинашвили, Ш. Амиранашвили, А. Барамидзе, И. Абуладзе и профессором В. Беридзе¹². Приветствуя сам факт опубликования этих портретов, авторы письма отметили несоответствие сенсационного заголовка статей с реальным положением вещей, как в отношении оригинальности самого «открытия», так и в смысле оценки рисунков, не представляющих собой точных копий с фресок. Авторы письма указали также на то, что сами портреты Крестного монастыря исполнены или, во всяком случае, переписаны в XVII в., когда поновилась вся роспись монастыря.

Несмотря на отмеченные недостатки статей Б. Канделаки и С. Какабадзе, сама публикация рисунков Н. Чубинашвили сыграла положительную роль, способствуя возрождению интереса к историческим сокровищам Крестного монастыря и, особенно, к портрету Шота Руставели. Возрождению этого интереса способствовало и то, что грузинские ученые получили в те годы возможность непосредственно изучать тексты агапов Крестного монастыря по микрофильмам.

Перед исследователями вставал ряд вопросов: как соотносятся между собой агавы Крестного монастыря и его портреты? Когда создавались эти портреты и, в частности, портрет Шота Руставели? Действительно ли это портрет Шота Руставели и почему, в таком случае, слова «Шота» и «Руствели» в надписи над портретом написаны раздельно? Как понимать саму надпись — означает ли она, что Шота расписал

⁹ А. Цагарели, Памятники..., стр. 95.

¹⁰ А. Ваумштарк, Цит. соч., стр. 782—783.

¹¹ Журнал «Сабчота хеловнеба», Тб., 1958, № 8. Вклейка между страницами 8 и 9 (на грузинском языке).

¹² Газета «Комунисти», 1958, 12 ноября (на груз. языке).



здесь храм или только тот устоял, или указание касается только самого портрета? (высказывалось предположение даже относительно возможности автопортрета); какова внутренняя связь между изображениями Шота, Иоанна Дамаскина и Максима Исповедника? и др. Но основным оставался, конечно, вопрос датировки портретов исторических лиц и, в частности, портрета Шота. Между тем, неизвестно было даже — были ли портреты Шота Руставели и других исторических лиц только закрашены или же уничтожены полностью.

Для решения этих вопросов необходимо было изучить росписи Крестного монастыря на месте. В 1960 г. Академия наук ССР Грузии направила в Иерусалим экспедицию в составе академиков АН ССР Грузии И. Абашидзе, А. Шанидзе и Г. Церетели. Целью экспедиции было изучение памятников грузинской письменности и искусства и, в частности, раскрытие портрета Шота Руставели, который, как надеялись, мог быть скрыт под слоем позднейшей краски. Используя ранние описания, участники экспедиции смогли обнаружить портрет и осторожно расчистить его с помощью местных специалистов. Кроме того, они раскрыли некоторые другие портреты и надписи и собрали ценный эпиграфический и фотографический материал по росписи Крестного храма, поставивший исследование на более твердую научную почву.

Хотя материалы экспедиции еще не изданы полностью, заинтересованные лица получили возможность ознакомиться с основной их частью¹³.

Из эпиграфических данных, собранных экспедицией, особенно примечательна арабская запись 1615 г., нанесенная на фреску с изображением Иоанна Дамаскина, бесспорно свидетельствующая о наличии в Крестном храме фресок, созданных до ремонта 1643 г.

В своем предварительном сообщении члены экспедиции отметили, что надпись над портретом Шота Руставели исполнена одной рукой, а анализ содержания надписи позволил им заключить, что это несомненно портрет Шота Руставели и что, независимо от того, исполнен ли он в XVII в. или только переписан во время ремонта 1643 г. (последнее предположение кажется им более вероятным), он создан на основе каких-то достоверных данных¹⁴.

В 1966 г. в Иерусалиме побывала группа работников Тбилисской телестудии: И. Руруа, Г. Патарая и Г. Мелкадзе, заснявшая на цветную пленку Крестный монастырь и остатки его росписи. Мы имели возможность ознакомиться с некоторыми снимками этой группы¹⁵.

¹³ В частности, мы имели возможность получить весь интересующий нас фотоматериал, за что высказываем акад. Г. В. Церетели глубокую благодарность.

¹⁴ И. Абашидзе, А. Шанидзе, Г. Церетели, Новые данные о великом грузинском мыслителе Шота Руставели в Иерусалимском Крестном монастыре; газета «Заря Востока», 1960, 22/XI, стр. 4; см. также журнал «Сабчота хеловнеба», 1960, № 12, стр. 3—8 (на грузинском языке).

¹⁵ Основная часть публикуемых нами фотоснимков представляет собой материал экспедиции Академии наук ССР Грузии в 1960 г. Один снимок (портрет Гавриила Патардзе, табл. XI) принадлежит экспедиции телестудии в 1966 г. Три снимка (интерьер Крестного храма—табл. I, изображения архангелов Михаила и Гавриила с их грузинской надписью—табл. XVII₂, и Пантократора с царицей Марией у ног—табл. VIII) перепечатаны нами из книги Н. П. Кцова, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине, табл. VII, VIII и X. Кроме того мы публикуем снимки с четырех рисунков, исполненных петербургским художником по зарисовкам Н. Чубинашвили (портреты Паата и Кайхоро Цулукидзе, Григола Арсенавра и семьи Даднани—табл. XXII, 1—4).

В годы, последующие за экспедицией Академии наук, руствелодогическая литература обогатилась рядом исследований. Большинство исследователей сочло возможным отнести портрет к началу XIII в., считая, что он исполнен при жизни самого поэта. Ниже нам придется остановиться на рассмотрении различных положений этих исследователей; пока отметим только, что в руствелодогической литературе, возникшей после 1960 г., методы изучения иерусалимского портрета Шота ограничиваются, с одной стороны, рассмотрением галереи портретов исторических лиц в Крестном монастыре и сопровождающих их надписей, с привлечением письменных документов Крестного монастыря, а с другой — рассмотрением реалий портрета Шота и самой беглой характеристикой некоторых других фресок. Очевидно, что такая сдержанность объясняется тем, что исследователи искусствоведы не имели до сих пор возможности познакомиться с самим памятником на месте.

Между тем, решать проблему происхождения портрета Руставели в Крестном монастыре вне изучения всего памятника и, особенно, его росписи (хотя бы по данным существующей скудной литературы и фотоснимкам) невозможно. Необходимо разобраться (хотя бы в общем) в вопросе датировки отдельных хронологических слоев росписи, а также понять принцип построения галереи портретов исторических лиц в Крестном монастыре, а для этого, в свою очередь, нужно (опять-таки хотя бы в нескольких словах) рассмотреть историю самого монастыря.

Вопросы истории грузинской колонии в Иерусалиме достаточно подробно рассмотрены в существующей литературе¹⁶, кратким изложением которой мы и ограничимся. Что же касается иконографической схемы росписи, то указания исследователей, посетивших Крестный монастырь, а также фотоматериалы экспедиции 1960 г. позволяют восстановить ее с большей или меньшей точностью. Гораздо труднее, не видя самого памятника, разобраться в художественно-стилистических особенностях различных хронологических слоев росписи — это именно та часть нашей работы, которая нуждается в проверке на месте, хотя на некоторые принципиальные вопросы можно ответить и сейчас.

¹⁶ А. Цагарели, Памятники ...; А. Цагарели, Сведения; G. Peradze, An account of the Georgian monks and monasteries in Palestine, Georgia, A Journal of georgian and caucasian studies, Rustaveli volume, 1937, стр. 181—246; Е. Метрели, Исследование к тексту Путешествия Т. Габашвили, стр. 03—0252; Е. Метрели, Одна иерусалимская рукопись, Вестн. Гос. Музея Грузии, т. XV—В, Тб., 1959, стр. 37—48; Е. Метрели, Опыт датировки нескольких грузинских монастырей в Иерусалиме, Вестн. Ин-та рукописей АН Груз. ССР, т. IV, Тб., 1962, стр. 224—236; Е. Метрели, Замечания по поводу агана Шота Мечурчлетухуцеси и фреска Шота Руставели, Вестн. АН ГССР, т. III, Тб., 1961, стр. 228—254. Последняя статья с незначительными изменениями напечатана также в другом труде, который мы будем цитировать в дальнейшем: Е. Метрели, Материалы к истории грузинской иерусалимской колонии, Тб., 1962, стр. 5—68 (все труды Е. Метрели на грузинском языке).

ГЛАВА ПЕРВАЯ

История заграничных колоний, связывавших Грузию с передовыми центрами греко-восточной средневековой культуры, определялась как местной политической ситуацией, так и положением самой Грузии. Одной из древнейших и обширнейших колоний, существовавшей около тринадцати веков и обладавшей множеством монастырей, храмов и странноприимных домов, была грузинская колония в Иерусалиме.

Согласно указаниям письменных источников, связь Грузии с Палестиной восходит к IV—V вв., т. е. к эпохе правления первых грузинских христианских царей — Миряна и затем Вахтанга Горгасала¹, а основа грузинской колонии в Иерусалиме была, по-видимому, заложена еще Петром Ивером, епископом Маюмским — выдающимся церковным деятелем и ученым V в.²

В эпоху раннего средневековья иерусалимская колония играла роль важного культурного центра, в котором подвизались многие грузинские деятели — ученые и переводчики.

Хотя с XI в. ведущая культурно-просветительная роль переходит к грузинским колониям в Греции, иерусалимская колония сохраняет свое значение, представляя Грузию в этом центре христианского культа. Эпоха зрелого средневековья, в которую централизованное грузинское государство достигает наивысшего могущества, явилась также эпохой расцвета иерусалимской колонии.

На месте древнего храма Креста близ Иерусалима, возведение которого связывалось преданием с именами Вахтанга Горгасала и Петра Ивера, в первой половине XI в. был построен новый Крестный монастырь, ставший центром грузинской колонии в Иерусалиме. Как свидетельствует ряд письменных документов, хранившихся в самом монастыре, строительство это, начатое по инициативе и при поддержке выдающихся афонских отцов св. Евфимия и Георгия, производилось на средства царя Грузии Баграта IV и велось под руководством монаха Георгия—Прохора Шавшели, ставшего затем первым настоятелем Крестного монастыря. Тогда же был возведен стоящий и поныне величественный соборный храм монастыря. Согласно легенде, алтарь храма возвышался на месте срубленного дерева, послужившего материалом для креста, на котором был распят Христос, поэтому монастырь пользовался славой одной из святынь Иерусалима и привлекал множество паломников из различных стран.

¹ Летопись *Картлис Цховреба* (история Грузии), Сводный текст под ред. С. Г. Каухчишвили, т. I, Тб., 1955, стр. 117—118, 186, 192 (на грузинском языке).

² Сведения о строительной деятельности Петра Ивера, сохранившиеся его житием (Хрестоматия древнегрузинской литературы, под ред. С. Кубанейшвили, т. I, Тб., 1956, стр. 266—272 (на груз. языке), получили подтверждение в недавних археологических находках в Палестине (Г. В. Церетели, *Древние грузинские надписи из Палестины*, Тб., 1960).

Грузинские цари, в их числе Давид Строитель и царица Тамара, и их грузинские феодалы поддерживали блеск монастыря богатыми вкладышами и приношениями.

В период владычества в Иерусалиме крестоносцев Крестный монастырь оставался в руках грузин и пользовался уважением латинян, хотя под конец их притязания и поборы возросли. Когда султан Саладин завладел в 1187 г. Иерусалимом, царица Тамара направила к нему посольство. Дипломатическое вмешательство Тамары обеспечило неприкосновенность иерусалимских грузин, но вполне возможно, что в смутное время борьбы крестоносцев и мусульман за Иерусалим Крестный монастырь мог также пострадать.

Положение грузинской колонии в Иерусалиме резко ухудшилось со второй половины XIII в., когда монгольское нашествие, подорвав мощь грузинского государства, лишило его возможности заступаться за свои колонии. В это время Иерусалимом владели фанатически настроенные египетские мамелюки, преследовавшие грузин. После длительной и ожесточенной борьбы, жертвой которой пал замученный мусульманами настоятель крестного монастыря Лука (Муханддзе — Абашидзе)³, мамелюки завладели Крестным монастырем в 1273 г. и превратили его храм в мечеть.

Только в 1305 г. Давид VIII, царь Восточной Грузии (распавшейся за время владычества монголов на два царства) добился возвращения монастыря грузинам. После этого на средства царя Западной Грузии Константина III († 1327) храм был заново украшен росписью⁴. Сведения об этих событиях отражены не только в различных исторических источниках, но и в агапах самого Крестного монастыря⁵.

На протяжении позднего средневековья положение грузинской колонии в Иерусалиме постепенно ухудшается. Этому способствовало, с одной стороны, тяжелое положение самой Грузии, одеснейшей ряд разрушительных нашествий Тамерлана, а затем ведшей почти непрерывную борьбу с Турцией и Ираном, и с другой стороны — падение Константинополя и распространение Османской империи на переднем Востоке и, в частности, с начала XVI в., в Палестине. Пользуясь тем, что турки притесняли грузин и облагали их монастыри непосильными налогами, перехватывая в то же время присылаемые из Грузии пожертвования, греческое и латинское духовенство оспаривает друг у друга грузинские монастыри и храмы. Если в XV в. грузины еще владели многими храмами, в том числе и Голгофой, то позднее эти храмы постепенно, то силой, а то за долги, переходят в руки греков, армян и латинян. Особенно трудным стало положение в XVII в. Под конец грузины старались отстоять хотя бы Крестный монастырь.

Как справедливо замечает Е. Метревели, если в предшествующий период забота о Крестном монастыре являлась вопросом престижа грузинского государства, то в тяжелую эпоху позднего средневековья она

³ В начале XIV в. он был причислен к лику святых мучеников.

⁴ Е. Метревели, Материалы..., стр. 41—48. Исходя из того, что в росписи Крестного храма нет портрета св. Николая Двали, замученного мусульманами в 1314 г., Е. Метревели считает возможным уточнить время создания росписи на 1305—1341 гг. Хотя этот портрет мог и не дойти до нас (как и большинство портретов, созданных в XIV в., см. ниже), надо полагать, что роспись эта действительно была создана вскоре после возвращения грузинам Крестного монастыря — в первые десятилетия XIV в.

⁵ Е. Метревели, Материалы..., стр. 106, агап № 295 для царя Давида, возвращенного грузинам Крестный монастырь; стр. 100, агап № 239, для царя Константина, заново украсившего Крестный храм.



перерастает в вопрос глубоко патриотический⁶. Грузины, которым постоянно грозило омусульманивание, воспринимали утрату иерусалимских святынь как шаг в этом направлении. Поэтому они старались, насколько могли, поддерживать колонию деньгами и энергичными людьми⁷. Однако деятельность этих людей могла только временно задержать агонию обреченной на уничтожение колонии.

Последним энергичным и образованным человеком, пользовавшимся большим авторитетом как в Грузии, так и в Палестине и обладавшим значительными средствами, пожертвованными грузинскими правителями, был настоятель Крестного монастыря и архимандрит Голгофы Никифор Чолокашвили, отремонтировавший Крестный монастырь и поновивший его роспись в 1643 г. Но уже веком позже последние грузины были вынуждены покинуть древнее наследие своих отцов. В первой половине XVIII в. Крестный монастырь перешел в руки греков, купивших его у турок.

Несомненно, что возведенный в XI в. храм Крестного монастыря был сначала же украшен росписью, обязательной для византийских и грузинских храмов. О прекрасной росписи, украшавшей Крестный храм, говорит паломник XII в. Даниил⁸. Но, как мы видели, роспись храма не дошла до нас в своем первоначальном виде. История сохранила нам сведения о двух поновлениях росписи Крестного храма — одного в начале XIV в., а второго — в середине XVII в. (Это не исключает, конечно, и других поновлений, особенно в более раннее время).

Рассмотрев историю Крестного монастыря по дошедшим до нас историческим документам, мы можем обратиться к самому памятнику.

⁶ Е. Метревели, Путешествие..., стр. 0181.

⁷ О том, что это патриотическое движение носило общенародный характер, свидетельствует тот факт, что в пожертвованиях для Крестного монастыря наряду с царями и феодалами участвовали и крестьяне Кахетии (см. Е. Метревели, Материалы..., стр. 40, сл. 104)

⁸ Житие и хождение Даниила, Правосл. Палест. Сборник, т. I, вып. 3, стр. 82—83.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Насколько мы можем судить на основании скудного графического материала, соборный храм Крестного монастыря представляет собой большое центрально-купольное, удлиненное в плане здание, с выступающей полуциркульной абсидой и узким нартексом (табл. I). Две пары массивных, квадратных в плане, устоев делят пространство на неравные отрезки. Широкий купол на пандантивах опирается на приабсидные выступы, оформленные наподобие устоев, и на восточную пару устоев, тогда как западная пара несет подпружную арку двоечастного западного рукава. Приабсидным выступам и двум парам устоев отвечают выступающие из стен широкие пилястры. Арки храма имеют слегка стрельчатую форму. Рукава, межрукавные пространства и бема алтарной абсиды¹ перекрыты крестовыми сводами. Невысокая алтарная абсида выделена широким лбом.

Центральная часть храма довольно хорошо освещена восьмью широкими окнами в барабане купола и окнами в верхней части боковых рукавов. Западный рукав относительно затенен. Вход в храм из нартекса прорезан по центру западной стены. Вторая дверь в северном рукаве служит проходом в одну из многочисленных пристроек (библиотеку), которыми обстроен весь храм. Особенности плана и пространственного решения интерьера позволяют отнести Крестный храм к произведению византийской архитектуры¹. В подкупольной части и северном рукаве храма сохраняются остатки древнего мозаичного пола², а на его стенах — фрагментированная фресковая роспись (табл. I).

В настоящее время сохранились фрески в беме алтарной абсиды, в нижней части западной стены храма, в арках и, главным образом, на устоях. Но содержание некоторых погибших частей росписи может быть восстановлено по старым описаниям, зарисовкам и фотографиям.

Роспись в алтарной абсиде и своде бемы полностью утрачена и мы ничего не знаем о ней, но на стенах бемы сохранились фрагменты живописи: на северной стене изображения Богоматери с младенцем, архангелами и сонмами святых (табл. II), а на южной — сцена Введение во храм (табл. III) и следы двух, ныне утраченных сцен, иллюстрировавших апокриф о происхождении и обретении св. Креста, к счастью зафиксированных на фотографиях А. Баумштарка³. В нижней части

¹ Очевидно, что храм строился местными зодчими и каменщиками, аналогичное явление наблюдается и в других зарубежных грузинских монастырях. Типичным произведением средневековой византийской архитектуры считал Крестный храм и Н. В. Кондаков, относивший его, правда на основании белого знакомства, к эпохе не ранее XIII в. (Н. П. Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине, СПб., 1904, стр. 264). Следует отметить, что такая поздняя дата не подтверждается ни историческими сведениями, ни доступным графическим материалом.

² Н. П. Кондаков, Цит. соч., стр. 265, табл. IV—VI.

³ А. Baumstark, Die Wandgemälde in der Kirche des Kreuzesklosters bei Jerusalem, стр. 181, рис. 15.



обеих стен бемы сохранилось по изображению святителя⁴, а на северной стене — и диакона (табл. IV). Ни в куполе, где еще при Н. П. Кондакове сохранялось изображение Пантократора⁵, ни в крестовых сводах рукавов и межрукавных пространств, по-видимому, живописи не сохранилось; на арках уцелели отдельные фрески. В четырех подпружных арках купола фрески сохранились в основном в нижних их частях: так в восточной подпружной арке, по северному ее склону уцелели фигуры праотца Иуды⁶, а по южному — сцена Лествица Иакова (табл. III). На восточных склонах южной и северной арок были представлены раздельно две фигуры сцены Благовещения: в южной — Богоматери, а в северной — архангела Гавриила (табл. I и VI), по западному склону той же северной арки изображен пророк Софония⁷; а западная подпружная арка была заполнена медальонами с полуфигурами святых (табл. I). В арке диаконника была изображена сцена Поклонения волжов, описанная А. Баумштарком⁸. Лучшее всего сохранилась роспись в северной арке западного рукава; по западному ее склону видна сцена Даниила во рву левнином (табл. V), а по восточному — портреты двух святых Феодосия и Макея, тогда как в углах той же арки — портреты свв. Руфинуса и Силоаноса (табл. V).

В верхних частях стен храма, где, очевидно, располагались изображения двенадцатых праздников, роспись утрачена, так же как и в сводах, тогда как в нижнем регистре росписи стен, на пиллястрах и устоях помещались отдельные изображения святых и ктиторов. Ряды нимбированных фигур, еще различимые на снимке Н. П. Кондакова, были изображены вдоль северной и южной стен храма (табл. I). В центре западной стены над дверью, между двумя большими надписями Никифора Чолокашвили, исполненными на грузинском и греческом языках, помещается поясное изображение Богоматери с младенцем, в круглом медальоне, над которым изображена пара горизонтально летящих ангелов (табл. XXIV) и ниже которого изображен символический мотив «Души в руке Божьей»⁹. Рядом, севернее двери изображен пророк Соломон¹⁰; южнее двери еще при Н. П. Кондакове находилось, ныне утраченное, изображение свв. Константина и Елены¹¹. По западной же стене и пиллястре расположены портреты грузинских святых и ктиторов, которые будут рассмотрены нами ниже.

На двух приабсидных выступах, несущих купол вместе с восточной парой устоев, помещаются колоссальные, иконного типа изображения в рост: на северном — Богоматери с Младенцем в типе одигитрии (табл. VII), а на южном — Пантократора (табл. VIII). Почти столь же монументальные фигуры святых украшают и четыре устоя храма, фрески которых сохранились лучше других. Роспись этих квадратных в плане, устоев строится по одной системе: из трех ее регистров основным является средний, занятый парой громадных фигур святых, тогда как верхний и нижний регистры образуют невысокие поля (наподобие «капителей» и «баз» колонны). Но высота верхнего регистра меняется в зависимости от уровня пяты арки, опирающейся на устой, соответственно

⁴ А. В а и м с т а р к, Цит. соч., рис. 13—14.

⁵ Н. П. К о н д а к о в, Цит. соч., стр. 266.

⁶ А. В а и м с т а р к, Цит. соч., рис. 11.

⁷ Т а м ж е, стр. 779.

⁸ Т а м ж е, стр. 778.

⁹ А. В а и м с т а р к, Цит. соч., рис. 4.

¹⁰ Т а м ж е, рис. 4.

¹¹ Н. П. К о н д а к о в, Цит. соч., стр. 266.

эти поля заняты мелкофигурными сценками на евангельские и библейские сюжеты или парой полуфигур (в одном случае парой фигур) святых. С той же стороны, с которой пята арки расположена еще ниже, верхний регистр отсутствует совсем. Иногда в этих регистрах помещаются и надписи. Нижние поля заняты орнаментом, реже надписью, а в двух случаях (по западной стороне восточной пары устоев) мелкофигурными сценками (табл. I).

На приабсидных выступах у ног Пантократора (и, очевидно, Одигитри), так же как и на устоях у ног святых, помещаются маленькие коленапоклоненные фигурки ктиторов. Многие из этих изображений не дошли до нас; часть из них, в их числе и портрет Шота Руставели, была закрашена в 1902 г., часть погибла еще раньше. Но большинство сохранившихся изображений было раскрыто в 1960 г. участниками экспедиции Академии наук.

На основании описаний (главным образом А. Баумштарка)¹² и фотоснимков экспедиции 1960 г., мы восстанавливаем схему росписи устоев храма следующим образом:

I. Северо-восточный устой:

- вост. верх. — Рождество Иоанна крестителя
 средн. — пророк Захария и Иоанн Креститель
 нижн. — орнамент
- север. верх. — св. Христина и св. Магдалина (полуфигуры)
 средн. — св. Афанасий Афонский и св. Исидор Пелузский
 нижн. — орнамент
- запад. верх. —
 средн. — Кирилл Иерусалимский и св. Христофор
 нижн. — иллюстрация к 48 псалму
- южн. верх. — Жертвоприношение Авраама (табл. XVIII)
 средн. — пророки Давид и Соломон
 нижн. — орнамент и надпись с молением за Дедис-Имеда

II. Юго-восточный устой:

- вост. верх. — Искушение Христа дьяволом (табл. XXII)
 средн. — свв. Прохор и Лука (табл. XXIII)
 нижн. — орнамент
- север. верх. — Вознесение прор. Ильи¹³
 средн. — ?
 нижн. — ? (стоит кафедра)
- запад. верх. — Василий Великий и Иоанн Златоуст (полуфигуры)
 средн. — свв. Савва и Евфимий, у их ног Григорий Арсенавр с сыном (табл. XIII)
 нижн. — «Премудрость созда себе дом» (табл. XIX)
- южн. верх. —
 средн. — св. Севастьян, у ног его Иоанн Гурули (табл. XV)
 нижн. — орнамент

III. Северо-западный устой:

- вост. верх. —
 средн. — Кирилл Александрийский и Афанасий¹⁴
 нижн. — орнамент

¹² А. В а и м ' s t a r ' k, Цит. соч., рис. 6.

¹³ Там же, рис. 7.

¹⁴ А. В а и м ' s t a r ' k, Цит. соч., рис. 10.

- север. верх. —
 средн. — св. Пахомий, получающий одежду
 нижн. — орнамент
 запад. верх. — св. Феодосий
 средн. — Встреча Марии и Елизаветы
 нижн. — орнамент
 южн. верх. — Недреманное око (табл. XVIII)
 средн. — Собор архангелов (табл. XVI)
 нижн. — надпись с молением за семью Чолокашвили

IV. Юго-западный устоя:

- вост. верх. — св. Михаил Синадский и Никита (полуфигуры)
 средн. — Максим Исповедник и Иоанн Дамаскин, у их ног
 Шота Руставели (табл. IX)
 нижн. — орнамент
 север. верх. — св. Георгий и Феодор (табл. XX)
 средн. — св. Дмитрий и Нестор (табл. XXI)
 нижн. — орнамент
 запад. верх. —
 средн. апостолы Петр и Павел, у их ног Гавриил Патрадзе (табл. XI—XII)
 нижн. — орнамент
 южн. верх. — св. Иаков Персианин и Маркелос (полуфигуры)
 средн. — св. Артемий и Феодор Студит, у их ног был изображен Теодосе Манглели
 нижн. — орнамент

В настоящее время перечисленные изображения сопровождаются греческими надписями, заменившими в XIX и начале XX вв. древние грузинские надписи. Обычно грузинские надписи закрашивались и поверх них наносились греческие надписи (грузинские надписи явственно проступают в ряде мест (табл. XXVI). Одна из древних надписей зафиксирована на снимке Н. П. Кондакова, исполненном в 1901—1902 г. с фрески, изображающей Собор Архангелов: „*Ἰωάννης ἁγίου ἁγγέλου*“ — «Великие Михаил и Гавриил» (табл. XVII—XVII₂)¹⁵. Уже при А. Баумштарке все изображения сопровождались греческими (не всегда правильными)¹⁶ надписями.

Надписи над ктиторскими портретами стали уничтожаться еще раньше: надпись над семейным портретом Левана Дадзиани успел записать только Н. Чубинашвили; в 1899 г. уже была закрашена надпись над портретом Шота Руставели¹⁷. Вскоре были уничтожены — закрашены плотной масляной краской — и сами портреты. В 1902 г. Н. Я. Марр

¹⁵ Снимки 1901—1902 г. и 1960 г., первый перенят из книги (Н. П. Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине, табл. VIII), и поэтому сами изображения искажены.

¹⁶ Так, например, перепутаны надписи над портретами св. Кирилла и св. Афанасия (A. Baumstark, Цит. соч., рис. 10).

¹⁷ П. Кончовили, бывший в Иерусалиме в 1899 г., пишет, что он с трудом нашел портрет Шота, так как надпись над ним была уничтожена (П. Кончовили, Цит. соч., стр. 82).

уже не застал их¹⁸. Участниками экспедиции 1960 года были раскрыты портреты иктиоров, их надписи, а также первоначальные надписи над портретами грузинских святых (см. ниже).

Кроме надписей, поясняющих изображения, в Крестном храме имелось множество исторических записей, пансенных фреской на стены и устои или вырезанных на мраморных плитах и бронзовой доске, смонтированных в кладку пола. Последние подверглись уничтожению прежде всех — они были вырублены топором, так что мы знакомы с их содержанием только благодаря записям и зарисовкам Н. Чубинашвили и А. Цагарели. В то же время уцелели некоторые фресковые надписи, в их числе большая биллингва с параллельными грузинским и греческим текстами.

Эти исторические записи, повествующие о ремонте храма и реставрации его росписи, принадлежат к одному времени.

1. Две больших параллельных надписи — грузинская и греческая — помещены на западной стене над входом в храм. Они как-бы написаны на двух свитках, развернутых по сторонам медальона с изображением богоматери, образуя с ним единую композицию. На южной стороне помещена грузинская надпись: „ქ. დიხატა და განათლა წმიდაი ესე ყოვლად პატოასანი ტაძარი ჯვარისა ცხოვლის-ყოფელისა, ჯერჩინებითა და შექუენითა ყოვლად სახელოვანისა და ბრწყინვალისა დადიანისა ლონისათა, ველისათა და ფრიად ჭირგანცდილებითა ყოვლად უღირსისა ჯვარისა და წმიდისა გოლგოთისა მამისა ნიქფორისითა ჩოლოყასშვილისა, ომანის ძისათა, შსასოებელისა და სარწმუნოსა ამის მონასტრისასა, რომელმან გუმბადი და წმიდა საკურთხევი გავაკეთე ჩემის ალაღითა საფასითა, ჭორნიქონსა ტყია [1643] ამინ“.

„ქ. ჯვართა შეიქუალე ცოღვილი დეკანოზი გრიგოლ, ამინ“.

— «Расписан и освящен святой сей пречестный храм Животворящего Креста по соизволению и помощью всепрославленного и всесветлого Дадяни Леона, рукой и испытанием сильных невзгод всенедостойного настоятеля (монастырей) Креста и Голгофы Никифора Чолокашвили сына Омана, уповающего и преданного сему монастырю, который сделал (возобновил) купол и святой алтарь собственными честными средствами в короникон 331 (1643 г.), аминь».

«Крест, помилуй грешного протоиерея Григола, аминь»¹⁹.

II. Параллельная греческая надпись, помещенная на северной стороне медальона, слегка отличается по содержанию:

«Расписан и возобновлен сей божественный храм честного животворящего Креста, издержками и пособием светлейшего владетеля Леонта Дадяни и содействием и трудами преподобнейшего иеромонаха и архимандрита господина Никифора, рукой и искусством нижайших иеромонахов Моисея, Григория сына Неофила и иеродиакона Герасима, сына Мины, в лето от Христа 1644, месяца января 11-го дня»²⁰.

Те же сведения повторены в трех более коротких надписях, помещенных в верхней части устоев.

¹⁸ В 1903 г. Д. Каричашвили писал, очевидно со слов Н. Я. Марра: «Портрет Шота Руставели, существовавший до прошлого года в Крестном монастыре в Иерусалиме, был недавно уничтожен неучами монахами». (Шота Руставели, Вепхисткаосани, под редакцией Д. Каричашвили, Тб., 1903, стр. XXVI, на грузинском языке).

¹⁹ Приводим чтение Е. С. Такашвили, более точное чем чтение А. Цагарели, (Е. С. Такашвили, Археологические экскурсии с разыскания и заметки, вып. IV, Тифлис, 1913, стр. 157—158).

²⁰ А. Цагарели, Цит. соч., стр. 242; греческая надпись приводится в переводе проф. Дестуниса. Слово „возобновлен“, очевидно, означает заново „освящен“ после ремонта.



III. Надпись на юго-западном устье: „დადიანს ლეონ მიბოძა და გავაეთე გუმბათი და გვერდები ორი ათასი ასნალი (ასლანი) და ექვსი ათასი ჩემი დავხარჯე, ქორონიკონს ტკია. ნ. კ.“²¹.

