ΛΟΓΟΣ

DMITRY POZHARSKY UNIVERSITY • THE RUSSIAN ACADEMY OF ARTS
RESEARCH CENTRE FOR EASTERN CHRISTIAN CULTURE

ALEXEI LIDOV

The Wall Paintings of Akhtala Monastery

History, iconography, masters

Dmitry Pozharsky University
Moscow • 2014

УНИВЕРСИТЕТ ДМИТРИЯ ПОЖАРСКОГО • РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
НАУЧНЫЙ ЦЕНТР ВОСТОЧНОХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

А. М. ЛИДОВ

Росписи монастыря Ахтала

История, иконография, мастера

Университет Дмитрия Пожарского
Москва • 2014

ПОДГОТОВЛЕНО К ПЕЧАТИ И ИЗДАНО ПО РЕШЕНИЮ
УЧЕНОГО СОВЕТА УНИВЕРСИТЕТА ДМИТРИЯ ПОЖАРСКОГО

Лидов А.М. Росписи монастыря Ахтала. История, иконография, мастера.
М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2014. — 528 с., 177 ил.

Alexei Lidov. The Wall Paintings of Akhtala Monastery. History, iconography, masters.
Moscow: Russian Foundation to the Education and Science, 2014. — 528 pp., 177 ills.

ISBN

Эта книга посвящена росписям монастыря Ахтала — самому значительному памятнику средневековой монументальной живописи на территории Армении. Росписи отличает хорошая сохранность, уникальная иконография и высокое художественное качество, ставящее их в ряд лучших произведений византийского и в целом всего восточнохристианского искусства.

Комплексное монографическое исследование состоит из трех глав. Первая посвящена истории создания и датировке росписей монастыря Плиндзаханк (Ахтала), который являлся главным духовным и художественным центром армян-халкедонитов, исповедовавших «греко-грузинское» православие. На основе всех сохранившихся источников восстанавливается история монастыря, специальный раздел посвящен ктитору монастыря, обосновывается датировка росписей 1205–1216 годами. Во второй части книги подробно исследуется иконографическая программа, отличающаяся редкими особенностями, восходящими как к византийской, так и к грузинской традиции. В третьей главе выявляются манеры восьми мастеров, которые своим происхождением связаны с Арменией, Византией и Грузией.

Памятник рассматривается в контексте особой культуры армян-халкедонитов, которая расцвела на территориях Северной Армении в начале XIII века, соединила три христианские традиции и обусловила многие уникальные черты росписей. Книга адресована всем интересующимся историей византийского, армянского и грузинского искусства, а также проблематикой средневековой культуры в целом.

This book is devoted to the Akhtala murals, which are the most important mediaeval wall paintings in Armenia. Their good state of preservation, unique iconography and artistic qualities place them among the masterpieces of the Eastern Christian art and culture.

The complex monographic research consists of three chapters. The first one, based on all possible data, deals with the history of the Akhtala monastery (i.e. former Plinzdahank) that was the main religious and cultural centre of the Chalcedonian Armenians. The special part of the monograph is devoted to the donor of the murals and their dating to 1205–1216. The second chapter examines in detail the Akhtala murals' iconographic program distinguished itself in the rare features go back to the Byzantine as well as to the Georgian traditions. The third chapter exposes the manners of the eight masters, whose origin is connected with Armenia, Byzantine Empire and Georgia.

The murals are considered in the context of the specific culture of the Chalcedonian Armenians that blossomed out in Northern Armenia in the beginning of the 13th century and caused many unique features of the murals, which combined within themselves three Christian traditions. The book is addressed to all interested in the history of the Byzantine, Armenian and Georgian art as well as in general issues of the medieval art and culture.

© Лидов А. М., 2014
© Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2014
© Российская Академия Художеств, 2014
© Научный Центр Восточнохристианской Культуры, 2014
© Ормонт М. А., оформление, 2014

ISBN

Содержание
Table of Contents

Введение
9

Глава I. История создания и дата росписи
21

1. Исторические источники
25
2. Ктитор Иванэ Мхаргрдзели
33
3. Дата росписи
42

Introduction
320

Chapter one. The historical context and dating of the wall paintings
332

1. The historical sources
334
2. The donor, Ivane Mkhargrdzeli
340
3. The date of the paintings
348

Глава II.
Иконографическая программа
45

1. Подкупольное пространство
49
Евангелисты в парусах
50
Триумфальные надписи
52
Праотцы в сводах арок
53
Деисус с Эммануилом
54

2. Алтарная апсида
62
Богоматерь на троне
64
Причащение апостолов
68
Святители
72

3. Рукава подкупольного креста
86
Богородичный цикл
87
Рождество Христово
96
Христологический цикл
104
Страстные сцены
107
Сцены Воскресения
113
Страшный суд
120
Столпники и преподобные
134
Грузинские святые
143

4. Юго-западный компартимент
154
Цикл Иоанна Крестителя
154
Цикл Ильи Пророка
157
Успение Богоматери
160
Явление Иисусу Навину
162
Царственные святые
165
Сорок мучеников
166

Chapter Two.
The Iconographic Programme
350

1. The Domed Space
352
Evangelists in the Pendentives
354
Triumphal Inscriptions
355
Forefathers on the Arch Vaults
356
The Deesis with Christ Emmanuel
357

2. The Altar Apse
361
The Virgin Enthroned
363
The Communion of the Apostles
366
Holy Bishops
369

3. The Naos: The Arms of the Domed Cross
377
The Virgin cycle
377
The Nativity of Christ
383
The Christological cycle
389
Passion scenes
391
Resurrection scenes
395
The Last Judgement
400
Stylites and Holy Monks
410
Georgian saints
416

4. The Southwest Compartment
422
St John the Baptist cycle
422
The Prophet Elijah cycle
425
The Dormition of the Virgin
428
Joshua before the Archangel Michael
430
Royal Saints
432
The Forty Martyrs
434

Глава III. Основные мастера и стилистические направления
177

1. Главный мастер
180
2. Второй мастер
194
3. Мастера западной стены
211
4. Мастер «Сорока Мучеников»
224
5. Живопись второго слоя
228

Заключение
232

Приложение. Схемы росписей
473

Список сокращений
487
Библиография
488
Иконографический указатель
520

Chapter Three. The Painters and the Represented Trends
442

1. The Chief Master
443
2. The Second Master
451
3. Painters of the West Wall
458
4. The Painter of the «Forty Martyrs»
463
5. Paintings of the Second Layer
465

Conclusion
468

Apendix. Diagrams of the Wall Paintings
473

Abbreviations
487
Bibliography
488
Iconographic Index
520

Введение

Эта книга посвящена росписям монастыря Ахтала — самому значительному памятнику средневековой монументальной живописи на территории Армении. Росписи отличает хорошая сохранность и высокое художественное качество, ставящее их в ряд лучших произведений византийского и в целом всего восточнохристианского искусства. Историко-художественное значение росписей трудно переоценить. Однако до того момента, как автор книги в 1984 году начал систематическое изучение этого памятника, росписи были не только не изучены, но даже не опубликованы. Не была выяснена точная дата памятника, не объяснена иконографическая программа, не проанализированы основные стилистические манеры. Росписи Ахталы являлись белым пятном в истории средневекового искусства. Они вызывали повышенный интерес исследователей во всем мире, но высказываемые о памятнике суждения, не основанные на знании исторических источников и тщательной проработке всех данных, часто нуждались в пересмотре или, как минимум, в серьезных уточнениях. В этой связи всестороннее изучение росписей Ахталы было особенно актуальным.

Данная ситуация определила выбор памятника как темы диссертации, которая была защищена на кафедре истории и теории мирового искусства МГУ в 1989 г., а два года спустя была опубликована в виде монографии

на английском языке, вышедшей ко всемирному конгрессу византийских исследований, проходившему тогда в Москве[1]. Издательский кризис, разразившийся в России начала 90-х годов позволил лишь очень скромное издание на плохой бумаге и с ограниченным количеством черно-белых иллюстраций. Выдающийся памятник остался не вполне опубликованным. Поэтому я принял предложение Фонда Содействия Образованию и Науке о новом издании книги о росписях Ахталы, которое может быть полезно широкому кругу читателей, как в нашей стране, так и за рубежом.

Перечитав рукопись, я убедился, что материал книги и ее выводы не устарели за прошедшие 20 лет. Естественно, появилась значительная новая литература, особенно в сфере иконографии, интерес к которой в период написания книги в нашей стране только зарождался. Сейчас, возможно, некоторые страницы были бы написаны значительно спокойней и пафос первооткрывателя, особенно в сфере литургической символики, был бы значительно приглушен, поскольку многие идеи за эти годы стали общеизвестными и многократно повторенными другими исследователями. Однако я не нашел ни одного примера фактической неточности или принципиально неверной интерпретации. Это позволяет ограничиться редактурой и минимальными добавлениями, в целом оставив текст в изначальной версии 1991 г. Использованная литература также ограничивается этим годом, так как вводить новую библиографию, не учитывая ее в тексте книги, показалось некорректным. По счастью, жанр первой монографической публикации памятника допускает такую «архаичность».

Книга задумана как комплексное монографическое исследование памятника. Она состоит из трех глав. Первая посвящена истории создания и датировке росписи. На основе всех сохранившихся источников восстанавливается история ахтальского монастыря, в специальном разделе реконструируется увлекательная и во многом уникальная биография ктитора росписи. Сопоставление разнообразных исторических фактов позволяет довольно точно датировать памятник, не прибегая к иконографическим или стилистическим данным.

Во второй главе подробно исследуется иконографическая программа, отличающаяся редкой полнотой и создающая ясное представление о первоначальной системе изображений. В строгом соответствии с логикой храмовой декорации анализируются все иконографические темы росписи Ахталы. Устанавливается основное символическое содержание, показываются смысловые связи изображений, в сравнении с иными иконографическими решениями выявляются и истолковываются наиболее интересные особенности. В данной работе используются современные методы интерпретационной иконографии, не просто описывающей изображения, но путем сравнения выделяющей оригинальные элементы, истолкование которых в контексте духовной культуры эпохи позволяет сделать ценнейшие выводы.

Главное содержание третьей главы — выделение и последовательная характеристика стилистических манер. Надписи на фресках помогают выяснить происхождение основных мастеров росписи Ахталы, эпиграфические данные подкрепляются технологическим и стилистическим анализом живописи. Исследование индивидуальных манер, связанных с разными стилистическими направлениями и национальными традициями, позволяет глубже понять некоторые общие вопросы развития восточнохристианского монументального искусства.

[1] *Lidov A.* The Mural Paintings of Akhtala. Moscow: «Восточная литература», 1991.

БЛАГОДАРНОСТИ

Пользуясь случаем, хочу выразить свою признательность многим людям, которые помогали мне в работе над диссертацией и книгой. В первую очередь хочу назвать недавно ушедшего от нас Паруйра Мурадяна, оказавшего неоценимую помощь в чтении древнегрузинской и армянской эпиграфики. Приношу глубокую признательность Гие Жоржелиани и Алексану Акопяну, помогавшим в переводе армянских и грузинских текстов, не существующих на европейских языках. Благодарю моих коллег и друзей Виаду Арутюнову-Фиданян и покойного Карена Юзбашяна за многолетнее обсуждение проблем средневековой истории Кавказа и особенно проблематики истории и культуры армян-халкедонитов. С самыми теплыми чувствами вспоминаю ныне ушедших Т.А. Измайлову из Гос. Эрмитажа, сербских друзей и коллег Воислава Джурича и Гордану Бабич, с которыми я имел возможность не раз говорить на темы этой работы, их замечания и советы были неизменно точны и полезны. Нельзя не упомянуть многочисленных реставра-

торов из Ереванской лаборатории по сохранению армянских памятников, которые в 1986–87 гг. создали идеальные условия для работы, позволившие осмотреть и зафиксировать с реставрационных лесов буквально каждый квадратный сантиметр росписей. Большую помощь в работе мне оказали сотрудники ВНИИ Реставрации Ю.И. Гренберг и С.А. Писарева, которые провели важнейшие физико-химические исследования росписей и предоставили возможность пользоваться полученными результатами.

Нельзя не оценить значительный труд рецензентов и оппонентов Э.С. Смирновой, А.Я. Каковкина, О.Е. Этингоф, читавших рукопись на разных стадиях готовности текста и поделившихся со мной ценными наблюдениями. Многим я обязан доброжелательному вниманию моего научного руководителя О.С. Поповой, которая предоставила необходимый уровень свободы и позволила в полной мере увлечься непринятыми тогда иконографическими исследованиями за счет более подробного анализа стиля. Это на годы стало для меня образцом созидающей и мудрой терпимости к непослушному, но искреннему ученику. Наконец, считаю своим приятным долгом вспомнить роль, которую сыграла в судьбе этой книги Наталья Лидова, являвшаяся самым первым и самым строгим редактором текста, и одновременно главным источником вдохновения и моральной поддержки.

НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Существующая литература о росписи Ахталы в основном представляет собой упоминания и короткие характеристики в общих трудах по искусству Армении и Грузии. Самое раннее описание росписи, относящееся к середине XIX в., находим во второй части книги А.Н. Муравьева «Грузия и Армения»[2], созданной в популярном тогда жанре археологического путешествия и впервые рассказавшей русскому читателю о многих христианских памятниках Кавказа. В книге содержатся любопытные, хотя и не подтвержденные историческими фактами, легенды о происхождении ахтальского монастыря. К примеру, основание обители относится к VII в. и связывается с именем византийского императора Ираклия, построившего по обету храм Богоматери на том месте, где он

во время похода в Персию получил известие о чудесном спасении Константинополя от войск неприятеля. Этой красивой легендой объяснялось появление в нише горнего места и над входом в ахтальскую церковь изображений Влахернской Богоматери, защитившей византийскую столицу.

А.Н. Муравьев дает характеристику росписи, в отличие от большинства современников обращая внимание на художественные достоинства средневекового памятника и состояние его сохранности. Он называет запомнившиеся изображения, в частности, перечисляет святителей из нижнего регистра алтарной росписи. Этот перечень в настоящее время приобрел значение уникального источника, поскольку некоторые изображения и надписи, видимые в прошлом столетии, сейчас уже не существуют. Текст А.И. Муравьева был почти дословно повторен в вышедших через два года «Путевых записках от Тифлиса до Ахталы» Платона Иоселиани[3]. Однако автор записок сделал важное уточнение в описании росписи Ахталы. Прочитав грузинскую надпись, он показал, что изображение, принятое А.Н. Муравьевым за портрет царицы Тамары, на самом деле представляет св. Екатерину. Работы А.Н. Муравьева и П.И. Иосселиани, привлекшие к росписям Ахталы интерес научной общественности, заложили основу для последующих исследований.

Спустя двадцать лет в тифлисском журнале появляется статья А.Д. Ерицова «Монастырь Ахтала», сыгравшая важную роль в изучении памятника[4]. В ней впервые монастырь Ахтала отождествлялся с древним Плиндзаханком, неоднократно упоминаемым у средневековых армянских авторов, что открывало возможность для исторической датировки росписей. Своеобразным продолжением этой статьи стала работа Е.С. Такайшвили, в которой были опубликованы грузинские надписи, связанные с ахтальским монастырем[5].

В двадцатые годы нашего века изучением росписей Ахталы по заданию Кавказского историко-археологического института занимался Д.П. Гордеев, ученик Ф.И. Шмита[6]. Однако работа была прервана в самом начале

[2] *Муравьев А.Н.* Грузия и Армения. Ч. II. СПб, 1848, с. 326–329.

[3] *Иосселиани П.* Путевые записки от Тифлиса до Ахталы. Тифлис, 1850, с. 29–32.

[4] *Ерицов А.Д.* Монастырь Ахтала // Кавказская старина. 1872, № I, с. 20–24.

[5] *Такайшвили Е.* Грузинские надписи Ахталы // Сборник материалов для описания древностей и племен Кавказа, вып. XXIX. Тифлис, 1901, с. 138–145.

[6] *Гордеев Д.П.* Об экспедиции КИАИ в район Дебедачая в конце 1925 и начале 1926 гг. // Известия Кавказского историко-археологического института, т. IV. Тифлис, 1926, с. 129–130.

и не получила отражения в публикациях. В архиве Государственного музея искусства Грузии в Тбилиси сохранился лишь машинописный вариант статьи Д.П. Гордеева с описанием фресок подкупольного пространства и алтарной апсиды, помогающей восстановить некоторые сейчас исчезнувшие детали росписи[7]. В этом архиве есть и черновые записи исследователя. На одном из листочков мною была найдена классификация стилистических манер росписи Ахталы[8]. Д.П. Гордеев выделял пять групп изображений, расположенных в разных частях храма: наиболее строгую и архаичную стенопись алтаря, стенопись софитов подпружных арок, нижний слой фресок южного рукава, стенопись западного рукава и верхний слой южного рукава с верхними регистрами северной стены. Исследователь, хорошо знакомый с грузинскими памятниками, обратил внимание на необычный состав святых, отметив «в этой халкедонитской росписи, находящейся в области как раз на рубеже Армении и Грузии, изображение Григория Просветителя, а также Иакова Нисипийского»[9]. К сожалению, первое и на долгие годы единственное специальное исследование росписей Ахталы не было завершено и его результаты не стали достоянием науки.

Важное событие произошло в 1929 г.: в Ахталу приехала группа художников-копиистов во главе с Л.А. Дурново, которая после этого в тридцатые годы неоднократно работала над копиями фресок, в настоящее время хранящимися в Картинной галерее Армении[10]. Параллельно с копированием шло изучение памятника, были подготовлены схемы росписей[11]. Л.А. Дурново характеризует росписи Ахталы в своих общих очерках истории армянской монументальной живописи, предназначенных для различных изданий[11]. Несмотря на то, что между первым и последним изданием прошло сорок лет, концепция Л.А. Дурново существенно не менялась.

Всю живопись она разделяла на два слоя, ранний и поздний. К первому слою относились росписи алтарной апсиды, верхние регистры южной и северной стен, ко второму — фрески западной стены, нижних регистров южной и северной стен. Росписи первого слоя датировались концом XI — началом XII в.

[7] *Гордеев Д.П.* Ахтала Лорийская. Материалы обследования. Рукописно-мемуарный фонд Гос. музея искусств Грузии, д. 276, с. 87–97.

[8] Там же, с. 173.

[9] *Гордеев Д.П.* Об экспедиции… с. 130.

[10] См.: *Лидов А.М.* Об истории и методах копирования грузинских фресок // Средневековые фрески Грузии. Каталог выставки / Автор-составитель А.М. Лидов. М., 1985, с. 20.

[11] Сохранились в архиве Л.А. Дурново, см.: Рукописно-мемориальный отдел Гос. картинной галереи Армении, ф. 211, № 15838.

Л.А. Дурново Ornaments of Akhtala
Copies made by Lidia Durnovo

По мнению Л.А. Дурново, они были созданы совместно византийскими и армянскими мастерами. Участие армянских художников доказывалось сравнением с памятниками армянской миниатюры. В качестве ближайшей стилистической аналогии, подтверждающей и датировку фресок, предлагались миниатюры армянского евангелия Мугни середины XI в. Л.А. Дурново подчеркивала высокое качество фресок, совершенно лишенных «провинциализма или архаичности» и стоящих в одном ряду с первоклассными византийскими произведениями[12].

В отличие от Л.А. Дурново, с тридцатых годов жившей в Армении, Ш.Я. Амиранашвили рассматривал росписи Ахталы в истории грузинского искусства[13]. По его мнению, «живопись Ахталы, за исключением алтарной росписи», в которой ярко выражено греческое влияние, органически связана с основной линией развития грузинского монументального искусства». Он также делит росписи на два разновременных слоя, но ранний датирует первой половиной XII в., а созданные позднее фрески западной стены — самым концом XII в., предлагая в качестве стилистической аналогии грузинские росписи Бетании. Точка зрения Ш.Я. Амиранашвили утвердилась в грузинской науке, однако живопись первого слоя была передатирована и отнесена к началу XIII в.[14] С датиров-

[12] См.: *Дурново Л.А.* Древние фрески Армении // Очерки по истории искусства Армении. М.-Л., 1939, с. 30–31; *Дурново Л.А.* Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957, с. 32–33; История искусства народов СССР, т. 2. М., 1973, с. 145; *Дурново Л.А.* Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979, с. 152–153.

[13] *Амиранашвили Ш.Я.* История грузинского искусства, т. I. М., 1950, с. 190–191. Ранее росписи Ахталы как памятник грузинской монументальной живописи рассматривались в книге: *Толмачевская Н.И.* Фрески Древней Грузии. Тифлис, 1930, с. 15.

[14] См.: *Вирсаладзе Т.* Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977, с. 17.

кой фресок алтарной апсиды началом XII в. соглашался В.Н. Лазарев, который при этом высказывал сомнение в греческом происхождении главного мастера и писал, что «манера письма указывает на местную работу»[15].

В 70-е годы XX века росписи Ахталы заинтересовали зарубежных исследователей грузинской монументальной живописи. Жаклин Лафонтен-Дозонь объединяет в одну стилистическую группу росписи Ахталы, Вардзии и Бетании. Допуская возможность возникновения росписей Ахталы в начале XIII в., она подчеркивает роль традиций предшествующего столетия и считает, что стиль типичен для позднекомниновского периода[16]. В кратком описании Ж. Лафонтен-Дозонь не забывает упомянуть и о чисто византийском характере иконографической программы.

Дула Мурики, анализируя влияния византийского искусства на грузинскую монументальную живопись, основное внимание сосредотачивает на подчеркнуто экспрессивных фресках алтарной апсиды, которые она связывает с росписями трапезной монастыря на Патмосе[17]. По мнению исследователя, росписи Ахталы отличает специфически византийская трактовка изображения, выразительно сочетающаяся с многочисленными греческими надписями, редко встречающимися в грузинских росписях до начала XIV в.

В 1982 г. на волне интереса к памятнику появляется первая специальная публикация «Страшный суд Ахталы», принадлежащая Николь Тьерри[18]. Помимо подробного описания композиции Страшного суда в западной части храма, она содержит некоторые общие суждения о стиле и манерах росписи. Как считает Н. Тьерри, стилистические манеры связаны с различными течениями комниновского искусства, получившими распространение в конце XII — начале XIII в. Подчеркнутая графичность всех манер объясняется грузинским происхождением мастеров, не в самой совершенной форме воплощающих стилистические образцы эпохи.

В целом существующая литература о росписях Ахталы кажется разрозненной мозаикой, содержащей отдельные ценные наблюдения, но не создающей ясного представления о времени возникновения, иконографической программе и стиле росписи. Некоторые суждения являются ошибочными. Так, не соответствует действительности распространенное мнение о разновременности живописи. Не подтверждается грузинское происхождение всех мастеров. В серьезном уточнении нуждается датировка, «плавающая» в пределах двух столетий. Ряд плохо сохранившихся композиций неправильно идентифицирован.

Многие ошибки были связаны с невозможностью тщательного изучения высоко расположенных изображений, иногда почти не различимых под вековыми наслоениями. Ситуация изменилась с началом реставрации росписи в 1978 г. Построенные леса и расчистка фресок позволили познакомиться с живописью вблизи и ответить на спорные вопросы. Адекватному пониманию памятника в значительной степени способствовало технологическое исследование росписей Ахталы, проводившееся в течение нескольких лет специальной группой московского ВНИИ Реставрации под руководством Ю.И. Гренберга; в работе принимал участие и автор этого исследования, который имел возможность пользоваться результатами физико-химического исследования, включавшего съемку в инфракрасных и ультрафиолетовых лучах[19].

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ И ВОПРОС ОБ АРМЯНАХ-ХАЛКЕДОНИТАХ

Нельзя не сказать и о другом факторе, создавшем определенные трудности для объективного изучения росписей. Имеется в виду многолетний спор: в истории грузинского или армянского искусства надо рассматривать памятник. Этот спор в закавказских республиках стал достоянием широкой общественности, что не способствовало строго научному исследованию росписей. Автор предлагаемой работы принципиально не участвует в этой полемике, поскольку считает росписи Ахталы явлением особой культуры армян-халкедонитов, которая сочетает несколько традиций и с разных позиций может быть рас-

[15] *Лазарев В.Н.* История византийской живописи, т. I. М., 1947, с. 134. При подготовке нового издания исследователь несколько изменил датировку, указав, что стиль росписи Ахталы следует традициям зрелого XII в.

[16] *Lafontaine-Dosogne J.* Monumental Painting // *Alpago-Novello A., Beridze V., Lafontaine-Dosogne J.* Art and Architecture in Medieval Georgia. Louvaine-la-Neuve, 1980, p. 95.

[17] *Mouriki D.* The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural Neighbours of Byzantium // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, 31/2 (1981), p. 741.

[18] *Thierry N.* La Jugement Dernier d'Axtala // *Bedi Kartlisa.* Revue de Kartvélologie, XL (1982), p. 147–168.

[19] *Гренберг Ю.И., Писарева С.А.* Настенная живопись церкви Рождества Богородицы в Ахтале в свете технологического исследования // Художественное наследие, т. 14. М., 1991.

смотрена в истории византийского, армянского и грузинского средневекового искусства[20].

Вопрос об армянах-халкедонитах как особом явлении в истории христианского Востока был впервые поставлен Н.Я. Марром в начале нашего века[21]. В последующих исследованиях, среди которых выделяются работы П.М. Мурадяна и В.А. Арутюновой-Фиданян, были опубликованы новые факты, дополнившие сведения о политике, идеологии и культуре армян-халкедонитов[22]. Сейчас в науке существует достаточно ясное представление о возникновении и основных этапах развития халкедонитства в Армении.

Как известно, армянская церковь не приняла вероопределения Халкедонского собора 451 г. и примкнула к монофизитству. Однако некоторая часть армян признала решения собора. Так на историческую сцену вышли армяне-халкедониты, которые в церковных и политических вопросах всегда ориентировались на конфессионально родственные Византию и Грузию. Закономерно, что активизация деятельности армян-халкедонитов, как правило, была прямо связана с усилением византийского или грузинского влияния в Армении. Подъем халкедонитского движения может быть отмечен в VII в. и в X–XI вв. В эти периоды халкедониты на равных соперничали с основной монофизитской церковью. Только по данным письменных источников в XI в. существовало более сорока халкедонитских епархий[23].

Эпохой наивысшего расцвета армян-халкедонитов был XIII в., когда в результате изгнания сельджуков со значительной части армянских земель возникла так называемая Захаридская Армения, входившая как особое государственное образование в составе грузинского царства[24]. Большое число правителей Захаридской Армении являлись халкедонитами, под их влиянием многие армяне перешли в халкедонитство или, как тогда говорили, в «грузинскую веру». Некоторые монофизитские монастыри были переданы халкедонитам, строились и новые церкви. Храмы немедленно украшались фресками с греческими и грузинскими надписями, которые становились своеобразным знаком, указывающим

[20] *Лидов А.М.* Искусство армян-халкедонитов // Историко-филологический журнал АН Арм. ССР, 1990, 1 (128), с. 75–87.

[22] *Мурадян П.М.* Культурная деятельность армян-халкедонитов в XI–XIII вв. // Второй международный симпозиум по армянскому искусству. Сборник докладов, т. III. Ереван, 1981, с. 325–335; *Арутюнова-Фиданян В.А.* Армяне-халкедониты на восточных границах византийской империи. Ереван, 1960.

[23] Карта таких епархий была составлена В.А. Арутюновой-Фиданян.

на халкедонитскую конфессию церкви. В настоящее время на территории Армении сохранилось пять халкедонитских росписей XIII в. Дадим краткую историческую характеристику этим памятникам, поскольку не раз будем обращаться к ним в процессе работы.

Вероятно, наиболее известными являются росписи церкви Тиграна Оненца в Ани[25]. Как показали новейшие исследования, церковь изначально принадлежала монофизитам[26]. По завершении строительства в 1215 г. она не была расписана. Фрески появились только после перехода храма в руки халкедонитов[27]. В настоящее время существуют две датировки росписи. По мнению А.Я. Каковкина, росписи в храме появились в конце десятых — начале двадцатых годов XIII в., а фрески притвора и часовни были исполнены в двадцатых — начале тридцатых годов, до разгрома города монголами в 1236 г.[28]. П.М. Мурадян переход храма к халкедонитам и создание росписи датирует пятидесятыми годами XIII в.[29] Остается открытым и вопрос о ктиторе росписи, который был изображен у входа подносящим модель храма св Григорию Просветителю. На наш взгляд, этим ктитором был Шахиншах Захарид, правитель Ани в период строительства церкви. В отличие от своего вассала Тиграна Оненца он исповедовал халкедонитство и только по его решению могла измениться конфессия церкви. На участие Шахиншаха в обновлении храма недвусмысленно указывает короткая надпись 1251 г. на восточном фасаде церкви: «При атабеке амирспасаларе Шахиншахе была построена сия святая церковь».

[24] О Захаридской Армении, см.: Очерки истории СССР. Период феодализма, ч. I (IX–XIII вв.). М., 1953, с. 602–603, 627–629; *Бабаян Л.О.* Социально-экономическая и политическая история Армении в XIII–XIV вв. М., 1969, с.13–50.

[25] Этим росписям посвящена монография: *Thierry N. et M.* L'Église Saint-Grégoire de Tigran Honents à Ani (1215). Louvain-Paris, 1993.

[26] См.: *Мурадян П.М.* Проблема конфессиональной ориентации церкви Оненца // Кавказ и Византия, 5 (1987), с. 36–66.

[27] О росписи, см.: *Тьерри Н.* Роспись церкви св. Григория Тиграна Оненца в Ани (1215) // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977, с. 1–16; *Каковкин А.Я.* Роспись церкви Григория Тиграна Оненца (1215) в Ани: иконографический состав и идейный замысел // Вестник Ереванского университета. Общественные науки, 1983, № 2 (50), с. 106–114.

[28] *Каковкин А.Я.* О датировке росписи храма св. Григория (1215 г.) в Ани, его часовни и притвора // Византийский временник, 48 (1987), с. 108–115.

[29] *Мурадян.* Проблема… с. 54, 56.

В монастыре Кобайр росписи сохранились в большой и малой церквах, объединенных общим притвором[30]. Они были созданы после того, как жена Шахиншаха передала монофизитский монастырь в руки халкедонитов. По историческим обстоятельствам это не могло произойти ранее двадцатых годов XIII в. Верхней хронологической границей надо считать 1282 г., когда по заказу инока Григора был расписан притвор двух церквей. Как показало исследование ктиторских изображений, росписи малой церкви возникли после смерти Шахиншаха, около 1261 г.[31] Росписи главной церкви были созданы раньше, вероятно, во второй четверти XIII в. сразу после перехода монастыря к армянам-халкедонитам.

Монастырь Киранц не упоминается в исторических источниках. Однако совокупность косвенных данных позволяет считать, что ктитором монастыря был халкедонит Аваг, сын и наследник Иванэ Мхаргрдзели. Росписи, таким образом, могут быть датированы тридцатыми-сороковыми годами XIII в.[32]

Приведенные исторические характеристики позволяют отметить ряд закономерностей. Ктиторами росписей являются правители Захаридской Армении, перешедшие в халкедонитство или принадлежащие этой конфессии по рождению. Появление росписей было прямым следствием обращения монофизитских монастырей в халкедонитство. Росписи в XIII в. понимались как обязательная и, в некотором смысле, отличительная черта халкедонитского храма. При всей внешней непохожести отдельных памятников иконография, стиль и характер надписей на фресках демонстрируют общие родовые черты, свидетельствующие о принадлежности особой культуре армян-халкедонитов.

30 См.: *Дрампян И.Р.* Фрески Кобайра. Ереван, 1979; *Thierry N.* Les peintures de la cathedrale de Kobayr // Cahiers Archéologiques, 29 (1980-1981), p. 103–121; *Дрампян И.Р.* К вопросу о датировке и интерпретации фресок Кобайра // Кавказ и Византия, 4 (1984), с. 194–217; *Thierry N.* A propos des peintures de la grand église de Kobayr // Revue des études géorgiennes et caucasiennes, 2 (1986), p. 223–226.

31 См.: *Дрампян.* Фрески… с. 12.

32 *Нерсесян Л.В.* Монастырь Киранц — памятник культуры армян-халкедонитов // Памятник в контексте культуры. М., 1989. О росписи см.: *Thierry N.* A propos de l'église de Kiranc. Rapport preliminaire // Bedi Kartlisa. XLI (1983), p. 194–228; Фрески монастыря Киранц. Материалы из архива Л.А. Дурново. Ереван, 1990.

ГЛАВА I.

История создания и дата росписи

Монастырь Ахтала расположен в ущелье реки Дебед недалеко от города Лори, одного из древних центров Северной Армении. В этом пограничном с Грузией регионе, носившем название Ташир-Дзорагет, исторически переплетались армянская и грузинская традиции[1]. В разные эпохи область входила в состав грузинского царства, но вместе с тем она была оплотом армянской культуры, в близком соседстве с Ахталой находятся такие известные монофизитские (армяно-григорианские) монастыри как Ахпат, Санаин, Одзун. Сильные халкедонитские настроения здесь сталкивались с наиболее консервативными проявлениями армянской церкви, в условиях повышенной опасности занимавшей непримиримую позицию по отношению к иноверцам. Эта ситуация обострилась на рубеже XII–XIII вв., когда областью владели братья: монофизит Закарэ и халкедонит Иванэ Мхаргрцзели из княжеского рода Захаридов[2].

На предыдущей странице: Окно западного фасада церкви-усыпальницы

On the previous page: west facade of the church decorated with the elongated window

Вид на монастырь и ущелье реки Дебед

The Akhtala monastery in the gorge of the river Debed

Сейчас монастырь Ахтала представляет собой полуразрушенный архитектурный комплекс, размещенный на плоской вершине высокого утеса, у основания которого виден заброшенный старинный рудник, в котором некогда добывали медь и другие металлы. Неприступность места подчеркивают мощные крепостные стены и монастырские ворота с башней. Возникновение крепости относят к X в., когда она входила в оборонительную систему царства Кюрикидов, контролируя проходы в ущелье реки[3]. Внутри крепости помимо главного храма находятся небольшая зальная церковь св. Василия и руины двухэтажного жилого корпуса. Вокруг монастыря на разном расстоянии располагаются четыре маленькие церкви-часовни, посвященные Троице, апостолам, свв. Григорию Богослову и Иоанну Златоусту[4]. Своим происхождением они связаны с ахтальской обителью. Церковь апостолов, поставленная настоятелем монастыря, точно датируется по ктиторской надписи серединой XIII в.[5] Архитектурные формы других построек также говорят об эпохе зрелого средневековья.

---

[1] Фундаментальное исследование истории края, см.: *Матевосян Р.И.* Ташир-Дзорагет (X — начало XII в.). Ереван, 1982 (на арм.).

[2] См.: *Бабаян Л.О.* Социально-экономическая и политическая история Армении в XIII–XIV веках. М., 1969, с. 23.

[3] См.: *Арутюнян В.М., Сафарян С.А.* Памятники армянского зодчества. М., 1951, с. 63.

[4] Описание сохранившихся зданий, см.: *Бакрадзе Д.* Кавказ в древних памятниках христианства // Записки общества любителей кавказской археологии, кн. I. Тифлис, 1875, с. 33–35; *Шахкян Г.* Лори. Каменные страницы истории. Ереван, 1986, с. 129–133 (на арм.).

[5] См.: *Такайшвили Е.* Грузинские надписи Ахталы // Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа, вып. XXIX. Тифлис, 1901, с. 142.

Храм Богоматери. Вид с северо-запада
Church of the Virgin. View from the north-west

Главный храм Ахталы — большое купольное здание с разрушенной главой[6]. В интерьере храма подчеркнуто значение пространственного креста. Жертвенник и диаконник, превращенные в двухъярусные капеллы, изолированы от алтаря. Восточные подкупольные опоры сливаются со стенами вимы и превращаются в своеобразные граненые пилястры. Закавказской архитектурной чертой надо считать и использование ступенчатых подпружных арок. Снаружи к северной стене примыкает маленькая зальная церковь. Через некоторое время после завершения строительства храма у западного входа был возведен торжественный, пышно декорированный притвор-галерея, в южной части которого находится закрытое помещение, вероятно, служившее усыпальницей. Фасады храма украшены в соответствии с грузинской традицией большими орнаментальными крестами с удлиненными окнами у основания. При этом в декоре порталов, в отдельных мотивах орнаментики можно заметить и характерно армянские элементы. Сочетание двух традиций является наиболее важной особенностью архитектурного решения ахтальской церкви. Совокупность черт говорит о принадлежности главного храма Ахталы кругу памятников рубежа XII–XIII вв. Однако исследование исторических источников дает более точную датировку.

[6] См.: *Шмерлинг Р.* К вопросу о характеристике главного храма Ахталы как памятника пограничного района Грузии и Армении // XI Научная сессия отделения общественных наук АН Груз. ССР. Тезисы докладов. Тбилиси, 1943, с. 18.

Детали орнамента
Motifs of the ornament

1. ИСТОРИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ

Монастырь Ахтала первоначально назывался Плиндзаханк (в переводе с армянского «медная руда»), так как находился в ближайшем соседстве с известным рудником, где с древнейших времен добывались различные металлы. Под именем Плиндзаханк монастырь несколько раз упоминается у армянских историков XIII в.: Киракоса Гандзакеци[7], Вардана Великого[8], Степаноса Орбеляна[9]. Кроме того, название встречается в эпиграфических памятниках[10] и колофонах рукописей[11].

▸ *Ворота монастыря*
Monastery gate

[7] *Киракос Гандзакеци.* История Армении / Перевод, предисловие и комментарии Л.А. Ханларян. М., 1976, с. 148, 155, 198, 291.

[8] Всеобщая история Вардана Великого / Перевод Н. Эмина. М., 1861, с. 181.

[9] Histoire de la Siounie par Stépanos Orbélian / Traduction par M. Brosset. Premier livraison. Saint-Pétersbourg, 1864, p. 201–203.

[10] Эпиграфика, связанная с ахтальским монастырем, изучена в работе: *Мурадян П.М.* Грузинская эпиграфика Армении. Ереван, 1977, с. 199–222 *(на арм.)*.

[11] Исследование колофонов, см.: *Акинян Н.* Симеон Плиндзаханкеци и его переводы с грузинского. Вена, 1951 *(на арм.)*.

Впервые название Плиндзаханк появляется в надписи на хачкаре, поставленном на подступах к ахтальскому монастырю. В переводе с древнеармянского она гласит: «Я, Мариам, дочь Кюрикэ, воздвигла сию святую Богородицу Плиндзаханка. Кто почитает, помяните нас в молитвах в лето 637 (1188)»[12]. Мариам из династии Кюрикидов, в течение полутора столетий правившей Ташир-Дзорагетом, известна в истории. Страстная приверженица армяно-григорианской церкви, она одаривала монастыри этого края. По ее заказу возвели большой гавит в Ахпате и церковь в Кобайре. «Богородица Плиндзаханка» была одной из таких построек. Надпись на хачкаре доказывает, что в XII в. Плиндзаханк существовал как армянский монофизитский монастырь. Но остается открытым вопрос, является ли 1188 г. только датой строительства храма в честь Богоматери или временем основания всей обители.

Важнейшие сведения по истории Плиндзаханка сообщает Киракос Гандзакеци: «Умер и Иванэ, брат Закарэ, и был похоронен в Плиндзаханке у входа в построенную им самим церковь; он отнял ее у армян и превратил в грузинский монастырь»[13]. В слова «у армян» и «грузинский» Киракос вкладывает не этнический, а конфессиональный смысл; точно так же армянина, перешедшего в халкедонитство, он в своей «Истории Армении» называет «грузином», имея в виду его новую принадлежность грузинской церкви[14]. Из приведенной цитаты ясно, что правитель края Иванэ Мхаргрдзе-

Обломок рухнувшего купола (часть барабана)
Fragment of ruined cupola (section of dome)

[12] Цитируется в переводе П.М. Мурадяна. Текст оригинала издан: *Мурадян.* Грузинская эпиграфика… с. 202.

[13] *Киракос Гандзакеци…* с. 148. Свое сообщение в «Истории Армении» Киракос повторяет еще раз: «И так как незадолго до этого умер Иванэ, его повезли и похоронили в Плиндзаханке, где он основал в отнятом у армян (монастыре) грузинский монастырь» (там же, с. 155).

[14] Так, о Иванэ Мхаргрдзели в тексте говорится, что он стал грузином (там же, с. 125). Н.Я. Марр предлагает такой комментарий: «Известно, что монастырь Плиндзаханк армянский, одно время антихалкедонитский, армянином князем Иванэ Долгоруким присоединенный к халкедонитской, т.е. греко-православной церкви, был обращен в халкедонитский, по тогдашней местной терминологии — грузинский. Понятно, как сам князь Иванэ с присоединением к халкедонитской церкви не переставал быть армянином, так и монастырь продолжал быть армянским; с переходом к армянам-халкедонитам для монастыря облегчалось лишь культурное общение с грузинами». (*Марр Н.Я.* Иоанн Петрицкий, грузинский неоплатоник XI–XII вв. // Записки Восточного отделения Русского археологического общества. Т. XIX, вып. 2–3 (1909), с. 8–9).

Собор Богоматери и церковь Св. Василия
Church of the Virgin and basilica of St Basil

ли передал монастырь в руки халкедонитов, построил храм, при входе в который затем был погребен. Таким образом Плиндзаханк перешел к халкедонитам до смерти Ивана, случившейся в 1227 или 1231 году[15]. Упоминаемой Киракосом церковью, несомненно, является главный храм Ахталы, отличающийся от построек Мариам Кюрикэ огромными размерами и подчеркнуто грузинским характером декора. Вероятнее всего, необычно большой и богато украшенный храм был построен на средства, полученные в результате успешных военных походов. Возможно, халкедонитский храм Богоматери был поставлен на месте прежней монофизитской «Богородицы Плиндзаханка». На это указывает лингвистическая форма древнеармянской фразы Киракоса, подразумевающей скорее не новое строительство, но перестройку, возобновление[16].

Сведения по ранней истории ахтальского монастыря дополняет Степанос Орбелян. В его истории рассказывается, что в 1216 г. Иванэ хранил в Плиндзаханке захваченный

[15] В истории Степаноса Орбеляна смерть Иванэ точно датирована 1227 г. (История князей Орбелян. Извлечения из сочинений Стефана Сюнийского, армянского писателя XIII в. М., 1883, с. 22). Однако в одной надписи 1231 г. говорится, что она создана «в княжение Иванэ» (Свод армянских надписей, вып. IV. Ереван, 1973, № 437, с. 109 *(на арм.)*.

[16] По мнению П.М. Мурадяна и К.Н. Юзбашяна, слово «построенный» в русском переводе фразы лучше заменить на «возобновленный» или «перестроенный». О возможности иного понимания текста, см.: *Мурадян.* Грузинская эпиграфика… с. 199–200.

Вид на западную стену
West wall

в военном походе «Честной крест» — реликварий с частичкой крестного древа, некогда принадлежавший армянской монофизитской церкви[17]. Представители этой церкви просили вернуть драгоценную реликвию. Для окончательного решения вопроса о судьбе креста Иванэ устраивает в городе Двине специальное судебное разбирательство, в котором помимо крупных феодалов приняли участие представители трех основных религий Закавказья. Халкедонитская церковь представлена грузинским великим Чкондиделом (епископом Мартвили), настоятелями Вардзии и Плиндзаханка, монофизитство — армянскими епископами Ани, Бджни и Ахпата. Кроме того, от мусульманского духовенства присутствовали кадии Тифлиса, Ани и Двина. Для нас особенно интересно появление в числе трех избранных халкедонитских иерархов настоятеля Плиндзаханка, свидетельствующее, что к 1216 г. монастырь не только принадлежал халкедонитам, но и обладал высоким статусом. Вероятно, уже в период строительства главного храма монастырь задумывался как религиозный центр халкедонитов Северной Армении. Знаменательно, что в алтарной апсиде была сделана предназначенная исключительно для архиерейского богослужения ниша сопрестолия или горнего места, отсутствующая в других халкедонитских церквах Северной Армении.

Роль монастыря как крупного культурного центра подтверждают и колофоны двух армянских рукописей, созданных в Плиндзаханке в первой половине XIII в. Поскольку эти ценнейшие для истории Плиндзаханка источники никогда не публиковались на русском языке, приведем их полностью[18].

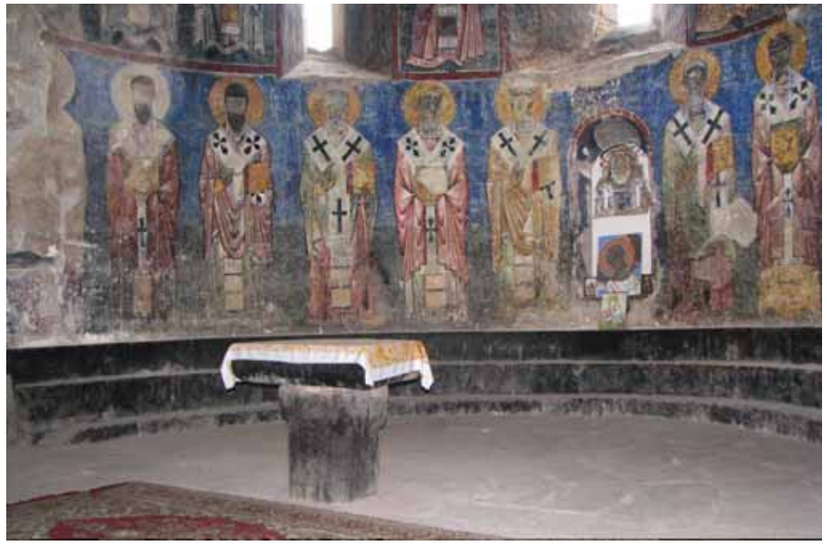
Первый колофон завершает рукопись 1227 г. текстом «Слов Григория Нисского»: «В лето 6735 (1227 г.) вечного летоисчисления была переписана и завершена сия книга епископа Григория Нисского с древних, отобранных и хороших рукописей, написанных переводчиками, рукою грешного и недостойного отшельника Симеона в нашей стране армянской, близ Лори, в монастыре, который называется Сплендзехан (и находится) под покровительством святой Богородицы, в княжение атабека Ивана, строителя этого монастыря, которому да даст Господь долгой жизни вместе с сыновьями.

Итак, умоляю, кто прочтет или будет переписывать, удостойте меня упоминания. А кто помянет, да будет помянут Господом»[19].

[17] См.: Histoire de la Siounie... p. 201–203.

[18] За переводы с древнеармянского искренне благодарю Алексана Акопяна.

[19] См.: Памятные записи армянских рукописей. XIII век. Ереван, 1984, № 110, с. 154 *(на арм.)*.



Алтарь с нишей сопрестолия в центре. Altar apse with the niche of the synthronon

Второй колофон сохранился в рукописи 1248 г. «Первооснов теологии» Прокла Диадоха: «Перевод книги, которая является собранием и вершиной богословия философа платоника Прокла Диадоха, (выполнен) рукою недостойного иерея Симеона с грузинского языка на армянский язык в стране армянской, в монастыре грузинском, который называется Плиндзаханк, в году вечного летоисчисления 6756 (1248 г.). Умоляю вас, о братья, ибо с великими трудами я перевел. Во-первых, потому что не был я достоин такого служения, так как опутан был грехами. Во-вторых, потому что был я очень старым и ослабшим глазами и умом и силою, так как мне было 60 лет. Но поскольку сия (книга) не была переведена на наш язык, хотя является матерью богословия. Мовсес изучил ее содержание и создал свое богословие. И Дионисий Ареопагит, и Иротеос все свои сочинения написали на ее основе. Так же и Григорий Богослов говорит в своем богословии об этой (книге). И все новые богословы свои сочинения основывали на этой (книге). Сия (книга) является основой и корнем и матерью всего, из этой (книги) взяли все они все. Но поскольку они показали лишь малые части, то я потому перевел, чтобы не было недостачи в ней у нашего народа. Итак, умоляю, кто прочтет или сделает копию, помяните в молитвах, и добавленную мною маленькую часть перепишите, и не оставляйте ничего из этой книги). Попросите Христа за вардапета Мхитара, умоляю»[20].

Колофоны свидетельствуют об очень высоком уровне духовной культуры монастыря, в котором на протяжении многих лет велась большая работа по переводу с грузинского на армянский богословских текстов. Широта познания Симеона Плиндзаханкеци, указание на «древние, отобранные и хорошие рукописи» заставляет предположить существование в монастыре крупной библиотеки. Свою деятельность Симеон понимает как служение армянской культуре. В памятных записях он неоднократно подчеркивает, что переводы сделаны «в нашей стране армянской», «чтобы не было недостачи в ней у нашего народа». Как показал Н.Я. Марр, сравнивавший грузинский и армянский переводы неоплатонического трактата Прокла, Симеон вносит в текст характерные добавления, делающие книгу более понятной армянскому читателю[21]. Пребывание в халкедонитском Плиндзаханке не связано для Симеона с утратой национального самосознания, напротив, в этом «монастыре грузинском» он работает для армянской среды[22]. Глубоко личные по тону записи раскрывают психологию и мировоззрение армянина-халкедонита, возможно, уже монашествовавшего в Плиндзаханке в период создания росписей.

20 Там же, № 199, с. 248–249.

21 *Марр.* Иоанн Петрицкий… с. 66–83.

22 Национальное самосознание армян-халкедонитов ясно проявляется и в других памятниках рубежа XII–XIII вв. Так, автор армянского перевода полемического трактата «Тридцать глав ереси армян» исключает из текста слова и выражения, задевающие его этническую принадлежность. См.: *Мурадян П.М.* Культурная деятельность армян-халкедонитов в XI–XIII веках // Второй международный симпозиум по армянскому искусству, т. III. Ереван, 1981, с. 328.

Творчество Симеона Плиндзаханкеци было подробно исследовано Н. Акиняном, который выявил еще несколько его переводов. В числе этих переводов были сочинения свв. Иоанна Дамаскина и Иоанна Лествичника, а также Октоих православной церкви. Интересно, что «Лествицу» и Октоих Симеон перевел вместе с иеромонахом Минасом, армянином-халкедонитом из Трапезунда[23]. Минас переводил с греческого в Трапезунде, Симеон — с грузинского в Плиндзаханке. В рукописи «Лествицы» специальный колофон отмечает место, с которого начал переводить «смиренный отец Симеон». По мнению Н. Акиняна, в переводе Октоиха участвовал и армянин-халкедонит Карапет из Константинополя[24]. Приведенные факты говорят о религиозных и культурных связях Плиндзаханка с армяно-халкедонитскими общинами за пределами Кавказа. Монастырь в первой половине XIII в. был органичной частью единого армяно-халкедонитского мира, подлинное значение которого с трудом восстанавливается по разрозненным, случайно уцелевшим фрагментам.

Перевод Октоиха позволяет поставить вопрос о богослужебном языке Плиндзаханка. Армяне-халкедониты с древнейших времен служили литургию на родном языке, обладая этим правом даже в греческих монастырях христианского Востока[25]. Однако в XIII в., вероятно, не все церковные тексты существовали на армянском, и некоторая часть богослужения велась на грузинском и греческом языках[26]. В этой связи и возникла необходимость в армянском переводе Октоиха, осуществленного, как предполагает Н. Акинян, в первом или втором десятилетии XIII в. по заказу ктитора монастыря Иванэ Мхаргрцзели[27]. В целом переводческая деятельность «ие-

23 См.: *Акинян.* Симеон Плиндзаханкеци… с. 106–107, 189–193.

24 Там же, с. 94–201.

25 Этот вопрос специально рассматривается в «Тактиконе» Никона Черногорца (XI в.), где говорится, что армяне только трисвятую песнь должны петь по-гречески. См.: *Марр Н.Я.* Аркаун, монгольское название христиан, в связи с вопросом об армянах-халкедонитах. Спб., 1905, с. 32–36.

26 См.: *Мурадян.* Грузинская эпиграфика… с. 211–212.

27 *Акинян.* Симеон Плиндзаханкеци… с. 190.

Основание купола храма
Base of the ruined cupola
▸ *Храм Богоматери и руина крепости. Church of the Virgin and half-ruined fortress*

рея Симеона», служившего литургию в главном храме Плиндзаханка, дает уникальную возможность приобщиться к той духовной среде, в которой появились росписи Ахталы.

Дополнительные сведения по истории Плиндзаханка, относящиеся к середине XIII в., содержат связанные с монастырем эпиграфические памятники. Наиболее интересная надпись находится на хачкаре вблизи монастыря: «Воздвигнут сей крест во спасение Авага, в настоятельство Амазаспа и цинамдзгварство Петра, в год армянского летоисчисления 693 (1244)»[28]. Все три имени известны истории. Петр был цинамдзгваром, по-грузински настоятелем, Плиндзаханка. Он построил около монастыря часовню апостолов с большой грузинской надписью над входом, где назначает для своего поминования «следующий день праздника двенадцати апостолов» и указывает, как надо выбирать настоятеля[29]. В этой надписи еще раз называется «патрон атабек Аваг», сын Иванэ Мхаргрцзели и правитель края в середине XIII в., выделявший Плиндзаханк среди других халкедонитских монастырей. Как сообщают Киракос Гандзакеци и Вардан Великий, в 1250 г. Аваг «был погребен в Плиндзаханке в склепе отца своего Иванэ»[30]. По всей видимости, именно Авагом был сооружен пышный притвор главного храма Ахталы, ставший фамильной усыпальницей этой ветви Захаридов.

Наиболее странный персонаж армянской надписи на хачкаре — настоятель Амазасп, монофизитский епископ монастыря Ахпат, расположенного рядом с Ахталой. Примечательно, что Петр и Амазасп упоминаются вместе и в надписи 1247 г. из армянского монастыря Матосаванк, говорящей о строительстве церкви «под благословением Богородицы Плиндзаханка»[31]. Столь тесная связь халкедонитского и монофизитского священнослужителя должна объясняться особыми причинами. Возможно, она была отражением конкретной политики Авага, стремившегося сблизить главные монастыри двух конфессий и тем самым снять остроту религиозных споров в своих землях.

[28] См.: *Такайшвили.* Грузинские надписи... с. 142.

[29] Русский перевод надписи, см.: там же, с. 141–142.

[30] *Киракос Гандзакеци...* с. 198; Всеобщая история Вардана Великого... с. 181.

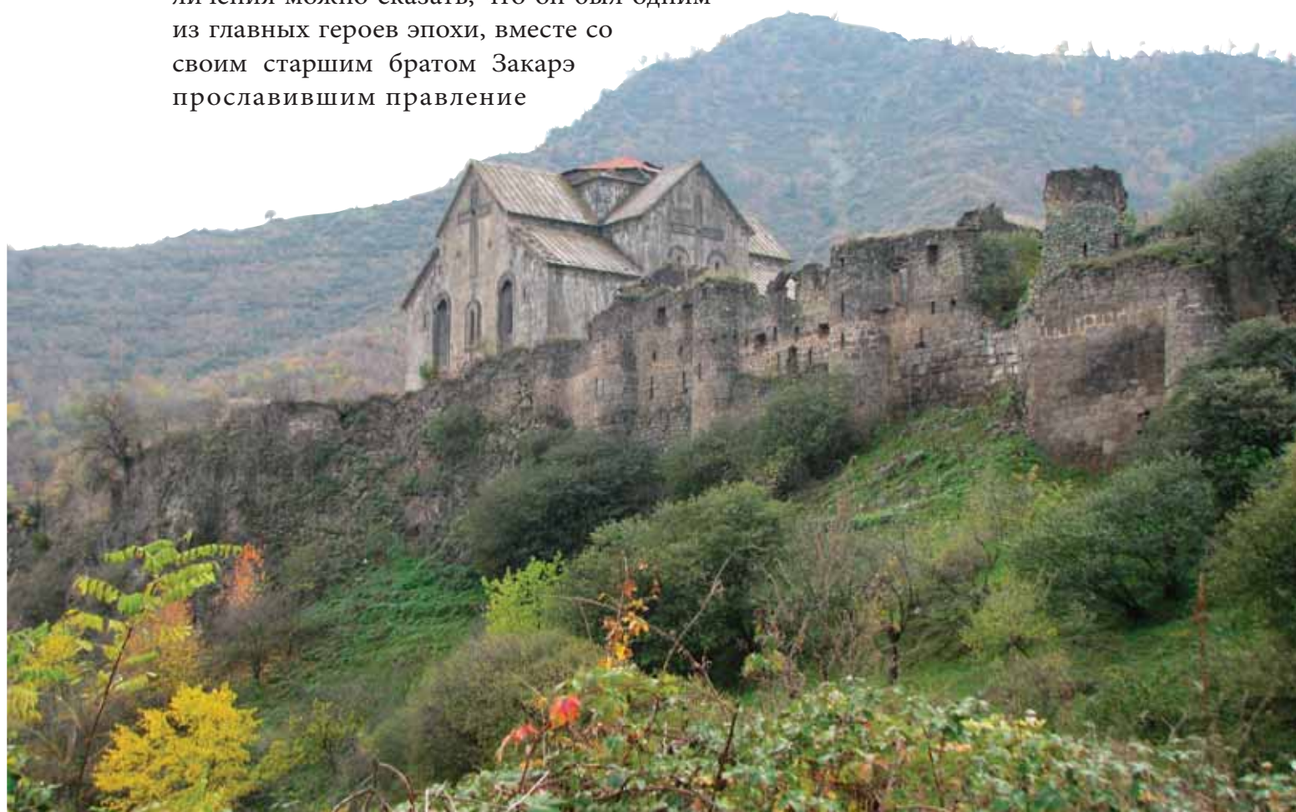
[31] См.: *Мурадян.* Грузинская эпиграфика... с. 206.

[32] См.: *Иосселиани П.* Путевые записки от Тифлиса до Ахталы. Тифлис, 1850, с. 24.

С XIV в. название «Плиндзаханк» исчезает из исторических источников. В 1438 г. впервые упоминается деревня Ахтала, ставшая собственностью грузинского католикосата в Мцхета. В начале XVIII в., по свидетельству Вахушти Багратиони, монастырь был оставлен, а при Атенском Сионе существовало подворье епископа Ахтальского[32]. В 1802 г. повелением Александра I церковь восстанавливается и превращается в главный религиозный центр проживающих в Закавказье греков, которые до сих пор каждый год 21 сентября съезжаются со всех концов страны на церковный праздник «Рождества Богоматери».

2. КТИТОР ИВАНЭ МХАРГРДЗЕЛИ

Сведения об Иванэ Мхаргрдзели содержатся практически у всех армянских и грузинских историков XIII в., в многочисленных эпиграфических памятниках и колофонах рукописей. Без преувеличения можно сказать, что он был одним из главных героев эпохи, вместе со своим старшим братом Закарэ прославившим правление



царицы Тамары и возродившим на отвоеванных у сельджуков землях армянскую государственность. К сожалению, об Иванэ Мхаргрдзели до сих пор не существует специального исследования. Предлагаемый очерк написан на основе исторических источников и научных работ, в которых анализируется деятельность всей семьи Мхаргрдзели[33].

О происхождении династии Захаридов, некоторые представители которой носили родовое имя Мхаргрдзели (Долгорукие), рассказывают Киракос Гандзакеци и Вардан Великий[34]. Из сообщений армянских историков ясно, что прадед Иванэ «отделился от курдов племени Бабира», переселился в Северную Армению, где стал вассалом армянских царей из династии Кюрикидов, правившей в X — начале XII в. Ташир-Дзорагетом. Он получил во владение крепость Хожорни и принял христианство в армянской монофизитской церкви. Вероятно, первые Захариды породнились с Кюрикидами. По крайне мере, Закарэ и Иванэ в надписи монастыря Агарцин указывают на родственную связь с этой армянской ветвью Багратидов[35].

После распада государства Кюрикидов в XII в. Захариды перешли на службу к грузинским царям, от имени которых они управляли некоторой частью армянских земель. Их положение при грузинском дворе значительно укрепилось в 1177 г., когда Саргис Мхаргрдзели во время восстания феодалов встал на сторону царя Георгия III.

Однако подлинный расцвет этого рода наступил в правление царицы Тамары (1184–1213), назначившей Саргиса Мхаргрдзели на важнейшую должность амирспасалара (главнокомандующего). В 1191 г., через несколько лет после смерти отца, титул амирспасалара унаследовал старший сын Закарэ, доказавший свою преданность Тамаре во время мятежа бывшего мужа царицы Юрия Боголюбского. Тогда же был приближен и младший брат Иванэ Мхаргрдзели, получивший должность мсахуртухуцеса (управляющего дворцом) и введенный в дарбази (высший совет). Грузинский современник так повествует об этом событии: «К ним обратила взоры Тамара, — это тоже Богу доверила она, — и пожаловала их и дала Захарэ милостиво должность амирспасалара, а младшему по годам Иванэ должность мсахуртухуцеса. Эти люди достойны были быть людьми: хотя они по вере были армяне, но зато всячески почитали православие»[36].

Трудно сказать, почему Тамара доверила высшие посты в государстве монофизитам. Но, несомненно, она не ошиблась в выборе. Заменив царицу во главе грузино-армянского войска, Закарэ и Иванэ стали одну за другой одерживать блестящие победы, присоединяя к Грузии новые земли, усмиряя мусульманские эмираты, добывая огромное богатство. «Они отличались большой отвагой в боях: завоевали и взяли себе множество областей армянских, которыми владели персы и мусульмане, — гавары, расположенные вокруг моря Гегаркуни, Ташир, Айрарат, город Бджни, Двин, Анберц, город Ани, Карс, Вайоцдзор, область Сюнийскую и близлежащие крепости, города и гавары»[37]. В конце XII — первом десятилетии XIII вв. редкий год проходил без военного похода. Иванэ разделял все успехи брата. Лишь однажды под городом Хлатом он случайно попал в плен. Но даже из этого малоприятного события братья сумели извлечь политические выгоды, выдав дочь Иванэ замуж за хлатского эмира и тем самым установив с государством Шахарменов добрососедские отношения.

К началу XIII в. была освобождена большая часть коренной Армении. Об этом братья торжественно заявляют в армянской надписи монастыря Ованаванк: «Милостью благодетельного Бога, в царствование Тамары, дочери великого Георгия, по летоисчислению рода Торгома в 649 (1200). Мы, родные братья Закарэ и Иванэ, сыновья великого Саргиса, сына старшего Закарэ, когда взошел свет милостей Божьих, и посетил он страну армянскую, и сделал нас, бессильных, мощными в битве против врагов креста Христова, и упразднил их могущество и давнее насилие, и освободилась страна Араратская от тяжелого гнета служения им...»[38]. На освобожденных армянских землях, которые царица Тамара передала Закарэ и Иванэ Мхаргрдзели, возникло

[33] Среди этих работ наиболее важны: *Brosset M.* Additions et éclaircissments à l'histoire de la Géorgie. St.-Pétersburg, 1851, p. 266–279; *Еремян С.Т.* Амирспасалар Захария Долгорукий. Ереван, 1944 (на арм.); *Бабаян*. Указ. соч., с. 13–35; *Месхия Ш.А.* Внутриполитическая обстановка и государственное устройство в Грузии XII века. Тбилиси, 1979, с. 159–319 *(на груз); Rogers J.M.* The Mxargrdzelis between East and West. Atti del primo simposio Internationale sull'arte georgiana. Milano, 1977, p. 257–272.

[34] *Киракос Гандзакеци...* с. 118. Всеобщая история... с. 169. Этому вопросу посвящено специальное исследование: *Шахназарян А.И.* К вопросу о родословном древе Захаридов // Историко-филологический журнал АН АрмССР, 1985: № 3, с. 203–210 *(на арм.)*. Генеалогическое древо, см.: Месхия. Указ. соч., с. 318.

[35] См.: Свод армянских надписей, вып. VI. Ереван, 1977, с. 22–24 (на арм.).

[36] См.: Жизнь царицы Тамары. Тбилиси, 1985, с. 32.

[37] См.: *Киракос Гандзакеци...* с. 118.

[38] См.: *Кафадарян К.* Ованаванк и его надписи. Ереван, 1948, с. 76 (на арм.). Цитируется в переводе А.А. Акопяна.

несколько княжеств, управляемых только представителями династии Захаридов и тесно связанных между собой. Захаридская Армения, входившая в состав грузинского царства, обладала значительной автономией, выразившейся в наследственном характере власти, в судебном и налоговом иммунитете[39]. Как свидетельствует одна из надписей, эти земли Закарэ и Иванэ называли «собственным наследием предков наших»[40]. Другая надпись из церкви Закарэ в городе Ани, отвоеванном в 1199 г. и вновь приобретшем статус столицы Армении, провозглашает братьев «царями армянскими»[41]. У Мхаргрдзели были свои вассалы, среди которых выделялись феодальные семейства Прошянов, Вачутянов, Орбелянов, получавшие в награду за службу земли и непосредственно подчинявшиеся сюзеренам. В целом административная структура Захаридской Армении как бы в уменьшенном виде копировала устройство грузинского царства[42].

Большое внимание Закарэ и Иванэ уделяли укреплению христианской церкви, которой отдавалась значительная часть огромной военной добычи. «Они (заново) построили множество монастырей, издавна разоренных грабителями Измаила, и сословие священнослужителей стало процветать; были построены и новые монастыри и церкви (там), где исстари не было монастырей»[43]. При этом Закарэ покровительствовал армянской монофизитской церкви, Иванэ — халкедонитской.

Переход Иванэ в халкедонитство, произошедший на рубеже XII–XIII вв., по-разному оценивался грузинскими и армянскими истриками. По словам историка царицы Тамары, «Иванэ был прекрасным знатоком Священного писания, в силу чего постиг он кривизну веры армян, перекрестился и стал истинным христианином»[44]. Иную трактовку находим у Киракоса Гандзакеци: «Еще более возросли (права) грузин, ибо Иванэ впал в ересь халкедонскую, в которую повержены были грузины, ибо он, очарованный царицей, которую звали Тамара, дочерью Георгия, полюбил славу людскую более чем славу Божью; а Закаре остался верен православию, которое исповедуют армяне»[45].

Подробный, хотя и полулегендарный рассказ об этом событии принадлежит грузинскому автору «Истории и восхваления венценосцев»[46]. При дворе царицы Тамары с участием грузинского католикоса и представителей монофизитской церкви состоялся

спор об истинной вере, в котором победили грузины. «Смущенные армяне отправились в палату братьев Мхаргрдзели. Министр двора Иванэ говорит брату своему, военному министру Закарэ: «Я не хотел прения с ними, грузины держатся высокой веры; что же нам мешает принять правую веру и креститься от католикоса Грузии?» Он ответил: «Знаю, брат, что вера грузинская правая вера, но пусть взыщется с того, кого будут судить в день Страшного суда, я не воссоединюсь с грузинами!» Выслушав это, Иванэ сказал: «Удивляюсь мудрости твоей, ты не хочешь того, что лучше; я не могу согласиться с тобой, принимаю крещение (и обращаюсь) в грузинскую веру». И к чему много говорить? Пришел и крестился в нашу веру рукою католикоса Иоанна. С ним вместе крестилось многое множество армян, которые радовались, Закарэ же остался в своей вере»[47].

Конфессионально тенденциозные оценки писателей XIII в. не скрывают того факта, что переход Иванэ в халкедонитство явился событием исторического значения. Он был определен не только знанием Священного Писания или чарами царицы Тамары, но и политическими причинами, «славой людской», по точному выражению Киракоса. Один из двух полководцев грузино-армянского войска должен был стать халкедонитом, взявшим на себя роль посредника между грузинской и армянской средой, стремящегося к единению грузинского царства перед лицом врага. Усиление халкедонитства в Армении объективно способствовало такому единению, ибо снимало последнюю преграду, разделявшую два христианских народа. Сознательный характер политики подтверждает факт освобождения проживающих в Армении халкедонитов от налогов. По словам историка, Закарэ и Иванэ «особенно почитали грузин, и (последние) были свободны от податей во всех их городах»[48].

Если Иванэ всячески поддерживал армяно-халкедонитскую церковь, то Закарэ внутри монофизитской церкви проводил активную политику реформ, направленную на сближение армянской и грузинской богослужебной практики. Перед консерватив-

[39] См.: Очерки истории СССР. Период феодализма, ч. I. М., 1953, с. 629; *Бабаян*. Указ. соч., с. 17–18.

[40] См.: Свод... вып. VI., с. 22–24.

[41] См.: Свод... вып. I., с. 57.

[42] См.: *Бабаян*. Указ. соч., с. 30–35.

[43] *Киракос Гандзакеци*... с. 119.

[44] Жизнь царицы... с. 32–33.

[45] *Киракос Гандзакеци*... с. 120.

[46] История и восхваление венценосцев, см.: *Кекелидзе К.С.* Этюды по истории древнегрузинской литературы, т. XII. Тбилиси, 1973, с. 217–221.

[47] Там же, с. 221.

[48] *Киракос Гандзакеци*... с. 120.

ной антигрузински настроенной частью армянского духовенства стояла реальная угроза обращения и второго правителя страны в халкедонитство, что очень помогало политике компромиссов и сотрудничества. Пребывая в разных конфессиях, но оставаясь очень близкими людьми и единомышленниками, братья могли с большим успехом осуществлять работу по духовному объединению своих земель.

Знаменательно, что перешедший «в грузинскую веру» Иванэ продолжает принимать активное участие в делах армянской монофизитской церкви. После собора монофизитской церкви в Ани, когда Закарэ изгнал из епархий непокорных консервативных епископов, халкедонит Иванэ демонстративно защитил их, разрешив вернуться. В 1213 г. наиболее почитаемый армянский священнослужитель эпохи Мхитар Гош написал завещание, в котором поручил халкедониту Иванэ заботу о монофизитском монастыре Нор-Гетик. Несмотря на переход в халкедонитство, Иванэ делал вклады в монофизитские монастыри. Так, согласно эпиграфическим памятникам, он восстановил притвор в Агарцине и церковь Богоматери в Мородзоре, при этом монастырь Агарцин он назвал в надписи «родным», а в монастыре Мородзора повелел служить монофизитскую литургию до Второго пришествия[49]. Перед лицом церкви Иванэ выступает, в первую очередь, как правитель страны, равно любящий всех своих подданных, и только потом как халкедонит. Политический подтекст конфессиональной деятельности Иванэ ярко проявился во время суда в Двине, уже упоминаемого ранее в связи с историей Плиндзаханка. Для решения вопроса о праве владения христианской реликвией Иванэ пригласил по три халкедонитских и монофизитских священнослужителя, но, что самое поразительное, позвал и трех мусульманских кадиев Тифлиса, Ани и Двина[50]. Несомненно, целью приглашения было не просто приобретение независимых арбитров, но и демонстрация политической лояльности, указание на гражданское равенство представителей всех конфессий, проживающих в стране. В этой связи заслуживает внимания исследование Дж. Роджерса, попытавшегося показать важную роль Мхаргрдзели в деле распространения в XIII в. мусульманского влияния в культуре и искусстве Закавказья[51]. Политические задачи ставились Иванэ всегда выше конфессиональных пристрастий в том числе и в международных отношениях. В двадцатые годы XIII в. он от имени грузинского царства вел активные переговоры с римским папой о военном и политическом союзе, не обращая никакого внимания на разногласия по религиозным вопросам. В послании 1224 г. папе Гонорию III, договариваясь о совместных действиях с крестоносцами по завоеванию Иерусалима, Иванэ называет папу «главой всех христиан», а себя «покорным и послушным сыном»[52]. Не исключено, что такая терпимость в религиозных вопросах была во многом определена принадлежностью к армяно-халкедонитской среде. Вероятно, не случайно с посланием грузинского царства в Рим направили не грузинского иерарха, а армяно-халкедонитского епископа[53]. Некоторые другие факты также указывают на особое расположение к римской церкви армян-халкедонитов, в период обострившихся противоречий и латинского завоевания Константинополя как бы не замечающих разницу между католицизмом и православием[54]. Можно думать, что в деятельности Иванэ Мхаргрдзели политические задачи органично сочетались с конфессиональными, поскольку лишь в условиях мирного сосуществования и постепенного сближения различных вероисповеданий могли успешно развиваться как Захаридская Армения, так и армяно-халкедонитская церковь.

Трезвая позиция государственного деятеля не мешала Иванэ Мхаргрдзели оставаться благочестивым христианином, не только хорошо знающим Священное писание, но и регулярно помогающим церкви. О глубокой религиозности Иванэ свидетельствует интересный факт, нашедший отражение в грузинской хронике XIV в. Историк, повествуя о сборе войск в 1225 г. для борьбы с хорезмийцами, говорит об Иванэ, что он «был уже старым в то время, не явно, но тайно он был монахом»[55]. Тайное постриже-

[49] См.: Свод… вып. VI, № 23, с. 22–24; № 260, с. 138.

[50] См.: Histoire de la Siounie… p. 203.

[51] *Rogers*. Op. cit., p. 257–272.

[52] См.: *Tamarati M.* L'église géorgienne. Rome, 1910, p. 417.

[53] *Мурадян*. Культурная деятельность армян-халкедонитов… с. 330.

[54] Выразительно свидетельство Рубрука, встретившегося в середине XIII в. с племянником Иванэ халкедонитом Шахиншахом, заявившего католическому послу, что «они являются последователями (детьми) римской церкви, и, если папа им окажет некоторое содействие, то они римской церкви подчинят все соседние страны». См.: *Мурадян П.М.* Проблема конфессиональной ориентации церкви Оненца // Кавказ и Византия, 5 (1987), с. 56.

[55] См.: *Картлис Цховреба*. Тбилиси, 1959, с. 169 (на груз.).

ние — деяние достаточно необычное, прямо связанное с осознанием тщетности мирской славы. Лучше понять поступок Иванэ позволяет обращение к последнему периоду его жизни.

После смерти Закарэ в 1213 г. Иванэ получил титул атабека. Грузинский историк рассказывает, что Иванэ предлагали амирспасаларство, но он отказал со словами: «Честь, которую ты оказал мне, очень и очень велика. Но я не достоин называться именем моего брата и не хочу стыдиться, заняв его место, поэтому пожалуй мне атабекство, ибо в Грузии, вы, цари, все еще не имеете атабекства. Этим ты приумножишь свою милость ко мне, так как удостоишь новой высшей чести, пожалуешь мне атабекство, как это принято у султанов, ибо, согласно закону султанов, атабек (считается) отцом и воспитателем царей и султанов и (по этой причине) называется атабеком»[56].

Новый титул атабека отметил достижение высшей власти. В правление наследников царицы Тамары, сына Георгия Лаши (1213–1222) и дочери Русудан (1223–1247), «отец и воспитатель царей» Иванэ становится реальным главой государства. Наступивший период резко отличается от «золотого века» царицы Тамары. Выдающиеся успехи сменяются все более частыми военными неудачами, находящими объяснение в изменившейся внешнеполитической ситуации. Кроме того, возможно, Иванэ не лицемерил, когда отказывался от амирспасаларства брата, и объективно оценивал свои полководческие способности. Медленно накапливавшиеся ухудшения вылились в тяжелый кризис во время нашествия хорезмийцев. В сентябре 1225 г. около Гарни грузино-армянское войско во главе с Иванэ Мхаргрдзели сразилось с армией Джелал ад-дина и потерпело сокрушительное поражение, сам Иванэ с трудом спасся, укрывшись в одной из крепостей[57].

Киракос Гандзакеци объясняет поражение неправедным обетом, данным Иванэ и его приближенными. «И в гордости великой, чванясь, они дали обет: если одержат над ним победу — обратить в веру грузинскую всех подвластных им армян, а сопротивляющихся — истребить мечом»[58]. Конфессиональная тенденциозность такой трактовки очевидна. Но, возможно, она отражает действительные замыслы Иванэ об обращении в халкедонитство всей Армении. Если это так, то во

[56] См.: *Бабаян*. Указ. соч., с. 95.
[57] *Киракос Гандзакеци*... с. 149.
[58] См.: *Мурадян*. Грузинская эпиграфика... с. 294.
[59] Там же, с. 117–120.
[60] Там же, с. 98–112, 137–150.
[61] *Киракос Гандзакеци*... с. 149.