Вероятно, следует читать „ასლ ნით“, т. е. «Даднани Леон пожаловал мне и я починил купол и стены, двумя тысячами асланов и своих шесть тысяч потратил, в 1643 г. Н. К.».

IV. Надпись на юго-восточном устье: „მე ყოვლად უღირსმან მამამ ნ გვარისა და წმიდისა გოლგოთისა, დევახატვინე მრავლითა ჭირითა და შრომითა ამინ“²². «Я недостойный настоятель Крестного монастыря и святой Голгофы расписал (дал расписать) сие с превеликим трудом и усилиями, амин».

V. На северном приабсидном выступе греческая запись: «10 августа 1643 г.»²³.

VI. Надпись над групповым портретом семьи Левана Даднани, помещенная в восточной части южной стены: „ჩვენ—ღვთიე გვირგვინოსანსა და ცვა-ფარვათა თქვე ნთა მინდობილმან, დადიანმან ბატონმან ლეონმან, დევახატვინე სახლად თანამეგებედრისა ჩვენისა და შემოეწირე კოცხური ასის კომლისა კაცითა, დედოფლის ნესტან-დარეჯანის სასულიეროდ, ქორონიკონს ტკია“²⁴. — «Мы Богом благословенный, отдающийся под ваше покровительство властитель Даднани Леон расписали сие во спасение души супруги нашей царицы Нестан-Дареджан и пожертвовали монастырю селение Коцхери в 100 дымов, в короникон 331» (1643)²⁵.

Надписи, сопровождающие другие портреты, будут рассмотрены нами ниже. Кроме фресковых надписей, в храме было несколько надписей, высеченных на мраморных и бронзовой плитах, большинство которых сейчас уничтожено и известно нам только по записям Н. Чубинашвили и А. Цагарели.

VII. Надпись на мраморной плите, помещенной у входа в храм, уже при Цагарели не читалась. Кроме того, три мраморных доски вмонтированы в пол алтаря; надпись на одной из этих плит восстанавливается: „ესე წმიდა და ყოვლად ბატონსანი მონასტერი [გვარისა] მადლითა და შეწყვენითა [ღმრთისათა მეფეს ვახტანგ გორგა] საღს აღქმუნებია“²⁶. „Сей святой и пречестный монастырь [Креста] с божьей помощью был построен царем [Вахангом Гер]сасалом“.

VIII. Надпись на второй плите, вырубленную уже при Цагарели, успел записать Н. Чубинашвили: „ესე წმიდა და ბატონსანი მონასტერი მეფესა დაეთიანს ბაგრატ [კურა] პალატს აღქმუნებია“ — „Сей святой и честный монастырь был построен царем рода Давидова Багратом [куро] палатом“²⁷.

IX. Надпись на третьей плите упоминает самого Никифора: „გვარო ბატონსანი შეიწყალე ცოდვილი მამა წმიდისა გვარისა ნიკიფონე“ (sic)²⁸. „Честной Крест помилуй грешного настоятеля Крестного (монастыря) Никифора“.

²¹ А. Цагарели, Цит. соч., стр. 243.

²² Там же.

²³ А. Ваумстагк, Цит. соч., стр. 783.

²⁴ Н. Чубинашвили, Цит. соч., стр. 44.

²⁵ А. Цагарели, Цит. соч., стр. 246.

²⁶ Там же, стр. 246; Т. Жордания, т. I, стр. 11.

²⁷ Н. Чубинашвили, Цит. соч., стр. 46.

²⁸ А. Цагарели, Цит. соч., стр. 244.

Х. Еще одна надпись Никифора вырезана на бронзовом круге, окружающем омфал (центральную круглую плиту настила): „სტეფთ მტკიცედ და შურეველად და მომხსენეთ მე ცოდვილი ჯვარის მამა ნიკეთორე-ნიკოლოზი“. ტკია²⁹. „Стойте твердо и непоколебимо и поминайте меня, грешного настоятеля Крестного (монастыря) Никифора — Николая 1643“.

Сопоставляя сведения, заключенные в вышеперечисленных надписях, мы получаем следующие данные: Крестный храм и его роспись были отреставрированы в 1643 г. на средства, пожалованные правителем Мингрелии Леваном Дадияни, за упокой души его супруги Нестандареджан (+ 1639). Ремонт произвел настоятель Крестного монастыря и архимандрит Голгофы Никифор (в миру Николай) Чолокашвили. Он починил на свои средства купол и алтарь, а затем поновил роспись. Судя по двум греческим надписям, надо полагать, что ремонт росписи начался 10 августа 1643 г. и закончился 11 января 1644 г.³⁰.

Деканоз Григол, подписывающий большую грузинскую надпись на западной стене, по предположению А. Цагарели, является, возможно, деканозом Григолом, сподвижником и секретарем Никифора, которому принадлежат запись 1649 г. В ней указано, что купол храма имел трещину, что Никифор починил купол, алтарь, сделал мраморный настил пола и омфал³¹. Роспись выполнена тремя художниками — монахами. То, что они упомянуты только в греческой надписи, наводит на мысль, что если не все они, то хоть часть из них были греками. Но, как мы увидим ниже, на то, что один из них все же, возможно, был грузином, указывает как будто сама роспись. Можно было бы идентифицировать одного из них — Григория сына Неофила — с деканозом Григолом, подписывающим грузинскую надпись, но, судя по надписи, этот Григорий был простым иеромонахом; к тому же, надписи над портретами (последние, возможно, и были выполнены художником грузином) исполнены другой рукой.

Все надписи на мраморных досках в алтаре выполнены при Никифоре Чолокашвили, создавшем этот мраморный настил. Об этом говорит написание фрагментов надписей, так же как и форма изложения — в частности слово „აბუშენებია“ — передающее мысль, что создатель надписи узнал о том, что тот или иной царь построил монастырь, из третьих рук — из какого-то источника.

Таким образом, все надписи Крестного храма относятся к 1643—1644 гг.³².

Следует отметить, что надписи эти не блещут грамотностью. Помимо мелких орфографических ошибок и пропусков (например, в надписи III „вместо“ „ასლანი“ — „ასნალი“, в надписи IX вместо „ნიკეთორე“ — „ნიკეთრე“, X вместо „ნიკოლოზ — ნიკოლო“ и др.), они грешат и грамматическими неточностями (например, в надписи V вместо „გოლოთისმბნ“

²⁹ А. Цагарели, Цит. соч., стр. 244.

³⁰ То, что параллельная грузинская надпись по западной стене датирована 1643 г., обусловлено тем, что в Грузии новый год начинался тогда не с января, а с марта (К. С. Ке е л и д а е, Никифор Ирбах, Этюды по истории древнегрузинской литературы, т. II, Тб., 1945, стр. 242—313).

³¹ А. Цагарели, Цит. соч., стр. 184—185.

³² Кроме, возможно, нечитаемой надписи у входа в храм.

— „გოლგოთისა“ и др.). Такие мелкие орфографические и даже грамматические ошибки естественны для XVII в.³³.

³³ Е. С. Такашвили, который был знаком по фотоснимкам с тремя надписями Крестного монастыря, исполненными одной рукой (большая двуязычная надпись по западной стене и две надписи с молитвой за близких Никифора Чолокашвили, которых мы коснемся ниже), обратил внимание на случаи замены одних букв другими — (например, буквы \mathcal{T} — буквой \mathcal{S} и др.) — и искажение ряда других букв, делающих надписи неудобочитаемыми. На основании этого он высказал предположение, что надписи эти исполнены художниками греками, не знавшими грузинской письменности (Е. С. Такашвили, Археол. экскурсия, вып. IV, стр. 155).

Мы не беремся решать этого вопроса, отметим только, что замена буквы \mathcal{T} буквой \mathcal{S} характерна не только для надписей Крестного монастыря, но и для записей в его аганах, исполненных во время Никифора Чолокашвили (см. Е. Метрели, Материалы...). К тому же обычно, даже в тех случаях, когда в грузинских храмах роспись исполнялась греками, грузинские надписи наносились грузинами. Надписи над портретами в той же росписи вполне обычны по своей эпиграфике для грузинского письма эпохи позднего средневековья. Во всяком случае, если какие-то грузинские надписи и исполнены греками, что нам кажется сомнительным, последние не могли быть повинны в их неправильном грамматическом строе.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

На основании рассмотренных надписей, роспись Крестного монастыря обычно относилась к 1643 г., однако еще А. Баумштарк, изучавший ее в начале XX столетия, заметил, что она неоднородна и наряду с фресками, несомненно созданными в XVII в., содержит ряд более древних изображений, только слегка поновленных в XVII в.¹ К числу подобных изображений Баумштарк относит изображение Пантократора на приабыдном выступе, отмечая, что поздний художник поновил руки Христа и евангелие в его руке². По поводу других фресок он высказывается менее определенно и, на наше впечатление, не всегда правильно оценивая их древность. Эта неуверенность и неточность объясняется, по-видимому, с одной стороны, тем, что сами фрески поновлены не в одинаковой степени, а с другой — самим методом исследования Баумштарка, который, не прибегая к стилистическому анализу, оперирует только данными иконографии. В свою очередь, последние также ограничены, так как в те годы поздневизантийская живопись была известна только по памятникам Афона и подлиннику Дионисия, а такая значительная ее область, как палеологовское искусство, была представлена в науке только миниатюрами Сербской псалтыри. Издавший их И. Стриговский объяснял своеобразие этих миниатюр следованием некоей древней, восточной, сиро-палестинской традиции, и А. Баумштарк, разделявший, подобно многим ученым того времени, теории И. Стриговского, надеялся найти в фресках иерусалимского храма корни этой традиции. Эта предвзятая установка явилась причиной того, что ряд правильных наблюдений, сделанных Баумштарком, толковался им совершенно превратно, что привело его к ложным выводам и в вопросе датировки древнего слоя росписи.

Так, например, правильно заметив близость ряда фресок Крестного храма к миниатюрам Сербской псалтыри, исполненным в XIV—XV в., Баумштарк объяснял ее не хронологической близостью этих памятников, а следованием ими некоей общей сиро-палестинской иконографической традиции. Именно ей приписывает он все неизвестные ему символические сюжеты: «Души в руке божьей», «Недреманное око», «Премудрость созда себе дом» и др., а также характерную для этих памятников любовь к символическим сопоставлениям евангельских сюжетов с их библейскими прообразами, т. е. как раз те иконографические мотивы, которые, как это сейчас хорошо известно, связаны с палеологовским искусством и, в частности, встречаются в ряде грузинских росписей XIV—XV вв. — в Зарземе, Лыхне, Мартвили, Набахтеви и др.

Весьма характерны для росписей XIV в. и громадные иконного типа фрески с изображением Пантократора и Богоматери, помещенные

¹ А. Баумштарк, Цит. соч., стр. 781—782.

² Там же, стр. 782.

на восточных устоях или приабсидных выступах, мы находим их в Кахрие-Джами³, Студенице, Лыхне и др.

Второе, правильное, но так же превратно истолкованное Баумштарком, наблюдение касается замеченных им в росписи Крестного храма западных иконографических мотивов: короны на голове и четок в руках Богоматери (изображенной в медальоне на западной стене)⁴, надписи на свитке в руке архангела Гавриила в сцене Благовещения и изображения полуобнаженного, пронзенного стрелами св. Севастьяна.

Принимая изображение св. Севастьяна за вотивную (обетную) фреску, аналогичную вотивным фрескам на столбах Вифлеемской базилики и, с другой стороны, учитывая, что св. Севастьян не пользовался на Востоке популярностью, А. Баумштарк заключает, что эта фреска могла быть создана только по заказу француза-крестоносца, т. е. могла возникнуть только в эпоху владычества крестоносцев в Иерусалиме, но что позднее она была переписана в XVII в. художником Никифора⁵. На основании всех вышеприведенных соображений А. Баумштарк счел возможным отнести более ранний слой живописи Крестного храма к XI—XII вв.⁶

Близкая точка зрения была высказана и Ш. Я. Амиранашвили. Хотя он и не считает фреску с изображением св. Севастьяна заказом француза, но полагает, что она должна была возникнуть в период владычества крестоносцев в Иерусалиме, в первой половине XIII в. На XIII в., по его мнению, указывают манера исполнения фрески и ее иконографические особенности⁷.

Поскольку правильная датировка фрески с изображением св. Севастьяна имеет принципиальное значение для датировки раннего слоя живописи Крестного храма, а также портрета Шота Руставели (именно на эти высказывания А. Баумштарка и Ш. Амиранашвили опираются обычно исследователи — искусствоведы, желающие доказать раннее происхождение портрета), следует несколько задержаться на ее рассмотрении. Прежде всего, следует указать, что западное, латинское происхождение вышеперечисленных иконографических мотивов не вызывает ни малейших сомнений. Спорным является лишь вопрос о времени проникновения этих мотивов в восточно-христианскую иконографию и, в частности, в иконографию росписи Крестного храма. Вопрос, таким образом, заключается в том — обязательно ли связывать их с эпохой крестоносцев или они могли проникнуть в эту роспись гораздо позже?

1. Прежде всего мы вправе предположить, что живописные памятники, созданные крестоносцами в Палестине, могли послужить образцом для росписи Крестного монастыря и позднее.

2. Во-вторых, непосредственный контакт с латинянами и их искусством далеко не ограничивался эпохой крестоносцев. Иерусалим являлся средоточием христиан всего мира, как восточных, так и западных, и католическое духовенство, так же как и их памятники, всегда были широко представлены в Палестине. Особенно тесным был контакт с ними в эпоху позднего средневековья, когда грузины совместно с грека-

³ В настоящее время в Кахрие-Джами расчищено великолепное изображение Одигитрии на приабсидном выступе.

⁴ А. Baumstark, Цит. соч., рис. 5.

⁵ А. Baumstark, Цит. соч., стр. 783.

⁶ Там же, стр. 783—784.

⁷ Ш. Я. Амиранашвили, История грузинского искусства, Тб., 1961, стр. 372 (на груз. языке).

ми и католиками владели храмом Гроба Господня. Греки и латиняне неоднократно оспаривали у грузин их памятники, в частности Голгофу. В XVI в. дело доходило не только до суда⁸, но, по-видимому, даже до рукопашной борьбы⁹. Если верить паломнику конца XVI в. Радзивиллу, то латиняне имели свой престол даже в самом Крестном монастыре, хотя служить в нем им разрешалось только раз в году¹⁰.

3. Общеизвестно, наконец, что в XVII в. западные мотивы широко проникают в греко-восточную иконографию и становятся в ней обычными. Поэтому для появления тех или иных западных тем не было даже необходимости в непосредственном контакте с западным искусством. Это явление отвечает общим законам развития средневековой культуры — если в XI—XIII вв. преобладало воздействие утонченной восточной культуры на «варварскую» западную (не только в области искусства, но и в науке, быту, одежде и др.), то позднее, в эпоху ренессанса, дает себя знать обратное воздействие, особенно усилившееся в XVII—XVIII вв. Исходя из вышесказанного, естественно полагать, что западные мотивы в росписи Крестного храма имеют весьма позднее происхождение. Некоторые иконографические детали подтверждают справедливость этого предположения. Например, форма короны на голове богоматери обычна для памятников XVII века, мы находим аналогичную форму на фреске XVII в. в Свети-Цховели с изображением царицы Мариам и ее сына Отиа, предстоящих богоматери.

Еще более показательны в этом смысле изображение св. Севастьяна — святого, почитаемого на Западе, но мало популярного на Востоке (табл. XV). Как указано в словаре Л. Рео — новейшем фундаментальном исследовании по иконографии христианского искусства, — св. Севастьян пользовался особенной популярностью в Риме, покровителем которого он считался, одновременно он почитался и как защитник от чумы. Сообразно этому, он изображался в двух типах: одетым и бородатым или обрешенным (полуобращенным) и юным¹¹. Оба типа существовали параллельно, но в раннее время (с VII в. и далее) предпочтение отдавалось первому типу, тогда как эпоха ренессанса предпочитала второй тип, хотя первый также продолжал свое существование. Относительно каких-либо особенностей типа XIII в. у Рео не сказано ни слова, но зато он дает одно важное указание — только с конца XV в. стали изображать сам момент страстей святого и поэтому только с этого времени его представляют с грудью, пронзенной тремя парами стрел¹². На фреске Крестного монастыря он представлен именно в этом позднем типе. При этом, хотя Севастьян изображен полуобращенным, он представлен с короткой бородкой в типе, близком к образу Спасителя. Рео ничего не говорит о подобном смешанном типе; возможно, что он возник в поздневизантийском искусстве, в результате сопоставления образа полуобращенного Севастьяна с образом Христа в типе „Pieta“¹³.

⁸ Е. Метревели, Материалы..., стр. 171.

⁹ Е. Метревели, Путешествие..., стр. 0185—0186.

¹⁰ А. Цагарели, Цит. соч., стр. 97.

¹¹ L. Réau, Iconographie de l'art chrétien, т. III, Paris, 1956, стр. 1192—1194.

¹² Там же, стр. 1194.

¹³ Ш. Ямиранашвили, который, как отмечалось выше, относит изображение св. Севастьяна в Крестном монастыре к первой половине XIII в., представляет эволюцию типа этого святого несколько иначе — в виде последовательного его «омолаживания» — он указывает, что в ранних памятниках Севастьян изображался старцем с длинной бородой, в XIII в. — целовеком средних лет с короткой бородкой и полуобращенным, а с XIV в.



Как видно из вышеприведенных надписей, Никифор Чолокашвили починил и расписал алтарь храма в 1643 г. Иконографические черты остатков росписи алтаря, в которых А. Баумштарк также пытался увидеть проявление древней палестинской традиции, полностью отвечают указанию надписей.

Как отмечалось выше, остатки эти сохранились только на стенах бемы. В лонете южной ее стены была изображена композиция Введение во храм (табл. III), а под нею были расположены сцены, иллюстрирующие локальный апокриф о происхождении и обретении св. Креста¹⁴. Уже при А. Баумштарке сохранились только две, расположенных одна над другой в западной части стены, сцены этого апокрифа: вверх был изображен праотец Лот, получающий от Авраама три дерева, а внизу сцена «Обретения креста св. Еленой и патриархом иерусалимским»¹⁵.

Также хорошо согласовано с данным памятником содержание росписи северной стены бемы. Ее лонет занят торжественным изображением Богоматери, восседающей с младенцем на троне с киворием, в окружении сонма архангелов. Ниже, в центральной и западной части стены, сохранились изображения пророков, апостолов, мучеников, св. отцов и монахов (табл. II). Как справедливо указывает А. Баумштарк, композиция эта отвечает описанию темы, известной под названием «О тебе радуется»¹⁶. Но, как и в других случаях, он не учитывает того, что тема эта, входящая в Акафист Богородице, иллюстрируется в искусстве только с XIV в.¹⁷ Кроме того фреска эта отличается рядом деталей от обычной иконографии этой темы: так, например, обычно сонмы праведников стоят перед Богоматерью¹⁸, тут же они возносятся на небо на облаках, из которых выступают полуфигуры праведников, образующих четыре регистра. Поскольку тема «О тебе радуется» является по существу изображением рая, Небесного Иерусалима, этот мотив, по-видимому, вдохновленный текстом т. н. «Видения апостола Павла» (эсхатологического произведения, в котором говорится о праведниках, которые будут восхитены в небо на облаках)¹⁹, не противоречит общему смыслу композиции и только подчеркивает ее «небесный» характер.

юношей. (Ш. Я. Амирانشвили, Цит. соч., стр. 372.). Хотя Ш. Амирانشвили также ссылается на труд Л. Рео, очевидно, что кроме него он руководствовался еще другим источником, который он не указывает.

¹⁴ Согласно популярному на Востоке апокрифу, праотец Лот, получив от Авраама три дерева различной породы, посадил их вместе, и из них чудесным образом вырос единый мощный ствол. Царь Соломон срубил его для своего храма, но не использовал его, и впоследствии из него был изготовлен крест, на котором был распят Спаситель. Легенда эта была отражена и в грузинской апокрифической литературе (К. С. Кекелдзе, Состав, источники и национальные тенденции Обращения Грузин, Литературные разыскания, т. I, Тб., 1943 г., стр. 25—26, на груз. языке). По преданию, Крестный храм возведен на месте, где росло это дерево, и яма от него, находившаяся в алтарной части храма, являлась местом поклонения поломников.

¹⁵ А. В а и ш т а р к, Цит. соч., стр. 781, рис. 15; в настоящее время обе эти сцены утрачены; в верхней части стены бемы сохранились лишь следы горного ландшафта, на фоне которого были представлены фигуры Лота и Авраама (табл. III).

¹⁶ А. В а и ш т а р к, Цит. соч., стр. 781.

¹⁷ Н. П. К о н д а к о в, Иконография Богоматери, т. II, Петр. 1915, стр. 387—388.

¹⁸ Например, в ряде русских икон XIV—XVII вв. В. И. Антонова и Н. Е. Мневая, Каталог древнерусской живописи, М., 1963, т. I, табл. 108, 110, 226; т. I, табл. 58—80.

¹⁹ «Видение апостола Павла» основано на тексте двух его посланий (II к коринф. XII 1-4; I к фессал., IV 16-17).

Тема Небесного Иерусалима, чуждая средневековому византийскому искусству, появляется в нем, под воздействием западной иконографии, в эпоху позднего средневековья. Она разрабатывается, в частности, в греческих и русских миниатюрах XVI—XVII вв., иллюстрирующих Апокалипсис, т. н. «Слово Паллады Мниха», «Видение апостола Павла» и другие эсхатологические произведения²⁰.

Центральным мотивом этой композиции является изображение Христа с предстоящими ему Богородицею, Предтечей, архангелами и херувимами; надо думать, что в данном случае оно занимало конху алтарной абсиды. О том, что там не могло находиться обычного для византийских храмов изображения Богородицы, свидетельствует ее изображение в люнете стены бемы. А. Баумштарк, несомненно учитывавший это обстоятельство, предположил, что в конхе было изображено Сошествие во ад²¹; однако эта композиция необычна для этого места (особенно в позднюю эпоху), к тому же она никак не увязывается с росписью бемы, тогда как изображение Денсуса прекрасно ее дополняет. Если мы вспомним, что в грузинских алтарных схемах композиция Денсуса оставалась традиционной во все эпохи, мы будем вправе предположить, что именно она и была изображена в алтаре Крестного храма.

Учитывая, что святительский ряд, уцелевший в нижнем регистре росписи бемы, должен был продолжаться и в абсиде (скорее всего в редакции Поклонения жертве), мы можем мысленно восстановить утраченную роспись алтарной абсиды следующим образом: в конхе, очевидно, был изображен Денсус, на стенах традиционная алтарная композиция Причащения апостолов и под нею святители.

Мы видим, таким образом, что роспись алтаря обнаруживает черты иконографии позднейшего времени, в то же время в ней проявляется, по-видимому, и грузинская иконографическая традиция. Вполне вероятно поэтому, что наряду с художниками, расписавшими храм, автором основной теологической идеи этой, индивидуальной и созданной именно для данного памятника алтарной росписи, являлся, как это бывало иногда, ее заказчик — Никифор Чолокашвили, прекрасно разбиравшийся в тонкостях богословской мысли.

А. Баумштарк заканчивает описание росписи Крестного храма указанием на то, что в одном из ранее разрушенных дополнительных помещений храма были изображены античные, греческие философы, представленные в виде языческих предвозвестников Спасителя. При разрушении этого помещения части его росписи были сняты со стен и перенесены к соседнее, темное помещение. Баумштарк, видевший эти фрагменты, говорит, что на них были изображены великолепные, характерные головы философов²².

Очевидно, однако, что кроме философов в этом помещении находилась, как обычно, и другие изображения; во всяком случае, изданные много позднее Г. Сварценским четыре головы из Иерусалима, которые мы имеем основания относить к числу фрагментов, виденных в свое

²⁰ Н. В. Покровский, Страшный суд в памятниках византийского и русско-го искусства, Труды VI археологич. съезда в Одессе в 1884 г., Одесса, 1887, стр. 336—349.

²¹ А. Baumstark, Цит. соч., стр. 781—782.

²² А. Baumstark, Цит. соч., стр. 782.

время А. Баумштарком, представляют собой изображения святых, тогда как головы философов, по-видимому, до нас не дошли²³.

Тем не менее, сведение, сохраненное нам А. Баумштарком, очень ценно, так как изображения античных философов, известные нам и по ряду других росписей, созданных в Греции, Румынии, Болгарии и России в XVI—XVII вв., весьма показательны для своего времени²⁴.

Роспись в нартексе храма монастыря св. Николая в Энире исполненная в 1559/1560 г., по-видимому, представляет собой один из первых примеров таких изображений в монументальной живописи²⁵. Большая же их часть относится к XVII в. Таковы, например, фрески южного фасада церкви Сучевиды в Румынии²⁶, а также в двух других зарубежных грузинских монастырях: в трапезной Петрицонского Бачковского монастыря в Болгарии, построенной в 1601 г.²⁷ и, вероятно, тогда же расписанной, и фрески на паперти церкви Богоматери — Вратарицы Иверского монастыря на Афоне, расписанной на средства угрволахийского господара Иоанна Сербана Кантакузена в 1683 г.²⁸; таковы фрески двух московских храмов: роспись паперти Благовещенского Собора в Кремле, исполненная в 1648 и 1667 гг. (тогда же исполнены и рисунки на металлических дверях этого собора)²⁹, и роспись паперти храма Новоспасского монастыря в Москве, исполненная в 1686 г.³⁰. К этой же

²³ H. S w a r z e n s k i, Two Heads from Jerusalem, Bulletin Museum of Fine Arts, vol. LIV, № 296, Boston, 1956, стр. 34—38. Из этой статьи мы узнаем, что в 1910 г. крестный монастырь посетил принц Иогани Георг Саксонский; он нашел в темном помещении храма десять фрагментов с изображениями голов; четыре из них (в их числе и голова Спасителя) находились в полуразрушенном состоянии; остальные с разрешения патриархата были вывезены из Иерусалима и помещены в частной коллекции принца в Дрездене, о чем в 1912 г. было сделано сообщение в *Byzantinische Zeitschrift*. Впоследствии фрагменты эти были проданы наследниками принца Иоганна Георга в музеи США, где они и хранятся в настоящее время.

Г. Сварценский, издавший репродукции с четырех фрагментов (рис. 1—4), определяет их как изображения святых, с чем нельзя не согласиться, так как юношеские тиги голов, а главное наличие нимбов не отвечает принятой в византийском искусстве иконографии философов.

²⁴ В. П. З у б о в, Аристотель, М., 1963, стр. 319—332; N. A. V e e s, Darstellungen altheidnischer Denker und Autoren in der Kirchenmalerei der Griechen, Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher, Bd. 4 (1923), стр. 107—128 и 425—426; V. G r e c u, Darstellungen altheidnischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei Morgenlandes, Bulletin de la sect. historique de l'Académie de la Roumanie, t. XI, Bucarest 1924, стр. 1—68. A. V. P r e m e r s t e i n, Griechische Weise als Verkünder christlicher Lehre in Handschriften und Kirchenmalerei, — Festschrift der Nationalbibliothek in Wien, Wien, 1926, стр. 647—666.

²⁵ W. A. V e e s, Цит. соч., стр. 107—128.

²⁶ *Istoria Artelor Plastice in România*, Bucuresti, 1970, стр. 135, табл. 202.

²⁷ А. Кострова и К. Костров, Бачковский монастырь, София, 1963, стр. 4, табл. 47—48.

²⁸ В. Г р и г о р о в и ч - Б а р с к и й, Второе посещение святой Афонской горы. СПб, 1887, стр. 137—138; А р х и м а н д р и т А н т о н и й, Несколько сведений об Иверском на Афоне монастыре, Труды V Археол. съезда в Тифлисе в 1881 г., М., 1887, стр. 320—321.

²⁹ Н. Я. М н е в а, Живопись, графика и скульптура XVI в., История русского искусства, т. III, М., 1955, стр. 554—556; Н. А. К а з а к о в а, Пророчества эллинических мудрецов и их изображения в русской живописи XVI—XVII вв., Труды отдела древнерусской литературы, т. XVII, М.-Л., 1961, стр. 358—368.

³⁰ Н. Я. М н е в а, Фрески Новоспасского монастыря в Москве, «Искусство», 1940, № 1, стр. 166—167; История русского искусства, т. IV, М., 1959, стр. 404—405.



эпохе относятся и изображения философов в русской иконописи³¹. В миниатюре встречаются портреты отдельных философов, главным образом Платона и Аристотеля. Такова миниатюра XV в. с портретом Аристотеля в греческой рукописи «Физики» в Венской Национальной библиотеке³². В XVIII в. находим их в трех грузинских рукописях: в двух редакциях «Путешествия» Тимоте Габашвили³³ и сборнике молитв из архива царевича Иоанна³⁴.

В указанных росписях XVI—XVII вв. наряду с философами — Сократом, Платоном, Аристотелем и др. — изображаются и другие античные авторы: историки и поэты — Плутарх, Фукидид, Гомер, Вергилий и др., а иногда и сивиллы. О популярности этих изображений свидетельствуют греческие и русские иконописные подлинники³⁵; создатели этих росписей руководствовались иногда и другими литературными источниками³⁶. Сопоставление этих росписей и сопровождающих их надписей в храмах различных стран свидетельствует об их общности³⁷ — за исключением отдельных частных, они следуют одной иконографической традиции и имеют одинаковый смысл.

Смысл этот ясно определен в Ерминии Дионисия Фурнографната; раздел, посвященный изображениям философов, начинается словами: «изображения философов, которые говорили о воплощении Христа»³⁸. Действительно, этот поздний иконописный подлинник подводит итог всей художественной практике средневекового искусства; обращаясь к последнему, мы убеждаемся в том, что несмотря на громадную роль античной идеалистической философии (особенно философии Аристотеля и Платона) в становлении и эволюции средневековой теологии, в изобразительном искусстве тема взаимосвязи христианского учения с античной философией всегда имела ограниченное и чисто символическое выражение; античные философы всегда трактовались только как предвозвестники христианского учения, точнее, как предвозвестники воплощения Логоса через деву Марню и Искупления. Такой подход к теме определяет иконографический тип изображений античных мудрецов, содержание их надписей и само местоположение их в храме.

³¹ М. В. Толстой, Святые и древности Великого Новгорода, М., 1862, стр. 214.

³² В. П. Зубов, Цит. соч., рис. на стр. 285.

³³ Одна из редакций хранится в Институте рукописей им. К. Кекелидзе АН Грузинской ССР. 80, л. 116 w и 117 г (на наличие этих рисунков нам любезно указала Е. Метрели); вторая редакция хранится в Ленинградском Институте востоковедения Е—31 (см. также В. П. Зубов, Цит. соч., рис. на стр. 214—215).

³⁴ Рукопись хранится в Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Архив царевича Иоанна № 294.

³⁵ A. Didron, Manuel d'Iconographie chrétienne, Paris 1845, стр. 148—150; A. Paradoro-los-Kerameus, Denys de Fourna, СПб., 1909, стр. 83—84; V. Gress, Byzantinische Håndbücher der Kirchenmalerei, Byzantio, т. 9 (1934), стр. 675—701; Ф. И. Буслаев, Древнерусская народная лигатура и искусство, СПб., 1861, стр. 360—365.

³⁶ Установлена прямая связь росписи Благовещенского собора с произведением XV—XVI вв. «О Еллинских мудрецах», входящей в «Хронограф» 1512?, и с т. и. Кирилловой книгой 1644 г. См. Н. А. Казакова, Цит. соч., стр. 367; В. П. Зубов, Цит. соч., стр. 327—330.

³⁷ Сопоставляя тексты на свитках философов в русских росписях с текстами в росписях других стран и в различных иконописных подлинниках, В. П. Зубов приходит к выводу, что «они мзгут быть настоящим образом поняты только при сравнительном изучении их с аналогичными текстами и изображениями других народов, в первую очередь Балканского полуострова» (В. П. Зубов, Цит. соч., стр. 332).