Надпись над нишей сопрестолия с именем Иванэ
Inscription above the niche of the synthronon with the Ivane's name

внутренней политике он также отходил от принципов, приносящих успех в прошлом и определявших единство народа перед лицом врага.

Последние годы перед смертью были, несомненно, самыми мрачными в жизни Иванэ. Страну в течение нескольких лет разоряли хорезмийцы. Историки сообщают о разграблении многих городов, массовых истреблениях христиан, разрушении монастырей и осквернении храмов. Иванэ Мхаргрдзели было суждено увидеть трагический конец «золотого века», служению которому он посвятил всю свою жизнь.

Для нас особенно интересна ктиторская деятельность Иванэ Мхаргрдзели. Сведений о его участии в строительстве халкедонитских монастырей сохранилось сравнительно немного. Одной из самых крупных инициатив было основание монастыря Тежаруйк недалеко от Бджни. На южной стороне церкви сохранилась ктиторская надпись на грузинском языке: «Крест (Христа)... год спасителя... который водружен был на Голгофе во имя спасения нашего, огражденных вместе с древом твоим. (Я), Иванэ Мхаргрцель, сын эристава — эриставов Саркиса мандатуртухуцеса, брат шахиншаха — великославного армирспасалара Захария, подвигаясь... страны... достигли... до Гандзака, владетель всего от Норберда до края кечарийцев, во имя твое построил сей монастырь и церковь»[59].

К несчастью, в числе многочисленных утрат текста оказалась и точная дата, однако упомянутые в надписи исторические реалии позволили отнести основание монастыря к 1196–1199 гг.[60] С именем Иванэ также связывают церковь в Коше (1214–1215) и строительство притвора в Хневанке (1200–1206), существовавшем как халкедонитский монастырь уже в середине XII в.[61]

Среди этих построек главный храм Плиндзаханка — Ахталы выделяется огромными размерами и роскошью оформления, что подтверждает сделанное ранее наблюдение об особом статусе монастыря, изначально задуманного Иванэ в качестве религиозного центра халкедонитов Северной Армении. Возможно, Плиндзаханк был тем монастырем, где Иванэ принял тайный монашеский постриг. И, конечно, не случайно, что именно в Плиндзаханк его привезли после смерти и похоронили при входе в храм Богоматери в 1227 или 1231 г.

Сказанное позволяет предположить повышенный интерес ктитора к строительству храма и созданию росписей. Отмеченная в источниках образованность Иванэ в богословских вопросах делает вероятным его прямое влияние на замысел росписей. Знаменательно появление в росписи алтарной апсиды над нишей сопрестолия совершенно необычной надписи «...помози рабу твоему Иоанну...», воплотившей особую волю ктитора и подтверждающей участие Иванэ в составлении иконографической программы.

Ахтальская церковь осталась в веках самым значительным памятником Иванэ Мхаргрдзели, исторический образ которого позволяет глубже понять созданные по его заказу росписи.

3. ДАТА РОСПИСИ

Исторические источники дают возможность выявить нижнюю и верхнюю хронологические границы для определения даты росписи. Нижняя граница — 1188 г., когда, по свидетельству надписи на хачкаре, Плиндзаханк еще принадлежал монофизитам. Верхняя граница — 1216 г., когда, по свидетельству Степаноса Орбеляна, Иванэ хранил в Плиндзаханке частицу крестного древа, а настоятель Плиндзаханка в числе трех видных представителей халкедонитской церкви участвовал в судопроизводстве, определившем судьбу священной реликвии. Следовательно, к этому времени Плиндзаханк принадлежал Иванэ и являлся халкедонитским монастырем, в котором, с большой вероятностью, уже существовали росписи, поскольку в Армении XIII в. фрески с греческими и грузинскими надписями понимались как неотъемлемая отличительная черта халкедонитского храма. Заметим, что ахтальская

Церковь-усыпальница. Вид с юго-запада
Burial church. View from the south-west

церковь изначально строилась под росписи, в интерьере камень не только не облицован, но и нарочито грубо обтесан для лучшего крепления штукатурки.

Уточнить время создания росписи помогла бы дата перехода Иванэ в халкедонитство, но она определяется лишь приблизительно. Из текста Киракоса Гандзакеци ясно, что Иванэ был халкедонитом в 1205 г.[62] По мнению П.М. Мурадяна, грузинская надпись Тежаруйка, отнесенная им к 1196–1199 гг., позволяет датировать обращение Иванэ в халкедонитство самым концом XII в.[63] Согласно выводам Ш.А. Месхия, это событие имело место около 1200 г.[64] Сопоставленные данные свидетельствуют о переходе Иванэ в халкедонитство в период между 1196 и 1205 гг.

Однако, как нам кажется, исторические источники позволяют установить и более точную дату росписи. Исходной точкой размышлений стали слова средневекового историка, дважды отметившего, что Иванэ

[62] *Мурадян.* Грузинская эпиграфика... с. 120–121.
[63] *Месхия.* Указ. соч., с. 257–258.
[64] *Месхия.* Указ. соч., с. 257–258.

отнял Плиндзаханк «у армян и превратил в грузинский монастырь». При жизни монофизита Закарэ (ум. 1213 г.) это могло произойти только в особой исторической ситуации. Должны были сложиться исключительные обстоятельства, чтобы Закарэ отказал армянской церкви в своем неизменном покровительстве.

Такие обстоятельства исторические источники указывают лишь однажды, в 1205 г., когда после церковного собора в Лори Закарэ очень серьезно поссорился с консервативной частью армянского духовенства, отказавшегося принять некоторые нововведения, направленные на сближение армянского и грузинского богослужений[65]. Ссора привела к изгнанию некоторых непокорных священнослужителей и возникновению реальной угрозы перехода Закарэ в халкедонитство.

Примечательно, что во главе консервативного духовенства стоял епископ Ахпата. Этому крупнейшему монастырю, расположенному в ближайшем соседстве с Ахталой, должен был подчиняться монофизитский Плиндзаханк. Только желанием наказать строптивых монахов можно объяснить разрешение Закарэ на передачу Пликдзаханка в руки халкедонитов.

Таким образом, переход монастыря к халкедонитам, строительство главной церкви и создание росписей могут быть датированы довольно точно: это случилось вскоре после 1205 г. Более корректно датировать росписи Ахталы 1205–1216 гг., так как не исключено, что Иванэ Мхаргрцзели изменил вероисповедание монастыря уже после смерти своего старшего брата.

65 *Киракос Гандзакеци...* с. 120–125.

ГЛАВА II.

Иконографическая программа

До наших дней росписи Ахталы дошли в сравнительно хорошем состоянии. Изначально был расписан весь храм за исключением жертвенника и диаконника, которые в соответствии с кавказской традицией не украшались фресками. В значительной степени сохранились изображения в алтарной апсиде, на северной, южной и западной стенах, обрамленных рельефно выступающими полями, защитившими живопись от потоков воды. В худшем состоянии находятся росписи на сводах и склонах рукавов подкупольного креста, где уцелели лишь незначительные фрагменты. В юго-западном компартименте также хорошо сохранилась живопись западной стены и почти полностью смыты изображения на своде и стенах. Безвозвратно погибли росписи северо-западного компартимента, стены которого были переложены во время одного из ремонтов церкви. Еще в средние века, вероятно от землетрясения, рухнула глава храма, на разбросанных обломках удается разглядеть только следы штукатурки. К числу самых заметных повреждений принадлежит и большая пробоина в конхе апсиды, уничтожившая верхнюю часть фигуры Богоматери.

На предыдущей странице: Орнаментальные росписи. Фрагмент
On the previous page: Ornaments. Detail

Несмотря на ощутимые утраты, росписи Ахталы создают ясное представление об иконографической программе, прочтение которой начинается с символически наиболее важных частей храмовой декорации — купола и алтарной апсиды. Внимание входящего в церковь сразу привлекает изображение Богоматери на троне, занимающее почти все пространство непропорционально огромной конхи апсиды. Под ним широкой лентой представлено «Причащение апостолов». В двух высоких нижних регистрах апсиды показаны фронтальные фигуры святых епископов. В центре второго ряда святителей расположены три большие окна, направленно освещающие алтарь. Изображения в виме специально не выделены и составляют с декорацией апсиды единое целое.

Следующая по значимости часть храма — рукава подкупольного креста. Целокупность этого пространства подчеркнута архитектурными средствами: обособленностью примыкающих к центральной апсиде двухъярусных капелл, низко опущенными склонами сводов, многогранностью западных подкупольных опор, смягчающих переход от северного и южного к западному рукаву. Все стены, как и алтарная апсида, подразделяются на четыре регистра. В верхней части северного рукава находится богородичный цикл, в люнете располагается большая композиция «Рождества Богоматери». В противоположной люнете южной стены показана еще более внушительная сцена «Рождества Христа». Две взаимосвязанные композиции своим местоположением и размерами ясно выделены из ряда сюжетных сцен, по значению в храмовой декорации они могут быть сопоставлены лишь с Богоматерью в конхе и огромным Деисусом в люнете западной стены.

На своде южного рукава к «Рождеству Христа» примыкают «Сретение», «Крещение» и «Преображение», также входящие в число великих праздников. Рассказ о жизни Христа продолжается в сценах страстей и воскресения, образующих в иконографической программе особые циклы. По три композиции из каждого цикла выделены во вторых регистрах северной и южной стен. Они изолированы в системе росписей двумя рядами святых монахов, изображенных в первом и третьем регистрах. Обособленность сцен страстей от богородичного цикла, а сцен воскресения от великих праздников подчеркнута и двумя высокими окнами в третьих регистрах, которые четко разделяют группы сюжетных композиций, повествующих о разных этапах истории спасения.

Почти все стены и своды западного рукава занимают сцены «Страшного суда», представляющие Второе пришествие Христа

как особый завершающий этап истории спасения, логическое продолжение рассказа, начатого в южном и северном рукавах. Знаменательно, что на южной стене западного рукава между сценами «Страшного суда» и великих праздников располагается большая композиция «Сошествия св. Духа», которая и зрительно, и символически объединяет изображения южного и западного рукавов.

Система изображений юго-западного компартимента обладает значительной автономией, она как бы дополняет иконографическую программу рукавов подкупольного креста. Не случайно здесь житийные циклы, показанные на своде, сочетаются с отдельными композициями и изображениями святых на стенах.

В целом декорация ахтальского храма отличается ясной структурой, хорошо согласующейся с архитектурными членениями церкви. Однако за этой структурой скрывается богатый и оригинальный мир символических образов, сложные взаимосвязи изображений, для понимания которых необходимо подробное исследование всех иконографических тем. Следуя логике храмовой декорации, последовательно рассмотрим системы изображений, расположенные в подкупольном пространстве, алтарной апсиде, рукавах подкупольного креста и юго-западном компартименте.

1. Подкупольное пространство

Купол храма не сохранился, однако его программа может быть реконструирована по аналогии с одновременными росписями[1]. В своде купола был изображен или крест в медальоне, окруженный ангелами, как в грузинских памятниках начала XIII в., или византийское «Вознесение», как в армяно-халкедонитской росписи церкви Тиграна Оненца в Ани. Возможно, имело место сочетание этих двух тем, как в армяно-халкедонитской росписи Киранца, где под возносимым ангелами медальоном с крестом показаны Богоматерь и апостолы в точном соответствии с иконографией «Вознесения Христа». Вне зависимости от избранного иконографического варианта ясно основное символическое содержание купольной росписи — прославление властителя мира Христа, вечно пребывающего на небесах[2].

При общности главной идеи можно заметить различные трактовки темы в грузинских и армяно-халкедонитских купольных росписях XIII в. В грузинских памятниках

[1] Об иконографических программах купола. См.: *Dufrenne S.* Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et post-byzantin, à l'information d'histoire de l'art, 1965, № 5, p. 185–199; *Demus O.* Probleme byzantinischer Kuppel-Darstellungen // Cahiers archéologiques, XXV (1976).

[2] С символической точки зрения наиболее важен мотив мандорлы, окружающей фигуру Христа или крест и являющейся древним знаком вечности и власти, см.: *L'Orange H.* Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World. Oslo, 1959, p. 88–102.

(Кинцвиси, Тимотесубани) под крестом в мандорле расположены фронтальные изображения архангелов, представленных в императорских одеяниях как стражи небесного владыки[3]. Композиция носит подчеркнуто репрезентативный характер и в своих основных чертах восходит к образцам доиконоборческой эпохи, в течение длительного времени пользовавшихся в Грузии популярностью, связанной с особым национальным культом креста[4]. Создается образ-символ, воплощающий идею торжественного явления небесных сил.

В армяно-халкедонитских росписях тема прославления сочетается с воспоминанием о центральном событии в истории спасения. Символический образ Христа в мандорле органично включен в сюжетную композицию «Вознесения», напоминавшую одновременно о завершении земной жизни, пребывании на небесах и грядущем пришествии Христа. Догматическое содержание и изобразительная структура композиции позволяли объединить образы-символы и сюжетные сиены росписи в единый рассказ об истории спасения. Вероятно, именно это качество определило повышенный интерес к теме «Вознесения» в византийских иконографических программах XII в., вдохновленных литургическими текстами, в которых вневременные символические образы органично переходят в конкретные повествования, создавая и внутренне развивающееся, и идеально замкнутое целое[5]. Интерпретация армяно-халкедонитских купольных росписей находится в русле поисков византийского искусства эпохи и в этом отношении существенно отличается от грузинской трактовки.

Таким образом, можно говорить о существовании в кавказских росписях XIII в. «литургического» и «репрезентативного» купольного декора. Более вероятно, что в куполе ахтальской церкви был использован «литургический» армяно-халкедонитский вариант. Дополнительным подтверждением является отсутствие сцены «Вознесения» среди сохранившихся на стенах храма.

ЕВАНГЕЛИСТЫ В ПАРУСАХ

В настоящее время изображения на парусах не сохранились. Однако Д.П. Гордеев, описавший памятник в двадцатые годы, еще видел несколько фрагментов, позволивших исследователю прийти к выводу, что в парусах ахтальской церкви были представлены в медальонах полуфигуры евангелистов, повернутых в три четверти и с книгами в руках[6]. Аналогичное изобразительное решение находим в росписях церкви Тиграна Оненца, Кинцвиси и Тимотесубани. В двух последних грузинских памятниках по сторонам от медальона изображаются летящие ангелы, своим происхождением связанные с гениями славы в античных триумфальных композициях. Изображения евангелистов в медальонах — грузинская иконографическая традиция, восходящая к древним образцам, нашедшим отражение и в некоторых каппадокийских памятниках[7].

Символическое содержание таких изображений принципиально не отличается от византийских образов сидящих евангелистов, показанных в процессе создания Святого писания. В основе лежит идея боговдохновенности евангелия как главного средства просвещения мира и распространения христианского учения по четырем сторонам света. Однако, в грузинском изводе, как и в купольной композиции, сведены к минимуму повествовательные элементы. В образе подчеркнуто репрезентативное и знаковое начало. Вместо драматического переживания небесного откровения, рождающего отчетливые литургические ассоциации, — тема триумфа и торжественного прославления божественного всемогущества.

Появление грузинского извода в парусах армяно-халкедонитских росписей Ахталы и церкви Тиграна Оненца может быть объяснено и достаточно прозаическими причинами, связанными с особенностями закавказской архитектуры. Ступенчатые подпружные арки значительно сокращали площадь парусов. Изображения сидящих евангелистов выглядели бы в них миниатюрными и почти неразличимыми снизу, тогда как знаковые медальоны легко воспринимались. Примечательно, что в кирпичной церкви Киранца, где не было ступенчатых подпружных арок, в парусах использован не встречающийся в Грузии византийский извод, правда, в довольно редкой редакции[8].

[3] Описание иконографических программ, см.: *Гордеев Д.* Схемы купольных росписей Грузии конца домонгольской эпохи // Бюллетень Кавказского историко-археологического института, 8 (1931), с. 3–7.

[4] См.: *Лафонтен-Дозонь Ж.* Исследования по декоративным программам средневековых церквей Грузии в связи с византийской монументальной живописью // IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977, с. 6.

[5] Распространенное в научной литературе мнение об архаичности купольного «Вознесения» нуждается в пересмотре и специальном исследовании.

[6] См.: *Гордеев Д.П.* Ахтала Лорийская. Материалы обследования // Рукописно-мемуарный фонд Гос. музея искусств Груз. ССР, д. 276, с. 89.

[7] Об этой традиции, см.: *Привалова Е.Л.* Роспись Тимотесубани. Тбилиси, 1980, с. 17.

[8] Представлены евангелисты в рост, молитвенно протягивающие руки к своим символам.

ТРИУМФАЛЬНЫЕ НАДПИСИ

Вероятно, архитектурное решение во многом определило и использование декоративных надписей для украшения лицевых сторон подкупольных арок. В византийских росписях в этих местах обычно располагались отдельные поясные или погрудные изображения. Ступенчатые арки, дробящие форму, исключали такую возможность. На самой широкой грани могла поместиться только надпись, на других — различные орнаменты. К сожалению, от четырех ахтальских надписей осталось всего несколько выложенных орнаментов букв письма асомтаврули. Лишь с большим трудом удалось прочесть три слова из наиболее сохранной надписи западной арки, звучащих в переводе с грузинского как «знает свой запад». Однако этого оказалось достаточно для идентификации текста псалма 103.19: «Он сотворил луну для указания времен; солнце знает свой запад».

Знаменательно, что ахтальская надпись в точности совпадает с надписью в росписи Тимотесубани, также расположенной на западной арке. Столь выразительное совпадение говорит о существовании в грузинских иконографических программах устойчивой традиции в расположении надписей. Не исключено, что на восточной арке располагалась: «От восхода солнца до запада да будет прославляемо имя Господне» (Пс. 112.3); на северной арке: «Север и юг ты сотворил...» (Пс. 88.13); на южной арке: «Бог от юга грядет» (Авв. 3.3)[9].

Надписи прославляют величие предвечно рожденного космократора, создавшего вселенную и единовременно пребывающего во всех концах света. Они происходят от надписей на римских триумфальных арках, воспевающих подвиги императоров. После утверждения христианства панегирические надписи перешли на предалтарную арку, которая представляла в храме сакральную аналогию арке триумфальной. В постиконоборческой Византии надписи на подкупольных арках не получили особого распространения. Видимо, сказалось недоверие к неиконическому декору и стремление везде, где только можно, разместить святые образы. Грузия,

[9] Надписи Тимотесубани изданы в книге: *Привалова.* Роспись Тимотесубани... с. 37–38. В последней надписи характерная редакция пророческого текста: слово «Феман» заменено на слово «юг», более точно отвечающее топографии росписи. Там же, с. 189.

[10] О византийской традиции изображений предков Христа, см.: *Kartsonis A.* Middle Byzantine Images of Christ's Davidic Ancestry // The Tenth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers. Cincinnati, 1984, p. 59.

Надпись на восточной подкупольной арке. Triumphal inscription on the east arch

не знавшая иконоборчества и соответственно не пережившая все подчиняющей победы иконопочитания, сохранила и дала развитие древней традиции, со временем осмысленной и сохраненной в статусе национальной особенности. Она стала органичной частью особой грузинской редакции византийских иконографических программ, в которой главное внимание сосредотачивалось не на литургической проблематике, но на теме триумфального прославления Вседержителя.

ПРАОТЦЫ В СВОДАХ АРОК

На сводах подкупольных арок, как позволяют судить немногочисленные уцелевшие надписи (Адам, Ной, Исаак) были представлены погрудные изображения праотцев в медальонах[10]. По двенадцать таких медальонов располагались на южной, северной и западной арке. Праотцы показаны фронтально с руками, раскрытыми перед грудью в традиционном жесте приятия благодати.

Жест легко узнаваем, хотя в круге видны только пальцы. Медальоны, окруженные пышной декоративной листвой, напоминают некие цветы. Соединенные между собой они образуют своего рода стебель, вызывая ассоциацию с генеалогическим древом. Изображения предков Христа утверждали реальность воплощения второго лица Троицы, ведущего родословную «по человечеству» от самого Адама, жест приятия благодати напоминал об ином аспекте темы: праотцы, давшие жизнь Христу, ожидают от него спасения и дара жизни вечной.

Мысль о неразрывном единстве воплощения и спасения звучит в богослужении на неделю святых праотцев в канун празднования Рождества, где говорится, что от праотцев произошла Мария, «из нее же цвет пройде Христос, израстивый всем жизнь, и неиждиваемую пищу и спасение вечное». Выразительно сравнение с цветком, находящее зримое воплощение в изобразительном решении росписи Ахталы. С помощью трех необязательных иконографических мотивов (стебель, цветок, жест) автор композиции конкретизирует, поэтизирует и углубляет основное содержание темы праотцев, которая символизирует всю историю человечества от сотворения до грядущего спасения. Вероятно, именно эта все объединяющая способность определила столь важное место изображения праотцев в храмовой декорации. На сводах подкупольных арок они играют роль структурного и смыслового каркаса росписи.

ДЕИСУС С ЭММАНУИЛОМ

Тема предков Христа имеет продолжение в медальонах восточной предалтарной арки. Однако иконографическая программа из тринадцати изображений довольно необычна. В центральном медальоне представлено погрудное изображение Христа Эммануила, по обе стороны от него Богоматерь и Иоанн Предтеча, за которыми изображены их родители: к северу — Иоаким и Анна, к югу — Захария и Елизавета. Существуют еще по четыре медальона с каждой стороны, но их изображения почти совершенно разрушены и не поддаются идентификации. Все святые были показаны, как праотцы, фронтально с руками, раскрытыми перед грудью. Мы не знаем прямых аналогий подобному решению

темы Деисуса как в византийских, так и в грузинских памятниках. Впрочем, отдельные элементы этой системы изображений встречаются в византийских иконографических программах XI–XIII вв. Так, в зоне, объединяющей купол и алтарь, довольно часто встречаются символически связанные друг с другом, но композиционно изолированные изображения трехфигурного Деисуса, Эммануила, Иоакима и Анны (последние, как правило, изображаются на лицевых сторонах подкупольных арок). В росписи Ахталы мастер, приспосабливаясь к закавказским ступенчатым аркам, как бы собирает эти существенные элементы традиционной византийской системы в одну оригинальную композицию, символическое содержание которой заслуживает отдельного исследования. Изображение Христа Эммануила в центре деисусной композиции принадлежит к числу сравнительно редких иконографических особенностей[11]. Изображения юного Христа известны с раннехристианского времени, однако отдельные образы Эммануила получают распространение в византийских иконографических программах только с XI в., когда складывается новая система храмовой декорации, развивающаяся в сторону все большей конкретизации литургических тем. Эммануил неизменно изображался вблизи алтаря: на предалтарной арке, над конхой, в своде вимы или в жертвеннике. Образ беззащитного младенца истолковывался в византийском богословии как емкий символ, соединяющий темы Воплощения и Искупительной жертвы, наиболее точное изображение евхаристического Агнца. Такое понимание было подтверждено многочисленными цитатами из святых отцов на константинопольском церковном соборе 1156–1157 гг., специально посвященном литургической проблематике[12].

Основное символическое содержание Деисуса изначально определяли идеи прославления и спасения, выраженные в образах Богоматери и Иоанна Крестителя, предстоящих небесному владыке и обращающихся к нему с молитвой о спасении человеческого рода[13]. Появление в Деисусе образа Эм-

[11] О процессе «литургизации» в средневизантийских иконографических программах: см.: *Walter Chr.* Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982, p. 164–225.

[12] См.: *Бабић Г.* Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских црква // Зборник за ликовне уметности, 2 (1966), с. 27–28.

[13] О теме Деисуса существует обширная литература. Наиболее важные суждения систематизированы в работах: *Bogyay Th.* Deesis. // Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Bd. 1 (1966), s. 1178–1186; *Мысливец Й.* Происхождение «Деисуса» // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973, с. 59–63.

Подкупольное пространство. Domed space

мануила, напоминавшего о человеческом бытии и страданиях Христа, акцентировало литургический смысл композиции. Если в традиционном Деисусе темы воплощения и искупительной жертвы никак не выделялись в изобразительном решении, то в «Деисусе с Эммануилом», как и в литургии, они играют не менее важную роль, чем темы прославления и спасения.

В византийской монументальной живописи один из ранних известных примеров «Деисуса с Эммануилом» дают росписи конца XII в. в церкви Свв. Врачей в Кастории, где Эммануил показан в рост в нише жертвенника, а по сторонам от него в медальонах представлены Богоматерь и Иоанн Креститель[14]. В конце XII в. возникает и композиция «Поклонение жертве», являющаяся вариантом темы «Службы свв. Отцов», в котором на дискосе вместо просфоры изображается младенец Христос, персонифицирующий евхаристическую жертву[15].

Именно на рубеже XII–XIII вв. тема Эммануила, воплощенная в отдельных образах или введенная в композиции, приобретает

исключительно важное значение в иконографических программах. Можно думать, что созданная в начале XIII в. ахтальская композиция «Деисуса с Эммануилом» отразила новейшие тенденции византийской иконографии.

Надо назвать еще одну грань в символике ахтальского образа Эммануила. Показанный в центре предалтарной арки, он отмечал вход в алтарное пространство. Существенно, что в росписи Ахталы имеется второе изображение Эммануила, представленное на западной стене в люнете над входом в церковь. Два образа Эммануила расположены над двумя входами, разделяя пространство церкви по степени сакральности: притвор от наоса, наос от алтаря. Объяснение такой трактовки можно найти у византийских богословов, которые сравнивают вход в церковь со входом Христа в мир[16]. Изображения над входом младенца Эммануила, знаменующего начало истории спасения, известны и в более ранних византийских росписях. Однако в ахтальской иконографической программе эта тема, реализованная дважды, проведена с особой настойчивостью. Она появляется и в росписи церкви Тиграна Оненца, где в люнете над входом в храм представлен Эммануил между архангелов. Возможно, такое внимание к необщепринятой теме связано с влиянием армяно-халкедонитской среды, стремившейся с помощью образа Эммануила указать на значение человеческой природы Христа и тем самым на правоту халкедонитского понимания догмата о Богочеловеке.

Вероятно, армяно-халкедонитской средой вызван к жизни единственный мотив ахтальского «Деисуса», не имеющий прямых аналогий в византийских иконографических программах. Речь идет об изображениях Захарии и Елизаветы, показанных в медальонах за Иоанном Крестителем. Если появление среди праотцев Иоакима и Анны, представленных за Богоматерью, хорошо понятно, то введение изображений родителей Иоанна Крестителя нуждается в объяснении, которое может быть найдено в сочинениях отцов церкви. В «Толковании на Четвероевангелие» св. Ефрема Сирина

14 См.: *Malmquist T.* Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria. Uppsala, 1979, p. 40.

15 Вариантам темы «Служба св. отцов» посвящено специальное исследование: *Бабић.* Христолошке распре… с. 11–29. Современный взгляд на проблему изложен в книге: *Walter.* Art and Ritual, p. 200–214. О развитии темы в византийской иконографии, см.: *Garidis M.* Approche «realiste» dans la représentation du Melismos. // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, Bd. 32/5 (1982), s. 495–502.

16 Например, в «Мистагогии» Максима Исповедника, см.: Patrologia cursus completus / ed. by Migne J.P. Series graeca, t. 91, col. 688.

читаем: «И дух Святый, который почил на нем во время крещения, засвидетельствовал, что он (именно) есть пастырь: ибо чрез Иоанна он получил пророческое и священническое достоинство. Царское достоинство дома Давидова получил (еще) чрез рождение, так как рожден был из дома Давидова, священство же дома Левина (принял) чрез второе рождение в крещении сына Ааронова. Кто уже верует, что на земле у него было второе рождение, тот да не сомневается и в том, что посредством этого второго рождения в крещении Иоанна он принял священство Иоанна»[17]. Понимание крещения как второго рождения давало богословское обоснование появлению среди предков Христа родителей Иоанна Крестителя, передавших своему сыну наследственное священство, некогда дарованное потомкам Аарона.

Такое понимание нашло отражение в византийской иконографии. Не вдаваясь в специальное рассмотрение пока неизученной проблемы, приведем только два примера, относящихся к раннему времени. В римской церкви Санта Мария Антиква сохранилась композиция VIII в., в центре которой изображена в рост Богоматерь с младенцем. По обе стороны от нее представлены Анна с юной Марией на руках и Елизавета с младенцем Иоанном Крестителем. Правой рукой Иоанн благословляет младенца Христа, недвусмысленно напоминая о крещении[18]. В миниатюре IX в. из рукописи «Христианской топографии» по правую руку от Христа изображена Богоматерь, по левую — стоящие фронтально в ряд Иоанн Креститель, Захария и Елизавета[19]. Над ними в медальонах представлены Симеон Богоприимец и пророчица Анна, первыми встретившие принесенного в ветхозаветный храм младенца Христа. Мысль о преемственности новозаветного священства от ветхозаветного получает здесь достаточно ясное воплощение.

Однако в византийских иконографических программах нам не известно столь демонстративное выражение темы «двух рождений», какое дают росписи Ахталы. Византийские богословы предпочитали трактовать темы наследственной царственности и наследственного священства Христа, не акцентируя идею второго рождения. Так, в ближайшем соседстве с образом Христа появляются

[17] См.: *Ефрем Сирин.* Творения. Ч. 8. Сергиев Посад, 1914, с. 58.

[18] См.: *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери. Т. I. Спб., 1914, с. 307–308, рис. 208.

[19] Рукопись Ватиканской библиотеки (Vat. gr. 699, f. 76). См.: *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1986, табл. 97.

Иоанн Креститель и его отец первосвященник Захария в медальонах на своде восточной подкупольной арки
John the Baptist and his father, Priest Zachariah in medallions on the east domed arche vault

портреты царей Давида и Соломона, первосвященников Аарона и Захария. В некоторых деисусных композициях XIV в. Христос сочетает одеяния императора и патриарха. Конкретизируется одна смысловая грань ахтальского «Деисуса» и совершенно не называется другая, связанная с идеей второго рождения.

Выявленная особенность ахтальской композиции, по-видимому, возникла не без влияния армянской среды, в которой была чрезвычайно популярна тема «двух рождений» Христа, используемая богословами для обоснования обычая армянской монофизитской церкви праздновать Рождество и Крещение в один день. Крупнейший армянский богослов XII в. католикос Нерсес Шнорали в своем «Изложении армянской веры», написанном для византийского императора Мануила Комнина, так говорит по этому поводу: «Как Господь рожден по телу от святой Девы, и тогда рожден и по крещению от Иордана, и как оба события сии суть рождения, хотя и различные между собой по таинству и по времени; то и не напрасно установлено праздновать их совокупно, чтобы вместе с первым рождеством вспоминалось и второе рождение»[20].

Богословская идея получила отражение в древнейших памятниках армянской иконографии. Об этом ясно свидетельствует миниатюра VI в. с изображением «Крещения» из Эчмиадзинского евангелия, где Христос представлен в образе как бы только родившегося Эммануила[21]. Некоторые тексты дают основание полагать, что идея второго рождения пользовалась особой популярностью в Армении еще до разделения церквей[22]. Повышенный интерес к этой вполне ортодоксальной идее мог сохраниться и после раскола в среде армян-халкедонитов, которые провозглашали себя истинными наследниками древней, национальной традиции и верными продолжателями первых учителей армянской церкви[23]. Не исключено, что необычная трактовка «Деисуса» в армяно-халкедонитской росписи Ахталы была вызвана желанием составителя иконографической программы подчеркнуть идею, приобретшую исключительное значение именно в армянской среде.

---

20 См.: *Худобашев А.* Исторические памятники вероучения армянской церкви, относящиеся к XII столетию. СПб., 1847, с. 200. Возможно, некая воздержанность византийских богословов в воплощении темы «двух рождений» определена полемикой с армянской церковью по вопросу о дате Рождества.

21 Тема наследственного священства Христа является важнейшей в цикле из четырех миниатюр, который начинается с «Благовещения Захарии» и завершается «Крещением». Подробный анализ темы с привлечением наиболее интересных богословских текстов, см.: *Mathews T.P.* The Early Armenian Iconographic Program of the Echmiacin Gospel // East of Byzantium: Syria and Armenia in the Formative Period. Washington, 1982, p. 199–215.

22 Ibid, p. 210–212.

23 В этой связи можно вспомнить утверждение армян-халкедонитов XII в., что они происходят от учеников Саака Партева, Месропа Маштоца и Нерсеса Великого. См.: *Арутюнова-Фиданян В.А.* Армяне-халкедониты на восточных границах византийской империи. Ереван, 1981, с. 55.

2. Алтарная апсида

Изображения алтарной апсиды, последовательно представляющие в четырех регистрах Богоматерь с младенцем на троне, «Причащение апостолов» и два ряда святых епископов, связаны общим символическим замыслом. Вместе они создают образ богослужения в идеальном храме, где свершает литургию первосвященник Христос. Изобразительное решение отличается подчеркнутой ортодоксальностью и воспроизводит наиболее строгие византийские образцы. Однако именно эта ортодоксальность является важной особенностью росписи Ахталы, поскольку она совершенно не характерна для одновременных грузинских памятников. Так, тема «Причащение апостолов», ставшая с XI в. центральным сюжетом византийских алтарных апсид, в грузинских росписях XI–XIII вв. встречается очень редко и заменяется, как правило, архаичными темами «Поклонение кресту», или «Даяние закона»[1]. В начале XIII в. «Причащение апостолов» находим лишь в росписи Кинцвиси, и не в центре апсиды, а на стенах вимы. При этом во всех пяти армяно-халкедонитских росписях XIII в. (в Ахтале, церкви Тиграна Оненца в Ани, в Киранце и двух церквах Кобайра) тема «Причащения апостолов» занимает» средний регистр алтарной апсиды. Обнаруженная закономерность, видимо, не случайна и связана с последовательной провизантийской ориентацией армяно-халкедонитской церкви, проявившейся в иконографических программах как купола, так и алтарной апсиды.

Алтарная апсида
Altar apse

В подтверждение такой ориентации можно привести интересный факт, на который еще не обращали внимания историки. В документах константинопольских церковных соборов середины XII в. сохранились списки присутствовавших епископов[2]. Единственным представителем закавказских епархий на этих соборах был Иоанн, армяно-халкедонитской епископ Ани. Известно, что в XIII в. халкедонитские епископии Армении подчинялись грузинскому католикосу, однако в XI–XII вв. они, вероятнее всего, находились в юрисдикции константинопольского патриарха[3]. Видимо, и после перехода в состав грузинского католикосата халкедонитская церковь сохранила определенную автономию. Не слу-

[1] См.: *Babiħ G.* Les programmes absidaux en Géorgie et dans les Balkans entre le XI et XIII siècles // L'arte georgiana dal IX al XIV secolo, vol. 1. Bari, 1986, p. 117–136.

[2] Patrologia graeca… t. 140, col. 198–202, 282.

[3] См.: *Арутюнова-Фиданян.* Армяне-халкедониты… с. 62, 97–98.

чайно в дошедшем до нас грузинском чине мироосвящения глава халкедонитской церкви занимает весьма почетное третье место и, кроме того, многозначительно называется «митрополитом Великой Армении»[4]. Этот титул позволяет считать, что армяно-халкедонитские епархии рассматривались как единое целое и обладали неким исключительным статусом.

Приведенные исторические факты делают более понятным откровенно византинизирующий характер ахтальской алтарной программы. По-видимому, подчеркнутой ориентацией на византийские образцы создатели росписи стремились не только продемонстрировать свои давние прямые связи с константинопольским патриархатом, но и указать на особое место армяно-халкедонитской церкви рядом с грузинской.

Отметив характерную ортодоксальность системы алтарной росписи, перейдем к рассмотрению отдельных иконографических тем, которые на первый взгляд также кажутся вполне традиционными. Однако при более детальном изучении становятся видны интересные индивидуальные особенности.

БОГОМАТЕРЬ НА ТРОНЕ

Почти все пространство конхи алтарной апсиды занимает огромное изображение Богоматери, восседающей на роскошном троне. Богоматерь, облаченная в ярко синий хитон и коричнево-вишневый (пурпурный) мафорий, двумя руками поддерживает фигуру младенца Христа, голубая рубашка и золотистый плащ которого четко выделяются на темном фоне. Христос держит в левой руке скрученный свиток, правую руку поднимает перед грудью в жесте благословения. Наиболее оригинальную особенность ахтальской композиции составляет изображение трона, лицевые части которого сделаны в виде трехъярусных галерей с аркадами и колоннами. Трон уподоблен архитектурному сооружению. Эта интерпретация кажется вполне осознанной и не может быть рассмотрена как чисто декоративная черта.

[4] См.: *Мурадян П.М.* Культурная деятельность армян-халкедонитов в XI–XIII веках // Второй международный симпозиум по армянскому искусству. Сборник докладов, т. 3. Ереван, 1981, с. 329.

[5] Сравнение Иоанна Дамаскина. См.: Избранные слова святых отцов в честь и славу Богоматери. М., 1885, с. 36.

Богоматерь на троне в апсиде. The Virgin Enthroned in the Altar apse

По всей видимости, создатели росписи стремились выделить определенный аспект в символическом содержании композиции. Изображение Богоматери с младенцем в конхе алтарной апсиды выражает центральную догматическую идею о воплощении Логоса, но кроме того в средневековом богословии оно интерпретировалось как зримый образ идеальной церкви. Вероятно, именно эта мысль акцентирована в иконографической программе росписи Ахталы. Правильность истолкования подтверждает белый плат, положенный на подушки трона. Он вызывает прямую ассоциацию с белой полотняной тканью, покрывающей алтарь любого храма и напоминающей о пеленах погребенного Христа. Центр трона приобретает значение алтарного пространства. Изобразительными средствами передана столь популярная в литургической поэзии тема отождествления Богоматери с храмом, «чисто устроенным домом Господним»[5].

Тема «Богоматерь — Церковь» занимает важное место и в византийской иконографии. К сожалению, она еще не получила спе-

циального исследования. Тем не менее ясно основное направление в эволюции темы. Если в ранних памятниках она решается путем простого сопоставления изображений Богоматери и церкви, как в миниатюрах Хлудовской псалтыри IX в.[6], то в искусстве XI–XIII вв. трактовка становится более изысканной и не столь очевидной. Росписи Ахталы дают не единственный пример уподобления трона Богоматери храмовому зданию в живописи XIII в. Выразительный образ находим в миниатюре псалтыри из Публичной библиотеки (ГИБ, гр. 269)[7], где из спинки трона как бы вырастает арка, завершающаяся церковной главой. На итальянской иконе из Вашингтона трон, подобный многоярусному зданию, своей формой напоминает полукружье алтарной апсиды[8]. Сохранившиеся примеры позволяют предполагать, что мотив «трона-церкви» получил распространение именно в искусстве XIII в., для которого характерно стремление к усложнению иконографических решений, повышенный интерес к богородичной тематике, переосмысленной в литургическом контексте. Акцентируя в связи с Богоматерью тему храма, автор ахтальской композиции демонстрирует знание новейших тенденций в иконографическом творчестве Византии.

Эта тема нашла отражение и в одеяниях Богоматери, в которых подчеркнуто значение литургических элементов. Край плата украшен двумя параллельными полосами золотистого цвета, между полосами изображены кресты. Точно также оформлены и поручи. Отмеченный декоративный мотив традиционен для византийских литургических одеяний. Он получает распространение в постиконоборческую эпоху и часто встречается в изображениях епитрахилей и диаконских орарей. Его символический смысл хорошо понятен: параллельные полосы говорят о двуединстве природ во Христе, крест служит напоминанием об искупительной жертве.

Вероятно, литургическое содержание имеет и другой элемент одеяний Богоматери. Край плата украшен подвесками, напоминающими своего рода кисти, расположенные на равном расстоянии друг от друга. Такие подвески иногда изображаются по нижнему краю византийских омофоров и епитрахилей. Один из ранних примеров дают изображения святителей в северном тимпане Софии Константинопольской (IX в.), омофор с подвесками можно найти и в святительском чине росписи Ахталы. Этот иконографический мотив с ранневизантийского времени встречается в одеяниях Богоматери, в некоторых композициях он является своеобразным отличительным признаком, выделяющим изображение Богоматери среди других святых жен (например, в сцене «Распятия»).·

Если литургический характер иконографического мотива не нуждается в специальных доказательствах, то остается открытым вопрос о его происхождении и символике. Как нам кажется, истоки мотива надо искать в одеяниях ветхозаветного первосвященника, полученных как откровение от Бога и подробно описанных в книге Исход. Там в частности сказано: «И сделай верхнюю ризу к ефоду всю голубого цвета... По подолу ее сделай яблоки из нитей голубого, яхонтового, пурпурового и червленого цвета, вокруг по подолу ее; позвонки золотые между ними кругом... Она будет на Аароне в служении, дабы слышен был от него звук, когда он будет входить во святилище и пред лице Господне...» (Исх. 28. 31–35). Правомерность предложенного сопоставления подтверждают ранние изображения ветхозаветных первосвященников[9]. В этих изображениях верхняя риза и ефод имеют зигзагообразные края. Характерно, что края богородичного плата тоже показываются зигзагообразно, а подвески крепятся к выступам в точном соответствии с изображением ветхозаветных одежд. Использование этого иконографического мотива несомненно имеет символический смысл и хорошо согласуется с догматической идеей о преемственности новозаветной Церкви[10].

В христианском богословии образ Марии, выросшей в ветхозаветном храме и положившей начало новозаветной истории, становится зримым символом единства Древней и Новой Церкви. Он выражает мысль о вневременном идеальном храме. Не случайно в литургической поэзии часто звучит сравнение Богоматери с первохрамом — скинией Завета[11]. В этом

[6] *Щепкина М.В.* Миниатюры Хлудовской псалтыри. М., 1977, л. 79, л. 100, об.

[7] См.: *Лазарев.* История византийской живописи... табл. 419.

[8] Там же, табл. 458.

[9] Детальные описания и изображения первосвященника Аарона имеются в древнейших списках «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова, которая могла быть одним из основных источников для средневековых художников. См.: *Редин Е.К.* Христианская топография Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам. ч. I. М., 1916, с. 294–297.

[10] Это не единственный пример переосмысления ветхозаветных одеяний в христианской иконографии. Об изображении иудейских ритуальных одеяний в некоторых сценах христологического цикла, см.: *Revel-Naher E.* Les tissus liturgiques dans les manuscrits byzantines: un problème de transcription iconographique // The 17th International Byzantine Congress. Papers, Washington. 1986, p. 291.

[11] О развитии этой темы в византийских иконографических программах XIII в., см.: *Dufrenne S.* L'énrichessement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII siècle. // L'art byzantin du XIII siècle. Symposium de Sopocani. Beograd, 1967, p. 40–41.

Причащение апостолов. Фрагменты
Communion of the Apostles. Details

символическом контексте, вероятно, и должны быть рассмотрены литургические элементы одеяния Богоматери. Двойные полосы и крест ясно связаны с новозаветным жертвоприношением, подвески-кисти по краю плата должны напомнить о ветхозаветном богослужении.

Однако отмеченные элементы не являются обязательными в византийской иконографии, а в кавказских памятниках встречаются достаточно редко. Они входят в своего рода дополнительный арсенал иконографических мотивов, применяемый для усиления определенных символических аспектов. Подчеркнутое значение, которое они получили в ахтальском изображении Богоматери, несомненно связано с конкретным замыслом составителя программы. Воплотив в архитектуре трона идею храмового пространства, он с помощью литургических элементов в одеянии Богоматери напомнил о богослужении, свершающемся в этом пространстве.

ПРИЧАЩЕНИЕ АПОСТОЛОВ

Яркий образ богослужения в небесном храме создает большая композиция «Причащение апостолов», размещенная под изображением Богоматери в конхе. По сторонам от алтаря дважды представлен Христос, протягивающий просфору апостолу Петру и потир апостолу Павлу. Движения Христа в точности соответствуют жестам архиерея, причащающего в алтаре участвовавших в богослужении священников. Место и время действия конкретизирует богато украшенная алтарная преграда, врата которой еще закрыты. Первоначально с каждой стороны было по шесть фигур апостолов, сейчас поддаются идентификации только пять изображений: к северу от алтаря за Петром показаны Иоанн и Лука,

Причащение апостолов. Центральная часть
Communion of the Apostles. Central part

к югу за Павлом расположен Матфей. В процессии принимающих причастие за верховными апостолами следуют евангелисты.

Христу как первосвященнику прислуживают ангелы, держащие в руках рипиды и облаченные в белые диаконские стихари с орарями на левом плече. У шеи из-под стихарей выглядывают драгоценные оплечья, входящие в число императорских одеяний. Эта деталь напоминает, что ангелы-диаконы, стоящие за спиной Великого архиерея Христа, одновременно являются царственной стражей небесного владыки. Примечательную подробность составляют дважды повторенные изображения потира и дискоса, литургические сосуды находятся и на алтаре, и в руках священнодействующего Христа.

По краю сосудов идут греческие надписи с евангельскими текстами (Мф. 26. 26–28), имеющими отношение к установлению евхаристического таинства на Таиной вечере и вошедшими в литургию: «приимите, ядите» («сие есть Тело мое»), «пейте из нее все» («ибо сие есть Кровь моя Нового Завета»). Над сценой «Причащения апостолов» на-

чертан этот же текст в подробной версии, интересно, что над обоими видами причащения идет текст о причащении Кровью, в редакции, которая дословно не совпадает с текстом Евангелиста Матфея[12]. Еще одна греческая надпись сделана по верхнему краю алтарного покрова под киворием — ΑΓΙΑ ΤΡΑΠΕΖΑ (Святой престол) ΑΜΗΝ (аминь).

Примечательно, что в сцене совмещаются разновременные эпизоды, что позволяет видеть в ахтальском «Причащении апостолов» не просто воспроизведение конкретного ритуала, но образ всего евхаристического таинства.

Наиболее характерную особенность композиции «Причащение апостолов» составляет оригинальное изображение кивория, верхняя часть которого сделана в виде купола, опирающегося на ротондоидальное основание. Таким образом киворий над алтарем уподобляется храму. Возможность подобного сопоставления заложена в древних литургических толкованиях[13]. Кроме того, в византийской иконографии киворий с очень раннего времени стал использоваться как сокращенное обозначение храма, способное заменить реалистическое изображение церковного пространства[14]. Однако изображение кивория как храма в сцене «Причащения апостолов» не является традиционным. Обращение к редкому иконографическому мотиву нуждается в дополнительном объяснении.

В этой связи заслуживает внимания необычная форма купола, увенчивающего киворий. Купол имеет зонтичную конструкцию и чуть заостряется к верху. При этом ребра резко выступают, образуя рельефные лопасти. Особый зеленовато-серебристый цвет, высветленный в выступающих частях, создает впечатление металлического покрытия, поверхность которого разделена тонкими линиями на своего рода обособленные пластины. Подобные купола не встречаются ни в византийских памятниках, ни в архитектуре средневекового Кавказа. Однако удивительная конкретность и оригинальность изобразительного решения не позволяют считать необычную форму купола вольной фантазией художника.

В поисках источника иконографического мотива обратимся к более ранним произведениям восточнохристианской живописи.

[12] *Каухчишвили Т.С.* Греческие надписи на грузинских фресках // Atti del primo simposio internationale sull' arte Georgiana. Milano, 1977, с. 142–143.

[13] Приношу искреннюю признательность М. Радуйко, обратившему мое внимание на эту особенность росписи Ахталы. См.: *Красносельцев Н.Ф.* О древних литургических толкованиях. Одесса, 1894, с. 64.

[14] См.: *Стојаковић А.* Архитектонске скраченице у византијском сликарству // Зограф, XIII (1982), с. 61.

Аналогичную, совпадающую во всех важных подробностях трактовку купола находим в трех миниатюрах, содержащих изображение церкви, из псалтыри королевы Мелисенды, созданной в Иерусалиме, в скриптории при храме Гроба Господня в 1131–1143 гг.[15] В данном случае образец устанавливается сравнительно легко. Миниатюрист воспроизвел купол кувуклия, воздвигнутого над священным местом погребения Христа и расположенного в центре церкви Вознесения, в которой создатель миниатюр, вероятно, ежедневно молился[16]. Примечательно, что, изображая иерусалимский храм, миниатюрист сочетает купол кувуклия и ступенчатую ротонду церкви Вознесения, не имевшую в XII в. купольного завершения. Таким сочетанием он создает цельный образ храма Гроба Господня, являвшегося наиболее почитаемым святилищем христианского мира.

В ахтальском изображении также можно отметить запоминающееся соединение изысканного купола с широким ротондоидальным основанием[17]. Последние сомнения в том, что именно купол кувуклия стремился воспроизвести мастер Ахталы, снимает текст игумена Даниила, который в своем «Хожении в Святую Землю» начала XII в. дает следующее описание кувуклия: «Верху же над пещеркой сделан яко теремец красен на столпех, верху кругол и серебряными чешюями позлащеными покован»[18]. Здесь мы находим исчерпывающее объяснение имитации металлических пластин в ахтальском изображении купола.

Уподобление кивория именно храму Гроба Господня имеет глубокое символическое основание. Прототипом всех христианских

[15] См.: *Buchtal H.* Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford, 1957, pl. 3, 4a, 5b, p. 139–140.

[16] Наиболее подробное описание кувуклия и церкви Вознесения в XI–XII вв. на основе всех сохранившихся источников, см.: *Vincent H.,* Abe1 P.-H. Jerusalem, t. 2. Paris, 1914, p. 260–266. Ранневизантийские изображения кувуклия приведены в работе: *Conant K.J.* The Original Buildings at the Holy Sepulchre in Jerusalem // Speculum, XXI (1956), N 1, pl. XVI. См. также: *Лидов А.М.* Иерусалимский кувуклий. О происхождении луковичных глав // Иконография архитектуры / Ред. А.Л. Баталов. М., 1990.

[17] Аналогичное иконографическое решение, в котором киворий завершается куполом на ротондоидальном основании, дают древнерусские резные иконки с изображением «Гроба Господня». См.: *Рындина А.В.* Особенности сложения иконографии в древнерусской мелкой пластике. «Гроб Господен» // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968, с. 223–236.

[18] См.: Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980, с. 34.

киториев является иерусалимский кувуклий или «киворий» над местом погребения и воскресения Христа, поскольку алтарь, над которым ставился киворий, истолковывался на христианском Востоке как образ Гроба Господня. В одном из самых древних толкований читаем: «Святая трапеза есть место, где положили Христа во гробе его»[19]. Таким образом, мастер Ахталы, представляя архитектурные реалии иерусалимского храма, не просто демонстрирует свою эрудицию, но подчеркивает особое преобразовательное значение алтаря в сцене «Причащение апостолов». Кроме того, формами земной церкви он напоминает о храме Иерусалима Небесного, в котором, согласно христианским представлениям, Христос вместе с апостолами и свершает изображенное литургическое таинство[20].

СВЯТИТЕЛИ

Литургическая тема получает развитие в двух нижних регистрах алтарной росписи с изображением фронтально стоящих святых епископов. По обе стороны от лика каждого святителя находится большая греческая надпись с именем, продублированная на уровне колена маленькой грузинской надписью. Сохранившиеся надписи позволили идентифицировать большинство изображений. Во втором регистре представлены сятители Григорий Богослов, Василий Великий и Иоанн Златоуст, в центральном окне показаны святые Сильвестр и Иаков, изображения которых сопровождают надписи «папа римский» и «брат Божий». В северном окне представлены святители Власий Севастийский и Аверкий Иерапольский, в южном — Киприан Карфагенский и Амвросий Медиоланский. Верхний ряд замыкало изображение диакона Романа, уцелевшее на северной грани южного предалтарного столпа. В нижнем регистре на северной стороне апсиды были изображены свв. Тимофей Прусский, Акакий Мелитинский, Дионисий Ареопагит, Евсевий Кесарийский, Кирилл Александрийский, Григорий Чудотворец, Иаков Нисипийский. В центре, слева от сопрестолия показан Климент «папа римский», справа —

[19] *Красносельцев.* Указ. соч., с. 63.

[20] Фреска Ахталы дает интересный пример восточнохристианской иконографии Небесного Иерусалима, которая еще недостаточно хорошо изучена. Значительно лучше исследованы западноевропейские изображения, См.: Immagini della Jerusalemme celeste dal III al XIV secolo. Milano, 1983.

Нижний ряд святителей. Holy Bishops in the first tier

Григорий «Великой Армении», за которым следуют свв. Герман Константинопольский, Амфилохий Иконийский, Григорий Акрагантский, Павел Омологет, Фаддей Фессалоникийский и Петр Александрийский.

Святители первого регистра представлены в обычных разноцветных фелонях. Более высокий статус святителей второго регистра подчеркивают белые крещатые фелони или полиставрионы, являвшиеся знаком архирейского отличия. Единственное исключение в этой двухступенной иерархии составляет изображение Иакова брата Господня в проеме центрального окна. Он показан в хитоне и гиматии, поверх которого лежит омофор. Одеяния напоминают об особой роли Иакова как первого архиерея, рукоположенного в епископы Иерусалима самим Христом.

Жесты святителей также не отличаются разнообразием: в большинстве случаев они либо правой рукой благословляют и в левой держат закрытое Евангелие, либо двумя руками держат перед собой книгу. Только два изображения ясно выделены

Раскрытая книга в руках св. Василия Великого
Book in hands of St Basil the Great

из общего ряда. В центре второго регистра в простенках между окнами показаны свт. Василий Великий, держащий открытую книгу с греческой надписью, и свт. Иоанн Златоуст, сжимающий в правой руке большой крест. Если размещение создателей литургии в центре святительского чина вполне традиционно для византийского искусства, то изображения открытой книги и креста совершенно необычны[21]. Попытаемся реконструировать замысел создателей иконографической программы.

Надпись на книге св. Василия Великого «Ο Θ Ο Θ ΗΜΟΝ ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΙΟΝ ΑΡΤΗΝ ΤΡΟΦ» поддается идентификации. Она представляет собой первые слова молитвы предложения, читаемой священником в начале литургии, в ритуале приготовления святых даров: «Ο ΘΕΟΣ Ο ΘΕΟΣ ΗΜΩΝ ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΙΟΝ ΑΡΤΟΝ ΤΡΟΦΗ…» (Боже, Боже наш, небесный хлеб, пищу…). Начальные слова этой молитвы достаточно часто воспроизводятся на литургических свитках в композиции «Служба святых отцов», которая с конца XI в. получает широкое распространение, заменяя в алтарных программах традиционные фронтальные изображения святителей[22]. Показанные в трехчетвертном повороте, склонившимися над раскрытыми свитками с литургическими надписями, служащие епископы более наглядно и конкретно воплощали богословскую концепцию, согласно которой изображенные в алтаре святители являются участниками небесной литургии. Однако и освященные древней традицией фронтальные изобра-

[21] При всей редкости эти иконографические мотивы не являются уникальными в византийском искусстве. К примеру, изображение креста в руке Иоанна Златоуста находим в росписи Самари в Мессении (конец XII в.), где святитель также показан фронтально в центре алтарной апсиды. См.: *Skawron K.M.* The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece. Pretoria, 1982, p. 189.

[22] Надписи на литургических свитках проанализированы в работе: *Babić G., Walter Chr.* The Inscriptions upon Liturgical Rolles in Byzantine Apse Decoration // Revue des études byzantines, 34 (1976), p. 269–280.

Св. Василий Великий. St Basil the Great

жения сохраняют определенную привлекательность, вероятно, в силу своей большей репрезентативности и ясно выраженного мемориального характера. Примечательно, что иногда обе темы, имеющие общую символическую основу, сочетаются в одной росписи. Подчас в одном ряду епископы представлены и фронтально, и в трехчетвертном повороте[23]. Ахтальский образ св. Василия Великого дает редчайший пример сочетания двух иконографических решений в одном изображении. Размещая на раскрытой книге слова литургической молитвы, составитель программы подчеркивает, что святители изображены не просто как основоположники христианского вероучения, но участники литургического таинства.

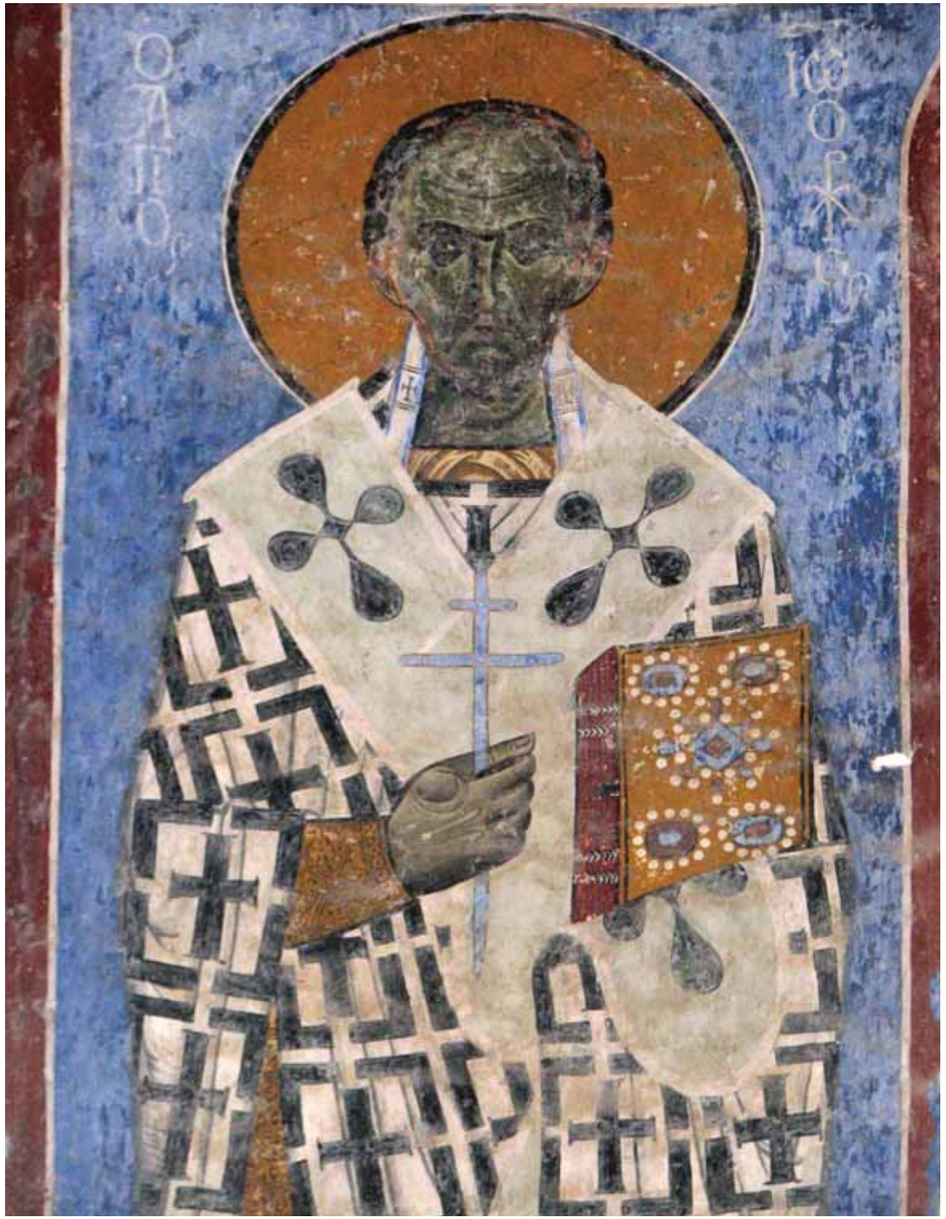
Аналогичная идея выражена и в образе св. Иоанна Златоуста. Размеры креста, его характерная форма с верхней перекладиной говорят о том, что святитель держит в руке не мученический, а литургический крест, который священник по завершении литургии берет с престола и, осенив крестом народ, дает для целования молящимся. При этом священник держит крест перед собой строго по центру груди, точно так же как Иоанн Златоуст на фреске Ахталы. Составитель иконографической программы указывает на конкретный богослужебный обряд. Он выбирает для Василия Великого молитву из начала литургии, для Иоанна Златоуста — обряд, завершающий богослужение. С помощью двух необычных изображений святителей он стремится создать символический образ длящегося во времени, состоящего из молитвословий и ритуалов литургического действа, которое святые епископы свершают вместе с первосвященником Христом в небесном храме.

Идея храма находит отражение и в декорации ниши сопрестолия в центре первого регистра алтарной росписи. Здесь была представлена Богоматерь Оранта[24], которая из всех иконографических типов Богоматери наиболее ярко воплощала идею храма, церковного служения. В этой связи знаменательно, что именно изображение Богоматери Оранты появляется в XII–XIII вв. в некоторых вариантах композиции «Служба святых отцов»[25]. Кстати,

23 Такое сочетание предполагалось и в росписи Ахталы. На северной стене вимы сохранился первоначальный слой штукатурки с подготовительным рисунком фронтального и трехчетвертного изображения святителя. В процессе работы замысел был изменен, положен новый слой штукатурки только с фронтальными изображениями.

24 Фрагментарное состояние изображения не позволяет определить, имелся ли на груди Богоматери медальон с Христом Эммануилом.

25 См.: *Djurić S.* Some Variants of the Officiating Bishops from the End of the 12th and the Beginning of the 13th Century // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, 32/5 (1982), p. 431–489.



Св. Иоанн Златоуст. St John Chrysostom

Ниша сопрестолия
Niche of the synthronon

в росписи Ахталы она также представлена среди участвующих в литургии святителей. Земной архиерей, садящийся во время богослужения на сопрестолии с изображением Богоматери Оранты, создавал зримый образ Христа-архиерея, свершающего литургию в небесном храме[26]. В пространстве сопрестолия, по замыслу составителя программы, земная и небесная литургии должны были соединиться в неразрывное целое, создавая образ идеальной, нераздельной Церкви. Примечательно, что тема единства небесных и земных ритуалов звучит и в молитве предложения, воспроизведенной на книге Василия Великого, где земной священнослужитель просит Христа принять приготовленные святые дары в «пренебесный жертвенник».

Символика сопрестолия позволяет понять, почему именно здесь находится связанная с ктитором надпись, расположенная строго над нишей горнего места. Надпись состояла из трех строк, из которых сейчас читаются только несколько слов «...ΒΟΗΘΕ ΤΟ ΔΟΥΛΟ ΞΟΝ ΗΟΑΝΝ...», которые легко восстанавливаются как: «...ΒΟΗΘΕ ΤΩΙ ΔΟΥΛΩΙ ΣΟΥ ΙΩΑΝΝΩΙ...», что в переводе с греческого звучит как «...помози рабу твоему Иоанну...»[27]. Упомянутый в надписи Иоанн может быть отождествлен с ктитором монастыря Иванэ Мхаргрдзели[28]. Расположение надписи и отсутствие ктиторского портрета позволяет думать, что обращенная к Богу молитва произносится не от имени самого Иванэ Мхаргрдзели. Она как бы вложена в уста Богоматери Оранты, поднявшей руки в жесте усиленного моления, и находящихся по обе стороны от надписи святителей, совершающих литургию в небесном храме. Молитва о помощи Иванэ должна была звучать и в ежедневной литургии ахтальской церкви. Такие молитвы за ктитора традиционны для восточнохристианского богослужения. По замыслу составителя иконографической программы Ахталы

надпись над сопрестолием связывает воедино два литургических мира, моление конкретной земной церкви поддерживается церковью небесной.

Во всех четырех регистрах алтарной росписи специально акцентирована тема храма и литургии. Оригинальные изображения трона, кивория, создателей литургии, сопрестолия, наиболее тесно связанные с этой темой, расположены одно под другим и образуют своего рода центральную ось в иконографической программе алтарной апсиды. В совершенно традиционную изобразительную систему последовательно введены необычные иконографические мотивы, созвучные новым поискам византийского искусства рубежа XII–XIII вв. и отличающие росписи Ахталы от одновременных грузинских памятников. Такое решение хорошо согласуется с существующими представлениями о конфессиональной позиции армяно-халкедонитской церкви и, несомненно, определяется особым замыслом составителей иконографической программы, с одной стороны, подчеркивающих значение редких литургических мотивов, с другой — сохраняющих традиционные изобразительные схемы, которые не позволяли усомниться в ортодоксальности халкедонитской церкви.

Направленную волю составителей программы можно заметить и в выборе святителей для алтарной росписи. В центре первого регистра, на одном из наиболее почетных мест, справа от сопрестолия, расположено изображение св. Григория Армянского. Культ Григория Просветителя, основателя армянской национальной церкви, пользовался исключительным почитанием среди армян-монофизитов, которую по имени основоположника часто называют армяно-григорианской. Однако он был признан и греко-православной церковью. Изображения св. Григория Армянского достаточно регулярно встречаются в византийских иконографических программах[29]. Вполне естественно, что в среде армян-халкедонитов культ Григория Армянского, одновременно и национальный, и православный,

[26] Сравнение архиерея, восседающего на сопрестолии, со Христом неоднократно встречается в византийских литургических толкованиях. См., например: Писания святых отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. Т. 3. Спб, 1856, с. 29–30.

[27] Приношу благодарность Ф.В. Шелову-Коведяеву за прочтение этой полустертой надписи.

[28] Подчеркнуто репрезентативный характер надписи не позволяет предположить, что Иоанн было имя художника.

[29] См.: Der *Nersessian S.* Les portraits de Grégoire l'Illuminateur dans l'art byzantin // Études byzantines et arméniennes, t. 1. Louvain, 1973, p. 55–60.

Святые Иаков Нисипийский и Климент Римский, слева от ниши сопрестолия
Saints Jacob of Nisibus and Clement of Rome to the left of the synthronon

приобрел особую значимость[30]. Специальным выделением образа Григория Просветителя составители программы алтарной росписи Ахталы стремились, по всей видимости, подчеркнуть неразрывную связь армян-халкедонитов с национальной культурной традицией, указать на изначальное единство армянской церкви. Еще более последовательное выражение эта тема получила в программе алтарной росписи церкви Тиграна Оненца в Ани, посвященной св. Григорию Просветителю. В алтарной апсиде представлены среди святителей не только Григорий Армянский, но и два его сына Аристакес и Вртанес, последовательно сменивших отца на епископском престоле Армении. Примечательно, что Аристакес и Вртанес, канонизированные армяно-григорианской церковью, не принадлежали к числу святых православной «греко-грузинской» церкви[31]. Появление портретов Аристакеса и Вртанеса в росписи церкви Тиграна Оненца должно было зримо подтвердить древние национальные традиции армянской халкедонитской церкви, которые ставились под сомнение монофизитами.

Влиянием армянской культурной среды можно попытаться объяснить и появление других, относительно редко встречающихся изображений в святительском чине. В первую очередь это относится к сравнительно редким изображениям свв. Иакова Нисипийского, Власия Севастийского и Акакия Мелитинского. Иаков пользовался особым почитанием в Армении, средневековые историки называют его среди первых христианских просветителей страны. Власий был «родом армянин» и соответственно

[30] Ср.: *Мурадян П.М.* Кавказский культурный мир и культ Григория Просветителя // Кавказ и Византия, вып. 3. Ереван, 1982, с. 20.

[31] Не исключено, что Аристакес и Вртанес были канонизированы как местные святые армяно-халкедонитской церкви.

Св. Григорий «Великой Армении» в центре ряда святителей
St Gregory «of Great Armenia» to the right of the synthronon

являлся одним из немногих святых епископов армянской национальности. Акакий также происходил из Армении.

Надо отметить еще одну интересную особенность святительского чина. Значительное место в алтарной апсиде занимают архиереи латинской церкви. В центре первого и второго регистра представлены римские папы Сильвестр и Климент[32]. Изображения этих святых, канонизированных как латинской, так и греческой церковью, периодически встречаются в византийских иконографических программах. Но знаменательно, что в росписи Ахталы они располагаются на очень почетных местах. Среди святых епископов находим также Амвросия Медиоланского, который, по наблюдению К. Уолтера, не изображался в алтарных апсидах византийских церквей[33]. Такое выделение «римской темы» в весьма отдаленном от латинского Запада кавказском памятнике требует объяснения, которое, как кажется, можно найти в армянской исторической ситуации рубежа XII–XIII вв.

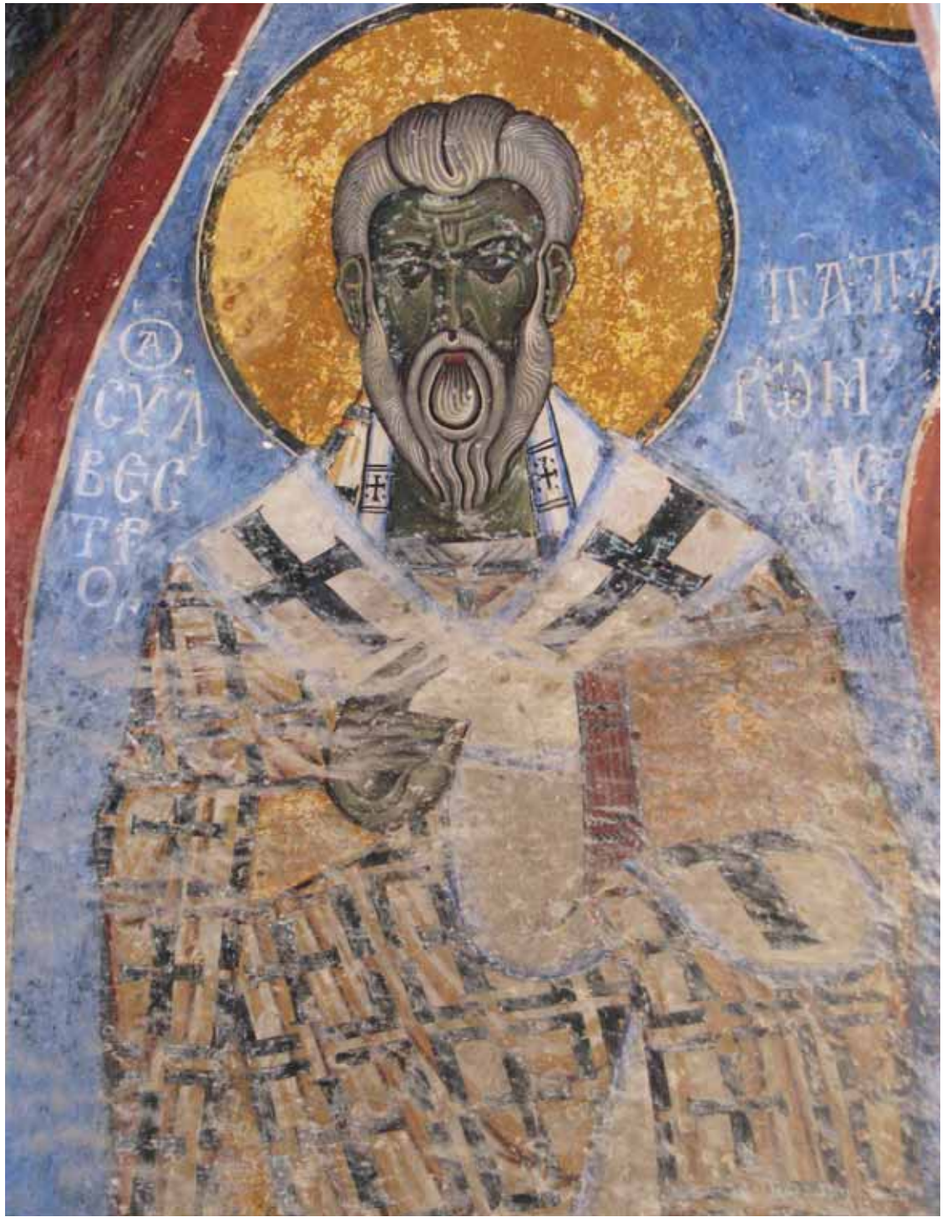
В эту эпоху в Армении была чрезвычайно популярна идея унии христианских церквей[34]. Длительные переговоры армянской церкви с греческой закончились формальным подписанием унии на Ромклайском соборе 1179 г. В конце XII в. в Киликийской Армении возобладала прозападная ориентация и в 1199 г. была заключена уния с латинской церковью. В Восточной Армении экуменическая деятельность киликийского католикосата не получила всеобщего признания, консервативное духовенство выступало против сближения различных конфессий. Однако есть основания полагать, что убежденным сторонником унии был правитель Восточной Армении Закарэ Мхаргрдзели, ориентировавшийся в церковных вопросах на Киликию[35]. Идея унии была близка и брату Закарэ, ктитору росписи Иванэ Мхаргрдзели. Переход в халкедонитство не мешал ему принимать активное участие в делах армяно-григорианской церкви. Он также играл важную роль в переговорах грузинского царства с Римом. Некоторые исторические факты позволяют говорить об особых отно-

32 Во втором изображении, расположенном к северу от сопрестолия, из греческой надписи сохранилось лишь слово «римский». Однако черты иконографического типа и первые буквы дублирующей грузинской надписи «КЛИМИ...» не оставляют сомнения в том, что это папа Климент.

33 *Walter.* Art and Ritual... p. 222.

34 Краткое изложение основных фактов с новейшей библиографией вопроса, см.: Histoire des arméniens / sous la direction de G. Dedeyan. Toulouse, 1982, p. 317–319.

35 Позиция Закарэ ясно проявилась в спорах с консервативным духовенством на церковных соборах начала XIII в. См.: *Киракос Гандзакеци.* История Армении. М., 1976, с. 120–125.



Св. Сильвестр Папа Римский. St Sylvester of Rome

шениях, существовавших между армяно-халкедонитской и латинской церквями[36].

В этой связи возникновение «римской темы» в росписях Ахталы не кажется странным. Появление целого ряда изображений латинских святых, почитаемых и католической, и православной церковью, может восприниматься как прямое отражение позиции армян-халкедонитов в вопросе об унии церквей. В иконографической программе акцентирована важнейшая для халкедонитов тема единства христианских конфессий. Их особый интерес хорошо понятен. Только всеобщая уния могла стабилизировать неустойчивое, двусмысленное положение этой этноконфессиональной группы между грузинской и армяно-монофизитской средой. Только в процессе объединения христианских церквей чреватая кризисами ситуация могла измениться в пользу армян-халкедонитов, которые из презренных еретиков и подозрительных инородцев превращались бы в необходимых посредников, способных обеспечить взаимопонимание различных конфессий.

Стремление к унии не означало для армян-халкедонитов отказа от основ византийского православия. По ряду догматических и обрядовых вопросов они могли полемизировать с католической церковью. Подтверждением этому служит одна уникальная особенность иконографической программы Ахталы, которая несомненно является следствием конкретной инициативы составителей программы.

Как было отмечено выше, над композицией «Причащение апостолов» в алтарной апсиде идет длинная надпись, представляющая известные евангельские слова Христа на тайной вечере, которые раскрывали смысл евхаристического таинства и ежедневно вос-

[36] См.: *Мурадян.* Культурная деятельность армян-халкедонитов… с. 329–330.

[37] Примечательно, что цитата дана в литургической редакции. Вместо евангельских слов «за многих» использована литургическая форма «за вас и многих».

[38] Один из наиболее ярких примеров дают мозаики Софии Киевской. См.: *Лазарев В.Н.* Мозаики Софии Киевской. М., 1960, с. 105–106.

[39] Подробный лингвистический анализ надписи, см.: *Каухчишвили Т.С.* Греческие надписи на грузинских фресках // Atti del primo simposio internazionale sull'arte georgiana. Milano, 1977, p. 142–143.

[40] Синодальное слово Нерсеса Ламбронского, архиепископа Тарсийского. Перевод и предисловие Н. Эмина. М., 1865, с. 14–15.

[41] См.: *Серединский Т.* О богослужебном благочинии западной церкви. Спб., 1859, с. 117; *Gatterer M.* Kommunion // Lexikon für Theologie und Kirche, bd. 6. Freiburg im Breisgau, 1934, s. 104.

производились в литургии, перед пресуществлением святых даров[37]. Надпись — вполне каноническая, она встречается во многих византийских иконографических программах[38]. Над причащением хлебом обычно пишутся слова «Примите, ядите: сие есть тело мое», над причащением вином — «Пейте из нее все; ибо сие есть кровь моя Нового завета». Однако в росписи Ахталы надпись существенно изменена, последняя фраза повторена дважды и над причащением вином, и над причащением хлебом. Надпись на среднегреческом языке начертана красивыми буквами и, по-видимому, была сделана человеком, пользовавшимся греческим как родным[39]. Если учесть известность и важность воспроизводимой евангельской строфы, то вероятность ошибки исключается. Единственным разумным объяснением может быть желание составителя программы в тактичной форме, без нарушения традиционного иконографического типа, подчеркнуть особое значение причащения вином в таинстве Евхаристии. Возникает закономерный вопрос: зачем это было нужно в халкедонитской церкви, издревле практикующей причащение верующих «под двумя видами», освященным хлебом и вином?

Необходимость такого акцентирования, на наш взгляд, может быть правильно понята лишь исходя из конфессиональной ситуации рубежа XII–XIII вв. Незадолго до заключения унии 1199 г. в Киликийскую Армению приезжает посол папы Римского, который выдвигает жесткие требования в отношении принятия армянской церковью католических обрядов. Некоторые обряды были приняты, об этом есть прямые указания в сочинениях Нерсеса Ламбронаци[40]. В числе других обрядов обсуждалась или даже была принята одна из наиболее спорных католических традиций — причащение верующих «под одним видом», только освященным хлебом без вина[41]. Можно предположить, что этот обряд был предметом широкого обсуждения и в Восточной Армении, где внимательно следили за всеми перипетиями унии. Не исключено, что повторение фразы «Сие есть кровь моя», дающей символико-догматическое обоснование причащению вином, могло являться в росписи Ахталы своеобразным откликом на злободневные богословские споры. Таким образом составитель иконографической программы мог указывать на обязательность причащения вином в армяно-халкедонитской церкви, не приемлющей римско-католическую практику.

3. Рукава подкупольного креста

Если в декоре подкупольного пространства доминировала тема прославления Пантократора, а в алтарной апсиде создавался образ небесной литургии, то в рукавах подкупольного креста были представлены основные события истории спасения. В северном и южном рукавах, в соответствии с традицией, располагались Богородичный цикл, раскрывающий предысторию воплощения, и подробный Христологический цикл, включающий сцены великих праздников, страстей и воскресения. Взаимозависимость двух циклов подчеркивали большие композиции «Рождество Богоматери» и «Рождество Христа», зрительно сопоставленные в люнетах северной и южной стен. События, последовавшие за вознесением Христа, были показаны в западном рукаве, почти все пространство которого занимают сцены «Страшного суда».

Композиции рукавов подкупольного креста объединяло огромное «Вознесение», по всей видимости, располагавшееся в несохранившемся куполе ахтальской церкви. Вознесением завершалось пребывание Христа на земле, но одновременно оно являлось прологом ко Второму пришествию, что специально подчеркнуто в тексте Деяний апостолов (Деян 1.2). С помощью «Вознесения» в иконографической программе устанавливалась символическая связь между историей спасения в рукавах подкупольного креста и небесной литургией в алтарной апсиде, поскольку купольная композиция, господствующая в пространстве храма, воплощала мысль о нерасторжимости небесного и земного бытия Христа. В рукавах подкупольного креста сюжетные сцены дополнены многочисленными изображениями святых монахов. По отношению к молящимся в храме они играли роль своеобразных посредников, достигших обожения и указавших наиболее верный путь ко спасению.

Вид на северную стену
North wall

БОГОРОДИЧНЫЙ ЦИКЛ

Этот цикл, расположенный около люнеты северной стены, состоит из пяти сцен. Под «Рождеством Богоматери» в люнете находятся три небольшие композиции, рассказывающие историю Иоакима и Анны. На примыкающем восточном склоне свода

Юная Богоматерь в сцене купания
Bathing of the Virgin

было представлено «Введение во храм», от которого сейчас сохранились только силуэты Иоакима и стоящей перед ним юной Марии. Появление в иконографической программе Ахталы не часто встречающегося цикла, несомненно, связано с посвящением храма Богоматери[1].

Композиция «Рождество Богоматери» трактована вполне традиционно, однако выбран один из самых подробных вариантов[2]. К возлежащей на белом ложе Анне подходят справа три женщины, приносящие дары в точном соответствии с византийским императорским ритуалом поздравления роженицы. За спиной Анны стоит служанка с опахалом. В правой нижней части композиции изображена сцена купания, восходящая к еще античным иконографическим образцам. Одна женщина, держащая на коленях спеленутую Марию, опускает руку в купель, другая подливает воду из кувшина. В левом нижнем углу была представлена Мария в колыбели, к которой склоняются две дамы в богатых одеяниях. Небольшие персонажи в сценах как бы обрамляют крупную фигуру Анны на ложе. Повествовательные элементы не самоценны, они дополняют и оттеняют главную символическую идею композиции, призванной напомнить о чудесном рождении Богоматери.

Из трех богородичных сцен, расположенных в своего рода клеймах под «Рождеством Богоматери»[3], хорошо сохранилась лишь центральная композиция «Отвержения даров». Этой композицией, сюжет которой восходит к первым строкам «Протоевангелия Иакова», как правило, начинались богородичные циклы[4].

[1] Богоматери была посвящена еще монофизитская церковь XII в., после перехода монастыря к халкедонитам и перестройки церкви посвящение сохранилось. Об этом ясно свидетельствует колофон 1227 г. Симеона Плиндзаханкеци и надпись 1247 г. в монастыре Матесованк, в которой упоминается «Богородица Плиндзаханка». Однако средневековые источники не конкретизируют богородичный праздник. В XIX–XX вв. храмовые праздники справлялись 15 августа (Успение) и 8 сентября (Рождество Богоматери).

[2] В композиции имеются серьезные утраты, однако изобразительная схема может быть полностью восстановлена. Иконографический тип и происхождение основных мотивов исследованы в работе: *Babić G.* Sur l'iconographie de la composition «Nativite de la Vierge» dans la peinture byzantine // Зборник радова Византолошког института, 7 (1961), с. 169–175.

Богородичный цикл в люнете северной стены
The Virgin cycle located around the north lunette

Сюжеты первой и третьей сцен Ш.Я. Амиранашвили определил как «Ласкание Богоматери» и «Введение во храм»[5]. Однако, предложенная идентификация не верна. В первой сцене достаточно хорошо видно изображение сидящего Иоакима, перед ним пюпитр с раскрытой книгой, рядом стоит Анна. Черты иконографического типа позволяют прийти только к одному выводу: перед нами очень редкая композиция «Иоаким, читающий книгу двенадцати колен». Названный сюжет отсутствует в общепринятом тексте «Протоевангелия Иакова», но встречается в восточных, сирийских и армянских редакциях, рассказывающих, что Иоаким обратился к книге двенадцати колен Израилевых, пыта-

[3] Аналогичное построение встречается в более ранних памятниках, к примеру, в росписи XII в. собора Мирожского монастыря. См.: *Соболева М.Н.* Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М., 1968, с. 22.

[4] См.: *Lafontaine-Dosogne J.* Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'empire Byzantin et en Occident, t. 1. Bruxelles, 1964, p. 62–67.

[5] *Амиранашвили Ш.Я.* История грузинского искусства. М., 1963, с. 218.

ясь объяснить причину своего бесплодия[6]. Появление и особое выделение этого изображения в росписи Ахталы может быть связано с влиянием армянской культурной среды. Примечательно, что в одновременном и очень подробном богородичном цикле грузинской росписи Бертубани (1212–1213) композиция «Иоаким, читающий книгу» отсутствует.

От третьей сцены уцелела лишь западная часть с изображением Иоакима и Анны, идущих слева направо. Поза родителей Марии напоминает композицию «Введение во храм», но одна деталь заставляет отказаться от этого предположения. Иоаким держит на руках новорожденную Марию, что является характерной особенностью не часто встречающейся богородичной сцены «Принесение Марии к священникам»[7]. От правой части композиции сохранилось только изображение руки священника, благословляющего Марию.

Если появление богородичного цикла в росписи Ахталы легко объяснимо, то выбор богородичных сцен и порядок их расположения вызывает удивление. Композиции «Иоаким, читающий книгу» и «Принесение Марии к священникам», показанные в росписи Ахталы столь торжественно, принадлежат к числу наиболее редких. Расположение сцен не соответствует хронологии событий. Согласно «Протоевангелию Иакова», отвержение даров произошло раньше, чем обращение Иоакима к книге двенадцати колен. А в росписи Ахталы оно представлено первым, тогда как «Отвержение даров» занимает вторую позицию, в середине ряда. Особое выделение сцены в центре регистра не может быть объяснено только известностью композиции. Мы вправе усмотреть в этом определенный замысел составителей иконографической программы.

Центральная композиция «Отвержение даров» ясно подразделяется на две части, в правой изображен первосвященник, стоящий за закрытыми дверьми, в левой — удаляющиеся от храма Иоаким и Анна. Тема храма в этой сцене сочетается с темой бесплодия, ставшего причиной отвержения даров. С темой бесплодия, напоминавшей о чуде рождения и богоизбранности Марии, связана и первая композиция цикла «Иоаким, читающий книгу двенадцати колен». Кроме того, в этой композиции яснее, чем в любой другой богородичной сцене, выражена мысль о древности рода Богоматери, история которого была записана в книге

[6] См.: *Lafontaine-Dosogne.* Iconographie... p. 61–62.
[7] Ibid., p. 128–132.

Принесение Марии к священникам. Benediction of the Priests

Иоаким и Анна в «Отвержении даров». Joachim and Anne in the «Rejection of the offerings»

двенадцати колен. Как известно, в христианской традиции идея о древности рода приобрела особое значение, поскольку с ее помощью обосновывалась мессианическая царственность Христа, происходящего «по человечеству» от самого Давида.

Тема храма получает развитие в третьей, крайней справа композиции, где изображено благословение Марии ветхозаветными священниками, открывающее ряд сцен богородичного цикла, связанных с храмовым служением Богоматери[8]. Здесь вновь можно вспомнить, что в средневековых толкованиях, нашедших отражение в богослужебных текстах, Мария соединяет ветхозаветную и новозаветную церковь: непорочная дева, выросшая в иудейском храме, сама становится местом обитания Логоса, «храмом» Христа. Таким образом в трех богородичных композициях росписи Ахталы подчеркнуты две главные идеи восточнохристианской мариологии — древность царского рода Марии и неразрывная связь Богоматери с храмом[9]. Обе темы берут свое начало в центральной композиции.

Центральное положение сцены «Отвержения даров» определено, на наш взгляд, и литургическим характером композиции, проявившимся в некоторых выразительных деталях. Так, на руках Иоакима изображен приносимый в дар ветхозаветный жертвенный агнец, который однозначно истолковывался как символ распятого Христа, прообраз литургической жертвы. Однако наиболее яркую и необычную особенность ахтальской композиции «Отвержения даров» составляет изображение ветхозаветного храма. В сохранившихся грузинских

[8] Примечательно, что в некоторых иконографических вариантах этой сцены стол, за которым восседают священники, уподобляется алтарю.

[9] Повышенное внимание к этим темам характерно для византийских богородичных циклов. Один из самых ранних примеров дают росписи Кастельсеприо. См.: *Leveto P.D.* Marian Theology behind the Frescoes in Sta. Maria at Castel Seprio // The Papers of the Eleventh Annual Byzantine Studies Conference. Toronto, 1985, p. 12–13.

[10] См.: *Олесницкий А.А.* Ветхозаветный храм в Иерусалиме. СПб., 1889, с. 483; *Иосиф Флавий.* Иудейские древности, т. 2. Спб., 1900, с. 183 .

[11] Аналогичную трактовку ветхозаветного храма находим в константинопольской рукописи Гомилий Иакова Коккиновафского (Vat. gr. 1162, f. 8).

Алтарь со светильником-лампадой в «Отвержении даров» Altar with Priest and the hanging lamp in the «Rejection of the offerings»

композициях «Отвержения даров» (в росписях Атени конца XI в. и Бертубани начала XIII в.) ветхозаветный храм представлен в виде схематично изображенного алтаря с киворием. Во фреске Ахталы находим значительно более сложную трактовку: затворенные врата, богато украшенные орнаментами, арка на высоких колонках с капителями, выделяющая фигуру первосвященника, инкрустированный многоцветными мраморами алтарь. Ступенчато повышающиеся формы алтаря помогают понять источник столь конкретного изображения. Художник, воспроизводит алтарь иерусалимского храма эпохи Ирода, известный в христианском мире по описанию Иосифа Флавия[10]. В тексте Иосифа Флавия можно найти объяснение другим деталям ахтальского изображения, с возможной для византийской иконографии исторической достоверностью передающего реальный алтарь ветхозаветного храма, преобразующего, по мысли богословов, алтарь новозаветный. Такое иконографическое решение встречается не часто и характерно для памятников константинопольского круга[11], отличающихся особой «филологической» точностью, стремлением к большей конкретизации, неразрывно

связанной в искусстве XI–XII вв. с обостренным вниманием к литургическим аспектам изображения.

Вероятно, в данном контексте должно быть рассмотрено и изображение светильника-лампады, расположенного над алтарем ветхозаветного храма в ахтальской композиции «Отвержение даров». Светильник играл очень важную роль в иудейском богослужении[12]. Он зажигался от огня жертвенника и горел днем и ночью, знаменуя вечное пребывание Бога в святилище. По-видимому, именно об этом ритуале напоминает автор «Отвержения даров», дополнивший композицию новым, нетрадиционным элементом. Однако он не просто демонстрирует свою эрудицию, но вкладывает в изображение светильника особый символический смысл. Светильнику, показанному в своеобразном архитектурном обрамлении и ясно выделенному на торжественном красно-коричневом фоне, придано в композиции несравненно большее значение, чем обычной иллюстративной детали.

Можно предположить, что светильник во фреске Ахталы прообразует Богоматерь, пребывающую в храме. В богослужении праздника «Рождества Богоматери», изображенного как главная композиция над «Отвержением даров», Богоматерь провозглашается светильником. В каноне Андрея Критского находим более ясное отождествление: «Благословенна ты в женах, которую прозорливейший Захария провидел в золотом светильнике, украшенном семью лампадами, то есть сияющем семью дарами божественного духа»[13].

Примечательно, что Богоматерь сравнивается именно с семилампадным светильником ветхозаветного храма. Ахтальский образ кажется зримым воплощением этого богослужебного текста. Легко установить символическую связь лампады в «Отвержении даров» и изображения юной Марии, кормимой ангелом в алтаре ветхозаветного храма, в композиции «Введение во храм», представленной на соседнем восточном склоне свода. Юная Мария также была изображена в особой полукруглой нише на вершине ступенчатого алтаря. Иконографические мотивы соотносятся между собой как мистический прообраз и исторический образ, рассказывающие о пребывании Богоматери в ветхозаветном храме. В этой связи знаменательно, что в одной из миниатюр XII в. с изображением «Введения во храм» представлен слуга, развешивающий в храме зажженные лампады, которые здесь несомненно символизируют Богоматерь[14].

Правомерность предложенного истолкования ахтальского светильника подтверждает и миниатюра «Отвержение даров» из ватиканской рукописи гомилий Иакова Коккиновафского, дающая одну из самых близких иконографических аналогий композиции из росписи Ахталы. В миниатюре вместо лампады на ступенях алтаря изображен поток света, также символизирующий Богоматерь, которая воспевается в словах церковного гимна: «Радуйся освящение, Богом излитый источник, наполненный всякой святости, из которого произошел Святой святых, очищающий мир от скверны»[15]. Сохранившиеся примеры позволяют считать, что изображение богородичного символа над алтарем в сценах «Отвержение даров» было достаточно традиционным. Форма символа не была строго определена, но основное содержание иконографического мотива оставалось неизменным.

В росписи Ахталы светильник как символ Богоматери делает более понятной логику расположения богородичных сцен. В «Отвержении даров» ветхозаветная жертва отвергнута, двери затворены, а светильник только прообразует грядущее пребывание Богоматери в храме. В следующих сценах «Принесение Марии к священникам» и «Введение во храм» служители храма принимают дар Иоакима и Анны, начинается история истинной жертвы и вместе с ней история христианской литургии. В этом иконографическом замысле огромную роль играет образ ветхозаветного храма. Изображая архитектурные реалии храма Ирода и напоминая об особенностях иудейского ритуала, составители иконографической программы дают художественно полноценное, символически продуманное и исторически точное воплощение центральной для росписи Ахталы темы «Богоматери – Церкви», указывая на неразрывное единство ветхозаветного и новозаветного храма, на роль Богоматери в утверждении литургического таинства и, в конечном итоге, на особую значимость посвящения ахтальской церкви Богоматери.

---

[12] Описание светильника в ветхозаветных текстах, см.: Исх. 25. 31–37; 27. 20–21. Лев. 24. 2–4.

[13] Избранные слова святых отцов… с. 104.

[14] *Stornajolo C.* Miniature delle Omillie de Giacomo Monaco (Cod. Vat. gr. 1162). Roma, 1910, tav. 29.

[15] Избранные слова святых отцов… с. 36.

Рождество Христово в люнете южной стены
Nativity of Christ located in the south lunette

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО

Рождество Христово и Богородичный и христологический цикл соединяются в композиции «Рождество Христа», занимающей всю люнету южной стены[16]. В центре на темно-синем фоне большой пещеры показана Богоматерь, возлежащая на пурпурно-красном ложе. Справа от нее находятся богато украшенные ясли-колыбель со спеленутой фигуркой младенца Христа, к которому склоняют головы бык и осел. Слева расположена крупная надпись на асомтаврули: «Рождество Христа». Над ликом Богоматери изображена восьмиконечная звезда, от которой исходит луч света, падающий на младенца. Особое значение образа Марии подчеркивают и ангелы, показанные в верхней части композиции в точном соответствии с евангельским текстом о явлении небесного воинства, славящего Бога (Лук. 2. 13–14). По сторонам от фронтально изображенного архангела

[16] См.: *Lafontaine-Dosogne J.* Les représentations de la Nativité du Christ dans l'art de l'Orient Chrétien // Miscellanea codicologia P. Masai dicata. Gand, 1979, p. 11–21.

Рождество Христово
Nativity of Christ

Михаила расположены еще по два ангела, указующих правыми руками на Богоматерь. Одеяния ангелов напоминают священнические фелони, дополненные элементами императорских одежд. Три центральные фигуры ангелов, размещенные строго над Богоматерью с младенцем, вызывают ясную ассоциацию с композицией «Троицы». С помощью этого изобразительного решения передавалась важная догматическая идея о воплощении как деянии св. Троицы, осуществляющей домостроительство спасения.

Вокруг пещеры рождества можно видеть еще несколько сцен. Справа представлено «Явление ангела пастухам», традиционно включающее изображения двух пастухов, сидящего юного флейтиста и пасущегося стада. Интересна трактовка благословляющего ангела, который в левой руке держит жезл, напоминающий богослужебный трикирий. Слетающий с небес ангел является пастухам как некий священнослужитель. В нижней части композиции изображена сцена купания младенца, сопровожденная грузинской надписью «Купание Христа». Слева от нее — задумавшийся Иосиф, имя которого написано по-гречески и по-грузински, при этом

Омовение младенца
Bathing of Christ

греческие буквы образуют декоративную криптограмму. Значительно меньшие по размеру персонажи в сценах создают своеобразное обрамление центральной фигуры Богоматери, усиливая сходство композиции с «Рождеством Богоматери» в противоположной люнете северной стены. Близость иконографических решений подчеркивала символическое родство двух тем. «Рождество Христа» было невозможно без «Рождества Богоматери», но первое по времени рождество обретало свой высший смысл лишь в свете второго рождения.

Выразительную особенность ахтальского изображения «Рождества Христа» составляет сцена «Поклонение волхвов», выделенная специальной рамкой в левой части композиции. Богоматери с младенцем, подобно царице, восседающей на богато украшенном троне, волхвы приносят в дар золото, ладан и смирну, указывая на царственность, божественность и жертвенность Христа. Ведомые слетающим с небес ангелом, они показаны в образах юноши, средовека и старца. По мысли богословов, три возраста волхвов символизировали вечность царственного младенца[17].

Изображение трона Богоматери дополнено необычными архитектурными мотивами. Внушительное подножие трона, сделанное в виде аркады, напоминает открытую галерею при входе в храм. За троном представлены базиликальное здание и примыкающая к нему высокая арка, увенчанная куполом. Архитектурное сооружение, расположенное строго за спиной Богоматери, как бы заменяет отсутствующую спинку трона. При всей условности изображения в зданиях узнаются две наиболее известные христианские святыни Иерусалима — базилика и кувуклий из комплекса Гроба Господня. Отмеченный ранее в конхе апсиды, иконографический мотив «трона-церкви» приобретает здесь новое символико-топографическое звучание. Как и композиция в конхе, ахтальское «Поклонение волхвов»

[17] См.: *Mathews*. Op. cit., p. 207–208.

Богоматерь с младенцем. The Virgin enthroned with Christ

создает вневременной образ Богоматери — Церкви. Однако в сюжетной сцене «Поклонения волхвов» трактовка темы отличается большей конкретностью. Богоматерь, земная женщина и царица небесная, принимает волхвов в евангельском Вифлееме, приобретшем черты иерусалимского храма, который был поставлен на месте крестной жертвы, погребения и воскресения Христа. Архитектурные реалии напоминают о грядущих событиях истории спасения.

Введение в «Рождество Христа» обособленной сцены «Поклонения волхвов» подчеркивало литургическое содержание всей композиции, поскольку приношение даров волхвами традиционно интерпретировалось как прообраз евхаристического таинства, в основе которого лежит ритуал приношения Святых даров. В этой связи заслуживает внимания одеяние младенца Христа, восседающего на коленях Богоматери. Его хитон не совсем обычен. На нем сдвоенными линиями изображены своеобразные ленты, идущие от плеч до края одеяния. Деталь может быть объяснена. Такие ленты, называвшиеся «источниками» (potamoi), составляют отличительную особенность стихаря архиерея, знаменующую «благодать учительства, пребывающую в архиерее и вместе разнообразие принадлежащих ему вышних дарований, чрез него на всех изливаемых»[18]. Христос на коленях Богоматери представлен в архиерейском стихаре как первосвященник, пребывающий в своей церкви.

Изображение Христа в архиерейском стихаре принадлежит к числу древних мотивов византийской иконографии. Один из самых ранних примеров дает мозаика «Добрый пастырь» из мавзолея Галлы Плацидии в Равенне (V в.). Однако в XII–XIII вв. этот мотив получает распространение в евангельских композициях, усиливая литургическую интерпретацию сцены. Яркую и неожиданную аналогию ахтальскому изображению находим в знаменитой композиции «Распятие» из росписи главной церкви Студеницы (1208–1209). Набедренная повязка Христа трактована совершенно необычно. Она напоминает спущенную и завязанную у пояса рубашку. Сдвоенные ленты, идущие параллельными полосами сверху вниз, недвусмысленно указывают, что повязка сделана из стихаря архирея[19]. Христос, страдающий на кресте, является в то же время архиереем, приносящим самого себя в жертву. Составитель программы Студеницы предлагает иконографический парафраз слов литургической

молитвы «ты еси приносящий и приносимый...». Существенно, что именно толкование этих слов послужило причиной самого принципиального богословского спора второй половины XII в., приведшего к созыву собора 1156–1157 гг. и догматическим постановлениям, определившим развитие богословской мысли целой эпохи.

Выясненное значение одеяния Христа позволило заметить еще одну интересную особенность ахтальской композиции «Поклонения волхвов». На головах священнослужителей с Востока маленькие шапочки иудейских первосвященников, плащи с застежкой у шеи также принадлежат к ритуальным облачениям ветхозаветного храма[20]. Уподобляя волхвов, по традиции восточных мудрецов и магов, иудейским первосвященникам, автор композиции подчеркивает мысль о единстве ветхозаветной и новозаветной церкви. При этом служители древней церкви приносят свои дары первосвященнику новой церкви — Христу. Тема единства церквей, отмеченная в алтарном изображении Богоматери и богородичном цикле северной стены, находит здесь продолжение. Она несомненно отражает особый замысел составителя иконографической программы, через образ Богоматери постепенно раскрывающего историю евхаристической жертвы.

Ярко выраженный литургический акцент имеет и изображение Богоматери, возлежащей рядом с новорожденным Христом, в центре композиции «Рождество». Наиболее интересной особенностью изображения является жест рук Богоматери. Левую руку с опущенной кистью она прижимает к лицу, правой указует на младенца Христа. Описанный жест хорошо известен в византийском искусстве — он неоднократно встречается в изображениях Богоматери около Распятия как выражение безграничной скорби. Кроме того, погрудное изображение Богоматери с руками,

---

[18] См.: Писания святых отцов... т. 3, с. 19.

[19] Это изобразительное решение не является в полной мере оригинальным. Оно представляет собой новую интерпретацию иконографического мотива, известного по некоторым доиконоборческим композициям «Распятия» (например, в росписи церкви Санта Мария Антиква), в которых Христос изображается в колобиуме с архиерейскими полосами. ранные слова святых отцов... с. 36.

[20] Такие одеяния не были обязательными. Часто волхвы изображаются в условных восточных одеждах, в некоторых ранних композициях они представлены в облачениях зороастрийских жрецов.

сложенными в скорбном жесте, стало в византийском искусстве XIII в. отдельной иконной композицией, образующей вместе с погрудным изображением распятого Христа особые диптихи, литургическое содержание которых было показано Г. Бельтингом[21].

Таким образом, в ахтальской композиции «Рождества» Богоматерь возлежит рядом с новорожденным Христом и в то же время как бы присутствует при распятии. Изображение напоминает о начале и конце земной жизни Христа: воплощение и искупительная жертва представлены в этой композиции как единый образ и неразрывное целое.

Тема единства воплощения и искупительной жертвы занимает важное место в византийском богословии и иконографии XI–XII вв. В эту эпоху получают широкое распространение иконографические типы «Богоматерь Гликофилуса» и «Богоматерь Взыграние», складывается композиция «Оплакивания»[22]. В новых изобразительных решениях идеи воплощения и искупительной жертвы часто взаимосвязаны до абсолютной нераздельности. Такие решения не только отражали конкретные события истории спасения, но и создавали образ литургического действа, в котором каждый элемент несет в себе всю полноту и законченность целого, воспоминание о рождении Христа неизбежно вызывает мысль о его смерти.

Тема единства воплощения и искупительной жертвы приобретает особое значение со второй половины XII в., что во многом определено константинопольским церковным собором 1156–1157 гг., сыгравшим исключительно важную роль в истории византийского богословия как первый собор, специально посвященный литургической проблематике[23]. Одно из четырех

[21] *Belting H.* An Image and its Function in the Liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium // Dumbarton Oaks Papers, 34–35 (1980-1981), p. 7–8.

[22] Новая интерпретация богородичных тем исследована в работе: *Этингоф О.Е.* Новые тенденции в византийской живописи XII века. М., 1986 (диссертация, рукопись), с. 67–116. *Этингоф О.Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков. М., 2000. О теме «Оплакивания» в византийском искусстве, см.: *Maguire H.* Art and Eloquence in Byzantium. Princeton, 1981, p. 101–108.

[23] См.: *Черемухин П.А.* Константинопольский Собор 1157 года и Николай, епископ Мефонский // Богословские труды, сб. I. М., 1960, с. 87–109.

[24] Эта особенность отмечена в работе: *Maguire.* Art and Eloquence… p. 102.

[25] Ibid., p. 103.

главных догматических постановлений этого собора, впоследствии включенных в состав синодика православной церкви, было направлено против теории Сотириха Пантевгена, проводящей идею двоякого примирения падшего человечества с Богом: сначала с Богом-сыном — через воплощение, а затем с Богом-отцом — через крестную жертву сына. Теория «двоякого примирения» была очень популярна в латинском, римско-католическом богословии XII в., так что полемика с ней имела принципиальное значение. Византийская церковь в соборном постановлении утвердила и обосновала цитатами из святых отцов истинность древнего положения о нераздельном примирении человечества с Богом, специально акцентировала мысль о неразрывном единстве воплощения (рождества) и искупительной жертвы (распятия) в домостроительстве спасения.

Прямым отражением актуальной богословской идеи кажется необычное изобразительное решение знаменитого «Оплакивания» из росписи Нерези (1164 г.), созданной вскоре после собора по заказу одного из участников богословских дискуссий. В этой композиции мертвый Христос показан между ног Богоматери[24], которая прижимает принесшего себя в жертву сына к породившему его лону. В чувственно терпкой и драматически страстной форме она выражает мысль о единстве воплощения и искупительной жертвы.

Созданная примерно полвека спустя композиция «Рождества» из росписи Ахталы проникнута тем же пафосом, что и фреска Нерези. Только составляющие амбивалентной темы «рождения-смерти» поменялись местами. Если в «Рождестве» есть указание на грядущую искупительную жертву, то в «Оплакивании» — воспоминание о свершившемся воплощении. Интересно, что в иконографических программах конца XII в. две композиции сознательно сопоставлялись. Как показал Г. Мэгвайр, в росписи Курбиново (1191 г.) сцена «Рождества», выделенная в центре южной стены, декларативно сопоставлена со сценой «Оплакивания», расположенной в центре северной стены[25]. Символическая связь композиций подчеркнута трактовкой фонов, в которых особое значение приобретает мотив пещеры. Сравнение пещеры рождества с пещерой погребения известно в литургической поэзии, последовательно сближающей полярные эпизоды земного бытия Христа. Это сбли-

жение, полное внутреннего драматизма, лежит и в основе иконографических решений Нерези и Ахталы.

Фреска Ахталы дает замечательный пример литургической интерпретации традиционной композиции. Изысканные и полные глубокого смысла литургические мотивы были замечены и в других сценах богородичного цикла. Подобные мотивы не характерны для одновременных росписей Грузии, духовную жизнь которой в значительно меньшей степени затронула литургическая проблематика, в течение длительного времени определявшая развитие византийского богословия и искусства. При изучении росписи Ахталы создается впечатление, что составитель иконографической программы не только ориентировался на византийские образцы, но и был в курсе новейших явлений константинопольского искусства, хорошо знал все нюансы богословской мысли. Здесь снова хочется вспомнить о том, что именно армяно-халкедонитский епископ, единственный представитель закавказских епархий, принимал участие в константинопольском соборе 1156–1157 гг. Последние достижения византийского умозрения могли быть известны армянам-халкедонитам непосредственно из первоисточника.

ХРИСТОЛОГИЧЕСКИЙ ЦИКЛ

«Рождество Христа» не только входит в число богородичных сцен, но и дает начало христологическому циклу, который продолжается в трех сценах великих праздников на своде южного рукава. На восточном склоне было представлено «Сретение», сейчас от некогда подробного изображения уцелела только верхняя часть кивория. На западном склоне располагалось «Крещение», различим силуэт Иоанна Крестителя, правой рукой благословляющего Христа. Под ним показана композиция «Преображения», вверху видны очертания мандорлы Христа, фланкированной повернутыми в три четверти фигурами Моисея и Ильи Пророка, в нижнем левом углу сохранилось изображение сидящего апостола, прижимающего руку к груди и как бы отворачивающегося от ослепительного света, излучаемого преобразившимся Христом.

Выбор сцен великих праздников, размещенных по сторонам от громадной композиции «Рождества», обусловлен особым замыслом. Сравнительно легко устанавливается символическая взаимозависимость «Крещения» и «Преображения». В этих евангельских эпизодах наиболее ярко проявилась божественная природа Христа, недвусмысленно подтвержденная нисходящим с небес голубем св. Духа и сиянием на горе Фавор. Если композиция «Рождества» выражала важнейшую идею о воплощении, подчеркивая человеческую природу новорожденного Христа, то сочетание «Крещения» с «Преображением» акцентировало мысль о божественной сущности второго лица св. Троицы. Вместе композиции создавали величественную иллюстрацию основополагающего догмата о Богочеловеке.

«Крещение» и «Сретение» на склонах свода объединяет тема священства Христа. «Крещение» истолковывалось богословами как получение Христом от Иоанна Крестителя наследственного священства. В этой связи возникает уже рассмотренный ранее мотив «второго рождения». Первое и второе рождение в христологическом цикле росписей Ахталы наглядно сопоставлены. Как и в медальонах предалтарной арки, составители иконографической программы обращают специальное внимание на темы наследственной царственности и наследственного священства Христа. В данном контексте получают объяснения одеяния ангелов из «Рождества», соединяющие священнические и императорские одежды. Ангелы сопровождают Христа как вселенского императора и великого архиерея.

«Сретение» представляет первое принесение младенца Христа в ветхозаветный храм. В богослужении праздника это событие истолковывается как явление основателя новой церкви, принимающего и преобразующего ветхозаветное священство. Не случайно в некоторых вариантах сцены «Сретения» Христос изображается в перевязанной лентой рубашке, представляющей собой одеяние архиерея в ритуале освящения храма[26]. Примечательно, что младенец Христос в ахтальской сцене «Сретения» располагался в ближайшем соседстве с младенцем Христом в архиерейском стихаре из сцены «Поклонения волхвов». В композициях на склонах южного свода получает развитие тема архиерейского достоинства Христа, истоки которой можно заметить в некоторых иконографических мотивах «Рождества». В программе росписей Ахталы три сцены великих праздников были

[26] См.: *Лидов А.М.* Образ «Христа-архиерея» в иконографической программе Софии Охридской // Византия и Русь. М., 1989.

призваны дополнить и обогатить содержание главной сюжетной композиции в люнете южной стены.

Сцена «Сретения» в иконографической программе была сопоставлена не только с «Крещением» на противоположном склоне, но и с «Введением во храм», украшавшем симметричный восточный склон свода северного рукава. Две сцены, изображающие «введения» Богоматери и Христа в ветхозаветный храм, знаменуют неразрывную связь истории спасения и храмового служения как непременного условия обретения жизни вечной. Сопоставление сцен в искусстве рубежа XII–XIII вв. было достаточно традиционным. Один из ярких примеров дают росписи Нередицы (1199 г.), где «Введение во храм» и «Сретение» выделены во втором регистре северной стены. Интересно, что в противоположном регистре южной стены размещалось «Крещение». В весьма отдаленных росписях Ахталы и Нередицы был использован единый архетип построения иконографических программ, призванный в духе времени усилить и разнообразить литургическую тематику.

В пространстве ахтальского храма «Введение во храм» и «Сретение» зрительно находились на одном уровне с изображением «Богоматери-Церкви» в конхе алтарной апсиды. Располагаясь по разные стороны предалтарных столпов, они предваряли и дополняли апсидную композицию, составляя с ней единую изобразительную систему, которая сразу воспринималась входящим в церковь. Центр композиций «Сретения» и «Введения во храм» занимал ветхозаветный алтарь, увенчанный киворием. Такой же алтарь с киворием, но уже храма Небесного Иерусалима, представлен в центре «Причащения апостолов» под троном Богоматери в конхе. Три взаимосвязанных образа алтаря наглядно воплощали мысль о преемственности новозаветной церкви, торжество которой было подготовлено всем предшествующим развитием богослужения. Эта изобразительная система прочно соединяла богородичный и христологический цикл в рукавах подкупольного креста с композициями в алтарной апсиде, подчеркивала цельность иконографической программы, предлагающей литургическое осмысление истории спасения.

СТРАСТНЫЕ СЦЕНЫ

Рассмотренными сценами в южном рукаве не ограничивалось число великих праздников в росписях Ахталы. Вероятно, несколько композиций находились на склонах свода северного рукава, но от них сейчас не сохранилось и фрагмента. Непосредственно к великим праздникам северного рукава примыкал страстной цикл, начинающийся в трех сценах второго регистра северной стены. В строгом соответствии с евангельским рассказом изображены эпизоды суда над Христом: «Христос перед Анной и Кайафой», «Суд Пилата», «Путь на Голгофу». Полностью уцелела центральная сцена, показывающая Христа перед Пилатом, умывающим руки. В первой сцене хорошо видны сидящие за столом иудейские первосвященники, в левой части композиции изображения стоящего Христа и ударяющего его слуги имеют значительные утраты. От третьей сцены сохранилась чуть согнувшаяся фигура Христа со связанными руками, перед ним воин, за веревку ведущий его к Голгофе, и почти исчезнувшее изображение Симона Киренеянина, несущего крест.

Заслуживает внимания необычный подбор сцен страстного цикла, выделенных на северной стене ахтальской церкви. В росписи Ахталы изображены эпизоды, непосредственно предшествовавшие искупительной жертве. Возможно, составитель иконографической программы хотел специально подчеркнуть литургическую тему приготовления к жертве. Напомним, что в церкви Ахталы не был расписан жертвенник, где обычно присутствовала эта тема.

В центральной композиции «Суд Пилата» тема находит наиболее яркое воплощение. Христос сопоставляется с приносимым в жертву агнцем. Такое сопоставление заложено в самом тексте Евангелия от Иоанна (19. 14), которое словами «тогда была пятница перед Пасхой» символично конкретизирует время суда над Христом. Очевидные литургические ассоциации вызывал жест Пилата, омывающего руки. Этот жест входит в ритуал приготовления Святых даров. В молитве, читаемой священником в жертвеннике после омовения рук, устанавливается внутренняя связь евангельского суда и литургического таинства, которую усиливает воспоминание о крестной жертве, следующее в тексте богослужения сразу после молитвы. Литургическое понимание сцены

Христос перед Пилатом
Christ before Pilate

отразилось и в трактовке здания претория, показанного за спиной Пилата. Оно уподоблено церкви с выступающей алтарной апсидой. Находит объяснение и свернутый свиток в левой руке Христа, не упоминаемый в евангелиях. Свиток был призван указать, что Христос — не только приносимый в жертву агнец, но и воплощенный Логос, второе лицо Троицы. Интерпретация изображения прямо соответствует интерпретации евангельского текста в литургии, где темы жертвенности и вечной божественности Христа, осмысленные на уровне высокого богословия, находятся в постоянном и живом взаимодействии, раскрываются как единство противоположностей.

Свиток имел и другое значение. В сочетании с ораторским жестом Христа он воспринимался как свидетельство об истине, знаковое воплощение евангельских строк «Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине; всякий, кто от истины, слушает гласа Моего» (Ин. 18. 37). Здесь можно вспомнить, что в восточнохристианской традиции «Суд Пилата» рассматривался как подтверждение высшей правоты Христа[27]. Такое понимание восходит к первой части апокрифического евангелия Никодима, так называемым «Актам Пилата», являвшимся наиболее подробным и авторитетным источником сведений о суде Пилата, повествующим, как божественная природа Христа была доказана многочисленными свидетельствами о чудесах и знамениях. Поэтому одной из важнейших христианских реликвий, игравшей заметную роль в византийских императорских ритуалах,

[27] Основные иконографические варианты композиции проанализированы в работе: *Радојчић С.* Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века // *Радојчић С.* Узоры и дела старих српских уметника. Београд, 1975, с. 211–236.

[28] Там же, с. 226–230.

Страстной цикл на северной стене. Passion scenes on the north wall

считался письменный прибор, которым были записаны показания на суде Пилата[28].

В ахтальской композиции этот прибор изображен справа от Пилата на особом постаменте, примыкающем к зданию претория. Характер изображения не оставляет сомнения в символическом значении этой детали, семантически связанной со свитком в руке Христа. Если свиток был метафорой божественной истины, то письменный прибор с расположенным рядом раскрытым листом — ее документальным подтверждением.

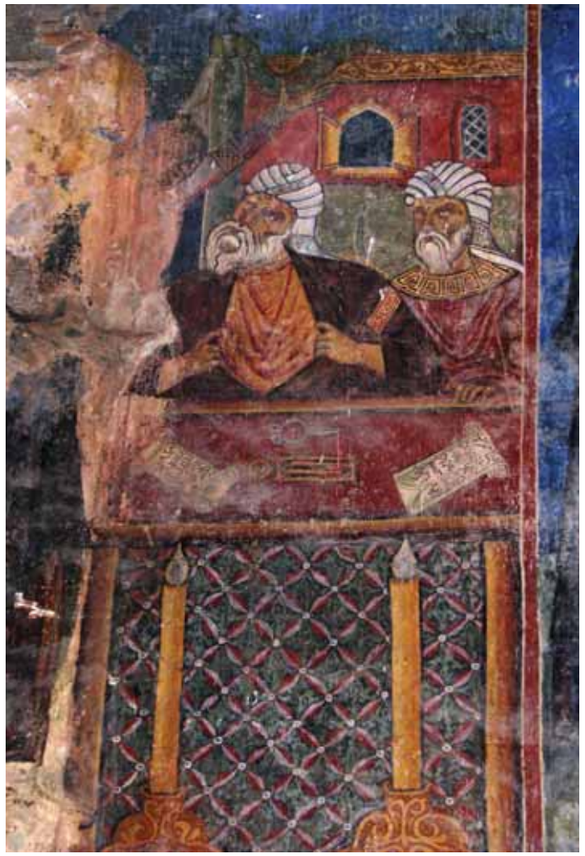
Анализируя страстной цикл северной стены, нельзя не отметить значительного сходства в построении трех композиций. Во всех сценах слева изображен Христос. Фигура Христа значительно больше по размеру, написана в ином масштабе по отношению к остальным фигурам. Движения Христа несколько замедлены, это особенно бросается

Иудейские первосвященники. Фрагмент
Annas and Caiaphas. Detail

в глаза в сравнении с другими персонажами, показанными в подчеркнуто динамичных позах. Художник, кажется, не забывает ни одной экспрессивной детали евангельского описания, к примеру, изображение первосвященника, раздирающего одежды (Мф. 26. 65), не являющееся обязательным элементом сцены «Христос перед Анной и Кайафой».

Христос в трех композициях трактован несколько абстрактно, внеисторично, представлен в традиционных, торжественных одеяниях, не соответствующих обстоятельствам евангельских событий. Второстепенные персонажи, напротив, изображены предельно конкретно. Иудейские реалии Евангелия переведены на более понятный для кавказского человека XIII в. язык мусульманских мотивов, рождающих острую, недвусмысленно точную и негативную реакцию. Так, традиционные иудейские кидары первосвященников превратились в пышные тюрбаны, на лежащих перед ними раскрытых свитках имитируется арабское письмо, иудей в сцене «Суд Пилата» показан как турок-сельджук с бритым подбородком, длинными усами, в шапке, напоминающей феску.

Иудейские первосвященники
Annas and Caiaphas



По отношению к этим изображениям три образа Христа представлены как бы в ином пространственно-временном измерении, они неразрывно связаны между собой и составляют в росписи Ахталы своего рода символический стержень, превращающий цикл из трех сцен в некий единый образ страстей Господних. Христос одновременно и участвует в исторически конкретных евангельских событиях, и пребывает в ином мире, в котором наперед известна вся история спасения, прошлое и будущее повторяется, сменяя друг друга в циклическом движении. Направленное, линейное время христианской истории соединяется с вечным циклическим временем небесного бытия. Христос стоит на суде Пилата и в тот же момент свершает литургию в небесном храме, о чем ясно говорят архиерейские полосы на его хитоне. При этом оба деяния обретают мистическую реальность в богослужении армяно-халкедонитского храма XIII в. Страстные сцены северной стены дают замечательный пример этой литургической пространственно-временной целокупности.

В росписях Ахталы страстной цикл продолжается в сейчас едва различимых изображениях «Распятия», «Снятия с креста»

и «Оплакивания», расположенных одно под другим на восточной стене южного рукава. От «Сретения» на склоне свода они отделены особым выступом. В «Распятии» сохранился только силуэт склоненной головы Христа. В «Снятии с креста» видны очертания тела Христа, двух лестниц и нескольких фигур. Один персонаж в коротком хитоне, стоя на лестнице, поддерживает руку, прикрепленную к планке креста. На другой лестнице седобородый Иосиф Аримафейский обхватывает тело Христа и прижимается к нему щекой. Чуть ниже заметен контур женской фигуры. В композиции «Оплакивания» в правой части узнается изображение Богоматери, обнимающей и целующей Христа. Вверху различимы силуэты двух слетающих ангелов.

Три кульминационные сцены страданий Христа создавали драматический образ искупительной жертвы[29]. Существует символическая связь страстных сцен с расположенной над ними композицией «Сретения». В каноне на Сретение звучат слова, обращенные к младенцу Христу: «Господи, твердыня надеющихся на тебя, утверди Церковь, которую ты приобрел драгоценной твоею кровью»[30]. В иконографической программе, как и в словах канона, подчеркивается мысль о нераздельности Церкви и искупительной жертвы, вновь акцентрируется роль Христа как архиерея и жертвы, «приносящего и приносимого», по определению литургической молитвы, ставшей причиной крупнейшего богословского спора эпохи и церковного собора 1156–1157 гг. Знаменательно, что в росписи Нерези, созданной по заказу одного из участников собора, во вторых регистрах южной и северной стен декларативно сопоставлены «Сретение» и «Оплакивание». Размещение «Сретения» вблизи страстных сцен обусловлено актуальной богословской идеей, что еще раз указывает на константинопольские истоки иконографической программы Ахталы.

[29] О страстных циклах, см.: *Tomecović S.* «Manierisme» dans l'art mural à Byzance. Paris, 1984, p. 209–238.

[30] *Ловягин Е.* Богослужебные каноны на греческом, славянском и русском языках. СПб., 1875, с. 31.

[31] О сценах воскресения, см.: *Tomecović.* Op. cit., p. 165–175.

[32] Об этом иконографическом типе, см.: *Lange R.* Die Anferstehung. Recklinghausen, 1966. Наиболее интересные варианты композиции, см.: *Lucchesi Palli E.* Anastasis // Reallexikon zur byzantinischen Kunst, bd. 1. Stuttgart, 1963, s. 142–148.

Сцены Воскресения на южной стене. Resurrection scenes on the south wall

СЦЕНЫ ВОСКРЕСЕНИЯ

На одном уровне с композицией «Оплакивания» во втором регистре южной стены представлены три сцены воскресения, последовательно продолжающие христологический цикл[31]. В центре показано «Сошествие во ад», наиболее ярко воплощающее тему воскресения в восточнохристианском искусстве[32]. По сторонам изображены «Явление ангела женам-мироносицам» и «Уверение Фомы». Воспоминание этих событий, подтверждающих свершившееся чудо, составляет главное содержание двух первых послепасхальных седмиц «Недели о Фоме» и «Недели жен-мироносиц». Три сцены создают торжественный образ важнейшего христианского праздника, дающего начало богослужебному году. Нарушение хронологической последовательности в изображении евангельских событий говорит о символическом характере цикла, призванного напомнить об исключительном догматическом значении темы воскресения Христа как необходимого условия спасения человечества.

Сошествие во ад
Descent into Hell

▸ *Явление ангела женам-мироносицам. Фрагмент*
Myrrhbearing Women at the Tomb of Christ. Detail

В литургии этой теме посвящено особое песнопение «Воскресение Христово видевшее...», следующее сразу за причастием и указывающее на глубокую связь между воскресением Христа и приобщением к жизни вечной в евхаристическом таинстве.

Интересные особенности можно заметить в иконографических решениях каждой из трех сцен воскресения. Композиция «Сошествие во ад» в целом трактована вполне традиционно[33]. В центре показан Христос, держащий в левой руке крест, напоминающий о свершившейся искупительной жертве. Правой рукой он благословляет Адама, даруя через него спасение всему человечеству. Наиболее важную в символическом отношении роль играют разрушенные врата ада. Согласно известному сравнению, нашедшему отражение в богослужебных текстах, Христос, сокрушив врата ада, открыл «врата небесные», проложив путь ко спасению[34].

С идеей спасения прямо связана довольно редкая деталь в правом верхнем углу композиции, где представлен слетающий с небес ангел, протягивающий к Христу покровенные руки в жесте принимающего причастие. Этот мотив, несомненно, вызван к жизни

литургией, сближающей причастие и тему воскресения. В конкретном изобразительном решении составитель иконографической программы стремится подчеркнуть мысль, важную для понимания всего цикла. Характерен отмеченный и в других композициях интерес к выявлению литургического содержания евангельской сцены. Иконографические решения росписи Ахталы отражают общий процесс конкретизации, усиления повествовательного начала и «мистического реализма» в искусстве XIII в., который достигает кульминации в палеологовскую эпоху. К примеру, в «Сошествии во ад» из росписи Грачаницы (ок. 1320 г.) изображены не просто литургические жесты, но ангелы в диаконском облачении с рипидами в руках[35].

В ахтальской композиции «Явление ангела женам-мироносицам» многое необычно[36]. Введено нетрадиционное изображение двух апостолов у гроба. С текстом Евангелия от Иоанна (Ин. 20, 1–12) связано и появление второго ангела, протягивающего руку к гробнице. Указующий жест явившегося женам-мироносицам ангела усилен жестами апостола Петра и второго ангела. Автор композиции подчеркивает значение открытой гробницы, с раннехристианского времени истолковывавшейся как прообраз алтаря. Не случайно в некоторых вариантах сцены, к примеру, в иконографическом типе «Гроб Господен», над гробницей появляется киворий или даже изображение иерусалимского храма.

Однако наиболее важную роль в ахтальской композиции играет изображение первого ангела, выделенное и размерами, и центральным положением. Особый статус изображения подчеркнут сравнительно

[33] В настоящей работе рассматриваются композиции первого слоя, одновременного всей росписи. Изображения второго слоя, сейчас снятые со стен, совпадают по сюжетам, но отличаются в иконографических решениях. К примеру, в правой части «Сошествия во ад» появляется фигура Авеля, отсутствовавшая в композиции первого слоя.

[34] Это сравнение последовательно проведено в «Слове на великую субботу» св. Епифания Кипрского, являвшемся важнейшим источником иконографической темы «Сошествия во ад».

[35] См.: *Радовановић Я.* Единствене представе Васкресениа Христовог у српском сликарству XIV века // Зограф, 8 (1977), с. 34–43.

[36] Об изображениях сцены в византийском монументальном искусстве, см.: *Tomecović.* Op. cit., p. 166–169.

редким мотивом высокой горы, показанной за спиной ангела. Это и указание на место погребения Христа, и образ Голгофы, напоминающей о предшествовавшем распятии, и богословский символ духовного восхождения. Ангел восседает на камне, закрывавшем вход в гробницу. В древних литургических толкованиях этот камень отождествлялся с амвоном и указывал на предалтарное пространство: «Амвон служит образом камня у святого гроба, на краю которого, по отвалении его, сидел ангел, возвещая мироносицам воскресение Господа»[37]. В ахтальской композиции «Явление ангела женам-мироносицам», как и в «Сошествии во ад», специально выделена тема отверстых врат и пути к спасению через участие в литургическом таинстве.

Эта тема — важнейшая и в третьей композиции «Уверение Фомы», где Христос показан на фоне огромной двери, которая, с одной стороны, напоминает о чудесном явлении Христа в доме среди апостолов, «когда двери были заперты» (Ин. 20, 26), с другой, создает символический образ небесных врат, открытых Христом по воскресении. Как правило, в сценах «Уверения Фомы» изображаются только двери, воспринимаемые как некий геометрический знак на абстрактном фоне. Однако в росписи Ахталы — это двери в храм, за ними изображена базилика с выступающей алтарной апсидой, к которой примыкает сооружение, напоминающее ярусную башню. Верхний ярус башни сделан в виде кивория с килевидным завершением. Сочетание базилики, ярусного сооружения и килевидного кивория создавало достаточно конкретный, легко узнаваемый образ важнейшего христианского святилища — комплекса Гроба Господня в Иерусалиме, включающего базиликальный храм, ступенчатую ротонду церкви Воскресения, килевидный кувуклий, на архитектурных фонах изображаемый либо в виде отдельно стоящего кивория, либо как завершение ступенчатой ротонды.

Составители иконографической программы вновь делают литургический акцент, представляя дом апостолов в земном Иерусалиме в образе храма нового Иерусалима. Дом первой встречи Христа с апостолами по воскресении толкуется как первый храм новой веры. Не случайно композиция «Уверение Фомы» входит в особые византийские циклы, воплощающие тему передачи священства от Христа к апостолам[38].

[37] См.: *Красносельцев*. Указ. соч., с. 66.

[38] См.: *Тодић Б.* Најстарије зидно сликарство у св. Апостолима у Печи // Зборник за ликовне уметности, 18 (1982), с. 35–37.

Уверение Фомы. Incredulity of Thomas

Христос в «Сошествии во ад» показан между гробницей-первоалтарем и домом-первохрамом, через тему воскресения раскрываются истоки литургической службы. Существенно, что в каждой сцене воскресения присутствует воспоминание о распятии в виде горы Голгофы, креста в руке или демонстрируемых ран. Искупительная жертва и воскресение неразделимы в истории спасения, воспроизводимой в ежедневной литургии. Это единство провозглашается в песнопении по причастии, где главная тема воскресения органично сочетается с очень важными для росписей Ахталы темами Богоматери и Нового Иерусалима: «Всегда благословяще Господа, поем воскресение его; распятие бо претерпев, смертию смерть разруши. Светися, светися, Новый Иерусалиме! Слава бо Господня на тебе возсия. Ликуй ныне и веселися, Сионе! Ты же, чистая, красуйся, Богородице, о востании Рождества твоего». На наш взгляд, древнее песнопение, завершающее литургическое таинство, дает ключ к пониманию богородичного и христологического циклов росписи Ахталы, которые составляют в иконографической программе взаимозависимое целое.

Анализируя расположение всех христологических тем в системе храмовой декорации, нельзя не заметить декларативного противопоставления трех страстных сцен на северной стене трем сценам воскресения на южной, в структуре росписей они выделены среди других сюжетных композиций двумя рядами святых монахов в первом и третьем регистрах стен. Столь демонстративное сопоставление сцен, не имеющее прямых аналогий в других

[39] В армяно-григорианской иконографической программе росписи Ахтамар X в. встречаем типологически близкий способ мышления. Здесь сцены воскресения значительно превышают по количеству сцены страстей. См.: *Тьерри Н.* Цикл страстей и воскресения Христа в Ахтамаре // Четвертый международный симпозиум по армянскому искусству. Тезисы докладов. Ереван, 1985, с. 271–272.

[40] Вероятно, с желанием особо акцентировать человеческую природу Христа и тем самым указать на халкедонитскую конфессию храма связано появление двух сцен страстного цикла на западном фасаде церкви Тиграна Оненца в Ани. Композиции «Снятие с креста» и «Оплакивание», расположенные строго над входом по обе стороны от центрального окна, выделены на стене декоративной аркой. Между композициями под окном представлен образ «Спаса Нерукотворного», символизирующий реальность воплощения. Не исключено, что аналогичный замысел был и у составителя иконографической программы армяно-халкедонитской росписи Киранца. В нижней части барабана показан в своем роде уникальный ряд ветхозаветных сцен, которые могут быть истолкованы как прообразы Богоматери, прямо связанные с темой воплощения.

росписях эпохи, несомненно свидетельствует об особом замысле и может быть объяснено полемикой с монофизитским учением, более чем оправданной в халкедонитском монастыре, находившемся в монофизитском окружении. Сопоставляя изображенные на противоположных стенах эпизоды страстей, в которых наиболее полно проявилась человеческая природа Христа, и эпизоды воскресения, наглядно показавшие его божественную сущность, составители программы ахтальской росписи стремились подчеркнуть необходимость познания Христа «в двух природах»[39]. Таким образом они утверждали истинность диофизитской формулировки Символа веры, принятого на Халкедонском соборе 451 г. и отвергнутого монофизитами[40]. В этой связи надо сказать, что проблематика Халкедонского собора, тема взаимодействия божественной и человеческой природ во Христе приобретает новое значение и особую остроту в духовной жизни Византии XI–XII вв. Именно в иконографических программах комниновской эпохи получают распространение отдельные циклы страстей и воскресения. В росписях Ахталы предложено не принципиально новое решение, но скорее армяно-халкедонитская интерпретация актуальной византийской темы.

Противопоставление сцен страстей и воскресения, играющее очень важную роль в системе росписей, имело и литургический смысл. Если изображения «Христа перед Анной и Кайафой», «Суда Пилата» и «Пути на Голгофу» на северной стене вызывали ассоциации с ритуалом приготовления жертвы, то сцены воскресения — с обрядом причастия, завершающим богослужение. Такой ассоциативный ряд не кажется случайным. По-видимому, циклы страстей и воскресения вместе с изображением евхаристии в алтарной апсиде должны были вызвать образ развертывающейся во времени литургии. Органичной частью этого пространственного крестовидного образа являлись сцены рая, показанные во втором регистре западной стены и напоминающие о грядущем райском блаженстве, достижение которого было конечной и высшей целью богослужения. Тема литургического действа объединяла все части храмовой декорации через сцены рая, устанавливалась символическая связь христологического цикла южного и северного рукавов с развернутой композицией «Страшного суда» в западном рукаве.

СТРАШНЫЙ СУД

Составляющие сложную композицию сцены «Страшного суда», представленного в одном из самых подробных вариантов, занимают три верхних регистра западной стены и примыкающие к ней свод и стены западного рукава подкупольного креста. На своде естественной архитектурной границей композиции служит рельефно выступающая арка, подразделяющая западный рукав на две примерно равные части. В люнете западной стены изображен Деисус, окруженный сонмом ангелов. В центре расположенного ниже регистра с окнами, строго под Христом в мандорле представлена Этимасия, перед которой склонились Адам и Ева. Слева и справа от престола показаны по два ангела. В южном и северном оконных проемах изображены ангелы, свивающие свитки небес. Весь второй регистр занимают сцены рая, последовательно расположены «Лоно Авраамово», «Богоматерь на троне между двух архангелов», «Благоразумный разбойник», «Врата рая», «Апостол Петр, ведущий праведников в рай». Над последней сценой в том же регистре размещено «Взвешивание грехов». На лицевых сторонах арки, обрамляющей западную стену, находим изображения праведных душ, встающих из гробов, и символов адских мучений.

На склонах свода по шесть фигур с каждой стороны представлены восседающие на престолах апостолы с раскрытыми книгами в левой руке. За апостолами показано в несколько рядов ангельское воинство. Если на северной стене все росписи разрушены, то на южной под сводом фрагментарно сохранилась процессия праведников, состоящая из различных чинов святых. Под процессией находится подробная композиция «Воскресения из мертвых», включающая изображения трубящего ангела, как бы слетающего с небес, аллегории Земли в виде коронованной женской фигуры, сидящей на льве, многочисленных птиц и рыб, изрыгающих части человеческих тел.

Каждый из перечисленных иконографических мотивов достоин специального рассмотрения. Однако в значительной степени эта работа уже сделана. Ахтальский

[41] *Thierry N.* Le Jugement Dernier d'Ahtala. Rapport preliminaire // Bedi Kartlisa. Revue de Kartvélologie, vol. XL (1982), p. 147–168.

[42] О становлении традиции византийских изображений Страшного суда, см.: *Brenk B.* Die Anfange der byzantinishe Weltgerichtdarstellung // Byzantinische Zeitschrift, bd. 57 (1964), s. 106–126.

[43] См.: *Andreescu I.* Torcello // Dumbarton Oaks Papers, 26 (1972), p. 185–223.

Страшный Суд. Западная стена
Last Judgement on the west wall

«Страшный суд» детально описан в специальной публикации Н. Тьерри, поэтому в настоящем исследовании ограничимся общей характеристикой и выявлением самых интересных особенностей[41].

В основных чертах композиция «Страшного суда» в росписи Ахталы следует византийскому иконографическому типу, сложившемуся в монументальном искусстве к XI в.[42] Буквально все сцены известны по более ранним византийским памятникам. Однако трактовка изобразительной системы не вполне традиционна. Это становится понятным при сравнении ахтальской композиции с изображением «Страшного суда» в мозаиках Торчелло, которое издавна рассматривают как характерный пример византийской композиции[43], и несохранившимися новгородскими фресками 1199 г. в церкви Спаса на Нередице. Сравнение показывает, что в росписи Ахталы подчеркнуто значение темы Деисуса, представленного в окружении сонма ангелов и занимающего всю большую люнету западной стены. Исключительно важное, центральное место отведено сценам рая, расположенным во всю длину второго регистра. Таким образом, в иконографической программе росписи Ахталы особо акценти-

Деисус. Deesis

рованы темы явления Христа в величии небесной славы и тема обретения райского блаженства. По сравнению с византийскими памятниками совершенно не выделены идеи суда и воздаяния за грехи.

Ближайшие аналоги ахтальскому «Страшному суду» находим в грузинских росписях начала XIII в. Наиболее точную параллель дает композиция из церкви Тимотесубани, где на западной стене «Страшный суд» показан только в двух регистрах, в верхнем изображен Деисус, в нижнем — сцены рая[44]. Другие сцены вынесены на стены рукава подкупольного креста. Примечательно, что сцены, образующие тему рая, совпадают в росписях Ахталы и Тимотесубани. Отличие росписи Тимотесубани составляет изображение Этимасии в центре регистра со сценами рая, строго под престолом Христа в Деисусе. Однако и в росписи Ахталы изображение Этимасии, выделенное двумя окнами и показанное в третьем регистре между Деисусом и сценами рая, также может быть рассмотрено как своеобразное соединительное звено. При некотором различии в изобразительном решении сохраняется взаимозависимость трех тем «Деисус-Этимасия-Рай», составляющая структурную и символическую основу исследуемых композиций «Страшного суда». Столь тесная связь Деисуса и Этимасии со сценами рая не характерна для византийских памятников, где сцены рая, декларативно противопоставленные сценам адских мучений, как правило, играют вспомогательную роль.

Сохранившиеся памятники позволяют говорить о существовании особой грузинской традиции в трактовке «Страшного суда», проявившейся и в росписи Ахталы. Не изменяя основного содержания и состава изображений, эта традиция вносит в интерпретацию темы новые нюансы, определенные национальной культурой. Так, большое значение Деисуса связано с повышенным интересом к этой композиции в Грузии[45], где она с древнейших времен истолковывалась как образ небесной славы Христа — властителя мира. Деисус довольно часто изображался в конхах алтарных апсид, представляя собой адекватную замену более архаичной композиции «Христос во славе»[46]. Акцент на торжественном предстоянии и прославлении Христа сохраняется в деисусной сцене «Страшного суда», приобретающей в грузинских росписях подчеркнуто репрезентативный характер. Исключительное внимание к теме рая, возможно, вызвано не только богословскими, но и эстетическими представлениями. Драматизация изображения, декларативное противопоставление райского

[44] См.: *Привалова.* Роспись Тимотесубани... с. 91–97. Там же краткие описания других грузинских изображений «Страшного суда», с. 223–228.

[45] См.: *Velmans T.* L'image de la Deisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autre regions du monde byzantin // Cahiers Archéologiques, 29 (1980–1981), p. 42–102.

[46] См.: *Аладашвили Н.* Композиция алтарной конхи в церквах Сванетии // IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983, с. 1–21.

Сцены Рая в среднем регистре западной стены
Paradise scenes on the west wall

блаженства и адских мучений, столь действенное в греческой традиции, не пользовались популярностью в грузинской среде, более всего ценившей завершенную красоту целого. Этому эстетическому идеалу лучше соответствовало не нравоучительное сравнение добра и зла, но воспевание праздничного финала истории спасения.

Грузинским влиянием определены и некоторые другие особенности ахтальского «Страшного суда». Первый регистр западной стены под сценами рая занимают изображения святых в рост. Такая трактовка нетипична для византийского искусства, где под Страшный суд обычно отводится все пространство западной стены. Однако в грузинских композициях начала XIII в. из церквей Бетании, Тимотесубани, Озаани находим прямую аналогию изобразительному решению росписи Ахталы. Меняется только «чин святых»: преподобные в Ахтале, мученики в Бетании, воины в Тимотесубани. Символический замысел хорошо понятен. Изображенные в первом регистре святые будут в числе обитателей рая, яркий образ которого создан во втором регистре. Ряд преподобных играл важную роль в системе росписи. Он входил в непрерывную цепь изображений святых, идущую вдоль всех стен храма и объединяющую «Страшный суд» с композициями богородичного и христологического циклов. Кроме того, этот ряд создавал своеобразную пограничную зону, символически связанную со «Страшным судом» и одновременно обладающую полной автономией.

Аналогичное положение на западном своде занимает ряд пророков, расположенный на выступающей арке в центре свода,

[47] Исследование этих иконографических мотивов, вначале появившихся в композиции «Христос во славе», см.: *Lafontaine-Dosogne J.* Théophanies-visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images. Synthronon. Paris, 1968, p. 135–143.

[48] Ср.: *Thierry.* Le Jugement Dernier… p. 164.

[49] Детальное описание композиции, см.: *Овчинников А.* Копия — реконструкция как метод восстановления утраченной иконографии (на примере композиции «Страшный суд» из Атени) // IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983, с. 1–20.

[50] См.: *Привалова.* Роспись Тимотесубани… с. 92.

[51] Происхождению иконографического мотива посвящено небольшое исследование «Весы правосудия», см.: *Мурьянов М.Ф.* Этюды к нередицким фрескам // Византийский временник, 34 (1973), с. 204–208.

[52] В некоторых изображениях, например, в росписи Вардзии, вместо свитков показаны книги. Эта деталь вызвана к жизни текстом «Откровения от Иоанна» (20.12): «…и судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими».

обрамляющей сцены «Страшного суда» в росписи Ахталы. К сожалению, плохая сохранность не позволяет идентифицировать семь первоначальных изображений. Лишь в фигуре с шапочкой первосвященника и раскрытым свитком в руке может быть угадан пророк Даниил. Пророки напоминают о ветхозаветных предсказаниях Второго пришествия. Изображения воспринимаются как некий богословский комментарий к деисусной композиции, включающей мотивы, заимствованные из пророческих видений (тетраморфы, объятые пламенем колеса, огненная река)[47]. Появление пророческих изображений на границе «Страшного суда» может считаться грузинской иконографической традицией[48]. Наиболее ранний пример дают росписи Атени (вторая половина XI в.), где пророки представлены в нижнем регистре западной апсиды под сценами «Страшного суда»[49]. В росписи Тимотесубани сцены «Страшного суда» открывает изображение пророка Даниила на юго-западном столпе[50]. В руке он держит раскрытый свиток с текстом видения: «Видел я, наконец, что поставлены были престолы и воссел Ветхий днями…» (Дан. 7. 9). Вероятно, именно этот текст был представлен и в несохранившейся надписи на свитке пророка Даниила в росписи Ахталы.

Специфически грузинские черты можно отметить не только в общем построении композиции, но и в трактовке отдельных изображений ахтальского «Страшного суда». Характерна интерпретация сцены «Взвешивание грехов», символика которой имеет глубокие древневосточные корни[51]. В византийских памятниках традиционно изображается лишь архангел Михаил, держащий весы правосудия. В росписях Ахталы, Бетании, Тимотесубани возникает целая композиция, выделенная специальной рамкой. Один ангел держит весы, другой поражает копьем демонов, пытающихся перетянуть на себя чашу весов. Изображение росписи Ахталы отличается особой конкретностью. На чашах весов расположены свитки с надписями на асомтаврули[52]. На первой чаше лежит большой свиток, олицетворяющий добродетель и украшенный надписью «слезы, пост». Автор композиции называет главными добродетелями покаяние и воздержание, напоминая монахам об их важнейших обязанностях. На второй чаше — семь свитков, по количеству смертных грехов, нижний свиток сопровождает надпись «гордыня». Единственный свиток добродетели

перевешивает семь свитков зла, несмотря на все усилия крылатых демонов опустить вторую чашу.

В большинстве византийских изображений чаши весов показаны в равновесии и часто расположены между сценами рая и ада (к примеру, в мозаиках Торчелло или в не менее известной миниатюре из парижского евангелия греч. 74). Акцент делается на драматическом ожидании решения суда. В грузинских вариантах этой сцены главной становится идея торжества добродетели. Она выражена не только резко опущенной в правую, праведную сторону чашей весов, но и появлением второго ангела, уничтожающего силы зла. Вероятно, именно поэтому в росписи Ахталы композиция «Взвешивание грехов» показывается в регистре со сценами рая, над процессией подходящих к райским вратам святых, в числе первых оправданных высшим судом. Конкретная сцена интерпретируется в том же ключе, что и вся изобразительная система «Страшного суда», в которой доминирует тема торжественного прославления. Это ясно свидетельствует о сознательной переработке византийского иконографического типа в грузинской церковной среде[53].

Показав близость изобразительного решения росписи Ахталы грузинским памятникам, отметим индивидуальные особенности исследуемой композиции «Страшного суда». Они выразились прежде всего в усилении чисто литургических моментов, что является отличительной чертой всей иконографической программы.

Заслуживает внимания трактовка Этимасии. Особое положение Этимасии, выделенной в самом центре композиции, определено важностью и многозначностью этого символа[54]. В исходном значении Этимасия — «престол уготованный», на котором восседет Христос в день Страшного суда. Она напоминает о грядущем спасении человечества, на что недвусмысленно указывают склонившиеся к подножию Этимасии фигуры первых грешников Адама и Евы. Крест и орудия мучений, показанные над троном, символизируют искупительную жертву Христа, главное событие в истории спасения. Изображение голубя св. Духа позволяет рассматривать Этимасию как знаковое воплощение св. Троицы, осуществляющей домостроительство спасения. Объединяя все основные догматические идеи, Этимасия создает концентрированный образ спасения, органично включающий сцены «Страшного суда» в общую систему росписи.

Вполне ясен и литургический контекст этого образа. Покрытый тканью престол с возлежащим евангелием вызывает прямую ассоциацию с алтарем, напоминая о евхаристическом таинстве как непременном условии «обретения жизни вечной». Не случайно появление Этимасии в некоторых вариантах композиции «Служба св. отцов», где она заменяет изображение алтаря[55]. Можно вспомнить, что в древних литургических толкованиях алтарь провозглашался «престолом Божьим, на котором носимый херувимами Бог опочил телесно»[56].

Литургическое содержание заключено в любом изображении Этимасии, однако в грузинских композициях «Страшного суда» оно никак специально не подчеркнуто. Главной остается идея прославления. По сторонам от Этимасии наподобие стражи у императорского трона располагаются двое архангелов. Их изображения присутствуют и в росписи Ахталы. Но, кроме того, изображены еще два склонившихся к престолу ангела, размещенные в южном и северном оконных проемах. Они протягивают к Этимасии покровенные руки, воспроизводя литургический жест в предалтарном пространстве. Составитель иконографической программы напоминает о мистическом единстве алтаря и Этимасии. Примечательно, что южный ангел возглавляет процессию праведников, которая начинается на южной стене западного рукава и продолжается в оконном проеме. Воскресшие праведники как бы становятся участниками последнего литургического действа.

Не менее интересный литургический элемент введен в сцену «Деисуса». За Богоматерью и Иоанном Крестителем показаны архангелы Михаил и Гавриил, изображенные в рост, в императорских одеяниях, со скипетрами и сферами в руках. Совершенно необычной деталью являются надписи на сферах, представляющие собой греческие аббревиатуры «РКΔП» и «ФХО[57] П», бук-

---

[53] В этой связи знаменательно, что интерпретация «Страшного суда» и раннее рассмотренного купольного декора грузинских храмов начала XIII в. имеют общую идейную основу.

[54] О происхождении, символике и существующих иконографических вариантах, см.: *Bogyay Th.* Hetoimasia // Reallexikon zur byzantinischen Kunst, bd. II (1971), Sp. 1189–1202.

[55] См.: *Бабић Г.* Христолошке распре… с. 21–25.

[56] См.: *Красносельцев.* О древних литургических толкованиях… с. 63.

[57] См. сноску 123.

вы которых разделены крестом. Подобные криптограммы около крестов известны в византийском искусстве[58]. Они сопровождают изображения процветших крестов, часто встречаются на омофорах архиереев. На сферах они появляются значительно реже. Один из немногочисленных примеров дает изображение «Богоматери с младенцем на троне между двух архангелов» в конхе алтарной апсиды касторийской церкви Панагии Мавриотиссы. Прямые аналогии таким надписям в деисусных композициях «Страшного суда» нам не известны.

Надписи являются аббревиатурами литургических возгласов. Если первая ахтальская надпись пока не поддается идентификации, то вторая может быть расшифрована как Φώς Χριστού φαίνει πάσιν (свет Христов просвещает всех)»[59]. Этот возглас, принадлежащий к числу наиболее часто воспроизводимых в криптограммах, произносит священник в литургии Преждеосвященных даров, когда с кадилом и зажженой свечой в руках обращается от алтаря к верующим. Символическим аналогом свечи в руке священника является сфера в руке ангела, создающая образ божественного света. Именно это значение сферы выделено в византийском богословском толковании как первое и основное: «Кружок в виде облака, который держат в руках ангелы, означает освящение духа... Но этот кружок есть вместе символ богословия, означающий то, что, если Христос и воплотился, то, как Бог, он не имеет ни начала, ни конца и что он вселенную и весь мир держит в деснице

[58] См.: *Babić G.* Les croix à cryptogrammes, peinte dans les églises serbes des XIIIe et XIVe siècles // Byzance et les slaves. Melanges Ivan Dujcev. Paris, 1979, p. 1–13.

[59] Такая расшифровка предложена Б. Флюзеном, усмотревшим в надписи на сфере небольшую ошибку, выразившуюся в замене буквы «Ф» на «Ѳ». См.: *Thierry.* Le Jugement Dernier... p. 168.

[60] См.: Писания святых отцов... т. 3, с. 153–154.

[61] См.: *Осташенко Е.Я.* Об иконографическом типе иконы «Предста царица» Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977, с. 175–187. Тема «Христа — патриарха» в византийских иконографических программах рассмотрена в работе: Walter. Art and Ritual... p. 214–221.

◂ *Богоматерь в «Деисусе»*
The Virgin in the «Deesis»

Эммануил в люнете над входом
Christ Emmanuel in the lunette over the entrance

своей»[60]. Надпись на сфере напоминает об участии архангелов в небесном богослужении и акцентирует литургический смысл деисусной композиции, где Христос не только вселенский император, но и великий архиерей. Этот смысл конкретизирован искусством палеологовского времени в деисусных композициях типа «Предста царица», изображающих Христа в одеянии патриарха[61].

Литургические идеи подчеркнуты в обеих деисусных композициях росписи Ахталы, расположенных на предалтарной арке и люнете западной стены. Два изображения взаимосвязаны и дополняют друг друга. Образ младенца Эммануила сосредотачивает внимание на реальности воплощения и искупительной жертвы. Образ Христа, восседающего в сияющей мандорле между священнодействующими архангелами, прославляет вечно

Праведные души, встающие из гробов и Анемподист
The resurrection of the righteous and St Anempodistos

пребывающего на небесах царя и первосвященника[62]. Если Эммануил говорит о первом пришествии и начале истории спасения, то Христос в «Страшном суде» — о втором пришествии и завершении предначертанного пути. Деисусные композиции образуют в храмовой декорации своеобразные пространственно-временные вехи, обнажают полярные грани единого символа, в самой концентрированной форме воплощающего тему спасения, которая составляет смысловой стержень и иконографической программы, и литургического действа.

Помимо грузинских черт и редких литургических мотивов отметим еще две интересные особенности ахтальского «Страшного суда». Первую составляет изображение мученика Анемподиста (день памяти 2 ноября), показанное на лицевой стороне ложной арки, обрамляющей западную стену. Поясной портрет мученика продолжает вертикальный ряд изображений праведных душ, воскресающих из гробов. Составитель иконографической программы, желая разнообразить тему, портретом мученика персонифицировал праведную душу. Однако остается неясным, почему выбран именно св. Анемподист, не принадлежащий к самым известным мученикам. Как нам кажется, ответ на этот вопрос дает сопоставление жития святого с топографией росписи.

Симметрично по отношению к св. Анемподисту, на противоположном северном выступе арки показаны символические образы различных адских мучений. А в житии подробно рассказано о мучениях, которые претерпели Анемподист,

62 Примечательно, что в некоторых композициях Страшного суда (например, в росписях Атени и Тимотесубани) Христос представлен седовласым старцем в типе «Ветхого деньми», который символизировал вечность второго лица Троицы.