³⁸ Paradoro-los-Kerameus, Цит. соч., стр. 83.

Обычно философы представлены в типе ветхозаветных пророков, т. е. стоят с развернутыми свитками в одной руке, делая другой жест обращения. Они облачены то в хитоны и гиматии, то в царские одеяния, но головы их, увенчанные коронами или фантастическими шапками, в отличие от пророков, не имеют нимбов³⁹.

Надписи на свитках философов, якобы цитирующие их изречения, в большинстве случаев касаются темы воплощения Логоса⁴⁰.

Аналогичные темы находим в искусстве предшествующих веков как на Востоке, так и на Западе. С одной стороны, указанные росписи приближаются по своему смыслу к Акафисту Богородице, в частности к иллюстрациям к стиху о «поклонении Богоматери философов» — Богоматерь, восседающая на троне с Младенцем, принимает группу философов, стоящих перед ней со свитками в руках⁴¹. Хотя сам Акафист сложился значительно раньше, эта тема получает воплощение в искусстве не ранее XIV—XV вв., вместе с утверждением в искусстве палеологовского стиля и характерной для поздневизантийского искусства любви к символическому⁴².

Указанные иллюстрации к Акафисту свидетельствуют о том, что в искусстве Византии и других стран Восточной Европы существовала идейная почва для создания таких своеобразных изображений, как серии философов, но они, как мы видели, следуют различным иконографическим редакциям: в росписях философы представлены не группами, а индивидуально охарактеризованными фигурами, помеченными подписями; к тому же они изображены независимо от образа Богоматери, и поэтому, в отличие от сцен Акафиста, никогда не изображаются в центральной части храма, а, как правило, в дополнительных его помещениях: в нартексе, на паперти или, иногда, в трапезной монастыря.

Очевидно, что такая локализация этих изображений обусловлена, прежде всего, нежеланием изображать в самом храме языческих ученых, хотя бы и реабилитированных в качестве предвозвестников Спасителя⁴³. Место у входа в храм считалось для них более уместным — указывая на их роль как предшественников христианской церкви, оно в то же время подчеркивало их подчиненное положение. По этой же причине изображение философов обычно помещается под изображениями святых. Возможно, с другой стороны, что в такой композиции росписи сказалось и известное влияние западных образцов.

³⁹ А. Кострова и К. Костров, Бачковский монастырь, табл. 47—48; В. П. Зубов, Аристотель, рис. между стр. 336 и 337; Н. А. Казакова, Пророчества..., рис. 1—2; Н. Миева, Фрески Новоспасского монастыря, Искусство, 1940. № 1, рис. на стр. 168.

⁴⁰ В. П. Зубов, Цит. соч., стр. 328—332.

⁴¹ Миниатюры греческой рукописи Акафиста XV в. в Московском Историческом музее (В. Н. Лазарев, История византийской живописи, т. II, М., 1948, табл. 330); роспись нартекса Ватопедского собора на Афоне (Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, т. II, СПб., 1913, рис. 223).

⁴² Н. П. Кондаков, Цит. соч., стр. 383—389.

⁴³ В литературе высказывалось предположение, что такое местоположение изображений философов, т. е. светских ученых, может быть отчасти объяснено обычаем проводить на паперти храма занятия с учениками церковных школ, широко принятых в Византии, особенно после турецкого завоевания (N. A. Vees, Цит. соч., стр. 128; В. П. Зубов, Цит. соч., примечание на стр. 326). Очевидно, однако, что ни местоположение, ни, тем более, происхождение и популярность этих изображений в XVI—XVII вв. не могут быть объяснены такими частными причинами. Следует также учитывать, что философы тут представлены не столько как светские ученые, сколько как предвозвестники Христа.

Примером такой композиции является скульптурный ансамбль южного портала западного фасада Шартрского собора, созданный в XII в.⁴⁴ Индивидуально охарактеризованные, выразительные скульптурные изображения античных философов, склонившихся над своими плютирами, украшают перспективные арки портала, помещаясь в нижнем регистре скульптур, под изображениями ангелов, пророков и святых. Тимпаны этого портала украшен изображением Богоматери, сидящей на троне с младенцем на руках, т. е. изображением, олицетворяющим тему Воплощения (тимпаны двух других порталов заняты изображениями Христа в сценах Вознесения и Маэсты). В таком контексте изображения философов имеют вполне определенный смысл: подобно ветхозаветным пророкам, они выступают в роли предвозвестников воплощения Логоса, а их согбенные фигуры, противопоставленные стройным фигурам ангелов и святых, и их места в самом нижнем ряду скульптур арок портала говорят об их подчиненном положении. Таким образом, изображения эти родственны рассматриваемым росписям по своему местоположению и общей композиции.

Появление изображений серии античных философов в восточнохристианских росписях XVI—XVII вв. совпадает, с одной стороны, с характерной для поздневизантийской живописи любовью к символическим темам, а с другой стороны — с возросшим интересом к теме античной философии, наблюдаемым и в литературе этих стран. Исследователи справедливо объясняют этот интерес воздействием гуманистических идей западного Возрождения⁴⁵. Действительно, в эпоху ренессанса признание античной науки выливается в необычные формы. Нельзя не вспомнить, что в XIV веке западные теологи дебатировали проблему загробной участи Аристотеля и его «спасения», и если первоначально этот вопрос решался отрицательно, то в XV в. положение меняется, — в это время печатается книга «О спасении Аристотеля», теологи города Кёльна даже причисляют его к «лику блаженных» и он объявляется таким же предшественником Христа в царстве природы, каким был Иоанн Креститель в царстве благодати⁴⁶, — т. е. развивается именно та тема философов — предвозвестников христианского учения, которая нашла выражение в рассматриваемых росписях.

В эту эпоху множатся и сами изображения философов в живописи и особенно в гравюре. Впрочем, непосредственное воздействие западных образцов сильнее проявляется в миниатюре, в отдельных портретах философов⁴⁷, тогда как монументальная живопись перерабатыва-

⁴⁴ E. M a i e, Notre-Dame de Chartres, Paris, 1948, табл. 31—41; В. П. Зубов, Цит. соч., рис. на стр. 231.

⁴⁵ Н. Миева, Фрески Новоспасского монастыря, Искусство, 1940 г., № 1 стр. 167.

⁴⁶ В. П. Зубов, Цит. соч., стр. 252—253, примечание 251.

⁴⁷ Указанная миниатюра XV в. в греческой рукописи «Физики» Аристотеля явно воспроизводит какой-то готический образец (В. П. Зубов, Цит. соч., рис. на стр. 285). В XVIII в. ощущается влияние гравюры; таковы, например, рисунки Тимоте Габашвили в двух рукописях его «Путешествия» с портретами Аристотеля и Платона. Показательно, что они воспроизводят различные образцы: рисунки в рукописи Института рукописей АН Грузинской ССР Q—80 копируют какие-то итальянские гравюры, в основе которых лежат скульптурные бюсты (Аристотель бородатый в фригийском колпаке, Платон безбородый в лавровом венке, оба в профиль); тогда как рисунки в рукописи Ленинградского Института Востоковедения E—3 говорят о каких-то немецких или нидерландских гравюрах (философы представлены в интерьере, склонившись над рукописью, Аристотель, бородатый в очках, пишет: Платон безбородый, в колпаке и лавровом венке, читает книгу, в окне пейзаж); См. В. П. Зубов, Цит. соч., рис. на стр. 214—215.

ლა эти влияния на основе византийской иконографической традиции. И если местоположение и общая композиция изображений философов в росписях XVI—XVII вв. сближает их с декорами готических порталов⁴⁸, то сами фигуры следуют древним византийским типам ветхозаветных пророков.

В храмах самой Грузии подобные изображения не известны⁴⁹, но характерно, что они имеются во всех зарубежных грузинских монастырях (в XVII в. Крестный и Иверский монастыри полностью принадлежали грузинам), связывавших Грузию с передовыми центрами христианской культуры и служивших, так сказать, «поставщиками» новшеств в области церковной литературы и искусства. Позднее аналогичную функцию выполняют книги типа «Путешествия» Тимоте Габашвили.

Таким образом, несмотря на то, что сами изображения античных философов в росписи Крестного монастыря не дошли до нас, мы имеем возможность составить себе о них определенное представление на основе рассмотренного параллельного материала. Очевидно, что подобно большинству таких росписей, эти изображения были созданы в XVII в., т. е. принадлежат художникам Никифора Чолокашвили. Изображения эти свидетельствуют о том, что в этой росписи были представлены темы, которые показались бы неприемлемыми в классическую эпоху византийского и грузинского искусства, но были вполне уместны в эпоху позднего средневековья, когда под воздействием западных образцов византийская иконография стала несколько более свободной.

⁴⁸ Особенно интересны в этом смысле наружные фрески Сучевницы (1601 г.), украшающие южный фасад церкви. Изображения философов помещаются там под изображениями святых и пророков (см. *Istoria Artelei Plastice in România, București, 1970*, табл. 202). Не исключено, что общая концепция этого наружного декора в какой-то степени вдохновлена фасадными скульптурами западных храмов.

⁴⁹ Отражение гуманистических идей проявляется позднее в области миниатюры. Примером этого является миниатюра фронтисписа к рукописи Лексикона Саба-Сулхана Орбелани, исполненная художником Алексис Мехишвили в XVIII в. и, как совершенно справедливо доказывала Л. Кутателадзе, представляющая собой портрет автора Лексикона — Саба-Сулхана (см. Л. Кутателадзе, Миниатюрный портрет Саба-Сулхана Орбелани и его исполнитель Алексис Мехишвили, Журн. «Сабчота Хеловნება», 1959, № 10, стр. 17—20, на грузинском языке).

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Как ни устарела рассмотренная выше точка зрения Стриговского—Баумштарка, она продолжает влиять и на современную зарубежную науку. Поэтому, если мы были вынуждены начать иконографический анализ росписи Крестного храма с критики положений А. Баумштарка, то переходя к стилистическому ее анализу, мы не можем обойти молчанием вышеупомянутую статью Ганса Сварценского — известного специалиста по западноевропейскому искусству, посвященную им нескольким фрагментам росписи Крестного храма, случайно попавшим в музей США¹.

Хотя, как отмечает Г. Сварценский, эти фрагменты датируются XVII веком, на основании опубликованных Баумштарком греческих надписей Крестного храма, он считает возможным отнести их, вслед за И. Стриговским, к значительно более раннему времени. Поскольку Сварценский знаком только с этими фрагментами, на которых представлены одни лишь головы святых, он вынужден ограничиться анализом манеры их исполнения, что, естественно, связано с определенными трудностями, особенно когда исследователь оперирует малознакомым ему материалом. Этим вероятно и объясняется большое число приведенных им параллелей. Сопоставляя фрагменты росписи Крестного храма с рядом итальянских, византийских, русских, балканских и каппадокийских росписей XI, XII, XIII и XIV вв., с которыми, по мнению Сварценского, они более или менее близки по манере письма², он приходит к выводу, что, на первый взгляд, они проявляют наибольшую близость к фрескам Феофана Грека в росписи Спаса на Ильине в Новгороде, исполненной в 1378 г., хотя и отличаются от них значительно большей схематичностью и «геометричностью». Но вместо естественного вывода о более поздней дате фресок Крестного храма, автор статьи, апеллируя к специфике грузинской живописи (о которой имеет весьма смутное представление), неожиданно заключает, что эти фрагменты ближе всего по манере исполнения к византийским мозаикам XI в. — в частности к мозаике вестибюля св. Софии в Константинополе и мозаикам Неа-Мони, — геометричность которых представляет собой такую же реакцию на эллинистический импрессионизм, как кубизм Пикассо на импрессионизм французский³.

Мы видим, что правильное наблюдение относительно известной близости фресок Крестного храма к памятникам позднелеологовского

¹ H. S w a r z e n s k i, Two Heads from Ierusalem, Bulletin Museum of Fine Arts, vol. LIV, № 296, Boston, 1956, стр. 34—38.

² Приводимые им в иллюстрациях параллели также резко различны по стилю и эпохе (рис. 7 и 8)—это, с одной стороны, фрески Феофана Грека в Новгороде, а с другой изображение Димитрия Солунского на известной иконе Третьяковской галереи, которую он ошибочно принимает за фресковое изображение св. Димитрия в Солониках.

³ H. S w a r z e n s k i, Цит. соч., стр. 38.

круга принесено автором в жертву ложной концепции: даже при желании трудно найти произведения, столь далекие друг от друга по своему стилю и манере исполнения, как классические строгие византийские мозаики XI в. и экспрессивные, но грубоватые фрески Крестного храма, «геометричность» которых имеет совершенно другое происхождение. Таким образом, утверждение Сварценского также не отвечает, на наш взгляд, действительности.

Насколько мы вправе судить на основании того несовершенного фотоматериала, с которым мы имели возможность познакомиться (в основном, представляющим собой увеличения с узкой пленки), художественно-стилистические черты росписи Крестного монастыря созвучны ее иконографическим особенностям, т. е. также свидетельствуют о том, что роспись, в целом относящаяся к довольно поздней эпохе, включает фрески различного времени.

Композиция росписи имеет декоративный характер. Даже роспись алтаря, обычно наиболее монументальная, строится из множества небольших изображений. Достаточно отметить, что на северной стене бе-мы развернуто шесть регистров фигур и полуфигур, образующих плотные динамичные ряды, объединенные движением к центру (табл. II, IV). Несмотря на колоссальные размеры фигур святых на устоях, их сочетание с мелкими многофигурными сценками в верхней (а иногда и нижней) части устоев также декоративно.

Стиль самих фресок определяется в целом традициями палеологовского искусства, но в основной части росписи они представлены в сильно огуленном и схематизированном виде, что выражается в резком и напряженном рисунке, схематичной моделировке и сухом («поджаренном») колорите. Типичной фигурой этого, несомненно позднейшего, хронологического слоя живописи является изображение архангела Гавриила на приабсидном выступе, с его стремительным, но неустойчивым шагом, выставленным вперед животом, резким жестом простертой руки с короткими угловатыми пальцами и скошенным назад взглядом (табл. VI). Характерен и строй резких и ломанных складок его одеяний, грубо моделированных светотенью. Столь же схематичны складки одеяний ангелов, пророков и святых в алтаре и на западной стене, а также некоторых фигур на устоях, например свв. воинов — складки плащей намечены резкими треугольниками и разделаны сухим размельченным орнаментом (табл. XX и XXI).

Схематичность дает о себе знать и в моделировке лиц, исполненных светлой, розовато-серой краской, нанесенной на зеленовато-серую основу. Поверх плоского вохрения нанесены ряды параллельных светлых движек. Особенно характерно исполнение глаз, под которыми оставлены резкие треугольные тени; по верхнему веку проложены две параллельных светлых линии, радужка сплошная черная и рядом с ней брошен яркий белый блик в виде запятой или точки, придающий взгляду своеобразную живость. Волосы моделированы плоско, у старцев резкими прядями или кружочками.

Поскольку в этой манере выполнена вся живопись алтарной абсиды (табл. II—IV), отремонтированной Никифором Чолокашвили, а также изображения на западной стене, вокруг двух надписей Никифора

(табл. XXV), она, очевидно, относится к XVII в.⁴ В этой же манере выполнены и некоторые фрески на устоях: изображения св. воинов, св. Севастьяна (табл. XV) и др.

Подобная манера встречается в поздних росписях Грузии и Афона. Изображение Гавриила из сцены Благовещения приближается по движению и трактовке одеяний к аналогичной фигуре на фреске XVII в. в росписи северного придела Гелатского храма⁵. Зародившийся в палеологовской живописи мотив резкой треугольной тени под глазом повторяется в более схематичном виде в ряде поздних росписей XVI—XVII вв. Мы находим его на лицах в росписи западного рукава Гелатского храма (изображение Предтечи и др.) и в фресках церкви св. Стефана монастыря Ксенофа на Афоне⁶ и др.

Наряду с этой основной живописью, на приабадних выступах, устоях и арках Крестного храма сохранились фрески, выполненные в иной, более утонченной и несколько иконописной манере. Изображения на них отличаются от основной росписи более стройными пропорциями и свободной постановкой фигур; более свободным и изящным рисунком складок одеяний, одухотворенных лиц и красивых рук с длинными пальцами; более плавной и разнообразной моделировкой формы светотенью. Лица, писанные по светлой (охряной) основе, лежатся плавными поддрымками и тенями и неяркими, впалленными движениями. Правильные черты лица и особенно большие широко раскрытые глаза моделированы более тщательно — в глазу светлая радужка и темная точка зрачка, нижнее веко обрисовано нежной округлой тенью. Волосы проработаны пышными прядями.

В этой манере выполнены изображения Пантократора (табл. VIII) и Одигитрии (табл. VII) на приабадних выступах, архангелов в сцене Собора (табл. XVI), пророков Давида и Соломона⁷, Марии и Елизаветы, Иоанна Дамаскина и Максима Исповедника (табл. IX), пророка Захария и Предтечи и др. Изящный, несколько манерный, стиль этих изображений одинаково далек от строгого стиля живописи XI — начала XIII вв. и от сухой манеры XVII в. Сильно подвышенные пропорции фигур и ломанный рисунок складок одеяний позволяют отнести эти фрески к XIV в. О том же говорят и типы лиц, как, например, лица Одигитрии или архангелов, напоминающие, с одной стороны, лицо архангела Михаила на русской иконе 1300 г. из Третьяковской галереи⁸, а с другой стороны — лица архангелов из Цаленджихи⁹, так же как и лицо Эмануила с его высоким лбом и тупым носиком. Плавная, несколько иконописная манера и отсутствие сильных косых движков позволяют отнести это изображение к началу XIV в., т. е. к эпохе первого появления росписи.

⁴ На фотоснимках лица, выполненные в этой манере, производят неодинаковое впечатление — одни лица кажутся более плоскими и схематичными, другие — исполненными более свободно и размашисто, в более чистом виде воспроизводя стиль позднепалеологовской живописи (срав. рис. 1—4 и 6 в цит. статье Сварцеского, а также рисунки в статье Баумштарка). Чем обусловлено это различие — качеством фотографий, индивидуальной манерой художников одной эпохи или различных эпох, не видя фресок в натуре и не имея возможности судить об их тональности — решить невозможно. По-видимому, качество фотоснимков тут играет главную роль; но все же мы оставляем вопрос открытым.

⁵ Ш. Я. Амиранияшвили, Цит. соч., табл. 192.

⁶ G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris, 1927, табл. 183.

⁷ Baumstark, Цит. соч., рис. 6.

⁸ В. И. Антонова и Н. Е. Мневина, Каталог древнерусской живописи, М., 1963, табл. 126—127.

⁹ Ш. Я. Амиранияшвили, Цит. соч., табл. 176.

Однако эти изображения все же не дошли до нас в своем первоначальном виде и, как это было замечено еще А. Баумштарком, были частично переписаны в XVII в.¹⁰ Внимательное изучение фотоснимков убеждает нас в том, что поновление это носило различный характер. Так, некоторые фрески, например великолепные изображения архангелов (табл. XVI), как будто не обнаруживают никаких следов поновления, тогда как другие, например изображения Одигитрии (табл. VII), Пантократора (табл. VIII), Иоанна Дамаскина и Максима Исповедника (табл. IX), апостолов Петра и Павла (табл. XII) и др., слегка подписаны. Первоначальное тонкое письмо ликов и одежд сохраняется в целом нетронутым и поновление выражается, главным образом, в усилении, «оживлении» рисунка контуров фигуры и основных складок одеяний. Даже на фото ясно различимы темные, толстые и жесткие линии поновления, огрубляющие старую живопись и лишшающие ее прежней выразительности. Реставраторы подписывают иногда и отдельные детали изображений, например руки¹¹.

Наконец, некоторые фигуры подписаны гораздо основательнее и плотнее, так, что старая основа XIV в. угадывается в них с трудом, так, как отмечалось выше, изображения свв. воинов (табл. XX—XXI) или архангела в сцене Благовещения (табл. V) и др.

По-видимому художники Никифора Чолокашвили застали фрески XIV в. в различном состоянии, хорошо сохранившиеся изображения они только слегка «оживили», а сохранившиеся хуже — «подписали» более основательно. То же наблюдается и на изображениях мелкофигурных сцен, украшающих устон. Хотя, соответственно невысокому кадру, в них иные пропорции фигур, но свободное стильное их письмо также говорит об основе XIV в. И тут одни композиции, как, например, Жертвоприношение Авраама (табл. XVIII), Недреманное око (табл. XVI), Рождество Иоанна, видимо, мало затронуты реставрацией, тогда как другие, как, например, сцены Вознесение пророка Ильи, Даниил во рту львином (табл. XXIV) и др., переписаны более основательно. Только сцена Искушение Христа дьяволом (табл. XXI) с ее грубым, наивным рисунком и плоской моделировкой, по-видимому, целиком написана художником XVII в. Очевидно, на этой стороне юго-восточного устоя древняя живопись была полностью утрачена — расположенные под этой сценой портреты свв. Прохора и Луки (табл. XXIII) также производят впечатление резкой и грубой живописи XVII в. Возможно, что в основе этих портретов все же лежит живопись XIV в. и что они только переписаны при Никифоре, но не исключено и то, что они добавлены Никифором вместо каких-то погибших фигур XIV в. Во всяком случае, других изображений грузинских святых мы на устоях не находим.

Таким образом, в основе подавляющего большинства фресок на устоях и арках лежит более или менее сильно поновленная живопись XIV в., и именно эта древняя основа придает росписи своеобразное благородство и определяет ее высокий художественный уровень.

Подобный способ использования древней живописи не характерен для художников более раннего времени. Поновляя роспись, они предпочитали обычно полную замену старого письма новой, более современной, «модной» живописью, хотя иногда и повторяли в общем старую

¹⁰ А. В а u m s t a r k, Цит. соч., стр. 782—783.

¹¹ Баумштарк отмечает, что переписана рука Пантократора (Цит. соч., стр. 782); переписана также рука Иоанна Дамаскина, — в результате осыпания новой краски у нее шесть или семь пальцев.

схему. В XVII веке художники, видимо, создавая, что древние мастера обладали недоступным им мастерством, или не желая утруждать себя, иногда использовали старую роспись и только «оживляли» ее¹². В росписи алтаря и большинства фресок западной стены эта древняя основа не ощущается, во всяком случае, установить ее наличие по фотографиям не представляется возможным.

Наше заключение о наличии в росписи Крестного храма двух хронологических групп фресок, совпадающее отчасти с наблюдениями А. Баумштарка, подтверждается и некоторыми другими косвенными указаниями. Так, в описании паломников XVI в. упоминаются некоторые фрески храма — изображения св. Георгия, апостолов Петра и Павла, Константина и Елены¹³ — очевидно, поэтому, что они были созданы до эпохи ремонта Никифора Чолокашвили.

О том же говорит и арабская фресковая запись, обнаруженная участниками экспедиции 1960 г. на одеянии (хитоне) Иоанна Дамаскина (табл. IX и XIV). Надпись эта, точно датированная 1615 г., также является бесспорным свидетельством значительно более раннего происхождения самого изображения Дамаскина.

Но значение данной надписи не исчерпывается этим. На фото видно, что она перерезается толстыми, темными линиями рисунка складок хитона Иоанна Дамаскина. Если наше предположение о том, что этот грубый рисунок относится к эпохе вторичного поновления росписи в 1643 г., правильно, линии эти должны проходить поверх строчек арабской надписи. Фотоснимок, как будто подтверждающий это, все же не дает полной уверенности. Но правильность нашего наблюдения была любезно подтверждена акад. Г. В. Церетели, читавшим эту арабскую надпись на месте — линии рисунка складок действительно нанесены поверх строк надписи 1615 г., т. е. бесспорно позднее нее, и, очевидно, относятся ко времени ремонта 1643 г.¹⁴ Как мы увидим ниже, это обстоятельство также имеет значение в вопросе датировки самого портрета Шота Руставели, изображенного у ног Иоанна Дамаскина.

Таким образом, иконографический и стилистический анализ росписи Крестного храма приводит нас к выводу, что она включает фрески XIV и XVII вв. Соотношение между этими двумя хронологическими слоями в некоторых случаях устанавливается легко, в других необходимо изучение росписи на месте. Одно для нас остается бесспорным — в храме мы не находим и одной фрески древнее начала XIV в.

¹² С аналогичным случаем мы столкнулись в росписи южной абсиды Алавердского кафедрала — художник XVII в., поновляя древнюю роспись в нижней части южной абсиды, только «оживлял» ее красками.

¹³ А. Цагарели, Цит. соч., стр. 97—98.

¹⁴ Указанное наблюдение противоречит утверждению акад. Амيرانашвили о том, что фигуры Иоанна Дамаскина и Максима Исповедника, исполненные, по его мнению, одновременно с изображением Руставели в XIII в., были поновлены в XVI в. художником Марком Ивером, якобы расписавшим до того собор Иверского монастыря на Афоне (Ш. Я. Амيرانашвили, Цит. соч., стр. 373). Нимбированный портрет Зографа Марка Ивера изображен в нартексе Иверского собора, расписанном в XVI в. Порфирий Успенский считал его автором этой росписи, но Л. Никольский (на которого почему-то ссылаются Ш. Я. Амيرانашвили) справедливо считает Марка Ивера деятелем более ранней эпохи (Л. Никольский, Краткий очерк Афонской стеной живописи, СПб., 1907, стр. 47—48). Что же касается стилистического сходства между иерусалимскими и афонскими фресками, то о нем трудно судить, так как роспись собора Иверского монастыря была переписана в 1842 г., а фрески нартекса, насколько нам известно, вообще не изданы.

В том, что Крестный храм не сохранил ни одной древней фрески, нет ничего необычного. В Грузии немало выдающихся памятников, не сохранивших следов своего первоначального декора¹⁵; к тому же, чем больше храм находится на виду, тем чаще обновляется его роспись и тем меньше шансов найти в нем древнюю живопись, если она не была выполнена долговечной мозаикой¹⁶. К тому же, полное отсутствие в Крестном храме древних фресок обусловлено еще-одним немаловажным обстоятельством, которому, к сожалению, некоторые исследователи не придают должного значения. Как отмечалось выше, Крестный храм в продолжение тридцати трех лет находился в руках у мусульман, превративших его в мечеть (в 1273—1305 гг.)¹⁷. Возможно, что они не дали

¹⁵ Достаточно назвать такие памятники, как Самтавро, Самтависи, Анчисхати, Сиони и др. В Свети-Цховели и Алаверди небольшие части древней росписи были выявлены из под закраски в результате специальной расчистки.

¹⁶ Гелатский храм представляет в этом смысле счастливое исключение, так как там уцелела исполненная мозаикой часть первоначального декора и ранние фрески в нартексе, а в многочисленных приделах сохранились фрески XIII—XVIII вв.

¹⁷ Например, П. И. Ингорква считает, что в этот период роспись Крестного храма не могла особенно пострадать, так как, превратив храм в мечеть, мусульмане не уничтожали росписи и она сохранялась веками (П. И. Ингорква, Собрание сочинений в семи томах, т. I, Тб., 1963, стр. 834, на грузинском языке). К сожалению П. Ингорква не называет конкретных примеров, между тем, вопрос этот заслуживает того, чтобы остановиться на нем подробнее.

Обычно, превратив храм в мечеть, мусульмане уничтожали (соскабливали или закрашивали) его роспись. Достаточно вспомнить, что от многочисленных росписей Константинополь уцелели только мозаики в куполе Фетие-Джами, для уничтожения которых нужны были высокие леса, и мозаика в нартексах Кахрие-Джами, бывшего монастыря Хора. Эти замечательные мозаики спаслись только потому, что под мечеть была отведена одна лишь центральная часть храма, в которую был прорублен боковой вход, тогда как нартексы были использованы под складские помещения. В центральной части храма роспись была замазана полностью (Н. П. Кондаков, Византийские церкви и памятники Константинополь, Труды VI Археолог. Съезда в Одессе в 1884 г., т. III, Одесса, 1887, стр. 179). В настоящее время мозаики храма постепенно раскрывают. Точно так же были заклеены мозаики св. Софии, частично раскрытые в настоящее время, и ряд других росписей. Что же касается храмов отуреченных провинций Южной Грузии, которые, по-видимому, имеет в виду Ингорква, то они находились в исключительноном положении, так как их какое-то время оберегал плетет коренного грузинского населения, часть которого еще в конце XIX в. тайне исповедовала веру отцов и даже имела еще своих священников (Е. С. Такаш и др., Археологическая экспедиция в южные провинции Грузии в 1917 г., Тб., 1952, стр. 90, 94). Поэтому грузинские храмы были превращены в мечети относительно поздно, в XIX в. Относительно Тбетн Н. Марр пишет со слов старожилов, что когда они стали пользоваться храмом в качестве мечети «предали огню роспись, чтобы не соблазняться, для этого они навалили сено и подожгли» (Н. Я. Марр, Дневник путешествия в Шавети и Кларджию, СПб, 1941, стр. 15). В Хахули и Пархали сохраняли остатки росписи до того момента, пока грузин не переселили в западные районы Турции, после чего они сразу же были заселены. Сначала же была заселена церковь в Эжеки (там же, стр. 76). В Ошки и Ишхани в мечеть был превращен не весь храм, а только один его рукав (в Ошки—южный, в Ишхани—западный), который отделили от центральной части глухой стеной.

Мусульмане, не утруждая себя уничтожением всей росписи храма и предоставив это времени, начист соскоблили ее в отведенном под мечеть рукаве. Такашвили передает со слов Н. Саргисяна, что, превратив в мечеть западный рукав Ишханского храма (как видно, это произошло относительно не так давно), мусульмане «разожгли огонь вдоль стен, для уничтожения росписи. Все, что уцелело от огня, они соскоблили остриями пик» (там же, стр. 35). Если это происходило в провинциях с коренным грузинским населением, то тем более должно было случиться в Иерусалиме, когда фанатически настроенные мамелюки вырвали из рук грузин Крестный монастырь, после длительной и ожесточенной борьбы.

себе труда уничтожить всю роспись храма, так как для этого понадобилось бы возводить высокие леса, но роспись в нижней части стен и на устоях, до которой легко было добраться с помощью простых лестниц, очевидно, была соскоблена или забелена. Сам факт, что по возвращении Крестного монастыря из мусульманского плена пришлось заново украшать его росписью, говорит о том, что древняя его живопись была уничтожена. Но даже если предположить, что мусульмане не тронули росписи и грузины попросту пожелали обновить ее, то и в этом случае древняя живопись вряд ли могла сохраниться, так как, в отличие от художников XVII в., живописцы XIV в. не стали бы ограничиваться «оживлением» старых фресок, а создали бы новую роспись. Единственное, что мы вправе допустить, это то, что в верхних компартаментах храма — в куполе и сводах — могла уцелеть какая-то древняя живопись, но на стенах и устоях она, очевидно, была полностью переписана¹⁸.

¹⁸ Возможно, расчистка росписи устоев позволила бы найти остатки древнейшей росписи, но надежда найти какие-либо остатки ее в верхней части стен и в сводах ничтожна, так как там живописи, по-видимому, вообще не сохранилось.

ГЛАВА ПЯТАЯ

Роспись Крестного храма включала также большое количество портретов исторических лиц. Портреты эти двух родов: одни из них являются «прижизненными» изображениями, т. е. портретами в собственном смысле слова, и исполнены при жизни этих лиц (или вскоре по их кончине), по заказу или за особые заслуги перед церковью. Другие изображают лиц более или менее далекого исторического прошлого — грузинских царей или выдающихся церковных деятелей и др. Эти портреты мы условно называем «историческими». Часто такие заслуженные личности канонизировались церковью, поэтому не всегда возможно отличить «исторический» портрет от изображения национального святого.

«Прижизненный» портрет в большей мере передает сходство с оригиналом, тогда как «исторический» портрет более условен, хотя в его основе часто также лежит более древний «прижизненный» портрет. В искусстве зрелого средневековья «исторический» портрет встречается относительно редко, тогда как позднее интерес к нему возрастает.

Хотя до нас дошла лишь незначительная часть портретов, некогда украшавших стены Крестного храма, сведения о них сохранились в трудах более ранних путешественников в Палестину. Тимоте Габашвили, заставший роспись в наиболее сохранным виде, перечисляет наибольшее число портретов. Хотя он не указывает их местоположения, порядок, в котором он называет их, в основном отвечает их реальному расположению. Н. Чубинашвили и А. Цагарели обычно указывают расположение портретов и дают чтение большинства их надписей. Кроме того, мы имеем возможность судить об этих портретах на основании зарисовок этих путешественников и фотоснимков уцелевших изображений. Судя по этим данным, портреты Крестного храма делились по своему содержанию на три основных группы и, что особенно важно, каждая из этих групп занимала в храме особое место¹.

Группа портретов, условно называемая нами первой, известна нам главным образом на основании перечня Тимоте (стр. 85—86), который называет ряд грузинских святых, католиков, епископов и ученых-богословов². Далеко не все из перечисленных им имен могут быть точно идентифицированы³, но среди них он называет, с одной стороны, известных церковных деятелей и писателей XI—XII вв.: Евфимия Грдзелидзе.

¹ Следует отметить, что наше деление портретов на три группы в целом совпадает с порядком, в котором перечисляет портреты Тимоте. Так, наша первая группа соответствует списку портретов на страницах 85—86 его Путешествия, а вторая и третья группы — списку на странице 82; при этом (за одним исключением) Тимоте перечисляет сначала портреты нашей второй группы, а за ними — портреты третьей группы.

² Подробный разбор содержания портретов этой группы дает Е. Метрели: *Материалы...*, стр. 60—63.

³ Называя портреты католиков Арсения и Иоанна, Тимоте не уточняет, которого из католиков, носивших это имя, он имеет в виду.

Арсена Вачесдзе и Иоанна Чимчимели, а с другой стороны — мученика XVII в. Кайхосро Грузина (Чолокашвили, +1612 г.). Какова была связь этих лиц с Крестным монастырем, неизвестно, возможно, они подвизались в нем какое-то время или, подобно многим грузинским средневековым деятелям, окончили в его стенах свои дни⁴. Кайхосро Чолокашвили, несомненно изображенный Никифором, возможно, и не находился в прямой связи с монастырем.

Н. Чубинашвили, видевший многие из этих портретов, но уже не разобравший их надписей, указывает, что они помещены по северной стене храма⁵. На снимке интерьера последнего, заимствованном нами из издания Н. П. Кондакова, вдоль северной и южной стен храма действительно различимы ряды нимбированных фигур⁶ (табл. 1).

К этой же группе портретов деятелей грузинской церкви мы относим условно портреты национальных святых — двух выдающихся настоятелей Крестного монастыря, свв. Прохора и Луки, которые помещаются, подобно портретам других святых отцов, на подкупольном устье, а также четыре портрета из числа т. н. «тринадцати сирийских отцов», помещавшиеся в арке западного рукава⁷. От первой группы портретов до нас дошло всего два — изображения свв. Прохора и Луки на юго-восточном устье (табл. XXIII).

Полнее наше представление о второй группе портретов, большинство которых известно нам на основании фотоснимков, или, в всяком случае, зарисовок. Группа эта также включает изображения лиц, живших в самое различное время, но, в отличие от лиц первой группы, связь которых с Крестным монастырем в большинстве случаев для нас не ясна, лица второй группы связаны с ним вполне определенным образом — группа эта включает портреты строителей Крестного монастыря. Примечательно, что все портреты этой группы сосредоточены вместе, на западной стене храма.

Как отмечалось выше, западная стена членена по центру дверью. В свою очередь, каждая половина стены делится пилястрой на два неравных отрезка — средние отрезки шире угловых. По сторонам двери представлены изображения двух монахов — с северной стороны изображен Петр Ивер⁸ (табл. XXVII), с именем которого связывается первая строительная деятельность грузин в Палестине⁹, а с южной стороны — неизвестный монах, с завязанными глазами, зажженными свечами в руках и крестом за головой (табл. XXVI). Портрет сопровождался надписью „სუცხელ წილნი თქვენი მობრძეულ და სანთელი აღნთებულ“ — «Пусть чресла ваши будут перепоясаны и свечи зажжены»¹⁰. Со слов неруслимских монахов, Н. Чубинашвили трактовал эту фигуру как символическое изображение великой схимы, однако предположение С. Кауцшишвили о том, что она изображает сподвижника Петра Ивера —

⁴ Сравни — Т. Г а б а ш в и л и, Цит. соч., стр. 82, 25—27.

⁵ Н. Ч у б и н а ш в и л и, Цит. соч., стр. 47.

⁶ Н. П. К о н д а к о в, Цит. соч. табл. VII.

⁷ Н. Ч у б и н а ш в и л и, Цит. соч., стр. 47.

⁸ Портрет этот не сохранил надписи, но описан и зарисован Н. Чубинашвили именно как портрет Петра Ивера (Цит. соч., 46, рукоп. А—1767, рис. на стр. 167; фото этой фрески издано и А. Баумштарком, Цит. соч., рис. 4).

⁹ Житие Петра Ивера, Хрестоматия древнегрузинской литературы, стр. 256—272.

¹⁰ Н. Ч у б и н а ш в и л и, Цит. соч., стр. 46. В настоящее время надпись эта заменена греческой, но буквы грузинской надписи, просвечивающие из-под красочного слоя, ясно разбираются на фото.

Иоанна Лаза, также не лишено основания¹¹. В житии Петра Ивера рассказан эпизод болезни лица и глаз, поразившей Иоанна Лаза и вынудившей его завязывать глаза. Возможно, фреска передает именно эту деталь повествования, но что означают изображения других деталей, остается неясным.

На широком отрезке северной половины западной стены помещался групповой портрет трех грузинских царей — Мириана (IV в.), Вахтанга Горгасала (V в.) и Баграта IV (XI в.), — с именем которых связываются основные этапы строительства Крестного монастыря. Хотя портреты эти не дошли до нас, мы имеем возможность судить о них по цветным зарисовкам, исполненным на месте по заказу Тимоте Габашвили¹², по зарисовкам Н. Чубинашвили¹³ и красочному описанию А. Цагарели¹⁴.

Портреты трех царей, заключенные в общее обрамление, однотипны по своим позам и костюмам. Первым от двери изображен Мириан, далее Вахтанг и крайним Баграт. Три царя стоят в ряд строго фронтально, на длинных подушках. Движение их рук, раскрытых перед грудью, слегка варьируется. Головы увенчаны большими коронами, двойные ризы украшены подобием лора и на плечи накинуты мантии. Все трое представлены седовласыми старцами. Несомненно, все три портрета исполнены одной рукой.

На зарисовках, исполненных по заказу Тимоте, портреты царей сопровождаются греческими и грузинскими надписями. Краткие греческие надписи, по-видимому точно срисованные художником, несомненно современны портретам¹⁵. Показательно, что в них подчеркивается факт, что это портреты царей Грузии:

— «Мириан, базилевс иверов»,

«Вахтанг, базилевс иверов»,

«Баграт, базилевс иверов».

Над ними, рукой самого Тимоте, нанесены грузинские надписи (художник, очевидно грек, не мог их списать); но, по-видимому, они не следуют точно оригиналу, а передают лишь их общий смысл¹⁶.

Во всяком случае, А. Цагарели этих надписей не упоминает, а приводит одну, развернутую надпись, общую для всех трех портретов. К

¹¹ С. Г. Кау х ч и ш в и л и, Выдающийся грузинский деятель Петр Ивер и его портрет, журн. «Дроша», 1958, № 5, стр. 13—14.

¹² Рукопись Q—80, стр. 104; Е. М е т р е в е л и, Путешествие..., стр. 014—020, рис. 12—14.

¹³ Рук. А—1767, рис. 167; Журн. «Сабчота Хеловнеба» 1958, № 8, рис. 1.

¹⁴ А. Ц а г а р е л и, Цит. соч., стр. 104.

¹⁵ Надписи эти не имеют ничего общего с греческими надписями, заменившими в 1902 г. древние грузинские надписи храма.

¹⁶ 1. „ღირსი მირიან, პირველი კეთილშობილური მეფე საქართველოს, ხოსროიანი“ — «Достойный Мириан, первый правоправный царь Грузии, из рода Хосроев».

2. „სახელანი დღი ჯელშიფე ვახტანგ გურგასლან, მკურობელი და მეფე საქართველოს და იერუსალიმისა, ხოსროიანი“ — „Прославленный великий государь, Вахтанг Гургаслан, владетель и царь Грузии и Иерусалима, из рода Хосроев».

3. „ბაგრატ კურაპალატი, მეფე საქართველოსა, დავითიანი, აღმაშენებელი, ქუთაისის საყდრისა“ — „Баграт Куропалат, царь Грузии, из рода Давидова, строитель Куганского храма».

В частности, указание на то, что Баграт Куропалат построил Кутанский храм, т. е. ошибочная идентификация Баграта IV с Багратом III, очевидно, принадлежит самому Тимоте. В другой редакции этого текста (редакция С) он дополняет эти надписи новыми сведениями о строительной деятельности царей Мириана и Вахтанга (Е. М е т р е в е л и, Цит. соч., стр. 015).

сожалению, Цагарели застал ее в сильно фрагментированном виде. Приводим ее в частично восстановленном чтении П. Ингороква: „ქ. მირიან [მეფის უბოძო] კოსტანტინე [ბერძენისა] მეფემან ესე ჯვარი [. . . ?] მოვიდეს [. . . მეფე ვახტანგ გორგასალს მოვიდა] და დაიჭირა იერუსალიმი და აღაშენა ჯვარი [სა მონასტრის . . .]“¹⁷. «Мириану [царю пожаловал] Константин [греческий] царь сей Крест [. . . ?] пришил [. . . царь Вахтанг Горгасал] занял Иерусалим и построил сей Крест [ный монастырь]. . .»

Сопоставляя эти фрагменты с надписями, сделанными рукой Тимоте на его зарисовках, и с текстом его исторического экскурса, включенного в Путешествие¹⁸, мы видим, что надписи эти сообщали об основных этапах строительства Крестного монастыря — 1. Император Константин пожаловал первому христианскому царю Грузии Мириану место для храма Креста, 2. Вахтанг Горгасал, прославленный царь Грузии, овладев Иерусалимом, построил первый монастырь Креста, 3. Царь Грузии Баграт куропалат воздвиг его вторично.

На северной пиллястре живописи не сохранилось. На широком отрезке в южной половине западной стены помещались изображения Константине и Елены¹⁹; рядом на южной пиллястре сохранился парный портрет свв. Евфимия и Георгия Святогорцев, сыгравших важную роль в строительстве Крестного монастыря в XI в. (табл. XXIV). Показательно, что греческие надписи, заменившие в 1902 г. грузинские, молчат о национальности этих святых, тогда как в древних грузинских надписях, раскрытых в 1960 г. участниками экспедиции, их национальность подчеркивается особо: „წა ეფ-მი ქრთველი“ — св. Евфимий Грузин“; „წა გ-ი ქართველი“ — св. Георгий Грузин“²⁰. Аналогичным образом св. Кайхосро Чолокашвили был поименован в надписи как св. мученик Кайхосро Грузин²¹.

Собрание портретов строителей Крестного монастыря, занимающее центральную часть западной стены, завершалось портретом главного строителя — Георгия-Прохора, изображенного в рост, над дверью выше медальона с изображением Богоматери²². Помещением в этом месте второго портрета Прохоре подчеркивалась именно строительная его деятельность.

В двух крайних, расположенных за пиллястрами, узких отрезках западной стены помещались портреты современников Никифора Чолокашвили: в северном — портреты двух братьев — Паата и Кайхосро Цулукидзе — приближенных Левана Дадзиани, на средства которых была построена церковь св. Николая при храме Гроба Господня²³ (табл. XXIX 1-2), а в южном — групповой портрет братии Крестного мона-

¹⁷ А. Цагарели. Цит. соч., стр. 245; П. Ингороква, Цит. соч., стр. 789—790.

¹⁸ Т. Габашвили, Цит. соч., стр. 77—78.

¹⁹ Изображения эти упоминаются еще паломниками XVI в. (А. Цагарели, Цит. соч., стр. 97—98). Н. П. Кондаков, еще видевший их, отмечает, что они помещались у входа в храм (Цит. соч., стр. 266). Поэтому предположение П. Ингороква, что изображения эти были утрачены до XVII в. и заменены портретами братьев Цулукидзе (цит. соч., стр. 781), не отвечает действительности.

²⁰ Журнал, «Сабчота хеловнеба», 1960, № 12, стр. 7.

²¹ Т. Габашвили, Цит. соч., стр. 85.

²² А. Цагарели, Цит. соч., стр. 106 и 247; портрет утрачен.

²³ Т. Габашвили, Цит. соч., стр. 81—82; Н. Чубиняшвили, Цит. соч., стр. 46; рукоп. А—1767, рис. 163 и 171; портреты утрачены.



стыря, сопровождаемый надписью, исполненной шрифтом мхедрули: „აგაპო ზვეტიცის ბეჭედი ა. თაბაძე“ «Это монахи Крестного монастыря»²⁴.

Прежде чем перейти к третьей группе портретов, следует, хотя бы примерно, установить время создания портретов двух первых групп; а для этого, прежде всего, надо выяснить — которые из них относятся к числу «прижизненных» изображений, а которые — к числу «исторических». К числу «прижизненных» относятся портреты братьев Цулукидзе, современников Никифора Чолокашвили, и, судя по шрифту надписи и по отмеченному А. Цагарели колористическому родству с портретом Дадзиани²⁵, групповой портрет монахов. К числу бесспорно «исторических» относятся изображения деятелей IV—V вв., а также парный портрет свв. Прохора и Луки. Прохор — деятель XI в., а Лука — XII в., но канонизирован только в начале XIV в. Очевидно, что эти портреты исполнены, во всяком случае, не ранее этого времени. К числу «исторических» портретов относится, очевидно, и портрет Кайхосро Чолокашвили, замученного в 1612 г., созданный, надо полагать, Никифором Чолокашвили.

Для того, чтобы узнать, к какой категории относятся остальные портреты, следует прежде всего уяснить себе принципы создания «прижизненных» портретов вообще. В частности следует подчеркнуть, что высказанное в литературе предположение о том, что между назначением тому или иному лицу агапа и созданием его портрета существует непосредственная связь²⁶, далеко не всегда отвечает действительности. Назначение агапа и создание портрета могут совпасть только в том случае, если они совпадают с моментом поновления всей, или во всяком случае, значительной части росписи храма. Примером такого совпадения являются портреты Кайхосро Цулукидзе и царицы Марнам (портрет третьей группы, который будет рассмотрен ниже), но портреты этих вкладчиков попали в роспись храма только потому, что в их время роспись была полностью поновлена. Во всех же остальных случаях между агапом и портретом нет никакой связи. Достаточно отметить, что синодик Крестного монастыря содержит более трехсот агапов, но только в четырех случаях они совпадают с портретами. Связь между агапом и портретом практически была невозможна, так как агап мог быть назначен в любой момент, тогда как портрет за редким исключением мог быть добавлен к росписи только при полном ее поновлении, так как средневековая византийская и грузинская роспись, представляющая собой единое смысловое и художественное целое, не терпела обычных таких добавлений. Новый портрет мог появиться только в приделе, и то если последний заново расписывался; только в XVII в. иногда стали отступать от этого правила²⁷. Именно поэтому в росписи Крестного храма нет ни одного портрета деятелей XV—XVI вв., хотя в эти века назначалось множество агапов. Следует также добавить, что при понов-

²⁴ А. Цагарели, Цит. соч., стр. 106, рис. на стр. 264, портреты утрачены.

²⁵ А. Цагарели, Цит. соч., стр. 106.

²⁶ Е. Метрелли, Материалы..., стр. 54.

²⁷ Наибольшее число портретов различного времени включают росписи храмов, служивших родовой усыпальницей. Так, в Гелатском храме — усыпальнице царского рода — все исторические портреты XIII, XIV, XV, XVII и XVIII вв. помещаются в приделах, заново расписанных (а иногда и перестроенных) этими царственными ктиторами. В XVI в. вся роспись храма, пострадавшая от пожара, была возобновлена, и поэтому в центральной части храма появились портреты царей XVI в. Из древних портретов был сохранен и заново переписан только портрет Давида Строителя — основателя монастыря. Только в XVII в. каталикос Захария, поновив часть росписи западного рукава, поместил там свой портрет. Аналогичное явление наблюдается в храмах Хоби, Цаленджиха, Мартвили — усыпальницах рода Дадзиани и др.

лении всей росписи храма старые ктиторские портреты, за очень редким исключением²⁸, заменялись новыми ктиторскими изображениями.

Но раз «прижизненный» портрет мог появиться в храме только в момент общего поновления росписи, мы не можем считать все портреты Крестного храма «прижизненными», так как в таком случае пришлось бы допустить, что созданная в XI в. роспись непрерывно поновлялась в XII, XIII и XIV веках, что также невозможно. Очевидно поэтому, что большинство портретов, рассмотренных нами, двух первых групп относится к числу «исторических» изображений, созданных вместе, в одну или в две очереди и в относительно позднюю эпоху. Более детальное их рассмотрение подтверждает это предположение.

Оставляя в стороне несохранившиеся портреты первой группы и обращаясь ко второй их группе, мы видим, что угловые части западной стены заняты исполненными в XVII в. «прижизненными» портретами братьев Цулукидзе и монахов, тогда как в центральной ее части объединены портреты участников двух основных этапов строительства Крестного монастыря и изображение Константина и Елены. Последнее изображение, видимо, было исполнено до ремонта 1643 г., так как его упоминают паломники XVI в. Чуди и Буше²⁹. Поскольку время создания остальных портретов неизвестно, относительно росписи западной стены можно иметь два предположения: 1. возможно, что роспись была выполнена до 1643 г. и только дополнилась в XVII в. портретами Цулукидзе и монахов. Если это так, то весьма примечательно, что Никифор добавил к этой росписи именно портреты строителей (церкви св. Николая), т. е. что он прекрасно понимал общий смысл этой композиции; 2. возможно, с другой стороны, что, застав на западной стене более древнее изображение Константина и Елены (а быть может еще какой-либо из этих портретов, например портреты свв. Евфимия и Георгия Святогорцев), Никифор поновив их, добавил к ним остальные портреты, создав единую по своему смыслу композицию.

Прежде чем решить этот вопрос, следует остановиться на рассмотрении различных точек зрения, высказанных в специальной литературе относительно происхождения и характера портретной галереи Крестного монастыря.

Широкую картину росписи Крестного монастыря разворачивает П. Ингороква, однако необоснованная датировка существующих изображений и совершенно произвольное восстановление утраченного мешает точности этой картины. Он также понимает роспись западной стены как единую по своему смыслу композицию, но трактует ее как изображение торжественного синклита светских и церковных деятелей Грузии³⁰, а поскольку он принимает все портреты этой стены (конечно, исключая портреты лиц IV—V вв.) за «прижизненные» изображения, он относит всю композицию к XI в., т. е. считает ее частью первоначальной росписи храма. Общим основанием для подобной датировки служит для него утверждения А. Баумштарка и Ш. Амиранашвили о наличии в храме древних фресок, восходящих к эпохе крестоносцев; более конкретное обоснование усматривает Ингороква в портрете Баграта IV и, главное, в сопровождающей его надписи³¹.

Несомненно, что Крестный храм был сначала же, т. е. в XI в., украшен росписью, центральное место в которой занимал торжественный

²⁸ Портрет Давида Строителя в Гелати и Георгия Даднани в Хоби.

²⁹ А. Цагарели, Цит. соч., стр. 97—98.

³⁰ П. И. Ингороква, Цит. соч., стр. 782—803.

³¹ Там же, стр. 802.

портрет царя царей Баграта IV, в правление которого, а, главное, на средства которого был построен монастырь. Также несомненно, однако, что портрет этот помещался не у входа в храм, в глубине длинного западного рукава, на относительно слабо освещенной его стене, а в центральной, хорошо освещенной части храма, на северной или южной его стене, т. е. примерно там, где позднее поместили портрет Левана Дадиянц³².

Известный же нам портрет Баграта IV в западном рукаве, заключенный в общее обрамление с двумя другими «историческими» портретами Миряна и Вахтаंगा, совершенно идентичный последним по своим размерам, позе и одеянию, очевидно также является только «историческим» изображением. Все три царя представлены седовласыми старцами, тогда как в период до 1054 г., к которому П. Ингорюквта относит создание этого портрета, Багра IV был относительно молодым еще человеком. Как ни условна зарисовка, исполненная по заказу Тимоте, она передает общий фасон одежды и короны, не характерной для раннего времени. В частности, корона совершенно аналогичной формы венчает голову царя Миряна в фреске Свети-Цховели, исполненной в 1678—1688 гг.³³ Нельзя также не учесть указания А. Цагарели, что изображения этих царей по своему колориту совершенно идентичны портрету Левана Дадияни на южной стене храма³⁴.

По утверждению П. Ингорюквта, о раннем происхождении портрета свидетельствует сопровождающая его надпись, в которой Багра IV назван «куропалатом», т. е. титулом, который он носил только до 1054 г. (позднее он носит титулы новеллессимуса, севастоса и кесароса). Однако эти данные могли бы помочь уточнить датировку портрета на первую половину века только в том случае, если бы мы были уверены в том, что он действительно исполнен на протяжении XI в.³⁵ Иначе они теряют всякий смысл. В нашем случае они говорят совсем о другом.

Как неоднократно отмечает сам же П. Ингорюквта, строительство крестного монастыря приходится на первую половину и середину XI в., т. е. именно на годы куропалатства Баграта IV. Поэтому, во всех современных строительстве документах, хранившихся в библиотеке Крестного монастыря (приписки к рукописям 1038 и 1040 гг.)³⁶, Багра IV назван «куропалатом». Совершенно очевидно, что создатель портрета

³² В Атенском Сионе, в виде исключения, царские портреты помещены в западной абсиде. Но Сион этот тетраконх, в котором восточная и западная абсиды являются главными, хорошо освещенными и не членеными дверью, частями здания. Во всех же остальных случаях (Земо-Крихи, Вардаия, Бетания, Кипцвиси, Бертубани, Гелати и др.) портреты занимают северную, реже—южную стены (Г. А л и б е г а ш в и л и, Четыре портрета царя Тамары, Тбилиси, 1957, стр. 32—46).

³³ В. Б е р и д з е, «Свети Цховели» Мцхетского кафедрала и сюжеты обращения Картли в его фресках, Вести. Гос. музея Грузии, т. XV—V, Тб. 1948, стр. 136—164, рис. 2—3, 10. (на груз. яз.).

³⁴ А. Ц а г а р е л и, Цит. соч., стр. 106.

³⁵ На основании аналогичных данных была, например, уточнена дата Атенской надписи: И. А. Д ж а в а х и ш в и л и, К вопросу о времени построения грузинского храма в Атене, Христианский восток. т. I, в. 3, СПб, 1912, стр. 277—297.

³⁶ Перевод толкований Иоанна Златоуста на Евангелие Иоанна, рукоп., переписанная в 1038 г. в монастыре св. Саввы для библиотеки Крестного монастыря: Т. Ж о р д а н и я, Хроника, т. I, стр. 177—178; А. Ц а г а р е л и, Цит. соч., стр. 186—187; Перевод речей Григория Назианзина и Григория Нисского, рукопись, переписанная в 1040 г. в монастыре Калипос, в Антиохии, для Крестного монастыря: Т. Ж о р д а н и я, Хроника, т. I, стр. 179—181; А. Ц а г а р е л и, Цит. соч., стр. 185.

основывался на сведениях, извлеченных им из этих древних документов, с которыми он имел возможность познакомиться в Крестном монастыре и к которым он относился с полным доверием. Что же касается последующей титулатуры Баграта IV, она мало его интересовала (а если он был деятелем поздней эпохи, то, скорее всего, он попросту и не знал о ней).

Очевидно, что из тех же источников извлек создатель росписи сведения относительно остальных строителей XI в. Указания на деятельность Георгия-Прохора заключены в тех же приписках к рукописям 1030 и 1040 гг., а также в агапах³⁷ и синаксарном житии этого святого, написанном в Крестном монастыре³⁸. Там же хранилась рукопись с припиской 1055 г., заключающая указание на роль и деятельность св. Евфимия³⁹ и, надо полагать, житие св. Георгия Святогорца.

Но если строительство Крестного монастыря в XI в. и участие в нем вышеперечисленных лиц удостоверяется бесспорными документами, то сведения относительно роли грузинских деятелей IV—V вв. в строительстве древнейшей церкви Креста несут более легендарный характер. Во всяком случае, в дошедших до нас документах самого монастыря нет на этот счет ни малейших указаний. В известных нам исторических сочинениях находим косвенные указания относительно связей царей Мириана⁴⁰ и Вахтанга Горгасала⁴¹ с Палестиной, а в житие Петра Ивера подробно описывается широкая строительная его деятельность в Палестине и самом Иерусалиме, но прямого указания на строительство собственно Крестного храма нет и там⁴². Византийские историки, упоминающие о строительстве грузинских храмов в Иерусалиме уже с V—VI вв., не называют самих храмов⁴³.

Означает ли это, что создатель портретов этих лиц основывался только на устном предании или в данном случае он также исходил из каких-то письменных источников, не дошедших до нас? Касаясь вопроса возникновения и истории грузинской колонии в Иерусалиме, Тимоте Габашвили подчеркивает, что он пользовался письменными источниками⁴⁴. Конечно, не исключено, что одним из таких источников послужили надписи Крестного монастыря; однако более детальное изложение Тимоте свидетельствует о том, что он пользовался какими-то иными, очевидно, литературными источниками.

Анализируя предания, связанные со строительством Крестного монастыря, Е. Метрели приходит к выводу, что легенда относительно

³⁷ Е. Метрели, Материалы..., стр. 94.

³⁸ Житие Прохора Джварели, мученичество Луки и мученичество Николая Двали, Издание Д. Кипшидзе, Известия Кавказского историко-археол. Ин-та, т. II, 1927.

³⁹ Сборник трудов ряда свв. отцов, в переводе Евфимия Святогорца. (А. Цагарели, Цит. соч., стр. 172—174).

⁴⁰ У Леонтия Мровели рассказано о посольстве, направленном царем Мирианом к императору Константину, с просьбой прислать в Грузию части обретенного св. Еленой Честного Древа, строителей для возведения первых христианских храмов и первых священнослужителей. Просьба эта была охотно удовлетворена Константином: Карлис Цховреба (История Грузии), т. I, стр. 117—118, 228.

⁴¹ У Джуаншера переданы сведения о паломничестве Вахтанга Горгасала в Палестину, о богатых его приношениях, а также смутно сказано относительно роли Вахтанга в истории Иерусалима, как посредника между Ираном и Римом: Карлис Цховреба (История Грузии), т. I, стр. 183, 186, 192.

⁴² Хрестоматия древнегрузинской литературы, т. I, стр. 256—272.

⁴³ G. Pezardze, Цит. соч., стр. 183.

⁴⁴ Т. Габашвили, Цит. соч., стр. 77, 10—13.

обретения Мирианом места для монастыря должна была возникнуть еще в XI в. и найти отражение в письменных источниках, не дошедших до нас⁴⁵. Еще обширнее была, по-видимому, хранившаяся в Иерусалиме историческая литература относительно Вахтанга Горгасала. Известно, что в XVII в. в храме Голгофы хранилась рукопись «Хождений Вахтанга в Иерусалим»⁴⁶, отдельные сведения о нем сохранились не только в грузинских, но и греческих источниках⁴⁷. По-видимому, создатель росписи Крестного храма и Тимоте Габашвили исходили именно из этих, неизвестных нам, источников. Наконец, надо полагать, что в Иерусалиме имелось и житие Петра Ивера, епископа Маюмского.

Очевидно также, что сведения, сохраненные этими поздними сочинениями о Мириане и Вахтанге, были менее достоверны, чем современные событию записи относительно строительства XI в., но создатель росписи, по-видимому, относился к ним с таким же доверием. Однако в данном случае нас интересует не столько большая или меньшая достоверность использованных им документов, сколько сам факт следования им письменным источникам, а не устному преданию.

Таким образом, мы вправе заключить, что создатель галереи портретов Крестного храма, кто бы он ни был, использовал для этого исторические сведения, заключенные в документах Крестного монастыря и в других литературных источниках.

*
*
*

Изучая портреты исторических лиц Крестного монастыря, Е. Метревели обратила внимание на то, что в них представлены, с одной стороны деятели V—XIII вв., а с другой — лица, жившие в XVII в., но нет ни одного портрета деятелей промежуточного периода — XIV—XVI вв. На основании этого наблюдения она приходит к правильному выводу о том, что роспись Крестного монастыря поновлялась дважды — в начале XIV в. и в XVII в.⁴⁸. Труднее согласиться с дальнейшими ее выводами. Исходя из того, что в росписи не представлены портреты даже таких видных деятелей XIV—XVI вв., как царь Давид VIII, имеретинский царь Ваграт и кахетинский царь Леон, заслуги которых были отмечены в агапах Крестного монастыря или надписях храма Голгофы, несомненно хорошо знакомых Никифору Чолокашвили, Е. Метревели заключает, что последний, видимо, не интересовался историческими экскурсами и только пополнил роспись портретами своих современников, т. е. что он не являлся создателем галереи портретов Крестного монастыря. Считая при этом, что часть портретов была создана в начале XIV в. (например портрет св. Луки), Е. Метревели, также ссылаясь на А. Баумштарка и И. Амиранашвили, допускает, что какие-то портреты восходят к еще более раннему времени, т. е. что первоначально галерея портретов создавалась в древнейший период — в XI—XIII вв.⁴⁹.

⁴⁵ Е. Метревели, Путешествие..., стр. 0218.

⁴⁶ Послания Иерусалимского патриарха Досифея в Грузию: Грузинск. духовный вестник, Тифлис, 1886, стр. 163; А. Цагарели, Цит. соч., стр. 37.

⁴⁷ Е. Метревели, Цит. соч., стр. 0220; в списке 1 на стр. 0220 Е. Метревели указывает на официальный документ греческого патриархата, датированный 1200—1308 гг. (греческий журнал «Новый Сион», № IX, стр. 132—134); Герасим Надареишвили, Афонский монастырь (сведения греческих надписей): Сахалхо газети, 1913, март, № 850 (на груз. яз.).

⁴⁸ Е. Метревели, Материалы..., стр. 63.

⁴⁹ Там же, стр. 63—64.

Оставляя в стороне такие объективные показатели, как вероятность уничтожения росписи в период превращения храма в мечеть, обратимся к самой галерее портретов, ее составу, общей идее и стилистическим особенностям.

Портрет царя Восточной Грузии Давида VIII, вернувшего Крестный монастырь грузинам в 1305 г., был, надо полагать, представлен в росписи, возникшей в храме вскоре после его возвращения грузинам. Центральное место в этой росписи, несомненно, занимал также портрет царя Западной Грузии Константина III, на средства которого поновили роспись. Отсутствие этих двух центральных портретов свидетельствует о том, что от портретов начала XIV в. если и уцелело что-либо, то лишь ничтожная часть. Возможно, что в 1643 г. их заменили изображениями ктиторов XVII в. (того же Левана Дадияни), но, скорее всего, они были к тому времени уже утрачены — видимо, роспись стен сохранилась хуже, чем роспись на устоях.

Что же касается портретов деятелей XV—XVI вв. — имеретинского царя Баграта и кахетинского Леона, то их портреты и не должны были находиться в Крестном храме, так как они не имели к нему прямого отношения, а являлись возобновителями храма Голгофы⁵⁰.

Наконец, не обязательно думать, что Никифор Чолокашвили ставил себе целью изобразить всех грузинских деятелей, связанных с Иерусалимом, или хотел представить развернутую историю иерусалимской колонии. Изучение росписи убеждает нас в том, что она была призвана выразить иную, более конкретную, идею.