Апостол Петр, ведущий праведников к вратам Рая
St Peter leading the righteous to the gates of Paradise

Адские муки
Torments in hell

Акиндин и Пегасий от персидского царя. Святых били палками, подвешивали над огнем, клали на раскаленные плиты, варили в котлах с оловом, серой и смолой, топили в море, кидали в ямы со змеями и в конце концов сожгли в огромной печи. Перечень страданий святых вызывает ясную ассоциацию с традиционными видами адских мучений. Сравнение звучит в самом тексте жития, утверждающем, что страшные казни не могут повредить праведникам, которых оберегает Бог, дарующий в награду за верность райское блаженство. Образ св. Анемподиста создает в композиции «Страшного суда» своего рода антитезу сценам адских мучений. Он персонифицирует важнейшую идею о земном страдании за веру как необходимом условии достижения царства небесного.

Использование в композиции «Страшного суда» образа святого для воплощения богословской идеи не является уникальной особенностью росписи Ахталы. Интересную аналогию рассматрива-

емому решению находим в иконографической программе росписей церкви Спаса на Нередице, где рядом со сценами рая показана св. Анастасия. Как убедительно доказал М. Ф. Мурьянов, святая мученица олицетворяет богословское понятие «анастасис — воскресение» и заменяет сцену «Сошествия во ад», воплощающую тему воскресения в некоторых иконографических вариантах «Страшного суда»[63]. Принципиальное сходство новгородского и кавказского памятника позволяет предположить существование общей византийской традиции, которую можно будет обнаружить и в других изображениях «Страшного суда».

Вероятно, такой же древней, хотя и не общепринятой византийской традицией было размещение в ближайшем соседстве со «Страшным судом» композиции «Сошествие св. Духа». В росписи Ахталы плохо сохранившаяся, но изначально очень большая композиция «Сошествия св. Духа» располагается на южной стене западного рукава, непосредственно примыкая к процессии праведников из «Страшного суда». Символическая связь композиций определена и догматическими идеями, и сходством иконографических мотивов. Сошествие св. Духа, важнейшее событие после вознесения Христа, подготавливает его второе пришествие. В истории спасения сошествие св. Духа истолковывается как завершающий акт в создании церкви Божьей на земле. С этого момента начинается апостольская проповедь и распространение христианского учения по всему свету, у человечества открывается путь ко спасению и обретению райского блаженства после

[63] *Мурьянов М.Ф.* К символике нередицкой росписи // Культура средневековой Руси. Л., 1974, с. 168–170.

[64] Об иконографии «Сошествия св. Духа», см.: *Грабар А.Н.* Иконографическая схема Пятидесятницы // Seminarium Kondakovianum, 11 (1928), с. 223–237; *Успенский Л.А.* По поводу иконографии Сошествия св. Духа // Вестник Русского западноевропейского патриаршего экзархата, № 101–104, январь–декабрь 1979, с. 115–157. Новую точку зрения на происхождение иконографического типа, см.: *Strićević G.* Byzantine Iconography of the Pentecost // Eleventh Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers. Toronto, 1985, p. 46–47.

[65] Сохранившиеся примеры такой контаминации перечислены в работе: *Thierry.* Le Jugement Dernier… p. 164.

[66] *Thierry N. et M.* Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Paris, 1963, p. 128–133, pl. 63–54.

[67] См.: *Hadermann-Misguich L.* La grande théophanie de Saint-Georges de Kurbinovo et le décor du registre des prophètes // Зборник. Археолошки музеј на Македонија, кн. VI–VII (1975), с. 285–295.

Страшного суда. Эта смысловая взаимозависимость Страшного суда и Сошествия св. Духа нашла отражение в сходстве изобразительных решений[64]. В обеих композициях важную роль играет тема богоявления, воплощаемая с помощью изображения Этимасии, огненная символика, создающая образ очищающего пламени, восседающие на престолах апостолы.

Знаменательно, что в ранних каппадокийских изображениях «Страшного суда» I–X вв. находим выразительную контаминацию двух композиций[65]. Наиболее яркий пример дают росписи Кокар Килисе в ущелье Ихлара в Каппадокии[66]. На апостолов, расположенных по сторонам от Христа на троне в композиции «Страшного суда», нисходят языки пламени, напоминая о даре мистического всезнания, обретенном в момент сошествия св. Духа. Интерес к теме Сошествия св. Духа в связи со Вторым пришествием можно заметить и в более поздних византийских иконографических программах. Так, в росписи Курбиново (1191 г.) сцены «Страшного суда» на западной стене заменило изображение «Великой теофании» или «Явления Ветхого деньми в окружении небесных сил», на основе пророческих видений и литургических текстов создающее необычный образ Второго пришествия[67]. Для нас важно, что строго над этой сценой размещено «Сошествие св. Духа» и, как в росписи Ахталы, иконографическими средствами подчеркнуто глубокое родство двух тем.

Как показывает проведенное исследование, «Страшный суд» росписи Ахталы отличает редкое разнообразие иконографических мотивов, ярко и многогранно воплощающих центральную тему спасения. Многочисленными символическими нитями сцены западной стены связываются с композициями иных пространственных зон. Иконографическая программа призвана создать единый образ истории спасения, в которой «Страшный суд» мыслится как торжественный финальный акт многовековой драмы. Сравнение с византийскими и грузинскими вариантами композиции приводит к выводу, что трактовка «Страшного суда» в росписи Ахталы определена особой грузинской иконографической традицией. В отличие от грузинских памятников в ахтальской композиции специально подчеркнуты литургические мотивы, возможно, появившиеся под влиянием армяно-халкедонитской среды, имевшей более тесные контакты с константинопольской церковью.

СТОЛПНИКИ И ПРЕПОДОБНЫЕ

Значительное место в иконографической программе рукавов подкупольного креста занимают изображения святых монахов. В первом и третьем регистрах южной и северной стен представлены столпники и преподобные. Не все изображения равнозначны, составители иконографической программы устанавливают определенную иерархию в чине преподобных. Наиболее почитаемые святые показаны в верхнем регистре на лицевых частях стен между окон. Следующую ступень занимают репрезентативные портреты в оконных проемах. И, наконец, наименее индивидуализировано трактованы святые монахи из нижнего регистра росписи, представленные по семь фигур на каждой стене. К сожалению, эти полуразмытые изображения не поддаются

68 См.: *Ђорђевић И.* Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века // Зборник за ликовне уметности, 18 (1982), с. 51.

Св. Даниил Столпник
St Daniel the Stylite

◂ *Ряд преподобных в нижнем регистре северной стены*
Holy monks in the first tier of the north wall

идентификации. Исключением является только один образ преподобного на южной стене, в руках которого различима икона с изображением Христа и Богоматери. Так, в византийской иконографии представлялся защитник иконопочитания св. Стефан Новый.

Центральное, особо торжественное место между окон отведено двум столпникам Даниилу и Симеону Младшему или Дивногорцу. Размещение здесь именно столпников кажется оправданным и с архитектонической, и с символической точки зрения. В системе росписи они воспринимаются как своеобразные декоративные колонны, поддерживающие и связывающие разные части в единой композиционной структуре стены. Изобразительное решение вызывает в памяти богословское сравнение: как храм Премудрости покоится на столпах, так и христианская церковь на столпниках[68]. В росписи Ахталы они символизируют не только духовное восхождение и аскетический подвиг, но и опору церкви, образ которой возникает в расположенных над столпниками богородичных сценах.

На северной стене показан св. Симеон Младший (день памяти 24 мая), изображенный на вершине колонны с богато украшен-

Св. Симеон Столпник Младший
St Symeon the Younger

ной капителью. Он облачен в коричневую мантию, его голову плечи покрывает темно-синий плат — кукуль, указывающий на Великую Схиму — высший ранг монашеского служения. В правой руке он держит крест, при этом левая раскрыта перед грудью в традиционном жесте приятия благодати. Полная греческая надпись по сторонам от преподобного «Ο ΟΣΙΟΣ ΣΥΜΗΩΝ Ο ΣΤΗΛΙΤΗΣ» дополнена сокращенной грузинской «SN ANTKI», что можно перевести как Симеон Антиохийский.

На противоположной южной стене между окнами расположен св. Даниил Столпник (день памяти 11 декабря), изображенный как седобородый старец в коричневой мантии, из под которой видны рукава рясы. Он держит обе руки раскрытыми перед грудью. По сторонам сокращенная надпись заглавным грузинским письмом асомтаврули «Святой Даниил».

Свв. Симеон Младший и Даниил принадлежат к четырем наиболее почитаемым столпникам. Однако в большинстве областей византийского мира они в этой группе не являются самыми популярными. К примеру, в Каппадокии или Сербии культ св. Симеона Старшего пользовался несравнимо большим влиянием и его изображения встречаются значительно чаще, чем изображения Симеона Младшего. Исключительное внимание к св. Симеону Дивногорцу в росписи Ахталы определено кавказской традицией. Данные, свидетельствующие о большой популярности св. Симеона Дивногорца в Грузии, собраны в специальном исследовании Жаклин Лафонтень-Дозонь[69]. Именно св. Симеон Младший, согласно преданию, послал в Грузию «тринадцать сирийских отцов», которые стали основателями грузинского монашества. Мощи столпника особо почитались в Грузии, а в его монастыре около Антиохии существовала грузинская община.

Св. Симеон Столпник Старший
St Symeon the Elder

В случае с нашим памятником не менее важными кажутся факты, говорящие об особом почитании святого в среде армян-халкедонитов. По сведениям «Тактикона» Никона Черногорца монастырь св. Симеона Младшего был одним из важных центров армян-халкедонитов за пределами Кавказа[70]. Они не просто входили в состав братии, но обладали определенной автономией и правом свершать литургию на родном языке. Вероятно, в утверждении культа св. Симеона Младшего среди халкедонитов не последнюю роль сыграло и то, что в период церковного раскола монастырь Дивной Горы оставался незыблемым бастионом халкедонитского православия, тогда как в святилище св. Симеона Старшего одно время господствовали монофизиты. В этой связи примечательно, что столп св. Симеона Младшего в росписи Ахталы имеет архи-

[69] *Lafontaine-Dosogne J.* L'influence du culte de saint Syméon. Stylite le Jeune sur les monuments et les représentations figurées de Géorgie // Byzantion, XLI (1371), p. 183–136.

[70] Греческий текст главы об армянах-халкедонитах с параллельным русским переводом опубликован в работе: *Адонц Н.* О происхождении армян-цатов // Журнал министерства народного просвещения, 1911 (апрель), с. 238–249.

тектурное завершение, напоминающее монастырские стены. Такая деталь отсутствует в изображении столпа св. Даниила, где капитель колонны сразу переходит в невысокую ограду. Вероятно, «монастырские стены» должны были напомнить о знаменитой обители и подчеркнуть значение образа Симеона Дивногорца в иконографической программе росписи Ахталы.

Выделение образа св. Даниила Столпника в центре южной стены также может быть объяснено особым почитанием этого святого на Христианском Кавказе. В начале 20 века Корнелий Кекелидзе опубликовал выдержки из жития святого, упоминающие его влияние на события грузинской истории[71].

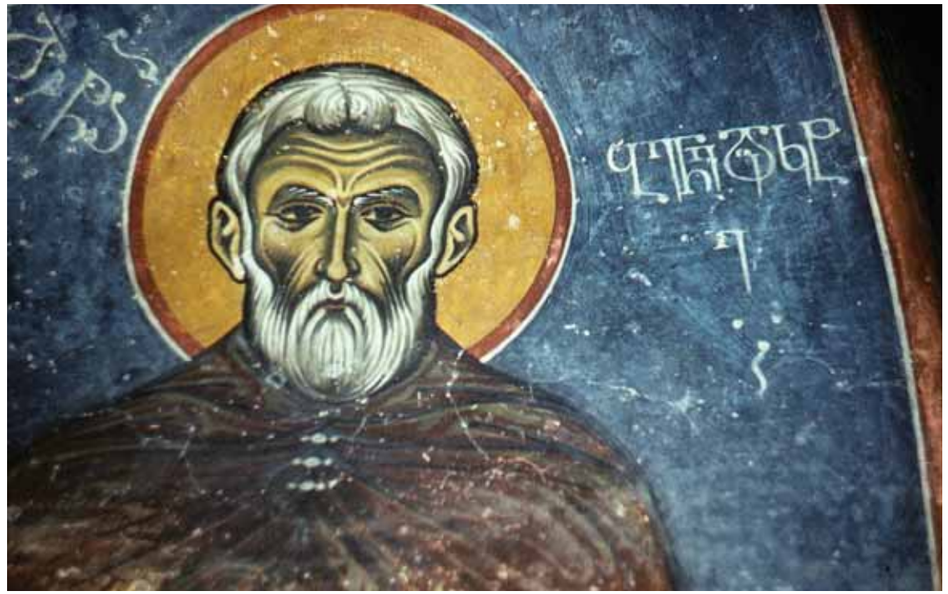
Тема столпников получает развитие в четырех изображениях на южной стене, по два в каждом оконном проеме. На восточном склоне состочного окна ряд открывает изображение св. Симеона Старшего (день памяти 1 сентября). Родоначальник столпничества единственный из всех на южной стене показан в куколе, являвшемся отличительным признаком великосхимника и в данном контексте указывавшим на высший статус св. Симеона среди других столпников. Слева от фигуры святого большая грузинская надпись на асомтаврули «SMN ARKIMANDRITI» (Симеон Архимандрит). Ниже большой надписи в конце 80-х годов была видна маленькая, также грузинская — «из Алеппо», чтобы уточнить, какой из двух великих Симеонов Столпников здесь изображен. Грандиозный монастырь св. Симеона Старшего, пользовавшийся исключительным почитанием в христианском мире, располагался около сирийского города Алеппо.

Напротив Симеона в восточном окне представлен последний из числа великих столпников — св. Алипий (день празднования 26 ноября). Как и другие столпники южной стены он показан за изящной загородкой на вершине столпа-колонны с богато украшенной капителью. Темно-коричневая мантия и руки раскрытые ладонями перед грудью также составляют общую особенность всех изображений столпников.

Если рассмотренные изображения столпников принадлежат к самым распространенным в восточнохристианском искусстве, то два портрета в западном оконном

[71] Эта особенность не может быть объяснена простым незнанием. Житие св. Бенедикта существовало не только в греческом, но и в армянском переводе. Новый армянский перевод был сделан незадолго до создания росписи Ахталы.

[72] Такое толкование слова находим в статье о столпниках: Lexikon der christlichen Ikonographie… bd. 9, col. 413.



Святой Бенедикт. St Benedict

проеме — к чрезвычайно редким. В образе столпника представлен св. Бенедикт Нурсийский (день памяти 14 марта), не практиковавший этот вид аскезы. Надпись «Святой Бенедикт», начертанная на асомтаврули полностью сохранилась. Изображая св. Бенедикта на столпе, автор композиции, по всей видимости, стремился подчеркнуть святость и особые заслуги основателя латинского монашества[72]. Введение в иконографическую программу очень редкого и необычно трактованного изображения св. Бенедикта Нурсийского, канонизированного и в католической, и в православной церкви, может быть объяснено желанием специально подчеркнуть тему единства христианских конфессий, значение которой было показано при исследовании святительского чина росписи.

Идентификация столпника, изображенного напротив св. Бенедикта в западном оконном проеме, вызвала определенные трудности. Имя святого дано сокращенно из двух греческих букв «ΣN» под титлом, также на асомтаврули написано слово «Мандраели», грузинская форма которого предполагает некое географическое название, поясняющее происхождение столпника. Однако поиски гру-

Святой Иоанн Кущник
St John Kalibitos

зинского топонима не принесли результатов. Более успешным оказалось объяснение названия из греческого языка. Слово «мандрас» (Μάνδρας), в основном значении «загон», использовалось для наименования монастырей, возникавших вокруг мест столпничества[73]. В росписи Ахталы изображен святой, проживавший в таком монастыре, столп был призван напомнить об особом характере обители. Интересно, что изо всех изображений южной стены только здесь столп завершается подобием монастырской ограды, точно повторяющей аналогичную деталь столпа Симеона Дивногорца. Возможно, автор композиции хотел тем самым указать на связь святого именно с монастырем-мандрой св. Симеона Дивногорца.

Сокращение «ΣN» позволяет расшифровать имя столпника как «Стефан». Среди преподобных Стефанов определение «мандраели» более всего подходит святому VIII в., день памяти которого приходится на 14 января. С целью подражания великим подвижникам преподобный Стефан обошел все основные монастыри Востока. Показанный рядом с основателем монашества Запада, образ этого святого мог восприниматься как напоминание о многочисленных аскетических подвигах монашества Востока, повторение которых было главным деянием преподобного Стефана.

Помимо столпников в третьем регистре росписи имеется и несколько изображений святых отшельников. На южной стене представлен один из первых и наиболее почитаемых анахоретов св. Онуфрий Великий (день памяти 12 июня). Он изображен в узком простенке слева от восточного окна. Длиннобородный старец показан в рост, обнаженным, тело покрыто густыми волосами, заменявшими, по свидетельству жития, святому одежду. Онуфрий повернут в три четверти и руками, поднятыми в жесте моления, указывает на Христа из композиции «Распятие», контуры которой сохранились на восточной стене южного рукава. Таким образом, ряд преподобных связывается со сценами христологического цикла. Составитель иконографической программы напоминает, что страдания столпников и отшельников повторяют страдания Христа на кресте. Как и искупительная жертва, они являются необходимым условием спасения. Для выражения этой идеи образ св. Онуфрия выбран не случайно. В христианской традиции история отшельника, неоднократно спасаемого от неминуемой смерти, доказывала «промысл божий», мысль о действенности молитвы праведника. К заступничеству святого Онуфрия прибегают в случае опасности скоропостижной кончины. Можно вспомнить, что такая опасность постоянно существовала для ктитора росписи Иванэ Мхаргрдзели, непосредственного участника многочисленных сражений и военных походов.

[73] Примечательно, что имя Варлаама не встречается ни в месяцесловах, ни в синаксарях константинопольской церкви до XIV в. См.: Повесть о Варлааме и Иоасафе / изд. И.Н. Лебедевой. Л., 1985, с. 25. В этом издании подробно рассмотрена историография вопроса о происхождении повести, в XI в. переведенной с грузинского языка на греческий.

Святой Варлаам
St Barlaam

На северной стене в оконных проемах сохранилось только два изображения святых отшельников. В восточном окне представлен св. Варлаам, наставник индийского царевича Иоасафа (день памяти 19 ноября). Обращает на себя внимание странное одеяние седобородого старца, облаченного в предельно простую, грубо плетенную желтую хламиду с короткими рукавами, в длину доходящую до колен. Поверх хламиды положена темно-синяя епитрахиль, голову святого украшает островерхая шапочка. Руки раскрыты перед грудью в жесте принятия благодати. Как бы сделанная из стеблей рубашка, вероятно, должна была напомнить о тропическом климате Индии, где отшельником жил св. Варлаам. Необычные одеяния имеют и другой смысл. В «Повести о Варлааме и Иоасафе» рассказу об одежде преподобного уделено значительное место, поскольку она играет важную роль в обращении царевича Иоасафа. Увидев жалкие лохмотья, едва прикрывающие иссушенное тело

отшельника, царевич растроганно рыдает и просит св. Варлаама отдать ему эти одежды, которые становятся символом духовной преемственности на пути служения Богу. Появление св. Варлаама среди избранных отшельников росписи Ахталы кажется совершенно оправданным, ибо «Повесть о Варлааме и Иоасафе» пользовалась исключительной популярностью на средневековом Кавказе. От изображения на западном склоне того же окна остались лишь небольшие фрагменты. Можно разглядеть коричневую мантию, епитрахиль и крест, который преподобный держит в правой руке. Естественно предположить, что это царевич Иоасаф, который традиционно изображался в монашеских одеяниях рядом со своим наставником Варлаамом. Современное росписям Ахталы изображение двух индийских святых существует в росписях главного храма сербского монастыря Студеница (1208 г.).

В проеме восточного окна представлен св. Иоанн Калибитос или Кущник, святой V в. (день памяти 15 января), после долгих скитаний вернувшийся в родной дом неузнанным и поселившийся в убогом шалаше-калибе, на месте которого впоследствии была поставлена церковь. Святой изображен в монашеской мантии, под ней ясно видна священническая епитрахиль. В правой руке он держит крест, в левой — богато украшенное евангелие. Появление евангелия в изображении преподобного определено текстом жития, где рассказывается о евангелии, подаренном святому родителями и хранимом всю жизнь. Перед смертью, открывшись родителям, Иоанн Калибитос показал евангелие и сказал, что именно эта книга научила его любить Бога более всего на свете.

Только несколько фрагментов уцелело от фигуры на западном склоне восточного окна. Седобородый отшельник, облаченный в шкуры, был изображен на этом месте. Его правая рука поднята в жесте оранта, в то время как левая развернута ладонью к смотрящему. Греческая надпись с именем «ΒΕΝΕΦΟΡΟΣ» полностью сохранилась. Однако святой с таким именем нам не известен. Не исключено, что это наставник св. Иоанна Кущника, вдохновивший его на монашеский подвиг. В этом случае сохранялась бы логика парных изображений в проемах окон северной стены.

74 Современное исследование этой популярной в картвелологии темы см.: *Martin-Hisard B.* Le «treize saints pères» Formation et évolution d'une tradition hagiographique géorgienne (VIe–XIIe siècles) // Revue des études géorgiennes et caucasiennes, 1 (1985), 2 (1986), p. 92–110.

75 См.: *Сабинин М.* Полное жизнеописание святых грузинской церкви, ч. I. Спб., 1871–1872, с. 71.

Как видим, все четыре сохранившиеся изображения святых отшельников трактованы очень индивидуально. В каждом выделены характерные детали, вызывающие прямые ассоциации с текстом жития. Это особенно бросается в глаза по сравнению с несколько обезличенными столпниками, показанными с одинаковыми жестами рук и в однообразных темных мантиях. Если столпники выступают как представители высшего монашеского чина, воплощают идею абсолютной святости, то изображения отшельников говорят о многообразии путей в достижении духовного совершенства.

Завершая рассмотрение темы святых монахов в росписи Ахталы, надо заметить одну интересную общую особенность изображений свв. Варлаама и Иоанна на южной стене. Преподобные представлены как иеромонахи с епитрахилями на груди. Однако идея священства никак не подчеркнута в житиях святых. В других иконографических программах они, как правило, изображаются без епитрахилей. Такая трактовка преподобных в росписи Ахталы должна иметь особый смысл. Наделяя монахов епитрахилями, дающими право на свершение литургии, составитель иконографической программы включил чин преподобных в общий литургический контекст росписей подкупольного креста.

ГРУЗИНСКИЕ СВЯТЫЕ

Специального исследования заслуживают изображения грузинских святых монахов в нижнем регистре западной стены. Они показаны по трое к югу и северу от входа. В южном ряду представлены, согласно грузинским надписям, святые Шио Мгвимели (Пещерный), Иоанн Шувамдинарели (Междуречный) и Евагрэ. Такая композиция не известна в других росписях. В центре выделен образ св. Иоанна, который в VI в. во главе «тринадцати сирийских отцов» пришел в Грузию[74], где стал основоположником монашества и одним из наиболее почитаемых христианских просветителей, названным в житии «отцом отцов и величием монахов, явившимся для украшения рода грузинского»[75]. Единственный из грузинских преподобных, св. Иоанн держит в руке Евангелие, что должно было подчеркнуть особый статус просветителя и родоначальника традиции. Двенадцать его учеников утверждали истин-

Грузинские преподобные. Западная стена. Georgian saints in the first register of the west wall

ную веру во всех грузинских землях. Среди них самым известным был Шио Мгвимели, прославившийся многочисленными аскетическими подвигами и свершенными чудесами. Как любимый ученик он показан по правую руку от Иоанна, слева изображен Евагрэ, ученик самого Шио. Представляя три первых поколения отшельников, преподобные южного ряда воплощали мысль о начале грузинской монашеской традиции.

В ахтальской композиции присутствуют интересные детали, вызывающие в памяти тексты жития и устанавливающие связи между изображениями первых грузинских монахов. В отличие от преподобных северного ряда все святые к югу от входа показаны с покровенными головами, что перекликается с сообщением жития о приходе святых отцов «в клобуках, по обычаю сирских иноков»[76]. В росписи Ахталы они становятся куколями великосхимников и указывают на более высокое положение святых южного ряда. Другую важную особенность составляет жест правой руки Иоанна, опущенной вниз и благословляющей высокий потир, как бы висящий в воздухе на

уровне колена святого. Это — воспоминание о редком чуде, происшедшем при посещении св. Иоанном обители Шио Мгвимели. Во время трапезы со стола упала чаша с вином, но св. Иоанн, не прикасаясь, с помощью высшей силы остановил чашу в воздухе, затем благословил и дал пить из нее всем присутствовавшим[77].

Если названная подробность напоминает о близости свв. Иоанна и Шио, то на тесную связь между свв. Шио и Евагрэ указывает небольшое изображение слетающего к Шио голубя, держащего в клюве круглый хлеб. Молившийся в пещере Шио остался без пищи и тогда, по словам жития, «тот, который через ворона питал Илью в пустыне, тот ежедневно через голубя посылал ему светлый и чистый хлеб». Этого голубя однажды на охоте увидел грузинский царедворец Евагрэ, он проследил за птицей, нашел пещеру Шио и вскоре, отказавшись от мирской жизни, стал учеником и последователем святого. Изображение Евагрэ, подъезжающего на коне к святому Шио, сохранилось на рельефе алтарной преграды XII в. из монастыря Шио Мгвиме[78]. Однако прямые аналогии ахтальскому изображению не известны.

Голубь
The dove

Житийная тема сведена к многозначительному символу и присутствует как своеобразный повествовательный мотив на фоне иконного образа святого. Такая трактовка изображений преподобных принадлежит к числу очень редких особенностей росписи Ахталы. Но использованный иконографический прием был хорошо разработан в византийском искусстве. Яркий пример его применения дают иконы Богоматери с пророками на полях. Изображения пророков сопровождают символы, напоминающие о важном эпизоде из жизни пророка, прообразующем Богоматерь и чудо воплощения[79]. Интересно, что стремление к литургической интерпретации символов, наблюдаемое в этих изображениях, характерно и для ахтальской композиции, где чаша, благословляемая св. Иоанном, уподоблена потиру и украшена крестом, а хлеб в клюве голубя сделан в виде просфоры.

Второй ряд монахов, к северу от входа, согласно грузинским надписям, образуют святые Евфимий Мтацминдели (Святогорец), Иларион Картвели (Грузин) и Георгий Мтацминдели (Святогорец). В центре как наибо-

[76] Там же, с. 82–83.

[77] Там же, с. 100.

[78] См.: *Вольская А.* Рельефы Шио Мгвиме и их место в развитии грузинской средневековой скульптуры. Тбилиси, 1957, табл. XIV–XVII, с. 45–53.

[79] О традиции таких изображений, см.: *Этингоф О.Е.* Эрмитажный памятник византийской живописи конца XII века // Восточное Средиземноморье и Кавказ IV–XVI вв. Л., 1988, с. 153–154.

лее почитаемое выделено изображение св. Илариона, грузинского монаха IX в., много путешествовавшего по святым местам[80]. Он монашествовал в Давид-Гаредже и Палестине, жил отшельником в Иорданской пустыне, пять лет был в монастыре на горе Олимп, посетил Константинополь и Рим. Но главным местом его служения стали Фессалоники, где он основал монастырь и оставался до конца жизни. На месте погребения св. Илариона происходили чудотворные исцеления и видения. Слух о них дошел до византийского императора, который для учеников Илариона создал в Константинополе монастырь св. Романа, со временем ставший в столице главным центром грузинской культуры. В этот монастырь были перенесены мощи Илариона, причисленного к лику святых греческой церкви. После этого он был канонизирован и в Грузии. Образ св. Илариона олицетворял близость греческой и грузинской церквей. Не случайно в православной традиции он известен под именем «Иларион Грузин» (день памяти 19 ноября).

Грузинские святые Евфимий и Георгий Святогорцы (Афониты) не были канонизированы в Византии, но их роль в деле сближения греческой и грузинской церквей трудно переоценить[81]. В X–XI вв. в монастыре Ивирон на Афоне они осуществили огромную работу по новому переводу с греческого на грузинский почти всего корпуса священных книг. Работа, начатая Евфимием (ум. 1028) была продолжена его двоюродным братом Георгием (1014–1065). Во многом благодаря их деятельности в XI в. происходит переориентация грузинской церкви с иерусалимского патриархата на константинопольский, приведшая к существенным изменениям не только в обрядовой практике, но и в развитии всей грузинской культуры, которая с этих пор неразрывно связана с Византией. По авторитетному мнению К.С. Кекелидзе, прямые контакты грузинской и константинопольской церквей, начавшиеся в IX в., достигают наивысшего подъема к концу X в. со времени появления на Афоне грузинского монашества, положившего начало «Афоно-Константинопольскому периоду грузинской церковной истории»[82].

80 См.: *Martin-Hisard B.* La pérégrination du moine géorgien Hilarion au IX siècle // Bedi Kartlisa. Revue de Kartvélologie, XXXIX (1981), p. 101–137. Русский перевод жития, см.: Сабинин, Указ. соч., ч. II, с. 105–126.

81 Русские переводы житий, см.: Сабинин. Указ. соч., ч. II, с. 127–212.

82 К.С. Кекелидзе особо подчеркивает важнейшую роль Евфимия и Георгия Афонских, «задавшихся целью подчинить грузинскую церковь в богослужебном отношении всецело практике константинопольской церкви и в этих видах переведшие на грузинских язык все литургические книги и богослужебные чины последней». См.: *Кекелидзе К.С.* Литургические грузинские памятники в отечественных книгохранилищах и их научное значение, Тифлис, 1908, с. XIV–XV.

Грузинские преподобные Шио Мгвимели, Иванэ Шувамдинарели, Евагрэ
Georgian holy monks Shio Mgvimeli, Joann Shuvamdinareli, Evagre

Евфимий и Георгий, изображенные в ахтальской композиции по сторонам от Илариона Грузина, представлены как продолжатели его дела. Логика, замеченная в расположении святых южного ряда, сохраняется и в северном: показаны три поколения, объединенные общей великой задачей, при этом образ родоначальника традиции выделен в центре ряда. В целом северная композиция в иконографической программе росписи Ахталы воплощает тему единства греческой и грузинской церквей.

Интересно, что такой ряд изображений не встречается в многочисленных росписях Грузии. Единственную, но очень точную аналогию дает иконографическая программа Петриционского (Бачковского) монастыря в Болгарии, где на том же самом месте, в нижнем регистре западной стены к северу от входа, представлен св. Иларион Грузин между Евфимием и Георгием Святогорцами[83].

Заслуживает внимания и парный ряд изображений к югу от входа, здесь показаны трое святых, деятельность которых была связана с Халкедоном[84]. Неожиданно возникающая тема Халкедона в сочетании с темой греко-грузинского церковного сближения заставляет вспомнить о гипотезе, обосновывающей армяно-халкедонитский характер Петриционского монастыря[85]. Исследователи давно отметили, что основавший в 1083 г. «грузинский монастырь» Григорий Пакуриан подписал типик монастыря «армянскими буквами». Анна Комнина считала Григория армянином, а среди его близких были люди армяно-григорианского вероисповедания[86].

Но самым важным является факт существования армянской версии типика, в сохранившейся греческой редакции которого недвусмысленно сказано: «Типик написан на греческом, грузинском и армянском языках, потому что монахи этого монастыря являются ивирами и не знают греческого языка, необходимо поэтому, чтобы этот устав был изложен на грузинском и армянском

[83] См.: *Бакалова Е.* Изображения на грузински светци в Бачковската костница // Известия на института за изкуствознание, т. XVI (1973), с. 87–109.

[84] См.: *Бакалова Е.* Бачковската костница. София, 1977, с. 96, ил. 77, 149.

[85] Впервые высказана Н.Я. Марром (*Марр.* Аркаун… с. 19–24). Получила подробное обоснование в работах: *Мурадян П.М.* К вопросу об оценке греческой и грузинской редакций «типика» Григория Бакуриана // Историко-филологический журнал АН Арм. ССР, 1968, № I, с. 103–119 (на арм.); *Арутюнова-Фиданян В.А.* Григорий Пакуриан и цели основания Петриционского монастыря // Марр и вопросы арменоведения. Ереван, 1968, с. 167–194. С этой гипотезой не согласны грузинские исследователи, см.: *Шанидзе А.Г.* Грузинский монастырь в Болгарии и его типик. Тбилиси, 1971.

[86] О слове «ивир» как конфессиональном термине, см.: *Арутюнова-Фиданян.* Армяне-халкедониты… с. 68–75.

Грузинские преподобные Евфимий Мтацминдели, Иларион Картвели, Георгий Мтацминдели
Georgian holy monks Euthymios Mtatsmindeli, Hilarion Kartveli, George Mtatsmindeli

Св. Нино. St Nino

языках»[87]. Читателями армянской версии типика могли быть только входившие в состав братии армяне-халкедониты, по конфессиональному признаку названные «ивирами». Иконографические данные подтверждают наблюдения историков. Вполне вероятно, что существующая только в росписях Ахталы и Бачково композиция из трех изображений святых, способствовавших сближению греческой и грузинской церквей, возникла в армяно-халкедонитской среде. Она была призвана подчеркнуть мысль о единстве халкедонитских церквей, игравшую важную роль в идеологии этой этноконфессиональной группы.

Особо выделяя образы грузинских святых, составители иконографической программы Ахталы демонстрировали тесную связь с грузинской монашеской традицией и в целом с грузинской церковью. Ориентация армян-халкедонитов на Грузию была обусловлена и конфессиональными, и политическими причинами. Напомним, что в XIII в. они подчинялись грузинскому католикосу, а освобожденные армянские земли входили в состав грузинского царства. Однако

и ранее за пределами Кавказа армяне-халкедониты монашествовали вместе с грузинами, при этом они обладали определенной автономией, в частности правом служить литургию на армянском языке[88]. На одной из церквей грузинского монастыря Черной горы в Сирии сохранилась выразительная надпись «это церковь армянская»[89]. Как свидетельствуют армянские надписи на фресках Сабереебы X в., армяне-халкедониты жили и в монастырях Давид-Гареджи[90]. В некотором смысле халкедониты XIII в. могли считать себя продолжателями грузинской монашеской традиции. Уникальный ряд из шести изображений наиболее почитаемых преподобных грузинской церкви воплощал в росписи Ахталы тему «армяно-грузинской общности».

Эта тема нашла отражение и в армяно-халкедонитской росписи церкви Тиграна Оненца в Ани. В западной части храма расположен житийный цикл Григория Армянского[91]. Изображенные сцены следуют тексту жития. Лишь один сюжет — «Явление животворящего столпа» или «Видение св. Нино» не упоминается в житии. Композиция символически представляет чудо основания грузинской церкви, сотворенное просветительницей Грузии св. Нино. Вплотную к этой композиции примыкает житийная сцена «Видение св. Григория», которая, в свою очередь, изображает чудо основания армянской церкви. Иконографическими средствами подчеркнута символическая общность двух видений, включающих изображения рук, воздетых в жесте моления, светящегося столпа как прообраза церкви, слетающих с небес ангелов. Два чуда основания грузинской и армянской церквей предста-

---

87 См.: Типик Григория Пакуриана / Введение, перевод и комментарий В.А. Арутюновой-Фиданян. Ереван, 1978, с. 121.

88 Наиболее интересные сведения, относящиеся к XI в. содержит «Тактикон» Никона Черногорца. Греческий оригинал текста с русским переводом, см.: *Адонц Н.* О происхождении армян-цатов // Журнал министерства народного просвещения, ч. XXXII, апрель 1911, с. 238–249.

89 *Mecerian J.* Expédition archéologique dans l'Antiochie occidental // Mélanges de l'université saint Joseph, t. XL, fasc. 1. Beyrouth, 1964, p. 111–112.

90 См.: *Схиртладзе З.Н.* Фресковые надписи Сабереебы. Тбилиси, 1985, с. 56–110, 143 (на груз.).

91 Об этом цикле, см.: *Тьерри Н.* Роспись церкви св. Григория Тиграна Оненца в Ани (1215 г.) // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977, с. 9–11; *Каковкин А.Я.* Роспись церкви Григория Тиграна Оненца (1215 г.) в Ани: иконографический состав и идейный замысел // Вестник Ереванского университета (Общественные науки), 1983, № 2, с. 108–109, рис. 7–8.

ют в армяно-хелкедонитской иконографической программе как неразрывно связанные между собой события. Особая роль при этом отводится Григорию Армянскому, который здесь показан как христианский просветитель не только Армении, но и всего Кавказа. Такое понимание святого было древней кавказской традицией, приобретшей первостепенное значение в армяно-халкедонитской среде[92]. В данном контексте знаменательно, что в росписи церкви Тиграна Оненца рядом с двумя сценами видений появляется композиция «Армянский царь Трдат с царями грузин, абхазов и аланов едет к св. Григорию», напоминающая о первенстве святого в распространении христианства среди кавказских народов.

Возникновение темы св. Нино в житийном цикле Григория Армянского заслуживает специального внимания. Композиции с изображением св. Нино не известны в грузинских росписях XI–XIII вв. Однако в армяно-халкедонитской росписи Киранца Л.А. Дурново предполагала существование целого житийного цикла св. Нино, к сожалению, не сохранившегося до нашего времени[93].

Изображение св. Нино есть и в росписи Ахталы. На трехгранном выступе, ограничивающем с юга западную стену, находились поясные изображения святых жен. На восточной центральной грани располагалось изображение св. Нино. Зрительно оно входило в один ряд с фигурами грузинских преподобных и даже как бы начинало этот ряд. Можно вспомнить, что в житии основатель грузинского монашества св. Иоанн неоднократно называется продолжателем дела равноапостольной Нино. Таким образом, изображенные к югу от входа святые в лицах излагали историю христианского просвещения Грузии.

Исключительный интерес к св. Нино в армяно-халкедонитской среде определен, на наш взгляд, не только значением этой святой для истории Грузии, но и легендой о сотрудничестве св. Нино с Григорием Армянским. Легенда сложилась в Армении к VI в. и изложена в истории Мовсеса Хоренаци, который повествует, что после просвещения грузин «блаженная Нуне» обратилась к святому Григорию с просьбой о дальнейших распоряжениях

[92] См.: *Мурадян*. Кавказский культурный мир и культ Григория Просветителя… с. 9–20.

[93] См.: Фрески монастыря Киранц. Из архива Л.А. Дурново. Ереван, 1990.

[94] См.: История Армении Моисея Хоренского. М., 1893, с. 132–133.

и получила «приказание сокрушить идолов по его собственному примеру и воздвигнуть знамение честного креста»[94].

Обращение Армении и Грузии интерпретируется в средневековой армянской традиции как одно великое деяние, в котором св. Нино помогала св. Григорию. Сопоставленные сцены в росписи церкви Тиграна Оненца или выделенные в иконографической программе Ахталы портретные изображения Григория Армянского и св. Нино должны были напомнить об исконных связях двух церквей, стать своеобразным олицетворением исторической армяно-грузинской общности, отразить особое мировоззрение армян-халкедонитов, трактующих союз с Грузией не как вынужденную политическую необходимость, а как древнюю конфессиональную традицию.

4. Юго-западный компартимент

Большинство композиций в этой части храма сохранились в незначительных фрагментах. Одни сюжеты легко узнаются, другие могут быть идентифицированы лишь предположительно, что делает необходимым более подробное описание системы изображений.

ЦИКЛ ИОАННА КРЕСТИТЕЛЯ

На южном и северных склонах свода расположено шесть сцен из цикла Иоанна Крестителя. От первой композиции южного склона сейчас ничего не осталось. Однако Л.А. Дурново в тридцатые годы видела несколько фрагментов, в частности, изображение кивория, что позволило ей определить сцену как «Благовещение Захарии», с которой обычно начинается цикл Иоанна Крестителя[1]. От второй сцены сохранилось изображение женской фигуры с блюдом в руках, выделенной арочным проемом, обозначающим некое здание. Повернутая в три четверти фигура показана справа в движении к центру композиции. Она позволяет узнать иконографический мотив, характерный для некоторых сцен рождений. Женщины, воспроизводящие действия придворных дам в византийском императорском ритуале, подносят богатые дары возлежащей матери новорожденного[2]. В строгом соответствии с логикой рассказа за «Благовещением Захарии» изображено «Рождество Иоанна Крестителя». Последняя третья сцена южного склона сохранила небольшие изображения двух воинов, которые преследуют женщину, прячущуюся в скале. Представлено чудесное спасение Иоанна Крестителя во время избиения младенцев, когда мать укрыла его от преследователей в расступившейся скале. «Елизавета с младенцем Иоанном, прячущиеся в скале», как правило, изображаются в житийных циклах после сцены рождества.

Композиции северного склона также читаются слева направо. В первой можно узнать сцену «Иоанн Креститель перед Иродом Антипой». Видны обнаженные ноги и власяница до колен, оставшиеся от фигуры фронтально стоящего Иоанна, и нога в красном сапоге на украшенном подножии, оставшаяся от восседающего на троне Ирода. Наиболее полно сохранилась центральная сцена северного склона, представляющая «Пир Ирода». Крайней слева изображена танцующая Саломея, непропорционально большая фигура которой выделяется на темно-синем фоне. Застолье изображено на светлом фоне. Ближе всех к Саломее сидит Ирод на троне, он на голову выше четырех других персонажей. Второй от Ирода показана женская фигура, поворачивающаяся к тетрарху, и, видимо, представляющая Иродиаду. Изобразительными средствами подчеркнута роль трех главных действующих лиц, напоминающих о событиях, непосредственно предшествовавших казни Иоанна Крестителя.

Сама казнь показана в последней сцене цикла, где ясно различима фигура человека, склонившегося в оковах, и за ним чуть выше очертание еще одной фигуры, некогда изображавшей палача с занесенным мечом. Однако в композицию включен ряд интересных дополнительных изображений. Перед св. Иоанном расположен большой широкий сосуд, в котором можно увидеть контур нимба. За сосудом — фигура в монашеской мантии, показанная на фоне горы. Здесь рассказано о первом чудесном обретении главы Иоанна Крестителя, когда инок Иннокентий, желая построить церковь, откопал на Елеонской горе глиняный сосуд со спрятанной головой святого. В ахталь-

[1] Краткие описания изображенных сцен сохранились в архиве Л.А. Дурново, см.: Рукописно-мемориальный отдел Государственной картинной галереи Армении, ф. 211, № 15838. К сожалению, не все сюжеты названы точно, недавняя расчистка фрагментов позволила более правильно идентифицировать ряд композиций.

[2] О происхождении иконографического мотива, см.: *Babić*. Sur l'iconographie de la composition «Nativité de la Vierge»... p. 172–175.

ской композиции, дающей своеобразное сочетание двух традиционных сцен «Усекновение главы» и «Обретения главы Иоанна Крестителя», мученическая кончина естественно переходит в посмертное чудо, что, вероятно, должно было напомнить об особом положении Предтечи Христа среди пострадавших за веру.

Житийный цикл Иоанна Крестителя в росписи Ахталы отличается заметной обстоятельностью. Приведены все наиболее важные композиции. Он начинается с самой ранней и кончается самой последней сценой («Благовещение Захарии» и «Обретение главы»), часто отсутствующих в других житийных циклах. Сцены строго поделены на две равные части. Южный склон занимают сюжеты, связанные с темой чудесного рождения. Композиции северного склона воплощают тему мученической смерти. Можно вспомнить, что над аркой, отделявшей южный рукав подкупольного креста от юго-западного компартимента, на западном склоне свода находилась большая композиция «Крещения». Составитель иконографической программы, на наш взгляд, предполагал зрительную и символическую связь изображений на сводах, расположенных в близком соседстве. Житийный цикл на юго-западном своде мог мыслиться как своего рода комментарий к «Крещению» как главному событию в жизни Иоанна Крестителя, определившему его огромное значение в истории спасения.

Появление предтеченского цикла в юго-западной части храма довольно необычно. В росписях XI–XIII вв. такие циклы традиционно изображались в диаконнике или жертвеннике, как, например, в Софии Охридской, новгородских храмах Благовещения на Мячине, Спаса на Нередице и некоторых других памятниках[3]. Иногда цикл размещался в нартексах[4]. Однако в ахтальской церкви не существовало нартекса (притвор пристроен позже), а жертвенник и диаконник на Кавказе обычно не расписывались. Это создало реальные предпосылки для нетрадиционного расположения житийного цикла Иоанна Крестителя.

[3] Различные примеры изображения житийных сцен Иоанна Крестителя в византийской монументальной живописи, см.: *Babić G.* Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques. Paris, 1969, p. 121–127; *Мијовић П.* Менолог. Београд, 1973, с. 423.

[4] Интересную, хотя не абсолютно точную аналогию топографии ахтальской росписи дает греческая церковь Епископи в Санторине (рубеж XI–XII вв.), где в юго-западном приделе на сводах размещаются три житийные сцены, среди которых очень редкое «Успение Иоанна Крестителя». См.: *Skawron.* The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece… p. 41, 161–162.

[5] Об изображениях Ильи Пророка в восточно-христианском искусстве, см.: *Wessel K.* Elias // Reallexikon zur byzantinischen Kunst, bd. 2 (1971), Sp. 90–93; *Reau L.* Iconographie de prophète Élie // Élie le prophète. Selon les Écritures et les traditions chrétiennes, t. I. Paris, 1956, p. 233–276; *Мијовић П.* Теофанија у сликарству Мораче // Зборник Светозара Радојчића. Београд, 1969, с. 179–194. Древнейший византийский цикл, по всей видимости, находился в константинопольской «Новой церкви», построенной императором Василием I (867–886), матери которого во сне было видение Ильи Пророка, предрекшего царственное будущее сына. Внутри церкви в особой капелле хранились милоть и пояс Ильи. См.: *Мирковић.* Хеортологија… с. 249.

ЦИКЛ ИЛЬИ ПРОРОКА

На северной стене юго-западного компартимента строго под житийными сценами Иоанна Крестителя расположены три композиции из цикла Ильи Пророка. В первой композиции уцелели лишь мельчайшие фрагменты. Вверху была показана некая фигура, от которой осталась часть одеяний, ниже — группы людей, узнаваемых по полуразмытым контурам предварительного рисунка. В самом низу виден кусочек земли с растительностью. Эти детали позволяют предположить, что здесь было изображено «Чудо на горе Кармил», описанное в третьей книге Царств (3 Цар. 18. 19–38). Вверху на горе был показан Илья, призывающий огонь небесный на жертвенник. Под ним изображен народ, присутствующий при великом споре Ильи с пророками Ваала. Вторая композиция идентифицируется гораздо легче. Между скал изображен сидящий старец, поворачивающий голову к слетающему с небес ангелу. Вся поза согнувшегося старца, прижимающего левую руку к груди, говорит о неожиданности божественного явления. Изображен «Илья Пророк в пустыне», когда его разбудил ангел, принесший печеную лепешку и кувшин с водой (3 Цар. 19. 4–7). Последняя композиция цикла представляла «Огненное вознесение Ильи Пророка» (4 Цар. 2. 11–12). На это ясно указывают четыре пары лошадиных ног в левой верхней части сцены, сохранившиеся от изображения возносящейся квадриги Ильи.

Сцены Ильи Пророка в росписи Ахталы заслуживают специального внимания, поскольку они представляют самый ранний сохранившийся цикл житийных изображений этого святого в восточнохристианской монументальной живописи[5]. Наиболее

известный цикл Ильи Пророка в диаконнике церкви Морача в Черногории (ок. 1252 г.) был создан почти на полвека позже. Три ахтальские композиции, выбранные из многочисленных сцен Ильи Пророка, связаны особым замыслом. Крайние, первую и третью, композиции объединяет тема божественного огня, нисходящего на истинный жертвенник, восстановленный Ильей на горе Кармил, и окружающего колесницу, спустившуюся с небес. Образ прообразующего огня способствует раскрытию литургического содержания двух изображений. Приготовленная и освященная огнем жертва сопоставляется с грядущим огненным вознесением и обретением бессмертия.

С особой наглядностью евхаристический смысл выражен в центральной сцене цикла «Илья Пророк в пустыне», где ангел приносит небесный хлеб. Эта сцена в главной идее совпадала с композицией «Кормление Ильи Пророка вороном в пустыне» (3 Цар. 17. 2–6), которая как прообраз причастия иногда появляется в иконографических программах алтарных апсид (например, в росписи Нередицы или в церкви Тевдорецминда XIII в.). Своеобразную контаминацию двух сюжетов находим в русской иконе XIII в., где в среднике изображен Илья без ворона и ангела, а в житийных клеймах отсутствуют оба эпизода[6]. Элемент такого совмещения есть и в ахтальской композиции, изображающей Илью не лежащим, но сидящим, как в сцене «Кормление вороном» (в циклах, использующих оба сюжета, поза Ильи становится важной отличительной особенностью). Выбор в росписи Ахталы более редкого варианта темы, по-видимому, связан с желанием составителя иконографической программы не нарушать хронологию событий. Однако главной его задачей было создание символического образа литургии. Три сцены из цикла Ильи Пророка должны были восприниматься как ветхозаветные прообразы приготовления и преосуществления жертвы, причастия и приобщения к жизни вечной.

Не менее значима для составителя ахтальского цикла Ильи Пророка была идея теофании. О богоявлениях св. Илье напоминают все три композиции, подчеркивающие выдающуюся роль святого как «боговидца»[7]. Именно это качество Ильи выделяют литургические тексты, особенно в службах на праздники богоявления. Важнейшим для истории спасения образом боговидения

Ильи Пророка было его присутствие при теофании «Преображения», знаменующее единство Ветхого и Нового Заветов, доказывающее вечность второго лица св. Троицы. Существенно, что в росписи Ахталы рядом с циклом Ильи Пророка находится большая композиция «Преображения», показанная в южном рукаве над арочным проходом в юго-западный компартимент, прямо под изображением «Крещения». Как и в случае с циклом Иоанна Крестителя, сцены Ильи Пророка создают своеобразные комментарии к основному событию истории спасения, представленному в символически более значимом рукаве подкупольного креста, где «Преображение» и «Крещение» показаны вместе как две важнейшие теофании, в которых через нисхождение св. Духа и сияние на горе Фавор ярко проявилась божественная сущность Христа.

Однако декларативное сопоставление в юго-западном компартименте циклов Иоанна Крестителя и Ильи Пророка определено не только теофаническим содержанием евангельских композиций. Образы двух равных ангелам пророков неразрывно связаны между собой[8].

Иоанн Креститель — прямой наследник Ильи, которому в библейской традиции отведена роль предтечи и свидетеля мессии. По евангельским словам, Иоанн явится в мир «в духе и силе Ильи» (Лук. 1. 17). Знаменательно, что Иоанн Креститель иногда изображался в милоти Ильи Пророка, символизировавшей преемственность пророческого служения.

Кроме того, в монашеской среде Илья Пророк и Иоанн Креститель особо почитались как великие пустынники и основоположники монашества, которым подражают все отшельники. В житии Иллариона Грузина, изображенного рядом с юго-западным компартиментом, рассказывается, что во время пребывания в Палестине преподобный жил «в пещере Ильи Пророка, которая некогда служила жилищем великому Иоанну Крестителю»[9].

Сопоставляя пророческие циклы и размещая их по соседству с чином преподобных, автор иконографической программы Ахталы подчеркивает мысль о непрерывности аскетической традиции, идущей от

[6] См.: *Лазарев В.Н.* Русская иконопись. М., 1983, № 68.

[7] Тема теофании в связи с циклом Ильи Пророка подробно исследована в работе: *Мијовић.* Теофанија… с. 182–193.

[8] Там же, с. 190–191. По мнению П. Мийовића, в росписи жертвенника церкви Морачи имелся цикл Иоанна Крестителя как бы параллельный циклу Ильи Пророка в диаконнике.

[9] См.: *Сабинин.* Указ. соч., ч. II, с. 109.

Ильи, продолженной Иоанном Крестителем и через святых подвижников наследуемой монахами обители.

УСПЕНИЕ БОГОМАТЕРИ

На южной стене юго-западного компартимента напротив цикла Ильи Пророка находятся две большие композиции «Успение Богоматери» и «Явление архангела Михаила Иисусу Навину». От «Успения» сохранилась правая часть сцены.[10] Внизу видны очертания фигур в хитонах и гиматиях, составлявших группу апостолов. Над ними показано здание, в оконных проемах которого размещены женские полуфигуры со склоненными головами и руками, прижатыми к лицу в жесте скорбного отчаяния. Вверху — сонм слетающих ангелов, наиболее близко от центра показан ангел, протягивающий покровенные руки. Изображения скорбящих жен и сонма ангелов не являются обязательными в композиции «Успения», хотя и встречаются достаточно часто. Ахтальская композиция трактована вполне традиционно. Однако чрезвычайно интересен сам факт появления темы «Успения» в юго-западном компартименте в окружении обычных сцен. В иконографических программах XI–XIII вв. «Успение», как правило, располагается в центральном пространстве, напоминая не только о важнейшем христианском празднике, но и о кульминационном моменте истории спасения, когда по завершении земной жизни Богоматерь воссоединяется на небесах с Христом, земная церковь сливается с церковью небесной. Это символическое содержание выделяли как основное византийские богословы. В «Слове на Успение Богородицы» Иоанна Дамаскина провозглашается: «Ныне земная трапеза, неискусобрачно носившая небесный хлеб жизни, угль Божества, взята от земли на небо, и врата Божии, зрящие на восток, вознеслись и сделались вратами небесными. Ныне одушевленный град Божий из земного Иерусалима приводится в Иерусалим небесный...»[11].

Такое понимание темы позволяло составителям иконографических программ выделять «Успение» даже из ряда великих праздников, к примеру, отдавая под композицию все пространство западной стены, где «Успение» воспринималось как символический рубеж, разделяющий два этапа в истории спасения. Образ усопшей Богоматери завершал тему воплощения, образ явившегося с небес Христа открывал тему Второго пришествия.

Необычное расположение сцены в росписи Ахталы, несомненно, определено конкретным замыслом составителя иконографической программы, стремившегося подчеркнуть иные неосновные смыслы многогранной темы «Успения», имеющие особое значение в системе росписи юго-западного компартимента. Попытаемся выявить эти смыслы. Достаточно легко устанавливается символическая связь с расположенной строго напротив композицией «Вознесение Ильи Пророка». Изображение «Успения» также несло идею вознесения. В византийских гомилиях на Успение Богоматерь прямо сравнивается с Ильей, за высшие добродетели они были избраны из человеческого рода и взяты во плоти на небо[12].

Более трудная задача — понять сопоставление «Успения Богоматери» и «Явления архангела Михаила Иисусу Навину», показанных в равновеликих композициях южной стены. Обе сцены связывает тема богоявления, играющая важную роль в иконографической программе юго-западного компартимента. Они могут быть рассмотрены как своеобразное дополнение к великим теофаниям «Крещения» и «Преображения» на западном склоне свода южного рукава. При этом «Успение» и «Явление Иисусу Навину» объединяет особый вид богоявления, дарующего защиту: божественные силы оберегают от иудеев ложе Богоматери, небесное воинство приходит на помощь Иисусу Навину.

В обеих сценах акцентировано участие ангелов, представленных в виде сонма в верхней части первой композиции и центральной фигурой архистратига Михаила во второй. «Явление архангела Михаила Иисусу Навину» вспоминается в богослужении

[10] О иконографии «Успения», см.: *Wratislav–Mitrović L., Okunev N.* La Dormition de la Saint Vierge dans la peinture mediévale orthodoxe // Byzantinoslavica III (1931), p. 134–173; *Radojcić S.* Die Reden des Johannes Damaskenos und die Koimesis. Fresken in den Kirchen des Konigs Milutin // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, 22 (1973), s. 301–312; *Van Esbroeck M.* Les programmes géorgiens de la Dormition // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, 35 (1985), s. 251–260; *Maguire.* Art and Eloquence... p. 59–68.

[11] См.: Избранные слова и беседы св. отцов и учителей церкви на важнейшие праздники церковные. М., 1874, с. 66.

[12] См.: *Кирпичников А.И.* Успение Богородицы в легенде и в искусстве // Труды VI Археологического съезда в Одессе, т. 2. Одесса, 1888, с. 211.

праздника «Собор архистратига Михаила и прочих бесплотных сил». Композиции «Явление Иисусу Навину» и «Собор архангелов» выражали общую символическую идею прославления ангельских сил. Знаменательно, что изображения «Успения» иногда включают сцены, вызывающие ясную ассоциацию с «Собором архангелов». Так, в росписи церкви св. Врачей в Кастории (конец XII в.) в композиции «Успения» слева от ложа показана группа из пяти фронтально стоящих архангелов в императорских одеяниях. Успение понимается как триумф Богоматери, которой предстоят славословящие ангелы[13]. В «Слове на Успение» она именуется «высшая ангельских сил»[14].

Как и архистратиг Михаил, Богоматерь руководит небесными силами. Не случайно в богослужении «Собора архистратига Михаила» обращения к архангелу чередуются с обращениями к Богоматери.

Сделанные наблюдения позволяют прийти к выводу, что «Успение» в росписи Ахталы было призвано показать Богоматерь именно как «высшую ангельских сил». Две композиции южной стены ярко воплощали тему прославления ангелов и равных ангелам представителей рода человеческого. К числу ангелоподобных принадлежала не только Богоматерь, но и Илья Пророк с Иоанном Крестителем, чьи житийные сцены были расположены по соседству. Собранные вместе сюжетные композиции юго-западного компартимента создавали образ высшей святости.

ЯВЛЕНИЕ ИИСУСУ НАВИНУ

Сохранилась только верхняя часть композиции. В центре видны очертания огромной фигуры архангела с распростертыми крылами. В правой руке он держит поднятый обнаженный меч, в левой— ножны. В восточном верхнем углу стены изображено здание, напоминающее церковь с высоким барабаном и зонтичным куполом. От изображения Иисуса Навина внизу под церковью не уцелело и фрагмента. Источником композиции был известный текст из книги Иисуса Навина (5. 13–15), рассказывающий как иудейскому полководцу под стенами Иерихона в земле Ханаанской явился «вождь воинства Господня».

«Явление Иисусу Навину» в восточнохристианской монументальной живописи изображалось и в циклах архангела Михаила, и в качестве отдельной сцены. Как показал В.Джурич, отдельная композиция приобретала в иконографических программах глубокое символическое содержание[15].

Иисус Навин истолковывался как прообраз праведного властителя, получающего божественную помощь в борьбе с неверными. Это сравнение звучало наиболее ясно в композициях, где сцена сопоставлялась с ктиторскими портретами. К примеру, в росписи X в. из каппадокийской церкви Никифора Фоки в Чавушине «Явление Иисусу Навину» расположено прямо над императорским триумфальным портретом, напоминая о выдающихся победах Никифора Фоки над арабами[16]. Композиция рядом с ктиторским портретом размещается и в монастыре Хосиос Лукас в Фокиде, где она также прославляет полководческие заслуги ктитора[17]. Основное содержание сцены остается неизменным и при отсутствии ктиторских портретов. Так, идея триумфальной победы над неверными нашла яркое воплощение в росписи Ипрари (1096) в Сванетии, где ветхозаветная сцена сопоставлена с изображением Св. Георгия на коне, попирающего императора Диоклетиана[18]. В этой связи можно вспомнить, что ктитор ахтальского монастыря Иванэ Мхаргрдзели был полководцем грузинского царства, в период создания росписи он вместе со своим братом Закарэ одерживал блестящие победы над мусульманскими правителями. Обращение в иконографической программе к нечасто встречающемуся символическому образу «Явления архангела Михаила Иисусу Навину» могло быть отражением реальной исторической ситуации, стремления ктитора представить себя новым Иисусом Навином, с Божьей помощью одерживающим победы над неверными.

Композиция «Явление Иисусу Навину» отличается одной редчайшей особенностью. Имеется в виду изображение церкви

[13] См.: *Malmquist*. Op. cit., p. 73, pl. 17.

[14] См.: Избранные слова... с. 72.

[15] *Ђурић В.* Нови Исус Навин // Зограф, 14 (1983), с. 5–15.

[16] См.: *Thierry N.* Une image du triomphe impérial dans une église de Cappadoce. L'église de Nicéphore Phocas à Çavuşin // Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France. Paris, 1985, p. 28–35, 33.

[17] См.: *Connor C.* The Joshua Frescoes at Hosios Loukas // Tenth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers. Cincinnati, 1984, p. 57–59. Воспроизведение и описание фрески с подробной библиографией, см.: *Skawron*. Op. cit., pl. 42–43, p. 154.

[18] См.: *Аладашвили Н.А., Алибегашвили Г.В., Вольская А.И.* Живописная школа Сванети. Тбилиси, 1983, с. 47–49.

над несохранившейся фигурой Иисуса Навина. Возможность такого изображения заключена в самом ветхозаветном тексте, где небесный посланник говорит полководцу: «Сними обувь твою с ног твоих, ибо место, на котором ты стоишь, свято» (Нав. 5. 15). Место явления Иисусу Навину становится прообразом храма, в котором происходит общение с Богом. Толкование прямо связано с последующим рассказом книги Иисуса Навина (6. 1–19). Иудейские войска взяли Иерихон без сражения, но только с помощью богослужения, когда процессия с ковчегом завета, сопровождаемая семью трубящими священниками, семь раз обошла Иерихон и «обрушилась стена города». Богословский смысл образа храма в ахтальской композиции хорошо понятен, он напоминает, что лишь с помощью Церкви и накануне битвы праведный полководец одерживает победу.

На наш взгляд, появление столь необычной детали в росписи Ахталы могло быть обусловлено реальными историческими событиями. Незадолго до создания росписи в духовной жизни Кавказа огромное значение приобрел вопрос о возможности использования армянами-монофизитами «дорожной церкви» во время длительных военных походов. Как сообщает Киракос Гандзакеци, «грузины упрекали армян в том, что у них в пути нет церквей, и они остаются без причастия и не празднуют праздников божьих мучеников по истечении каждого дня»[19]. На необходимости использования походных церквей настаивал полководец грузино-армянского войска монофизит Закарэ, не желавший ни в чем уступать халкедонитам, среди которых первое место занимал его брат, новообращенный ахтальский ктитор Иванэ. Позиция Закарэ встретила резкое сопротивление армянского духовенства, противостоявшего политике сближения с халкедонитами и отстаивавшего национальную самобытность в обрядовой сфере. Не найдя поддержки в церкви Восточной Армении, полководец обратился к киликийскому царю и католикосу, ответившим по этому и другим обрядовым вопросам, что «он может исполнить то, о чем просит; ибо оно (не только) не противоречит Писанию, но (в то же время) есть постановление наших же отцов...»[20]. Католикос Иованнес даже послал Закарэ «шатер с куполом в виде церкви, а также людей, соорудивших и украсивших его, мраморный алтарь и иные приспособления для обедни»[21]. Вопрос о походной церкви стал причиной созыва в 1205 г. собора в городе Лори, сыгравшего важную роль в армянской церковной истории XIII в. и объективно способствовавшего как усилению халкедонитства, так и деятельности Закарэ и Иванэ Мхаргрдзели, направленной на сближение двух конфессий[22].

Для нас существенно, что среди аргументов из «Писания», доказывающих правомерность походной церкви, центральное место должен был занимать рассказ об Иисусе Навине, одержавшем победу над неверными при помощи богослужения под стенами Иерихона. Введение в ахтальскую композицию «Явления Иисусу Навину» совершенно необычного изображения церкви может быть истолковано как напоминание об истинном халкедонитском обычае «походной церкви», приобретшем такое исключительное значение в период создания росписи.

[19] *Киракос Гандзакеци.* История Армении. М., 1976, с. 120.

[20] См.: Всеобщая история Вардана Великого. М., 1861, с. 171.

[21] См.: *Киракос Гандзакеци*... с. 122.

[22] После собора, отказавшегося признать нововведение, Закарэ начал открытую борьбу с лидерами консервативного духовенства (Там же, с. 122–125). Напомним, что одним из вероятных последствий этого собора была передача монофизитского Плиндзаханка — Ахталы в руки халкедонитов.

[23] См.: *Jerphanion G.* Le thorakion, attribut iconographique du onzième siècle // La voix de monuments. Nouvelle série. Paris, 1938, p. 263–278.

ЦАРСТВЕННЫЕ СВЯТЫЕ

Под композицией «Явление Иисусу Навину» в нижнем регистре к западу от южного входа в церковь расположен своеобразный ряд царственных святых. Он начинается в проеме южного входа, где в вершине свода сохранились фрагменты медальона с изображением Христа, который коронует двух святых, показанных на склонах в рост. Различимы короны на головах святых, но остальное изображение так размыто, что невозможно с уверенностью определить, святые цари или царицы были представлены в проеме южного входа. Справа от входа изображены Константин и Елена по обе стороны от большого креста. Фигуры не выделены в особую композицию и находятся в ряду других изображений царственных святых. За Еленой расположены еще две фронтальные фигуры святых жен в царских одеяниях, дополненных изображениями щитов-торакионов у ног, которые указывают на роль святых как воительниц и защитниц христианской веры[23]. Три образа создают

своего рода чин цариц. Сейчас надписи с именами не сохранились, однако П. Иосселиани, описывавший росписи Ахталы в середине XIX в., еще мог прочесть грузинскую надпись «Св. Екатерина» около центрального изображения[24]. Примечательно, что св. Екатерина расположена строго под фигурой архангела Михаила в «Явлении Иисусу Навину». Такое сопоставление не кажется случайным.

Ранее была отмечена традиция размещения «Явления Иисусу Навину» над царскими ктиторскими портретами. Возможно, изображение св. Екатерины имело патрональный характер. Здесь в самой осторожной форме сделаем одно предположение. Не исключено, что Екатерина выделена в центре ряда как святая покровительница царицы Тамары, которой преданно служил ахтальский ктитор, выступая от имени царицы во главе грузино-армянского войска. К сожалению, источники не сохранили христианского имени царицы Тамары[25]. Однако в росписи главного храма Вардзии, сооруженного по заказу царицы Тамары, сразу за ее ктиторским портретом расположено изображение св. Екатерины, у ног которой огромный щит, украшенный большим крестом[26]. Так же как и в росписи Ахталы, она держит руки раскрытыми перед грудью в традиционном жесте приятия благодати. Если высказанная догадка верна, то архангел Михаил и осененная его крылами св. Екатерина в росписи Ахталы предстают как покровители царицы Тамары, приносящие победу грузинскому царству в битвах с неверными. А ряд царственных святых в целом воплощает тему защиты христианской веры.

СОРОК МУЧЕНИКОВ

Композиция «Сорок мучеников», размещенная на западной стене, отличается наилучшей сохранностью в росписи юго-западного компартимента. Все элементы изображения находят объяснение в тексте жития. Внизу в четыре яруса показаны обнаженные римские воины, страдающие за веру в замерзающих водах Севастийского озера в Малой Армении. В правой части над верхним ярусом показано некое сооружение, в которое входит человек. Это напоминание о важном эпизоде жития, когда один из воинов, не выдержав мучений, решил отречься от веры и спрятаться в теплой бане,

поставленной для искушения на берегу. Его место занял стражник, добровольно признавшийся в своей вере и разделивший с мучениками подвиг. Этот святой представлен симметрично первому изображению в левой части сцены: обнаженный юноша воздетой рукой указывает на изображение в верхней части композиции, где в окружении двуцветной мандорлы показано поясное изображение Христа, который в опущенных руках держит две короны. Еще тридцать восемь корон как бы спускаются с небес. Под ними, над головами мучеников идет греческая надпись «Святые Сорок». Создается выразительный образ описанного в житии богоявления, даровавшего севастийским мученикам спасение и ознаменовавшего их конечную победу над гонителями. Во всех основных чертах ахтальская композиция следует сложившемуся к X в. византийскому иконографическому типу, в котором, в отличие от ранних изображений, важное место занимал образ Христа в мандорле[27].

Сцена «Сорок мучеников» на западной стене обрамлена рельефно выступающей аркой, на лицевой стороне северного склона которой размещены еще четыре изображения мучеников. Вверху два фронтальных изображения в рост, внизу два поясных портрета старца и юноши. Остатки надписи сохранились только около портрета юноши, здесь несколько грузинских букв позволяют прочесть имя «Келсий». Представлен мученик, пострадавший при Нероне вместе с Назарием и братьями-близнецами Гервасием и Протасием (день памяти 14 октября). По-видимому, именно эти три мученика были изображены над Келсием. В поясном портрете старца узнается Назарий, который крестил и воспитывал Келсия. Размещение Назария и Келсия в одном ряду с севастийскими мучениками может быть объяснено эпизодом жития, рассказывающим, как святых топили в море, но благодаря божественному заступничеству они обрели способность ходить по водам точно по суше. Идея спасения в воде объединяла две группы мучеников.

Большой интерес вызывает сцена, расположенная в люнете западной стены над композицией «Сорок мучеников». К сожалению, изображение почти совершен-

[24] *Иосселиани П.* Путевые записки от Тифлиса до Ахталы. Тифлис, 1850, с. 32.

[25] За консультацию по этому вопросу благодарю М.Д. Лордкипанидзе.

[26] См.: *Алибегашвили Г.В.* Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи. Тбилиси, 1979.

[27] Об иконографическом типе «Сорок мучеников», см.: *Demus O.* Two Paleologean Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection // Dumbarton Oaks Papers, 14 (1960), p. 96–109; *Velmans T.* Une icône au Musée de Mestia et le thème des Quarante martyrs en Géorgie // Зограф, 14 (1983), с. 40–51.

но размыто. Однако силуэты позволяют понять структуру сцены и охарактеризовать некоторые фигуры. В центре мы видим прямоугольное возвышение, более всего напоминающее алтарь. По сторонам «алтаря» показан архиерей со следами омофора на груди и женская фигура в богатом одеянии. За архиереем различимы еще два персонажа. Характер сцены довольно необычен, по структуре она напоминает изображения богослужений на обретение мощей, известные по некоторым житийным циклам. На наш взгляд, ахтальская композиция представляет «Литургию на обретение мощей сорока мучеников». Рассказы о чудесных обретениях мощей севастийских святых были чрезвычайно популярны в христианском мире, поскольку драгоценные реликвии хранились во многих странах. Одной из наиболее известных была история V в., когда мощи были вновь найдены в Константинополе по видению императрицы Пульхерии. Возможно, женская фигура в ахтальской композиции изображает эту императрицу участвующей в богослужении.

Сцена подчеркивает литургическое содержание темы Сорока мучеников. Изображение сорока праведников, безвинно страдающих подобно Христу, уже в доиконоборческих иконографических программах истолковывалось как яркий образ жертвы. В росписи VII в. капеллы Сорока мучеников римской церкви Санта Мария Антиква композиция была представлена в алтаре. В Софии Охридской она также располагается в апсиде жертвенника и прямо связывается ритуалом проскомидии[28].

Евхаристический смысл ахтальской композиции усиливает изображение «Причащения Марии Египетской», размещенное по обе стороны круглого окна между «Сорока мучениками» и «Литургией на обретение». В северном простенке различима фигура отшельницы, протягивающей обнаженные руки к причащающему св. Зосиме, который был показан слева от окна. Этот образ, органично сочетающий идеи аскезы и евхаристии, особо почитался в монашеской среде. В иконографических программах он часто изображался либо в алтарном пространстве, либо вблизи «Страшного суда», напоминая о двух важнейших условиях обретения вечной жизни[29].

28 См.: *Babić*. Les chapelles annexes… p. 117–118.

29 Об этой теме в византийских иконографических программах, см.: *Радојчић С.* Una poenitentium. Марија Египатска у српско уметности XIV века // Зборник Народног музеја у Београду, кн. IV (1964, с. 255–264; *Stylianou A.* The Communion of St. Mary of Egypt and her death in the painted churches of Cyprus // Actes du XIVe Congrès international des études byzantines, t. III. Bucarest, 1976, p. 435–441.

Сорок мучеников
The Forty Martyrs

В сложной системе символических связей с композицией «Сорок мучеников» находятся и другие изображения юго-западного компартимента. Сопоставление расположенных на смыкающихся стенах «Сорока мучеников» и «Явления Иисусу Навину» можно считать традиционными. Аналогичное решение находим в каппадокийской церкви Никифора Фоки в Чавушине, где они обрамляют ктиторские портреты императора и военачальников.

Севастийские святые воины, изображенные за двумя реальными полководцами, создавали образ праведного войска, помогающего христианам в борьбе с неверными. Показанный над императором архангел Михаил должен был восприниматься как архистратиг этой небесной армии из ангелов и святых. Выявленная символика актуальна и для росписи Ахталы, хотя и воплощена не в столь ясной форме. Идея триумфа, выраженная образом коронующего Христа, объединяет «Сорок мучеников» и ряд царственных святых, начинающийся со сцены коронования в проеме южного входа[30]. Цари и царицы как бы возглавляют святых защитников христианской веры. Войско небесное воспроизводит структуру армии земной. Кроме того, мотив коронования воплощает мысль о нисхождении благодати и высшем единении, духовном браке праведников со Христом[31].

Здесь мы вплотную подошли к центральной для композиции «Сорок мучеников» теме богоявления, символизированной образом Христа в сияющей мандорле. В иконографической программе Ахталы этот образ воспринимается как своего рода отблеск «большого богоявления» в сцене «Преображения» над арочным входом в юго-западный компартимент. Связь двух явлений Христа в сиянии божественной славы подчеркивают поясные изображения мучеников под композицией «Преображение». Сохранилось только имя «Анания» около первого из трех портретов (день памяти 27 января). Житие святого позволяет отметить яркие совпадения с рассказом о севастийских мучениках. В темнице Анании было видение Христа и голубя св. Духа, а казнили его утоплением в море. Рядом с Ананией, вероятно, были изображены его стражники, ставшие христианами и разделившие с ним мученическую кончину. Необычно расположенный ряд мучеников, вызывающий прямые ассоциации с севастийскими святыми, сближает «Преображение» и «Сорок мучеников». Образы мучеников рядом с богоявлением возникают как воспоминание о жертвенном страдании в строгом соответствии с литургической интерпретацией истории спасения.

Тема богоявления связывает «Сорок мучеников» с теофанией «Крещения», расположенного над «Преображением» и дополненного циклом Иоанна Крестителя на своде юго-западного компартимента. Этот аспект символики «Сорока мучеников» специально исследован Загой Гаврилович[32]. Нисхождение на стоящих в воде мучеников небесного света в византийском богословии сопоставлялось с Крещением. Такое сравнение звучит в двух кондаках Романа Сладкопевца на праздник Сорока мучеников и в посвященных святым гомилиям Василия Великого и Григория Нисского.

Оно получило отражение и в византийских иконографических программах. К примеру, в Софии Киевской «Сорок мучеников» расположены в крещальне, конху апсиды которой занимает сцена «Крещения»[33]. В росписи нартекса Лесново (1349) «Сорок мучеников» изображены напротив цикла Иоанна Крестителя[34]. Примечательно, что рядом с ними находится ктиторская композиция «Инвеститура Душана», где над царским портретом возникает образ коронующего двумя руками Христа. Как и в росписи Ахталы, ктиторская по характеру тема богоизбранной царственности сочетается с темами Сорока мучеников и Иоанна Крестителя. Сходство иконографических решений в разновременных и географически отдаленных росписях Ахталы и Лесново, вероятно, объясняется общим источником в одной из иконографических программ византийской столицы.

В росписи Ахталы сцена «Сорок мучеников» не только органично включена в систему изображений юго-западного компартимента, но и связывает эту систему с композицией «Страшного суда», расположенной на соседней западной стене храма. Чудо явления Христа севастийским святым истолковывалось как прообраз Второго пришествия, дарующего спасение праведникам. Отражение такого понимания можно найти в ранних иконогра-

30 *Thierry.* Une image du triomphe… p. 33–35.

31 О происхождении, символике, основных вариантах иконографического мотива коронования, см.: *Walter Chr.* Marriage Crowns in Byzantine Iconography // Зограф, 10 (1979), p. 83–91.

32 *Gavrilović Z.* The Forty in Art // The Byzantine Saint. Birmingham, 1981, p. 190–194.

33 См.: *Лазарев В.Н.* Древнерусские мозаики и фрески. М., 1973, с. 127.