Как мы видели, роспись центральной части западной стены образует единую по своему смыслу композицию, в которой представлены участники двух основных этапов строительства Крестного монастыря — в V и XI веках. Сочетая портреты Миряна, Вахтанга Горгасала и Петра Ивера с изображениями Константина и Елены, создатель росписи хотел наглядно показать, что грузины издревле, т. е. со времен первого христианского императора, владели этим местом и являлись первыми строителями Крестного монастыря; а располагая рядом портреты Баграта IV, Евфимия и Георгия Святогорцев и Прохора Шавшели, он подчеркивал мысль, что и второе, основное строительство монастыря, также дело рук грузин. В целом эта композиция выражает идею законности исконных прав грузин на Крестный монастырь.

Именно эта идея подчеркивается в надписях, — сопровождающих портреты трех царей, повторенных в надписях на мраморных плитах в алтаре (очевидно, в надежде на большую долговечность последних)⁵¹. Как мы видели, в отличие от других фресок, портреты трех царей снабжены дополнительными греческими надписями, подчеркивающими, что это портреты царей иверов; надписи эти, несомненно, были созданы для того, чтобы содержание портретов было понятно каждому, т. е. не только грузинам, но и грекам, латинянам и др.

Остальные портреты деятелей грузинской церкви и, в частности, Крестного монастыря были, очевидно, призваны дополнить эту основную тему, свидетельствуя о том, что грузины не только много потрудились для Крестного монастыря, но и пролили за него свою кровь. Как

⁵⁰ Возможно, что зарисовка в рукописи Тимоте Габашвили, изображающая царя Леона с моделью Голгофского храма в руке (см. Е. Метревели, Путешествие..., стр. 016), исполнена с фрески храма Филотея на Афоне (Там же, стр. 37).

⁵¹ В настоящее время надписи эти вырублены топором почти целиком.

отмечалось выше, в подписях к ряду портретов подчеркивается национальность изображенных на них лиц.

Очевидно, что создатель этой росписи, выражавшей патриотическую идею об исконных правах грузин на Крестный монастырь, преследовал определенную цель — он хотел утвердить братию монастыря в сознании законности своих прав и дать ей в руки оружие против любых притязаний на древнее наследие их отцов.

Когда же могла возникнуть необходимость в такой документации прав грузин и против чьих притязаний была она направлена?

Очевидно, что она создавалась не столько для мусульман, которым в общем было безразлично, кто воздвиг тот или иной христианский храм, сколько для духовенства других христианских народов, во множестве обитавшем в Иерусалиме и постоянно боровшемся за обладание святынями Палестины. Мусульмане, в окружении которых находились христиане Палестины, время от времени нападали на христианские храмы и грабили их, а позднее (при турках) облагали их непомерными налогами. Крестный монастырь неоднократно подвергался подобным нападениям (в XI, XIII, XV и др. веках) и облагался разорительными налогами; однако в этих случаях никакая документация прав грузин на монастырь не могла спасти положения. Но, наряду с этим, шла борьба внутри самого христианского духовенства — греки, латиняне, армяне и др. оспаривали друг у друга и, в частности, у грузин монастыри и храмы, и документация исконных прав грузин требовалась главным образом против этих претендентов.

История зарубежных грузинских монастырей полна подобных примерами. Представители духовенства различных стран и, в первую очередь, греческого духовенства, притязавшие на обладание цветущими грузинскими лаврами на Афоне, Дивной горе в Антиохии и в Иерусалиме, не останавливались для достижения своих целей ни перед обвинениями в ереси, ни перед фальсификацией документов, ни даже перед физическим насилием⁵². Грузинским монахам постоянно приходилось отстаивать свои права на принадлежавшие им монастыри и храмы, а основатели грузинских монастырей вынуждены были оговаривать в своих уставах их неприкосновенность⁵³. Но если в XI—XII вв. грузины, поддерживаемые авторитетом своей родины, обычно выходили победителями из этой борьбы, то позднее, вместе с ослаблением Грузии, положение их ухудшается.

Иерусалимская колония, одна из самых обширных грузинских колоний, пользовавшаяся особым покровительством грузинских царей, чув-

⁵² Эпизоды борьбы грузинских монахов на Афоне и Дивной горе отражены в произведении грузинской агнографической литературы: Житие св. Иоанна и Евфимия приготвил к печати И. А. Джавахишвили. Памятники древнегрузинского языка, 3, Тб., 1946, стр. 50—52 (на груз. языке); Житие Георгия Святогора, Рукопись Афонского монастыря 1074 г. с гагапами, Тифл., 1901, стр. 312 (на груз. языке). О борьбе иерусалимских монахов рассказывают паломники (Е. Метрели, Материалы..., стр. 171; Е. Метрели, Путешествие..., стр. 0185—0186, на груз. языке).

⁵³ Воспрещая грекам вступление в основанный им Петрицский монастырь, Григорий Бакурианис-дзе объясняет это следующим образом: «А это я потому устанавливаю твердо, что боюсь, чтобы греки, будучи по природе насильниками, не причинили монастырю вреда или какого-либо ущерба или же не стали даже противниками (этого) места и попытались завладеть целиком, попытавшись (получить) должность настоятеля, или как-нибудь иначе, и не захотели сделать монастырь своим. Мы не раз видели, что они делают это...». (24 статья Устава Патрицонского монастыря) цитировано по А. Шанидзе, Великий домостик Запада Григорий Бакурианис-дзе и грузинский монастырь, основанный им в Болгарии. Тб., 1970, стр. 15.

ствовала в XI—XIII вв. твердую поддержку родины, достигшей высшей ступени своего могущества. Даже крестоносцы, зарывшиеся на земли и виноградники грузинских монастырей, не собирались отнимать у грузин их Крестного монастыря и относились к нему с большим уважением; а после перехода Иерусалима в руки мусульман грузин защитило дипломатическое вмешательство царицы Тамары.

Неуверенность в своем положении иерусалимские грузины должны были почувствовать позднее, после того, как монгольское нашествие подорвало могущество их родины, непосредственным результатом чего явилась для них утрата Крестного монастыря, отнятого мамелюками. Наряду с мусульманами усиливают свою активность и христиане, свидетелем чего является утрата монастыря св. Иакова Заведая, перешедшего в XIII в. в руки армян⁵⁴. Но в эту эпоху основную опасность для грузинских храмов все же представляли мусульмане и случаи перехода храмов в чужие руки были единичными. В XV и даже в XVI в. грузины еще успешно боролись за свои памятники, но позднее они постепенно перешли в руки латинян и греков, спешивших уничтожить всякие следы их грузинского происхождения⁵⁵ и, как отмечалось выше, в XVII в. задача отстоять хотя бы Крестный монастырь получила сугубо патриотическое значение. Надо поэтому полагать, что стремление грузин документировать свои права на памятники, зародившееся очень рано, должно было получить особенно яркое выражение в эпоху позднего средневековья.

В Иерусалиме подобные стремления зафиксированы уже с XV в. В своем исследовании о Голгофском синаксаре Е. Метрели подчеркивает, что иерусалимские грузины, неуверенные в завтрашнем дне, старались письменно зафиксировать все, более или менее важные события своей жизни, в расчете создать твердую документацию для своих преемников. К числу таких документов (действительно использованных позднее грузинами) относит его и обширную приписку к Голгофскому синаксарю, исполненную в 1400 г. и начинающуюся словами: «О том кому принадлежит Голгофа»⁵⁶.

Несомненно, те же тенденции отражены в галерее портретов и надписях Крестного монастыря. Они были призваны сыграть роль бесспорного «документа» против любых притязаний и моральной поддержки для самой монастырской братии, утверждая ее в сознании своих прав и напоминая ей о былом величии монастыря.

Впрочем, эти идеи, проявившиеся с особенной остротой в среде преследуемых грузинских монахов, в известном смысле характерны для всей грузинской культуры позднего средневековья, когда Грузия, теснимая внешним врагом и раздираемая внутренними междоусобицами, обращает взор к блестящему прошлому, черпая в нем моральные силы и чувство собственного достоинства. Зародившись в XIV в., эти идеи

⁵⁴ Еще в XVI в. грузины тщательно старались вернуть его себе (Т. Габашвили, Цит. соч., стр. 78). Надо полагать, что с XIII в. положение грузинских монахов пошатнулось и в других странах. Очевидно, например, что вставка, сделанная переписчиком XIII в. в греческую рукопись типикона Петридонского монастыря, с ложным указанием на то, что типикон этот был составлен не только на грузинском и греческом, но также и на армянском языках и что основатель монастыря Григорий Бакурианис-дзе, якобы, подписался под типиконом по-армянски (см. А. Шанидзе, Цит. соч., стр. 45) также является одной из форм этой борьбы, усилившейся в XIII в.

⁵⁵ А. Цагарели, Цит. соч., стр. 117—124.

⁵⁶ Е. Метрели, Одна иерусалимская рукопись, Вестник Гос. Музея Грузии, т. XV—V, стр. 137—48.

во многом определили своеобразие вторичного расцвета грузинской культуры в XVI—XVII вв.

В произведениях византийской и грузинской живописи зрелого средневековья «исторический» портрет встречается относительно редко (и то, в основном, в групповых семейных или династических изображениях), но в эпоху позднего средневековья и особенно в XVII в. интерес к портрету вообще и, в частности, к «историческому» портрету возрастает.

Галерея портретов Крестного монастыря сложилась в специфических условиях и поэтому уникальна, но интерес к «историческому» портрету, к изображениям прославленных деятелей грузинской церкви отражен и в некоторых других грузинских памятниках. Так, например, роспись второго слоя храма Богоматери в Ахтале, исполненная не ранее XIV в., включает серию монашеских портретов, среди которых находим изображения ряда святых из числа «тринадцати сирийских отцов» и Евфимия и Георгия Святоторцев. Неслучайно также, что в XVII в., на основе древних рукописей, создается объединенный текст менология грузинских святых; его богато иллюстрированные рукописи XVII и XVIII вв. (Институт рукописей АН Груз. ССР S — 3269, Н — 2077; Мوزهი Искусств Грузии № 3269 и др.) содержат множество портретов, в их числе портреты Петра Ивера, Мириана и др.

Мы не имеем представления о составе первоначальной росписи Крестного храма, но судя по другим грузинским росписям XI в., национальный «исторический» портрет не должен был занимать в ней значительного места, тем более, что иерусалимские грузины, создавая этот парадный памятник, по-видимому, не столько стремились подчеркнуть его национальный характер, сколько хотели, чтобы он стоял на уровне лучших достижений мирового (т. е. византийского) искусства — во всяком случае в архитектуре храма эти тенденции выразились с полной очевидностью. Вполне вероятно, что национальный момент получил более яркое выражение в росписи, созданной после возвращения монастыря грузинам в начале XIV в. Возможно, именно тогда была заложена основа галереи портретов исторических лиц. Но, по-видимому, от нее мало что сохранилось, и свой законченный вид галерея портретов получила в XVII в.

Очевидно неслучайно, что паломники XVI в. Чуди и Буше, перечисляя некоторые фрески Крестного храма, в их числе и изображения Константина и Елены, ни словом не обмолвились относительно портретов грузинских царей и патриархов⁵⁷, тогда как паломник Барский, видевший роспись в первой половине XVIII века, в первую очередь упоминает именно о них⁵⁸. Особо отмечает их и Н. П. Кондаков⁵⁹.

Мы отметили выше, что характер одеяний и корон трех грузинских царей находит аналогии только в живописи XVII в. К сожалению, судить на основании зарисовок Тимоте и Н. Чубинашвили о стилистических чертах этих изображений невозможно. Но относительно сохранившихся портретов свв. Прохора и Луки, свв. Евфимия и Георгия, Петра Ивера и Иоанна Лаза (?) мы имеем возможность составить себе представление по фотоснимкам, и последние полностью подтверждают наше

⁵⁷ А. Цагарели, Цит. соч., стр. 97—98.

⁵⁸ А. Цагарели, Цит. соч., стр. 101.

⁵⁹ Н. П. Кондаков, Цит. соч., стр. 266.

предположение относительно позднего происхождения этих портретов. Все они, несомненно, выполнены в сухой и жесткой манере живописи XVII в. Возможно, конечно, что в основе этих изображений также лежат более древние фрески XIV в., основательно переписанные в XVII в., но судить об этом можно будет только на месте.

*
*

Мог ли Никифор Чолокашвили создать или, во всяком случае, значительно дополнить эту галерею портретов исторических лиц? Ниже, перейдя к третьей группе портретов, мы увидим, что Никифор действительно охотно помещал в храме изображения своих современников, но это не исключает его интереса и к «историческому» портрету.

Акад. К. Кекелидзе, собравший разбросанные в различных источниках сведения относительно Никифора Чолокашвили, дает яркую характеристику его личности⁶⁰. Столь же красноречивы отзывы современников Никифора, собранные в труде А. Цагарели⁶¹. Они рисуют нам его как одного из выдающихся деятелей своей бурной эпохи, поразившей такие сложные, противоречивые характеры и личности, как царь-поэт Теймураз I, царь Картли Ростом или правитель Мингрелии Леван Дадияни. Личность Никифора Чолокашвили, образованного человека, тонкого дипломата, умелого царедворца, духовного лица, но достаточно свободомыслящего, также по своему противоречива, но основной и характернейшей ее чертой остается последовательная и целеустремленная патриотическая деятельность, направленная к защите Грузии и ее древней культуры от грозившей поглотить ее мусульманской агрессии.

Никифор (в миру Николай) Чолокашвили (1585—1659) происходил из знатного кахетинского рода Чолокашвили-Ирубакидзе. Отец его Оман и брат Кайхосро были военачальниками кахетинского царя Теймураза I, непримиримого борца против Ирана. Юношей Никифор обучался в школе иезуитов в Мингрелии, где и изучил, очевидно, европейские языки. Дружеские связи с иезуитами дали последствии его врагам повод обвинять его в свободомыслии и склонности к католицизму, что, возможно, и не было лишено известного основания. Приняв духовный сан, Никифор становится личным секретарем царя Теймураза. Затем он в 1614—1626 годах подвизается в Иерусалимском Крестном монастыре. Вызванный оттуда царем Теймуразом, он в продолжение семнадцати лет исполнял обязанности его посла⁶² в различные страны Азии и Европы. В 1626 году он был направлен к папе римскому просить его о помощи против мусульманской агрессии. Посетив многие страны Западной Европы, он вернулся на родину проездом через Россию. По-видимому, в начале 30-х годов он ездил в Турцию (возможно и в Иран), а во второй половине 30-х и начале 40-х годов дважды ездил послом в Москву, на этот раз добиваясь помощи против Ирана у царя Михаила Федоровича⁶³.

⁶⁰ С. Кекелидзе, Никифор Ирбах, Литературное наследие, т. I, Тбилиси, 1935, стр. 135—155 (на груз. языке); К. С. Кекелидзе, Эпюды по истории древнегрузинской литературы, т. IV, Тбилиси, 1957, стр. 21—26 (на груз. языке).

⁶¹ А. Цагарели, Цит. соч., стр. 66—68.

⁶² Газета «Сахалхо газети» 1912, 18/III, № 553. Статья неизвестного автора (на груз. языке).

⁶³ Относительно личности посла Теймураза I высказывались различные точки зрения. Еще А. Цагарели указывал на то, что настоятель Крестного монастыря Никифор Чолокашвили был раньше послан Теймуразом I в Рим и Москву (Цит. соч., стр. 68). Д. Кар-

Помимо своей прямой политической миссии, Никифор участвовал в ряде культурных мероприятий: в Риме, где он был известен под именем Ирбаха (от Ирубакидзе), он вместе с итальянцем Паолини составил первый грузино-итальянский лексикон и участвовал в создании печатной мастерской, издавшей этот лексикон в 1629 г.⁶⁴ В Турции он разыскивает мастеров горнорудного дела⁶⁵, а в Москве добивается вторичной посылки в Кахетию московских живописцев-иконников⁶⁶.

В 1643 г. Никифор, осуществляя свое давнишнее желание, освобождается от дипломатических обязанностей и вновь уезжает в Иерусалим. Но и там, будучи настоятелем Крестного монастыря в 1643—1649 гг., он не прекращает своей активной политической и культурной деятельности. Последние десять лет своей жизни он проводит в Западной Грузии, пользуясь большим уважением правителей Мингрелии и Имеретии.

Современники и деятели последующей эпохи характеризуют Никифора Чолокашвили как энергичного, любознательного и образованного человека, владевшего семью языками, ритор, грамматика и философа, первенствовавшего в Палестине и озарявшего светом своей учености Грузию⁶⁷. Любопытно, что иерусалимский патриарх Досифей особо подчеркивает его интерес к истории. По его свидетельству, Никифор «посетил Венецию, Рим, Францию, Испанию, Англию и другие царства и страны для того, чтобы получить историческое образование»⁶⁸.

Как отмечалось выше, еще задолго до того, как стать настоятелем Крестного монастыря, Никифор провел в нем тринадцать лет (1614—1626), в продолжение которых, очевидно, имел возможность удовлетворять свою любознательность и склонность к истории, изучая книгохранилища грузинских монастырей Иерусалима. Возможно, именно тогда у него зародилась идея создания галереи портретов прославленных деятелей Крестного монастыря — его строителей, мучеников и ученых, — упоминания о которых он находил в древних документах и исторических сочинениях. Знакомство с культурными ценностями стран Европы могло только утвердить его в этом патриотическом начинании.

чашвили, неправильно истолковавший некоторые выражения русских послов XVII в. в Грузии, пытался доказать, что Никифор был греком (Д. Каричашили, История грузинского книгопечатания, Тб., 1927, стр. 3—5, на груз. языке). К. Кекелидзе выдвинул теорию отнесительно двух послов Теймураза I, носивших имя Никифора; одного из них — посла в Рим — он считал Никифором Чолокашвили, ставшего позднее настоятелем Крестного монастыря, а второго — посла в Турцию, Иран и Москву — продолжает считать греком (Цит. соч., стр. 155). Поскольку целый ряд фактов противоречит этой теории, точка зрения А. Цагарели представляется нам более правильной.

⁶⁴ К. Кекелидзе, Цит. соч., стр. 136.

⁶⁵ Там же, стр. 137.

⁶⁶ М. Полиевктов, Новые данные о московских художниках XVI—XVII вв. в Грузии, 1941, Тб., стр. 6, сноска 4. Последнее мероприятие имело тот же принципиальный смысл, что и восстановление грузинских храмов в Иерусалиме. Стремясь превратить Кахетию в свою провинцию и насадить в ней ислам, иранцы разрушали во время своих нашествий христианские храмы и росписи и уничтожали иконы. Восстановление храмов и икон являлось одной из форм борьбы с мусульманской агрессией, а поскольку в обезлюдевшей от постоянных войн стране не хватало своих мастеров-художников, правители Кахетины вынуждены были приглашать греков и московских иконников, неохотно ехавших в эту далекую страну.

⁶⁷ А. Цагарели, Цит. соч., стр. 66—68.

⁶⁸ Послания иерусалимского патриарха Досифея в Грузию, Грузинский духовный вестник, Тб., 1886, стр. 152.



Когда позднее — в 1643 г. Никифор вернулся в Крестный монастырь уже в качестве его настоятеля, перед ним стояла ответственная и трудная задача — отстоять грузинскую колонию в Иерусалиме и, в первую очередь, Крестный монастырь.

Благодаря своему личному авторитету и с помощью значительных средств, пожертвованных правителями Грузии, Никифору удалось задержать гибель этой колонии. Он смог выкупить ряд грузинских святых, в том числе, по-видимому, и храм Голгофы⁶⁹, он отремонтировал Крестный монастырь, его кельи и храм, он поновил его роспись, подписав уцелевшие фрески XIV в. и дополнив их живописью XVII в. Несомненно, для своего времени роспись эта стояла на высоком художественном уровне, так что Никифор имел полное право заявить, что он «так украсил храм, что удивились вся Греция и Арабистан»⁷⁰. Тогда же он смог осуществить и свою идею создания галереи портретов исторических лиц, целью которой было документирование истинных прав Грузии на этот монастырь. Как мы видели, создавая (или пополняя) ее, Никифор следовал указаниям письменных источников, обнаруженных им в Иерусалиме. Не будучи историком в подлинном смысле этого слова (что в ту эпоху было бы невозможно), он не мог критически относиться ко всем сведениям, извлеченным им из древних документов или более поздних исторических сочинений, но, как мы отметили выше, в данном случае для нас важно то, что, создавая эти портреты, Никифор руководствовался не местными легендами и устными преданиями, но добросовестно повторял сведения, почерпнутые им из письменных источников, к которым он относился с полным доверием.

Мы не склонны идеализировать личность Никифора Чолокашвили. Несомненно, в частности, что его выдающиеся качества не мешали ему быть честолюбивым человеком, но это отнюдь не противоречит возможности создания им галереи портретов исторических лиц. Напротив, его самолюбие должно было льстить, что он выступает в роли непосредственного продолжателя дела древних грузинских царей. Не случайно, что надписи на мраморных плитах в алтаре называют только три имени: Вахтанга Горгасала, Баграта куропалата и Никифора. Но наиболее выразительна надпись на бронзовом круге омпала — в ней вкратце сформулированы цели и задачи Никифора: оградить Крестный монастырь от любых притязаний, утвердив братию в сознании своих истинных прав, и оставить в нем неизгладимую память о себе — «Стойте твердо и непоколебимо и поминайте меня, грешного настоятеля Крестного, Никифора—Николая, 1643».

Хотя Никифор Чолокашвили смог только временно отсрочить агонию обреченной грузинской колонии в Иерусалиме, созданная им роспись сыграла свою роль и немало способствовала, надо думать, тому, что память о грузинском происхождении Крестного монастыря сохранилась в Иерусалиме и по сей день.

⁶⁹ Послания..., стр. 4; Е. Метрели, Путешествия..., стр. 0189.

⁷⁰ Рукопись S—1676, стр. 54; запись, повествующая о ремонте Крестного монастыря и его участниках, приведенная в этом труде Н. Чубинашвили (смотри также Е. Метрели, Материалы..., стр. 66—67), несомненно, принадлежит самому Никифору, а не Теодосе Мангдели. Вряд ли кто-нибудь стал бы рассказывать через десять лет подробности о ремонте 1643 г. Надо полагать, поэтому, что короникон в конце рукописи (1653 г.) приведен неправильно.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Третья группа портретов также объединяет изображения лиц, связанных с Крестным монастырем определенным родом деятельности, и, соответственно этому, распределяется в одной части храма — на его устоях. Подобно двум первым группам, она включает как «исторические», так и «прижизненные» портреты, но в ней преобладают последние. Эта группа изображений также дошла до нас не полностью, и мы восстанавливаем ее на основании тех же источников, из которых самым ранним является описание Тимоте Габашвили.

Перечислив портреты строителей монастыря, Тимоте продолжает: «там же изображены —

дочь Даднани Мариам, царица Картли;
Шота Руставели, мечурчлет-ухуцеси;
Даднани Леон с супругой;
Каталикос Абхазии, достойный Максиме;
Тбилели Элисе, Манглели Теодосе, Беднели и
настоятель Крестного монастыря Никипоре;
Цулукидзе Паата и Кайхосро»¹.

Как обычно, Тимоте не указывает местоположения портретов и не дает чтения их надписей. Эти сведения находим у Н. Чубинашвили и А. Цагарели, исполнивших, кроме того, зарисовки с данных портретов. К сожалению, Чубинашвили уже не застал портретов самого Никифора, каталикоса Максиме и Тбилели Элисе, а при Цагарели не было уже и портрета Теодосе Манглели. Но зато они описали и зарисовали еще три портрета, на которые Тимоте не обратил внимания (возможно потому, что изображенные на них лица были ему неизвестны) — портреты Гавриила Патрадзе, Григола Арсенавра (?) и Иоанна Гурули. За исключением семейного портрета Даднани, помещавшегося на южной стене храма, все перечисленные лица были изображены коленопреклоненными у ног святых на устоях храма.

Как отмечалось выше, в конце XIX в. все эти портреты были закрашены масляной краской. В настоящее время раскрыты портреты Шота Руставели, Гавриила Патрадзе, Григола Арсенавра и Иоанна Гурули. К сожалению, остался не раскрытым портрет царицы Мариам, время создания которого совершенно бесспорно и который поэтому должен был играть решающую роль (в зависимости от сходства или различия с ним) в вопросе датировки портрета Руставели. Портрет царицы Мариам застали и зарисовали не только Н. Чубинашвили и А. Цагарели, но и Н. Кондаков, заснявший его вместе с фреской Пантократора (табл. VIII).

¹ Т. Г а б а ш в и л и, Цит. соч., стр. 82. Как мы видим, портреты братьев Цулукидзе, в виде исключения, названы не вместе со строителями, а в конце списка, вместе с портретами их современников.

За исключением портрета Шота Руставели, все перечисленные Тимоте изображения представляют собой «прижизненные» портреты современников Никифора Чолокашвили; Никифор Чолокашвили (1585—1659), сын Омана Чолокашвили, Бедиели (т. е. бедийский епископ) и настоятель Крестного монастыря (1643—1649), руководивший ремонтом монастыря в 1643 г.² Портрет утрачен, местоположение его неизвестно³.

Леван II Дадзиани, правитель Мингрелии (1611—1657), на средства которого был исполнен ремонт; изображен вместе с супругой Нестан-Дареджан († 1639) и сыном Леван и Нестан-Дареджан изображены в пышных мантиях и коронах. Этот групповой портрет главного донатора, в виде исключения, был изображен в восточной части южной стены храма⁴. В настоящее время также утрачен (табл. XXIX₁).

Царица Мариам († ок. 1680), супруга царя Картли Ростом и сестра Левана Дадзиани. Прислала Никифору большие деньги на поновление храма Голгофы. Облачена в корону и горностаевую мантию. Изображена на южном приабсидном выступе у ног Пантократора. Над портретом надпись: „ქართლის დედოფალი მარიაჲ, ასეულო დადიანისა, შუგუბ-ღებ ღმერთჲს, აზიბ „Царица Картли Мариам дочь Дадзиани, господь прости ей (грехи), аминь“⁵ (табл. VIII₁ и VIII₂).

Мангтели Теодосе (Ревшвили), помощник Никифора в управлении монастырем, подписывавший вторым после него все установленные им акты. Был активным участником поновления Крестного монастыря в 1643 г. Изображен в монашеском облачении с кнутовищем на голове и епископским посохом в руке, коленопреклоненным у ног Феодора Студита и св. Арсения, на южной стороне юго-западного устья⁶. В настоящее время портрет утрачен, но известен по зарисовке Чубинашвили.

Максиме I (Мачутадзе), католикос Абхазии (1639—1657). Возведенный на престол Леваном Дадзиани, но позднее гонимый им, удалился около 1641 г. в Иерусалим и окончил свои дни в Крестном монастыре. Во время ремонта находился там и, надо полагать, принимал в нем

² Т. Г а б а ш в и л и, Цит. соч., стр. 82, 86.

³ Сохранился портрет Никифора Чолокашвили, исполненный патером Кастелли, повидимому после возвращения Никифора из Иерусалима 1649 г. Рисунок Кастелли, оригинал которого хранится в Палермо, репродуцирован в иллюстрированном приложении к газете «Сахалло газети 1912—18/111—№ 553. В том же номере газеты напечатана статья неизвестного автора, заключающая сведения относительно Никифора. Автор получила рисунок из архива Тамарашвили. Позднее рисунок был перепечатан в книге З. Чичинадзе, Н. Б. Гоберидзе и грузинская типография в 1627—1913 гг., Тб., 1917, вставной лист (на груз. языке). Об этой книге было любезно сообщено нам К. Чолокашвили.

⁴ Т а м ж е, стр. 82; Н. Ч у б и н а ш в и л и, Цит. соч., стр. 114. и рук. А—1767, рис. на стр. 168; журн. «Сабчота Хеловнеба», 1958, № 8; Цит. соч., рис. 4; А. Ц а г а р е л и, Цит. соч., стр. 106. Чубинашвили ошибочно принял изображение сына Дадзиани, одетого в длинное одеяние, за девочку.

⁵ Т. Г а б а ш в и л и, Цит. соч., стр. 82; Н. Ч у б и н а ш в и л и, Цит. соч., стр. 44, рукоп. А—1767, рис. на стр. 160. „Сабчота хеловнеба“, 1958, № 8, рис. 7; А. Ц а г а р е л и, Цит. соч., стр. 106, рис. между стр. 106 и 107; Н. П. К о н д а к о в, Цит. соч., табл. X.

⁶ Т. Г а б а ш в и л и, Цит. соч., стр. 82, 83; Н. Ч у б и н а ш в и л и, Цит. соч., стр. 45, рук. А—1767, рис. на стр. 170. Очевидно, петербургский художник, не разобравшись в рисунке, изобразил его, так же как и Гавриила Патрадзе, не коленопреклоненным, а стоящим и поэтому фигура его получилась несколько короткой, см. «Сабчота хеловнеба», 1958, № 8, рис. 10.



поильное участие своими средствами и советами⁷. Портрет не сохранился.

Тбилиди Элисе (Сагинашвили). Тбилисский митрополит (1628—1660). В его юрисдикцию входил метох Крестного монастыря в Тбилиси. В начале 40-х годов находился в Иерусалиме, возможно, именно в связи с ремонтом монастыря⁸. Портрет не сохранился.

Местоположение портретов Никифора Чолокашвили, католикоса Максиме и Тбилиди Элисе неизвестно, но, надо полагать, они, аналогично другим портретам этой группы, помещались на устоях, у ног святых. Портрет самого Никифора, скорее всего, помещался, подобно портрету царицы Мариама, на приабсидном выступе у ног Богоматери — одигитрии.

Как мы видим, перечисленные Тимоте лица являлись не только современниками Никифора Чолокашвили, но и участниками (непосредственными или путем денежных вкладов) поновления Крестного монастыря и его росписи в 1643 г. К их числу относятся, очевидно, и остальные три лица, изображенные аналогичным образом у ног святых на устоях храма.

На южной стороне юго-восточного устоя изображен человек в монашеском облачении, но без куколи, коленопреклоненным у ног св. Севастьяна и обернутым на восток — к алтарю (табл. XV). Фреска сильно фрагментирована. Н. Чубинашвили называет этого монаха Иоанном Гурули Мгалобели (певцом, певчим)⁹. А. Цагарели также не дает чтения надписи. Имя Иоанна Гурули неизвестно истории.

На западной стороне того же юго-восточного устоя изображены, коленопреклоненными у ног свв. Евфимия и Саввы, пожилой человек с недлинной темной бородой, в светской одежде и стоящий на коленях впереди него мальчик в аналогичной одежде — очевидно его сын (табл. XXIX). Оба обернуты к центральному нефу храма, через который они как бы связываются с алтарем¹⁰. Портреты сопровождаются надписью, дефектной в средней части, благодаря чему имя ктитора разбирается не полностью, что вызвало частичное разночтение. Мы не имели случая прочесть надпись на диапозитиве, сделанном в 1960 г., но чтение Н. Чубинашвили представляется нам более правильным: «ამისა დამზატყეს არს-ვნაზრის (?) გრიგოლს და მისთა დედ-მამათა შუეხდოს ღმერთმან, ამენ» «Расписавшему сие Арсенавру (?) Григолу и его родителям (матери и отцу) да простит бог (грехи), аминь»¹¹. Очевидно, что имя ктитора Григол и фамилия его Арсенаври (?), Арсенаури (?). Возможно, по фото удастся

⁷ Т. Г а б а ш в и л и, Цит. соч., стр. 82; А. Ц а г а р е л и, Цит. соч., стр. 66; Б. Л о м и н а д з е, Материалы к хронологии истории Западной Грузии в XVII—XVIII вв.; Мат. к ист. Груз. и Кавк., т. 31, стр. 131 (на груз. языке); Е. М е т р е в е л и, Материалы..., стр. 62.

⁸ Т. Г а б а ш в и л и, Цит. соч., стр. 82; А. Ц а г а р е л и, Цит. соч., стр. 64 (допущена опечатка, вместо 1640—1540); П. И о с е л и а н и, Описание древностей города Тифлиса, Тифлис, 1866, стр. 168, 179; Е. М е т р е в е л и, Материалы..., стр. 62.

⁹ Н. Ч у б и н а ш в и л и, Цит. соч., стр. 45; Рукопись А—1767, рис. 169; Журн. «Сабчота хеловнеба», 1958, № 8, рис. 9.

¹⁰ Ч у б и н а ш в и л и, Цит. соч., стр. 45; рукопись А—1767, рис. 169; журн. «Сабчота хеловнеба», 1958, № 8, рис. 11; А. Ц а г а р е л и, Цит. соч., стр. 144, рис. между стр. 244—245.

¹¹ Н. Ч у б и н а ш в и л и, Цит. соч., стр. 45; Цагарели читал в надписи несколько имен: Арсена, Варлаама и Григола и поэтому считал выражение «и его родителям» неправильным, заменяя его выражением «и их родителей» (А. Ц а г а р е л и, Цит. соч., стр. 144).

восстановить и фамилию; условно мы будем называть его Григолом Арсенаври. Мальчик не мог быть ктиором и участвовать в создании росписи, поэтому его имя в надписи не упомянуто совсем.

На западной стороне юго-западного устья, у ног апостолов Петра и Павла изображено духовное лицо в монашеском облачении и куколи, в позе, аналогичной позе Григола Арсенаври и Шота Руставели, также обернутый к центральному нефу. Портрет сопровождается аналогичной надписью: «მისა დამბატავს პატრამესა, დრანდლსა შთავარებისკობისა გაბრეულს და მისთა მამა-დედათა შუენდოს ღმერთმან, ამენ» — «Расписавшему сие Патрадзе, драндскому архиепископу Гавриилу и его родителям (отцу с матерью) да простит бог (грехи) аминь»¹² (табл. XI).

К сожалению, история не знает ни Григола Арсенавра, ни драндского архиепископа Гавриила. Между тем, вопрос датировки этих портретов, совершенно идентичных портрету Шота Руставели, не только по своим надписям, но и по своему местоположению, размерам, позам и, добавим, по манере исполнения, имеет принципиальное значение.

До настоящего времени портреты эти изучались только на основании данных их надписей. Содержание последних определенно говорило о том, что портреты эти исполнены при жизни изображенных на них лиц; в то же время палеографические их данные свидетельствовали об их позднем (не ранее XVI—XVII вв.) происхождении, однако это объяснялось поновлением надписей, имевшем, якобы, место во время ремонта росписи в XVII в.

Е. Метревели, разделяющая указанную точку зрения, попыталась датировать эти портреты с помощью агавов Крестного монастыря, непосредственное изучение которых стало с недавнего времени возможным благодаря микрофильму.

Хотя имена Григола Арсенавра и драндского архиепископа Гавриила не упоминаются и в этих агавых, Е. Метревели предлагает идентифицировать портрет Гавриила Патрадзе с неким драндским епископом Григолом, агав которому был, судя по данным палеографии, назначен на рубеже XIII—XIV вв. (агав 1, 3 и 306). По предположению Е. Метревели, агав Григолу Драндели был назначен в награду за то, что он расписал какую-то часть устья храма, за что ему было разрешено изобразить свой портрет на том же устье. Но во время ремонта росписи надпись над портретом была поновлена, а поскольку имя Григола было написано сокращенно, переписчик не разобравшись, принял букву «г» (Г) за близкую по написанию букву «б» (Գ) и вместо «Григола» написал «Гавриил». В подтверждение своего предположения Е. Метревели ссылается на многочисленные ошибки в других надписях Крестного монастыря¹³.

Таким образом, Е. Метревели датирует портрет Патрадзе XIII—XIV вв. К этому же времени относит она предположительно и портрет Григола Арсенавра¹⁴.

¹² Н. Ч у б и н а ш в и л и, Цит. соч., стр. 45, рук. А—1767, рис. 167; журн. «Саб-чота Хеловнеба», 1958, № 8, рис. 8; А. Ц а г а р е л и, Цит. соч., стр. 244, рис. на стр. 98—99.

¹³ Е. М е т р е в е л и, Материалы..., стр. 54.

¹⁴ Точку зрения Метревели разделяют П. Ингорквта (Цит. соч., стр. 832—833) и С. Какабадзе (С. К а к а б а д з е, Руставели и его поэма Витязь в тигровой шкуре, Тб., 1966, стр. 137—138), но они идут в своих заключениях гораздо дальше; считают Григола Драндели современником Шота Руставели, они предлагают различное, хотя и одинаково необоснованное, определение его личности.

Аналогичным путем датирует Е. Метревели и портрет Шота Руставели, сопоставляя его с агапом мечурчлет-ухуцеси Шота в том же синодике Крестного монастыря. Текст агапа весьма лаконичен: „ამისვე ოსმბათისა, აღაპი შოთ(ა)სა მეჭურჭლე-უხუცესისა(ა)“ — «В этот же понедельник агап Шота мечурчлет-ухуцеса»¹⁵. Изучение текста по микрофильму позволило Е. Метревели отнести агап к концу XII — первой половине XIII в. Считая, что и в данном случае между назначением агапа и созданием портрета существует непосредственная зависимость, она относит к указанному времени и сам портрет, созданный, по ее мнению, еще при жизни поэта. Но учитывая, что в начале XIV в. роспись храма была поновлена, а также и сходство портрета Шота с портретом Драндели, она предполагает, что в XIV веке портрет Шота был переписан. Что же касается надписи над портретом, то она, по мнению Е. Метревели, поновлена в XVI—XVII вв.¹⁶

Следует отметить, что вопрос о связи, существовавшей между агапом мечурчлет-ухуцеса Шота и портретом Шота Руставели в Крестном монастыре, уже ставился в свое время акад. К. С. Кекелидзе, хотя и разрешался им совершенно по-иному. Ниже мы вернемся к точке зрения Кекелидзе, а пока остановимся на вопросе датировки портретов Гавриила Патрадзе и Григола Арсенавра.

Одним из постулатов высказанного Е. Метревели предположения является уверенность в том, что между назначением агапа и созданием портрета существует непосредственная связь. Однако, как нам уже пришлось отмечать выше, реально для подобной уверенности нет достаточных оснований. Мы видим, что из громадного числа лиц, изображенных в храме, агапы назначены только четырём: свв. Прохору и Луке, царице Мариам и Кайхосро Цулукидзе. И наоборот, из еще большего числа лиц, которым назначены агапы (более трехсот), в росписи представлены только портреты этих четырех; при этом, два из этих портретов относятся к числу «исторических»¹⁷ и только в двух случаях (портреты царицы Мариам и Кайхосро Цулукидзе) связь между назначением агапа и созданием портрета вполне реальна¹⁸. Таким образом, даже учитывая, что многие из когда-то изображенных портретов не дошли до нас, ясно, что назначение агапа не означало обязательно изображения портрета, и наоборот.

Ни в агапе Григола Драндели, ни в агапе мечурчлет-ухуцеса Шота не указано, за что именно он назначен. Изучая агапы Крестного монастыря, мы видим, что единственный агап, назначенный за создание росписи, это агап царю Константину III, украсившему храм вскоре после 1305 г.¹⁹ Но Константин расписал весь храм, а не исполнил несколько изображений на устье (дело далеко не столь дорогое, чтобы за него стали назначать агап). К тому же, представление о том, что средневековая роспись создавалась такими небольшими частями, по желанию стдельных лиц, также не отвечает действительности. Наконец, следует отметить, что ни сами портреты Григола Арсенавра, Гавриила Патрадзе и Шота Руставели, несомненно выполненные рукой одного художника,

¹⁵ Е. Метревели, Материалы..., стр. 75 и 108 (агапы 1, 71 и 317).

¹⁶ Там же, стр. 50—55, 67—68. Точку зрения Е. Метревели полностью разделяет акад. А. Барамидзе (см. А. Барамидзе, Шота Руставели и его поэма, Тб., 1966, стр. 50).

¹⁷ Как мы указали выше, портреты свв. Прохора и Луки должны быть созданы в позднее время, на основе сведений, извлеченных из агапов и житий этих святых.

¹⁸ В агапе Кайхосро прямо сказано, что за большие его заслуги ему назначили агап, засветили лампаду и изобраили его портрет: Е. Метревели, Материалы..., стр. 88.

¹⁹ Е. Метревели, Цит. соч., стр. 100, агап 239.

ни их надписи не имеют (судя по фотографиям) никаких следов поношения. Все перечисленные соображения заставляют нас отказаться от гипотезы, предложенной Е. Метревели.

Поскольку подавляющее большинство портретов, расположенных на устоях, изображает современников Никифора Чолокашвили, предположение, высказанное в свое время А. Цагарели, а затем К. Кекелидзе, кажется нам более правильным. Читая титул Гавриила как «архидиакон», они идентифицировали портрет с диаконом Гавриилом, сподвижником Никифора Чолокашвили, ставшим позднее игуменом Крестного монастыря²⁰. Действительно, слово «архиепископ», написанное сокращенно (ა-რ-ქ-ე-პ-ის-კ-ო-პ-ის) можно читать как «архидиакон» (ა-რ-ქ-ე-პ-ის-კ-ო-პ-ის), если полагать, что буква «Б» просто неловко связана с предшествующей буквой, конечно также учитывая многочисленные ошибки в надписях храма²¹. Что же касается диакона Гавриила, то он дважды упомянут в посланиях иерусалимского патриарха в Грузию. В первом послании Досифей говорит о присланном Никифором диаконе Гаврииле, который ввел Крестный монастырь в долги и которого он относит к числу негодных игуменов, наследовавших Никифору²², а из четвертого его послания мы узнаем о печальной судьбе, постигшей этого Гавриила. Описывая притеснения, чинимые турками грузинским монахам, Досифей пишет: «из игуменов крестных — Гавриила убили, Иосиф бежал ночью из Иерусалима, а Милетий столько лет содержался в темнице»²³.

²⁰ А. Цагарели, Цит. соч., стр. 167, 244; К. С. Кекелидзе, Никифор Ирбах, Литературное наследие, т. I, стр. 147. Цагарели предположительно идентифицирует Гавриила и с другим сподвижником Никифора, диаконом Григолом, предполагая, что одно из этих имен мирское, а второе — монашеское (подобно Николаю и Никифору). Это предположение кажется нам сомнительным. Хотя Григол и Гавриил находились, по-видимому, в свите Никифора, первый оставаясь в Крестном монастыре (смотри запись диакона Григола (А. Цагарели, Цит. соч., стр. 183—185), тогда как второй, видимо, вернулся в Грузию с ним и позднее вновь был прислан в Иерусалим.

В записи деканоза Григола от 1649 г. находим сведение о том, что после Никифора игуменом Крестного монастыря был назначен священник Макарий (А. Цагарели, Цит. соч., стр. 183—185). Возможно, эта запись исполнена в ожидании приезда Макария, так как Иерусалимский патриарх Досифей указывает на то, что по пути в Иерусалим Макарий был ограблен и убит (Послания, стр. 168). Очевидно, после этого, за неимением лучшей кандидатуры, в Иерусалим был послан диакон Гавриил (или, если Григол и Гавриил действительно одно лицо, он стал игуменом за неимением другого).

²¹ В пользу последнего соображения говорит и то, что фамилия Патрадзе—Патаридзе (Патарая) была, согласно высказыванию С. Какабадзе, крестьянской. Какабадзе, пытаясь объяснить несоответствие фамилии Гавриила с титулом архиепископа, высказывает предположение о том, что он принадлежал к семье «сахуров» (Цит. соч., стр. 138), но это объяснение малоубедительно.

²² Послания иерусалимского патриарха..., Грузинский духовный вестник, 1886, стр. 167.

²³ Там же, стр. 184. Нельзя не отметить, что в данном вопросе объективность патриарха Досифея, бывшего заинтересованным лицом, сомнительна. Если в отношении Никифора Чолокашвили он ограничивается обвинением в гордости и свободомыслии, то в отношении наследовавших ему игуменов Крестного монастыря, не обладавших ни высоким положением, ни авторитетом и ни средствами Никифора, и бывших по-сушеству игуменами по необходимости — он менее сдержан. Подчеркивая их тяжелое положение и в то же время обвиняя их в недобросовестности, он стремился доказать необходимость ухода грузинских монахов из Иерусалима. Между тем, положение последних стало безвыходным именно благодаря тому, что турки, поддерживая греческое духовенство (Греция входила тогда в Османскую империю), облагали Крестный монастырь непомерными налогами, перехватывая, в то же время, все пожертвования, убивая и грабя присылаемых из Грузии лиц.

Нам кажется, что благодаря сведениям, сохранным патриархом Досифеем, отпадает необходимость искать Патрадзе в глубине веков и мы вправе сохранить портрет за этим диаконом Гавриилом, как ни как пострадавшим за Крестный монастырь.

Имени Григола Арсенавра не находим ни в одном источнике, но о времени создания портрета ясно говорит одеяние Григола. На нем ровное длинное коричневое платье, перехваченное широким кожаным поясом с бляшками. Одежда украшена широким белым отложным воротником и узкими белыми манжетами, а по груди — рядом мелких белых пуговиц. На голове Григола белая шапка с круглым верхом и орнаментированным околышком. Отложной белый воротник, манжеты и пуговицы придают одежде несколько европеизированный вид. Это типичная одежда светского лица (но не обязательно вельможи) XVII в. В аналогичную одежду, но светло-синего цвета, одет и мальчик.

Таким образом, очевидно, что исключая Шота Руставели все изображенные на устоях лица являлись участниками поновления росписи Крестного монастыря в 1643 г.

Установив это, мы можем понять и содержание надписей. Очевидно, что надписи над портретами всех непосредственных участников поновления росписи, которые, надо полагать, были аналогичны надписи над портретами Гавриила Патрадзе и Григола Арсенавра — «расписавшему сие (имя рек) и его родителям, да простит бог (грехи), аминь», — вовсе не означают того, что каждый из представленных на портрете ктиоров самостоятелно и в различное время расписал одну из сторон устоя (что вызвало бы полное смешение стилей и манер), а всего лишь то, что все изображенные на устоях лица (кроме, конечно, Шота Руставели, к портрету которого мы вернемся ниже) являются коллективными участниками ремонта 1643 года, помогавшими Никифору своими средствами, делом и советами. В этом смысле место портрета каждого участника на том или ином устое совершенно случайно.

Эти частные надписи над портретами как бы дополняют общие надписи Никифора. То, что надпись над портретом царицы Мариам более лаконична, объясняется, прежде всего, уважением к ней как к царице и сестре Левана Дадияни. Но возможно, что ее участие в поновлении росписи не подчеркивается и потому, что она являлась лишь косвенной участницей последнего, поскольку она пожертвовала деньги на поновление Голгофы. Из уважения к ней Никифор, конечно, изобразил ее, но не подчеркнул в надписи ее участия в поновлении Крестного храма.

Несомненно, что в богоугодном и высокопатриотическом мероприятии поновления Крестного монастыря и его росписи Никифор Чолокашвили имел многих помощников не только среди братии монастыря, но и извне. И если он не называет их всех в своих кратких надписях, то, очевидно, именно потому, что считает вполне достаточной для них наградой данное им разрешение изобразить каждого в столь святом месте как Крестный монастырь, да еще с особой надписью, повествующей об его участии в поновлении росписи. Создатели росписи не обошли даже рядовых монахов, поместив их групповой портрет в углу западной стены.

Вполне вероятно, что на устоях имелись и другие портреты участников ремонта, успевшие исчезнуть до того, как их зафиксировали первые исследователи росписи²⁴, и что таким образом были использованы

²⁴ Возможно, что на устоях были изображены также иеромонах Маркос, диаконы Евсевий и Павел и экономос Илья, которых Никифор упоминает вслед за Теодосе Мангели, в качестве участников ремонта монастыря и его росписи, в вышеприведенной записи

все свободные места. Кроме того, на некоторых устоях вместо портретов помещались надписи, заключающие молитву о прощении грехов родственникам Никифора Чолокашвили. На южной стороне северо-западного устоя, под композицией Собора архангелов помещается надпись с молитвой за членов семьи Никифора — его отца Омана Чолокашвили, матери Барбаре и брата Кайхосро²⁵ (как мы видели, другие ктитории включают молитву за своих родителей в надписи над своим портретом), а на южной стороне северо-восточного устоя, под изображением пророков Давида и Соломона, помещается надпись с молитвой за некую Мамис-Имеди²⁶.

Таким образом, портреты и надписи на устоях храма образуют такую же цельную и законченную композицию, как и роспись западной стены — на той собраны портреты строителей монастыря, а на устоях — поновителей его росписи.

В виде исключения, два больших групповых портрета расположены не на устоях (где они и не могли бы поместиться), а на стенах храма. Один из них, представляющий братию монастыря, скромно помещен в самом темном юго-западном углу храма, второй — семейный портрет главного донатора Левана Дадiani — занимает традиционное торжественное место в центральной части храма на южной его стене. Не менее характерен этот портрет и по своей композиции. Леван и Нестан-Дареджан стоят в фас, придерживая с двух сторон рукой модель храма Креста, под которой между родителями стоит их маленький сын²⁷. (табл. XXIX.). Когда создавалась эта фреска, Нестан-Дареджан уже не было в живых, но это та традиционная композиция, в которой семья Левана Дадiani изображена в ряде более ранних грузинских росписей в Хоби, Коцхери и Цаленджихе (придел — табл. XXVII).

Художник, создавший эту фреску, мог, конечно, руководствоваться каким-либо портативным образцом или устным указанием, но все же, скорее, он был знаком с этими грузинскими росписями, т. е. очевидно был грузинским художником. Возможно, в таком случае, что и другие портреты были выполнены его рукой. Некоторые особенности в манере письма портретов, имеющие параллели в грузинских фресках XVII в., как будто подтверждают это предположение.

Как мы видели, все остальные портреты этой группы однотипны: ктитории представлены на устоях храма, коленопреклоненными у ног различных святых, фигуры которых намного превосходят их своими размерами. Не будучи типическими, указанные черты не являются все же исключительными; тем не менее, в своем единстве система этих портретов производит несколько необычное впечатление.

Так, светские портреты обычно помещаются на стенах храма, но изредка, если разрешает ширина устоя, портрет может быть помещен и на нем (портреты Захария Квариани в Гелатѣ, царицы Мариаи в Свети-Цховели и др.). Точно так же ктитории в большинстве случаев изо-

(рук. S—1676, 5ч.). Не исключено, конечно, что их изображения подразумевались в групповом безымянном портрете монахов на западной стене, но скорее всего эти лица, обычно также подписывающие агапы, назначенные Никифором, были представлены особо, но портреты их исчезли. Если даже они сохранялись еще при Тимоте, последний мог не упомянуть о них, так же как он не называет портретов Гавриила Патрадзе, Арсенавра Григола и Иоанна Гурули.

²⁵ А. Ц а г а р е л и, Цит. соч., стр. 246.

²⁶ Т а м ж е, стр. 246. По-видимому, надписи эти исполнены тем же диаконом Гр иго-лом, который подписывает надпись на западной стене.

²⁷ Н. Ч у б и н а ш в и л и, Рукоп. А—1767, рис. на стр. 168.

бражаются стоящими в рост, в позе «моления» и фигуры их отличаются обычно крупными размерами, но иногда их изображают коленопреклоненными и относительно небольшими²⁸.

Второй тип изображения предстоящего использовался, главным образом, в области иконы — живописной или чеканной, — хорошо отвечающей специальному моленному ее назначению²⁹; тогда как рельефная скульптура фасадов и монументальная живопись, всегда более декоративные и парадные, обращались к нему только в редких случаях, когда нужно было подчеркнуть моленный смысл композиции и использовался иконописный образец³⁰. В грузинской скульптуре этот тип представлен рельефами Джвари и Атени³¹, а также рельефом на стелле из Уде; в грузинской миниатюре и настенной живописи он представлен единственными примерами: изображением архиепископа Даниила на миниатюре Моквского евангелия 1300 года³² и изображением Чрелидзе Квели в росписи церкви св. Георгия селения Сорн в Раче, также исполненной в начале XIV в. (табл. XXIX).

Особенно интересен для нас пример сорской росписи, включающей оба типа изображений ктиторов. На южной стене храма развернут ряд крупных фигур в светских облачениях (выведенных по фигуре коротких одежд и шапках, с приподнятыми полями), стоящих в рост полуобернувшись к алтарю, с молитвенно простертыми руками. Первый в ряду ктитов, одетый в красную одежду, держит в руке модель церкви. Хотя эти парадные портреты не сохранили своих надписей, очевидно, что они изображают местных рачинских феодалов, строителей Сорского храма³³. На северной стене этим портретам отвечает ряд таких же крупных фигур свв. воинов, стоящих, опираясь на свои копыя и мечи, во главе с патроном храма — св. Георгием. Нижняя часть стены укра-

²⁸ Предпочтение, отдаваемое средневековым искусством первому типу изображения, объясняется тем, что эти два типа, унаследованные византийским искусством от позднеримского императорского искусства, имели первоначально различный смысл: если первый тип (моление, деусус, адорация—со стоящей в рост фигурой) применялся для изображения придворных, предстоящих цезарю, то второй (коленопреклонение, простирание, проскинезис — со склоненной или простертой фигурой) использовался для изображения покоренных варваров, навших перед ним ниц. Поэтому, несмотря на то, что с III в. церемониал проскинезиса стал обычным и для придворных, в произведениях искусства первый тип оставался более популярным (А. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, стр. 85—86).

²⁹ Например, византийская икона Пантократора из собрания Эрмитажа (А. В. Б а н к, *Византийское искусство*, М.-Л., табл. 265—266), грузинская икона св. Георгия из Убиси и др.; а также ряд грузинских чеканных икон различного времени (Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, *Грузинское чеканное искусство*, Тб., 1959, табл. 211, 533, 570, 573, 574, 577).

³⁰ Такова, например, мозаика люнета в нартексе св. Софии Константинопольской, композиция которой вдохновлена реальным церемониалом простирания императора перед царскими вратами (А. С г а б а г, *Цит. соч.*, стр. 101), или мозаика Мартораны с изображением адмирала Георгия Антиохийца, воспроизводящая обетную икону Богоматери-Заступницы. (Н. П. К о н д а к о в, *Иконография Богоматери*, т. II, Петр., 1915, стр. 298, рис. 165) или мозаика Кахрие-Джами и др.

³¹ Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, *Памятники типа Джвари*, Тб., 1948, табл. 18—23, 58—59.

³² Р. Ш м е р л и н г. Образцы декоративного убранства грузинских рукописей, Тб., 1940, рис. 7.

³³ В XVIII в. некоторые из этих фигур (в восточной части южной стены) были перекрыты слоем штукатурки и поверх них были написаны изображения позднейших рачинских феодалов.

шена обычным изображением плат; только под изображением св. Георгия оставлено свободное поле, в котором помещается небольшая коленапоклоненная фигурка ктитора, в аналогичном красном одеянии и шапке, простирающая руки к святому. Надпись над ней отвечает молленному характеру изображения: «Св. Георгий Мравалдзальский будь покровителем и заступником перед Богом для Чрелидзе Квели»³⁴.

Возможно, что это изображение повторяет иконный образ св. Георгия в церкви Мравалдзали, являющейся одной из наиболее почитаемых святынь этого горного района Грузии.

Таким образом, сорская фреска, в целом близкая к портретам Крестного храма (различие в размерах фигур святого и ктитора в ней менее подчеркнуто), свидетельствует о том, что этот тип изображений также был известен в грузинской монументальной живописи, хотя и представлен в ней единственным примером.

Наконец, нет ничего необычного и в том, что ктитория в росписи Крестного храма предстоит святым. Необычен лишь ранг некоторых из этих святых и само число подобных портретов.

Хотя, в отличие от древнехристианского и западного искусства, средневековое искусство восточнохристианских стран предпочитало изображать молящегося обращающимся непосредственно к Христу или Богородице³⁵, оно все же делало исключение для особо почитаемых святых — как свв. Георгий, Дмитрий, Симеон Столпник, св. Квирике (в Сванетии) или архангелов и апостолов. Но и в данном случае тема святого — заступника перед Богом — охотнее развивалась в области моленной иконы; тогда как в росписях она встречается реже, при этом в роли такого заступника обычно выступает патрон храма, св. Георгий — в Сори, архангел Михаил — в Земо-Крихи, св. Савва — в Сафаре³⁶ и др.; т. е. в каждой росписи дается одно такое изображение.

Но в росписи Крестного храма ктитория предстоит самым различным святым, многие из которых принадлежат всего навсего к рангу «отцов церкви». Поэтому указанные черты характеризуют не один портрет, как обычно, а целую их серию, образующую весьма своеобразную систему, не имеющую аналогии ни в одном памятнике грузинского или византийского искусства.

Причина подобного своеобразия разъясняется при сопоставлении полученных нами данных о характере живописи на устоях этого храма: рассматривая расположенные на них портреты, мы пришли к выводу, что за одним исключением (портрет Руставели), они изображают современников и сподвижников Никифора Чолокашвили; следовательно мы вправе полагать, что они исполнены одновременно, во время ремонта 1643 года. В то же время, мы установили, что изображения самих святых, которым предстоит эти лица, исполнены еще в XIV в. и только поновлены в XVII в.

Обращаясь, в частности, к самому бесспорному — в смысле времени возникновения — изображению царицы Марии, известному не только по зарисовкам Н. Чубинашвили³⁷ и А. Цагарели³⁸, но и по фотоснимку Н. П. Кондакова³⁹, мы видим, что Мариаи представлена коленапро-

³⁴ Г. Бочоридзе, Исторические памятники Рачи, Вестник Гос. Музея Грузии, т. IV, Тб., 1935, стр. 316 (на груз. языке).

³⁵ А. Г а б а г, Martirium, т. II, Paris, 1946, стр. 353—357.

³⁶ В Земо-Крихи и Сафаре ктитория предстоит святым, стоя в позе «моления».

³⁷ Н. Ч у б и н а ш в и л и, Цит. соч., рис. 165; журн. «Сабчота хеловнеба», 1958, № 8, рис. 7.

³⁸ А. Ц а г а р е л и, Цит. соч., рис. между стр. 106—107.

³⁹ Н. П. К о н д а к о в, Цит. соч., табл. X.

клоненной у ног Пантократора, изображение которого исполнено гораздо раньше — в начале XIV в. и, как это было замечено еще А. Баумштарком, лишь слегка подписано в XVII в. Совершенно ясно, что тогда же, в небольшой промежуток фона у ног Пантократора, была вписана крошечная фигурка царицы Мариаи. Художник старался проделать это незаметно, так, чтобы коленопреклоненная фигурка царицы поместилась в свободном поле и только касалась рукой одежды Спасителя (табл. VIII₁, VIII₂).

Мы видим далее, что размеры, поза и манера письма этого изображения, так же как и характер букв надписи над ним, совершенно идентичны размерам, позе и надписям всех других ктиторских портретов этой группы, т. е. очевидно, что последние также были приписаны в XVII в. к более древним изображениям святых Евфимия и Саввы, Петра и Павла, Феодора Студита и Арсения, а также Максима Исповедника и Иоанна Дамаскина. Именно благодаря тому, что художнику пришлось помещать изображения ктиторов — как бы втискивать их — в узкие промежутки фона между двумя громадными фигурами святых, он изобразил их крошечными и коленопреклоненными, расставляя их прямо по линии обрамления фрески. В этот же промежуток фона втискивает он и надписи, но это не всегда ему удается. Так, например, концы строк надписи над портретом Гавриила Патрадзе находят на боковые фигуры (табл. XI).

Ясно также, что подобная своеобразная система была обусловлена желанием Никифора угодить всем участникам ремонта росписи. Изобразив их портреты в храме, он как бы расплачивался с ними за помощь; к тому же, эти изображения пополнили галерею портретов грузинских деятелей, вложивших свои средства и труд в Крестный монастырь, т. е. также служили иллюстрацией к основной патриотической ее идее. Тем не менее, занимать стены храма портретами участников ремонта было неудобно — слишком уж много было этих участников; к тому же, на стенах, вероятно, еще сохранились остатки более древней росписи XIV в., которую следовало поновить и дополнить в первую очередь изображениями грузинских святых или (по западной стене) строителей монастыря. И вот Никифор и его художники находят прекрасный выход из положения, разместив портреты участников ремонта на устоях, у ног святых, изображения которых они поновляют по мере надобности. Выбрав для себя и наиболее чтимой вкладчицы — царицы Мариаи — приабидные выступы и изобразив ее и себя, согласно православному обычаю, у ног Христа и Богоматери, а также поместив молитвы за своих близких у ног архангелов и пророков, Никифор очевидно предоставил остальным участникам ремонта выбирать себе патронов по их усмотрению. Теодосе Мангелии изобразил себя у ног своего тезки Феодора Студита, Гавриил Патрадзе (благо изображения архангелов были заняты) избрал патронами апостолов Петра и Павла, Григол — святых Евфимия и Савву, а Иоанн Гурули скромно согласился на св. Севастьяна. Надо думать, что Шота Руставели также не случайно изображен у ног прославленных средневековых писателей-богословов, философа и поэта⁴⁰, но делать на этом основании далеко идущие заключения относительно мировоззрения самого Шота не стоит. Правильнее усмотреть в этом определенное отношение к нему просвещенных людей XVII в.

Возможно, что создавая эту необычную для восточнохристианско-

⁴⁰ Подобно другим ктитораи, он обернут в сторону центрального нефа и поэтому смотрит в сторону Иоанна Дамаскина, но по мысли изображения, он предстоит обоим святым.

го искусства систему, художники Никифора следовали какому-то почтенному образцу. Они имели возможность познакомиться с таким образом в самой Палестине — столбы прославленной Вифлеемской базилики украсились в XII в. греко-латинской росписью, заказанной крестоносцами. На столбах южного нефа изображены различные святые, в двух случаях у ног святых помещаются мелкие фигурки коленопреклоненных ктиторов⁴¹. Это излюбленные в западной иконографии вотивные изображения. В данном случае позы и небольшие размеры фигур (хотя далеко не таких соотношений, как в Крестном монастыре) объясняются именно моленным характером этих фресок-икон.

Как отмечалось выше, сходство между этими двумя палестинскими росписями было замечено еще А. Баумштарком, и, надо полагать, что именно оно навело его на мысль о том, что фреска с изображением св. Севастьяна в Крестном монастыре представляет собой ex-voto какого-то крестоносца. Однако сходство между этими двумя росписями чисто внешнее и происхождение их различно — романские фрески Вифлеемской базилики представляют собой подлинные обетные иконы, тогда как «ex-voto» Крестного монастыря созданы искусственно, благодаря тому, что к ранним, исполненным в XIV в. изображениям святых в XVII в. приписали фигурки ктиторов.

Однако, уяснив, по-видимому, происхождение системы росписи устоев, мы сталкиваемся с другим, еще более сложным вопросом: каким образом портрет Шота Руставели попал в число портретов современников Никифора Чолокашвили — поновителей росписи Крестного храма?, т. е. почему он помещен, подобно им, на устье храма, у ног святых в той же позе и сопровождается аналогичной надписью?

Поскольку в храме сохранилось два хронологических слоя живописи, мы вправе высказать по этому вопросу два предположения: 1. возможно, что портрет Шота Руставели, подобно другим портретам этой группы, был создан Никифором Чолокашвили, обладавшим сведением о том, что некогда Шота расписал Крестный храм; 2. возможно также, что портрет этот был создан в начале XIV в. (тогда еще могли помнить, что до того, как мусульмане уничтожили роспись, в храме находился старый портрет Руставели). В таком случае нам придется несколько пересмотреть наше предположение относительно происхождения системы росписи устоев и допустить, что Никифор, найдя на устье портрет Руставели и поновив его, все остальные портреты исполнил в подражание ему. Правда, в этом случае будет труднее объяснить полное отсутствие портретов деятелей XIV в., а также исключительное несоответствие масштабов между фигурами святых и фигуркой Шота. Сомнительно также, чтобы такое событие, как открытие Никифором древнего портрета Руставели не нашло ни малейшего отражения в произведениях Теймураза I и царя Арчила. Поэтому, прежде чем решать вопрос в ту или иную сторону, следует рассмотреть надпись над портретом Шота, а, главное, сам портрет, со стороны его реалий и художественного стиля, сопоставляя его с произведениями грузинской портретной живописи и, в первую очередь, портретами самого Крестного монастыря.