34 См.: *Gavrilović Z.* The Representation of the Forty Martyrs of Sebaste and the Illustration of the Parable of the Virgins (Matthew 25, 1–13) in the Narthex of Lesnovo // Зограф, 11 (1980), с. 54.

фических программах, которые также содержат указания на обретение мучениками рая без прохождения Страшного суда и на их роль как святых заступников[35]. В каппадокийской росписи Иланли Килисе в Ихлара (IX в.) севастийские мученики образуют одну из сцен рая[36]. В грузинской росписи Вардзии (1184–1186) «Сорок мучеников» показаны непосредственно под процессией праведников, составляющей часть композиции «Страшного суда» в притворе церкви.

Сохранившиеся памятники позволяют думать, что акцентирование в иконографических программах символической близости «Сорока мучеников» и «Страшного суда» было еще доиконоборческой традицией, получившей развитие в Каппадокии и Грузии[37]. Общим смысловым стержнем двух тем была идея спасения. В росписи Ахталы она подчеркнута непрерывным рядом мучеников от крайнего севастийского воина до св. Анемподиста в «Страшном суде», занимающих все участки архитектурного пространства между юго-западным компартиментом и западным рукавом подкупольного креста.

Как показало иконографическое исследование, росписи юго-западного компартимента при всем разнообразии сюжетов объединяет несколько тем. Главной была тема богоявления, звучащая во всех композициях и связывающая систему изображений юго-западного компартимента не только с великими праздниками через теофании «Крещения» и «Преображения», но и со сценами Второго пришествия, создающими образ последней теофании. Вызывая ясные ассоциации с литургическими текстами, богоявление сочетается с темой спасения, дополненной в этой части иконографической программы ктиторской идеей о божественном покровительстве праведному христианскому войску. С точки зрения символической топографии росписи в юго-западном компартименте ахтальской церкви собраны сюжеты, которые в византийских памятниках обычно располагались в жертвеннике, диаконнике и нартексе. Эта ситуация во многом определила необычность и сложность проанализированной иконографической программы.

35 См.: *Velmans*. Op. cit., p. 42.

36 См.: *Thierry*. Nouvelles églises… p. 98–100, p. 45–47.

37 По мнению некоторых исследователей важную роль в сохранении традиции именно в этих регионах сыграл мартириум Сорока мучеников в Сарине, расположенном между Каппадокией и Грузией. См.: *Thierry*. Le Jugement Dernier… p. 165–166.

* * *

Рассмотрение иконографической программы росписей Ахталы позволяет сделать некоторые обобщения. В целом иконографическая программа следует сложившейся к XI в. средневизантийской системе храмовой декорации. Отдельные черты говорят о влиянии грузинской традиции, наиболее заметном в оформлении подкупольного пространства и композиции западной стены. Однако росписи Ахталы отличаются от одновременных грузинских памятников обилием редких литургических мотивов. Эта черта указывает на тесную связь ахтальской иконографической программы с византийским искусством рубежа XII–XIII вв., проявляющего обостренный интерес к литургической проблематике. Редкие иконографические мотивы конкретизировали и обогащали основные темы воплощения, искупительной жертвы и воскресения. Они подчеркивали, что показанная на стенах храма история спасения становится мистической реальностью именно в контексте литургии, а вся иконографическая программа представляет собой сравнительно свободное толкование канонической литургии, которое обретает подлинный смысл лишь во время богослужения, когда изображение дополняет тот или иной момент священнодействия.

Помимо основных символических идей в росписях Ахталы были специально акцентированы еще несколько тем. Важнейшую роль играла тема «Богоматери-Церкви», прямо связанная с посвящением храма и реализованная с помощью ряда необычных архитектурных мотивов в изображениях конхи и сопрестолия, в сценах «Отвержения даров» и «Поклонения волхвов». В медальонах предалтарной арки, в «Причащении апостолов», сценах великих праздников и Деисусе на западной стене подчеркивалась тема «Христа-архиерея», принимающего наследственное священство. Сочетанием двух особо выделенных тем утверждалась мысль, что пространство храма не только «царство небесное», но и «церковь небесная» на земле, в которой свершает литургию первосвященник Христос. Такая интерпретация полностью соответствовала византийским представлениям эпохи. Ахтальская иконографическая программа была составлена утонченными богословами, в совершенстве владевшими этим видом духовного творчества и хорошо знакомыми с последними достижениями византийского

умозрения. В создании программы, вероятно, принимал участие и ктитор росписей. Его влияние может быть отмечено в выборе святителей и надписи над сопрестолием в алтарной апсиде, в оригинальной трактовке темы «Явления Иисусу Навину» в системе изображений юго-западного компартимента.

Наиболее важные индивидуальные особенности росписи Ахталы объясняются принадлежностью памятника культуре армян-халкедонитов. К числу этих особенностей принадлежит последовательная ориентация на византийские образцы. Она определялась необычным статусом армяно-халкедонитской церкви, стремившейся подчеркнуть как давние и прямые контакты с константинопольским патриархатом, так и свою автономию в рамках грузинского католикосата. В выборе некоторых иконографических тем ощущается влияние армянской национальной традиции. Большое значение халкедониты придавали образу Григория Просветителя, который олицетворял для них изначальное единство и православие армянской церкви. В иконографической программе росписи Ахталы можно заметить и тему «армяно-грузинской общности», призванную продемонстрировать глубокую близость армяно-халкедонитской и грузинской церквей. Программа росписи отразила конфессиональную ситуацию рубежа XII–XIII вв., особую позицию армян-халкедонитов в вопросе отношений с римско-католической церковью. Одной из важнейших в иконографической программе была тема унии христианских церквей. Исключительный интерес халкедонитов к унии вызван к жизни самой природой этой этноконфессиональной группы, постоянно находившейся в чреватой кризисами ситуации, в эпицентре конфессиональных и этнических конфликтов.

Армяно-халкедонитский характер иконографической программы подчеркивают многочисленные надписи. В композициях

38 Конфессиональное понимание надписи хорошо иллюстрирует армяно-халкедонистское евангелие 1313 г. из библиотеки Риланда в Манчестере, в котором армянский текст сопровождают изображения с грузинскими надписями. См.: *Марр Н.Я.* Об армянской иллюстрированной рукописи из халкедонитской среды // Известия императорской Академии наук, т. V, № 12. СПб., 1911, с. 1297–1301; *Talbot-Rice D.* The Illuminations of Armenian Manuscript 10 in John Rylans Library // Bulletin of John Ryland Library, 43, N 2 (1961), p. 452–458; *Der Nersessian S.* Études byzantines et arméniennes, t. 1. Louvain, 1973, p. 661–663. О конфессиональном характере грузинской эпиграфики в халкедонитских монастырях Армении, см.: *Мурадян П.* Грузинская эпиграфика Армении. Ереван, 1977, с. 284–286.

чередуются греческие и грузинские надписи. В целом ряде изображений одна надпись воспроизводится и на греческом, и на грузинском языках. Такая трактовка необычна для памятников Грузии и находит прямые аналогии в других армяно-халкедонитских росписях. Язык официальных надписей в росписях Ахталы связан не с этническим происхождением мастеров, но с особым замыслом составителей иконографической программы, стремящихся указать на конфессиональную принадлежность священных изображений «греко-грузинской» халкедонитской церкви[38].

Рассмотренная в контексте культуры армян-халкедонитов иконографическая программа росписи Ахталы является ценнейшим историческим источником, способным заменить недошедшие до наших дней политические и богословские трактаты. Она воплотила особое мировоззрение армян-халкедонитов, в основе которого лежала последовательная ориентация на Византию и Грузию при сохранении неразрывных связей с национальной армянской средой.

ГЛАВА III.

Основные мастера и стилистические направления

Даже при предварительном знакомстве с росписями Ахталы ясно видно различие в стиле фресок, отличающихся и по композиционному построению, и по цветовому решению, и по конкретным приемам письма. Более внимательный взгляд позволяет выделить три большие группы фресок, расположенные в разных частях храма (в алтарной апсиде, на северной и южной стенах, на западной стене[1]). Первая и вторая группы могут быть признаны работой двух художников, каждый из которых обладал легко узнаваемой индивидуальной манерой. Западную часть расписывало несколько мастеров, довольно близких между собой и в свою очередь резко отличающихся от первых двух художников. По всей видимости, в Ахтале работала не единая артель, а ряд мастеров, специально собранных ктитором Иванэ Мхаргрдзели для выполнения большого и необычного заказа — росписи главного храма, обращенного в халкедонитскую веру Плиндзаханка.

Все мастера были сложившимися художниками и несомненно имели значительный опыт в расписывании храмов. Об этом ясно говорит идеальная согласованность изображений с архитектурным пространством, точность пропорциональных соотношений, использование специфически монументальных выразительных средств. Кроме того, надо отметить незаурядное качество исполнения, стоящее на уровне самых лучших произведений средневекового армянского и грузинского искусства. Однако высокое мастерство только подчеркивает различие стилистических решений. Столь разнородная картина не имеет аналогий среди известных памятников монументальной живописи Кавказа XI–XIII вв. Если в других росписях конкретные манеры, как правило, существуют в рамках единого стиля, то ахтальские мастера принадлежат к разным стилистическим направлениям.

На предыдущей странице: Пастух. Фрагмент фрески «Рождество»
On the previous page: The shepherd. Detail of the «Nativity of Christ»

В этом смысле росписи Ахталы представляют собой своеобразную антологию восточнохристианской живописи начала XIII в. По принципу антологии, последовательно характеризующей основных мастеров, и будет построена эта часть работы, главная задача которой состоит в выявлении и классификации индивидуальных стилистических манер, введении в научный обиход нового художественного материала. Стилистическое исследование росписей Ахталы не претендует на описание всей художественной культуры эпохи, но оно позволяет глубже понять некоторые общие проблемы монументальной живописи начала XIII в., до сих пор являющейся одним из наименее изученных разделов в истории восточнохристианского искусства.

В связи с выяснением художественной среды, в которой сложился стиль каждого из мастеров, возникает и особый вопрос об их этнической принадлежности. По этому поводу в научной литературе существуют две прямо противоположные точки зрения. Одни исследователи приписывают создание росписи исключительно грузинским мастерам, другие — армянским[2]. Надо сказать, что проблема имеет более общий характер и касается не только фресок Ахталы, но всех халкедонитских памятников на территории Армении. Изучение росписи Ахталы на основе сопоставления результатов стилистического анализа с «археологическими», палеографическими и иконогра-

---

[1] Предложенную классификацию подтвердил анализ техники росписей в лаборатории физико-химических исследований ВНИИ Реставрации, см.: *Гренберг Ю.И., Писарева С.А.* Настенная живопись церкви Рождества Богородицы в Ахтале в свете технологического исследования // Художественное наследие. Т. 14. М., 1991.

[2] Первой точки зрения придерживаются все грузинские исследователи, среди зарубежных исследователей она активно отстаивается Н. Тьерри. Второй точки зрения придерживаются все армянские исследователи, она сформулирована в работах Л.А. Дурново. Существует особое мнение Ж. Лафонтен-Дозонь, которая считает, что главный храм Ахталы «без сомнения, расписан греческими художниками» (См.: *Лафонтен-Дозонь Ж.* Исследования по декоративным программам средневековых церквей Грузии в связи с византийской монументальной живописью // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977, с. 15).

Армянская надпись
Inscription in Armenian letters
Дионисий Ареопагит, надпись
Inscription in greek ΔΗΟΝΣ
(St Dionysius the Areopagite)

фическими данными может дать конкретный материал для разрешения этой актуальной проблемы.

1. ГЛАВНЫЙ МАСТЕР

Росписи алтарной апсиды, расположенные в символически наиболее значимой части храма, вероятнее всего, принадлежат главному мастеру. В некоторых изображениях святителей осыпался живописный слой и обнажился подготовительный рисунок, сделанный красно-коричневой краской по грунту. Рисунки сделаны не тщательно. Ясно, что для художника они имели значение первоначальных набросков. Вертикальной и горизонтальными линиями на уровне бровей и плеч мастер намечал пропорции фигур. Он выделял основные особенности иконографического типа: прическу, форму бороды. Как можно судить по сохранившимся изображениям, глаза он на предварительном рисунке не делал. Нос и губы прорисованы или совершенно схематично, или, напротив, в манере более живой и натуралистической, чем само живописное изображение. В подготовительных рисунках значительно меньше ощущается стилизация форм. Наряду с иконографическими чертами мастер иногда в эскизе пытается наметить трактовку образа. Так, в одном из лиц появляется обобщенный рисунок скул: художник как бы записывает на память, что надо усилить в образе аскетическое начало. Появление этих «эскизов» из-под осыпей живописного слоя легко объяснимо. Рисунки, по-видимому, делались по сырой штукатурке, тогда как краски наносились уже по подсохшей.[3]

[3] Технология позволяет понять причину неравномерной сохранности расположенных рядом изображений, среди которых одни находятся в очень хорошем состоянии, в других живопись почти исчезла.

[4] Последняя буква представляет собой перевернутую греческую «сигму», такое написание характерно для эпиграфических памятников. В данном случае художник сокращает имя «Дионисиос».

Св. Евсевий Кесарийский
St Eusebios of Caesarea
Св. Дионисий Ареопагит
St Dionysius the Areopagite

Эти рисунки позволяют понять происхождение главного художника, не прибегая к стилистическому анализу. На двух рисунках сохранились надписи, нанесенные небрежно той же красно-коричневой краской. Одна надпись «ΔΗΟΝΣ» — греческая, в изображении Дионисия Ареопагита[4]. Другая надпись «EPSE» начертана армянскими буквами в изображении Евсевия Кесарийского, в верхней части сохранился синий фон с официальной греческой надписью[5]. Любопытно, что звучание армянской надписи характерно не для литературного, а для разговорного произношения имени[6].

[5] Надписи сделаны одновременно с подготовительным рисунком той же красно-коричневой краской (химический анализ в лаборатории ВНИИР подтвердил идентичность краски рисунка и надписи).

[6] За это наблюдение приношу искреннюю признательность П.М. Мурадяну и К.Н. Юзбашяну. Интересно, что первая и последняя буквы могут быть прочитаны и как армянская «U». Такая неопределенная графическая форма встречается в некоторых армянских рукописях XIII в.

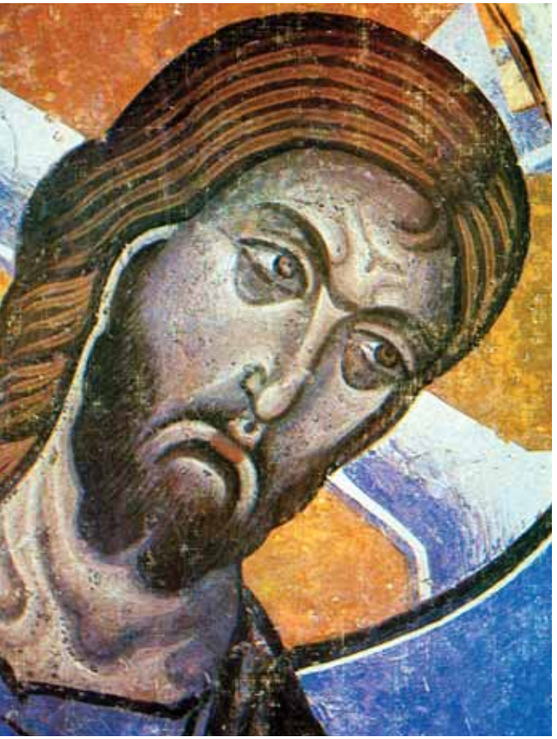
Назначение «черновых» надписей на подготовительном рисунке хорошо понятно. С их помощью мастер для себя отмечал, где будет изображен тот или иной святитель. Естественно, при этом художник пользовался наиболее близкими языками, один из которых был родным. Такими языками для него были армянский и греческий. Конфессиональная принадлежность мастера известна. Сопоставление фактов позволяет прийти только к одному выводу: главный мастер был армянином-халкедонитом, возможно, длительное время прожившим в грекоязычной среде. Кажется вполне закономерным, что ктитор росписи Иванэ Мхаргрдзели пригласил в качестве главного мастера своего единоверца и соотечественника.

Выяснение принадлежности мастера к армянам-халкедонитам еще не дает ответа на вопрос о художественной среде, в которой сформировался его стиль. Было бы логичным предположить, что мастер сложился как художник в соседней Грузии, где в начале XIII в. подлинного расцвета достигает искусство монументальной живописи, создаются многочисленные росписи и работает целый ряд талантливых мастеров. Однако это предположение не подтверждается при изучении техники и стиля росписи алтарной апсиды, принципиально отличающейся от грузинских памятников. В первую очередь надо отметить особенности техники письма, являющиеся более устойчивыми признаками, чем стилистические приемы, легко подверженные влиянию моды. В изображении ликов мастер кладет сплошной темно-зеленый санкирь, контрастирующий с последующими слоями высветлений. Этот прием, широко распространенный в византийском искусстве, в Грузии до начала XIV в. практически не встречается. В изображении одеяний высветления и притенения, также в соответствии с византийской манерой, делаются в три «силы», тогда как в грузинских памятниках используются одна или две «силы»[7].

Более отчетливо различие видно в стиле фресок. Обращает на себя внимание общее цветовое решение росписи алтарной апсиды. На интенсивном синем фоне контрастно выделяются фигуры, написанные яркими красками. Колорит грузинских росписей начала XIII в. достаточно сдержанный. Грузинские мастера, стремясь к гармонизации общего цветового решения, отказы-

[7] Это наблюдение Т.С. Шевяковой, в течение многих лет занимавшейся копированием грузинских фресок. В своих выступлениях на конференциях она не раз отмечала, что техника ахтальских росписей принципиально отличается от принятой в Грузии.

Св. Иаков Нисипийский
St Jacob of Nisibus



Лик Иисуса Христа. Деталь фрески «Причащение апостолов»
Christ. Detail of the «Communion of the Apostles»

ваются от византийского принципа контрастного противопоставления фигуры и фона. Можно заметить еще одну чисто византийскую особенность цветового решения: позем в сцене «Причащение апостолов» написан ярко зеленым тоном. Грузинским художникам зеленый позем казался, по-видимому, слишком натуралистичным, поэтому в росписях XI–XIII вв. почти всегда используются декоративно-условные синие или белые поземы.

В отличие от грузинских художников раннего XIII в., исповедующих идеал изысканной красоты и гармонии, главный мастер Ахталы стремится к максимальной драматизации изображения. Он сознательно нарушает архитектонику в расположении регистров, делая верхний регистр конхи непомерно большим. Движение свободно расположенных фигур резки и внушительны, жесты утрированы, естественные пропорции искажаются. Фигуры показываются в высоком рельефе, формы объемны, несколько тяжеловесны. Пышные одеяния ниспадают чрезмерно многочисленными плотными складками. В изображении ликов яркие светящиеся пробела часто положены непосредственно на санкирную основу. Возникающий драматизирующий эффект контрастного противопоставления усиливается резкими притенениями, подчас как бы дублирующими белильные высветления.

Интерес к драматизации сочетается с повышенной декоративностью. Для мастера важно подчеркнуть обособленность, декоративную самостоятельность каждой конкретной формы. Так, рисунок одеяний распадается на чисто орнаментальные узоры параллельно повторяющихся или рассыпающихся веером складок.

Св. Апостол Павел. St Apostle Paul

Художник добивается значительной стилизации всех элементов изображения. Пробела, превращенные в плотные, тонкие линии, очерчивают формы и имеют скорее декоративный, нежели символический смысл. Тени на ликах четко вырисовываются, тяготеют к геометрической правильности. Изображение волос, когда каждый спиралевидный завиток отделяется особой контурной линией, становится последовательно орнаментальным.

Мастер охотно использует принцип ритмических повторов. Вычурная линия складки на лбу может быть повторена в очертаниях шейной впадины. При этом единый графический мотив дается как бы в разном масштабе. Таким образом, создается впечатление движения, своего рода пульсации формы. Используя богатую палитру совершенно условных изобразительных приемов, художник представляет небесную литургию как ирреальное и пышное драматическое действо. Поиск максимально экспрессивных внешних эффектов в его искусстве органично сочетается с повышенной спиритуализацией образа, стремлением создать ощущение сверхчеловеческого напряжения и сосредоточенной силы.

Отмеченные черты стиля не характерны для одновременных грузинских росписей. Они находят очевидные параллели среди памятников так называемого «динамического» или экспрессивного направления[8] в византийской живописи рубежа XII–XIII вв., которое наиболее ярко проявляется в росписях Курбиново в Македонии (1191 г.)[9] Однако фрески алтарной апсиды Ахталы наиболее близки не самим росписям Курбинова, а некоторым памятникам, образующим особую тенденцию в рамках экспрессивного стиля[10]. В этих росписях уходит маньеристическая утонченность, нервная изломанность и изысканный артистизм, игравшие столь важную роль в искусстве Курбиново. Приемы письма становятся грубее и проще, формы обобщаются, подчеркивается объем, увеличивается масштаб фигур. Используя разнообразные средства, художники добиваются монументализации изображения. Стиль, сохранивший и даже

[8] Об этом направлении, см.: *Mouriki D.* Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // Dumbarton Oakes Papers, 34–35 (1980–1981), p. 108.

[9] См.: *Hadermann-Msguich L.* Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle, t.1–2. Bruxelles, 1975.

[10] См.: *Лазарев В.Н.* Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв. М., 1973, с. 47, 229–338.

[11] *Батхель Г.С.* Новые данные о фресках церкви Благовещения на Мячине близ Новгорода // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., с. 245–254.

[12] См.: *Коцо Д., Милковик-Пепек П.* Манастир. Скопје, 1958; *Ђурић В.* Византијске фреске у Југославији. Београд, 1975, с. 16, 184.

усиливший все основные экспрессивные черты, как бы освобождается от самых сложных и вычурных своих особенностей.

Такая трактовка изображения достаточно рано появляется в восточнохристианском искусстве. Один из первых примеров дают точно датированные фрески новгородской церкви Благовещения на Мячине «в Аркажах» (1189 г.)[11]. Сохранившиеся памятники позволяют думать, что стиль получил распространение около 1200 г. и обрел долгую жизнь в искусстве XIII в. Без существенных изменений он дожил до последней четверти XIII в. и нашел яркое воплощение в таких точно датированных памятниках как росписи Манастира в Македонии (1271 г.)[12] или Мутулос на Кипре (1280 г.)[13].

Монументальный пафос этого стиля оказался созвучен идеям новой эпохи. Сохранение линейной стилизации форм также импонировало определенным кругам заказчиков, ориентирующихся на подчеркнуто экспрессивный, драматически яркий художественный язык XII в., способствующий повышенной спиритуализации образа[14].

По мнению В. Джурича, памятники этого стиля образуют целое направление в искусстве около 1200 г.[15] Радикальное новшество исследователь видит в особых несколько укороченных пропорциях фигур, существенно отличающихся от принятых в комниновскую эпоху. Святые наделяются крупными, плотно сбитыми телами с широкими шеями и большими головами. Они полны созидательной энергии и вдохновлены новым идеалом красоты, который будет господствовать в живописи XIII в. При этом остается неизменным комниновский тип лица. Используются приемы линейной стилизации и интенсивные контрастирующие цвета, характерные для росписей второй половины XII в. Однако все традиционные формы значительно укрупняются, становятся последовательно монументальными, что находит выражение в геометризации рисунка, обобщенной трактовке высветлений и притенений, в подчеркивании нерасчленимой цельности объема.

[13] См.: *Mouriki D.* The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoulas, Cyprus // Byzanz und der Westen. Wien, 1984, s. 171–213.

[14] «Сохранение линеарности» некоторые исследователи рассматривают как одно из двух основополагающих явлений в искусстве XIII в. Если возникновение принципиально нового «пластического» стиля они связывают с Константинополем, то родину «линеарного» стиля, предлагающего лишь новую интерпретацию комниновских образцов, находят в художественных центрах Северной Греции. См.: *Schwartz E.C.* The Persistence of Linearity in Thirteenth-Century Balkan Painting // Tenth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers. Cincinnati, 1984, p. 17.

[15] *Djurić V.* La peinture murale byzantine: XII et XIII siècles // XVe Congrès international d'études byzantines. Rapports et co-rapports, III. Athènes, 1976, p. 25–26.

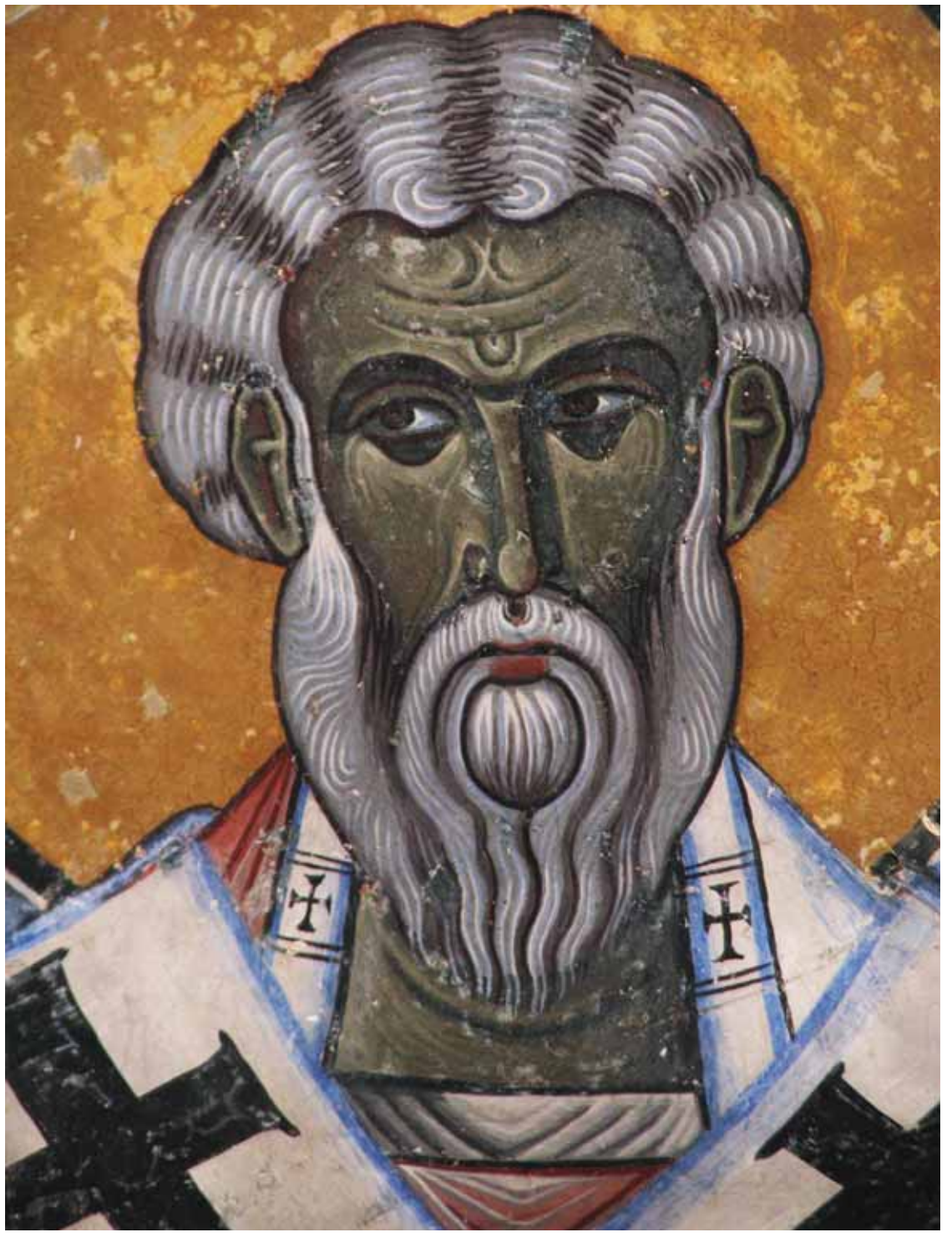
Среди выделенных исследователем памятников ближайшую аналогию алтарным фрескам Ахталы дают росписи церкви Христа Антифонита на Кипре[16]. Сравнение фронтальных изображений святых епископов показывает, что совпадают не только общие черты стиля, но и конкретные приемы письма. К примеру, в живописи ликов стилизованные света дублируются тонкими линиями притенений. С помощью этого очень простого и почти абстрактного рисунка, существенно отличающегося от световых узоров более раннего времени, подчеркивается геометрическая структура изображения и усиливается надличностное начало в образе. Очень похоже трактованы и седые волосы святителей. На более темную основу положены длинные параллельно повторяющиеся линии, образующие крупные орнаментальные формы, декоративный характер которых местами акцентирует черный обводящий рисунок. Значительное сходство находим в типах лиц с широкими лбами, глубоко посаженными глазами, с напряженным скошенным взглядом, характерно маленьким плотно сжатым ртом и рельефно выписанными ярко красными губами. При некотором различии индивидуальных манер сходство кипрских и ахтальских фресок настолько велико, что возникает убеждение если не в прямой связи мастеров, то в существовании вполне определенного общего источника-образца.

Более или менее точные аналогии алтарным росписям Ахталы можно найти и в других памятниках, созданных около 1200 г. Этот стиль был популярен на Афоне, его проявления можно заметить в двух изображениях апостолов Петра и Павла, сохранившихся от росписей в келиях Рабдуху и в библиотеке монастыря Ватопед (1197 – 1198)[17], в мозаичной иконе «Богоматери с младенцем» из Хиландара (ок. 1198 г.)[18], то есть во всех трех памятниках, связанных с Афоном около 1200 г. Драгоценная, технически совершенная мозаичная икона Богоматери, предположительно исполненная константинопольским или солунским мастером, свидетельствует о высоком происхождении интересующего нас стиля. Огромные глаза с застывшим взглядом, неестественно подчеркнутый объем, жестко схематичный рисунок не были следствием провинциаль-

[16] См.: *Papageorghiou A.* Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus. Nicosia, 1965, pl. XXXI, 2–3, p. 28. Сохранились фронтальные изображения святителей в алтарной апсиде. Росписи церкви Христа Антифонита, расположенной в турецкой части Кипра, трудно доступны и плохо опубликованы. Автор работы имел возможность пользоваться первоклассными фотографиями В. Джурича.

[17] См.: *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1986, с. 102, табл. 355–357; *Djurić.* La peinture... p. 23; Kadas S., Mount Athos. Athens, 1980, p. 85–86.

[18] См.: *Ђурић В.* Мозаична икона Богородице Одигитрије из монастира Хиландара // Зограф, I (1966), с. 16–20.



Св. Иаков Брат Божий. St James, the Brother of the Lord

Фрагмент фрески «Причащение апостолов»
Detail of the «Communion of the Apostles»

ности мастера, но отражением сознательной художественной концепции, возможно, выработанной в самой византийской столице. Вероятно, такой идеал существовал в византийской традиции и раньше, достаточно вспомнить мозаики Хосиос Лукас первой половины XI в. В определенные периоды он воскресал к новой жизни, приобретая соответствующие времени особенности. Можно думать, что это искусство, принципиально отказывающееся от классицистических ценностей, особо почиталось в монашеской среде, где оно должно было восприниматься как адекватное художественное воплощение идей действенного подвижнического служения, чуждого мирскому эстетизму. Редкое единодушие трех разных афонских художников рубежа XII–XIII вв. служит дополнительным подтверждением высказанного соображения.

Фрески Рабдуху и Ватопеда, имеющие общую основу и заметно отличающиеся по индивидуальным манерам, позволяют поставить вопрос о динамике стиля. По-видимому, фреска Ватопеда, утрированной стилизацией форм напоминающая росписи Аркажей, связана с более ранним этапом. Фреска Рабдуху, обобщенно трактующая объем, организующая и упрощающая систему светов, отказывающаяся от чисто внешней экспрессии, при сохранении огромного внутреннего напряжения, знаменует дальнейшее развитие стиля. Между афонскими фресками проходит невидимая граница, разделяющая условные периоды до и после 1200 г. Рассмотренные в этом ряду алтарные росписи Ахталы не только исторически, но и стилистически принадлежат новому искусству XIII в. Высокая степень обобщенности и даже геометризации всех форм, нарочитый схематизм изображения, неподвижность огромных широкоплечих идолообразных фигур, некая сверхконцентрация на ликах, которым вторят столь же определенные жесты — все говорит не о драматически изменчивом

искусстве «конца века», но о начале «архаического» этапа на новом витке художественного развития.

Ареал распространения стиля был очень широк. Помимо Кавказа, Кипра и Афона мы находим его в памятниках Македонии (ранние росписи Прилепа)[19] и в Синайском монастыре, где он ярко проявился в иконе «Сошествия во ад» рубежа XII–XIII вв.[20] Стиль был хорошо известен и на Руси. Кроме фресок Аркажей он определил индивидуальные манеры двух первых мастеров Нередицы (1199 г.)[21]. Отголоски этого стиля можно заметить и в некоторых иконах XIII в., среди которых выделяется образ «Спаса Вседержителя» из московского Музея древнерусского искусства им. Андрея Рублева. Исследовавшая памятник Э.С. Смирнова отметила[22] выразительные совпадения стиля иконы с алтарными росписями Ахталы. Общей оказывается даже такая специфическая деталь как причудливая дугообразующая складка на ладони, свидетельствующая о тщательной разработанности отдельных приемов, используемых разными мастерами одного стиля, прямые связи между которыми исторически недоказуемы. Все названные памятники демонстрируют редкое разнообразие индивидуальных манер. Они резко отличаются и по качеству исполнения. Алтарные росписи Ахталы несколько уступают по мастерству лучшим и значительно превосходят худшие. Однако видимые различия не мешают осознать, что эти памятники образуют грани единого художественного явления, игравшего важную роль в духовной культуре рубежа XII–XIII вв. Мастер алтарной росписи Ахталы не был провинциальным или старомодным художником, случайно сохранившимся на окраине восточнохристианского мира. Стиль фресок, точно датируемых 1205–1216 гг., глубоко современен. Он отражает одно из основных направлений развития «экспрессивного» стиля в визайтийском искусстве начала

19 См.: *Ђурић В.* Византийске фреске… с. 184, сл. 9–10.

20 См.: Иконы на Балканах. София-Белград, 1966, табл. 33.

21 Порядок мастеров указан в соответствии с классификацией М.И. Артамонова. См.: *Артамонов М.И.* Мастера Нередицы // Новгородский исторический сборник, вып. 5. Новгород, 1939, с. 33–36. Примечательно, что значительное сходство стиля главного мастера Ахталы и некоторых манер Нередицы отмечает Т.С. Шевякова, которая копировала в двадцатые годы как погибшие в войну росписи Нередицы, так и сохранившиеся фрески алтарной апсиды Ахталы (мнение было высказано в выступлении на конференции «Монументальная живопись средневекового Востока» в связи с нашим докладом о росписи Ахталы).

22 См.: *Смирнова Э.С.* «Спас Вседержитель» XIII в. в Музее древнерусского искусства им. Андрея Рублева. Вопросы атрибуции // Древнерусское искусство. Художественная культура X – первой половины XIII в. М., 1988, с. 244–261.

XIII в. Стилеобразующие черты алтарных росписей не могут быть объяснены влиянием «декоративной провинциальной культуры XIII в.», они вправе претендовать даже на столичное происхождение. В то же время, что в эпоху разорения ведущих художественных центров и размывания критериев качества этот несложный и выразительный стиль мог стать популярным в провинциальной среде.

Возвращаясь к вопросу о происхождении главного мастера Ахталы можно с уверенностью заключить, что он сложился как художник в одном из византийских центров. Стиль алтарных росписей не только не был принят в грузинском искусстве начала XIII в., но в некоторым смысле являлся отрицанием того изысканного художественного идеала, который существовал в культуре эпохи царицы Тамары. Однако при этом росписи алтарной апсиды Ахталы обладают неким качеством, отличающим их от исключительно греческих памятников и указывающим на восточное происхождение мастера. Это качество трудно сформулировать, так как оно не определено какими-либо особыми приемами, а, скорее, возникает как общее впечатление от изображения, типично византийские формы которого трактованы несколько необычно.

Обращает на себя внимание своеобразное соотношение декоративно-плоскостных и подчеркнуто объемных элементов, достаточно органично сосуществующих в рамках одного изображения. Возникает ощущение, что мастер использует и те, и другие элементы как равноправные выразительные средства, как бы совершенно забывая о реальном строении человеческого тела. Даже добивающиеся значительной стилизации форм, греческие мастера церкви Христа Антифонита или Рабдуху не посягают на разрушение естественной пластической основы изображения. Для главного мастера Ахталы она не имеет практически никакой ценности. При общности использованных приемов письма фрески Кипра и Афона значительно больше связаны с «классической», восходящей к античности, основой комниновского стиля, тогда как росписи Ахталы вызывают воспоминание об «абстрактных» формах древневосточного искусства, в них меньше естественного и индивидуального, но больше символического и декоративного.

В алтарных образах также господствует знаковое начало, по сравнению со стилистически родственными изображениями греческих художников, они кажутся маскоподобными, застывшими, совершенно лишенными естественных эмоций. Ахтальский мастер стремится не к преображению идеально прекрасного человеческого тела, но скорее к воспроизведению абстрактного образца. На наш взгляд, источник своеобразия алтарной росписи лежит не в сознательном использовании оригинальных приемов, но в глубинных основах художественного мышления главного мастера и в конечном итоге объясняется его этническим происхождением. Сделанное наблюдение подтверждает сравнение ахтальских фресок с памятниками армянской миниатюры рубежа XII–XIII вв., в первую очередь с последовательно византинизирующими рукописями «Эдесского круга»[23], в которых специфические негреческие особенности стиля главного мастера находят довольно точные соответствия.

Анализ стиля полностью согласуется с предварительными выводами, сделанными на основе изучения подписей к подготовительным рисункам. Главный мастер Ахталы, армянин по происхождению и халкедонит по вероисповеданию, работал в одном из византийских центров, где пользовался как армянским, так и греческим языком. Возможно ли более конкретно определить этот центр? Качество исполнения не позволяет предположить, что мастер сложился как художник в Константинополе. Ближайшие стилистические аналогии делают вполне вероятной его работу в регионе восточного Средиземноморья. Двуязычие мастера приводит к мысли об армянской среде. Как свидетельствуют исторические источники, армяне-халкедониты часто монашествовали в грузинских и греческих монастырях, расположенных в пределах византийской империи (в Антиохии, на Афоне, в Болгарии).

Кроме того, существовали особые армяно-халкедонитские монастыри. Сохранились сведения об одном таком монастыре в городе Филиппополе (современный Пловдив), где проживала крупнейшая армянская колония на территории Византии. Настоятель этого монастыря Иоанн Атман

23 См.: *Измайлова Т.А.* Армянские рукописи эдесского круга (Венеция № 141/102; галерея Фрир № 50,3; Иерусалим № 1796; Венеция № 888 /159) – рукопись неопубликованной статьи, любезно предоставленной автором; *Der Nersessian S.* L'art arménien des origines au XVII siècle. Paris, 1977, p. 90–91.

Грузинские надписи в сценах «Отвержение даров» и «Суд Пилата». Georgian inscriptions in the «Rejection of the Offerings» and «Christ before Pilate»

в 1170–1172 гг. представлял интересы византийского императора Мануила Комнина во время переговоров с армянским католикосом[24] по вопросу унии церквей. Не исключено, что главный мастер Ахталы сложился как художник в Филиппополе. Впрочем, возможны и иные варианты, например, происхождение главного мастера из ближе расположенного Трапезунда, попавшего с 1204 г. в сферу влияния грузинского царства. Как мы знаем, в этом городе существовала армяно-халкедонитская община, в которой жил иеромонах Минас, сотрудничавший с Симеоном Плиндзаханкеци в переводах богослужебных книг.

Оставляя за отсутствием прямых доказательств вопрос открытым, хочется в заключение заметить, что появление мастера на Кавказе в начале XIII в. кажется вполне закономерным и исторически обусловленным. Оно может быть прямо связано с событиями 1204 г., с наступившим в результате похода крестоносцев разорением и возникшей необходимостью искать лучшей доли в Северной Армении, где на освобожденных от турок землях расцветает культура армян-халкедонитов.

2. ВТОРОЙ МАСТЕР

Этому мастеру принадлежат фрески двух верхних регистров южной стены, все росписи северной стены за исключением нижнего регистра, изображения в сводах подкупольных арок. Фрески в этих частях храма отличаются наилучшей сохранностью. Практически не видно осыпей, красочного слоя, в местах разрушений живопись или размыта, или уничтожена вместе со штукатуркой. Прекрасное состояние живописного слоя, крепко сцепленного с основой, приводит к мысли, что работа, в основном, шла по непросохшему грунту[25]. Особая технология исполнения объясняет, почему на южной и северной стенах, в отличие от алтарной апсиды, не сохранились подготовительные рисунки и черновые надписи.

Надписи с именами Иосифа и Иоанна Крестителя Inscriptions with the names of Sts. Joseph and John the Baptist

Однако официальные надписи на фресках позволяют сделать интересные наблюдения. Они выполнены греческими буквами и грузинским асомтаврули. Иногда одна надпись воспроизводится на двух языках, но чаще они чередуются. Практически все длинные надписи исполнены на грузинском, короткие — преимущественно на греческом. В грузинских надписях ясно различимы два вида начертания букв. Один несколько упрощенный тип письма, использованный в сценах «Отвержение даров» и «Суд Пилата», в точности повторен в росписях западной стены, где, несомненно, работали другие художники. Эти пространные надписи на фресках разных мастеров были сделаны одним человеком.

[24] См.: *Бартикян Р.М.* Роль игумена Филиппопольского армянского монастыря Иоанна Атмана в армяно-византийских церковных переговорах при католикосе Нерсесе Благодатном (1166–1173) // Вестник общественных наук АН АрмССР, 1984, № 6, с. 78–88.

[25] Приемы письма близки технике чистой фрески, которая практически не встречается в кавказских памятниках XI–XIII вв., где, как правило, используется смешанная техника: живопись начинается по еще влажной, но ведется в основном по сухой штукатурке, что приводит к частым осыпям верхнего красочного слоя.

В отличие от грузинских надписи на греческом подчеркнуто красивы, стилизованные буквы кажутся нарядными орнаментами. В некоторых случаях слова образуют декоративные узоры, как в надписях с именами Иосифа и Иоанна Крестителя. Греческие надписи свободно и естественно соотносятся с изображениями, тогда как грузинские тексты вписаны не всегда удачно. Знаменательно, что белила греческих надписей идентичны по составу с использованными в живописи ликов. Белила грузинских надписей заметно отличаются по цвету и плотности. В некоторых небольших изображениях видно, что греческие и грузинские надписи по-разному сцеплены с живописной основой. Так, в медальоне с изображением Иоанна Крестителя греческая надпись идеально сохранилась, а белила грузинских букв почти полностью осыпались. Следовательно, короткая грузинская надпись была исполнена после того, как штукатурка совершенно высохла, не одновременно с изображением Иоанна Крестителя.

Совокупность наблюдений показывает, что второй мастер делал в процессе работы только греческие надписи. Грузинские надписи наносились позже другими людьми, возможно, художниками, расписывавшими западную стену. Для этих надписей были оставлены в композициях специальные места, они несомненно были исполнены до того, как в храме разобрали леса, с которых велась роспись. Отмеченные особенности надписей позволяют поставить вопрос об этническом происхождении второго мастера. Скорее всего, он не был грузином. Наиболее вероятно греческое происхождение художника. Не исключена и его принадлежность к армянам-халкедонитам. Как и главный мастер, он мог быть приглашен из Византии. Допустимость подобного предположения подтверждается анализом стиля росписей южной и северной стен.

Во многом стиль мастера южной и северной стен близок фрескам алтарной апсиды. Обращает на себя внимание типично византийский подход к цветовому решению изображения, основанному на контрастном противопоставлении фигуры и фона. Общей для двух художников характерной византийской особенностью является использование зеленых поземов.

Художник южной и северной стен, так же как и главный мастер, стремится к экспрессивной трактовке изображения. В композициях сцен богородничного и христологического циклов на

северной стене он подразделяет фигуры на две противостоящие группы, добиваясь повышенной драматизации. Движения фигур определенны и динамичны. Их несколько укороченные пропорции, полновесные обобщенные формы создают впечатление концентрированной и мощной энергии. Впечатление усиливается за счет нарушения естественных соотношений между фигурой и фоном. Отведенного фигурам пространства явно недостаточно для свободного движения, что создает ощущение скованности и внутренней напряженности. Пытаясь максимально усилить выразительность изображения, мастер иногда идет на сознательное упрощение художественного решения, используя даже такой несложный прием как подчеркивание разницы в масштабах, особенно хорошо заметное в сценах страстного цикла, где фигура Христа несравнимо крупнее всех остальных.

Помимо типологических византийских особенностей и тяготения к повышенной экспрессии можно назвать и конкретные черты стиля, сближающие двух художников. К их числу относится и понимание объема, данного в высоком рельефе, и использование плотной контурной линии, решительно описывающей формы, и трактовка одеяний, ниспадающих тяжелыми складками, и контрастное противопоставление высветлений и притенений. Сравнение стилистических манер не только позволяет сделать вывод о византийском происхождении второго мастера, но и утверждать, что стиль этого художника, также как и стиль главного мастера, тесно связан с так называемым «экспрессивным» направлением в византийской живописи рубежа XII–XIII вв.

Однако большое число общих черт, тем не менее, не дает права рассматривать стиль двух мастеров ахтальской росписи как единое художественное явление. Во многом росписи южной и северной стен отличаются от алтарных фресок, они демонстрируют не только особую индивидуальную живописную манеру, но и несколько иное направление художественных поисков.

В первую очередь отметим различия в технике письма. В построении живописи открытых частей тела мастер южной и северной стен не использует, как главный художник, темно-зеленый санкирь в качестве основного подготовительного слоя. Он пишет этот слой светлыми красками телесного тона, а затем строит объем за счет разноцветных притенений. Подобная техника была

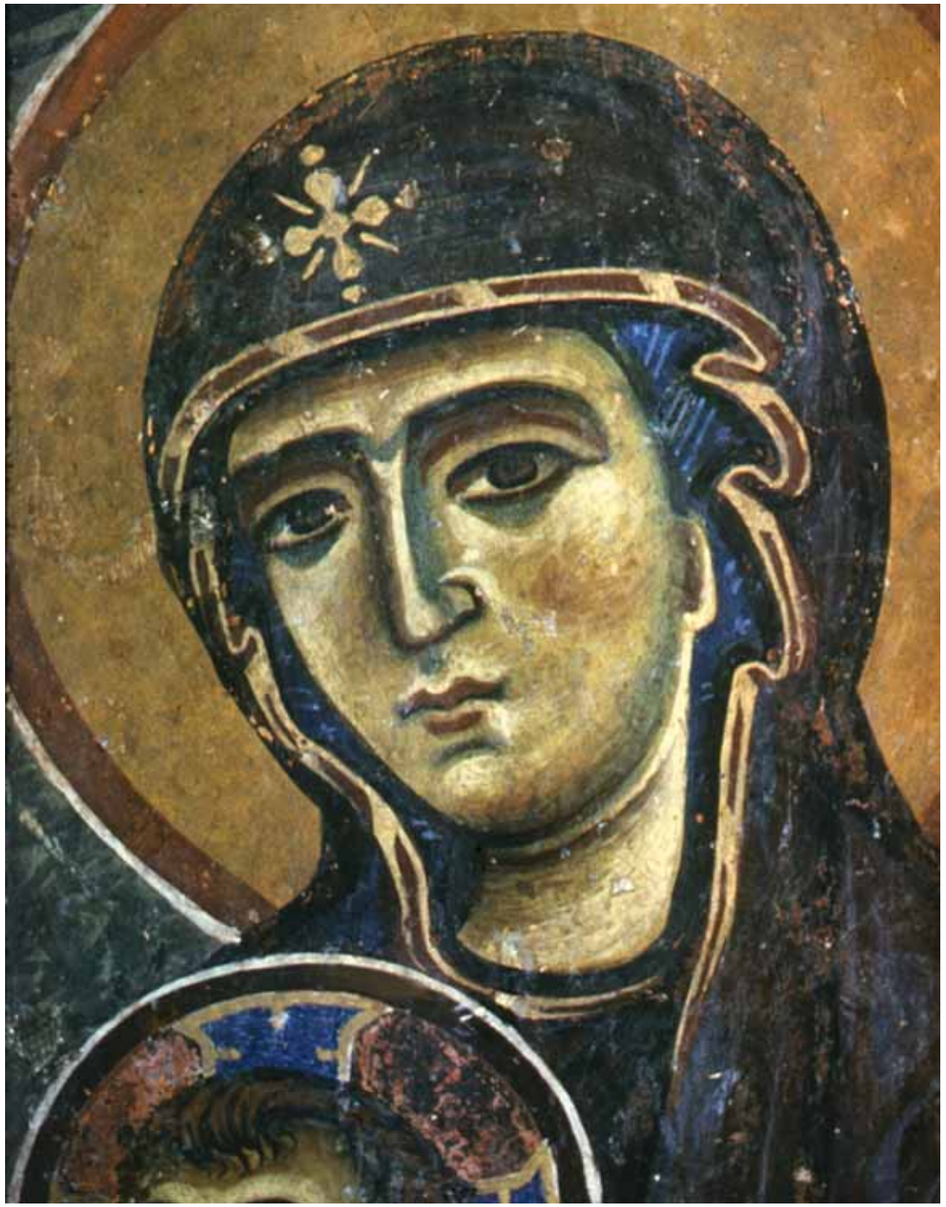
Мл. Христос. Фрагмент фрески «Поклонение волхвов»
Infant Christ. Detail of the «Adoration of the Magi»

широко распространена в восточнохристианском искусстве, наряду с «санкирным» письмом. По мнению Д. Уинфильда[26], она преобладала в византийской монументальной живописи до XII в., а затем использовалась при изображении второстепенных фигур для более быстрого завершения работы[27]. Однако, своеобразие фресок южной и северной стен состоит в том, что мастер, применяя эту технику, пытается имитировать «санкирное» письмо. Он кладет яркие зеленые тени на лбу, вдоль скулы, на шее, которые визуально воспринимаются как часть основного «санкирного» слоя. Такая имитация, с одной стороны, позволяла создать впечатление высокопрофессиональной, «сложной» живописи, передающей естественный рельеф форм, с другое — за счет ярких и несколько условных притенений добиться большей выразительности изображения, подчеркнуть значение объема. Как кажется, подобная техника должна была быть очень популярна в византийском искусстве рубежа XII–XIII вв., так как идеально соответствовала эстетическим вкусам эпохи, пытающейся сохранить комниновский идеал и в то же время ищущей новой выразительности.

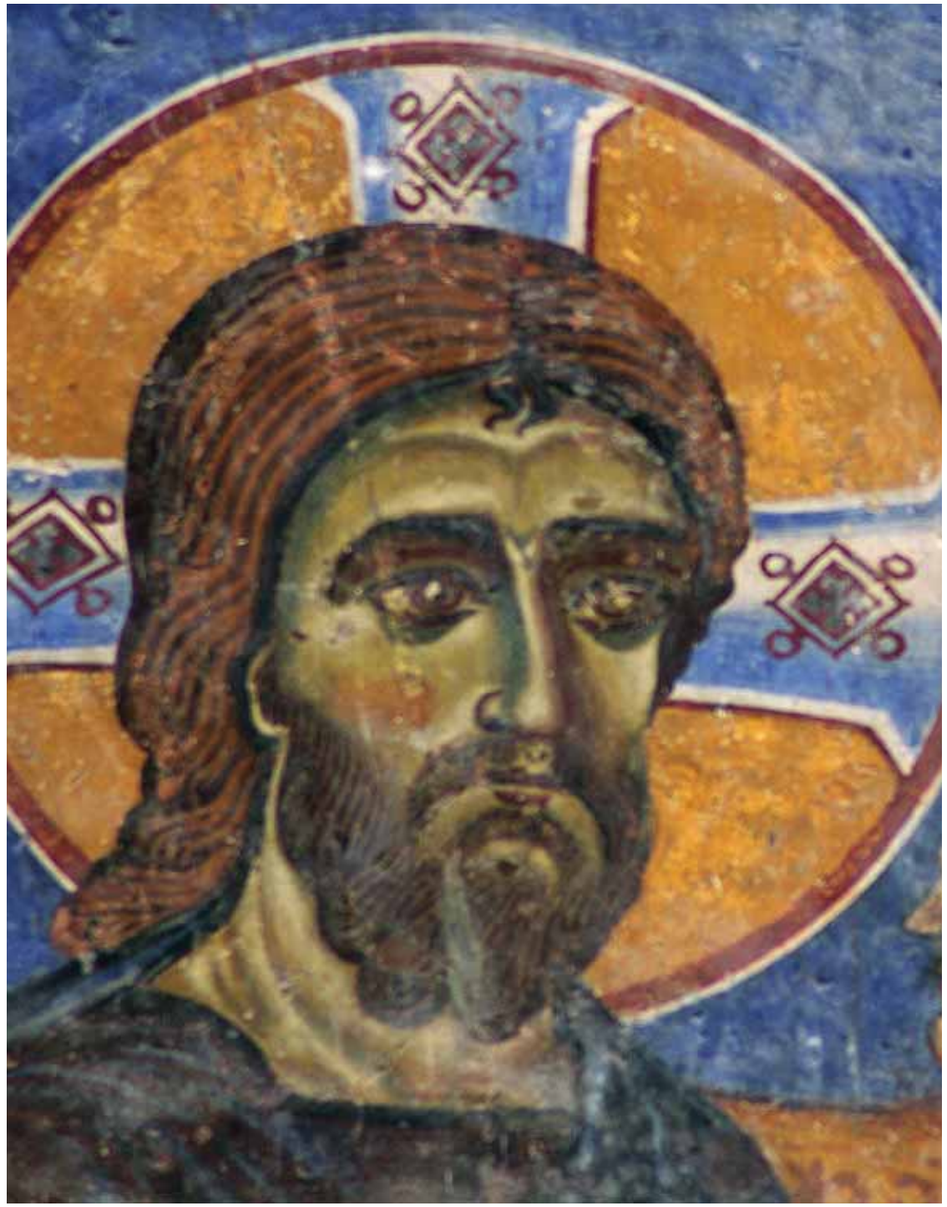
Наряду с зелеными притенениями мастер южной и северной стен применяет и коричневато-красные. Иногда они дублируют друг друга, повторяя линию бровей в глазных впадинах, иногда они располагаются как бы параллельно, способствуя пластическому выявлению той или иной формы (к примеру, лик Богоматери из «Поклонения волхвов» или лик Христа из центральной композиции страстного ци-

26 *Winfield D.* Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods // Dumbarton Oaks Papers, 22 (1968), p. 127–128.

27 Особенности техники были выявлены в процессе оптического исследования живописного слоя в видимой, ультрафиолетовой и инфракрасной областях спектра экспедицией ВНИИР под руководством Ю.И. Гренберга. См.: Исследование настенной живописи на южной стене церкви в Ахтале (промежуточный отчет). М., 1982 (ВНИИР, лаборатория физико-химических исследований).



Лик Богоматери. Фрагмент фрески «Поклонение волхвов»
The Virgin's face. Detail of the «Adoration of the Magi»



Лик Христа. Фрагмент фрески «Христос перед Пилатом»
The face of Christ in the «Christ before Pilate»

кла). Два основных вида притенений дополняются несколькими менее важными. Примечательно, что мастер очень остроумно пользуется этой многоцветной гаммой притенений. В главных, наиболее значимых образах он использует, как правило, весь набор притенений, во второстепенных изображениях — один или два вида, не применяя яркого зеленого тона. С помощью притенений художник устанавливает своеобразную градацию изображений и тем самым управляет вниманием зрителя, которое сразу сосредоточивается на ярко написанных ликах Христа и Богоматери и только потом переходит на более просто сделанные изображения служанок, иудейских первосвященников или римских воинов. В некоторых изображениях притенения играют решающую роль в трактовке образа. Так, особый аскетизм в ликах столпников, представленных на южной стене, несомненно связан с использованием только одного вида почти черных притенений.

Многоцветное письмо мастера южной и северной стен принципиально отличается от несколько однообразной и строгой манеры главного художника, основанной на контрастном противопоставлении темно-зеленого санкиря и ярких высветлений. Различие, по-видимому, имеет глубокие корни и связано с эстетическими идеалами двух художников. Второй мастер стремится к большему жизнеподобию, осязаемости и предметной конкретности, тогда как для главного художника важнее абстрактно-символическое, надличностное начало. Это различие хорошо заметно и в стилистических решениях. Во фресках южной и северной стен художник практически отказывается от стилизации форм. Здесь мы уже не найдем того внутренне противоречивого сочетания объемных и декоративно-плоскостных элементов, которое определило своеобразие фресок алтарной апсиды. Значение объема в изображениях южной и северной стен подчеркнуто, но трактовка его становится несравненно более естественной.

В этой связи интересно сравнить понимание пробелов. В алтарных фресках высветления, сделанные чистыми белилами, превращены в стилизованные линии, имеющие почти орнаментальный характер. Мастер южной и северной стен кладет пробела крупными, мягкими, бесформенными мазками, единственное назначение которых состоит в создании иллюзии объема, они чем-то напо-

Св. Анна. Фрагмент «Отвержения даров»
St Anne's face in the «Rejection of the Offerings»

минают световые блики, скользящие по поверхности мраморной скульптуры. Характерно, что в высветлениях белила всегда смешиваются с охрами основного слоя, тем самым высветления как бы приглушаются и органично включаются в общую художественную систему изображения, где ни один из элементов не является доминирующим. Даже в тех случаях, когда стилистические приемы двух художников ахтальской росписи совпадают, второй мастер стремится к более гармоничным, менее жестким и схематичным художественным решениям.

Существенные различия можно заметить и в трактовке образов. В ликах южной и северной стен значительно меньше иератического, застывшего и отвлеченного. Сохраняется определенность выражения, повышенная одухотворенность, вкус к драматизации. Но все качества трактуются глубоко человечно, легко соотносятся с земными понятиями и чувствами. Образы — открыто эмоциональные, доступные, в некотором смысле бесхитростные, в них нет той ирреальной отрешенности, которая превращает алтарные изображения в почти абстрактные символы. Можно отметить высокую

Св. Иоаким. Фрагмент «Отвержения даров»
St Joachim's face in the «Rejection of the Offerings»

степень конкретности в передаче настроения, особенно хорошо ощутимую при сравнении двух лиц Анны в композициях богородичного цикла. Художник, жертвуя внешней привлекательностью и сознательно огрубляя живописные приемы, передает скорбное отчаяние Анны, присутствующей при отвержении даров, но при этом в следующей сцене он подчеркивает благостную умиротворенность Анны, приносящей долгожданную дочь к священникам. Интерес к психологизации, появившийся в византийском искусстве второй половины XII в., здесь не только получает свое дальнейшее развитие, но и достигает качественно иного уровня: акцент уже ставится не столько на символико-догматической, сколько на повествовательной стороне изображения.

По сравнению с памятниками конца XII ыв., оба художника стремятся к большему обобщению и монументализации, сохраняя при этом экспрессивную силу позднекомниновского искусства. Их общей отличительной особенностью является тяжеловесная пышность, проявившаяся и в некоторой утрированности всех выразительных средств, и в использовании роскошных ярких одеяний, и в богатстве сложных орнаментов. Однако мастер южной и северной стен отказывается от чисто условных, декоративных приемов, откровенной стилизации. Он восстанавливает значение

Ангел. Рождество Христово. Angel in the «Nativity of Christ»

скульптурного объема как естественной пластической основы изображения, возвращается к ценностям, на время утраченным в маньеристических экспериментах конца века. Для главного художника повышенный рельеф форм — только одно из выразительных средств, для второго мастера — это основа художественного решения, определяющая важнейшее направление поисков, идущих в сторону отказа от нарочитой переусложненности и возвращения к идеалу естественной красоты. Стиль обоих мастеров заметно отличается от «позднекомниновского маньеризма» и связан

28 См.: *Orlandos A.C.* L'architecture et les fresques byzantines du monastère de St. Jean à Patmos. Athènes, 1970, p. 327–346; *Kollias E.* Patmos. Byzantine Art in Greece. Mosaics-Wall Painting. Athens, 1986, p. 12–23; Patmos. Treasures of the Monastery. Athens, 1988, p. 59–63, 11–26.

29 А. Орландос на основе стилистических сравнений датировал росписи капеллы Богоматери 1185–1190 гг. Д. Мурики относила памятник к 1176–1183 гг., когда игумен монастыря Леонтий являлся одновременно патриархом Иерусалима. Л. Хадерман-Мисгвич указывала на связь росписей с искусством XIII в. С исторической точки зрения наиболее вероятным временем создания росписей можно считать и период игуменства Арсения (1183–1207), на который приходится расцвет обители. Важнейшие характеристики стиля, см.: *Djurić.* La peinture murale… 20–21; *Hadermann-Hisguich L.* La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIIIe siècle // XVe Congrès international d'études byzantines. Rapports et co-rapports, III. Athènes, 1976, p. 108–109; Mouriki. Stylistic trends… p. 116–117.

Ангел. Рождество Христово
Angel in the «Nativity of Christ»

с началом новой эпохи. Но если стиль алтарных фресок в целом остается вполне традиционным и ориентируется на образцы, известные еще в искусстве XI в., то стиль второго мастера можно рассматривать как одно из первых проявлений нового художественного мышления, порождающего более полнокровную и жизнеподобную трактовку изображения, так ясно отличающую искусство XIII в. от предшествовавшего периода.

На наш взгляд, близкую аналогию стилю второго мастера дают росписи капеллы Богоматери в монастыре Иоанна Богослова на Патмосе[28].Росписи по-разному датируются в пределах последней четверти XII в. В последнее время исследователи все чаще связывают памятник с искусством около 1200 г., указывая, что фрески Патмоса «предвещают лучшие произведения XIII в.»[29] Сходство памятников наиболее ясно проявляется в изображении ликов, что хорошо показывает сравнение ангелов из ахтальской композиции «Рождества» и композиции «Троица» из росписей Патмоса, столпников на южной стене и преподобных в люнете северной стены капеллы Богоматери. Очень похожи типы широких лиц с крупными, но соразмерными чертами, высоко поднятыми

Принесение Марии к священникам
Benediction of the Priests

бровями, полными щеками с ярким румянцем. Подчеркивается скульптурная цельность формы, но объем моделируется постепенно с помощью положенных пятнами чуть приглушенных высветлений и многоцветной гаммы притенений, иногда нанесенных тонкими параллельно повторяющимися штрихами. Контраст высветлений и притенений делает черезвычайно выразительной пластику лиц и способствует монументализации изображения. Этот важнейший для двух росписей эффект достигается и плотным контурным рисунком, местами решительно описывающим формы, неестественно высокий рельеф которых в ряде случаев дополнительно акцентирован идущими вдоль контуров белыми линиями.

При общности стилеобразующих черт можно заметить существенные различия между росписями. Как кажется, они объясняются двумя причинами. Первая связана с более низким качеством живописи Ахталы по сравнению с отточенно совершенными «столичными» росписями Патмоса, в которых чувствуется особый эстетизм, антикизирующая струя, никогда не исчезавшая

в константинопольском искусстве. Во фресках Патмоса моделировка значительно сложнее, художник стремится к идеальной выписанности каждой конкретной формы. К примеру, если второй мастер Ахталы кладет румяна аморфным большим пятном, то мастер Патмоса несколько стилизует румяна и наносит поверх пятна тонкую сетку красных штрихов, придающих художественному решению необходимую законченность. Второй мастер Ахталы не стремится к рафинированной внешней красоте, в его искусстве все очевидней и проще, но при этом энергичней и конкретней. Можно думать, что второй мастер сложился как художник не в Константинополе, а в одном из провинциальных центров византийской империи.

Вторая группа отличий, по-видимому, определена более поздней датой фресок южной и северной стен, которые последовательнее реализуют художественные идеи XIII в. Стиль росписей Патмоса сочетает черты разных эпох. Крупные скульптурные головы сочетаются с субтильными уплощенными телами, традиционно удлиненных пропорций. В изображениях драпировок преобладает измельченный декоративный рисунок, хорошо известный по памятникам XII в. Не менее консервативна и общая трактовка композиций с пространственными пустотами между редкими фигурами и условным плоским фоном.

Стиль росписей Ахталы значительно более монолитный. В фигурах используется новая некомниновская система несколько укороченных пропорций, органичная типам лиц. Одеяния с широкими складками не скрывают крепких и даже массивных тел, энергично разворачивающихся в пространстве[30]. Активно жестикулирующие персонажи до предела насыщают композиции. Новая трактовка фигур вступает в противоречие с традиционным для комниновского искусства пониманием пространства как условного фона. Отмеченное в росписи Ахталы противоречие, вносящее в композиции элемент дисгармонии, привело к существенному изменению концепции пространства в искусстве XIII в. Ближе к середине столетия появляются изображения, в которых новому пониманию пластики соответствует новое пространственное решение, позволяющее органично воплотить особый вкус эпохи

30 Очень убедительно сравнение изображений Иоакима и Анны в ахтальском «Отвержении даров» и в композиции «Введение во храм» из росписей Патмоса.

к нарративному и конкретному. Таким образом, композиции второго мастера, пытающегося превратить условный фон в пространственную среду, знаменуют самое начало процесса, существенно обновившего византийское искусство.

Отдельного размышления заслуживает различие в трактовке образов, хорошо заметное при сравнении ликов Христа и Богоматери в двух росписях. Во фресках Патмоса лики полны высоко духовного напряжения, внутренняя жизнь образов сложна и многозначна, но психологическое состояние прямо не сформулировано, художник в согласии с идеалом комниновской эпохи уходит от всякой определенности, ограничивающей глубину ассоциаций. Однако в росписи Ахталы эмоциональное состояние передается очень конкретно. При этом в некоторых случаях один образ выражает сразу два разных переживания. Например, в лике возлежащей Богоматери из «Рождества» легко угадывается радость земной женщины, явившей миру божественного младенца, и печаль матери, знающей о грядущем распятии сына. В образе эти идеи выражены и ранее рассмотренными иконографическими средствами (символический жест руки), и особой трактовкой черт лица. Отметим выразительную деталь — один уголок губ Богоматери улыбается, другой скорбно опущен. Не посягая на символическую иконную основу образа, художник вносит дополнительные акценты, напоминающие о его бытовании в историческом времени Евангелия. Второй мастер стремится к усилению повествовательного начала, создавая драматический образ-рассказ о кульминационных событиях истории спасения. Такая трактовка отражала духовные поиски христианина XIII в., в новых исторических условиях уже неудовлетворенного несколько абстрактным спиритуализмом комниновской эпохи.

Сравнение двух памятников приводит к мысли, что росписи второго мастера Ахталы могут быть рассмотрены как дальнейшее развитие стиля, зарождение которого видно во фресках Патмоса. Этот стиль получил широкое распространение в византийской монументальной живописи первой половины XIII в. Он был особенно

31 См.: *Chatzidakis M.* Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Greece // L'art byzantin du XIII siècle. Beograd, 1967, p. 61.

32 См. :*Ђурић В.* Една сликарска радионица у Србији XIII века // Старинар, нова серија, XII (1961), с. 63–75.

33 См.: *Тодић Б.* Најстарије зидно сликарство у св. Апостолима у Печи // Зборник за ликовне уметности, 13 (1982), с. 19–36; *Радојчић С.* Милешевске фреске Страшног суда // *Радојчић С.* Одабрани чланци и студије. Београд, 1982, с. 182–189

Богоматерь. Рождество Христово. The Mother of God in the «Nativity of Christ»

популярен в Греции, его отголоски находим в таких памятниках как росписи церквей св. Николая на Родосе, Иоанна Богослова в Вения, Псахна (1245 г.) и Краниди (1244 г.)[31]. Стиль имел множество вариантов, с трудом поддающихся унификации. Однако ясна общая основа — монументализация изображения и сочетание тщательной пластической проработки подчеркнуто рельефных форм с экспрессивно условным комниновским рисунком. По-видимому, с развитием этого стиля надо связывать и большую группу сербских росписей, созданных около середины XIII в. Первый слой живописи в церкви Богородицы Левишки, остатки фресок в церкви св. Николая в Студенице, алтарные росписи Морачи некоторые исследователи считают результатом деятельности одной мастерской, работавшей в третьем-пятом десятилетии XIII в.[32] К данному кругу памятников могут быть также причислены древнейшие росписи церкви Апостолов в Пече и росписи нартекса Милешево[33].

Приведенный далеко не полный перечень памятников только монументальной живописи показывает, что стилистическое направление, нашедшее отражение во фресках Патмоса и Ахталы,

Ангел, склонившийся пред Этимасией
Angel bowing to the Hetoimasia
▸ Надпись «Георгия помилуй Господи»
Inscription: «God save George»

играло важную роль в художественной культуре XIII в. Его успех был предопределен новым пониманием пластики, органично сочетающимся с основными экспрессивными эффектами позднекомниновского искусства, освященного традицией и во многом сохранившего свою привлекательность. По всей видимости, этот стиль сложился в Константинополе к 1200 г., что подтверждается очень вероятным столичным происхождением мастеров из монастыря на Патмосе, тесно связанного с Константинополем[34]. Дополнительное доказательство дает миниатюра на хрисовуле императора Алексея III Комнина (1195–1203 гг.) из собрания монастыря Дионисиу на Афоне[35]. Миниатюра, исполненная в императорском скриптории византийской столицы около 1200 г., демонстрирует все наиболее характерные черты интересующего нас стиля.

Как было отмечено ранее, не абсолютное качество живописи южной и северной стен не позволяет предположить константинопольское происхождение второго мастера Ахталы. Однако стиль этого художника связан с одним из важнейших направлений в византийском искусстве начала XIII в. Фрески южной и северной стен помогают осознать подлинное значение этого направления, проясняют логику его развития, позволяют глубже понять новое художественное мышление, определившее своеобразие искусства XIII в.

[34] См.: *Mouriki*, Stilistic Trends… p. 117.
[35] См.: *Kadas S.* Mount Athos. Athens, 1980, p. 124.
[36] Надпись была обнаружена Ю.И. Гренбергом во время реставрационного исследования росписи.

Вид на западную стену. Murals of the west wall

3. МАСТЕРА ЗАПАДНОЙ СТЕНЫ

Над росписями западной стены работали грузинские художники. Точным доказательством может служить надпись в нижней части южного оконного проема, прочерченная острым предметом по еще непросохшей штукатурке[36]. Полностью сохранившейся надпись сделана на асомтаврули и состоит из трех слов под титлами (см. рис. на стр. 210), которые в переводе с грузинского звучат как «Георгия помилуй Господи». Символически продумано размещение надписи под изображением ангела, склонившегося пред Этимасией. Молитва о спасении передается через посредника, наиболее близкого к уготованному престолу Высшего судии. Естественно, в непредназначенной для обозрения и глубоко личной по характеру надписи художник пользовался родным языком, недвусмысленно свидетельствующим о его принадлежности к грузинской нации.

Грузинское происхождение других мастеров западной стены подтверждают редкие греческие надписи на фресках, сделан-

Трубящий ангел. Trumpeting angel

ные той же краской, что и контурные рисунки. Кривые, неровные буквы явно исполнены неумелой рукой. В некоторых надписях, к примеру, в криптограммах на сферах ангелов из Деисуса, можно заметить и ошибки, говорящие о незнании греческого языка. Использованные в росписях западной стены орнаменты традиционны для грузинского искусства, тогда как орнаменты первых двух художников совершенно необычны[37].

В этой связи надо вспомнить и о замеченной ранее специфически грузинской иконографической редакции «Страшного суда», отличающейся от чисто «византийских» изобразительных решений в алтарной апсиде, на северной и южной стенах. В росписи запад-

[37] Первой на эту особенность росписи Ахталы обратила внимание Т.С. Шевякова, подготовившая к печати монографию об орнаментах в грузинской монументальной живописи.

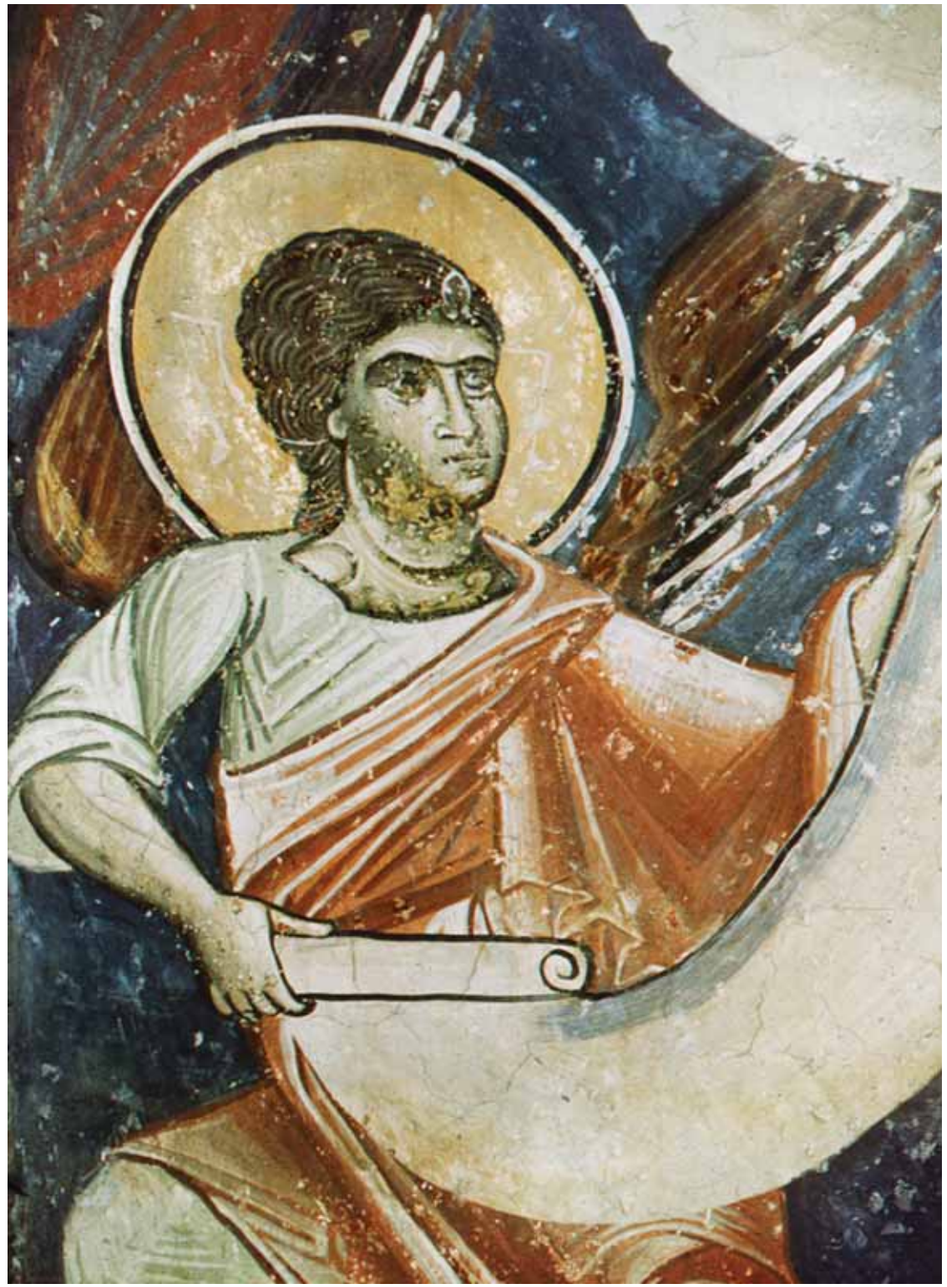
[38] Распределение по регистрам было традиционным для грузинского искусства эпохи, также построены росписи Вардзии и Кинцвиси, См.: *Привалова Е.* О грузинской монументальной живописи рубежа XII–XIII веков // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977, с. 18–19.

Ангелы. Фрагмент «Деисуса»
Angels. Detail of the «Deesis»

ной стены можно выделить три довольно близкие между собой манеры письма. Первому мастеру принадлежит изображение Деисуса, окруженного сонмом ангелов, в верхней части стены. Другой мастер, названный в грузинской надписи Георгием, работал над росписью регистра окон. Его стиль ярко проявился в изображении фигур вокруг Этимасии и ангелов в оконных проемах. Фрески расположенного ниже регистра со сценами рая исполнил третий мастер, которому также принадлежат некоторые композиции на южной стене западного рукава подкупольного креста («Трубящий ангел», «Сошествие св. Духа»). По всей видимости, художники одновременно работали над росписью западной стены, поделив ее строго по регистрам[38]. Согласованность изображений позволяет думать, что они составляли сложившуюся артель. Такие живописные мастерские известны по другим памятникам грузинской монументальной живописи рубежа XII–XIII вв[39]. Внутри «грузинской артели» росписи Ахталы стилистические манеры отличаются незначительно. Но каждый мастер обладает индивидуальными особенностями. Характерными чертами мастера, создавшего сцены рая, являются уплощенные вытянутые фигуры с несколько манерными жестами и трактовка одеяний с длинными, жесткими, рельефно выписанными складками. Художник Георгий использует оригинальный технический прием, он моделирует лица светло-розовым слоем, основанном на смешении известковых белил с красным пигментом[40]. В его фресках неестественно просторные обволакивающие фигуры одеяния ниспадают крупными складками. Высветления на драпировках

[39] См.: *Привалова Е.Л.* Роспись Тимотесубани. Тбилиси, 1980, с. 128–146.

[40] См.: *Гренберг, Писарева.* Указ соч., с. 16.



Ангелы. Фрагмент «Деисуса»
Angels. Detail of the «Deesis»
◄ Ангел со свитком неба
Angel with the scroll of heaven

делаются двух видов, широкими аморфными полосами и острыми тонкими густо положенными линиями. Автора композиции «Деисус» отличает больший интерес к пластической проработке формы и индивидуализации образа, что хорошо видно в многочисленных лицах ангелов, каждое из которых обладает особым неповторяющимся выражением. В своих художественных поисках он оказывается ближе, чем другие грузинские мастера Ахталы, к основному направлению развития византийского искусства XIII в.

Практически все черты стиля мастеров западной стены имеют параллели в грузинских росписях рубежа XII–XIII вв. Ахтальские фрески воспринимаются как органичная часть монументальной живописи эпохи царицы Тамары, составляющей при всем разнообразии индивидуальных манер единое художественное явление. Однако абсолютно точные аналогии привести трудно, поскольку каждый мастер предлагает свою комбинацию из общего набора стилистических приемов. Может быть, наиболее частые совпадения конкретных черт дают росписи западной стены Бетании (ок. 1207 г.), но сходство не так велико, чтобы говорить о прямой связи мастеров.

При этом росписи западной стены Ахталы выделяются среди грузинских памятников эпохи большей экспрессивностью художественного решения. Можно отметить некоторую подчеркнутость всех форм. Появляется интерес к изображению в ракурсе (к примеру, «Ангел, свивающий небо как свиток» в южном оконном проёме). Активно используются разнообразные высветления. Так, одеяния покрываются густым ассистом, в ликах «света» кладутся четкими и плотными мазками. В некоторых

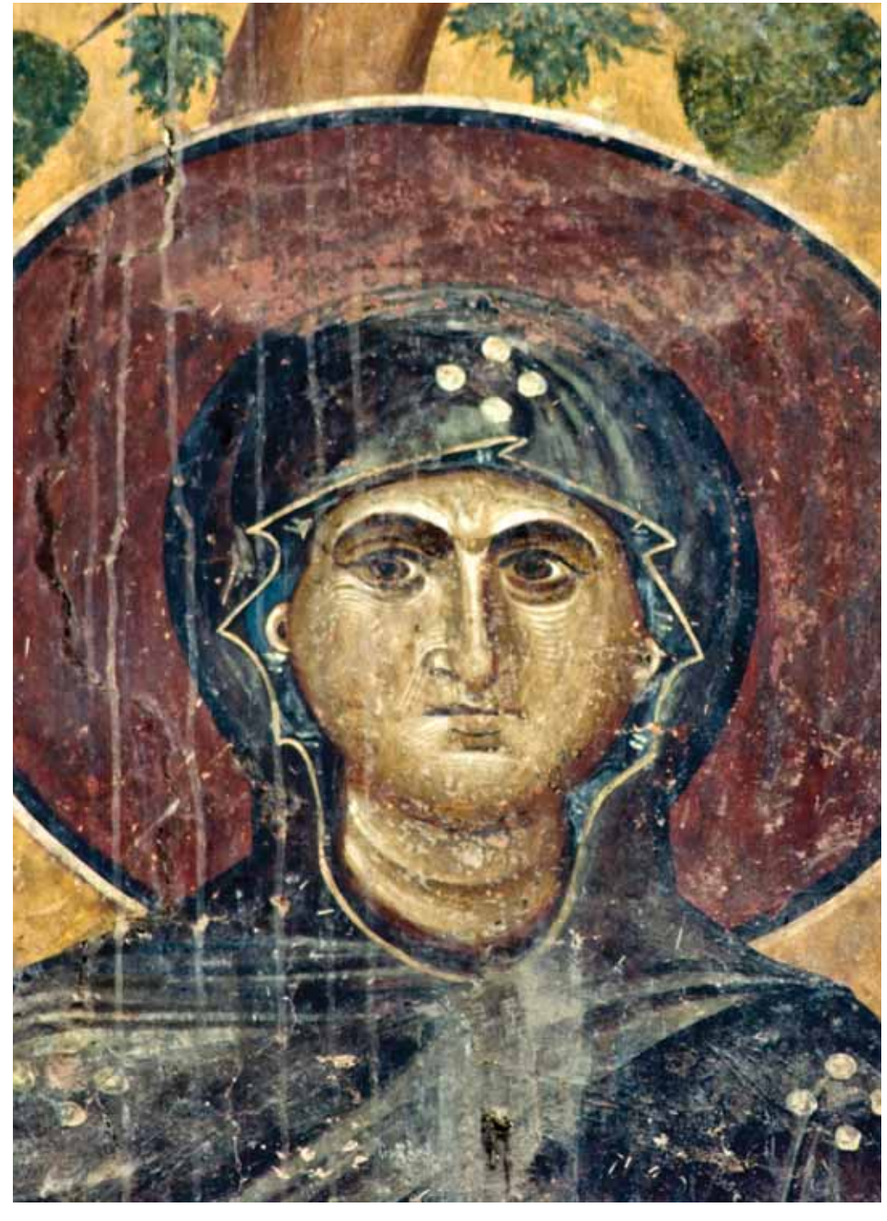
Ангел. Фрагмент «Деисуса»
Angel. Detail of the «Deesis»

изображениях (ангелы из «Деисуса») видно стремление к стилизации «светов», однако реализуется оно довольно неумело, что бросается в глаза при сравнении с тщательной разработанностью других приемов.

Эта деталь заслуживает специального внимания. В грузинской монументальной живописи рубежа XII–XIII вв. высветления применяются с большой деликатностью и сдержанностью, стилизованные «света» практически не встречаются. Однако стилизованные «света» — одна из самых характерных особенностей алтарных фресок Ахталы. Вполне вероятно, что у грузинских мастеров западной стены интерес к стилизации «светов» возник под впечатлением яркой, эффектной манеры главного художника. Возможно, повышенная экспрессивность росписей западной стены также связана с влиянием двух «византийских» мастеров, работавших одновременно в соседних частях ахтальского храма.

Однако сходство грузинских и византийских мастеров кажется совершенно незначительным и сугубо внешним, оно может быть оценено только на фоне других грузинских росписей. В то же время отличие фресок западной стены от росписей алтарной апсиды, южной и северной стен имеет принципиальный характер. Сравнение фресок, расположенных в разных частях ахтальской церкви, позволяет сопоставить не просто отдельные стилистические манеры, но разные художественные традиции, дает возможность глубже понять своеобразие грузинской монументальной живописи начала XIII в.

Отметим различие в технике письма. В живописи ликов сначала кладется основной слой довольно светлого, близкого к телесному тона, затем используются более светлые желтые и розоватые тона. Характерной особенностью является применение полупрозрачных, напоминающих лессировки, зеленоватых и коричневатых



Лик Богоматери. Фрагмент композиции «Богоматерь в Раю»
The Virgin's face. Detail of the fresco «Virgin in Paradise»

Ангел в композиции «Лоно Авраамово». Фрагмент
Angel in the «Bosom of Abraham». Detail

притенений, усиливающих звучание основного тона в теневых участках. Во фресках западной стены мы видим достаточно необычное сочетание двух основных византийских техник «санкирного» и «безсанкирного» письма. По-видимому, такое сочетание было характерно для грузинских росписей рубежа XII–XIII вв. Аналогичные приемы письма можно найти во фресках Бетании, Кинцвиси, Тимотесубани.

Избранная техника предполагала тщательное и постепенное построение объема в манере, которая более органична для иконописи, нежели для фрески. Техника требовала значительного времени, поэтому работа шла в основном по сухой штукатурке. В этой связи надо сказать о совершенно разном отношении к живописной структуре. В грузинских росписях живописная структура как бы скрывается, мастера стремятся представить на суд зрителя законченное и совершенное целое. Напротив, в византийских памятниках, в том числе в росписях первых двух мастеров Ахталы, легко читаемая живописная структура обнажена, условность приемов подчеркнута, что является дополнительным выразительным средством.

Столь существенные отличия можно заметить практически во всех компонентах стиля. Регистры западной стены строятся по строго архитектоническому принципу: нижние регистры воспринимаются как несущие по отношению к верхним. Этот принцип последовательно применяется практически во всех грузинских памятниках. В алтарной апсиде, на южной и северной стенах конструктивная логика

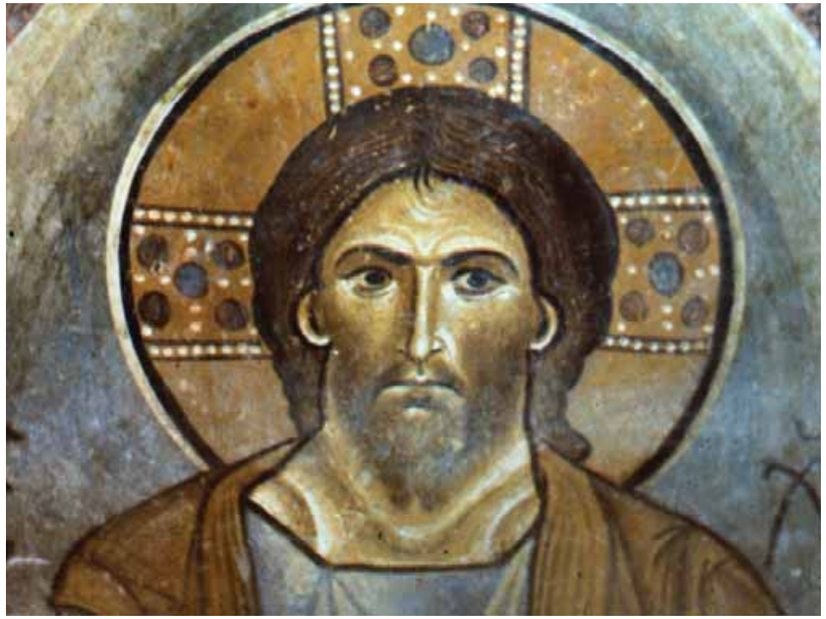
[41] Характеристика явления и основных индивидуальных манер, см.: *Привалова.* О грузинской монументальной живописи… с. 5–18; *Mouriki D.* The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural Neighbors of Byzantium. Reflections of Constantinopolitan Style in Georgien Monumental Painting // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, 31/2 (1981), p. 738–744.

[42] Об этой особенности в связи с фресками Атени, см.: *Mouriki.* The Formative Role… p. 731. Изредка появляются нимбы двух цветов, к примеру, белые и голубые, как во фресках Дмитриевского собора.

Богоматерь в Раю. Фрагмент. The Virgin in Paradise. Detail

в расположении регистров часто нарушается, что характерно для византийских росписей эпохи, стремящейся к усилению экспрессии и динамики.

Изображения на западной стене кажутся значительно более статичными и плоскостными. Отсутствует тенденция к драматизации, определявшая стиль двух первых художников ахтальской росписи. Мастера западной стены хотят создать впечатление торжественного и спокойного предстояния, декоративная красота целого им всегда дороже выразительности отдельного образа. Большую роль в создании этого впечатления играют светлые фоны (к примеру, желтый фон в композициях «Лоно Авраамово» или «Богоматерь в Раю»). Пристрастие к светлым фонам, редко встречающимся в византийском искусстве, составляет одну из наиболее ярких особенностей грузинской монументальной живописи XI–XIII вв.[41] Нехарактерной для византийских росписей чертой является активное использование разноцветных нимбов[42]. Только в сцене «Богоматерь в Раю» можно найти ко-

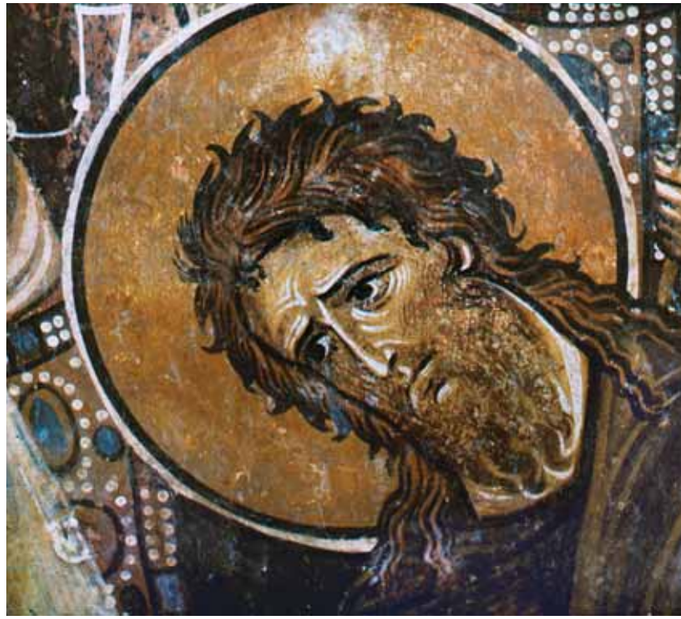


Лик Христа. Фрагмент «Деисуса». The face of Christ in the «Deesis»

ричневый, синий и зеленый нимбы. Разноцветные нимбы, как позволяют судить сохранившиеся росписи, охотно применялись грузинскими художниками XIII в.

Заслуживает внимания цветовое решение фресок западной стены. В росписях алтарной апсиды, южной и северной стены в основе цветового решения лежит принцип контрастного противопоставления фигуры и фона. При этом фигуры написаны звучными, необычными, специально подобранными красками. Колорит фресок западной стены совершенно иной. Мастера стремятся к гармонизации цветов за счет высветления и уменьшения интенсивности каждого конкретного тона. В целом колорит тяготеет к монохромности. Однако эту единую цветовую среду мастера как бы оживляют резкими акцентами ярких, простых локальных тонов (красный, зеленый, синий). Рафинированная колористическая культура парадоксально и тем не менее органично сочетается с типично народным пониманием цвета. Этот своеобразный синтез, в принципе чуждый византийскому

Лик св. Иоанна Крестителя. Фрагмент «Деисуса» St John the Baptist's face in the «Deesis»



художественному мышлению, во многом определяет колористическое своеобразие грузинских росписей рубежа XII–XIII вв.

Сочетание высокой культуры и наивной декоративности проявляется и в других компонентах стиля. Так, последовательная и тщательная моделировка соединяется с подчеркнутой графичностью рисунка, придающего изображению декоративно-плоскостный характер. Степень продуманности этого приема хорошо видна в изображениях ликов из композиции «Деисус». Контурный рисунок первоначально был сделан красно-коричневой краской, а затем специально обведен плотной черной линией, подчеркивающей самостоятельное значение рисунка по отношению к многослойной живописи. Создается впечатление, что мастер исходит одновременно из двух совершенно разных способов художественного видения. Особая двойственность, заметная в стилистических решениях фресок западной стены и в других грузинских росписях начала XIII в., может быть отмечена и в трактовке образов, сочетающих аристократическое благородство типа с простодушной открытостью и эмоциональной непосредственностью.

Названное качество, как нам кажется, связано с эстетическим идеалом грузинской культуры эпохи царицы Тамары. Этот идеал сложился в придворной среде, впитавшей лучшие достижения византийского искусства. Однако комниновская художественная система была здесь переосмыслена в духе местных, древних, народных традиций с их неизменным вкусом к повышенной декоративности, обостренной линеарности, локальным тонам. Ве-

роятно, со временем народное стало восприниматься как национальное и таким образом вошло в высокую придворную культуру, которой принадлежит важнейшая роль в формировании национального эстетического идеала. Придворная культура определила основные его особенности, в том числе отсутствие интереса к драматизации образа, неприятие открытой экспрессии, культ внешней красоты формы и связанный с ним утонченный декоративизм, в основе которого лежит приподнятое, праздничное, почти светское мироощущение, так отличающее грузинские росписи от одновременных византийских памятников.

Примечательно, что заказчиками росписей являлись крупнейшие феодалы, составлявшие ближайшее окружение царицы Тамары. Эти люди были воспитаны в рафинированной светской культуре, органично соединявшей христианские представления, античные мифы и восточные сказания. Религиозное благочестие в ней уживалось с поразительной веротерпимостью и идеями рыцарской доблести. Речь идет о культуре, своеобразным символом которой стала поэма Руставели. Росписи были частью этой культуры и отразили эстетические представления своих заказчиков[43].

Другим немаловажным фактором была автокефальность грузинской церкви, в целом оставшейся в стороне от процессов, происходивших в Византии. Как показывают иконографические программы росписей, Грузию лишь в малой степени затронула литургическая проблематика, волновавшая умы византийцев на протяжении XI–XII вв. Грузинские иерархи не участвовали в константинопольских церковных соборах и богословских спорах эпохи, сосредоточенных вокруг вопроса о мистическом соединении во Христе божественной и человеческой природ. Если развитие византийского искусства в XI–XII вв. прошло под знаком поиска новых выразительных средств, отражавших духовные искания времени, то грузинское искусство, воспринявшее и переосмыслившее в XI в. комниновскую художественную систему, на протяжении полутора столетий было ориентировано на сохранение и культивирование выработанного национального идеала.

Это ясно видно при сравнении росписей второй половины XI — начала XII вв. (Атени, Гелати) и памятников эпохи царицы Тамары. Произошедшие изменения носят непринципиальный характер. Они показывают последовательную эволюцию единого

«большого» стиля от более сдержанных, простых и гармоничных произведений раннего периода к формально более изощренному и декоративному искусству завершающего этапа. Фрески начала XIII в. гораздо ближе созданным на сто лет раньше грузинским памятникам, чем одновременным византийским росписям. Такие их особенности как монументальность, тенденция к обобщению форм, отсутствие внешне выраженной экспрессии, на первый взгляд сходные с некоторыми новыми явлениями византийского искусства начала XIII в., встречаются в значительно более ранних грузинских памятниках[44]. Следовательно, они характеризуют не определенный исторический этап в развитии стиля, а отражают его важнейшие особенности, лежавшие в основе национального художественного идеала. Высокое качество грузинских росписей еще не дает права, по аналогии с другими регионами, говорить о константинопольском происхождении их стиля[45].

Однако это не означает, что грузинские художники эпохи царицы Тамары были незнакомы с последними достижениями византийской художественной культуры. Напротив, исторические факты, сохранившиеся иллюминированные рукописи говорят о теснейших контактах, существовавших между Грузией и Византией на рубеже XII–XIII вв. Некоторые черты грузинских росписей также позволяют предположить влияние позднекомниновского искусства. К числу таких черт, легко находимых во фресках западной стены Ахталы, принадлежат подчеркнуто удлиненные пропорции, неестественно широкие как бы обволакивающие фигуру одеяния, чрезмерно подробный, иногда образующий сложные узоры рисунок складок. Однако эти черты до такой степени естественно растворены в рамках единого «невизантийского»

---

[43] Яркая и подробная характеристика этой культуры дается в работе: *Кекелидзе К.С.* Социально-политическое и культурное состояние Грузии в эпоху Руставели // Шота Руставели и его время. М., 1939, с. 103–141.

[44] Как правило, сравнивают с стилистическим направлением, нашедшем наиболее яркое воплощение в росписях главной церкви Студеницы (1208–1209). См.: *Ђурић В.* Свети Сава и сликарство неговог доба // Сава Неманьи — свети Сава. Историја и предање. Београд, 1979, с. 246–248; *Попова О.С.* Балканска уметност раног XIII века и руско сликарство // Зограф, 14 (1983), с. 31–38; *Тодић Б.* Фреске — Манастир Студеница. Београд, 1986, с. 160-162.

[45] В этой связи вызывают сомнения предположения некоторых исследователей о возможности использования грузинских росписей как источника по истории византийского искусства в период после 1204 г.

стиля, что возникает сомнение, являются они результатом влияния или просто возникли как закономерное следствие эволюции художественных форм в кризисный период развития всей восточнохристианской культуры.

На наш взгляд, в восточнохристианской художественной культуре начала XIII в. грузинские росписи, и в их числе фрески западной стены Ахталы, занимают особое место и не имеют прямых аналогов в византийском искусстве. Грузинская и византийская монументальная живопись, исходящие из общих принципов комниновской художественной системы, развиваются в XI–XII вв. как бы параллельно. Византийские иконографические и стилистические образцы в силу ряда исторических причин не обладали в Грузии таким абсолютным авторитетом, как в других православных странах. Здесь под значительным влиянием придворной культуры складывается своеобразная национальная традиция, определившая важнейшие художественные особенности грузинских фресок.

4. МАСТЕР «СОРОКА МУЧЕНИКОВ»

Стиль этого мастера значительно ближе фрескам западной стены, чем росписям алтарной апсиды, южной и северной стен. Однако по сравнению с другими грузинскими памятниками эпохи он кажется наиболее архаичным, практически отсутствуют новые черты, характеризующие искусство начала XIII в. Возможно, архаичность живописи во многом обусловлена невысоким уровнем профессионального мастерства. Несомненно опытный художник, вероятно, долгое время работал для невзыскательных заказчиков, вдалеке от управляющих искусством столиц. Это ясно видно при сопоставлении фрески Ахталы с аналогичными изображениями из росписи Вардзии (1184–1186 гг.) и на иконе «Сорок мучеников» из музея г. Местия (XII в.)[46]. В ахтальской фреске мученики показаны не единой группой, а в погрудных или поясных изображениях, составляющих схематичную композицию из четырех регистров. Их жесты скованы и довольно однообразны. Мастер не владеет разработанной в византийском искусстве X–XI вв. системой жестов, воспроизводящих известные движения из сцен страстного цикла и усиливающей литургический аспект темы «Сорок мучеников»[47]. Другие грузинские художники хорошо знакомы с этой изысканной «столичной» системой, углубляющей символический смысл сцены и вызывающей широкий круг ассоциаций.

[46] См.: *Velmans T.* Une icône au Musée de Mestia et le thème des Quarante martyrs en Géorgie // Зограф, 14 (1983), с. 40–51.

[47] Ibid., с. 45.

[48] *Вирсаладзе Т.Б.* Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши // Ars Georgica , 4. Тбилиси, 1955, с. 169–231.

Сорок мучеников. Фрагмент. Forty Martyrs. Detail

В отличие от художников, создавших композицию из росписи Вардзии и икону из Местии, ахтальскому мастеру не удается соблюсти гармонические пропорциональные соотношения: головы по отношению к фигурам то неестественно укрупнены, то столь же неоправданно уменьшены. Рисунок — жесткий, не передающий нюансов формы. Пластическая моделировка сведена к минимуму.

Наиболее близкие, хотя и непрямые аналогии стиль ахтальской композиции находит в провинциальных росписях Грузии, таких как фрески Мацхвариши в Верхней Сванетии (1140 г.)[48]. Памятники объединяет тенденция огрубленной геометризации всех форм. Общей особенностью является использование резких, контраст-

Сорок мучеников. Фрагмент
Forty Martyrs. Detail

ных притенений и положенных жесткими короткими мазками «светов», схематизирующих изображение, но в то же время подчеркивающих его выразительную определенность. Пожалуй, особенно убедительно сравнение типов лиц с низкими лбами, нависшими носами, плотно сжатыми губами и развитой нижней частью. Сходство распространяется даже на изображения глаз, обладающих характерным узким разрезом. Абрис глаза завершается особой горизонтальной черточкой, нижнее веко описывается стилизованной линией.

Однородна и упрощенная техника письма. По основному слою телесного тона кладутся крупные коричневые притенения и плотный контурный рисунок красно-коричневой или черной краской. Примечательной особенностью технического исполнения ахтальской фрески является применение полупрозрачного синего тона поверх обнаженных фигур мучеников. С помощью этого нехитрого приема мастер стремится создать впечатление застывающих в ледяном озере тел, с возможной наглядностью воспроизвести картину мученического подвига сорока севастийских святых.

По-видимому, ахтальская фреска и росписи Мацхвариши принадлежат к одной художественной традиции, существовавшей в периферийных районах Грузии в XI–XII вв. и хорошо известной по памятникам Сванетии и Рачи. Ахтальская фреска, датированная 1205–1216 гг., представляет собой единственный памятник этой традиции, относящийся к началу XIII в. Она показывает, что наряду с высокопрофессиональными, «столичными» росписями в эпоху царицы Тамары существовало иное искусство, более провинциальное и архаичное, но в то же время очень выразительное, доступное и лучше отвечавшее народным эстетическим представ-

Сорок мучеников. Фрагмент. Forty Martyrs. Detail

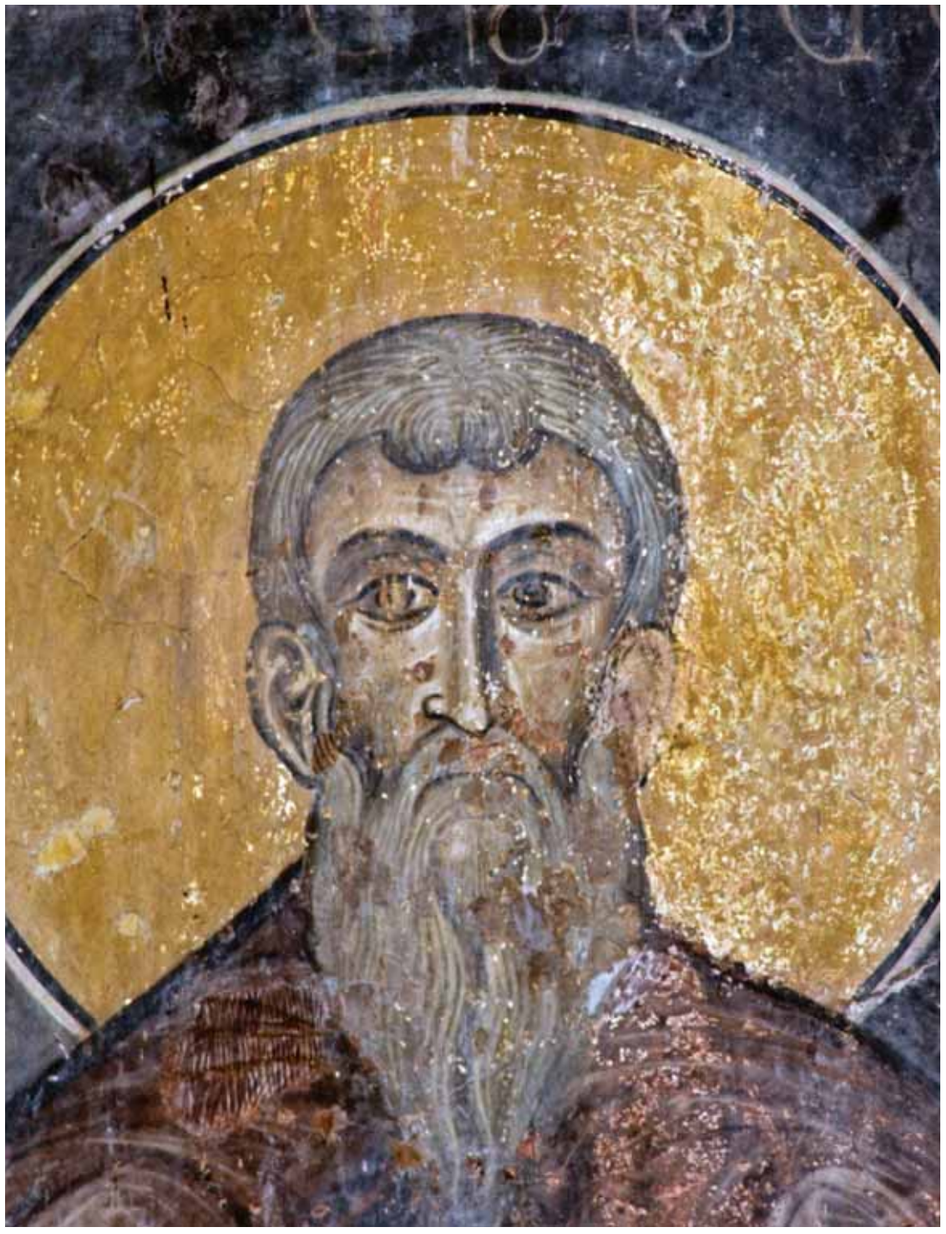
лениям. Трудно объяснить, почему ктитор росписи Ахталы, имевший возможность выбрать лучших художников, пригласил для работы мастера композиции «Сорок мучеников». Причины могут быть самыми конкретными и непредсказуемыми. Но хочется обратить внимание на тот факт, что этому мастеру была отведена наименее заметная часть росписи. Вероятно, несовершенство и архаичность его стиля уже вполне осознавались современниками.

5. ЖИВОПИСЬ ВТОРОГО СЛОЯ

В научной литературе существует мнение, что значительная часть росписи Ахталы была переписана. Различают живопись первого и второго слоя. Так, к первому слою относят алтарные фрески, ко второму — живопись верхних регистров южной и северной стен, росписи западной стены. Как показало реставрационное исследование, это мнение не соответствует действительности. Практически все сохранившиеся фрески сделаны на первоначальном слое штукатурки, не имеют записей и поновлений. Второй слой штукатурки может быть отмечен только в двух местах: в нижнем регистре западной стены, где находятся изображения грузинских святых, и во втором снизу регистре южной стены.

Живопись второго слоя на западной стене сохранилась практически полностью, лишь в небольших разрушенных участках нижней части композиции можно видеть кусочки штукатурки с живописью первого слоя. Живопись второго слоя на южной стене долгое время существовала в виде нескольких разрушающихся и отстающих от штукатурки первого слоя фрагментах. Сейчас эти фрагменты сняты со стен и перенесены в Ереванскую специализированную научно-реставрационную мастерскую памятников истории и культуры. На южной стене осталась сильно поврежденная живопись первого слоя. Второй слой был сделан как поновление, поскольку сюжеты («Явление ангела женам-мироносицам», «Сошествие во ад», «Уверение Фомы») остались без изменений.

Фрески второго слоя как на западной, так и на южной стене, по-видимому, принадлежат одному художнику. Стиль этого мастера в своих основных чертах близок грузинским художникам



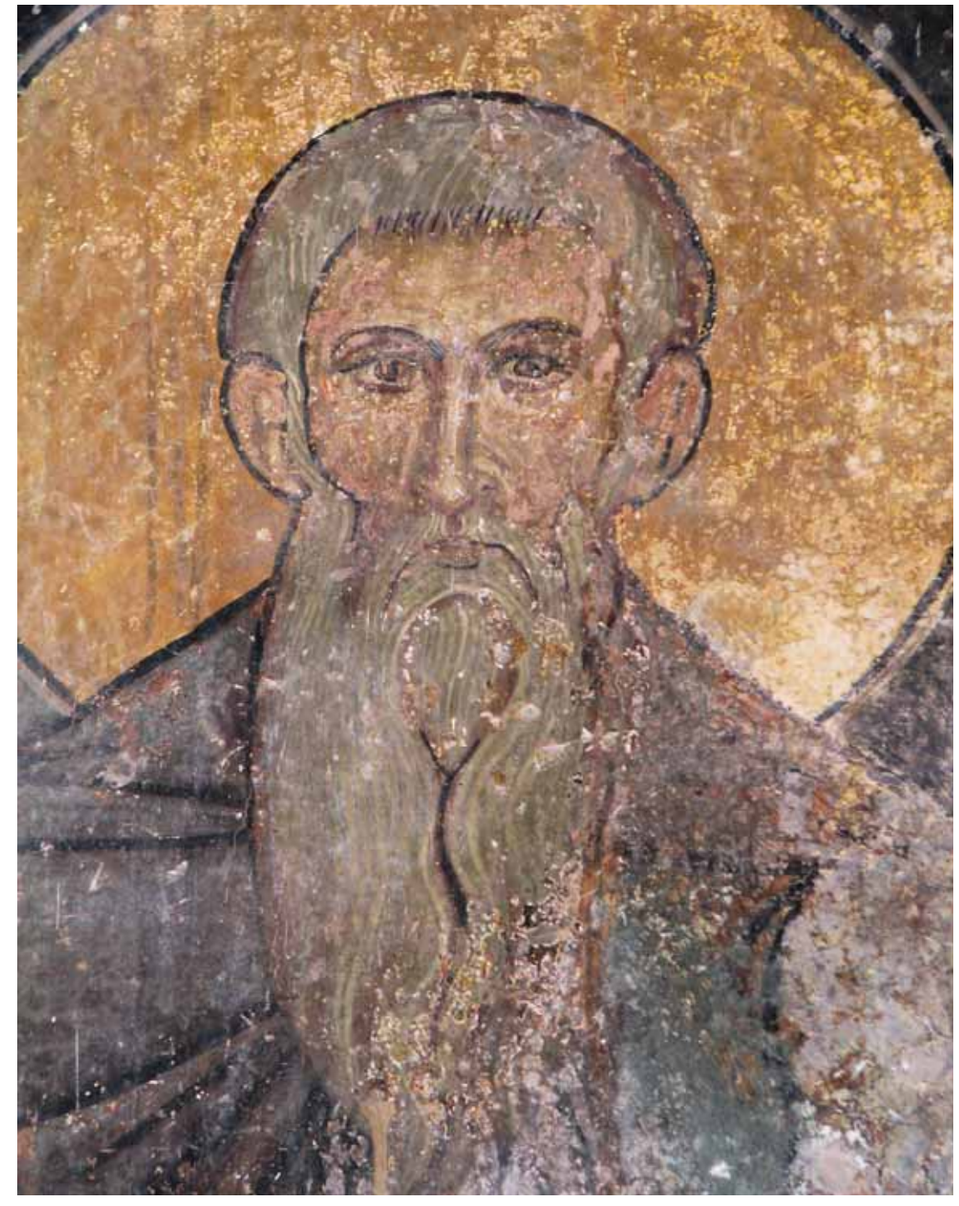
Лик св. Евагрэ. The face of St Evagre

Жены-мироносицы. Фрагмент
Holy Women at the Sepulchre. Detail

западной стены. Привлекает внимание стремление к тщательной моделировке объема, тяготение к монохромности, сочетание обобщенных форм с некоторой стилизацией в трактовке деталей. Стилистический анализ не позволяет датировать живопись второго слоя позднее середины XIII в. Необходимость поновления части росписи вскоре после создания может быть объяснена повреждениями, нанесенными во время вражеских нашествий, несколько раз проходивших по территории Северной Армении во второй четверти XIII в. Фрески второго слоя довольно интересны с историко-художественной точки зрения. Они представляют собой один из немногочисленных памятников грузинской монументальной живописи второй четверти XIII в., и показывают, как развивается стиль росписей эпохи царицы Тамары.

Заслуживают внимания и плохо сохранившиеся фрески первого слоя второго регистра южной стены. Они резко отличаются от других фресок даже по составу пигментов[49]. Уникальной для росписи Ахталы особенностью является использование листового золота, остатки которого можно видеть в нимбах. Похожие пигменты, листовое золото мы находим в росписи главной церкви Кинцвиси, наиболее близкой и по стилю к этим фрескам. С искусством Кинцвиси фрески первого слоя объединяет колорит с доминирующим сочетанием голубых и зеленых тонов, плавные замедленные движения фигур, тонкий и подробный рисунок. Возможно, этому же мастеру принадлежат изображения преподобных в нижнем регистре южной и северной стен. Однако чрезвычайно большие утраты живописи не позволяют утверждать это с уверенностью.

49 См.: *Гренберг, Писарева.* Указ. соч., с. 20–21.



Лик св. Георгия Мтацминдели (Святогорца)
The face of St George Mtatsmindeli (of the Holy Mount)

Заключение

Итак, в создании росписи Ахталы принимали участие, как минимум, восемь мастеров, принадлежащих не только к разным художественным направлениям, но и к различным национальным традициям. Исследование росписи Ахталы впервые дает возможность получить ясное представление о составе мастеров, расписывавших халкедонитский храм на территории Армении. Главный мастер был армянин-халкедонит. Второй мастер был греком или армянином-халкедонитом. Они сложились как художники в Византии. Об этом свидетельствуют не только особенности черновых и официальных надписей, но и индивидуальные стилистические манеры, принадлежащие к двум важным направлениям в византийской монументальной живописи начала XIII в. и не имеющие аналогий в грузинских росписях этого времени. Два ведущих художника, специально приглашенные в Северную Армению из Византии, расписали наиболее важные части храма: алтарную апсиду, северную и южную стены. Вместе с ними работали грузинские мастера. Особая живописная мастерская, состоящая из трех художников, исполнила фрески на западной стене. Еще две грузинские стилистические манеры можно отметить в композиции «Сорок мучеников» и первоначальной живописи второго регистра южной стены. Во второй четверти XIII в. эта часть росписи и фрески нижнего регистра западной стены были поновлены также грузинским мастером.

В целом росписи Ахталы не могут быть отождествлены с какой-либо одной художественной традицией, армянской, грузинской или византийской. Они могут быть правильно поняты только как памятник особого искусства армян-халкедонитов, своеобразно сочетающего элементы грузинской, армянской и византийской художественных культур. Это сочетание трех традиций, легко обнаруживаемое как при исследовании иконографической программы, так и в процессе стилистического анализа, является самой характерной особенностью росписей Ахталы. Оно во многом объясняется историческими причинами. Как в халкедонитской, так и в монофизитской среде Армении до XIII в. не существовало непрерывной традиции монументальной живописи. От периода сельджукского господства в XI–XII вв. до нас не дошло ни одной росписи[50]. Примечательно, что созданные в начале XIII в. армянские монофизитские росписи ориентируются либо на грузинскую (церковь Спасителя в Ани), либо на византийскую художественную традицию (церковь Бахтагеки)[51]. В начале XIII в. с возникновением Захаридской Армении монументальная живопись возрождается. Монофизиты и халкедониты, создавая свое искусство, обращаются к двум возможным источникам стиля. Не случайный состав ахтальской артели подтверждает изучение армяно-халкедонитской росписи церкви Тиграна Оненца в Ани. Исследователи в разных работах, с одной стороны, отмечают связь памятника с грузинским искусством, с другой — указывают на византинизирующий характер фресок притвора и армянизмы в некоторых официальных грузинских надписях[52]. Не исключено что в этом памятнике также имело место сотрудничество грузинских мастеров с греческими или армяно-халкедонитскими художниками, приглашенными из Византии.

50 Не исключено, что они не сохранились

51 См.: *Thierry N.* The Wall Painting at Ani // Ani. Documents of Armenian Architecture. Venezia, 1984, p. 70–71; *Сычев Н.П.* Анийская церковь, раскопанная в 1892 г. // Христианский Восток, т. I (1912), с. 212–219.

52 См.: *Тьерри Н.* Росписи церкви св. Григория Тиграна Оненца в Ани // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977; *Мурадян П.М.* Строительство и конфессия церкви Тиграна Оненца по памятникам эпиграфики // Историко-филологический журнал АН Арм. ССР, 1985, № 4, с. 174–189; *Каковкин А.Я.* Из истории изучения росписей церкви св. Григория 1215 г. в Ани (рукопись статьи).

Однако такого яркого разнообразия стилистических направлений, как в росписях Ахталы, мы не найдем ни в росписях церкви Тиграна Оненца, ни в других более поздних халкедонитских памятниках, возникших ближе к середине XIII в. Созданные в самом начале столетия, фрески связаны с периодом становления искусства армян-халкедонитов, когда сосуществование разных мастеров и стилистических направлений кажется совершенно оправданным. Исполненные несколько десятилетий спустя росписи церкви Тиграна Оненца, Киранца и Кобайра образуют уже достаточно целостную стилистическую группу. Росписи имеют много общего с грузинскими памятниками рубежа XII–XIII вв., но между собой они похожи значительно больше. Это особенно ясно видно при сравнении росписей Киранца и Кобайра, не имеющих прямых аналогий в грузинской живописи.

Один из источников стиля халкедонитских росписей можно найти в миниатюре Восточной Армении начала XIII в. (в таких памятниках как Мушский гомилиарий, Ахпатское и Хаченское евангелия)[53]. Сходство обнаруживается не только в конкретных приемах письма, но и в характерных типах лиц, в несколько утяжеленных пропорциях, в особой архаичности изобразительного решения. Кажется вполне вероятным присутствие среди расписывавших церкви мастеров бывших миниатюристов, украшавших богослужебные книги армян-халкедонитов. В данном контексте знаменательно, что Н.П. Сычев, изучавший в начале нынешнего века росписи церкви Тиграна Оненца, связывал происхождение цикла Григория Просветителя с книжной миниатюрой[54].

В целом, на наш взгляд, росписи первой половины XIII в. позволяют поставить вопрос о формировании в искусстве армян-халкедонитов особой художественной школы, специальное изучение которой выходит за пределы настоящего исследования и является делом будущего[55].

---

[53] См.: *Der Nersessian*. L'art arménien... p. 211–218; *Der Nersessian S.* Études Byzantines et arméniennes, t. 1. Louvain, 1973, p. 518–519.

[54] Из неопубликованного доклада Н.П. Сычева, хранящегося в архиве Института истории материальной культуры в Санкт-Петербурге (ф. 51, д. 15, л. 18).

[55] *Лидов А.М.* Росписи Ахталы и искусство армян-халкедонитов // Из истории древнего мира и средневековья. М., 1987, с. 121–136; *Лидов А.М.* Искусство армян-халкедонитов // Историко-филологический журнал АН Арм. ССР, 1990, 1(128), с. 75–87.

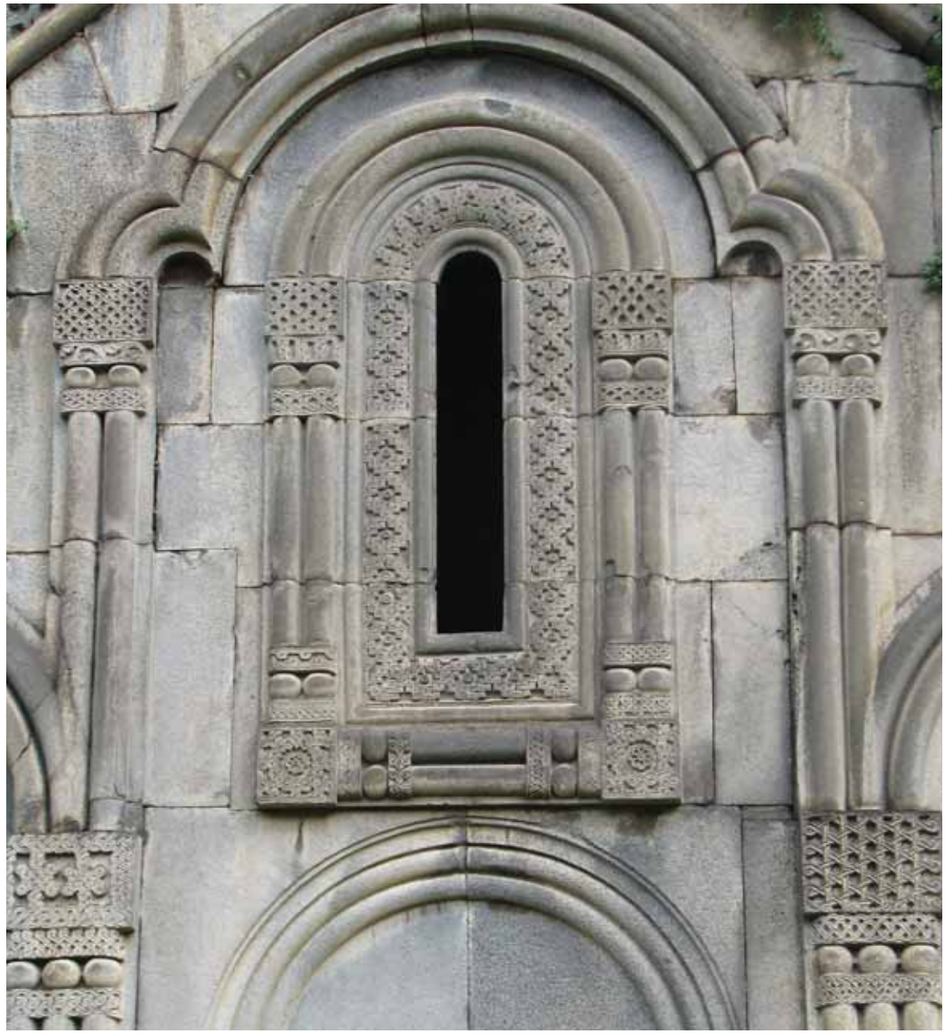
ИЛЛЮСТРАЦИИ • PICTURES

Монастырь Ахтала
Akhtala Monastery

◄ *Церковь-усыпальница. Akhtala burial church*
На предыдущем развороте: Северный фасад храма Богоматери. On the previous pages: North facade of the Akhtala church

Западный фасад Храма с притвором
West facade of the church with the porch

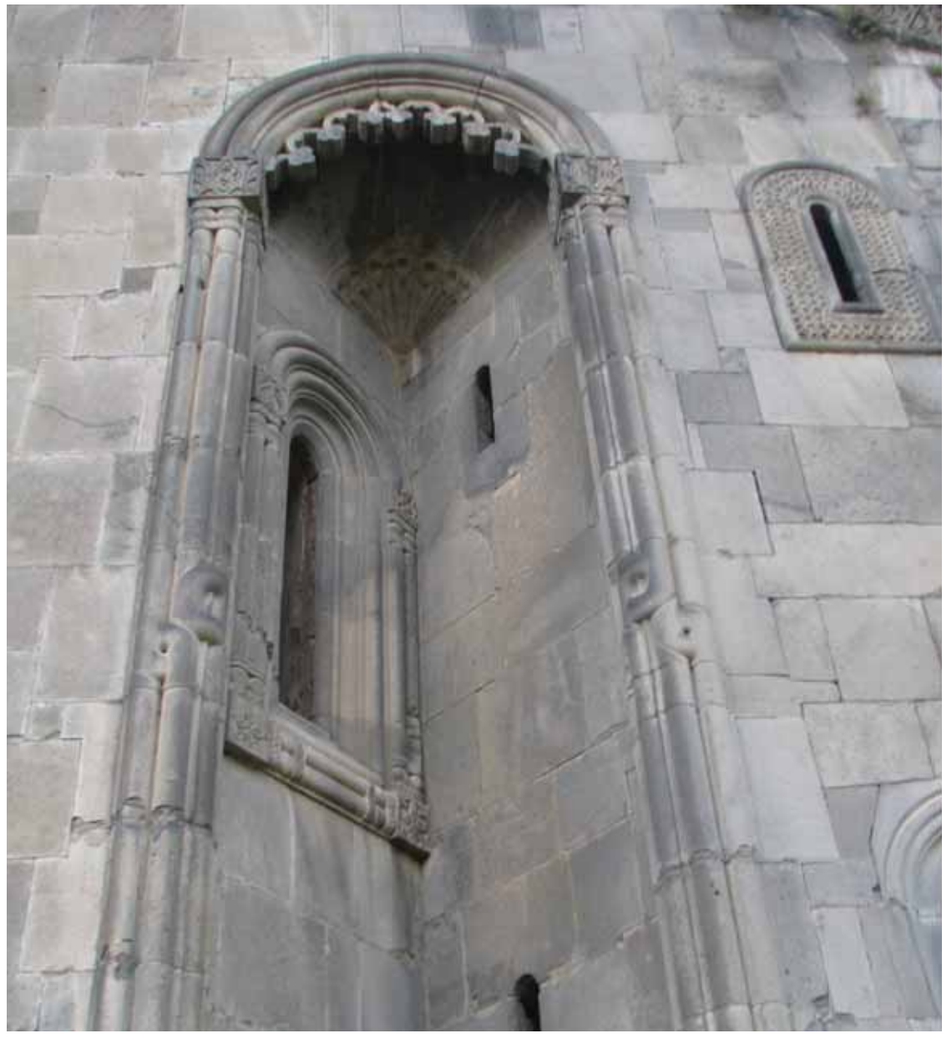
Окна южной стены
Windows of the south wall



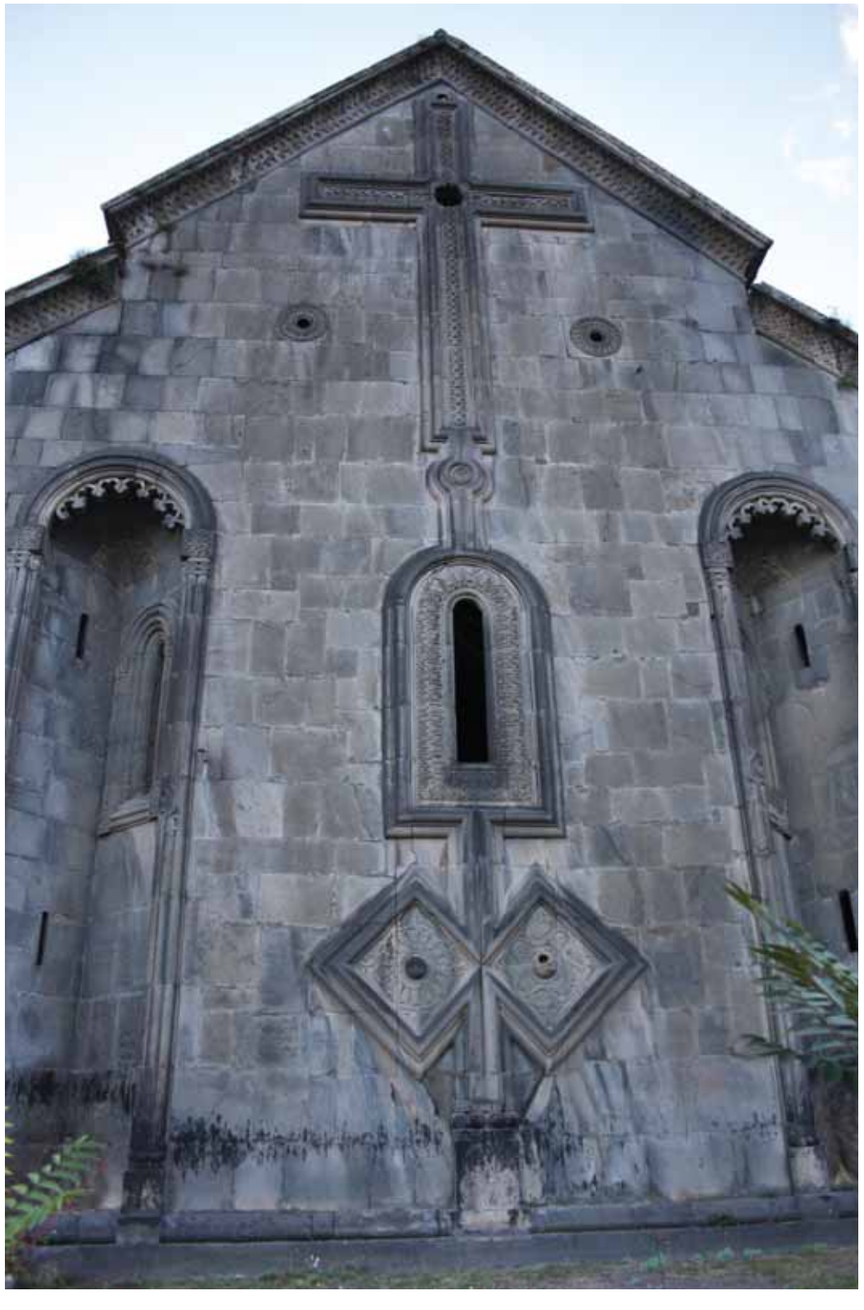
Окно западного фасада церкви-усыпальницы
Window of the west fasade of the burial chirch

Орнаменты восточного фасада
Ornaments of the east facade

◂ *Портал северной стены*
Door way of the north wall



Ниша восточной стены
Niche of the east wall



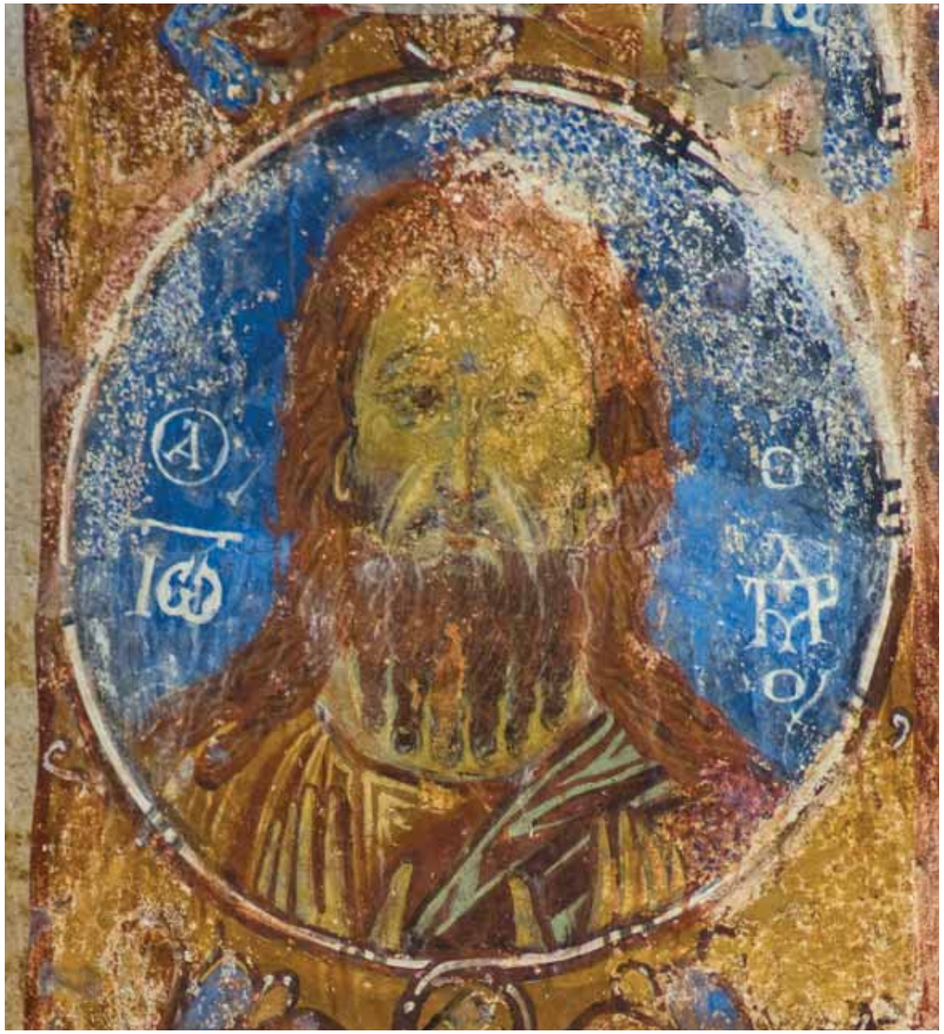
▸ Восточный фасад, декорированный орнаментальным крестом
East facade of the church, decorated with large ornamental cross

Богоматерь на троне в апсиде
The Virgin Enthroned in the Altar apse

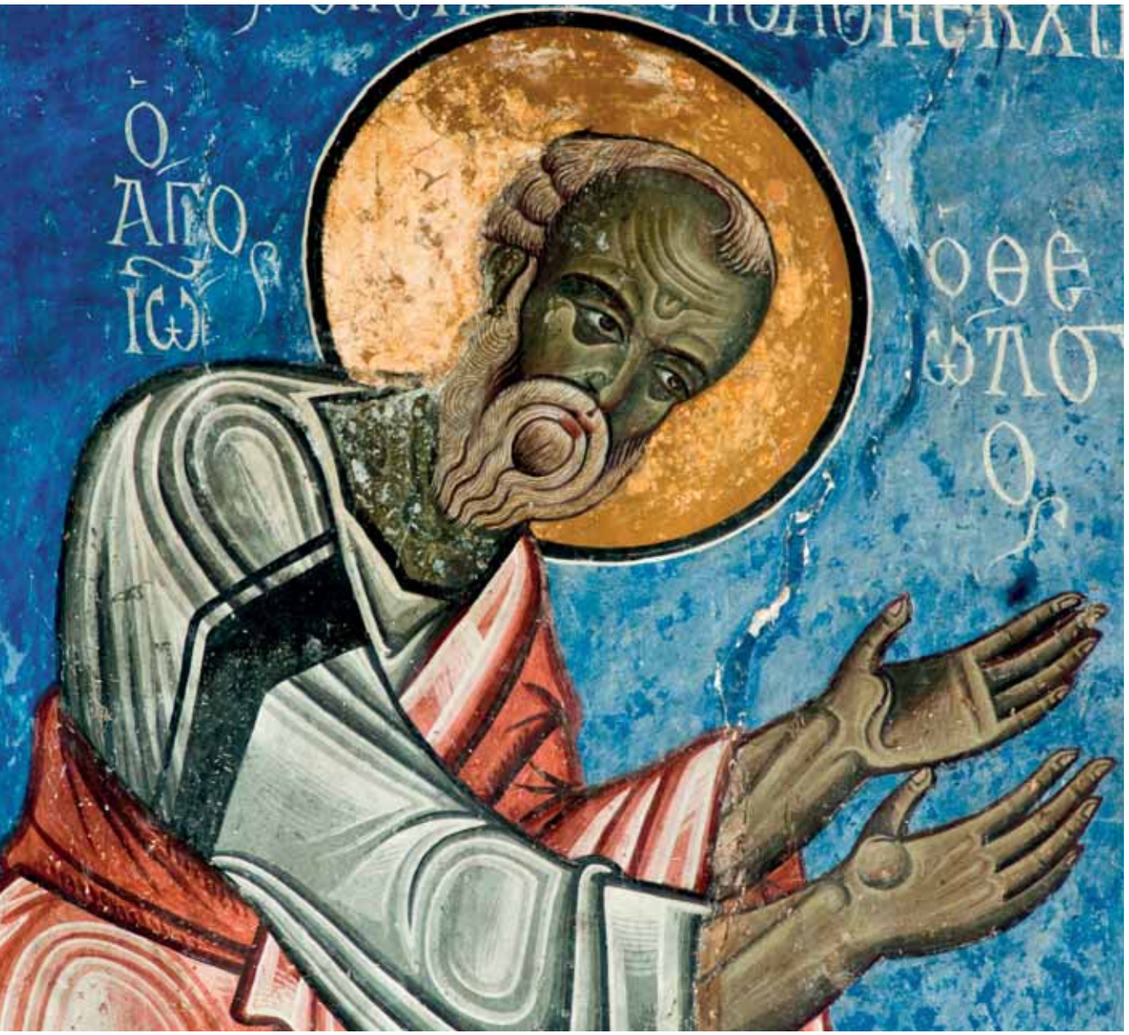
Христос Эммануил в медальоне на своде восточной подкупольной арки
Christ Emmanuel in medallion on the east domed arche vault

◂ На предыдущей странице:
Алтарная апсида
On the previous page:
Altar apse

Первосвященник Захария в медальоне на своде восточной подкупольной арки
Priest Zachariah in medallion on the east domed arche vault

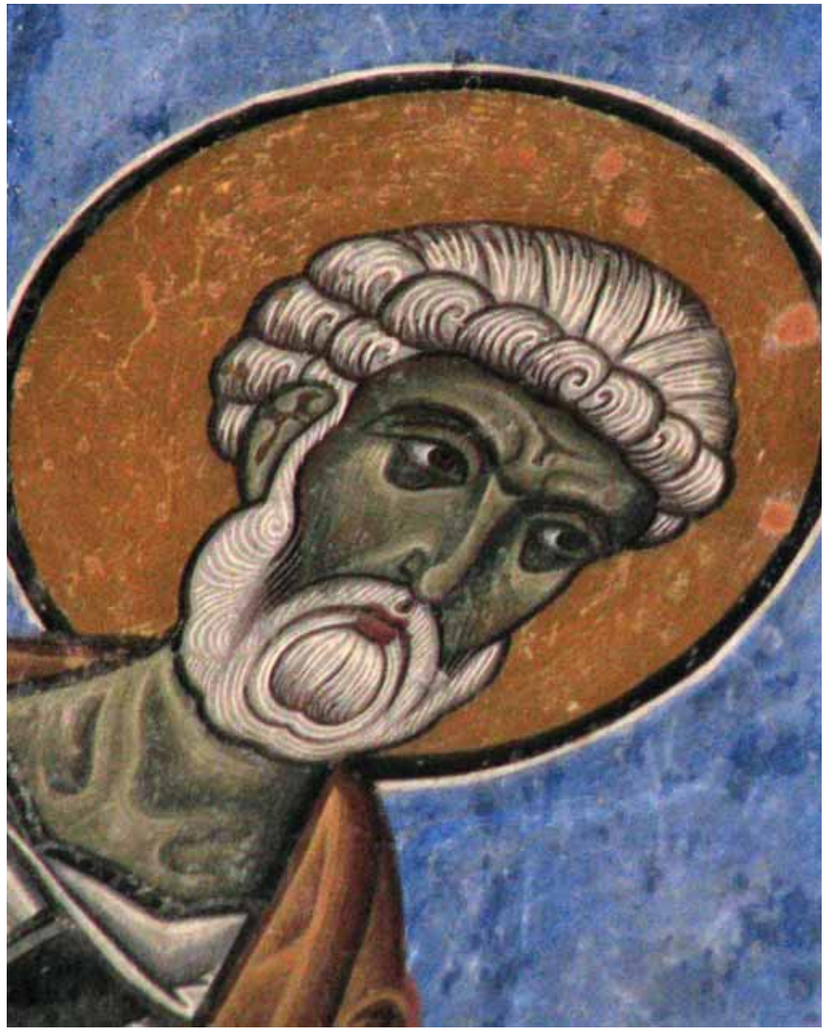


Иоанн Креститель в медальоне на своде восточной подкупольной арки
John the Baptist in medallion on the east domed arche vault



Св. Иоанн Богослов
St John the Apostle

Причащение апостолов в алтарной апсиде
The Communion of the Apostles in the Altar apse

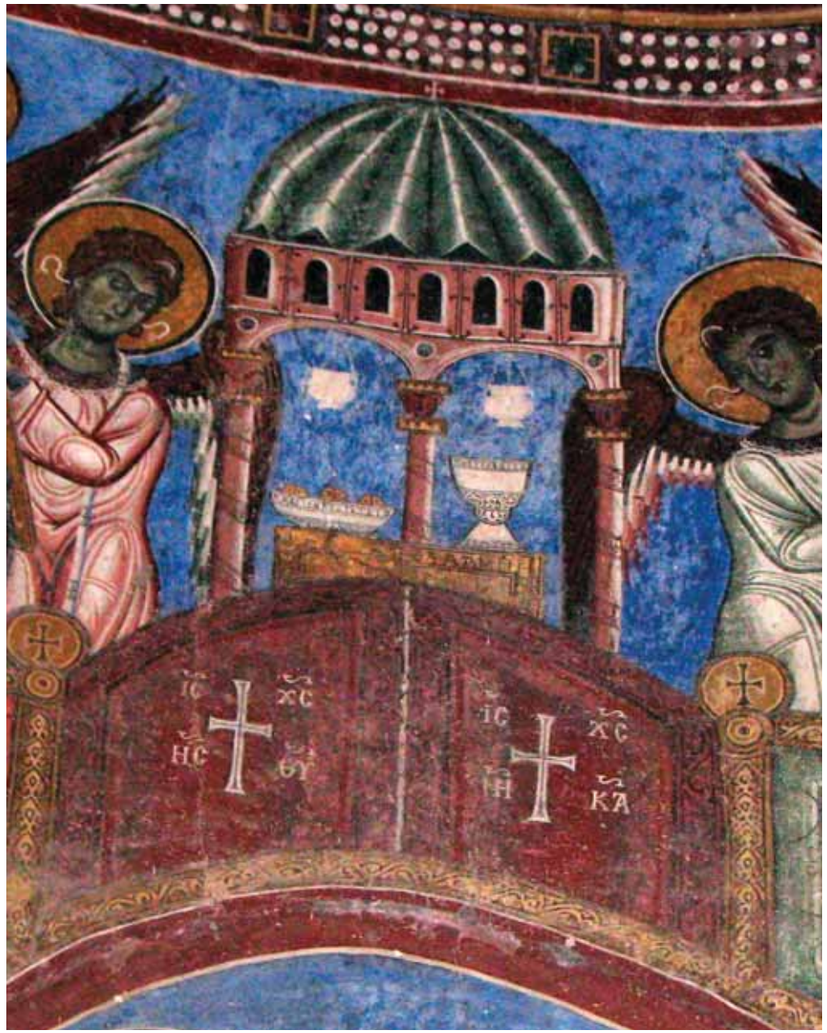


Лик апостола Петра. St Peter's face

Христос и ангел-диакон в «Причащении апостолов»
Christ and an Angel-deacon from the «Communion of the Apostles»

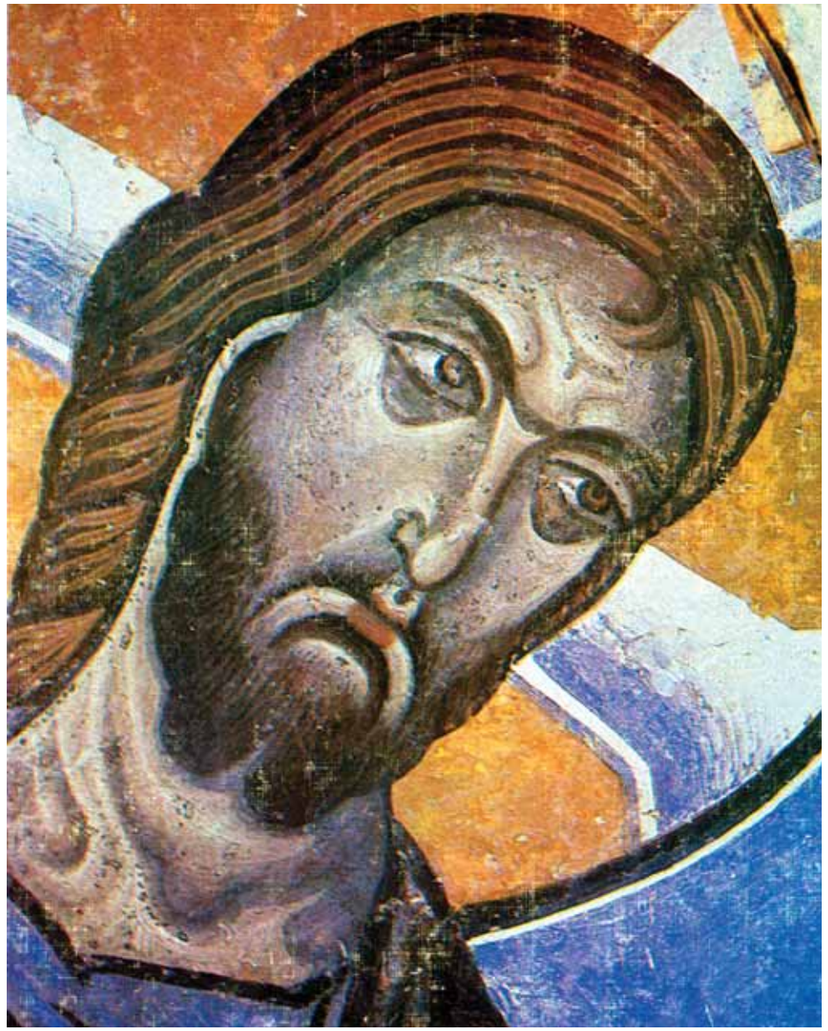
Апостол Петр
St Peter

▸ Причащение апостола Петра
Communion of St Peter

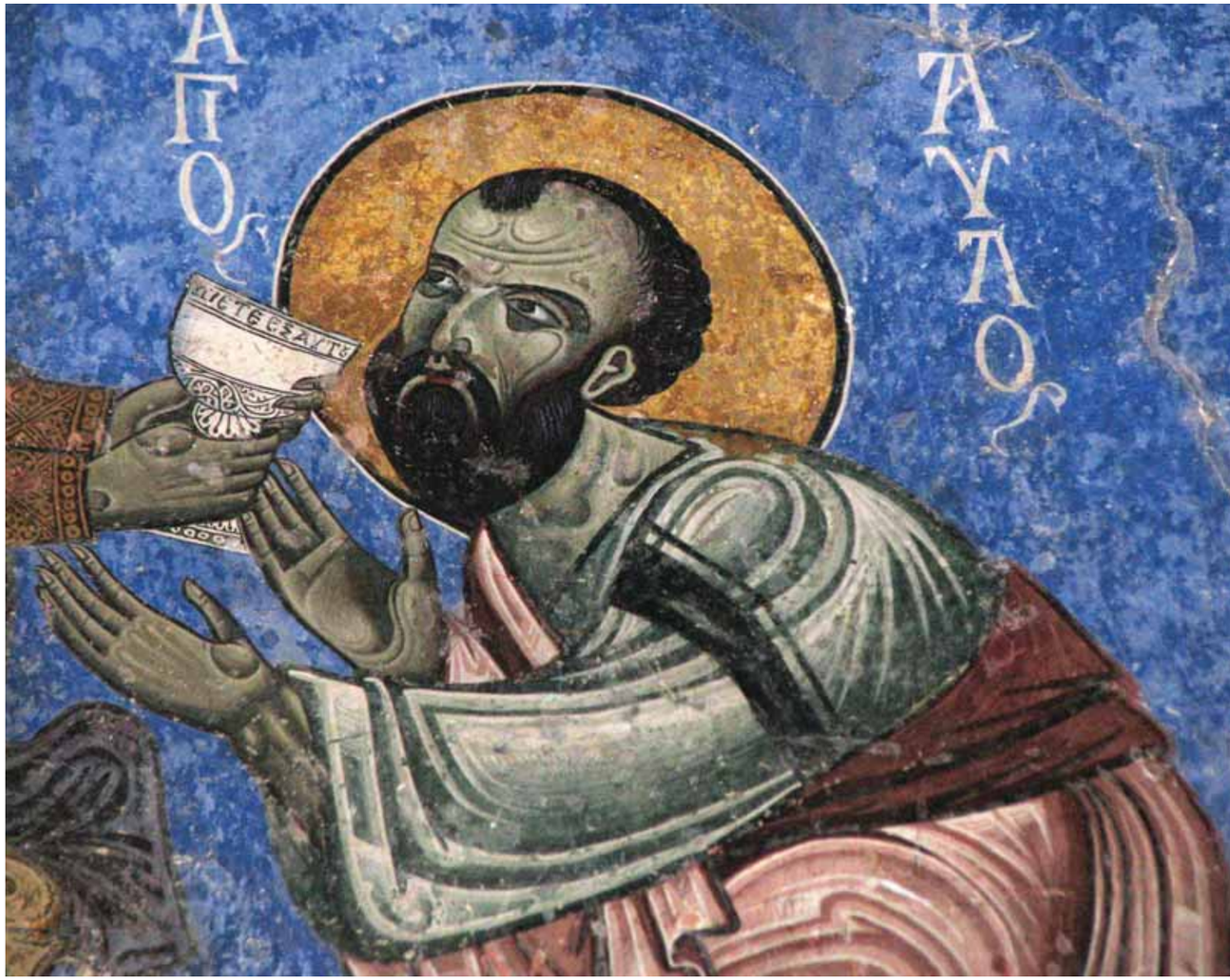


Киворий-Кувуклий в центре фрески «Причащение апостолов»
Ciborium in the center of the fresco «Communion of the Apostles»

◂ *Причащение апостола Павла*
Communion of St Paul



Лик Иисуса Христа. Christ's face



Причащение апостола Павла
Communion of St Paul

Святители во втором регистре алтарной апсиды
Holy Bishops in the second tier of the Altar apse

► Св. Сильвестр Римский
St Sylvester of Rome

Св. Дионисий Ареопагит. St Dionysius the Areopagite

◂ *Св. Иаков Брат Божий*
St James, the Brother of the Lord

Центральная часть ряда святителей. Святые Иаков Нисипийский и Климент Римский, Григорий Армянский и Германий Константинопольский
Central Part of the Holy bishops tier. Saints Jacob of Nisibus, Clement of Rome, Gregory of Armenia, Germanos of Constantinople

◄ *Св. Евсевий Кесарийский*
St Eusebios of Caesarea

Рождество Христово в люнете южной стены
The Nativity of Christ on the south wall

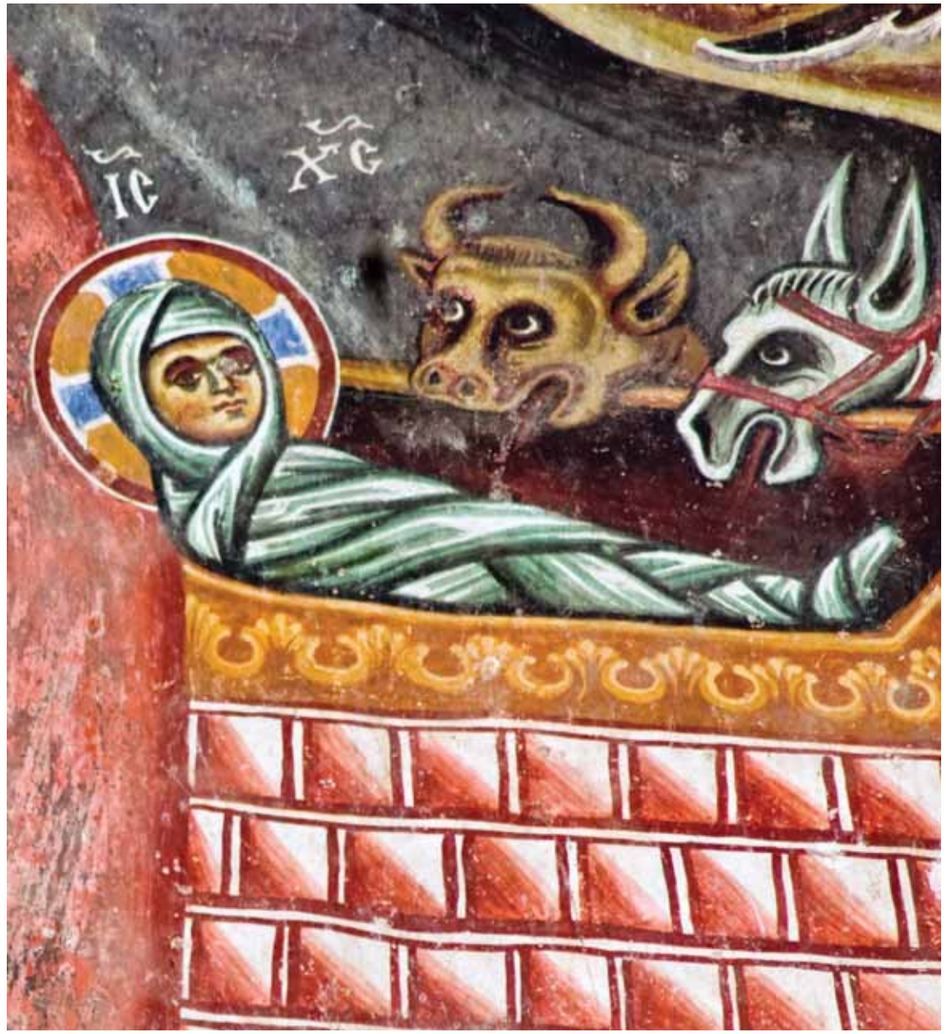
Сцены Воскресения на южной стене
Resurrection scenes on the south wall