⁴¹ H. Vincent et O. Abel, Betleem, le sanctuaire de la Nativité, Paris, 1914, стр. 172—176, рис. 43—44.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Пятистрочная надпись над портретом Шота помещается в нешироком отрезке фона между фигурами двух святых, которым предстает Шота (табл. IX и XXIV). Буквы надписи вплотную примыкают к контурам этих фигур.

ՇՅԻՇ ԾՇԹԷՇԸ
ՇԻԿՇ ԺՕԹՁ.
:Յև:Ան:ՇԵ,
ԺՕԻ—ԵՂԴ
ԳԴ

ამისა ლამხატ-
ავსა შოთა.
შეუწდოს ლმერთამან, ამებ.
რე—სთვე
ლი

Расписавшему сие
Шота, да прости
бог (грехи), аминь.
Ру — стве
ли

Мы видим, прежде всего, что по своей орфографии и палеографии надпись эта совершенно идентична другим надписям Крестного храма. Подобно им, она грешит характерной орфографической опiskeй: в конце слова „შოთა“ не хватает буквы „ს“ (она не утрачена, так как за словом стоит точка), благодаря чему имя Шота ошибочно стоит в именительном, а не дательном падеже («Шота» вместо «Шоте»). Очень близка эта надпись к надписям над портретами царицы Марнам, Гавриила Патрадзе и другими и по своим палеографическим данным — особенно схоже начертание вписанных букв «д» и «а» с ножкой буквы «а», свисающей вниз (табл. VIII—XI, XIV)¹.

О позднем происхождении надписи свидетельствует и другое обстоятельство: как отмечалось выше, на фреске с изображением Иоанна Дамаскина установлено три хронологических слоя письма: 1. само изображение Дамаскина, исполненное в XIV в.; 2. нанесенная на него арабская надпись 1615 г.; 3. идущий поверх этой надписи темный рисунок поновления складок одежды, исполненный в 1643 г.; надпись над портретом Шота образует как бы четвертый слой, так как последняя буква третьей строки и точки, заканчивающие вторую и третью строчки, нанесены поверх темного рисунка поновления (табл. XIV). Очевидно, надпись эта исполнена непосредственно вслед за поновлением росписи.

Однако само по себе это обстоятельство еще ничего не доказывает, так как надпись эта могла быть переписана во время ремонта росписи в 1643 г. (как отмечалось выше, ряд исследователей придерживается именно этой точки зрения).

Но надпись над портретом Шота содержит и другие указания: хотя она идентична надписям над портретами Гавриила Патрадзе и Григола Арсенавра по своей палеографии, она разнится от них по своему построению и содержанию. В отличие от них в ней разъединены слова «Шота» и «Руствели». Поэтому, изданная в свое время А. Цагарели, в обычной транскрипции², она долго вызывала недоумение и даже поро-

¹ Начертание букв хорошо различимо как на снимке Н. П. Кондакова (Цит. соч., табл. X), так и на рисунке А. Цагарели (Цит. соч., рис. между стр. 106 и 107).

² А. Ц а г а р е л и, Цит. соч., стр. 94—95.

дила сомнение в том, что слово «Руствели» одновременно остальной надписи, а не приписано позднее, что ставило под сомнение саму идентификацию портрета Руставели. Однако экспедиция 1960 г. дала возможность установить, что вся надпись исполнена одной рукой (фото-снимки полностью подтверждают это положение). Тогда же было установлено, что надпись, по-существу, состоит из двух самостоятельных частей; первая образует три строки: «Расписавшему сие Шота да простит бог (грехи) аминь», а вторая, размещенная в две строки вокруг головы Шота, состоит из слова «Руствели», поясняющего сам портрет; как это наблюдается в надписях над портретами Евфимия и Георгия Мтацминдели³.

Очевидно, что отличие надписи Шота от надписей над «прижизненными» портретами Патрадзе и Арсенавра, обусловлено тем, что изображение Шота является «историческим» портретом. Справедливость этого предположения подтверждается и другим обстоятельством: надпись над изображением Шота отличается от других надписей и по своему содержанию — она не заключает молитвы за родителей Шота, и это вполне понятно, так как Руставели является деятелем далекого прошлого и молитва за его родителей была бы совершенно неуместной.

Такое содержание надписи, вполне естественное для XVII века, менее понятно, если считать ее только переписанной в XVII веке. В таком случае первоначальное ее единство вновь становится под сомнение, так как слово, «რუსტველი» — «Руствели» мог добавить от себя и поздний переписчик. Следует поэтому подчеркнуть, что существующий фотоснимок не дает никаких оснований считать эту надпись поновленной.

Как отмечалось выше, Шота Руставели представлен на фреске Крестного монастыря в одеянии высокопоставленного светского лица. Голову его покрывает белая шапка с круглым верхом и темным околышком, слегка расширяющимся к затылку. Поверх ровной синева-зеленой нижней одежды, перехваченной красным кожаным поясом с металлической пряжкой, на его плечи накинута длинная, ниспадающая на ноги красная мантия со свободно висящим ложным рукавом. Мантия украшена большим отложным, меховым, желтовато-белым, очевидно, горностаевым (но без черных хвостиков) воротником и такой же подбивкой. Ткань мантии парчевая — по темно-красной ее основе нанесена широкая косая сетка светло-красным цветом, а в образованных ею ромбах посажено по белой точке — жемчужине.

На основании этих реалий, Ш. Я. Амиранашвили, П. И. Ингорква и С. Н. Какабадзе не только считают возможным отнести портрет к первой половине XIII в., но утверждают, что одежда Шота является типичным одеянием министров царицы Тамары⁴. Все они считают, что одежда Шота на нашей фреске представляет собой скарамангий — одеяние, в которое, по словам историка, облачались министры царицы Тамары. Но Амиранашвили и Ингорква считают, что скарамангий является верхней одежда Шота, тогда как Какабадзе утверждает, что скарамангий является его нижнее одеяние. Ингорква добавляет, кроме

³ Новые данные о великом грузинском мыслителе Шота Руставели в Иерусалимском Крестном монастыре: газ. «Заря Востока», 22/XI—1960 г.

⁴ Ш. Я. Амиранашвили, Цит. соч., стр. 368—373; П. И. Ингорква, Цит. соч., стр. 846—850; С. Н. Какабадзе, Цит. соч., стр. 115—117.

того, что красный цвет мантии и ее орнаментация свидетельствуют о царственном происхождении Шота.

Представляя специалистам по истории костюма решать вопрос наименования одежды Шота, мы считаем более важным проследить на памятниках изобразительного искусства, в какие периоды подобная одежда была в употреблении в Грузии. В своем исследовании о грузинском костюме VI—XIV вв. Н. Чопикашвили приводит по этому вопросу показательный материал: судя по рельефам Джвари, Руиси, Укангори, Атени, Тбет, Кумурдо и Зегани, верхнюю одежду с ложным рукавом, хотя и без отложного воротника, носили в Грузии в VI—X вв.⁵ Позднее эта одежда уже не встречается — на рельефе из Ошки XI в. мантия не имеет ложного рукава⁶, не находим его также ни в одном памятнике XI—XIII вв.; конечно мы не вправе утверждать на основании этого, что подобная одежда была совершенно неизвестна в Грузии в XI—XIII вв., но во всяком случае, очевидно, она не была особенно популярной. Отдельные примеры ношения этой одежды встречаем в XIV—XV вв. — в фресках Зарзмы⁷ и Гелати (северный придел).

Судя по памятникам, эта одежда (возможно, под влиянием иранских мод) вновь становится общепринятой в XVI—XVII вв. В широкие мантии с ложным рукавом, а иногда и с отложным воротником облачены не только грузинские цари, правители и феодалы, но также их жены. Эти одеяния находим в Гелати (портреты царя Александра и царицы Нестан-Дареджан), в Мартвили (портреты Чиквани), в Цаленджихе (портреты Даднани), Чала, Дерчи, Сепизти и др. (портреты различных феодалов и их жен)⁸. Мы находим их и в изображениях Левана Даднани и Нестан-Дареджан на двух иконах из Коцхери⁹ и иконе из Мартвили¹⁰ и др.

В большинстве случаев мантии эти окрашены в красный (наиболее декоративный и поэтому излюбленный для парадных светских портретов) цвет, реже в синий, зеленый или желтый цвета. Обычно ткань этих мантий украшена орнаментом, имитирующим парчу (иногда в виде косяк сетки)¹¹. Таким образом, ближайшие аналогии мантии Шота Руставели на фреске Крестного монастыря имеются на портретах XVII в. Показательно, что в широкие мантии облачены братья Цулукидзе на портретах в Крестном монастыре¹² (табл. XXIX_{1—2}).

Ш. Я. Амиранашвили справедливо отмечает, что несмотря на то, что горностаевая одежда упоминается в самой поэме Руставели (123,1), мы не находим изображения горностая ни в одном памятнике грузин-

⁵ Н. Чопикашвили, Грузинский костюм (VI—XIV вв.), Тб., 1964, стр. 9—22, рис. 1—4 (на груз. яз.); в ранних рельефах Джвари, Руиси, Укангори она имеет вид введенного по талии кафтана, тогда как в рельефах X в. она спадает в виде мантии.

⁶ Там же, рис. 43.

⁷ В. Беридзе, Архитектура Самцхе XIII—XVI вв., Тб., 1955, табл. 58 (на груз. яз.), в Зареме она имеет вид кафтана, а в Гелати—мантии.

⁸ Копии этих фресок находятся в экспозиции Гос. Музея Грузии имени акад. С. Джанашиа.

⁹ Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, табл. 573 и 574.

¹⁰ Там же, табл. 577.

¹¹ П. И. Ингорюка сопоставляет мотив жемчужин в ромбах—«сегментах» — на мантии Шота с мотивом французской королевской лилии (Цит. соч., стр. 850); подобная ассоциация могла, очевидно, возникнуть у него при изучении рисунка Н. Чубинашвили (рукопись А—1767, стр. 162), так как петербургский художник вместо одной жемчужины изобразил по четырехлистнику в каждом ромбе.

ского изобразительного искусства эпохи Руставели. Ш. Амиранашвили объясняет эту деталь костюма Шота на фреске Крестного монастыря желанием Шота подражать западным модам эпохи крестоносцев. Однако поскольку он тут же добавляет, что в самом западном искусстве изображение горностаевого воротника появляется не ранее XV в.¹³, предположение его теряет убедительность.

Насколько нам известно, в памятниках грузинского искусства изображение горностаевой подбivки встречается не ранее XVI—XVII вв. Мы находим эту деталь одежды в вышеназванных фресках Цаленджихи, Чала и Дерчи, а также в фресках самого Крестного монастыря — как отмечалось выше, царица Мариам изображена в горностаевой мантии (табл. VIII₂)¹⁴. Изображения больших отложных меховых воротников мы, по-видимому, встречаем только в фресках XVII в.: в Гелати (портрет царя Александра в нартексе) и в фресках самого Крестного монастыря, где такими воротниками украшены мантии князей Цулукидзе (табл. XXIX_{1—2})¹⁵.

Не менее показателен и анализ формы головного убора Шота. По мнению Ш. Амиранашвили, высокие шапки с круглым верхом, аналогичные шапке Шота, были приняты в Грузии для великих везирей во второй половине XII в., но в начале XIII в. форма головного убора меняется — она становится более остроконечной. В качестве примера мод второй половины XII в. Амиранашвили приводит изображения первого министра царицы Тамары мцигнобарт-ухуцеси Антония Глоинставидзе на фреске в Кицвиси и изображение Сумбата, которого он считает бывшим министром Георгия III, мандатурт-ухуцеси Сумбата Орбелиани — в Бетании, в качестве же примера моды начала XIII в. — портреты Шергила и Цотне Дадiani в Хоби¹⁶. Эти положения Ш. Амиранашвили полностью разделяет и П. Ингоркva.

Прежде всего, трудно согласиться с приводимой Ш. Амиранашвили датировкой этих изображений. Роспись в Бетании, как отмечает несколько выше сам же Амиранашвили, исполнена после 1207 г.¹⁷, примерно тогда же исполнена и кицвискская роспись, что же касается росписи в Хоби, то мы относим ее к концу XIII или самому началу XIV в.¹⁸. Но и помимо этого, примеры неудачны. Хорошо известно, что с начала XII в. первый министр, мцигнобарт-ухуцеси обязательно являлся духовным лицом, носил титул Чконидели (архиепископа Чконидидского)

¹³ Петербургский художник не изобразил ложного рукава ни на мантии Руставели, ни на мантии Цулукидзе (рис. 163, 171).

¹⁴ Ш. Я. Амиранашвили, Цит. соч., стр. 371.

¹⁵ А. Цагарели, Цит. соч., рис. на стр. 106—107.

¹⁶ Н. Чубиниани, рук. А—1767, рис. 163, 171. Петербургский художник во всех случаях изображает мех темным (портреты Шота Руставели, Григола Арсенавра и братьев Цулукидзе).

¹⁷ Ш. Я. Амиранашвили, Цит. соч., стр. 369.

¹⁸ Там же, стр. 283.

¹⁸ Эта датировка предложена нами на основании стилистического анализа росписи и В. Беридзе — на основе анализа ряда косвенных исторических указаний (доклады на I сессии Института истории грузинского искусства в 1941 г., см. тезисы стр. 6, 8). Из агавов Крестного монастыря явствует, что кроме Цотне Дадiani, героя Кохтиставского заговора, был второй Цотне Дадiani, живший в конце XIV в. (см. Е. Метрели, Материалы, стр. 101, 170). Но роспись в хоби не может относиться ни к началу XIII в., ни к концу XIV в.



и входил в число «четырех великих монахов»¹⁹, а соответственно этому был облачен в монашеское одеяние. П. Ингороква учитывает это обстоятельство, тем не менее он продолжает настаивать на положении, высказанном Амираншвили, и находит ему весьма своеобразное обоснование²⁰ он считает, что поскольку мцигнобарт-ухуцеси объединял светскую и духовную власть, в его одежде также сочеталось одеяние духовного лица со светской шапкой министра.

Не более удачен и второй пример. На фреске в Бетании изображен старец в монашеском облачении, с моделью церкви в руке. В надписи над портретом разбираются слова: «Великий Сумбат, мандатурт-ухуцеси». Рядом с ним человек средних лет, с короткой темной бородкой в светском облачении. По мнению Ш. Амираншвили, тут представлены бывший министр Георгия III, мандатурт-ухуцеси Сумбат Орбелиани, насильно постриженный в монахи под именем Симеона после подавления заговора царевича Демны в 1177 г., и, возможно, его сын Липарит²¹.

Если принять эту точку зрения, придется думать, что опальный министр, став монахом, продолжал более тридцати лет (роспись исполнена после 1207 г.) носить светскую шапку министра и даже изобразил себя в ней в росписи храма, но и сама идентификация этого «Сумбата великого» с везиром Сумбатом-Симеоном довольно сомнительна²².

Еще дальше идет в своих заключениях Ингороква, по мнению которого мандатурт-ухуцеси Сумбат Орбелиани изображен в Бетании не только в головном уборе, но и в одеянии министра — зеленой одежде и черном скарамангии, правда без горностаевого воротника²³.

В действительности же и Чкондидели Антоний Глониставидзе в Кишвиси и Сумбат Великий в Бетании представлены в обычных темных монашеских облачениях — зеленовато-серой фелони и коричневой рясе, соответственно этому головы их украшены простой монашеской скуфией.

Что же касается шапки светского лица средних лет на бетанийской фреске, то это обычная для той эпохи высокая колпакообразная шапка, приближающаяся, с одной стороны, к форме шапки эриставт-эристави Рати Сурамели в Вардзии (конец XII в.), а с другой — к шапке эриставт-эристави Шергила Дадияни в Хоби. Действительно, прослеживая фасоны средневековых грузинских головных уборов, мы не наблюдаем особенно быстрого изменения моды (рис. 1). В XI—XIII вв. шапки довольно высоки и острокопечны, только в XI—XII вв. они ниже и напоминают по форме шишаки, тогда как в XII—XIII вв. они выше. Сильнее меняется форма шапок в XIV—XV вв.: они становятся более низкими, плоскими и имеют загнутые сверху поля, хотя наряду с ними встречаются и шапки старой моды. От XVI—XVIII вв. сохранилось относительно большее количество примеров, среди которых также есть и высокие шапки с загнутыми вверх полями, и колпакообразные шапки, и особенно много шапок с закругленным верхом без полей, с меховой опушкой или орнаментированным околышком, очень близким по форме к шап-

¹⁹ И. А. Джавахишвили, История грузинского права, т. II, ч. I, Тбилиси, 1928, стр. 132 (на груз. яз.).

²⁰ П. И. Ингороква, Цит. соч., стр. 848.

²¹ Ш. Я. Амираншвили, Цит. соч., стр. 282—283, 369.

²² Согласно указанию историка, везир Сумбат-Симеон принимал участие в битве Георгия III за Ан в 1161 г. В этой же битве участвовал и амирахор Липарит, сын Сумбата (История Грузии, т. II, Тбилиси, 1959, стр. 7—9). Если это отец и сын, то по годам они не могли являться создателями росписи Бетании.

²³ П. И. Ингороква, Цит. соч., стр. 848.

ке Шота Руставели на фреске Крестного храма — это изображения в тех же поздних росписях Цаленджихи, Чала, Хоби, Цаиши, Сепиэти и др., а также в миниатюрах XVII в., в рукописи S — 3269 и др.

Наконец, мы видим, что шапка совершенно аналогичной формы и цвета одета на Григоле Арсенавре и, что еще более показательно, на Паата и Кайхосро Цулукидзе в фресках самого Крестного монастыря (табл. XXIX₁₋₂). П. И. Ингороква также обратил внимание на большое сходство костюмов Шота Руставели и братьев Цулукидзе — те же мантии с широким отложным меховым воротником, те же шапки с круглым верхом и темным околышком, — но он делает отсюда вывод, совершенно противоположный нашему. Указывая на то, что братья Цулукидзе являлись министрами Левана Дадiani, он заключает: «Таким образом выясняется, что древнее облачение министров XII в. было сохранено вплоть до XVII в.»²⁴, — утверждение, невероятное с точки зрения истории грузинского костюма. Гораздо правильнее, нам кажется, сказать, что Шота Руставели изображен на фреске Крестного монастыря в облачении грузинского вельможи XVII в.

Если до последнего времени исследователи портрета Шота, начиная с Т. Габашвили и Н. Чубинашвили, сходились во мнении относительно светского характера его костюма, то не так давно по этому вопросу была высказана совершенно оригинальная точка зрения. Согласно своей общей концепции относительно личности Руставели, П. Ратиани попытался доказать, что поэт изображен на фреске Крестного монастыря в одеянии духовного лица высокого ранга²⁵. Одним из оснований для подобного утверждения послужило выдвинутое Ш. Я. Амиранашвили положение о сходстве одеяния Шота Руставели с одеянием Антония Глониставидзе на фреске в Кинцвиси. Но на основании этого утверждения, П. Ратиани приходит к выводам, отличным от выводов Амиранашвили и Ингороква. Справедливо считая невозможным, чтобы Глониставидзе был изображен в храме в светском одеянии, он логически заключает, что Руставели на иерусалимской фреске изображен в одеянии духовного лица. Ошибочной является, однако, сама предпосылка этого умозаключения, ибо, как мы отмечали выше, костюмы Руставели и Глониставидзе не имеют ничего общего.

Не отвечает действительности и утверждение П. Ратиани о том, что грузинские цари и представители высшего духовенства носили одинаковые облачения. Одежды их могли быть сшиты из одинакового материала: виссона, парчи и др., но они различались по своему покрою и фасону. В частности, мантия Руставели на нашей фреске имеет, как мы видели, такую характерную для светской одежды деталь, как ложный откидной рукав; шапка его, украшенная околышком, не является ни митрой, ни скуфией, а представляет собой светский головной убор, типичный для позднего средневековья.

Портреты царицы Мариам, Гавриила Патрадзе, Григола Арсенавра, Шота Руставели, Иоанна Гурули идентичны не только по своим размерам, но и позам. В произведениях искусства поза коленопреклонения передается различно: молящийся преклоняет одно или оба колена,

²⁴ П. И. Ингороква, Цит. соч., стр. 844.

²⁵ П. Ратиани, К вопросу о личности автора «Вепхисткаосани», журн. «Мнათობა» №№ 4—5, Тб., 1968.

припадает к стопам божества или, слегка откинувшись назад, поднимает к нему голову и руки и т. д. В ранних памятниках позы обычно более динамичны и выразительны, в поздних — большей частью (хотя не всегда) более тяжеловесны. Особенно характерны в этом отношении позы ктиторов на трех иконах Левана Дадяни из Коцхери²⁶ и Мартвили²⁷. Маленькие фигурки Левана и Нестан-Дареджан, помещенные в нижних углах иконы, как бы сидят на своих подогнутых ногах, слегка откинувшись и приподняв головы и короткие ручки вверх. Линия ног (особенно на двух иконах) смята и как бы режется обрамлением. В этих застывших позах ощущается известное влияние иранских образцов. Поза ктиторов на устоях Крестного храма не совсем одинакова — Шота Руставели и Григол Арсенаври чуть более выпрямлены, воздевая голову и руки вверх, тогда как сын Григола, царица Мариам и Гавриил Патрадзе сильнее склоняются вперед, но это незначительное различие не меняет их общего тяжеловатого характера, в целом позы довольно статичны, напоминая движением рук и срезанной линией ног фигурки на иконах Левана Дадяни.

С другой стороны, более обобщенная и плавная линия контуров фигуры, особенно фигуры Шота Руставели, с его удлиненной мантией линией спины и округлой шапкой, отдаленно напоминают изображения коленопреклоненных ктиторов на некоторых итальянских фресках и иконах эпохи возрождения. Сходство усиливается и такой деталью, как слегка расширяющаяся к затылку линия темного обрамления шапки. Это те же отдаленные отзвуки европейских мод, которые были отмечены нами в костюме Григола Арсенавра. Конечно, это сходство не выходит за границы тех слабых отзвуков западного искусства, которые проявляются иногда и в памятниках византийского искусства XVII в.

Указанный момент созвучен и некоторым своеобразным чертам манеры письма. Так, при общей условности и плоскостности трактовки формы, отзвуки западных влияний выражаются в несколько более объемной светотеневой моделировке кистей рук, в голубоватых тенях, брошенных кое-где на одежду, в молитвенно приподнятых зрачках и навигно-тщательной трактовке деталей, как например, пряжки пояса Шота с высунутым язычком (табл. X). Конечно, эти черты не имеют ничего общего с экспрессивной и подчеркнута графической манерой письма романских экс-вото Вифлеемской базилики, а гораздо более позднего происхождения.

Тональность лиц имеет прямые аналогии в грузинской портретной живописи XVII в.; высветления нанесены характерным для XVII в. светло-серым тоном, но в отличие от ликов святых, они нанесены не по зеленовато-серому основному тону, а по красновато-коричневой прокладке, что придает лицам гораздо большую жизненность. В этом отношении художники Крестного монастыря следуют установленной традиции. В большинстве грузинских средневековых росписей художники, исполняя портреты светских лиц, отказываются от условных зеленоватых теней и прокладок и моделируют лица одними теплыми красновато-коричневыми тенями, стремясь к более живой «реалистической» трактовке образа²⁸. Но такую красно-коричневую прокладку для всего лица мы встречаем именно в живописи XVII в., например на портрете

²⁶ Г. Н. Чубинашвили, Цит. соч., табл. 573, 574.

²⁷ Там же, табл. 577.

²⁸ Т. Вирсаладзе, Роспись в церкви архангелов села Земо Крихи, *Arts Georgica*, т. VI, Тб., 1964, стр. 147.

той же царицы Мариам и ее сына Отии в Свети-Цховели или портретах в росписи Алаверды.

Следует также отметить, что при известной небрежности и даже наивности в исполнении фигуры и одеяний, исполнение лиц отличается тщательностью (особенно тщательно и нежно написаны бороды Шота и Гавриила Патрадзе) и определенной выразительностью, подчеркнутой молитвенно возведенными зрачками глаз. Несомненно, что для своего времени портреты эти выполнены мастерски.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

Таким образом, реалии портрета Шота Руставели, так же как и стилистические его особенности, указывают на то, что он был создан или, во всяком случае, основательно переписан в XVII в. Судя по фотоснимкам, нет никаких оснований считать его переписанным, но поскольку мы не видели фрески в натуре, мы не считаем себя вправе полностью исключить и эту возможность, хотя в настоящее время решительно отдаем предпочтение первому предположению, т. е. считаем, что портрет Руставели был создан Никифором Чолокашвили.

Как мы видим, надпись над портретом Шота не идентична надписям над другими («прижизненными») портретами; поэтому нам осталось только решить вопрос — почему портрет Шота изображен на устое, в числе поновителей росписи храма в 1643 г.?

Ответ на этот вопрос мы находим в самой системе распределения портретов Крестного храма. Как мы видели, портреты эти делятся на группы не по хронологическому признаку, а по признаку рода деятельности изображенных на них лиц — фрески западной стены объединяют портреты строителей монастыря, а фрески устоев — поновителей его росписи. При этом каждая группа объединяет портреты лиц различного времени и сочетает «исторические» портреты с «прижизненными».

Если Никифор считал возможным сочетать на западной стене изображения своих современников с портретами деятелей IV—V и XI веков, то с таким же правом он мог сочетать в росписи устоев изображения своих современников с портретом деятеля XII—XIII вв. То, что в первом случае преобладают «исторические», а во втором «прижизненные» изображения, несущественно, важен сам принцип их сочетания. Очевидно, что для Никифора Руставели являлся таким же бесспорным ктитором Крестного монастыря, какими являлись для него Петр Ивер, Вахтанг Горгасал, Прохоре, Баграт IV и другие.

Правда, между деятелями исторического прошлого, представленными на портретах двух первых групп, и Шота Руставели есть известная разница — первые или канонизированные святые или, во всяком случае, духовные лица и цари-миропомазанники, приближающиеся к рангу святых и преподобных, т. е. лица, имевшие все основания быть представленными в храме, тогда как Руставели — светское лицо, поэт и, к тому же, поэт, на которого церковь смотрит весьма косо¹. Иначе говоря, для того, чтобы изобразить его портрет в церкви, нужна была известная смелость и особая заинтересованность, не говоря уже о том, что надо было иметь твердую уверенность в том, что он действительно являлся ктитором Крестного храма.

¹ Следует отметить, что враждебное отношение церкви к Руставели проявляется сильнее в более позднее время, начиная с XVIII в.

Нельзя не вспомнить в этой связи характеристики, которую дает Никифору явно недолюбливавший его патриарх Досифей: «этот ловкий и умный человек» — пишет Досифей, — «который путешествовал между франками и разными другими народами, был по виду монах, а в сердце гордый и соблазнительный человек»². Иными словами Досифей считал Никифора слишком свободомыслящим для духовного лица и монаха.

Характеризуя Никифора как патриота и образованного человека, К. Кекелидзе отмечает еще одну интересную для нас черту — литературные и, в частности, руставелевские традиции в его семье; он указывает на то, что брат Никифора, моурави Кайхосро Чолокашвили (упомянутый в надписи на одном из устоев Крестного храма), был автором известного продолжения поэмы Руставели, т. н. «Оманиани»³. Очевидно, таким образом, что Никифор не принадлежал к партии клерикалов, а относился к той передовой части грузинского общества, для которой имя Руставели являлось знаменем возрождения национальной культуры. Если учесть к тому же, что портрет Руставели прекрасно дополнял серию изображений деятелей Крестного монастыря, т. е. также служил выражением основной патриотической идеи созданной Никифором галереи портретов, то причины, побудившие последнего поместить изображение Шота Руставели в Крестном храме, станут вполне понятными.

Не следует также забывать, что мы имеем дело с эпохой сравнительно свободного отношения к «историческому» портрету, допускавшей даже изображения языческих философов и поэтов, реабилитированных в качестве предвозвестников христианского учения. В эту эпоху портрет писателя-христианина, хотя бы и светского поэта, не должен был казаться неуместным. Принятая художниками Никифора система добавления мелких фигурок ктиторов к древним изображениям святых оказалась в данном случае особенно удачной — она давала Никифору возможность изобразить Руставели коленопреклоненным у ног выдающихся церковных писателей, чем подчеркивалась идея ортодоксальности самого Шота и его творения.

Но каким бы свободомыслием ни отличался Никифор, с точки зрения своих современников, и как бы он ни почитал Руставели, он все же был сыном своего времени и духовным лицом. Поэтому он вряд ли решился бы изобразить Руставели в храме, даже у ног святых (и, добавим, даже в далеком Иерусалиме, где он чувствовал себя свободнее), не будь у него уверенности в том, что последний действительно являлся ктитором Крестного монастыря.

Были ли у Никифора достаточно реальные основания для подобной уверенности?

По этому вопросу в свое время высказался еще акад. К. С. Кекелидзе. Считая, что Никифор Чолокашвили, изучавший во время своего первого пребывания в Иерусалиме документы Крестного монастыря, обнаружил среди них агап мечурчлет-ухуцесн Шота, Кекелидзе предположил, что Никифор, сопоставив этот агап с местным преданием, согласно которому Руставели принял на старости лет монашеский постриг в Крестной обители, ошибочно идентифицировал мечурчлет-ухуцесн Шота агапа с поэтом Руставели предания и впоследствии изобразил его портрет в Крестном монастыре⁴.

² Послания, с. р. 167.

³ К. С. Кекелидзе. Эпосы..., т. IV, стр. 24.

⁴ Там же, стр. 21—26.

Таким образом, согласно гипотезе К. Кекелидзе, фактическим основанием для создания этого портрета послужило устное предание, ошибочно сопоставленное с агапом. Изучение всей росписи Крестного монастыря дает нам право принять только первую часть этой гипотезы, касающуюся самого агапа, все же остальное рассуждение уважаемого ученого представляется нам ошибочным.

Рассматривая галерею портретов Крестного монастыря, мы могли убедиться в том, что Никифор Чолокашвили действительно досконально изучил документы книгохранилищ Иерусалима. Не приходится, по-видимому, сомневаться и в том, что одним из оснований для создания портрета Руставели послужил упомянутый агап мечурчлет-ухуцеси Шота. Хотя в надписи над портретом не упомянут титул мечурчлет-ухуцеси, богатое одяние вельможи, в котором изображен Шота, свидетельствует о том, что создатель росписи действительно следовал указаниям этого агапа, а не устному преданию, согласно которому Шота Руставели под конец своей жизни принял монашеский постриг в Крестной обители⁵. О связи, существующей между портретом и агапом, знал, очевидно, и Тимоте Габашвили, называющий, как мы видели, портрет — «Шота Руставели, мечурчлет-ухуцеси»⁶.

Однако у нас нет достаточных оснований считать принятую Никифором идентификацию Шота ошибочной. Следует отметить, что К. С. Кекелидзе высказал свое предположение до того, как грузинские ученые получили возможность ознакомиться с текстом агапов синодика по микрофильму. Опираясь на неопределенное указание Н. Марра, Кекелидзе отослал саму запись агапа к XIV в., а поэтому естественно считал идентификацию Никифора ошибочной. Между тем, как мы отметили выше, ознакомление с микрофильмом синодика позволило исследователям отнести эту запись к концу XII или первой половине XIII в.⁷, что делает эту идентификацию более реальной.