► Рожество Богоматери и страстной цикл на северной стене
The Virgin cycle and Passion scenes on the north wall

Отвержение даров. Принесение Марии к священникам
Rejection of the offerings. Benediction of the Priests

Архангел Михаил. Фрагмент фрески «Рождество Христово»
Archangel Michael in the «Nativity of Christ»

Богоматерь. Фрагмент фрески «Рождество Христово»
The Mother of God in the «Nativity of Christ»

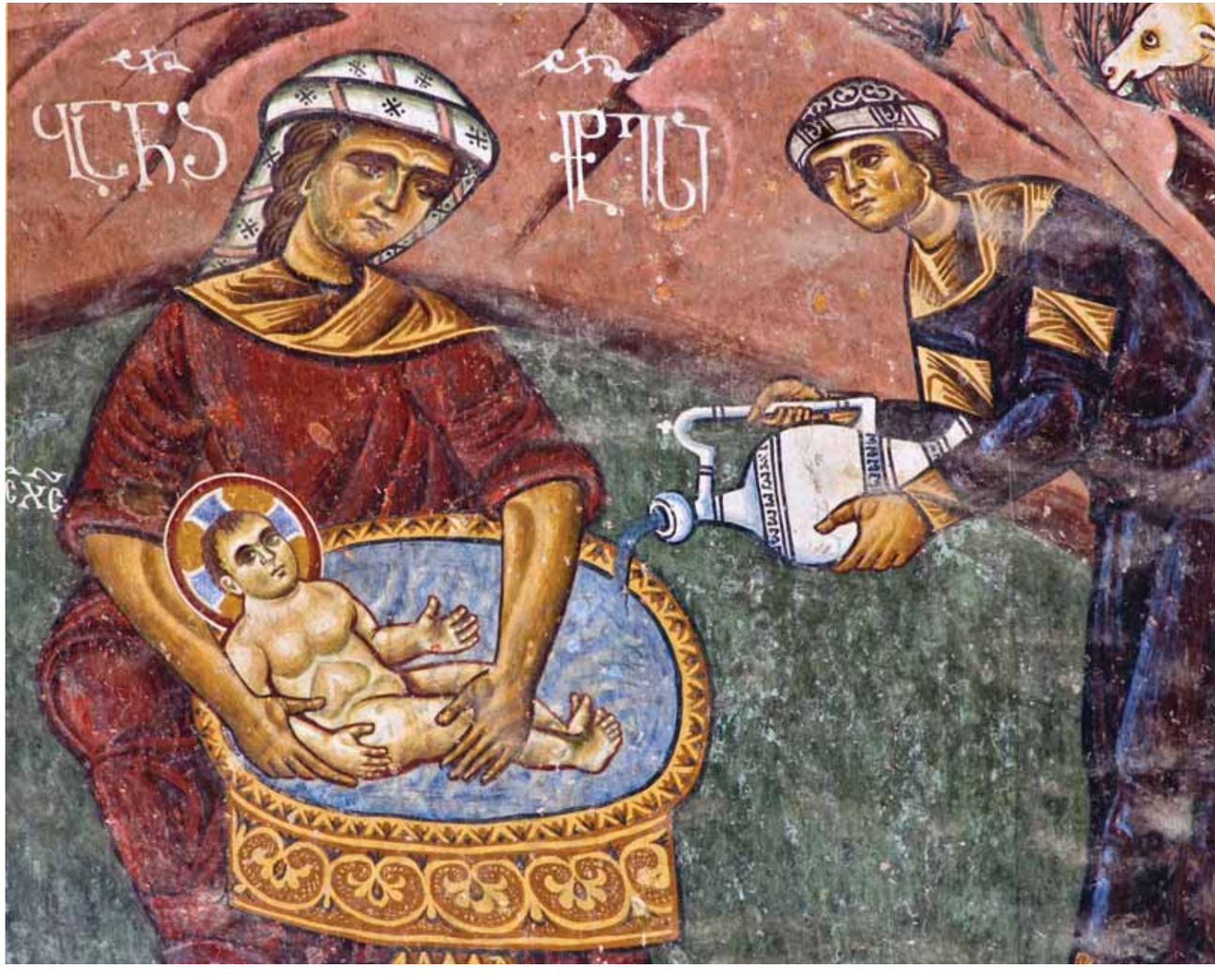


Младенец Иисус Христос в яслях. Фрагмент фрески «Рождество Христово»
Christ in the couch in the «Nativity of Christ»

Ангел из «Рождества Христова»
Angel in the «Nativity of Christ»

Поклонение пастухов. Фрагмент фрески «Рождество Христово»
Angel bringing the good news to the shepherds in the «Nativity of Christ»

Св. Иосиф. Фрагмент фрески «Рождество Христово»
St Joseph in the «Nativity of Christ»



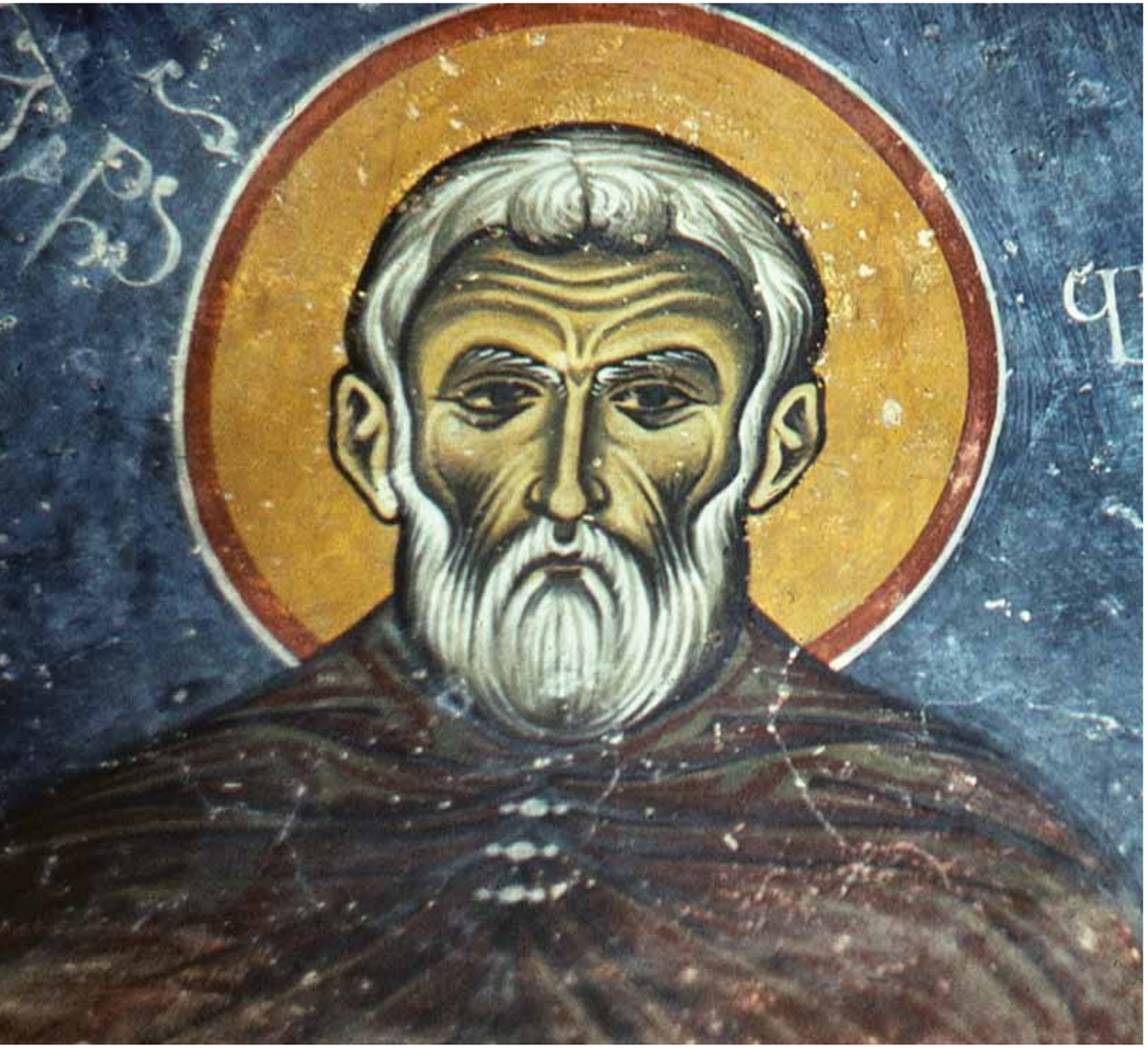
Омовение младенца. Фрагмент фрески «Рождество Христово»
Bathing of Christ in the «Nativity of Christ»

Св. Даниил Столпник
St Daniel the Stylite

◄ *Богоматерь на троне из «Поклонения волхвов»*
The Virgin with infant Christ. Detail of the composition «Adoration of the Magi»

Св. Симеон Младший
St Symeon the Younger

Св. Даниил Столпник
St Daniel the Stylite



Св. Симеон Старший
St Symeon the Elder

◄ *Св. Бенедикт Нурсийский*
St Benedict of Nursia

Св. Варлаам. St Barlaam

► *Св. Иоанн Кущник*
St John Kalibitos

Пилат, умывающий руки . Фрагмент. Pilate, washing his hands. Detail

◄ *Христос перед Пилатом*
Christ before Pilate

Явление ангела. Фрагмент
The Holy Women at the Tomb. Detail

► *Явление ангела женам-мироносицам*
The Holy Women at the Tomb

Святые Стефан Новый и неизвестный преподобный
St Stephanos the New and Unidentified holy monk

◄ *Уверение Фомы*
Incredulity of Thomas

Лик Богоматери. Фрагмент «Деисуса»
The Virgin's face in the «Deesis»

► *Страшный Суд. Западная стена*
Last Judgement on the west wall

Иисус Христос. Фрагмент Деисуса
Christ in the «Deesis»

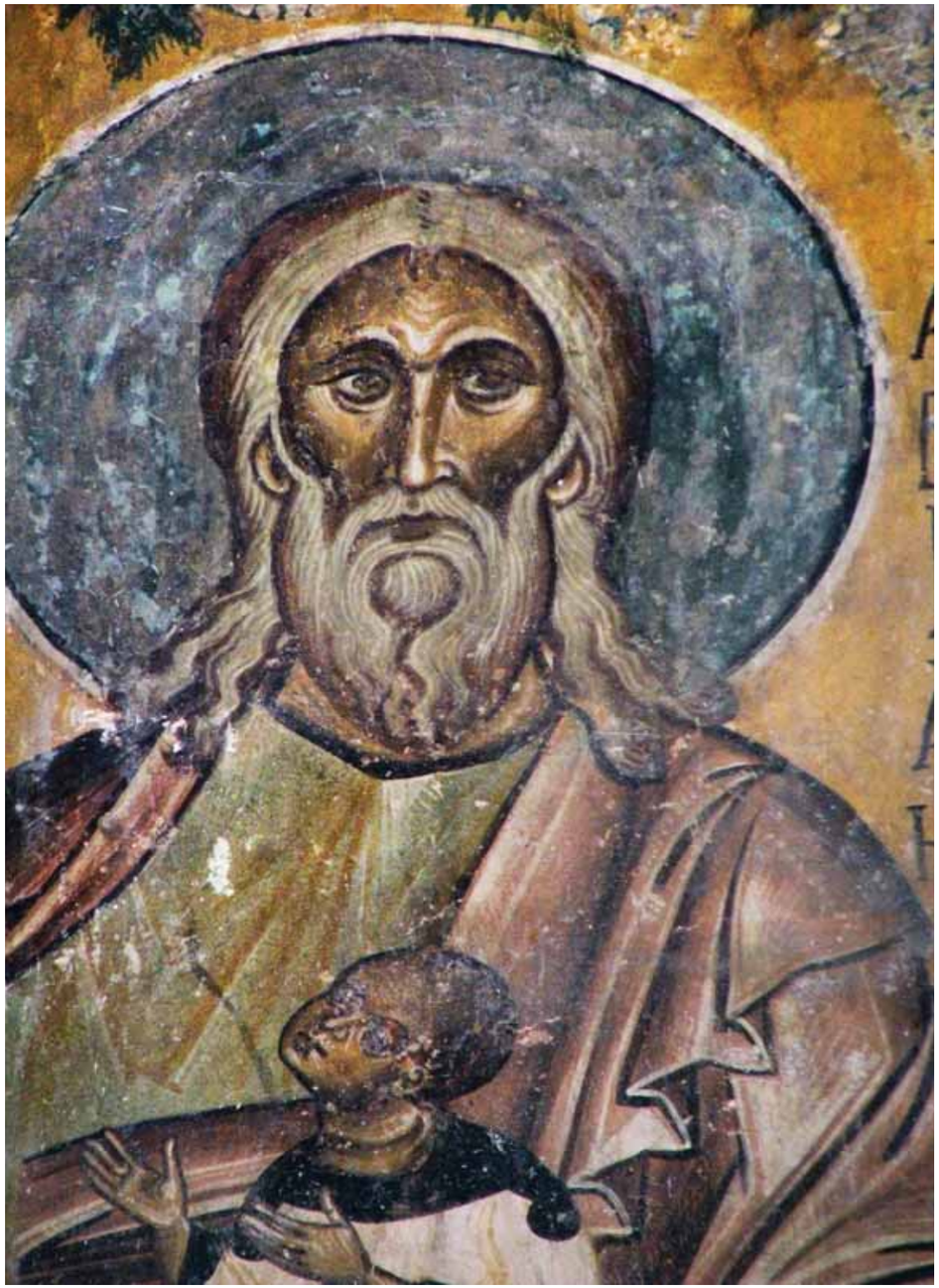
► *Св. Иоанн Креститель и ангелы. Фрагмент «Деисуса»*
St John the Baptist and angels. Detail of «Deesis»

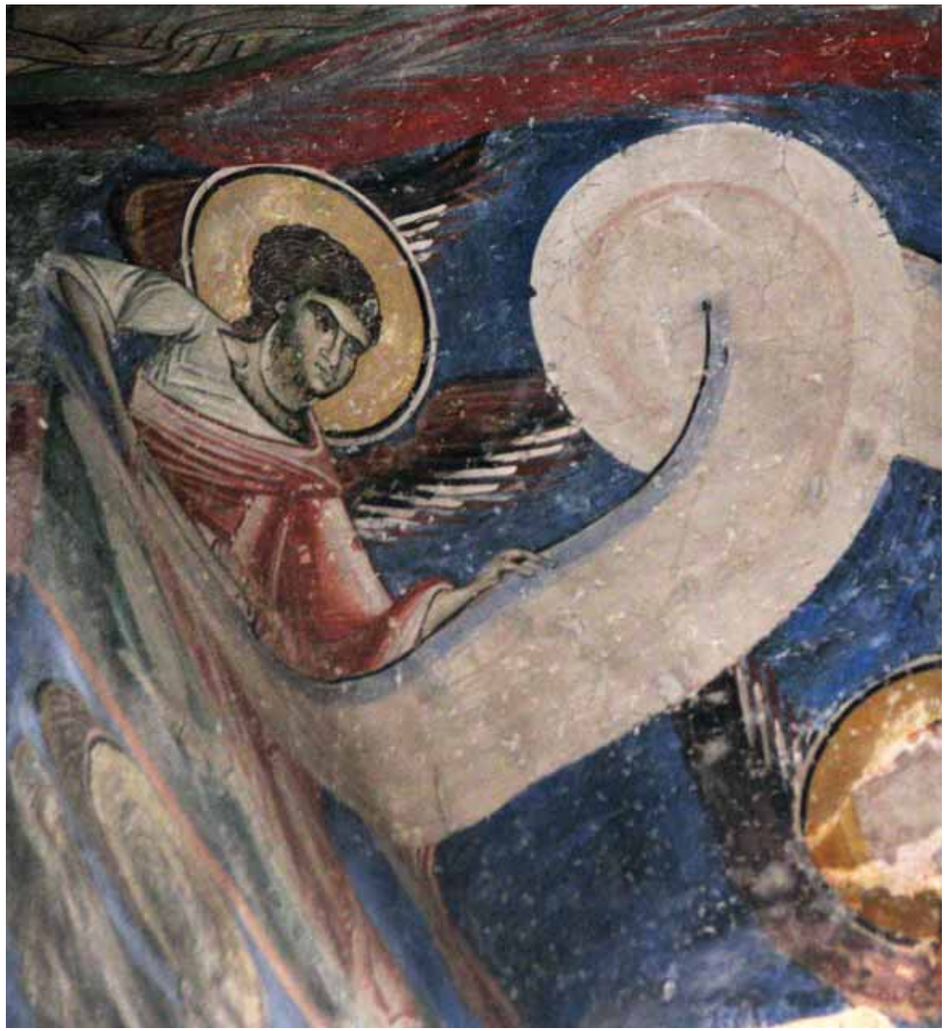
Сцены Рая. Второй регистр росписи западной стены
Scenes of Paradise. The second register of the west wall mural

Богоматерь и архангел Михаил
Mother of God and Archangel Michael

Праведные души, встающие из гробов и Лоно Авраамово
The resurrection of the righteous and Bosom of Abraham

▸ *Авраам*
Abraham





Ангел, свивающий небо.
Angel with the scroll of heaven

► *Апостол Петр, ведущий праведников в Рай*
St Peter leading the righteous to Paradise

Апостол Петр, ведущий праведников в Рай
St Peter leading the righteous to Paradise

Праведники. Procession of the righteous

Трубящий ангел и персонификация Земли
Trumpeting angel and Personification of the Earth

Св. Анемподист. St Anempodistos

Трубящий ангел. Trumpeting angel

Адские муки. Torments in hell

Орнаментальные росписи. Фрагмент
Ornaments. Detail

Христос Эммануил в люнете над входом
Christ Emmanuel in the lunette over the entrance

Св. Евагрэ. St Evagre

Грузинские преподобные Шио Мгвимели (Пещерный), Иванэ Шувамдинарели (Междуречный) и Евагрэ
Georgian saints Shio Mgvimeli (of the Cave), Joann Shuvamdinareli (of Mesopotamia) and Evagre

Св. Иванэ Шувамдинарели (Междуречный)
St Joann Shuvamdinareli (of Mesopotamia)

► *Св. Шио Мгвимели (Пещерный)*
St Shio Mgvimeli (of the Cave)

Св. Иларион Картвели (Грузин)
St Hilarion Kartveli (the Georgian)

Грузинские преподобные Евфимий Мтацминдели (Святогорец), Иларион Картвели (Грузин) и Георгий Мтацминдели (Святогорец). Georgian saints Euthymios Mtatsmindeli (of the Holy Mountain), Hilarion Kartveli (the Georgian) and George Mtatsmindeli (of the Holy Mountain)

Христос, коронующий мучеников. Деталь фрески «Сорок мучеников»
Christ crowning the martyrs from the «Forty Martyrs»

◄ *Св. Георгий Мтацминдели (Святогорец). St George Mtatsmindeli (of the Holy Mountain)*

Сорок мучеников. Forty Martyrs

Сорок мучеников. Фрагмент. Forty Martyrs. Detail

The Wall Paintings *of* Akhtala Monastery

Introduction

На предыдущей странице: Благоразумный разбойник в Раю
On the previous page: Penitent robber in Paradise

This book is devoted to the Akhtala murals, which are the most important monument of the mediaeval wall painting in Armenia. Their good state of preservation and artistic qualities place them among the finest artistic achievements of the Eastern Christianity. Indeed, it would be hard to overestimate the importance of these paintings for the history of art. Nevertheless, up until the present research started by the author of this book in the year of 1984, the murals remained not only unstudied but also unpublished. Their exact date has not been established nor has an analysis been made either of the significance of the iconographic programme or of the stylistic approach involved. Although the Akhtala murals have more recently become the subject of increased interest of the specialists they largely remain a blank page in the history of mediaeval art. Moreover, the opinions already expressed about the paintings sometimes demand a considerable revision since they have not been based on a careful examination of all the available evidence. This state of affairs made the need for a thorough study of the murals all the more pressing, therefore I established a theme of my thesis.

In 1989 the thesis was defended at the Department of history and theory of art at Lomonosov Moscow State University, and two years later a monograph[1] in English was published on the occasion of the World Congress of Byzantine Studies, held in Moscow in 1991.

Publishing crisis in Russia in the early 90's had only allowed of a very modest publication on poor paper with monochrome images limited in number. As the outstanding monument had not been properly published, I agreed to the Russian Foundation to the Education and Science's proposal to make a new edition of my monograph on the Akhtala paintings, which should be helpful for a wide audience both in our country and abroad.

Reading over my manuscript, I found that the material of the book and its findings has not been outdated in the past 20 years. Naturally enough, the number of iconographic studies has rather increased: twenty years ago the interest to this theme had just arisen in Russia. Nowadays some pages would have been likely written much more calmly so that a pioneer pathos, i.e. especially in the liturgical symbolism, would be moderated because many of original ideas being frequently repeated by other researchers, over the passed years have become well-known. Nevertheless I have not found any example of factual inaccuracy or misinterpretation. Therefore, the present edition is confined itself to a proofreading and minimal additions so that in general the monograph text agrees with its original version of 1991. References are also limited to this year, because including of a new bibliography does not go without a relevant revision of the text. Fortunately, the first monographic publication of the murals excuses such an obsoleteness.

The book is intended as a comprehensive monograph on the murals. It consists of three chapters. The first is devoted to the paintings' history and date. The reconstructed history of the monastery bases on all the extant sources, special section is devoted to a chief master of the murals. Comparison of the various historical facts makes it possible to date the murals accurately, without iconographic and stylistic data.

The second chapter examines in detail the Akhtala murals' iconographic program distinguished itself in a rare completeness and thus providing for a clear notion of an original system of images. The analysis of all the iconographic themes of the Akhtala murals strictly corresponds to the temple decoration's logic. The second chapter expounds a general symbolic content of the murals along with their semantic correlations; the most interesting features are identified and interpreted in comparison with other relevant iconographic solutions.

[1] *Lidov A.* The Mural Paintings of Akhtala. Moscow, 1991.

The monograph research uses the modern methods of the interpretive iconography, which instead of a mere description is intended to distinguish the original elements by the way of comparison; the interpretation of these elements in context of the spiritual culture of the epoch provides some valuable research findings.

The third chapter is generally aimed to define and sequentially characterizes the Akhtala murals' stylistic manners. The frescoes' inscriptions help to find out the origin of the major masters of the Akhtala paintings, epigraphic data promotes a technological and historical analysis of the murals. The study of the individual manners corresponding to the different stylistic trends and national traditions contributes a deeper understanding of some general issues of the Eastern Christian monumental art's development.

ACKNOWLEDGEMENTS

I take this opportunity to express my appreciation to those, who helped me with my work on the thesis and monograph. In the first place I am indebted to Dr. Paruir Muradian for the invaluable assistance in the reading of ancient Georgian and Armenian epigraphy. I would also like to express gratitude to Gia Zhorzheliani and Aleksan Akopian, who assisted in the translation of Armenian and Georgian texts, which do not exist in European languages. I thank my colleagues and friends Viada Arutyunova-Fidanyan and the deceased Karen Yuzbashian for a long multiyear discussion on the medieval history of the Caucasus, and especially on the history and culture of the Chalcedonian Armenians. With the warmest feelings I remember the deceased Tatyana Izmailova from the State Hermitage Museum and my Serbian friends and colleagues Vojislav Djuric and Gordana Babic, with whom I had numerous conversations about various themes relating to my work. Besides, I should also mention the restorers of the Yerevan laboratory to the preservation of Armenian monuments, who in 1986–87 created perfect conditions for the research: they made it possible to inspect the murals from the scaffolding and to record, without any exaggeration, every square inch of the paintings. The employees of the Russian Research Institution of Restoration Yury Grenberg and Svetlana Pisareva greatly helped me to carry out a physicochemical testing of the paintings and granted me the results. I cannot but thank the significant work of the referees and opponents Drs Engelina Smirnova, Alexander. Kakovkina, Olga Etingof, who read my manuscript at various preparation stages and gave me their valuable notes. I owe a great deal to a kind attention of my supervisor Dr Olga Popova, who gave me enough freedom and allowed to take a great interest in the iconographic research that was not accepted in Russia at that time. Her example became for me a model of a creative and wise patience with an unruly but sincere student. Finally, it is my pleasant duty to remember the role played in the monograph by Dr Natalia Lidova: she was the first and mostly rigorous text editor as well as my major source of inspiration and encouragement.

STATE OF RESEARCH

The existing literature on the Akhtala murals consists for the most part of the isolated references and brief descriptions in the general works on the Armenian and Georgian art. The earliest description of the paintings dates back to the mid 19th century and is to be found in part two of Andrei Muraviev's *Armenia and Georgia*[2], written in the popular genre of the archaeological journey and introducing the Russian reader for the first time to many Christian monuments in the Caucasus. The book contains some fascinating legends about the origin of the Akhtala monastery which are not, however, born out by historical fact.

For example, the foundation of the monastery dates back to the VIIth century and is associated with the name of the Byzantine emperor Heraclius, who built *ex voto* the church of Our Lady at the place where he heard of the miraculous salvation of Constantinople from the enemy troops during his Persian campaign. This beautiful legend explains the appearance of the Blachernae icons of the Mother of God, that defended the Byzantine capital, both in the thronos' niche and over the entrance to the Akhtala's church.

Muraviev gave a description of the paintings and, unlike most of his contemporaries, drew attention to their artistic merits and state of preservation. He named the memorable representations, listing in particular the holy bishops from the lower tier of the sanctuary

[2] *Muraviev A.N.* Georgia and Armenia. Pt. II. St. Petersburg, 1848, pp. 326–329. – *In Russian, see Bibliography.*

paintings. Today this list has become a unique source since some of the representations and inscriptions to be seen in the last century are now no longer extant. The text of Muraviev's work is repeated, almost word for word, in Platon Iosseliani's *Travel Notes from Tiflis to Akhtala*[3], which appeared two years later. However, the latter author made an important amendment to the description of the Akhtala wall paintings. Having read the Georgian inscription, he showed that the image which Muraviev had taken to be Queen Tamar was actually St Catherine. The writings of Muraviev and Yosseliani attracted the interest of scholars to the Akhtala murals and laid the foundations for subsequent research.

Twenty years later a Tbilisi journal published Alexander Eritsov's article *The Akhtala monastery* which played an important role in the study of the monument[4]. Here for the first time the monastery was identified with Plindzahank, an ancient foundation frequently mentioned by mediaeval Armenian writers, thereby making it possible to date the paintings historically. An interesting continuation of this article, so to speak, is found in the work by Eugeny Takaishvili, where the Georgian inscriptions connected with the Akhtala monastery were published[5].

In the 1920s Dmitry Gordeev, a student of Feodor Shmit, embarked on a study of the Akhtala wall paintings for the Caucasian Institute of History and Archaeology[6]. However, his work was suspended at the very outset and did not reach the stage of publication. The archives of the Georgian Museum of Arts contain only a typewritten draft of the article with a description of the frescoes in the domed space and the altar apse, which enables us to reconstruct certain details now lost[7]. These archives also contain Gordeev's rough notes. On one sheet was found a classification of the stylistic manners of the Akhtala paintings[8]. Gordeev divided the paintings into five groups situated in different parts of the church: the most austere and archaic paintings in the altar apse; those on the soffits of the stepped arches; the lower tier of frescoes in the south arm; the wall-paintings of the west arm; and those in the upper tier of the south arm with the upper tiers of the south wall. He

[3] *Iosseliani P.* Travel Notes: From Tiflis to Akhtala, pp. 29–32. — *In Russian, see Bibliography.*

[4] *Eritsov A.D.* Akhtala Monastery, pp. 20–24. — *In Russian, see Bibliography.*

[5] T*akaishvili E.* Georgian inscriptions of Akhtala, pp. 138–45. — *In Russian, see Bibliography.*

[6] *Gordeev D.P.* On the CIHA expedition to the Debed area in late 1925 and early 1926, pp. 129–130. — *In Russian, see Bibliography.*

[7] *Gordeev D.P.* Akhtala near Lori: Research Materials. Georgian Museum of Arts, Fund of manuscripts and memoirs, File 276, pp. 87–97. — *In Russian, see Bibliography.*

[8] Ibid., p. 173.

[9] *Gordeev D.P.* On the CIHA expedition to the Debed area in late 1925 and early 1926, p. 130.

was well acquainted with Georgian monuments and drew attention to the unusual selection of saints: «in this Chalcedonian painting, which is situated in an area right on the border of Armenia and Georgia, we find the representations of Gregory of Armenia and also Jacob of Nisibus»[9]. Unfortunately, the first and for many long years the only study of the Akhtala wall paintings was not completed and its results were not made available to scholars.

An important event took place in 1929 when a group of art copyists came to Akhtala. They were led by Lidia Durnovo who subsequently did a great deal of work there in the 1930s making copies of the frescoes, which are now in the Art Gallery of Armenia[10]. The copying was accompanied by a study of the monument and diagrams were made of the disposition of the paintings11. Durnovo described the murals in the General outlines of the history of Armenian monumental art that she contributed to various publications[12]. Although forty years elapsed between her first and last publication her conception in essence remained unchanged.

She divided all the paintings into two layers, early and later. The paintings of the altar apse and upper tiers of the south and north walls belong, in her classification among the early frescoes. Those on the west walls and the lower tiers of the north and south walls were added later. She dated the early layer to the late 11th or early 12th century. In her view, they were a joint work of the Armenian and Byzantine masters. Comparison with Armenian miniatures was cited as evidence for the participation of Armenian masters. The closest stylistic analogy, she suggested, were the miniatures from the mid 11th-century Armenian Moghni Gospel and this also confirmed the dating of the murals. Durnovo emphasised the high quality of the frescoes which show no sign whatsoever of «provincialism or archaism» and rank with the finest Byzantine works[13].

[10] *See Lidov A.M.* On the History and Methods of the Georgian Murals' Copying // Medieval Frescoes of Georgia, exhibition catalogue. Moscow, 1985, p. 20. — *In Russian, see Bibliography.*

[11] Preserved in L.A. Durnovo's archive: The Art Gallery of Armenia, Manuscript Department, fund 211, No. 15838.

[12] See *Durnovo L.A.* The ancient Armenian frescoes, pp. 30–31; Brief History of Ancient Armenian Art, pp. 32–33; Art history of the USSR nations, p. 145; Essays on art of the medieval Armenia. Moscow, 1979, pp. 152–153. — *In Russian, see Bibliography.*

[13] *Amiranashvili Sh.Ya.* History of the Georgian monumental painting, pp. 191, 218–19. — *In Russian, see Bibliography.* Earlier the Akhtala murals were analysed as works of Georgian monumental art: see *Tolmachevskaya N.I.* Ancient Georgian Frescoes. Tiflis, 1930, p. 15. — *In Russian, see Bibliography.*

Unlike Durnovo who from the 1930s onwards lived for many years in Armenia, Shalva Amiranashvili examined the Akhtala paintings in the context of the Georgian art history. In his view the Akhtala paintings, «with the exception of those in the sanctuary (which show a clear Greek influence), are organically connected with the main trend in Georgian monumental art». He also divides the paintings into two layers belonging to different periods. However, he dates the earlier frescoes to the first half of the 12th century, considering that the later paintings of the west wall belong to the very end of the 12th century, and drawing a stylistic analogy with the wall paintings of Betania. This view has been generally accepted by the Georgian specialists. But they now attribute the paintings of the first layer to the early 13th century instead.

In 1970's XX the Akhtala murals attracted the attention of foreign researchers of the Georgian monumental art. Jackline Lafontaine-Dosogne combines the murals of Akhtala, Vardzia and Betania into a single stylistic group. While admitting that the Akhtala paintings may date back to the beginning of the 13th century[14], she stresses the role of the traditions of the preceding century and believes that the style is typical of the late Comnenian period. In a brief description Lafontaine-Dosogne also notes the purely Byzantine character of the iconographic programme. V.N. Lazarev agreed with a dating of the frescoes in the altar apse to the beginning of the 12th century, but expressed doubt as to the Greek origin of the chief master: he argued that «the manner of painting suggests local work»[15].

In recent years the Akhtala wall paintings have attracted the attention of foreign researchers of Georgian monumental art. J. Lafontaine-Dosogne combines the murals of Akhtala, Vardzia and Betania into a single stylistic group. While admitting that the Akhtala paintings may date back to the beginning of the 13th century, she stresses the role of the traditions of the preceding century and believes that the style is typical of the late Comnenian period[16]. In a brief description Lafontaine-Dosogne also notes the purely Byzantine character of the iconographic programme.

Analysing the influence of Byzantine art on Georgian monumental painting, Doula

[14] See *Virsaladze T.B.* On the general composition of the murals of Atenia's Zion, p. 17. — *In Russian, see Bibliography.*

[15] *Lazarev V.N.* A History of Byzantine Painting, p. 134. — *In Russian, see Bibliography.* Preparing a new edition, the scholar somewhat changed his dating, pointing out that in style the Akhtala murals followed mature 12th–century traditions, see *Lazarev,* History.

Mouriki concentrates her attention mainly on the emphatically expressive frescoes of the altar apse, which she links with the murals of the refectory in the monastery on Patmos[17]. In Mouriki's opinion the Akhtala paintings show a specifically Byzantine treatment, expressively combined with numerous Greek inscriptions which are rarely found in Georgian murals before the beginning of the 14th century.

The first special publication, «The Akhtala "Last Judgement"», belongs to Nicole Thierry[18] and appeared in 1982 on the wave of interest in the monument. Apart from a detailed description of the composition of the Last Judgement in the west part of the church, it contains some general opinions about the style and manners of the painting. In Thierry's view, the stylistic manners are connected with the different trends in the Comnenian art which became widespread in the late 12th and early 13th centuries. The pronounced graphic quality of all the manners is seen as deriving from the Georgian origin of the painters, who embodied the stylistic models of the age in less In general the existing literature on the Akhtala murals is a confused mosaic which contains some valuable isolated observations but does not give any clear idea of the date, iconographic programme or style of the paintings. Some hypotheses are fallacious. For example, the widespread opinion about the paintings' temporal diversification is not borne out by the facts. There is no evidence to support the view that all the masters were of Georgian origin. And the proposed dating, which fluctuates over a span of two centuries, needs a careful revision. Several compositions in a poor state of preservation have been wrongly identified.

Many errors were due to the impossibility of making a careful study of paintings which were located high on the walls and sometimes almost totally obscured by the deposits of the centuries. The situation changed when restoration of the wall paintings began in 1978. The erection of scaffolding and cleaning of the frescoes made it possible to examine the painting close up and resolve certain disputed points. The technical study of the Akhtala murals carried out over a period of several years by a spe-

[16] *Lafontaine-Dosogne J.* Monumental Painting // Art and Architecture in Medieval Georgia / ed. by Alpago-Novello A., Beridze V., Lafontaine-Dosogne J. Louvaine-la-Neuve, 1980, p. 95.

[17] *Mouriki D.* The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural Neighbours of Byzantium // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, 31/2 (1981), s. 741.

[18] *Thierry N.* La Jugement Dernier d'Akhtala // Bedi Kartlisa. Revue de Kartvelologie, XL (1982), p. 147–168.

cial team from the Moscow Institute of Restoration under the guidance of Yury Grenberg, did much to promote their proper understanding. The author of this monograph also participated in that work and enjoyed the benefits of the physicochemical analysis, which included an infrared and ultraviolet photography[19].

THE CULTURAL CONTEXT AND AN ISSUE OF THE CHALCEDONIAN ARMENIANS

Mention must also be made of an age-old controversy which to some extent has hindered the objective study of the paintings: should the murals be included in the history of Georgian or Armenian art? In the Caucasian republics this argument has been embraced by the general public, which does little to promote the strictly academic study of the paintings. The author of the present work declines, as a matter of principle, to take part in this discussion. He believes the Akhtala wall paintings belong to the special culture of the Armenian Chalcedonians which combined several traditions and can be examined from different viewpoints in the history of Armenian, Georgian and Byzantine art[20].

Nikolai Marr was the first, at the beginning of the century, to raise the issue of the Armenian-Chalcedonians as a special phenomenon in the history of the Christian East[21]. Subsequent works, among which those of Paruir Muradian and .Viada Arutiunova-Fidanian deserve special mention, have published new facts supplementing our information about the politics, ideology and culture of the Armenian-Chalcedonians[22]. Today specialists have fairly clear picture of the emergence of Chalcedonian Creed in Armenia and the main stages in its development.

[19] See *Grenberg Y.I., Pisareva S.A.* The Murals of the Church of the Nativity of the Virgin in Akhtala in the light of the technological research // Artistic heritage. Vol. 14. Moscow, 1991, p. 63–88 — *In Russian, see Bibliography.*

[20] *Lidov A.M.* The art of Chalcedonian Armenians // Historical Philological Journal. AnArm SSR, 1990, 1(128), p. 75–87. — *In Russian, see Bibliography.*

[21] *Marr N.Y.* Arkaun, the Mongol Name for Christians, with Regard to Armenian Chalcedonians. St. Petersburg, 1905. Marr's articles on the Chalcedonian Armenians are collected in *Marr N.Y.* Caucasian cultural world and Armenia. Yerevan, 1995. — *In Russian, see Bibliography.*

[22] *Muradian P.M.* Cultural Activities of Armenian Chalcedonians in the 11th–13th Centuries // Papers of the 2nd International Symposium on Armenian Art. Vol. III, Yerevan, 1981, pp. 325–335. *Arutiunova-Fidanian V.A.* Armenian Chalcedonians on the Eastern Frontiers of the Byzantine Empire. Yerevan, 1960. — *In Russian, see Bibliography.*

[23] The map of such dioceses was made by Arutiunova-Fidanian V.A.

The Armenian Church as a body did not accept the Creed of the Chalcedonian Council of 451 and instead adhered to Monophysitism. There were Armenians, however, who did accept the Council's statement. Thus appeared the Armenian-Chalcedonians who in ecclesiastical and political matters invariably gravitated towards confessionally like-minded Byzantium and Georgia. As one might expect, increased activity by the Armenian-Chalcedonians was directly linked, as a rule, with increases in Byzantine and Georgian influence in Armenia. An upsurge in the Chalcedonian movement can be seen in the 7th century and in the 10th to 11th centuries. During these periods the Chalcedonians competed with the main Monophysite Church on an equal footing. Judging by written sources alone there were more than forty Armenian Chalcedonian eparchies[23].

The most flourishing period for the Armenian-Chalcedonians came in the 13th century when the Seljuk Turks were driven out of a large part of the Armenian lands and Zakharid Armenia arose as a special state within the Kingdom of Georgia[24]. Many of the rulers of Zakharid Armenia were Chalcedonians, and under their influence large numbers of Armenians were converted to Chalcedonianism or, as they put it then, to the «Georgian faith». Some Monophysite monasteries were handed over the Chalcedonians, and new churches were also built. The churches were immediately decorated with frescoes accompanied by Greek and Georgian inscriptions which became a special sign that they belonged to the Chalcedonian confession. Five churches with 13th–century Chalcedonian wall paintings have survived in Armenia. We shall give a brief historical description of them here as they will be referred to many times in this work.

Probably the most well-known are the wall-paintings in the church of Tigran Honents at Ani[25]. As recent research has shown, the church originally belonged to the Monophysites[26]. It was not painted immediately after building was completed in 1215. Its frescoes appeared only after the church was handed over to the Chal-

[24] About Zaharid's Armenia see: History of the USSR. The feudal period. Part I (IX–XIII cent.). Moscow, 1953, pp. 602–603, 627–629; *Babaian L.O.* Social, Economic and Political History of Armenia in the 13th–14th Centuries. Moscow, 1969, p. 13–50. — *In Russian, see Bibliography.*

[25] To know more about these paintings see: *Thierry N. et M.* L'Église Saint-Grégoire de Tigran Honents à Ani (1215). Louvain-Paris, 1993.

[26] *Muradian P.M.* On the Confession of the Church of Honents // Caucasus and Byzantine, 5 (1987), pp. 36–66. — *In Russian, see Bibliography.*

cedonians[27]. At present there are two suggested dates for the paintings. In the view of Alexander Kakovkin they appeared in the 1210s to early 1220s, while the frescoes of the porch and chapel were painted in the 1220s or early 1230s, before the town was sacked by the Mongols in 1236[28]. Muradian dates the handing over of the church to the Chalcedonians and the painting of the frescoes to the 1250s[29]. It remains an open question who was the donor (ktetor) of the paintings: he is depicted by the entrance holding out a model of the church to St Gregory of Armenia. We believe he was Shahanshah Zakharid who ruled Ani during the period when the church was built. Unlike his vassal Tigran Honents, he was a Chalcedonian and only his decision could change the church's confession. That the Shahanshah took part in the renovation of the church can be seen clearly from the short and unambiguous inscription of 1251 on the east facade: «This holy church was erected in the reign of Atabek Amirspasalar Shahanshah.»

In the Kobair Monastery the wall paintings have survived in the large and small churches which are linked by a common porch[30]. They were painted after the Shahanshah's wife handed the Monophysite monastery over to the Chalcedonians. Judging by the historical circumstances this could not have happened before the 1220s. The upper chronological limit should be regarded as 1282, when the porch of the two churches was painted on the orders of the monk Gregory. As a study of depictions of the donor have shown, the paintings in the

[27] About the paintings see: *Thierry N.* The Paintings of the St. Church of Tigran Honents in Ani (1215) // IIe symposium Internationale sur l'art géorgien, Tbilisi, 1977, pp. 1–16; *Kakovkin A.Y.* The Paintings of the St. Church of Tigran Honents (1215) in Ani: concept and iconographic program // Bulletin of Yerevan University. Social Sciences, 1983, No. 2, pp. 106–114. — *In Russian, see Bibliography.*

[28] *Kakovkin A.Y.* On the Dating of the the paintings of the St. Gregory Church (1215) in Ani, Its Chapel and Porch // Byzantine Chronicle, 48 (1987), pp. 108–115. — *In Russian, see Bibliography.*

[29] *Muradian P.M.* On the Confessional… pp. 54, 56.

[30] See: *Drampian I.R.* The Frescoes of Kobair, Yerevan, 1979; *Drampian I.R.* On the dating and interpretation of the Kobayr frescoes // Caucasus and Byzantium, 4 (1984), pp. 194–217 *(in Russian, see Bibliography); Thierry N.* Les peintures de la cathédrale de Kobayr // Cahiers Archéologiques, 29 (1980–1981), p. 103–121; *Thierry N.* A propos des peintures de la grand église de Kobayr. // Revue des études géorgiennes et caucasiennes, 2 (1986), pp. 223–226.

[31] See: *Drampian I.R.* Frescoes… p. 12.

[32] *Neresesian L.B.* Kiranc — the cultural monument of the Chalcedonian Armenians // Monument in a cultural context. Moscow, 1989. — *In Russian, see Bibliography.* About the paintings see: *Thierry N.* A propos de l'église de Kiranc. Rapport preliminaire // *Bedi Kartlisa.* XLI (1983), pp. 194–228; Frescoes of the Kiranc monastery. Materials from the archive of L.A. Durnovo. Yerevan, 1990.

small church appeared after the death of Shahanshah, about 1261[31]. The murals in the main church were painted earlier, probably between 1225 and 1250, immediately after the monastery was given to the Chalcedonian Armenians.

The Kirants Monastery is not mentioned in any historical sources, however, indirect evidence suggests that it was founded by the Chalcedonian Avag, the son and heir of Ivane Mkhargrdzeli. The wall paintings there can thus be dated to the 1230s or 1240s[32].

The above-mentioned historical descriptions suggest a number of conclusions. The donors of the paintings were rulers of Zakharid Armenia who were Chalcedonians either by conversion or by birth. The appearance of such murals was a direct result of the conversion of Monophysite monasteries to Chalcedonian Creed. In the 13th century wall paintings were regarded as a compulsory and, one might even say, distinguishing feature of a Chalcedonian church.

In spite of the dissimilarity in appearance of some monuments, the iconography, style and character of the frescoes' inscriptions show the common generic features indicating their affiliation to a specific culture of the Chalcedonian Armenians.

Chapter One.
The Historical Context and Dating of the Wall Paintings

The Akhtala Monastery stands in the gorge of the River Debed not far from the town of Lori, one of the ancient centres of northern Armenia. In this area, which borders on Georgia and bore the name of Tashir-Dzoraget, the Armenian and Georgian traditions historically entwined[33]. At different times the region was part of the Kingdom of Georgia but it remained a stronghold of Armenian culture. Not far from Akhtala are such famous Monophysite monasteries as Haghbat, Sanahin and Odsun. The strong Chalcedonian sympathies of the area clashed with the most conservative aspects of the Armenian Church which, in times of increased danger, adopted an uncompromising attitude to people of other confessions. This situation became acute in the late 12th and 13th centuries when the region was ruled by two brothers, the Monophysite Zakare and the Chalcedonian Ivane Mkhargrdzeli of the princely house of the Zakharids[34].

Today the Akhtala Monastery is a half-ruined architectural ensemble on the flat top of a high cliff, at the foot of which can be seen an old disused mine. The inaccessibility of the spot is enhanced by the powerful fortified walls and the monastery gate with its tower. The fortress first appeared in the 10th century. It then formed part of the defence system of the Kjurikid kingdom, guarding the approaches in the river gorge[35]. Inside the fortress there are two other buildings

apart from the main church: the small basilica of St Basil and the ruins of a two-storey residential building.

At varying distances around the monastery are four small churches dedicated, respectively, to the Trinity, the Apostles, St Gregory the Theologian and St John Chrysostom36. Their origin is linked with the Akhtala Monastery. The exact date of the Church of the Apostles, erected by a higumenos of the monastery, is given in the mid-13th-century founder's inscription[37]. The architectural forms of the other churches also testify that they were built during the same period.

The main church at Akhtala is a large cross-domed building with a ruined cupola. The significance of the spatial cross is enhanced in the interior. The west arm of the cross is extended. The prothesis and diaconicon, which were turned into two-storey chapels, are isolated from the sanctuary. The eastern dome supports merge with the walls of the bema. The use of stepped domed arches must also be regarded as a Transcaucasian feature. Some time after the building of the church was completed a splendid richly decorated porch was added by the west entrance. In the southern part of the porch is an isolated chamber which probably served as a funerary chapel. In accordance with Georgian tradition the facades of the church are decorated with large ornamental crosses with elongated windows at their base. There are also typically Armenian elements in the decor of the portals and individual motifs of the ornament. The combination of these two traditions is the most important characteristic of the architectural treatment of the Akhtala church[38]. All in all, the features suggest that the main church at Akhtala belongs among the monuments of the late 12th and early 13th centuries. However, a study of the historical sources provides a more precise dating.

---

33 For fundamental research on local history, see *Matevosian R.I.*, Tashir-Dzoraget, 10th–Early 12th centuries. Yerevan, 1982. — *In Armenian, see Bibliography.*

34 See *Babaian,* History, p. 23.

35 See *Arutyunyan V.M., Safaryan S.A.* The monuments of Armenian architecture. Moscow, 1951. — *In Russian, see Bibliography.*

36 For a description of the extant buildings, see *Bakradze D.* Caucasus through the ancient monuments of Christianity // Notes of the Society of Caucasian Archaeology Amateurs, I (1875). P. 19–178 (in Russian); *G. Shakhkian,* Lori, The Stone Pages of History. Yerevan, 1986, pp. 129–133 *(in Armenian).*

37 See *Takaishvili,* Georgian Inscriptions, p. 142.

38 See *Shmerling R.* On the main Akhtala temple as a monument of the border region of Georgia and Armenia // XI Research session of the Department of Social Sciences of Georgia. SSR. Abstracts. Tbilisi, 1943. P. 118. — *In Russian, see Bibliography.*

1. THE HISTORICAL SOURCES

The Akhtala Monastery was originally known as Plindzahank (Armenian for «copper mine»), due to its proximity to a well-known mine where various metals had been extracted since ancient times. Under this name it is mentioned several times by 13th-century Armenian historians: Kuirakos Gandzaketsi[39], Vardan the Great[40] and Stepanos Orbelian[41]. The name is also found in the epigraphic monuments[42] and colophons of Armenian manuscripts[43].

The name Plindzahank first appears in an inscription on a *khatchkar* which stands at the approaches to the Akhtala Monastery. Translated from the Old Armenian it reads[44]:

I, Mariam, daughter of Kjurike, did erect this holy Virgin of Plindzahank. Let those who revere [the Virgin], remember us in their prayers in the year 637 [A.D. 1188].

Mariam is known to historians. A member of the Kjurikid dynasty which ruled Tashir-Dzoraget for a century and a half, she was a zealous supporter of the Armenian Monophysite Church and endowed monasteries in this area. On her orders a large gavit was erected in Haghbat and the church in Kobair. The «Virgin of Plindzahank» was another such building. The inscription on the *khatchkar* shows that in the 12th century Plindzahank was a Monophysite monastery. It remains an open question, however, whether the date 1188 refers to the building of the Church of the Virgin or the founding of the monastery as a whole.

Some most valuable information about the history of Plindzahank is provided by Kuirakos Gandzaketsi[45]:

Ivane, Zakare's brother, also died and was buried in Plindzahank by the entrance to the church which he himself had built; he did take it from the Armenians and turn it into a Georgian monastery.

[39] *Kuirakos,* pp. 148, 155, 198, 291.

[40] *Vardan,* p. 181.

[41] *Histoire de la Siounie,* pp. 201–203.

[42] The epigraphy connected with the Akhtala Monastery has been studied in *Muradian,* Georgian Epigraphy, pp. 199–222.

[43] For a study of colophons, see *Akinyan N.* Symeon of Plindzahank.

[44] Quoted from P.N. Muradian's translation. The original appeared in Muradian, Georgian Epigraphy, p. 202.

[45] *Kuirakos,* p. 148. He again repeats this information in his History: «As Ivane died not long before, he was taken to be buried in Plindzahank, where he had founded a Georgian monastery in one taken from the Armenians» (Ibid., p. 155).

Kuirakos endows the words «from the Armenians» and «Georgian» with a confessional, not an ethnic, meaning: just as in his *History of Armenia* he calls an Armenian who has been converted to Chalcedonianism a «Georgian», meaning that he now belongs to the Georgian church[46]. From the above quotation it is clear that the ruler of the region Ivane Mkhargrdzeli handed the monastery over to the Chalcedonians and built a church, by the entrance to which he was later buried. Thus Plindzahank went over to the Chalcedonians before Ivane's death, which occurred in 1227 or 1231[47]. The church referred to by Kuirakos is undoubtedly the main church of Akhtala, which is distinguished from Mariam Kjurike's buildings by its large dimensions and the pronounced Georgian character of its decor. This unusually large and richly decorated church was most probably built with the spoils obtained from successful military campaigns. It is possible that the Chalcedonian Church of the Virgin was erected on the spot where the Monophysite Virgin of Plindzahank once stood. This is suggested by the linguistic form of the Old Armenian phrase used by Kuirakos which denotes rebuilding or renovation rather than new building[48].

Our information about the early history of the Akhtala Monastery is supplemented by Stepanos Orbelian. His history tells us that in 1216 Ivane kept a reliquary in Plindzahank containing a piece of the True Cross. It had once belonged to the Armenian Monophysite Church[49] and been acquired in a military campaign. The representatives of that church asked him to return the precious relic and in order to decide the fate of the cross Ivane held a special trial in the town of Dvin, in which

[46] Thus, it is said of Ivane Mkhargrdzeli in this text that he became a Georgian (Ibid., p. 125). N.Ya. Marr offers the following comment: «As we know, the Plindzahank Monastery was Armenian, and anti-Chalcedonian for a time, but then was incorporated into the Chalcedonian, i.e. Greek Orthodox, Church by the Armenian Prince Ivane 'Long Arm': to use the local idiom of the time, it became Georgian. Naturally, as Prince Ivane did not cease to be an Armenian with his conversion to the Chalcedonian confession, therefore the monastery remained Armenian as well; only its cultural contacts with the Georgians became easier after it joined the Armenian Chalcedonian Church.» (*Marr,* John Petritsi, pp. 8–9).

[47] In his History, Stepanos Orbelian precisely dates Ivane's death to 1227. An inscription of 1231 says, however, that it was made «during the reign of Ivane», Collection, Issue IV, 1973, No. 437, p. 109.

[48] According to P.M. Muradian and K.N. Yuzbashian, the word «built» in the translation of this sentence should be replaced by «revived» or «rebuilt». For a different interpretation of the text, see *Muradian,* Georgian Epigraphy, pp. 199–200.

[49] Histoire de la Siounie, pp. 201–203.

representatives of the three main religious confessions in Transcaucasia took part, as well as feudal lords. The Chalcedonian Church was represented by the Georgian Great Chkondideli (Bishop of Martvili) and the father superiors of Vardzia and Plindzahank while the Armenian bishops of Ani, Bjni and Haghbat represented the Monophysites. In addition the Muslims were represented by the qadis of Tiflis, Ani and Dvin. The most interesting detail for us is the inclusion of the higumenos of Plindzahank among the three Chalcedonian hierarchs: this shows that by 1216 the monastery not only belonged to the confession but also enjoyed high status. The monastery was probably already conceived of as a religious centre for the Chalcedonians of northern Armenia when the church was built. In the altar apse there is a special niche in the synthronon intended exclusively for episcopal service; this feature was not found in other Chalcedonian churches in northern Armenia.

The colophons of two Armenian manuscripts written at Plindzahank in the first half of the 13th century also confirm the monastery's role as a major cultural centre. As these sources are of such value for the history of Plindzahank and have not been published in translation before, we shall quote them in full[50].

The first colophon comes at the end of a 1227 manuscript containing the Homilies of Gregory of Nyssa[51]:

In the year 6745 [1227] of the eternal chronology this book of Bishop Gregory was copied and completed from ancient, selected and good manuscripts written by translators. It is the work of the hand of the anchorite Symeon, unworthy and sinful man, in our Armenian land, near Lori in the monastery which is called Splendzehan [and is] under the patronage of the Holy Mother of God, and was compiled in the reign of atabek Ivane, the builder of the monastery, to whom God grant long life together with his sons.

And so I pray that all who read or copy [it] will remember me [in their prayers]. And may he who remembers me be remembered by the Lord.

The second colophon is in a 1248 manuscript of Proclus Diadochus «Elements of Theology»[52]:

The translation of the book, which is the collection and crown of the theology of the Platonic philosopher Proclus Diadochos, [has been made] by the hand of the unworthy priest Symeon from the Georgian tongue into Armenian in the Armenian land, in the Georgian monastery that is called Plindzahank in the year 6756 [1248] of the eternal chronology. I pray you, o brothers, for I have translated with great pains. First, because I was not worthy of such service, being enmeshed in sin. Second, because I was very old and with weakened eyes and mind and strength, for I was 60 years old. But since this [book] had not been translated into our language, although it is the mother of theology. Movses studied its contents and created his own theology. And Dionysios the Areopagite, and Hierotheos based all their works upon it. And likewise Gregory the Theologian speaks in his theology about this [book]. All the new theologians did found their works on this book. This [book] is the foundation and the root and the mother of everything, from this [book] they did all take everything. But insofar as they showed only small parts, I have translated so that our people should not be lacking in it.

Thus I pray, let those who read or make a copy, remember me in their prayers, and copy the small part added by me, and not leave anything out of this [book]. Pray to Christ for vardapet Mkhitar, I beg.

The colophons testify to the very high level of spiritual culture in the monastery where for many years a great deal of work was carried out in translating theological texts from Georgian into Armenian. Symeon of Plindzahank's breadth of knowledge and his reference to ancient selected and good manuscripts suggest that the monastery had a large library. Symeon saw his activity as the service of Armenian culture. In his memorial notes he frequently stresses that the translations were made «in our Armenian land», «so that our people should not be lacking in it». As Marr showed in his comparison of the Georgian and Armenian translations of Proclus' neo-Platonic treatise Symeon inserts in the text characteristic some additions which make the book more comprehensible to the Armenian reader[53]. For Symeon his stay in Chalcedonian Plindzahank does not mean losing his national allegiance. On the contrary, in this «Georgian» monastery he works for the Armenian reader[54]. His notes, deeply personal in tone, reveal the psychology and worldview of a Chalcedonian Armenian,

50 I am deeply grateful to A.A. Akopian for his translations from the Ancient Armenian.

51 See The Dedicatory inscriptions, No. 110, p. 154.

52 Ibid., No. 199, pp. 248–249.

53 *Marr,* John Petritsi, pp. 66–83.

54 The national awareness of Armenian Chalcedonians is graphically manifested in other monuments about 1200. Thus, the Armenian translator of the polemical treatise, «Thirty Chapters of Armenian Heresy» leaves out all words and phrases which make a derogatory mention of his nation. See *Muradian,* Cultural Activities, p. 328.

who may have been a monk at Plindzahank while the murals were being painted.

The work of Symeon of Plindzahank has been studied in detail by N. Akinian, who found several more translations by him. They include translations of works by St John of Damascus and St John Climacus, and also the Octoechos of the Orthodox Church. It is interesting that the «Ladder of Paradise» and the Octoechos were translated by Symeon together with the hieromonk Minas, a Chalcedonian Armenian from Trebizond[55]. Minas translated from Greek in Trebizond and Symeon, from Georgian in Plindzahank. In the manuscript of the «Ladder» a special colophon notes the point at which «the humble Father Symeon» began to translate. In the opinion of Akinian the Chalcedonian Armenian Karapet from Constantinople also took part in the translation of the Octoechos[56]. This is all evidence of Plindzahank's religious and cultural links with Chalcedonian Armenian communities outside the Caucasus. In the first half of the 13th century the monastery was an organic part of a united Chalcedonian Armenian world, the true significance of which is being reconstructed with difficulty from the scattered fragments that happen to have survived.

The translation of the Octoechos prompts us to raise the question of the language in wich the liturgy was recited at Plindzahank. Ever since early times the Armenian-Chalcedonians recited the liturgy in their native language, possessing this right even in Greek monasteries of the Christian East[57]. In the 13th century, however, it is probable that not all liturgical texts existed in Armenian and part of the service was recited in Georgian and Greek[58]. This would explain the need for an Armenian translation of the Octoechos which, Akinian considers, was made in the first or second decade of the 13th century at the request of the monastery's founder, Ivane Mkhargrdzeli[59]. In general the translations of the hieromonk Symeon, who officiated at the liturgy in the main church at Plindzahank, provide a unique opportunity to find out more about the spiritual milieu in which the Akhtala paintings appeared.

Additional information about the history of Plindzahank in the middle of the 13th century

[55] *Akinian,* Symeon of Plindzahank, pp. 106–107, 189–193.

[56] Ibid., pp. 194–201.

[57] This issue is specially raised in the Taktikon by Nikon of the Black Mount (11th cent.), which says that Armenians ought to sing only the Trisagion in Greek! See *Marr, Arkaun,* pp. 32–36.

[58] *Muradian,* Georgian Epigraphy, pp. 211–212.

is supplied by the epigraphic monuments connected with the monastery. The most interesting Armenian inscription is on a khatchkar close to the monastery: «This cross was erected for the salvation of Avag, during the incumbency of father superiors Amazasp and Peter, in the year 693 of the Armenian chronology (1244)»[60]. All three names are known to historians. Peter was higumenos of Plindzahank. He built the Chapel of the Apostles with a large Georgian inscription over the entrance, not far from the monastery. This inscription also mentions «the patron atabek Avag», Ivane Mkhargrdzeli's son who ruled the region in the mid-13th century and favoured Plindzahank above the other Chalcedonian monasteries[61]. As Kuirakos Gandzaketsi and Vardan the Great write, in 1250 Avag «was buried in Plindzahank in the burial vault of his father Ivane»[62]. In all probability it was Avag who built the sumptuous porch of Akhtala's main church, which became the family burial vault of this branch of the Zakharids.

The strangest figure in the Armenian inscription on the *khatchkar* is the father superior Amazasp, who was a Monophysite bishop of the Haghbat monastery not far from Akhtala. It is significant that Peter and Amazasp are mentioned together in the inscription of 1247 from the Armenian monastery of Matosavank, which speaks of the building of a church «under the blessing of Virgin of Plindzahank»[63]. There must be some special reason for so close a connection between a Chalcedonian and Monophysite higumenos. Perhaps it reflects a deliberate policy on the part of Avag to bring the main monasteries of the two confessions closer together and thereby reduce the acrimony of the religious disputes in his territories.

In the 14th century the name «Plindzahank» disappears from the historical sources. In 1438 we find the first mention of the village of Akhtala which had become the property of the Georgian Church. At the beginning of the 18th century the monastery was abandoned and the Bishop of Akhtala resided at Ateni[64]. In 1801, on the orders of Russian Emperor Alexander I, the church was restored and turned into the main religious centre for Greeks living in Transcaucasia. To this day they assemble there each year on 21 September from all over the country for the festival of the Nativity of the Virgin.

[59] *Akinian,* Symeon of Plindzahank, p. 190.

[60] *Takaishvili,* Georgian Inscriptions, p. 142.

[61] For the Russian translation of this inscription, see ibid., pp. 141–142.

[62] *Kuirakos,* p. 198: *Vardan,* p. 181.

[63] *Muradian,* Georgian Epigraphy, p. 206.

[64] *Iosseliani,* Travel notes, p. 24.

2. THE DONOR, IVANE MKHARGRDZELI

Almost all 13th-century Armenian and Georgian historians, and numerous epigraphic monuments and colophons, provide information about Ivane Mkhargrdzeli. Without exaggeration it may be said that he was one of the chief heroes of the age. With his elder brother Zakare he brought glory to the reign of Queen Tamar and revived the Armenian state in areas won back from the Seljuks. Unfortunately there still exists no special study of this striking figure. The present outline is thus based on those historical sources and special studies which analyse the activity of the Mkhargrdzeli family as a whole[65].

Kuirakos Gandzaketsi and Vardan the Great recount the origins of the Zakharid dynasty[66], one branch of which bore the name Mkhargrdzeli or Long Arm. It is clear from the accounts of these Armenian historians that Ivane's the Great grandfather «broke away from the Kurdish tribe of Babir» and settled in northern Armenia. There he became the vassal of the Kjurikid dynasty of Armenian kings which ruled Tashir-Dzoraget from the 10th to the early 12th centuries. He was given a fortress and became a Christian of the Armenian Monophysite Church. The first Zakharids may well have been related to the Kjurikids. In the inscription at the Aghartsin Monastery Zakare and Ivane refer to a tie of kinship with this Armenian branch of the Bagratids[67]. After the decline of the Kjurikid state in the 12th century, the Zakharids went to serve the kings of Georgia in whose name they ruled part of the Armenian territories. In 1177 their position at the Georgian court was considerably strengthened when Sarkis Mkhargrdzeli went over to King George III's side during a revolt of his feudal lords.

[65] Of these works, of special importance are: *Brosset M.,* Additions, pp. 266–279; *Eremyan S.T.* Amirspasalar Zechariah the Long-Armed. Yerevan, 1944 *(in Armenian); Babaian,* History, pp. 13–35; *Meskhia,* Georgia in the 12th Century, pp. 159–319; *Rogers,* The Mxargrdzelis, pp. 257–272.

[66] *Kuirakos,* p. 118; *Vardan,* p. 169. A special study is devoted to this problem: *Shahnazaryan A.I.* On the genealogical tree of Zaharidy // Historico-philological Journal of the Armenian Academy. SSR, 1985, № 3, pp. 203–210 *(in Armenian).* On the family tree, see Meskhia, Georgia in the 12th Century, p. 318.

[67] *Collection,* Issue I, 1977, pp. 22–24.

[68] The life of Tamar Queen of the queens. Tbilisi, 1985, p. 32. — *In Russian, see Bibliography.*

[69] *Kuirakos,* p. 118.

[70] *Kafadaryan K.* Hovhannavank and its inscriptions. Yerevan, 1948, p. 76. — *In Armenian.*

The family reached the height of its power, however, in the reign of Queen Tamar (1184–1213). She appointed Sarkis Mkhargrdzeli to the most important post of Amirspasalar or commander-in-chief of her armed forces. In 1191, a few years after his death, the title was inherited by his eldest son Zakare who had proved his loyalty to the Queen during a revolt by Yuri Bogoliubsky, her former husband. His younger brother Ivane was then also given the post of Msakhurtukhutsesi (court chamberlain) and made a member of the supreme council (Darbasi). A contemporary Georgian historian describes the event as follows[68]:

Tamar did turn her eyes upon them (this too she did confide in God) and did reward them and graciously gave Zakare the post of Amirspasalar, and Ivane who was younger in years the post of Msakhurtukhutsesi. These people were worthy to be people: although in their faith they were Armenians, yet they respected Orthodoxy in all ways.

It is hard to say why Tamar entrusted such high posts to Monophysites. But she was certainly not mistaken in her choice. Taking the Queen's place at the head of the Georgian-Armenian forces, Zakare and Ivane began to win one brilliant victory after another, annexing new lands for Georgia, subduing the Muslim emirates and winning great riches[69]. At the end of the 12th century and up to 1210 hardly a year passed without a military campaign. Ivane shared in all his brother's successes. Only once did he have the misfortune to be taken captive, by the town of Khlat. Yet even from this unpromising event the brothers managed to extract some political gain, by marrying Ivane's daughter to the Emir of Khlat and thereby establishing friendly relations with the state of the Shaharmens.

By the beginning of the 13th century a large part of Greater Armenia had been liberated. The brothers announce this proudly in the Armenian inscription at the Hovanavank Monastery[70]:

By the grace of the good Lord, in the reign of Tamar, daughter of the great George, in the year 649 of the house of Torgom (1200). We, blood brothers Zakare and Ivane, sons of the great Sarkis, son of Zakare the elder, when the light of Divine Grace rose, and he visited the Armenian land, and made us, the powerless, strong in battle against the enemies of the cross of Christ, and did away with their power and violence of old, and delivered the land Ararat from the heavy yoke of serving them...

In the liberated Armenian territories which Queen Tamar presented to Zakare and Ivane Mkhargrdzeli several principalities arose, ruled exclusively by members of the Zakharid dynasty and closely linked to one another. Zakharid Armenia, while forming part of the Kingdom of Georgia, possessed a considerable amount of autonomy which was expressed in the hereditary succession of its rulers and in its juridical and fiscal immunity[71]. As one of the inscriptions shows, Zakare and Ivane called these lands «the personal heritage of our forefathers»[72]. Another inscription in Zakare's church in the town of Ani, which was reconquered in 1199 and regained the status of the capital of Armenia, calls the brothers «kings of Armenia»[73]. The Mkhargrdzelis had their own vassals, who notably included the feudal families of the Prochians, Vachutians and Orbelians: they were rewarded with lands for their service and were directly subordinate to their suzerains. In general the administrative structure of Zakharid Armenia was a replica on a smaller scale of the Kingdom of Georgia[74].

Zakare and Ivane attached great importance to the strengthening of the Christian Church to which a considerable portion of their vast military booty was devoted. According to a mediaeval historian «they rebuilt many monasteries which had long since been destroyed by the Ismail pillagers, and the estate of the clergy began to prosper; new monasteries and churches were also built where there had been no monasteries of old»[75]. Yet while Zakare supported the Armenian Monophysite Church Ivane became a convert to Chalcedonianism.

Ivane's conversion, which took place at the very end of the 12th or beginning of the 13th century, is assessed differently by Georgian and Armenian historians [of the time]. «Ivane had an excellent knowledge of the Holy Scriptures,» wrote the historian of Queen Tamar, «by virtue of which he realised the falsity of the faith of the Armenians, was rebaptised and became a true Christian»[76]. Kuirakos took a different attitude[77]:

And the rights of the Georgians increased even more, for Ivane fell prey to the Chalcedonian heresy, to which the Georgians were subject, for, fascinated by the Queen who was called Tamar, daughter of George, he did love the glory of men more than that of God; but Zakare remained true to Orthodoxy, which the Armenians confess.

A detailed, though semi-legendary, account of this event is given by the Georgian author of the «History and Eulogy of Sovereigns»[78]. A dispute about the true faith at the court of Queen Tamar, in which the Georgian Catholicos and representatives of the Monophysite Church took part, was won by the Georgians[79]:

The agitated Armenians went to the palace of the Mkhargrdzeli brothers. Ivane, the Court Chamberlain, said to his brother Zakare, the Commander in Chief: «I have no wish to dispute with them, the Georgians have a noble faith; what is to stop us from accepting the true faith and being baptised by the Catholicos of Georgia?» And he replied: «I know, brother, that the Georgian faith is the true faith, but I shall not join the Georgians even though I be punished with those who are judged at the Last Judgement». On hearing this Ivane said: «I am amazed by your wisdom. You do not wish that which is better. I cannot agree with you and accept baptism into the Georgian faith.» And no sooner said than done. He came and was baptised into our faith by the hand of the Catholicos John. And a large multitude of Armenians were baptised with him and rejoiced, but Zakare remained in his own faith.

The confessionally tendentious assessments by the 13th-century writers do not conceal the historical importance attached to Ivane's conversion to the Chalcedonian Creed. It was determined not only by knowledge of the Holy Scriptures or the charms of Queen Tamar, but also had political causes, the «glory of men» as Kuirakos so aptly put it. One of the two leaders of the Georgian-Armenian army had to become a Chalcedonian who would assume the role of mediator between the Georgians and the Armenians and strive for the unity of the Georgian Kingdom in the face of the enemy. A strengthening of the Chalcedonian Creed in Armenia helped this process by removing the last obstacle dividing the two Christian nations. That this was a deliberate policy is shown by the exemption from taxes granted to Chalcedonians living in Armenia. Ivane and Zakare, the historian explains, «especially revered the Georgians, and [the latter] were free of taxes in their towns»[80].

71 See *Durnovo,* Essays, p. 629; *Babaian,* History, pp. 17–18.
72 *Collection,* Issue VI, pp. 22–24.
73 *Collection,* Issue I, p. 57.
74 *Babaian,* History, pp. 30–35.
75 *Kuirakos,* p. 119.
76 The life of Tamar Queen, pp. 32–33.
77 *Kuirakos,* p. 120.
78 *Kekelidze K.S.* Studies on the History of Ancient Georgian literature. Vol. XII. Tbilisi, 1973. pp. 217–221. — *In Russian, see Bibliography.*
79 Ibid., p. 218.
80 *Kuirakos,* p. 120.

While Ivane did his utmost to support the Armenian Chalcedonian Church, Zakare worked actively to reform the Monophysite Church, so as to bring the Armenian and Georgian liturgical practices closer together. The conservative, anti-Georgian section of the Armenian clergy was faced with a real threat of their second ruler's adoptation of the Chalcedonian Creed, that greatly assisted a policy of compromise and cooperation. By belonging to different confessions, but remaining very close and like-minded, the brothers were able to work very successfully for the spiritual unity of their lands.

After going over «to the Georgian faith», Ivane conscientiously continued, to play an active part in the affairs of the Armenian Monophysite Church. When his brother Zakare banished some disobedient, conservative bishops at the council of the Monophysite Church at Am the Chalcedonian Ivane thereafter openly defended them and permitted them to return. In 1213 the most revered Armenian churchman of the day, Mkhitar Gosh, wrote a will in which he entrusted the Monophysite monastery of Nor-Getik to the care of the Chalcedonian Ivane. Despite his adoption of the Chalcedonian Creed, Ivane continued to make donations to Monophysite monasteries. According to some certain epigraphic monuments, he restored the porch in Aghartsin and the Church of the Virgin in Morodzor. He called the monastery at Aghartsin «national» and ordered at Morodzor that the Monophysite liturgy be celebrated until the Second Coming[81]. In relation to the Church Ivane thus acted first as a ruler of the country who loved all his subjects equally and only then as a Chalcedonian.

The political motivation underlying Ivane's confessional activities was most clearly revealed during the trial at Dvin, mentioned earlier. To decide who had the right to possess the fragment of the Cross, the Christian relic, Ivane invited not only three Chalcedonian and three Monophysite hierarchs but also Muslim qadis from Tiflis, Ani and Dvin[82]. Evidently this was not simply a desire to involve the independent arbiters. He also wanted to demonstrate the political loyalty and civic equality of the members of all the major religions and confessions living in the country. Here we should note Rogers' study which attempts to show how important the Mkhargrdzelis were in extending Muslim influence during the 13th century in Transcaucasian art and culture[83].

[81] See *Collection,* Issue VI, No. 23, pp. 22–24; No. 260, p. 138.

[82] Histoire de la Siounie, p. 203.

[83] *Rogers,* The Mxargrdzelis, pp. 257–272.

[84] See *Tamarati M.,* L'église géorgienne. Rome, 1910, p. 417.

Ivane invariably placed political tasks above confessional sympathies in the international relations as well. During the 1220s he carried on the active negotiations with the Pope on behalf of the Kingdom of Georgia about a military and political alliance, completely ignoring their differences on religious questions. In a letter of 1224 to Pope Honorius III about the concerted action with the Crusaders to conquer Jerusalem, Ivane calls the Pope «the head of all Christians» and himself «your humble and obedient son»[84]. It is possible that this tolerance in religious matters was largely determined by his belonging to the Armenian-Chalcedonian circles. It is probably no accident that this letter from the Kingdom of Georgia was taken to Rome not by a Georgian churchman, but by an Armenian-Chalcedonian bishop[85]. Some other facts also suggest a favourable disposition towards the Church of Rome on the part of the Armenian-Chalcedonians who, at a time of heightened tensions and the Latin conquest of Constantinople, appear not to have noticed the difference between Catholicism and Orthodoxy[86]. One can conclude that in the activities of Ivane Mkhargrdzeli political and confessional tasks were organically combined, insofar as both Zakharid Armenia and the Armenian-Chalcedonian Church could develop successfully only given peaceful coexistence and the gradual convergence of the different confessions.

The sober position of a statesman did not prevent Ivane Mkhargrdzeli from remaining a devout Christian, who not only had an excellent knowledge of the Holy Scripture but also regularly helped the Church. Ivane's profound religiosity finds interesting reflection in a 14th-century Georgian chronicle. When describing how the forces mustered in 1225 for a campaign against the Khwarazmians the historian says of Ivane that he «was already old at this time, and he was a monk, not openly but secretly»[87]. This secret taking of monastic vows, a somewhat unusual act, is directly connected with a realisation of the vanity of earthly glory. A look at the final period of Ivane's life will enable us to better understand this act.

[85] *Muradian,* Cultural Activities, p. 330.

[86] Roubrouc left an impressive testimony of his meeting, in the mid-13th century, with the Chalcedonian Shahanshah, Ivane's nephew, who said to the Roman Catholic ambassador that «they were children of the Roman Church and, with aid from the Pope, would bring all neighbouring countries to its bosom». See *Muradian,* On the Confession, p. 56.

[87] See Kartlis Tskhovreba. Tbilisi, 1959, p. 169. — *In Georgian.*

After the death of Zakare in 1213 Ivane received the title of atabek. Ivane was offered the post of amirspasalar, a Georgian historian recounts, but he refused[88]:

The honour which you have done is very great indeed. But I am not worthy to be called by my brother's name and do not wish to be ashamed of taking his place, so grant me the title of atabek, for in Georgia you, kings, do not yet have such a title. By so doing you will augment your favour to me, for you will bestow a new high honour on me, award me the title of Atabek, as is the custom with the sultans for, according to the law of the sultans, the atabek is [considered to be] the father and tutor of kings and sultans and [for this reason] is called atabek.

The new title marked the attainment of the highest power. In the reign of Queen Tamar's heirs, her son George Lasha (1213–22) and daughter Rusudan (1223–47), the «father and tutor of kings» Ivane became the real head of the state. This period was very different from the «golden age» of Queen Tamar. Outstanding successes were replaced by increasingly frequent military failures explained by the changed international situation. In addition, it is possible that Ivane was not dissembling when he refused his brother's title of amirspasalar but rather giving an objective assessment of his military talents. The gradual worsening of the situation led to a grave crisis during the Khwaramzian invasion. In September 1225 near Garni the army of Djelal ad-din inflicted a devastating defeat on the Georgian-Armenian army led by Ivane Mkhargrdzeli, Ivane himself only just managed to escape by hiding in a fortress[89].