Очевидно также, что помимо агапа Никифор располагал каким-то другим источником, так как сам портрет (своим местоположением) и его надпись содержат конкретное указание, которого нет в лаконичном тексте агапа — указание на то, что Шота Руставели некогда расписал Крестный храм. Если бы Никифор исходил только из этого агапа (такой агап мог получить и строитель и простой вкладчик), он мог изобразить Шота в любом другом месте храма — на северной стене в ряду других писателей XI—XII вв. или на западной стене, в числе исторических строителей монастыря, т. е. среди других «исторических» же портретов, что в известном смысле было бы даже удобнее. Между тем, Никифор поместил портрет Шота на устье, среди портретов своих современников, т. е. определенно хотел изобразить его в числе поновителей росписи храма.

Если бы Никифор ограничился этим, мы могли бы предположить, что он обязательно хотел изобразить Шота Руставели у ног Иоанна Дамаскина и Максима Исповедника, но он, кроме того, сопровождает портрет специальной надписью, говорящей о том, что Шота расписал храм, хотя он свободно мог воздержаться от этого указания, так же,

⁵ Не показателен, в этом смысле, и преклонный возраст, в котором Шота Руставели представлен на этом портрете, так как старческий возраст характерен для всех «исторических» портретов этой типично монашеской росписи, начиная с портретов царей Мირиана, Вахтанга и Баграта и кончая портретами Петра Ивера, Евфимия и Георгия.

⁶ Т. Габашвили, Цит. соч., стр. 82.

⁷ Е. Метревели, Замечания..., Вестник АН ГССР, т. III, стр. 231; Е. Метревели, Материалы..., стр. 50.

как он воздерживается от него в надписи, сопровождающей портрет царицы Мариаи. Совершенно очевидно, что Никифор считал Шота одним из поновителей росписи Крестного храма и кроме рассмотренного агапа руководствовался каким-то другим указанием.

Думать, что Никифор извлек это конкретное указание из легенды, трудно по ряду причин. Кроме того, что зафиксированная в XVIII в. Тимоте Габашвили легенда, что Шота Руставели поновил обветшавшие, якобы, устои храма⁸, очевидно, возникла позднее, на основе портрета, созданного Никифором, и его надписи, это предположение противоречит всему нашему представлению о деятельности Никифора в Крестном монастыре.

Рассматривая галерею портретов этого монастыря, мы имели возможность убедиться в том, что Никифор создавал ее на основе изучения письменных источников. Как отмечалось выше, мы вправе предполагать, что даже сведения относительно первых, полуполюгендарных, строителей Крестного монастыря были извлечены им из письменных источников (исторических сочинений или зафиксированных письменно преданий), хранившихся в библиотеках Иерусалима; не говоря уже о точных и бесспорных указаниях житий, агапов и приписок к рукописям, несомненно использованных им при создании портретов деятелей XI—XIII вв. и ряда отдельных надписей на мраморных плитах храма. Нет никаких оснований думать, что Никифор допустил исключение только в данном случае; очевидно поэтому, что создавая портрет Шота, он также опирался на письменные источники⁹.

Сама по себе возможность поновления росписи Крестного храма (конечно, всей росписи, а не только его устоев) в конце XII или первой половине XIII в. вполне реальна. Если даже Крестный монастырь и не пострадал в смутный и достаточно длительный период борьбы крестоносцев и мусульман за Иерусалим, то его роспись, созданная почти за два века до того, могла уже нуждаться в поновлении, тем более, что о благолепии этого храма, бывшего на виду и представлявшего Грузию в Иерусалиме, вероятно тщательно заботились. Известно, что царица Тамара, а также, надо полагать, ее наследники и их феодалы не оставляли Крестного монастыря своими попечениями. Вполне возможно поэтому, что роспись его поновилась в этот период на средства мечурчлет-ухуцеси Шота и что среди документов монастыря имелось на этот счет какое-то конкретное указание (надпись или приписка к рукописи), использованное Никифором Чолокашвили. Возможно, что именно этот, не дошедший до нас документ и позволил Никифору идентифицировать мечурчлет-ухуцеси Шота с поэтом Шота Руставели.

Таким образом, исследование росписи Крестного монастыря и портрета Шота Руставели на основании доступного нам материала приводит нас к выводу о том, что портрет этот не является изображением, исполненным при жизни поэта, т. е. портретом в подлинном смысле этого слова, а создан значительно позднее, скорее всего в XVII в.

Мы не знаем, чем руководствовался художник Никифора Чолокашвили, создавая этот портрет, столь непохожий на другие портреты

⁸ Т. Г а б а ш в и л и, Цит. соч., стр. 80.

⁹ Если предание о том, что Шота Руставели окончил свои дни в Крестном монастыре и существовало при Никифоре, то оно могло играть роль только дополнительного, второстепенного источника.

Руставели, известные нам по поздним миниатюрам. Учитывая, что часто в основе «исторического» изображения лежат реальные черты более древнего «прижизненного» портрета, мы можем предположить, что Чолокашвили обладал каким-то недошедшим до нас миниатюрным изображением Руставели, так как в его время еще должны были существовать древние рукописи поэмы, позднее утраченные; но это только предположение. Единственное, что мы вправе предположить вполне реально, это то, что портрет Руставели создан на основе письменных источников, одним из которых является, очевидно, агап мечурчлет-ухуцеси Шота в синодике Крестного монастыря, а вторым какой-то не дошедший до нас документ, содержащий более конкретные указания на род деятельности Шота в Крестном монастыре.

В этом отношении наш вывод совпадает с предположением, высказанным в свое время участниками иерусалимской экспедиции о том, что портрет Руставели в Крестном монастыре, если он исполнен не при жизни поэта, мог возникнуть только на основе каких-то достоверных данных¹⁰.

Хотя, таким образом, портрет этот не дает, к сожалению, представления о реальном образе Руставели и не проливает прямого, яркого света на его биографию, он все же бросает хоть и более слабый, отраженный луч на путь, по которому следует искать дальнейших указаний. Не так давно сохранные житием Петра Ивера сведения о его строительной деятельности в Палестине получили неожиданное и блестящее подтверждение в археологической находке. Возможно, что настойчивый поиск или хотя бы счастливый случай помогут найти и этот утерянный документ, послуживший основанием для создания портрета Шота Руставели в Крестном монастыре.

¹⁰ Газета «Заря Востока» от 22/XI 1960, стр. 4.

T. VIRSALADZE

PEINTURE MURALE DE L'ÉGLISE DU MONASTÈRE DE LA CROIX PRES DE JERUSALEM ET LE PORTRAIT DE CHOTA ROUSTAVELI

Dans l'église du monastère géorgien de la Croix près de Jérusalem s'est conservée une peinture murale fragmentaire que l'on retrouve surtout sur les murs du sanctuaire, sur les piliers, les arcs et le mur Ouest. Dans le béma du sanctuaire s'est conservée une partie importante de la composition «Jérusalem céleste», et le fragment de «L'Invention de la croix». La majeure partie de la hauteur des quatre côtés, carrés dans le plan, des piliers est occupée par des effigies colossales de saints, deux par deux, et dans la partie supérieure des piliers et sur les arcs sont disposées les demi-figures des saints et des scènes avec des figurines sur des sujets d'Évangile ou des sujets symboliques de la Bible. Sur le mur Ouest se sont conservées les effigies des saints et des inscriptions historiques en géorgien et en grec. Des inscriptions historiques se sont également conservées dans certaines autres parties de l'église.

La peinture murale comprend, par ailleurs, les portraits de plusieurs personnalités géorgiennes historiques, des représentants du clergé et des profanes de différentes époques, entre autres le portrait du grand poète géorgien Chota Roustavéli, représenté sur le pilier de l'église agenouillé devant des écrivains scolastiques du Moyen Âge: St. Jean Damascène et Maxime le Confesseur. Le portrait porte une inscription géorgienne: «A Chota qui a peint ceci que Dieu pardonne (ses péchés), amen. Roustvéli».

A en juger d'après les descriptions et les croquis des voyageurs et des savants qui ont visité le monastère de la Croix aux XVIII^e—XIX^e s., primitivement le nombre des portraits était plus important, mais une partie de ceux-ci a péri, d'autres, dont le portrait de Chota Roustavéli, ont été recouvert d'une couche de peinture à la fin du XIX^e s. A la même époque les inscriptions géorgiennes qui accompagnaient toutes les effigies, ont été remplacées par des inscriptions grecques. En 1960 une expédition de l'Académie des Sciences géorgienne, dont faisaient partie I. Abachidzé, A. Chanidzé et G. Tsérétéli, a séjourné à Jérusalem et a réussi à dégager le portrait de Roustavéli et de certains autres donateurs et de rassembler une importante matière photographique et épigraphique.

Le monastère de la Croix était le centre d'une grande colonie géorgienne à Jérusalem, fondée au V^e s. et qui a existé jusqu'au XVIII^e s. L'église a été construite au XI^e s. par des moines géorgiens avec l'argent du roi de Géorgie

Bagrat IV à la place d'une plus ancienne église de la Croix, dont la construction est liée par une légende à l'activité des premiers rois chrétiens de la Géorgie et des ecclésiastiques des IV^e—V^e s.

La peinture murale de l'église, qui remonte, sans doute, au XI^e s., a été plusieurs fois, rénovée. Nous disposons de données exactes concernant deux rénovations: l'une au début du XIV^e s., lorsque le monastère de la Croix a été restitué aux Géorgiens après une captivité de 33 ans chez les musulmans qui le transformèrent en mosquée. La seconde rénovation a eu lieu en 1643, lorsque le monastère de la Croix avait un prieur éclairé et énergique en la personne de l'archimandrite Nikiphoré Tcholokachvili qui se posait pour but de défendre la colonie géorgienne à Jérusalem des prétentions des Turcs et du clergé d'autres pays chrétiens.

Toutes les inscriptions historiques se rapportent précisément à l'année 1643, c'est pourquoi on datait généralement la peinture murale du XVII^e s. Pourtant A. Baumstark, qui l'avait étudiée au début du XX^e s., indiquait déjà qu'elle n'est pas homogène et qu'elle contient à la fois de la peinture du XVII^e s. et des fresques antérieures qu'il estimait appartenir à l'époque de la domination des croisés à Jérusalem, c.-à-d. aux XI^e—XVII^e s. La matière rassemblée par l'expédition de 1960 a confirmé l'existence au monastère de la Croix de fresques exécutées avant 1643, mais l'époque de leur création restait indéterminée. Plusieurs savants ont estimé possible de dater les fresques, y compris le portrait de Roustavéli, des XII^e—XIII^e s. Estimant que ce portrait était fait du vivant du poète, ils admettaient que la fresque ait été légèrement rénovée au XVII^e s.

Quoique, comme ces savants, nous n'ayons pas eu l'occasion de prendre connaissance de l'oeuvre sur place et que nous en jugions uniquement en nous basant sur la matière rassemblée par les savants qui ont visité l'église, nos conclusions sont foncièrement différentes.

L'analyse iconographique et stylistique de la peinture murale du monastère de la Croix nous conduit à la conclusion qu'elle ne contient que deux couches chronologiques de peinture: la couche principale, ultérieure, représentée par les fresques du sanctuaire, du mur Ouest et, en partie, des piliers se rapporte à 1643, l'autre, antérieure, qui s'est surtout conservée sur les piliers et les arcs, se rapporte à l'époque de la première rénovation de la peinture murale au début du XIV^e s. Mais la peinture des piliers, elle non plus, n'a pas conservé son aspect primitif et fut plus ou moins fortement rénovée en 1643. Aucune fresque plus ancienne ne s'est conservée.

Pour définir, à laquelle de ces deux couches se rapporte le portrait de Roustavéli, il faut comprendre le système de la disposition des effigies dans la galerie des portraits du monastère de la Croix qui comprend des effigies des personnalités des IV^e—XIII^e et XVII^e s. Par leur contenu et par leur disposition dans l'église, les portraits forment trois groupes, réunis non par principe chronologique, mais suivant le genre d'activité au monastère de la Croix des personnes représentées. Les portraits du premier groupe, disposés sur les murs longitudinaux de l'église, représentaient sans doute des

personnes ayant servi au monastère de la Croix. Les portraits du second groupe, concentrés sur le mur Ouest, représentent ceux qui ont participé à différentes étapes de la construction du monastère de la Croix aux IV^e—V^e, au XI^e et au XVII^e s. Les portraits du troisième groupe, disposés surtout sur les piliers de l'église, rassemblent ceux qui ont rénové les peintures de l'église. Tous les trois groupes comprennent des portraits de personnalités du XVII^e siècle.

Ce système même nous fait penser que ces portraits étaient créés simultanément et que seuls les portraits des personnalités du XVII^e s. sont faits de leur vivant, tandis que tous les autres appartiennent au nombre de portraits «historiques», c.-à-d. représentent des personnes d'un passé plus ou moins lointain.

Nous voyons également que cette galerie de portraits, qui représentent des bâtisseurs et des hommes au service de la culture, était appelée à jouer le rôle d'un document incontestable, confirmant les droits des Géorgiens sur le monastère de la Croix. La nécessité d'une telle documentation concernant ce droit n'apparut qu'au bas Moyen Age, lorsque la Géorgie, affaiblie par une lutte inégale contre la Turquie et l'Iran, était incapable de défendre sa colonie, et les églises géorgiennes passèrent aux mains des Grecs, des Latins et des Arméniens. Des tendances analogues se manifestent dans certains documents des monastères géorgiens à Jérusalem.

L'origine ultérieure des portraits est attestée par leurs particularités artistiques et stylistiques et par le caractère des inscriptions. En juxtaposant ces derniers et les documents qui se sont conservés à la bibliothèque du monastère de la Croix (agapes, notes marginales des manuscrits et vies des saints locaux), nous nous persuadons que tous les portraits «historiques» du monastère de la Croix sont créés à la base de l'étude de ces documents. Tout ceci fait penser que le créateur de cette galerie de portraits fut Nikiphoré Tcholakachvili, un amateur éclairé de l'histoire et un fervent patriote qui lutta pour la conservation de la colonie géorgienne à Jérusalem et du monastère de la Croix.

Une exception mise à part, les portraits du troisième groupe représentent des contemporains de Nikiphoré Tcholakachvili qui ont pris part à la restauration des peintures murales du monastère de la Croix, soit en offrant des crédits, soit en y participant eux-mêmes, ce qui est mentionné dans les inscriptions qui accompagnaient leurs portraits. A part deux grands portraits de groupe qui sont sur les murs, tous les portraits du troisième groupe sont disposés sur des piliers—des figurines de donateurs agenouillés, sont, pour ainsi dire, fourrées dans l'espace entre deux figures colossales de saints auxquels ils adressent leurs prières. Vu que, comme nous l'avons dit, les effigies des saints sont peintes au XIV^e s. et que les portraits représentent des personnalités du XVII^e s., il est évident que ces derniers sont ajoutés aux précédentes lors de la rénovation de la peinture. Ceci a été fait pour placer à l'église les effigies de tous les donateurs et des aides de Nikiphoré. C'est ainsi que furent artificiellement créées d'originales effigies votives. Il est possible que l'idée de tels «ex-voto» fût empruntée à la peinture des piliers de la basilique de Bethléem.

Le portrait de Chota Roustavéli se rapporte à ce troisième groupe, étant analogue aux autres portraits par sa disposition sur le pilier, sa pose, la manière dont il est exécuté et l'inscription. C'est l'unique portrait «historique» de ce groupe. Mais vu que d'autres groupes réunissent aussi des portraits de personnalités de différentes époques, le portrait de Roustavéli ne constitue pas en ce sens une exception.

Les éléments matériels du portrait de Roustaveli attestent son origine ultérieure. Roustaveli est représenté en costume typique d'un haut personnage du XVIII^e s. Nous trouvons les analogies les plus proches du costume de Chota Roustaveli dans les fresques mêmes du monastère de la Croix (les portraits des frères Tsouloukidzé du XVII^e s. et dans d'autres peintures murales géorgiennes du XVII^e s.

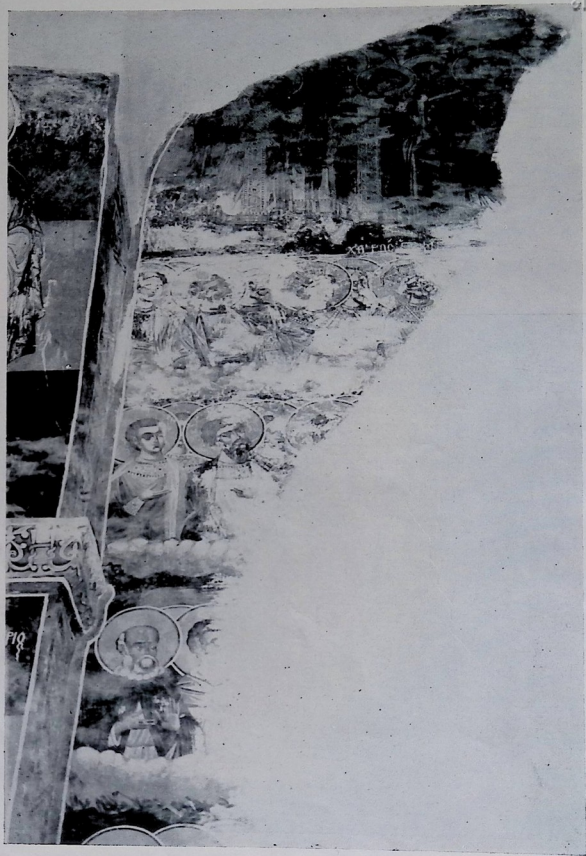
Vu que tous les portraits «historiques» de l'église sont faits d'après les données des sources écrites, il est évident que le portrait de Chota est peint d'après ces mêmes données. Dans la littérature spéciale on a déjà émis la supposition que l'une des bases pour la création du portrait fut la courte agape du synodicon du monastère de la Croix, destinée durant les XII^e—XIII^e s. au ministre des finances Chota. La raison de cette décision n'est pas indiquée dans l'agape, mais Chota est représenté parmi les rénovateurs de la peinture murale, ce qui est attesté encore une fois par l'inscription au-dessus du portrait. Il est évident que Nikiphoré Tcholakachvili disposait également d'un autre document (d'une inscription ou d'un post-scriptum d'un manuscrit) qui contenait une donnée concrète concernant la rénovation de la peinture au début du XIII^e s. (en elle-même la possibilité d'une telle rénovation est tout à fait réelle) par Chota Roustaveli.

Nous pouvons donc conclure que, bien que l'effigie de Chota Roustaveli du monastère de la Croix ne soit pas faite de son vivant, longtemps après sa mort elle témoigne de l'existence au monastère de la Croix de certains documents ayant trait à l'activité de Chota Roustavéli.

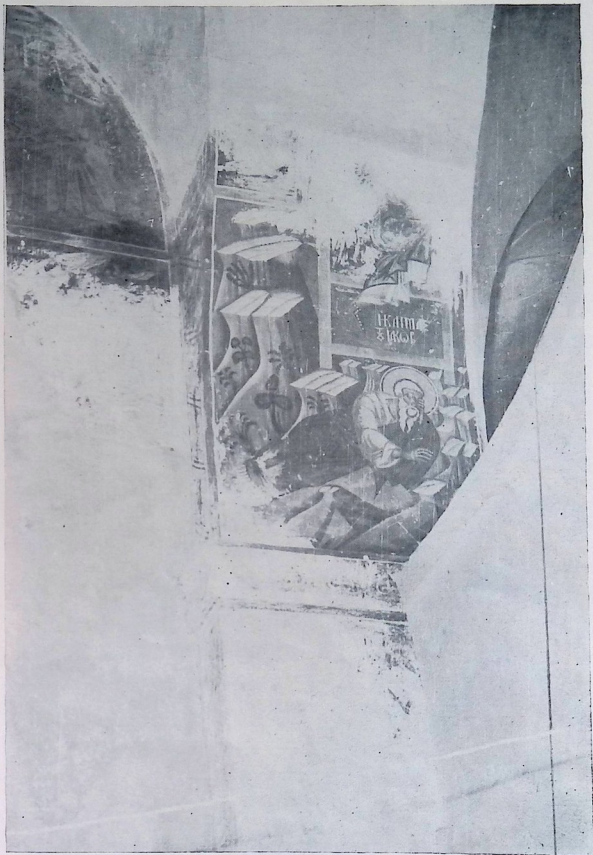
Т А Б Л И Ц Ы



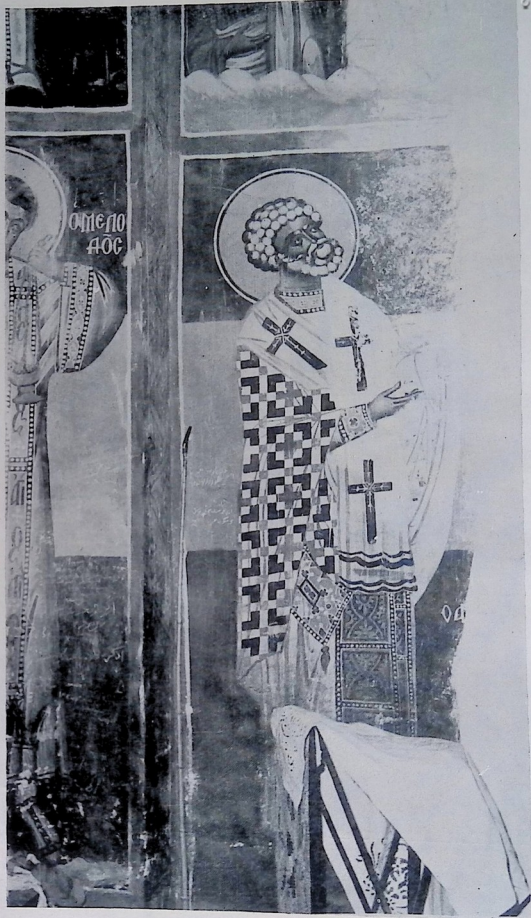
1 — Храм Крестного монастыря (интерьер)



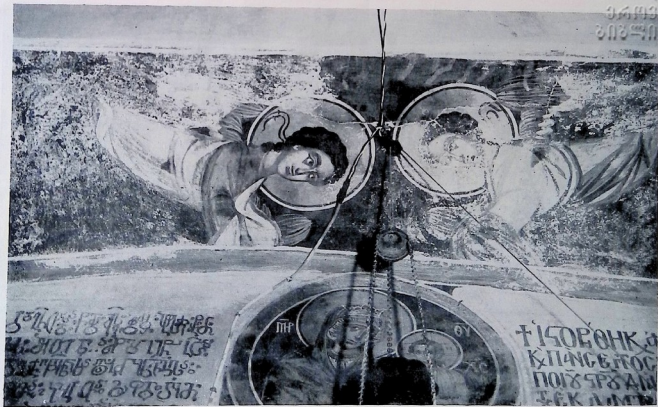
II — Фрагмент композиции Небесный Иерусалим (бема алтарной абсиды, северная стена)



III — Часть сцены Введение во храм, остатки сцен апокрифа об обретеннии Креста и сцена Лествица Иакова (бема алтарной абсиды, южная стена и восточная подружная арка)



IV — Святитель (бема алтарной абсиды, южная стена)



V — Богоматерь, с Младенцем, ангелы и части двуязычной надписи Никифора Чолокашвили (западная стена)

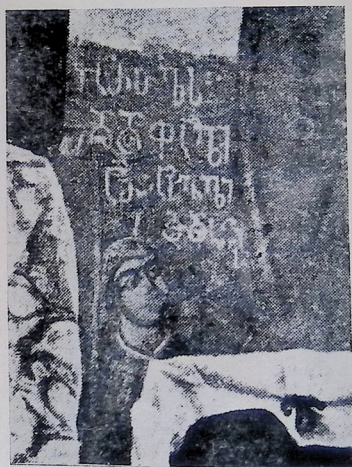


VI — Архангел Гавриил (северная подпружная арка)

ფოტო: ი. ბერიძე (სამხრეთი სვეტი)
დ. — დობათაძე, ბ. ურბნაძე (სამხრეთი სვეტი)



VII — Богоматерь—одигитрия (северный приабсидный выступ)



VIII — 1. Христос-Пантакратор с царицей Мариам у ног (южный при-
абсидный выступ)
2. Царица Мариам (деталь)



IX—Св. Максим Исповедник и Иоанн Дамаскин с Шота Руставели у ног
(юго-западный устой, восточная сторона)



X — შოთა რუსთაველი (დეტალი)



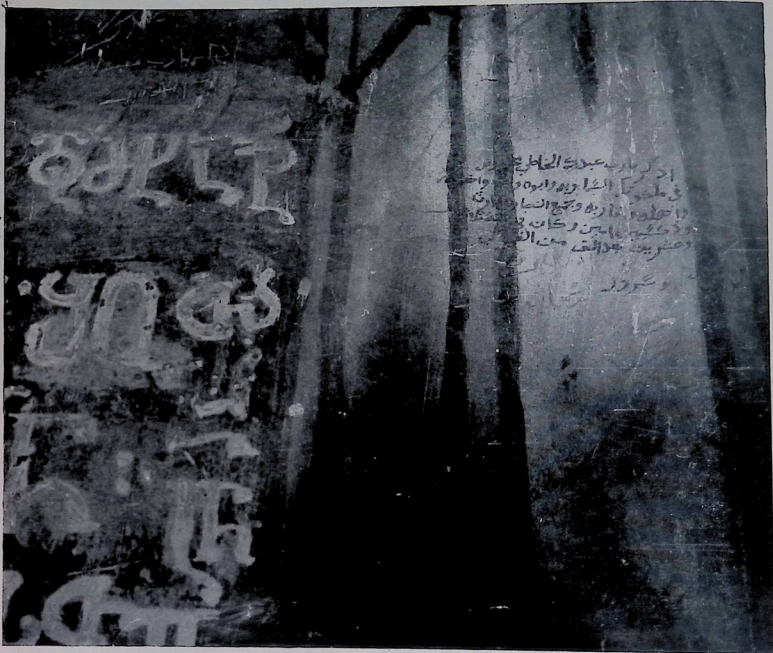
XI — Гавриил Патрадзе у ног апостолов Петра и Павла (юго-западный усть)



XII — Апостолы Петр и Павел (до расчистки портрета Патрадзе, юго-западный устоя)



XIII. Св. Евфимий и Савва (до расчистки портрета Григола Арсенавра, юго-восточный устоя).



XIV — Арабская запись на изображении Иоанна Дамаскина



XV — Св. Севастьян (юго-восточный устей)



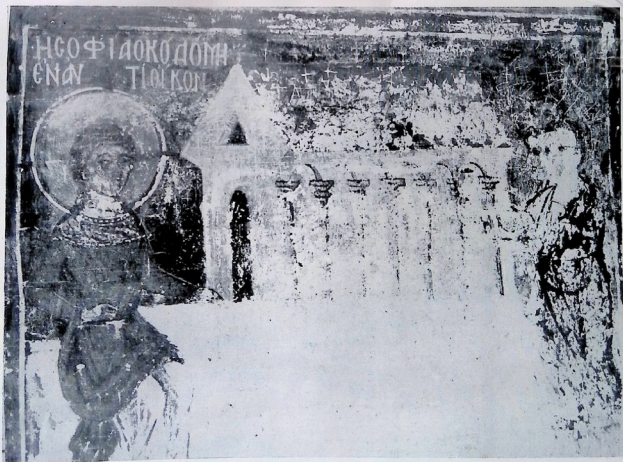
XVI — Собор архангелов (северо-западный устой)



- XVII — 1. Недреманное Око (северо-западный устой)
2. Собор архангелов (деталь снимка 1901 г., с первоначальными грузинскими надписями).



XVIII — Жертвоприношение Авраама (северо-восточный убой)



XIX — Премудрость создала себе дом (юго-восточный уступ)



XX — Св. воины Георгий и Феодор (юго-западный устой)



XXI — С в. воины Дмитрий и Нестор (юго-западный убой)



XXII — Искушение Христа дьяволом (юго-восточный устей)



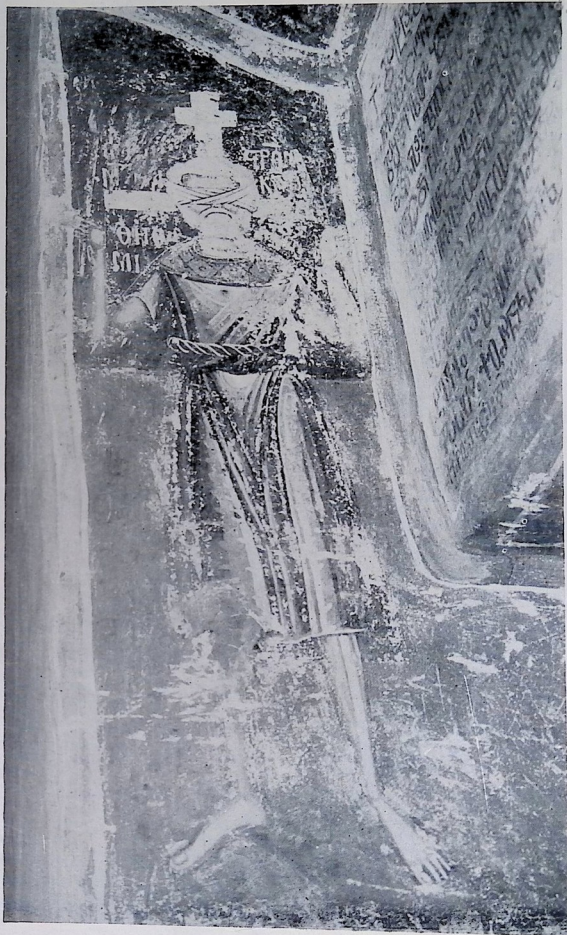
XXIII — Св. Прохор и Лука (юго-восточный устоя)



XXIV — Сцена Даниил во рву львином и изображения отдельных святых (арка западного рукава)



XXV — Свв. Евфимий и Георгий Святогорцы (пилястра западной стены)



XXVI — Монах (западная стена)



XXVIII — Рисунки исполненные по зарисовкам Н. Чубинашвили в 1845 г. с фресок Крестного храма:

1. Портрет Паата Цулукидзе (западная стена)
2. Портрет Кайхосро Цулукидзе (западная стена)
3. Портреты Григола Арсенавра с сыном (юго-восточный устой)
4. Семейный портрет Левана Дадияни (южная стена)



- XXIX. 1. Семейный портрет Левана Даднани (фреска в храме Цаленджиха, придел).
2. Черелидзе Квели у ног св. Георгия (фреска в церкви св. Георгия в Сори).

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	5
Введение	6
Глава первая	10
Глава вторая	13
Глава третья	21
Глава четвертая	31
Глава пятая	38
Глава шестая	54
Глава седьмая	66
Глава восьмая	74
Резюме (на французском языке)	79
Таблицы	83

Тинатин Багратовна Вирсаладзе
РОСПИСЬ ИЕРУСАЛИМСКОГО КРЕСТНОГО МОНАСТЫРЯ И
ПОРТРЕТ ШОТА РУСТАВЕЛИ

Таблицы напечатаны и клише изготовлены под руководством Г. Гогичайшвили
в Тбилисской типографии цветной печати Главполипрофпрома, Тбилиси, проспект
Плеханова, 50.

Напечатано по постановлению Редакционно-Издательского Совета
Академии наук Грузинской ССР

*

Редактор издательства М. Г. М а ч а б е л и
Техредактор Л. Е. Д ж в е б е н а в а
Корректор Л. К. А б ж а н д а д з е

Сдано в набор 23.9.1972; Подписано к печати 21.3.1973;
Формат бумаги 60×90¹/₈; Печатных л. 14.26; Уч-издат. л. 9,48;
УЭ 00980; Тираж 1200; Заказ 2445;

Цена 85 коп.

გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი, 380060, კუტუზოვის ქ., 19
Издательство «Мецниереба», Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19

საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის სტამბა, თბილისი, 380060, კუტუზოვის ქ., 19
Тип. АН Груз. ССР, Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19

ЦЕНА 85 КОП.



583/10