Kuirakos explains this defeat as a punishment for a wrongful vow taken by Ivane and his men: «And they did boast in great pride and vowed that if they defeated him they would convert all the Armenians subject to them to the Georgian faith and put to the sword those who resisted»[90]. The confessional tendentiousness of this interpretation is self-evident. However, it may reflect Ivane's real intentions about converting the whole of Armenia to the Chalcedonian Creed. If this is so, in domestic policy he also proceeded from the principles which had brought success in the past and determined the unity of the people in the face of the enemy.

[88] See *Babaian,* History, p. 95.
[89] *Kuirakos,* p. 149.
[90] See *Muradian,* Georgian Epigraphy, p. 294.
[91] Ibid.
[92] Ibid., pp. 117–120.
[93] Ibid., pp. 137–150.

His last years, just before his death, were without a doubt the most sombre, for several years the country was devastated by the Khwaramzians. Historians speak of the looting of many towns, massacres of Christians, destruction of monasteries and desecration of churches. Ivane Mkhargrdzeli was destined to witness the tragic end of the «golden age», to the service of which he had devoted his whole life.

For us Ivane Mkhargrdzeli's activities as donor are of special interest. Relatively little information has survived about his part in the building of Chalcedonian monasteries. One of his major initiatives was the founding of the Tejaruik Monastery not far from Bjni. On the south side of the church is the following donor's inscription in Georgian[91]:

The Cross [of Christ]... year of the Saviour... which was erected on Golgotha for the salvation of us, protected together with Thy Tree. [I], Ivane Mkhargrtsel, son of the Eristav of the Eristavs Sarkis Madaturtukhutses, brother of the Shahinshah, the most glorious amirspasalar Zakare, advancing... of the country... reached... up to Handzak, the ruler of everything from Norberd to the land of the Kecharians, in Thy name did build this monastery and church.

Unfortunately the numerous losses in the text include the exact date. However, the historical information mentioned in the inscription enables us to date the founding of the monastery to 1196–99[92]. Ivane's name is also connected with the church at Kosh (1214–15) and the building of a porch at Khnevank (1200–1206), which already existed as a Chalcedonian monastery in the middle of the 12th century[93].

Among these buildings the main church of Plindzahank-Akhtala stands out with its huge dimensions and sumptuous decoration. This supports the earlier observation of the monastery's special status, originally planned by Ivane as a religious centre for the Chalcedonians of northern Armenia. It is possible that Plindzahank was the monastery where Ivane secretly took his own monastic vows. And it is quite understandable why, after his death, his body was taken to Plindzahank and, in 1227 or 1231, buried by the entrance to the Church of the Virgin.

The foregoing strongly suggests that the donor took a special interest in the building of the church and the painting of its interior walls. Ivane's erudition in theological matters, mentioned in the sources, makes it likely that he directly influenced the conception of the paint-

ings. It is interesting that painting of the altar apse under the niche of the synthronon contains the most unusual inscription: «...help thy servant Ioann...». This is an expression of the donor's own will and confirms that Ivane himself took part in devising the iconographic programme.

The Akhtala church has come down the ages as the most important monument to Ivane Mkhargrdzeli and his historical portrait enables to reach a deeper understanding of the paintings he commissioned.

3. THE DATE OF THE PAINTINGS

Historical sources enable us to establish the lower and upper time limits within which the paintings were made. The lower limit is 1188 — the year when, as the *khatchkar* tells us, Plindzahank was still Monophysite. The upper limit is 1216 when, as Stepanos Orbelian tells us, Ivane kept a piece of the True Cross in Plindzahank and the monastery's father superior participated in the trial at Dvin to decide the fate of the precious relic. By this date, therefore, Plindzahank belonged to Ivane and was Chalcedonian. By then it was more than likely to already possess its wall paintings since such frescoes with Greek and Georgian inscriptions were regarded in 13th-century Armenia as an essential distinguishing feature of a Chalcedonian church. It should also be noted that the Akhtala church was built to have wall paintings: the interior stonework was not only left unfaced but also given a rough finish to enable plaster to adhere better.

The date of Ivane's conversion to the Chalcedonian Creed would help us to be still more precise in determining exactly when the frescoes were painted. From Kuirakos' text it is clear that he was already a Chalcedonian in 1205[94] but we cannot be more exact. The Georgian inscription at Tejaruik, Muradian believes, can be dated to 1196–99 and therefore places Ivane's conversion at the very end of the 12th century[95]. S.A. Meskhia concludes that this event occurred c. 1200[96]. So sometime between 1196 and 1205 Ivane Mkhargrdzeli went over to the Chalcedonian Creed.

In our view, however, the historical sources enable us to establish a more precise date for

[94] See *Kuirakos*, p. 125.
[95] *Muradian*, Georgian Epigraphy, pp. 120–121.
[96] *Meskhia*, Georgia in the 12th century, pp. 257–258.
[97] *Kuirakos*, pp. 120–125.

the paintings. The mediaeval historian mentions twice that Ivane took Plindzahank «from the Armenians and turned it into a Georgian monastery». During the lifetime of Zakare (d. 1213) this could only have happened under some special historical circumstances: he would not otherwise have refused the Armenian Church his constant patronage.

There is only one such occasion mentioned by the historical sources. In 1205, after the Church council in Lori, Zakare had a very serious quarrel with the conservative part of the Armenian clergy who refused to accept certain innovations aimed at bringing the Armenian and Georgian religious rites closer together[97]. The result was the banishing of a number of recalcitrant churchmen and the emergence of a real threat of Zakare's conversation to the Chalcedonian Creed. The conservative clergy, we may note, were led by the Bishop of Haghbat, a large monastery to which Monophysite Plindzahank was immediately subordinate. Only the desire to punish the disobedient monks could explain Zakare's consent to Plindzahank being handed over to the Chalcedonians.

The transfer of the monastery, the building of the main church and the painting of the frescoes can all be dated fairly exactly to shortly after 1205. Since Ivane Mkhargrdzeli possibly changed the monastery's confessional allegiance after his elder brother's death in 1213 we can date the paintings to between 1205 and 1216.

Chapter Two.
The Iconographic Programme

Originally almost the entire interior of the church was decorated with frescoes. The only exception were the side chapels in the chancel, the *prothesis* and *diaconicon:* in accordance with the architectural traditions of the Christian Caucasus these areas were left unpainted.

The paintings of Akhtala have reached us in comparatively good condition. The images on the north, south and west walls and in the altar apse have all to a considerable extent been preserved. The walls are framed by protruding borders which protected the paintings when part of the roof collapsed. Only insignificant fragments survived, however, on the walls and and vaults in the arms of the domed cross. The paintings on the west wall of the southwest compartment have been well-preserved but those that once adorned its vault and other walls have been almost entirely obliterated. Nothing remains from the northwest compartment. During renovation work the walls were rebuilt and all the frescoes there irretrievably lost. In the middle ages the cupola collapsed, perhaps as the result of an earthquake, and only traces of plaster can now be found on the scattered pieces of masonry. Among serious damage to other parts of the church we must mention the canon-hole in the conch of the altar apse which destroyed the upper part of the depiction of the Virgin Enthroned.

Despite these tangible losses, the surviving murals of Akhtala offer a clear idea of the iconographic programme. Our reading of this sequence begins with the cupola and the altar apse, the most important parts of the church's decoration. Anyone entering the building is immediately aware of the depiction of the «Virgin Enthroned» which occupies almost all of the disproportionately large conch of the altar apse. Beneath it a broad tier shows the «Communion of the Apostles». In the two lowest tiers of the apse we see the frontal figures of the holy bishops, the upper row of which is interrupted by three large centrally-placed windows. The decoration of the vault of the *bema* was not separated from the apse images and so forms part of the overall scheme.

Next in importance is the *naos,* the three arms of the domed cross. The end walls, like the altar apse, are also divided into four tiers of murals. In the uppermost range of the north arm there is a cycle devoted to the Mother of God, and a large composition of the «Nativity of the Virgin» is located in the lunette of the north wall. In the lunette of the south wall a still more imposing scene of the «Nativity of Christ» is to be found. Dimensions and location link and distinguish these two works from the series of scenes depicted around them: in scale they can only be compared to the «Mother of God» in the conch and the enormous «Deesis» in the west lunette.

Abutting the «Nativity of Christ» in the south arm of the cross there are depictions of the «Presentation of Christ in the Temple», the «Baptism» and the «Transfiguration», events commemorated in the great church festivals. The life of Christ is continued in scenes of His Passion and Resurrection which form distinct cycles in the iconographic programme. Three compositions from each are shown in the second tier of the north and south walls. Above and below them in the first and third tiers are two series of stylites and holy monks. The scenes from the Passion of Christ and the Resurrection scenes are separated from the great church festivals by two tall windows in the third tiers of both walls. The latter clearly mark off the groups of thematic compositions devoted to various stages in the history of the salvation.

Almost all the walls and vaults of the west arm are occupied by scenes of the «Last Judgement». These depictions of the Second Coming of Christ, as the final stage in the history of mankind's salvation, form a logical continuation of the narrative begun in the north and

south arms of the domed cross. Between the «Last Judgement» scenes and the great church festivals there is a striking, large composition, the «Descent of the Holy Spirit», on the southern wall of the west cross-arm. Both visually and symbolically, it unites the images of the south and west arms.

The complex of images in the architecturally separate southwest compartment has a particular autonomy and expands the iconographic programme of the three cross arms. The hagiographic scenes here depicted on the vault combine particular compositions and murals of saints on the walls of this compartment.

The murals of the church in Akhtala are distinguished by the clarity of their structure, which is well adapted to its architectural divisions. Behind this visible order lies a rich and original world of symbolic images in which the different scenes and figures depicted interact in complex patterns. To reach an understanding of their meaning the viewer must make a detailed study of all the iconographic themes. We shall follow the logic of their disposition throughout the church by beginning with the domed space and then proceeding to the altar apse, the naos and the southwest compartment.

1. The Domed Space

The cupola of the church has not survived. We can still reconstruct its iconographic programme, however, by looking at wall paintings of the same date in the Christian Caucasus[1]. Usually either a cross in a medallion surrounded by angels was depicted in the dome, as in early 13th-century Georgian churches, or the Byzantine «Ascension», as in the Armenian-Chalcedonian wall paintings of the church of Tigran Honents in Ani. Perhaps here the themes were combined, just as they were in the Armenian-Chalcedonian wall paintings of the Kirants Monastery: the Mother of God is there shown below the cross in the medallion being raised by the angels in accordance with the iconography of the «Ascension of Christ». No matter which particular iconography was chosen it is clear that the main symbolic theme of the cupola frescoes was the Praising of the Lord reigning eternally in the heavens[2].

While they share a common approach to the main theme, there were distinctions in the way the cupola frescoes were interpreted in the 13th-century Georgian and Armenian-Chalcedonian churches. At the Georgian churches of Kintsvissi and Timothesoubani the archangels are depicted full face in imperial garments as the guard of the King of Heaven and located under the cross in the mandorla[3]. The composition is emphatically pictorial and dates back in its basic features to models from the pre-Iconoclast era. Over a long period of time they enjoyed great popularity in Georgia thanks to the national cult of the Cross[4]. The resulting image-symbol conveys the triumphant appearance of the heavenly hosts.

In Armenian-Chalcedonian frescoes the theme of praise was linked with remembrance of the central event in the history of salvation. Christ in the mandorla formed an organic part of the «Ascension» composition and simultaneously recalled the culmination of His earthly life, His presence in heaven and His coming again. The dogmatic content and pictorial structure of the composition enables the symbolic images and scenes of the murals to constitute a single and continuous narrative of the history of salvation. It was probably this which explains the interest shown in the «Ascension» as a subject for iconographic programmes in 12th-century Byzantine art. Inspired by liturgical texts, they presented a fluent combination of timeless symbolic images with a detailed narrative that created an internally evolving and ideally complete whole[5]. The cupola frescoes of the Armenian-Chalcedonians offer an interpretation that belongs with the Byzantine art of the period, differing substantially from the contemporary Georgian approaches.

---

[1] On the iconographic programmes of the dome, see *Dufrenne S.* Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et postbyzantin // L'information d'histoire de l'art, 1965, X, N 5, pp. 185–199.

[2] From the symbolical viewpoint, the mandorla around the figure of Christ or the Cross is of special importance, as the ancient sign of power and eternity. See *L'Orange H.* Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World. Oslo, 1959, pp. 88–102.

[3] For a description of the iconographic programmes, see *Gordeev D.P.* Schemes of the Georgia dome murals of the late pre-Mongol era // Bulletin of the Caucasus Institute of History and Archaeology, 8 (1931), pp. 3–7. — *In Russian, see Bibliography.*

[4] See *Lafontaine-Dosogne J.* Studies on the decorative program of Georgia medieval churches with regard to the Byzantine mural painting // II International Symposium on Georgian art. Tbilisi, 1977, p. 6. — *In Russian see Bibliography.*

[5] The opinion that the dome «Ascension» is archaic, widespread in scholarly literature, needs reconsideration and detailed study.

We can therefore speak of the existence of «liturgical» and «representational» cupola decorations in the 13th-century Caucasian frescoes. In Akhtala it seems most likely that the former, Armenian-Chalcedonian variant was used. The absence of any scene of the «Ascension» elsewhere in the church offers additional, indirect support for this supposition.

EVANGELISTS IN THE PENDENTIVES

The depictions of the four Evangelists in the pendentives no longer survive. However, D.P. Gordeev, who described the church in the 1920s, saw certain fragments that permit us to conclude that half-length, three-quarter face figures holding books were formerly depicted here in medallions[6]. Similar images can today be seen in the frescoes of Tigran Honents in Ani, and in Kintsvissi and Timothesoubani. In the latter two cases flying angels, who have their origins in the geniuses of Roman triumphal compositions, accompany the medallions. This is the part of Georgian iconographic tradition that goes back to early models also reflected in certain Cappadocian monument[7].

No fundamental difference separates these figures from the seated evangelists of Byzantine art who are shown writing the Gospels. Both refer to the divine inspiration of the Gospel as the chief means for enlightening the world and spreading Christianity to all the four corners of the earth. In the Georgian variant, however, as in the surmised cupola composition, the narrative elements are reduced to a minimum. It is the symbolic and representative principle that is emphasised. The dramatic emotions linked with divine revelation have clear liturgical associations, they are replaced by the triumph and solemn adoration of divine omnipotence.

[6] See *Gordeev D.P.* Akhtala near Lori: Research Materials. Georgian Museum of Arts, Fund of Manuscripts and memoirs, File 276, p. 89.

[7] On this tradition, see *Privalova E.L.* Timotesubani wall paintings. Tbilisi, 1980, p. 17. — *In Russian, see Bibliography.*

[8] The Evangelists are represented full-length, their hands outstretched to their symbols in gestures of prayer.

[9] The inscriptions of Timotesoubani appeared in Privalova, Timotesubani wall paintings, pp. 37–38. The last inscription contains a characteristic redaction of the prophetic text, with the word «Theman» replaced by «south», in closer correspondence to the topography of the murals (ibid., p. 189).

There may also be some other quite prosaic explanations for the appearance of the Georgian recension in the pendentives of the Armenian-Chalcedonian churches of Akhtala and Tigran Honents. The stepped cupola arches considerably restricted the area of the pendentives. Depictions of seated evangelists would have therefore been very difficult to distinguish from below: the symbolic medallions were, on the other hand, easily grasped. In the brick-built church of Kirants, we may note, there were no stepped cupola arches and a Byzantine recension was instead employed (the interpretation was, however, a rare edition, it should be said[8]).

TRIUMPHAL INSCRIPTIONS

Architectural limitations also probably did much to determine the use of inscriptions to decorate the arch faces below the cupola. In Byzantine frescoes half-length figures or busts were usually located in these areas but the stepped arches, by disrupting the form, excluded such a possibility. Only an inscription could be easily fitted on the widest face while a variety of ornaments filled the others. No more than a few letters embellished with ornaments, unfortunately, have survived from the four Akhtala inscriptions. With great difficulty three words («knoweth his going-down») were deciphered from the Georgian in the best-preserved inscription of the west arch. This proved sufficient, nevertheless, to identify the quotation: «He appointed the moon for seasons: the sun knoweth his going down,» (Psalm 104:19).

This coincides strikingly with the surviving inscription in exactly the same position in Timothesoubani. It would seem there was a settled tradition in the Georgian iconography as to the location of such inscriptions. We cannot exclude the possibility that those in Akhtala duplicated the equivalent quotations in Timothesoubani: there the eastern inscription read «From the rising of the sun unto the going down of the same the Lord's name is to be praised» (Psalm 113:3); the north arch bore the words «The north and south thou has created them» (Psalm 89:12); while the south arch quoted from Habbakuk (3:3), «God came from Teman, and the Holy One from Mount Taran.»[9]

These inscriptions praised the majesty of the eternally coeval creator of the universe, who was simultaneously present in every corner of

the earth. Their original models were the inscriptions on the triumphal arches erected by the Roman emperors in praise of their own feats. After the adoption of Christianity such panegyric inscriptions were moved to the arch before the chancel which in the church formed a sacred analogy to the triumphal arch through which one entered the city of classical times. After the Iconoclast period inscriptions on the arch faces below the cupola became quite rare in Byzantium. There was a mistrust of aniconic decoration and a striving to place holy images wherever possible. Georgia did not pass through the Iconoclast period, however, and thus preserved and developed tradition that with time became distinctively national. Most attention came to be focussed not on liturgical issues but, in a distinctive Georgian reworking of the Byzantine iconographic programmes, on the triumphal adoration of the Pantocrator.

FOREFATHERS ON THE ARCH VAULTS

A few surviving inscriptions (Adam, Noah, Isaac) enable us to conclude that the vaults of the wall arches below the cupola were decorated with bust of forefathers in medallions[10]. Up to 12 medallions covered each of the south, north and west wall arches. The forefathers were shown with hands facing palm outwards in front of their breasts in the traditional gesture of receiving grace. This gesture is easily recognised although only the fingers can be seen in the medallions. Elaborate decorative leafage surrounds each medallion, suggesting a flower. These twine together to form a stem like that of a genealogical tree. This depiction of Christ's forbears asserted that the second person of the Trinity had truly become Man and was descended «by mankind» from Adam himself. The gesture of the hands also recalled another aspect of this theme: if Christ's forbears had given Him life they now in turn expected from Him salvation and the gift of life eternal.

In the Orthodox Church the liturgy of the week of the holy forefathers precedes the celebration of Christ's Nativity, thus stressing the idea that the incarnation and salvation are inextricably bound together. The Virgin was descended, it was said, from the forefathers «and from that pure flower came the Christ; he grew in life to all, living food and eternal salvation». This expressive comparison of the Mother of God to a flower was employed in the Akhtala frescoes. The three motifs of the flower, the stem and the gesture were not obligatory in the canons but they were used here to render the forefathers theme more specific, poetic and profound: here was the entire history of mankind from the Creation to the coming salvation. It was probably this all-embracing capacity which led the authors of the iconographic programme to allocate the depictions of the forefathers such an important place in the church's decoration. It provides a framework of meaning for the entire programme.

[10] For the Byzantine tradition of representing Christ's ancestry, see *Kartsonis A*. Middle Byzantine Images of Christ's Davidic Ancestry // Tenth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers. Cincinnati, 1984, p. 59.

THE DEESIS WITH CHRIST EMMANUEL

The theme of Christ's forbears is continued in the medallions of the east arch in front of the chancel. Here, however, the iconographic sequence of 13 images is quite unusual. A bust of Christ Emmanuel occupies the central medallion, flanked on either side by the Mother of God and John the Baptist: the latter are, in turn, followed by their respective parents, Joachim and Anne to the north and Zachariah and Elisabeth to the south. We cannot identify the further 4 medallions to either side since they have been almost completely destroyed. Like the forefathers, all these saints were shown full face with their hands palm outwards in front of their breasts. We do not know of any direct analogy for such a treatment of the Deesis in either Byzantine or Georgian monuments. Individual elements of this system of representations, on the other hand, are encountered in 11–13th-century Byzantine iconographic programmes. A three-figure Deesis of the Emmanuel with SS Joachim and Anne is quite often found in the area linking the chancel to the cupola. There the images are compositionally separated although symbolically linked. In Akhtala the painter, in adapting to the Caucasian stepped arches, seems to have gathered these major elements of the traditional Byzantine system together to create an original composition. This demands separate commentary.

The depiction of Christ Emmanuel in the centre of this composition follows a relatively rare iconographic model. Representations of the young Christ had been known from the earliest times but it was only from the 11th century onwards that separate images of the Emmanuel

became widespread in Byzantine iconographic programmes as a new system of church decoration, tending towards an ever greater specification of liturgical themes, took shape[11]. The Emmanuel was always depicted near the chancel, on the arch before the sanctuary, or in the conch of the altar apse, the vault of the bema or the prothesis chapel. The defenceless infant was considered by Byzantine theology to be a copious symbol of the Incarnation and the Redemption: it was the most precise representation of the Eucharistic sacrifice. This interpretation was confirmed by numerous quotations from the Holy Fathers at the 1156–7 Constantinople synod, which was specifically devoted to liturgical matters[12].

The main symbolic content of the Deesis was determined at the outset by the ideas of glorification and salvation. This was expressed by the Mother of God and John the Baptist as they stood before the King of Heaven and interceded for the salvation of mankind[13]. The appearance of the Emmanuel in the Deesis recalled that Christ had lived and suffered as a Man, and it altered the liturgical emphasis of the composition. Traditionally, the Incarnation and Redemption were not given visual expression here: in this case it was treated, as in the liturgy, as being of no less importance than glorification and salvation.

The earliest known example in Byzantine monumental painting with Emmanuel included in the Deesis are the late 12th-century wall paintings of the church of the Anargyroi in Castoria. There the Emmanuel appears full length in the niche of the prothesis with the Mother of God and John the Baptist to either side of him[14]. From the late 12th century onwards, the «Christ Child on the Altar» began to appear. In this variant of the «Officiating Bishops» it is not the host (prosphora) which lies on the paten but the Holy Infant himself, the eucharistic sacrifice[15]. It was precisely then, at the turn of the 13th century, that the theme of the Emmanuel became of great importance in iconographic programmes. Thus the Akhtala composition of the early 13th century reflects the latest trend in Byzantine iconography.

One more aspect of this image's symbolic importance at Akhtala should be mentioned here. Christ Emmanuel was placed in the centre of the eastern arch and therefore marked

[11] On the «ritualization» process in middle Byzantine iconographic programmes, see *Walter Chr.* Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982.

[12] See *Babić G.* Christological controversies in the twelfth century and the emergence of new scenes in the apse decoration of Byzantine churches // Zbornik za likovne umetnosti, 2 (1966), pp. 27–8.

the entrance to the chancel. There is a second depiction of the Emmanuel on the West wall, in the lunette over the entrance into the church. Two images at the two entrances, dividing the space within the church according to its degree of sanctity, separated the porch from the naos and the naos from the chancel. Byzantine theologians compared entering the church to Christ's own entry into the world[16]. Depictions of the infant Emmanuel placed over the entrance to the church and symbolising the beginning of the history of salvation are familiar from earlier Byzantine frescoes. The repetition of this image in Akhtala, however, gives it a particular insistence.

It was probably the Armenian-Chalcedonian environment which accounts for the depiction of Zachariah and Elisabeth, the only motif in the Akhtala Deesis that has no direct analogies in Byzantine iconographic programmes. The inclusion of Joachim and Anne after the Virgin among the forefathers is quite understandable but that of the parents of John the Baptist requires explanation. This may be found in the writings of the Church's Holy Fathers, for instance in Ephrem the Syrian's «Commentary on the Diatesseron»[17]:

The spirit that rested on him in his baptism gave witness that he was the (true) shepherd; for through John he received prophecy and priesthood. Indeed, he had already received the kingship through his birth, which was of the house of David; the priesthood of the house of Levi he received through a second birth, his baptism by a son of Aaron. Therefore, whoever believes that he (the Word) had a second birth in this world must also believe that through this latter birth, the baptism of John, he received the priesthood of John.

[13] An extensive literature exists on the Deesis theme. The most important opinions are brought into system in the following works: *Bogyay Th.* Deesis // Reallexikon zur byzantinischen Kunst, bd. 1 (1966), pp. 1178–1186; Chr. Walter's studies in *REB* 26 (1968), pp. 311–36, *REB* 28 (1970), pp. 161–87, *REB* 38 (1980), pp. 261–9.

[14] See *Malmquist T.* Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria. Uppsala, 1979, p. 40; *Pelekanidis S.M., Christou P.C., Tsioumis Ch., Kadas S.N.* The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts. Vol. 1–3. Athens, 1974, p. 34.

[15] A special study, dedicated to variants of the «Officiating Bishops» may be found in *Babić G.* Christological controversies, pp. 11–29; *Walter,* Art and Ritual, pp. 200–214.

[16] For instance, in Maxim the Confessor's «Mystagogia». See Migne's edition, PG, t. 91, col. 688.

[17] East of Byzantium: Syria and Armenia in the Formative Period, Washington, 1982, p. 211.

The idea that baptism was a second birth provided the theological justification for including the parents of the Baptist among Christ's forebears since they had passed on to their son the hereditary priesthood once bestowed on the descendants of Aaron.

This concept also found its reflection in Byzantine iconography. Without becoming involved in a detailed examination of an as yet unstudied question, we may quote two examples from an earlier period. In Santa Maria Antiqua in Rome there is an 8th-century composition where the Mother of God is depicted full length with the Child while to one side is shown St Anne holding the young Mary and to the other, Elisabeth with the infant John the Baptist. John's right hand blesses the infant Christ in an unmistakable reference to his baptism[18]. In a 9th-century miniature from the «Christian Topography» of Cosmas Indopleustes the Virgin is depicted to the right hand of Christ while to the left stand full face figures of John the Baptist with his parents Elisabeth and Zachariah[19]. Above them in medallions are shown Symeon and the prophetess Anna who were the first to meet the infant Christ when he was brought to the Temple. The idea that the priesthood of the New Testament continued that of the Old was clearly being expressed here.

Yet in Byzantine iconographic programmes we do not know of such an emphatic expression of the theme of the «two births» as is to be found in Akhtala. Byzantine theologians preferred not to stress the idea of the second birth when interpreting the theme of Christ's hereditary royalty and priesthood. Portraits of Kings David and Solomon, and of the High Priests Aaron and Zachariah, are often found in close proximity to the figure of Christ; in certain 14th-century Deesis compositions Christ is shown wearing a mixture of patriarchal and imperial garments. Yet this was merely one aspect of the Akhtala Deesis. The other was not emphasised elsewhere at all.

Evidently the Armenian environment played its part. The theme of Christ's «second birth» was extremely popular there, and was used by theologians to justify the Armenian Monophysite custom of celebrating the Nativity and the Baptism of Christ on one and the same day. The great 12th-century Armenian theologian, the Catholicos Nerses Shnorali, discussed this theme in his «Elucidation of the Armenian Faith», written for the Byzantine emperor Manuel Comnenus[20]:

Since the Lord was born in the flesh of the Holy Virgin and then born by baptism of the river Jordan, and since both events are births though separated in time and in the sacrament, it is not without reason that we celebrate them together: with the first Nativity we also recall the second birth.

This theological idea found its reflection in the earliest examples of Armenian iconography. A clear illustration is provided by the 6th-century miniature depicting the «Baptism» from the Echmiadzin Gospel: Christ is shown there as the Emmanuel who had just been born[21]. Certain texts suggest that the idea of the second birth may have been especially popular in Armenia even before the split in the church[22]. A particular interest in this highly Orthodox idea could well have been preserved by the Armenian-Chalcedonians after the schism since they declared themselves to be the true inheritors of the ancient national tradition and the faithful successors of the first Fathers of the Armenian Church[23]. It is possible that the unusual interpretation of the Deesis in the Armenian-Chalcedonian paintings of Akhtala was prompted by the conscious desire to emphasise an idea of exceptional significance in the Armenian environment.

2. The Altar Apse

All the images displayed in the four tiers of the altar apse share a common symbolic idea: the worship of God in the ideal church where Christ himself is the officiating high priest. The representations of the

18 See *Kondakov N.P.* The iconography of the Virgin Mary. St. Petersburg, 1914–1915. Vol 1, pp. 307–308, ill. 208. — *In Russian, see Bibliography.*

19 The manuscript of the Vatican Library (Vat. gr. 699, f. 76). Le miniature della Topografia Cristiana di Cosma Indicopleuste / ed. C. Stornajolo, Milano, 1908.

20 See *Khudobashev A.* Historical monuments of the Armenian Church doctrine, relating to the XII century. St. Petersburg, 1847, p. 200. — *In Russian.* Possibly the certain reticence which Byzantine theologians exhibited in relation to the theme of «two births» was due to their polemics with the Armenian Church.

21 The theme of the ancestral priesthood of Christ leads in the cycle of four miniatures, starting with the «Annunciation to Zacharias» and ending with the «Baptism». For a detailed analysis drawing on the most interesting theological texts, see Mathew's Gospel, pp. 199–215.

22 Ibid., pp. 210–212.

23 In this connection, we can mention the claim of Armenian Chalcedonians of the 12th century that they originated from the disciples of Saak Partev, Mesrop Mashtoc and Nerses the Great. See *Arutyunova,* On the Armenian Chalcedonians, p. 55.

Mother of God with the Child on the throne, the «Communion of the Apostles», and the two tiers of Holy Bishops adhere to the strictest Byzantine models. This is a very important aspect of the Akhtala frescoes since it was not at all characteristic for contemporary Georgian churches. The «Communion of the Apostles», for example, became the central subject in Byzantine altar apses from the 11th century onwards but it is very rarely met in 11–13th-century Georgian frescoes. There it is replaced, as a rule, by the archaic themes of the «Adoration of the Cross» or the «*Traditio legis*»[24]. In the early 13th century we can only find the «Communion of the Apostles» in the Georgian church of Kintsvissi, and there it occupies not the centre of the apse but the walls of the bema. In all surviving 13th-century Armenian-Chalcedonian wall paintings, on the other hand, this subject occupies the middle tier of the altar apse (Akhtala, the church of Tigran Honents in Ani, Kirants and the two churches of Kobair). Such a consistent location is evidently deliberate and probably connected with the pro-Byzantine orientation of the Armenian-Chalcedonian church.

As further confirmation of this orientation we may note an interesting detail that has not yet been remarked on by historians. Lists of bishops attending the mid-12th century synods in Constantinople have survived and the only representative mentioned there from the Caucasian eparchies was Ioann, the Armenian-Chalcedonian bishop of Ani[25]. In the 13th century, as we know, the Chalcedonian bishops of Armenia came under the jurisdiction of the Georgian Catholicos. However, in the 11th and 12th centuries, in all likelihood, they were directly subordinate to the Patriarch of Constantinople[26]. Evidently the Armenian-Chalcedonian church continued to retain a certain autonomy after it became part of the Georgian Catholicosate. Thus in a surviving Georgian ritual text for the consecration of the chrism the head of the Armenian-Chalcedonian church is allocated an extremely honourable third place and is grandly referred to, moreover, as the «Metropolitan of Greater Armenia»[27]. This title suggests that the Armenian-Chalcedonian eparchy was regarded as a separate entity and possessed a certain exceptional status.

[24] See *Babić G.* Les programmes absidaux en Géorgie et dans les Balkans entre le XI et XIII siècles // L'arte georgiana dal IX al XIV secolo, vol. 1. Bari, 1986, pp. 117–136.

[25] PG / ed. Migne, t. 140, col. 198–202, 282.

[26] See *Arutyunova,* On the Armenian Chalcidonians, pp. 62, 97–98.

[27] See *Muradian,* Cultural Activities, p. 329.

[28] This comparison is constantly present in Orthodox Christian texts glorifying the Mother of God, for instance in the canons of John of Damascus.

All of which makes the explicitly Byzantinizing character of the iconographic programme in the apse at Akhtala more comprehensible. Evidently those who devised the frescoes not only wanted to demonstrate their long-standing and direct ties with the patriarchate of Constantinople: they also wished to stress the distinctive position of the Armenian-Chalcedonian church in relation to that of Georgia.

The subjects chosen for the altar apse and their ordering are thus typically Byzantine. Individual iconographic themes may also, at first sight, appear equally traditional. A closer study, however, reveals certain interesting features.

THE VIRGIN ENTHRONED

Almost the entire expanse of the conch is taken up by a vast depiction of the Mother of God seated on a magnificent throne. Clothed in a bright blue chiton and a brown, deep-red maphorion, she holds the infant Christ in two hands. The latter is dressed in a gold-coloured cloak over a light blue tunic which stand out against the dark background. In his left hand Christ holds a rolled-up scroll and he raises his right hand to his breast in a gesture of benediction. The most original aspect of the composition is the throne. It is shown as a three-tier gallery with arcades and columns, a comparison to a building that is quite deliberate and can in no way be regarded as a purely decorative feature.

The entire conception of this fresco evidently stresses a particular interpretation. The figures of the Virgin and Child depict the central dogma of the Incarnation, the Word made flesh. In mediaeval theology, however, this image was also considered a symbol of the ideal Church. Probably it is the latter idea that is being stressed throughout the iconographic programme of the Akhtala murals. The white cloth spread over the cushion on the throne confirms that this is a correct interpretation. It evokes a direct association with the white linen cloth that covers the altar in any Orthodox church in remembrance of the burial cloth of Christ. The centre of the throne thus comes to signify the area of the altar. The identification of the Virgin with the church, so popular in liturgical poetry, is here conveyed in visual terms[28].

The theme of the «Mother of God as the Church» occupies an important place in Byzantine iconography. Unfortunately, it has not yet

been the subject of separate study. Nevertheless the main trend in its evolution is clear. In early depictions it was expressed by a simple comparison between the images of the Mother of God and the church, as in the miniatures of the 9th-century Chludov Psalter[29]. Between the 11th and 13th centuries the interpretation became more refined and less literal. The Akhtala frescoes are not the only 13th-century painting where the throne of the Mother of God is likened to a church building. A vivid example may be found in the miniature from a Psalter in the Public Library in Leningrad (gr. 269, f. 4)[30]. There an arch seems to grow from the back of the throne to culminate in the cupola of a church. An Italian icon in Washington shows a throne in the form of a many-tiered building that recalls a semi-circular altar apse[31]. The surviving examples permit us to conclude that it was actually in the 13th century that the «Throne-Church» motif became widespread. It was a time when iconographic interpretations were becoming more complex and there was an increasing interest in subjects associated with the Mother of God in the liturgical context. By stressing the link between the Virgin and the theme of the Church the author of the Akhtala composition was demonstrating knowledge of the latest tendencies in Byzantine iconography.

The garments of the Virgin also reflect this theme, with its emphasis on significant liturgical elements. Two parallel bands of golden colour decorate the edge of her maphorion and between them are depicted crosses. The cuffs *(epimanikia)* of her chiton are similarly adorned. This traditional motif for Byzantine liturgical garments became widespread after the Iconoclast epoch and was frequently met in depictions of epitrachelions and deacons' orarion. The symbolic meaning is easily understood: the parallel lines refer to the two natures of Christ and the crosses, to his sacrificial redemption of mankind.

Probably another element in the garments of the Mother of God is also of liturgical significance. The edge of her maphorion is decorated with pendants spaced at regular intervals. Such appendages were sometimes depicted on the lower hem of Byzantine stoles (omophorions and epitrachelions). An early example is the Holy Bishops of St Sophia in Constantinople; similar tassels may also be found in the garments of the holy bishops depicted in Akhtala. From the early Byzantine period onwards, this iconographic motif is also to be found on the garments of the Mother of God and in some compositions it helps to distinguish her from other holy women (for example, in scenes of the «Crucifixion»).

[29] *Shchepkina M.V.* Miniatures of Khludov's psalm-book. Moscow, 1977, f. 79, f. 100 v. — *In Russian, see Bibliography.*

[30] See *Lazarev,* History, pl. 419.

[31] Ibid., pl. 458.

[32] Detailed descriptions and images of the High Priest Aaron are found in the oldest manuscript copies of the «Christian Topography» by Cosmas Indicopleustes, which may have been one of the basic sources for medieval painters. See *Redin E.K.* Christian Topography of Cosmas Indicopleustes according to the Greek and Russian registers. Part I. Moscow, 1916, pp. 294–297. — *In Russian, see Bibliography.*

There is no need to prove the liturgical nature of this motif. Its origin and symbolism, on the other hand, remain open to discussion. In our view, the garments of the Old Testament high priests provide the source, as in the detailed description of divine revelation from the book of Exodus (28: 31–5):

...make the robe of the ephod all of blue.... And beneath upon the hem of it thou shalt make pomegranates of blue, and of purple, and of scarlet, round about the hem thereof; and bells of gold between them round about:....And it shall be upon Aaron to minister: and his sound shall be heard when he goeth in unto the holy place before the Lord...

Early depictions of the Old Testament high priests confirm the correctness of the proposed analogy[32]. There the upper garment and the ephod have a jagged edge. The hem of the Virgin's maphorion is also characteristically shown as having a jagged hem and the pendants are fastened to its projections exactly as in depictions of Old Testament garments. Undoubtedly the use of this iconographic motif has symbolic meaning and is in full accordance with the idea of continuity with the church of the New Testament[33].

In Christian theology the image of Mary who grew up in the Temple and then laid the foundations for the history of the New Covenant became a visual symbol of the unity between the old and new churches. Her image conveys the idea of the timeless ideal church. And this also explains the frequent comparison in liturgical poetry between the Virgin and the Tabernacle, the first temple of all[34]. In the present case

[33] This is not the only instance of re-interpretation of the Old Testament vestments in Christian iconography. For the treatment of Hebrew ritual garments in certain scenes of the Christological cycle, see *Revel Naher E.* Les tissus liturgiques dans les manuscripts byzantines: un problème de transcription iconographique // The XVIIth International Byzantine Congress. Abstracts of short papers. Washington, 1986, p. 291.

[34] On the development of this theme in 13th-century Byzantine iconographic programmes, see *Dufrenne S.* L'énrichessement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII siècle // L'art byzantin du XIII siècle. Beograd, 1967, pp. 40–41.

the liturgical aspects of her garments should probably be examined in this context. If the double bands and crosses are clearly linked with the sacrifice of the New Testament, the tassels adorning the hem of her maphorion recall the worship of God in the Old Testament.

These are not obligatory elements in the Byzantine iconography, however, and are quite rarely encountered in Caucasian monuments. They formed part of an additional range of iconographic motifs that could be applied to stress particular symbolic aspects. Their use in this context was undoubtedly linked with the specific conceptions of those devising the Akhtala iconographic programme. Having embodied the Church in the architectural representation of the throne, they recalled the worship of the Lord performed in that same space by emphasising liturgical elements in the vestments of the Virgin.

THE COMMUNION OF THE APOSTLES

A vivid image of the liturgy performed in the celestial church is provided by the «Communion of the Apostles», a large composition located below the conch depiction of the Virgin. Christ is shown twice, on either side of the altar, holding out the host *(prosphora)* to St Peter and the chalice to St Paul. His movements correspond exactly to the ritual gestures of the bishop giving communion in the sanctuary to the priests assisting him during the liturgy. The richly decorated barrier of the chancel with its doors still closed specify the time and place. Originally there were six apostles on each side but now only five figures can be identified: behind Peter to the north stand John and Luke, while Matthew follows Paul to the south. Thus the evangelists process behind the leading apostles to receive communion.

Christ as high priest is attended and aided by angels holding rhipidia, who are dressed as deacons in a sticharion with the orarion over their left shoulders. At their necks, however, can be seen the lavish shoulder and breast decorations of the imperial garments that they wear beneath their deacons robes. This is a reminder that the deacon-angels assisting Christ the great high priest are, at the same

35 I am deeply grateful to M. Radujko, who attracted my attention to this characteristic of the Akhtala murals.

36 See *Krasnoseltsev N.F.* On the ancient liturgical interpretations. Odessa, 1894, p. 64. — *In Russian, see Bibliography.*

37 See *Stojaković A.* Architectural abbreviations in Byzantine painting // Zograph, XIII (1982), p. 61.

time, royal guardians of the Emperor of Heaven. The repetition of the chalice and paten is a striking detail (they are shown both on the altar and in the hands of the officiating Christ). Episodes occurring at different moments in the service are here shown at one and the same time: the «Communion of the Apostles» is thus not simply a depiction of a church rite but a complete image of the eucharistic mystery.

The most distinctive feature of the composition is the original depiction of the ciborium. The upper part is shown as a cupola resting on a round foundation[35]. The canopy over the altar is thus likened to a church, and this is a comparison derived from early liturgical interpretations[36]. In Byzantine iconography, moreover, the ciborium began very early to be used as shorthand for a church and replace a realistic depiction of the latter[37]. What we see here, however, is not a traditional treatment. The resort to a rare iconographic motif demands additional explanation.

A clue is provided by the unusual form of the cupola surmounting the ciborium. It is conic in shape and slightly pointed. There is an emphatic ribbing that takes the form of protuberant vanes and those parts are given a distinctive greenish-grey colour. The overall impression is of a metallic covering divided into separate plates by fine lines. Such a cupola is not to be found either in Byzantine monuments or in mediaeval Caucasian architecture. Yet the strikingly specific and definite nature of the image means that we cannot attribute its form simply to the unbridled fantasy of the artist. The works of Eastern Christian painting provide the source for this motif. In three miniatures depicting churches in the Psalter of Queen Melisende[38] the cupolas coincide in all important respects with that in Akhtala. In this case it is quite easy to establish the original model. The miniaturist was working in Jerusalem in 1131–43 in the scriptorium of the Holy Sepulchre and simply reproduced the cupola adorning the Anastasis Shrine in the centre of the Church of the Resurrection. Probably the painter of those miniatures himself daily worshipped there[39]. His depiction of the church, we should note, combined the cupola of the shrine with the stepped rotunda of the Church of the Resurrection since in the 12th century the latter did not yet possess a cupola itself. In

38 See *Buchtal H.* Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford, 1957, pL. 3, 4a, 5b, pp. 139–140.

39 For a detailed description of the Shrine of Holy Sepulchre and the Anastasis Church in the 11th-12th centuries, based on all extant sources, see *Vincent P. Abel P.-H.,* Jerusalem. Vol. 2, Paris, 1914, pp. 260–266. Early images of the Shrine are to be found in *Kuhnel B.,* From the Earthly to the Heavenly Jerusalem, Freiburg, 1987.

so doing he created a composite image of the most revered site in all of Christendom.

We can also detect this reminiscent combination of the elegant cupola with wide, rotunda-shaped foundation in the depiction from Akhtala[40]. Any lingering doubts that it was actually the cupola of the Anastasis Shrine that the master of Akhtala was trying to reproduce are dispelled by referring to the early 12th-century text of the «Pilgrimage» written by the Russian higumenos Daniel: «The covering over the cave is made like unto a palace raised on pillars, while the upper covering is round and sealed with gilded silver scales»[41]. This fully explains the imitation of metallic plates in the depiction at Akhtala.

The likening of the ciborium to the Holy Sepulchre has a deep symbolic foundation. The shrine or «ciborium» over the place where Christ was buried and rose from the dead is the prototype of all Christian ciborium: in the Christian East the altar surmounted by its ciborium was interpreted as an image of the Holy Sepulchre. The painter of the Akhtala fresco thus not only demonstrated his erudition in so carefully reproducing the architectural details of the church in Jerusalem but also emphasised the special prototypic significance of the altar in the «Communion of the Apostles». Moreover, it recalled in the form of an earthly church that church in celestial Jerusalem where Christ and the apostles celebrated the liturgical mystery depicted here.

This symbolic motif, noted in the Akhtala fresco, appears with renewed vigour in the «Communion of the Apostles» from the 14th-century church of the Mother of God in Pec, Serbia[42]. There a church standing between two altars without ciborium is shown in the centre of the composition. The building reproduces the forms of the Anastasis Shrine and the rotunda of the Holy Sepulchre. Before it stands

[40] A similar iconographic treatment, with the ciborium crowned by a rotund-based cupola, is found in Russian carved icons portraying the Holy Sepulchre. See *Ryndina A.V.* The details of the development of iconography of the Medieval Russiancarved icons with the «Tomb of the Lord» // Medieval Russian art. Art Culture of Novgorod. Moscow, 1968, pp. 223–236.

[41] Early Russian Literary Monuments. 12th Century, Moscow, 1980, p. 34. — *In Russian, see Bibliography.*

[42] *Stojaković A.* Study of the meaning of the representation of a particular architectural // Journal of the Faculty of architecture, Belgrade university, sv. 3 (1961), pp. 3–12. — *In Serbian.*

[43] For the Western Christian iconography, see La Gerusalemme celeste. Immagini della Jerusalemme celeste dal III al XIV secolo, Milano, 1983.

six-winged seraphim, recalling the gates of paradise defended by an angel. This reminded its viewers that this was no ordinary church in the «Communion of the Apostles» but an image of Celestial Jerusalem. Comparison of these two quite unconnected paintings, one in Armenia and the other in Serbia, entitles us to suggest the existence of a special iconographic motif intended to stress Christ's rank as high priest. The evolution of this motif can easily be traced. From the restrained tone of the early 13th century it grew into the intellectually complex and narrative image to be found in Palaeologean murals. Investigation of this motif enables to uncover an aspect of the Eastern Christian iconography of Celestial Jerusalem which has as yet hardly been studied[43].

HOLY BISHOPS

The liturgical theme is further developed in the two lower tiers of the sanctuary murals with the frontal depiction of standing holy bishops. To both sides of the face of each bishop there is a large Greek inscription with his name, duplicated at knee-level by a small Georgian inscription. We can therefore identify the majority of these saints. In the second tier we find Sts Gregory of Nazianzus, Basil the Great and John Chrysostom. St Sylvester and St James are depicted in the central window, accompanied by the inscriptions «Pope of Rome» and «the Brother of the Lord». In the north window are shown Sts Blasios of Sebaste and Abercios of Hierapolis while Cyprian of Carthage and Ambrose of Milan occupy the south window. The upper of the two tiers devoted to this theme concludes with a depiction of the Deacon Romanos preserved on the north face of the south-east pillar. In the lower or first tier on the north wall there were depictions of Sts Timothy of Pruss, Acacios of Melitene, Dionysios the Areopagite, Eusebios of Caesarea, Cyril of Alexandria, Gregory the Wonderworker and Jacob of Nisibus. To the left of the synthronon in the centre was shown St Clement «Pope of Rome» and to the right, St Gregory «of Greater Armenia». Following the national apostolic saint of Armenia on the south wall come Sts Germanos of Constantinople, Amphilocios of Iconium, Gregory of Agrigentum, Paul the Confessor, Thaddaeos of Thessaloniki and Peter of Alexandria.

The holy bishops in the first tier are shown wearing the usual multicoloured phelonions. The higher status of those depicted in the second

tier is emphasised by their white phelonions decorated with crosses or the polystavrions that denoted archiepiscopal rank. The only exception in this two-stage hierarchy is James, «the Brother of the Lord» on the jamb of the central window. He wears a chiton and himation and over the latter an omophorion. This distinctive dress recalls the special role played by James as the first high priest who was consecrated as bishop of Jerusalem by Christ himself.

The poses and gestures of the holy bishops also reveal little variation. In most cases they are either blessing with their right hands and holding a closed Gospel in their left, or holding a book in front of them with both hands. Only two depictions stand out strikingly from this general pattern: St Basil the Great and St John Chrysostom between the windows in the centre of the second tier. St Basil appears holding an open book containing a Greek inscription while St John grasps a large cross in his right hand. If it is quite traditional in Byzantine art for the creators of the liturgy to be found at the centre of the tier of holy bishops, the depictions of the open book and the cross are quite uncommon[44]. Let us try to reconstruct what those who devised the iconographic programme had in mind.

The inscription on the book St Basil is holding «Ο Θ Ο Θ ΗΜΟΝ ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΙΟΝ ΑΡΤΗΝ ΤΡΟΦ» can be identified. These are the opening words of the Prayer of Offering that the priest reads at the beginning of the liturgy when consecrating the bread and wine: «Ο ΘΕΟΣ Ο ΘΕΟΣ ΗΜΩΝ ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΙΟΝ ΑΡΤΟΝ ΤΡΟΦΗ…» (O God, our God, bread from Heaven). This invocation was quite often reproduced on the liturgical scrolls in the «Officiating Bishops», a composition that became widespread from the end of the 11th century onwards. In the sanctuary programmes it then began to replace the traditional frontal depiction of the holy bishops[45]. By showing the bishops three-quarter face, their heads bowed over open rolls bearing liturgical inscriptions, it was felt that the officiating bishops offered a more vivid and relevant embodiment of the theological conception that they were participants of the celestial liturgy being celebrated in paradise. The frontal representation, however, was hallowed

[44] For all their rarity, these iconographic motifs are not unique in Byzantine art. For instance, the cross in St. John Chrysostom's hand is found in the murals of Samari in Messenia (end of the 12th century), which also has a frontal image of the saint in the centre of the altar apse. See *Skawron,* Middle Byzantine Fresco, p. 189.

[45] The inscriptions on the liturgical rolls are analysed in *Babić G., Walter Chr.* The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration // Revue des études byzantines, 34 (1976), pp. 269–280.

by tradition and retained a definite attraction, probably because it was more solemn and clearly of a memorial character. Since they shared a common symbolic meaning, both themes were sometimes combined in one and the same mural. At times the bishops were shown both frontally and three-quarters face in the same tier[46]. The Akhtala portrayal of St Basil the Great provides an extremely rare example of the combination of two iconographic treatments in a single image. By including words from the liturgical prayer on the open book the deviser of the iconographic programme emphasised that the saint was not merely being shown as a Father of the Christian Church but also as a participant in the liturgy.

An analogous idea is expressed in the image of St John Chrysostom. The dimensions and distinctive form of the cross the saint is holding, with its upper transverse bar, both suggest that this is a liturgical cross, not that of a martyr. It is this type of cross that the Orthodox priest takes from the altar at the end of the liturgy and offers to the congregation to kiss. Moreover, St John Chrysostom holds it in front of him in the centre of his breast just as the priest is supposed to do. Quite specific liturgical rituals were thus indicated here: St Basil performs the prayer with which the service begins while St John performs the ritual with which it closes. Through these two unusual depictions of the holy bishops those who devised the wall paintings at Akhtala tried to create a symbolic image of the celebration of a liturgy composed of prayers and rituals in which the bishops, with Christ as the high priest, participated.

The idea of the Church is reflected in the decoration of the niche of the synthronon in the centre of the first tier of the altar apse. The Virgin Orant, the most vivid embodiment of this idea among all the iconographic types of her representation, was depicted here[47]. It is precisely this representation of the Virgin, we should note, which appears in the 12–13th century in certain variants of the Officiating Bishops»[48]. She is also, incidentally, present in the wall paintings of Akhtala among

[46] This combination was planned for the Akhtala murals, as well. The north bema wall preserves an original plaster layer with preliminary drawings of the saints in face and in a three-quarter turn. The idea changed in the process, and a new layer of plaster was applied, with only a frontal representation.

[47] The fragmentary preservation of the image does not allow us to see whether there was a medalion representing Christ Emmanuel on the breast of the Mother of God.

[48] See *Djurić V.,* Some variants of the Officiating Bishops from the end of the 12th and the beginning of the 13th century // *JOB,* 32/5 (1982), pp. 481–489.

the holy bishops participating in the liturgy. An earthly bishop sits on the synthronon with its image of the Virgin Orant, thereby providing a visual image of Christ the high priest celebrating the liturgy in the Celestial Church[49]. The earthly and heavenly liturgies, in the author's conception, were to form an undivided whole within the area of the synthronon, thereby creating the image of the ideal and indivisible Church. The theme of the unity of celestial and terrestrial rituals, it is interesting to note, is also echoed in the Prayer of Offering quoted in St Basil's book: there the earthly priest asks Christ to accept the sacraments on His «altar in heaven above».

The symbolism of the synthronon enables us to understand why it is here, directly over the niche, that we find the Greek inscription «..ΒΟΗΘΕ ΤΟ ΔΟΥΛΟ ΞΟΝ ΗΟΑΝΝ…», which is reconstructed to: «...ΒΟΗΘΕ ΤΩΙ ΔΟΥΛΩΙ ΣΟΥ ΙΩΑΝΝΩΙ…» i.e. «... help thy servant Ioann...»[50] referring to the church's patron or ktetor. Originally there were three lines but only a few words can now be deciphered. We can identify Ioann as Ivane Mkhargrdzeli, the patron of the monastery[51]. The location of the inscription and the absence of the patron's portrait help us to understand that this prayer was being addressed to God not by Ivane Mkhargrdzeli himself but by the Virgin Orant: her hands are raised in a gesture of emphatic supplication while holy bishops to either side of the inscription celebrate the liturgy in the celestial Church. A prayer for the ktetor of the monastery must also have been said daily in the church, such prayers being traditional in the Eastern Christian liturgy. This inscription was evidently intended to link two liturgical worlds in a single whole, the prayers of a specific earthly church were supported by its counterpart in heaven.

The theme of the Church and the Liturgy is stressed in all the four tiers of the sanctuary frescoes. One below the other we see depictions of the throne, the ciborium, the creators of the liturgy and the synthronon and all are given original interpretations. Together they form a central axis around which the iconographic programme of the sanctuary paintings revolve. Unusual iconographic motifs were systematically introduced into a quite traditional system of images. These were in tune with the new tendencies in Byzantine art of

[49] The comparison of a bishop on the synthronon with Christ is often met in Byzantine liturgical commentaries. See, for instance, Migne's edition, PG, t. 155, col. 721.

[50] This half-obliterated inscription was deciphered by *F.V. Shelov-Kovedyaev,* to whom I am very grateful.

[51] The character of the inscription does not allow us to assume that John was the artist's name.

the turn of the 13th century and distinguished the murals of Akhtala from contemporary Georgian wall paintings. This fits well with what we know about the confessional stance of the Armenian-Chalcedonians. Undoubtedly it formed part of the conception of the author of the iconographic programme: while rare liturgical motifs were emphasised traditional systems of images were preserved, thus permitting no doubts to be raised about the orthodoxy of the Chalcedonian church in Armenia.

The choice of the holy bishops in the altar apse also reveals the intentions of those behind the programme. In one of the most prestigious locations, to the right of the synthronon in the centre of the first tier, we find Gregory the Illuminator. Monophysite Armenians paid exceptional reverence to the cult of this founder of the Armenian national church. He was also canonised, however, by the Graeco-Orthodox church and is quite regularly depicted in Byzantine iconographic programmes[52]. It is therefore very natural that among the Armenian-Chalcedonians the cult of Gregory of Armenia, which was at once both national and Orthodox, acquired particular importance[53]. By specially emphasising the image of St Gregory the authors of the iconographic programme were evidently trying to emphasise the unbroken tie between the Armenian-Chalcedonians and the national cultural tradition, and point to the initial unity of the Armenian Church. This theme was still more consistently promoted in the sanctuary frescoes of the church of Tigran Honents in Ani dedicated to Gregory the Illuminator. Not only St Gregory appears there among the holy bishops but also his two sons, Aristakes and Vrtanes, who successively replaced their father on the episcopal throne of Armenia. We should note that Aristakes and Vrtanes were canonised by the Armenian Monophysite church but were not numbered among the saints by the Greek or Georgian churches[54]. Their appearance in the Tigran Honents church must have been intended as a visual assertion of the ancient national traditions of the Armenian-Chalcedonian church which were cast in doubt by the Monophysites.

The presence of other comparatively rare figures depicted in the holy bishops' tier may also be attributed to the influence of the Arme-

[52] See *Der Nersessian S.* Les portraits de Grégoire Illluminateur dans l'art byzantine // *Der Nersessian S.* Etudes byzantines et arméniennes, t. 1. Louvain, 1973, p. 55–60.

[53] *Cf. Muradian,* Caucasian Cultural World, p. 20.

[54] We cannot rule out the possibility that Aristakes and Vrtanes were canonized as local Armenian Chalcedonian saints.

nian cultural environment. This, first of all, concerns the presence of Jacob of Nisibus, Blasios of Sebaste, Acacios of Melitene and Paul the Confessor. St Jacob was especially revered in Armenia and mediaeval historians placed him among the first Christian missionaries to the country. St Blasios was «by birth an Armenian» and was thus one of the few holy bishops of Armenian nationality. St Acacios also came from Armenia while St Paul was exiled to that country and died there.

There is another noteworthy feature of the holy bishops' tier. Bishops of the Roman Catholic Church occupy a significant place in the sanctuary frescoes. Popes Sylvester and Clement stand at the centres of the first and second tiers[55]. Depictions of these saints, who were canonised by both the Greek and the Latin churches, may periodically be encountered in Byzantine iconographic programmes but in Akhtala they occupy especially privileged positions. Among the holy bishops we also find Ambrose of Milan who, according to Chr. Walter, was not depicted in the sanctuary apses of Byzantine churches[56]. Some explanation must be found for this emphasis of the «Roman theme» in a Caucasian church so far from the Latin West. It should be sought in the historical situation faced by Armenia at the turn of the 13th century.

The idea of the union of Christian churches was at that time extremely popular in Armenia[57]. Lengthy negotiations between the Armenian and Greek churches ended with a formal declaration of union signed at the Romkla synod in 1179. At the end of the 12th century the pro-Western orientation predominated in Cilician Armenia and in 1199 union was concluded with the Roman Catholic Church. In Eastern Armenia the ecumenical activities of the Cilician Catholicosate did not gain universal recognition and the conservative clergy spoke out against a rapprochement between the different confessions. There are grounds for believing, nevertheless, that Zakare Mkhargrdzeli, the ruler of Eastern Armenia, was a convinced supporter of the union since he followed Cilicia in ecclesiastical issues[58]. The idea of union was also dear to Zakare's brother Ivane, the patron of the wall paintings of Akhtala. Conversion to the Chalcedonian church did not prevent him taking an active part in the affairs of the Armenian Monophysite church. He likewise played an important role in the Georgian kingdom's negotiations with Rome. Certain historical evidence permits us to talk of the special relations that existed between the Armenian-Chalcedonians and the Catholic Church[59].

[55] Only the word «Roman» has been preserved on the Greek inscription in the second image, north of the synthronon. Yet the features of the iconographic type and the initial letters of the parallel Georgian inscription, «KLIMI», leave no doubt that it was Clement of Rome.

[56] *Walter,* Art and Ritual, p. 222.

[57] For a concise presentation of the facts and the latest bibliography, see Histoire des Arméniens sous la dir. de *G. Dédéyan,* Toulouse, 1982, pp. 317–319.

Given this context the appearance of the «Roman theme» in the Akhtala frescoes does not seem strange The inclusion of an entire series of Latin saints, revered in both the Catholic and the Orthodox churches, may be seen as a direct reflection of the position of the Armenian-Chalcedonians concerning church union. The unity of the Christian confessions, so important a theme of the Chalcedonians, is stressed in the iconographic programme. Their particular interest is easily understandable. Only union could stabilise the uneasy and ambiguous position of this ethno-confessional group which found itself caught between the Georgian and the Armenian-Monophysite environments. Only the union of the Christian churches could alter this situation, otherwise fraught with conflicts and crises, in favour of the Armenian-Chalcedonians. They would then be transformed from despised heretics and suspect foreigners into essential intermediaries who could ensure that the various confessions would reach understanding and agreement.

For the Armenian-Chalcedonians their striving towards union did not signify a rejection of the basic beliefs and practices of Byzantine Orthodoxy. They continued to dispute certain issues of dogma and ritual with the Catholic Church. A unique feature of the iconographic programme of Akhtala confirms this and indubitably represents a specific initiative taken by those who devised the iconographic programme.

A long inscription running above the «Communion of the Apostles» quotes Christ's words at the Last Supper (Matt 26:26–9). This is quite canonical. It reproduced the words that disclosed the meaning of the Eucharistic mystery and were daily repeated during the liturgy[60]; they were to be found in many Byzantine iconographic programmes[61].

[58] Zakare's stance was clearly manifested in his disputes with the conservative clergy at the Church councils of the early 13th century. See *Kuirakos,* pp. 120–125.

[59] See *Muradian,* Cultural Activities, pp. 329–330.

[60] Characteristically, the quotation is given in the liturgical redaction. Instead of the Gospel «for many», a liturgical form, «for you and for many» in used.

[61] One of the most famous examples is provided by the mosaics of the Hagia Sophia of Kiev. See *Lazarev V.N.,* Mosaics of St Sophia of Kiev. Moscow, 1960, pp. 105–106. — *In Russian.*

Conventionally the words «Take eat, this is my body,» and «Drink ye all of it; for this is my blood of the New Testament», are located over the two groups of apostles depicted receiving the consecrated bread and wine, respectively. In the Akhtala murals, however, the inscription has been significantly altered, the second phrase being repeated over the first scene as well. Evidently the person who painted the handsome letters in mediaeval Greek used the language as his native tongue[62]. And considering how important and well-known a quotation it was, the probability of a simple error is excluded. The only reasonable explanation must be that the deviser of the iconographic programme wished, tactfully and without disrupting the traditional iconography, to emphasize the especial significance of the wine in the Eucharist. Since this was a Chalcedonian church where the congregation, from the earliest times, had taken communion «in both kinds», we must ask why such insistence was necessary.

It is only by examining the relations between the different Christian confessions at the turn of the 13th century, in our view, that we can understand this unusual emphasis. Shortly before the union of 1199 an envoy came to Cilician Armenia from the Pope, with uncompromsing demands that the Armenian Church adopts Catholic rites. Some were indeed adopted, and there are direct indications of this in the works of Nerses of Lambron[63]. Among the rituals discussed or even perhaps adopted was communion «sub una specia», i.e. the taking only of consecrated bread without wine by the congregation, one of the most distinctive innovations of the Catholic rite[64]. This became the subject of wide discussion, one may suppose, in Eastern Armenia as well: all the shifting fortunes of the union were attentively followed there. The repetition of the phrase «this is my blood» in the Akhtala frescoes which gives the symbolic and dogmatic justification for communion in two kinds seems very likely, in this light, to have been an echo of current theological disputes. The erroneous Roman Catholic rite was thereby rejected and the obligatory communion in two kinds in the Armenian-Chalcedonian church asserted in the iconographic programme.

[62] For a detailed linguistic analysis of the inscription, see *Kaukhchishvili T.S.* Greek inscriptions in the Georgian frescoes // Atti del Primo Simposio Internationale sull arte georgiana. Milano, 1977, pp. 142–3.

[63] The Synodal Sermon of Nerses of Lambron, Archbishop of Tarsus / Translation and preface by N. Emin. Moscow, 1865, pp. 14–15.

[64] *Gatterer M.* Kommunion // Lexikon für Theologie und Kirche, bd. 6. Freiburg im Breisgou, 1934, p. 104.

3. The naos: the arms of the domed cross

The dominant theme in the domed space, as we have suggested, was the glorification of the Pantocrator. In the altar apse the celestial liturgy is at the centre of attention. The arms of the domed cross contain the main events in the History of Salvation. In the north and south arms, in accordance with tradition, extends the Mariological cycle, which disclosed the prehistory of the Incarnation, and the Christological cycle in which scenes of the great festivals and of Christ's Passion and Resurrection were depicted. The large compositions depicting the «Nativity of the Virgin» and the «Nativity of Christ» face one another in the north and south lunettes, thereby emphasising their interconnection and enabling their visual comparison. The west arm contained scenes of the events that followed Christ's Ascension and was almost entirely filled with the vast composition of the «Last Judgement».

The lost composition of the cupola played an important role in linking these sequences together. If, as seems highly likely, it contained a depiction of the «Ascension» this would have provided a link between the scenes in all three arms. As the Acts of the Apostles especially emphasize, the Ascension not only marked the end of Christ's earthly presence but was a prologue to the Second Coming (Acts 1:11). Furthermore, a depiction of the Ascension would also have established the link between these scenes and the celestial liturgy in the sanctuary apse since this composition illustrated, more vividly than all the others, the indivisibility of the earthly and heavenly existence of Christ. The iconographic programme of the cross arms also includes numerous holy monks who, as it were, supplement the thematic murals. They acted as intermediaries for those worshipping in the church: they had attained sainthood and showed the surest path to salvation.

THE VIRGIN CYCLE

This cycle is made up of five scenes located around the north lunette. Three small compositions telling the story of Joachim and Anne are to be found immediately beneath the «Nativity of the Virgin». «The Pre-

sentation of the Virgin in the Temple» is located on the adjoining eastern slope of the vault but today only the silhouettes of Joachim with the young Mary standing before him have been preserved. This comparatively rare cycle is evidently here because of the church's dedication to the Virgin[65].

The interpretation of the «Nativity of the Virgin» is itself entirely traditional but one of the most detailed variants has been chosen[66]. From the right three women approach Anne who is reclining on a white couch. They bear gifts in strict accordance with the Byzantine imperial ritual for greeting a new mother. A servant with a fan stands behind St Anne's back and in the left corner behind the Virgin's mother is shown a cradle and a serving woman who holds out hands covered in a white cloth to St Anne. In the lower right hand part of the composition a bathing scene that goes back to classical models is shown: one woman holds the swaddled Mary on her knee and lowers her hand into the font while another pours in water from a jug. The small figures in these scenes serve as a border for the large figure of St Anne on the couch. The narrative elements do not constitute separate subjects but refine and add to the main symbolic idea of the composition which was to recall the Virgin's miraculous birth.

Only the central of the three scenes, which accompany the «Nativity of the Virgin»[67] like the marginal scenes on a hagiographical icon, has been well preserved. Its theme, the «Rejection of the Offerings», goes back to the first words of the Proto-Gospel of James and this, as a rule, was the composition with which the Virgin cycle began[68]. Sh.Ya. Amiranashvili has identified the first and third scenes, respectively, as «Joachim and Anne caressing Mary» and the «Presentation in the Temple»[69]. This is not correct, however.

In the first scene we can clearly see Joachim sitting with a book open on a stand in front of him; beside him stands St Anne. These features

[65] The Monophysite church of the 12th century was already dedicated to the Mother of God. The dedication remained after the monastery was taken over by the Chalcedonians and the church rebuilt. This is clearly indicated by the colophon of Symeon Plindzahanketsi (1227) and the inscription of 1247 at the Matesovank Monastery, which mentions «The Virgin of Plindzahank». However, medieval sources do not give any specific indications of the feast of the Mother of God. In the 19th and 20th centuries, feasts were held on 15 August (Dormition) and 8 September (Nativity of the Virgin).

[66] The composition is badly damaged, but its concept can be fully reconstructed. The iconographic type and the source of the principal motifs are studied in *Babić G.* Sur l'iconographie de la composition «Nativite de la Vierge» dans la peinture byzantine // Зборник радова Византолошког института, 7 (1961), pp. 169–175.

permit of only one conclusion, that here we have the very rare composition of «Joachim reading the book of the Twelve Tribes of Israel». This subject is not to be found in the generally accepted text of the Proto-Gospel of James. However, in Eastern editions (Syrian and Armenian) it is told how Joachim, to explain his childlessness, sought the answer in the book of the Twelve Tribes[70]. The influence of the Armenian environment may thus account for the appearance of this theme and its emphasis in Akhtala. In the very detailed and contemporary Virgin cycle in the Georgian murals of Bertubani (1212–13), we may note, such a composition is absent.

Only the western part of the third composition has been preserved. It shows Joachim and Anne walking from left to right. The pose of the Virgin's parents indeed recalls the «Presentation in the Temple». Yet there is one detail that forces us to reject such a suggestion. Joachim is holding the infant Mary in his hands and this is characteristic of the rare «Benediction of the Priests»[71]. Only the arm of a priest blessing Mary has survived from the right-hand part of this composition.

The appearance of the Virgin cycle in the Akhtala frescoes can be easily explained. The exact choice of scenes is quite another matter. The compositions of «Joachim reading the book» and the «Benediction of the Priests», so triumphantly displayed in Akhtala, are among the rarest themes in this cycle. Neither does the order of the scenes follow the traditional chronology of events. The rejection of the offerings, according to the Proto-Gospel of James, preceded Joachim's resort to the book of the tribes of Israel. Yet in Akhtala the order is reversed, with the «Rejection of the Offerings» occupying second place in the centre of the tier. The fame attached to this composition is not sufficient to account for this prominence. There was a special meaning; we are entitled to believe, behind this disposition of the scenes.

The central composition of the «Rejection of the Offerings» is clearly divided into two parts. To the right the high priest is shown, standing behind closed doors; to the left, Joachim and Anne leave the Temple. The theme of the Temple is here associated with infertility and childlessness, which was the reason why the offer-

[67] An analogous arrangement is seen in earlier monuments, e.g. the 12th-century murals of the Mirozh Monastery. See *Soboleva M.N.* Mural painting of the Transfiguration Cathedral in Mirozhsky Monastery in Pskov // Medieval Russian art. Art of Pskov. Moscow, 1968, p. 22. — *In Russian, see Bibliography.*

[68] See *Lafontaine-Dosogne,* Iconographie, pp. 62–67.

[69] *Amiranashvili,* History, p. 218.

[70] See *Lafontaine-Dosogne,* Iconographie, pp. 61–62.

[71] Ibid., pp. 128–132.

ings were rejected. There is also a link, through childlessness, with the first scene of the cycle «Joachim reading the book of the twelve tribes of Israel». Moreover, here more than in any other scene of this cycle the idea of the antiquity of the lineage of the Mother of God is expressed, its history being recorded in the book in question. In the Christian tradition, as is well known, the idea of the antiquity of Christ's lineage through the Virgin acquired particular significance since it enabled his Messianic royalty to be established as proceeding from King David himself.

The theme of the temple is developed in the third scene of this cycle, to the extreme right. Here Mary is shown being blessed by the Jewish priests in a scene that is the first in a series depicting the Mother of God serving in the church[72]. We may again recall here that in mediaeval interpretations, as reflected by liturgical texts, Mary forms the link between the Temple of the Old Testament and the Church of the New Covenant: a virgin who grew up in the Jewish temple herself became the «temple» of Christ, the habitation of the Word made flesh. Apart from the principal theme of miraculous birth, therefore, two main ideas of Eastern Mariology find emphasis in the three compositions depicting the Virgin at Akhtala: the antiquity of the royal lineage of Mary and the unbroken link between the Virgin and the Temple[73]. Both themes have their beginning in the central composition of this cycle.

It is the liturgical nature of the «Rejection of the Offerings», in our view, that determines the importance given to this scene. Certain expressive details support the liturgical theme. For instance, Joachim carries in his arms a lamb for the Old Testament sacrifice: this is unmistakably a symbol of the crucified Christ and the prototype of the liturgical sacrifice.

However, it is the depiction of the Old Testament temple that forms the most striking and unusual feature of the Akhtala «Rejection of the Offerings». In the two surviving Georgian compositions on this theme (the late-11th-century murals in Ateni and the early-13th-century paintings at Bertubani) the temple is shown in schematic form, as an altar with a ciborium. In the Akhtala fresco the theme is given a much more complicated treatment: barred gates, richly decorated ornamentation, the arch on tall columns with capitals, the emphatically outlined figure of the high priest

[72] In certain iconographie variants of this scene, the table at which the priests are sitting is likened to an altar.

[73] Close attention to these themes is characteristic of the Byzantine Mariological cycles. One of the oldest examples is provided by the murals of Castel Seprio. See *Leveto P.D.* Marian Theology behind the Frescoes in Sta. Maria at Castel Seprio // Eleventh Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers. Toronto, 1985, pp. 12–13.

and an altar inlaid with multi-coloured marble. The rising stepped form of the sanctuary helps us to identify the source of such a detailed depiction. The painter was reproducing the sanctuary of the Temple in Jerusalem at the time of Herod, which was known throughout the Christian world from the description in Josephus' *Jewish Antiquities*[74]. The explanation of other details may be sought in the same text. Within the limits of the Byzantine iconography, a historically accurate depiction of the sanctuary of the Temple is provided and transformed, as theologians conceive it, into a sanctuary of the New Covenant. This is a comparatively rare iconographic approach and is typical for the art of Constantinople[75], which displays a particular accuracy and striving towards greater attention to detail. These aspects are inextricably bound up with the increased attention paid in the 11–12th-century art to the liturgical aspects of such depictions.

We should probably also examine the depiction of the hanging lamp, located above the altar of the Old Testament Temple in the Akhtala composition, in the same terms. The lamp played an important role in Jewish rituals[76]. It was lit from the sacrificial flame and burned night and day, signifying the presence of God in the sanctuary. Evidently it was precisely this ritual that the author of the «Rejection of the Offerings» had in mind, thereby adding a new and non-traditional element. This was not simply a display of erudition, however. Special symbolic meaning was attached to the depiction of the lamp, here shown in a distinctive architectural frame and standing out clearly against the solemn reddish-brown background. It is given far more significance here than simply a detail of illustration.

We may suggest that in the Akhtala fresco the lamp is a prototype of the Mother of God who lived in the temple. In the liturgy pronounced during the festival of the «Virgin's Nativity», depicted as the main scene above the «Rejection of the Offerings», the Mother of God is compared to a lamp. A more specific identification of this kind can be found in the canon of Andrew of Crete: «Blessed art thou among women, whom the farseeing Zachariah foresaw in the golden candelabra with seven lamps, which is to say, the lamp of the divine spirit radiant with seven gifts»[77]. The Akhtala

[74] See *Olesnitsky A.A.* The Old Testament temple in Jerusalem. St. Petersburg, 1889, p. 483.

[75] An analogous treatment of the Old Testament temple is found in the Constantinopolitan manuscript of homilies by James of Coccinobaphus (Vat. gr. 1162, f. 8 v).

[76] For descriptions of the lamp in the Old Testament, see Exodus 25:31–37 & 27:20–21; Leviticus 24:2–4.

[77] PG / ed. Migne, t. 97, col. 900.

fresco would seem to be a visual embodiment of precisely this theological text, with its specific comparison to the seven-branched candelabra. It is easy to trace the symbolic connection between the lamp in the «Rejection of the Offerings» and the depiction of the young Mary in the «Presentation in the Temple» (located on the east slope of the vault) where she is being fed by an angel in the sanctuary. The young Mary was also portrayed in a special semi-circular niche at the peak of the stepped sanctuary. These iconographic motifs are related to one another as the mystic prototype and historical image that tell us of the Virgin's time in the Temple. In this connection we may mention the 12th-century miniature of the «Presentation in the Temple» which depicts the figure of a servant hanging lighted lamps undoubtedly symbolising the Virgin in the temple[78].

The «Rejection of the Offerings», another miniature from the same Vatican manuscript of the Homilies of James of Coccinobaphos, provides further confirmation that this is the correct interpretation of the Akhtala lamp. This work offers one of the closest iconographic parallels to the composition of the Akhtala fresco. In this miniature the lamp on the steps of the altar is replaced by a stream of light. This other symbol of the Mother of God was also used in a hymn: «Rejoice, o light, a source poured out by God, filled with all kinds of holiness and from which flows the holy of holies, purifying the world from all uncleanliness»[79]. The surviving examples allow us to conclude that the depiction of the symbol of the Virgin above the altar in scenes of the «Rejection of the Offerings» was quite traditional. The form of the symbol was not strictly defined but the main content of this iconographic motif remained unchanged.

The symbol of the Mother of God as a lamp makes the disposition of the scenes of this cycle in Akhtala more comprehensible. The Old Testament sacrifice is abandoned in the «Rejection of the Offerings»: the doors are locked and the lamp only prefigures the future existence of the Virgin within the Temple walls. In the following scenes of the «Benediction of the Priests» and the «Presentation in the Temple» the Old Testament priests accept the offering of Joachim and Anne. Here begins the story of the true sacrifice and thus of the Christian liturgy as well. The image of

78 *Stornajolo C.* Miniature delle Omilie de Giacomo Monaco (Cod. Vat. gr. II62). Roma, 1910, tav. 29.

79 PG / ed. Migne, t. 96, col. 689.

80 See *Lafontaine-Dosogne J.* Les représentations de la Nativite du Christ dans l'art de l'Orient Chrétien // Miscellanea codicologia P. Masai dicata. Gand, 1979, pp. 11–21.

the Temple played an exceptional role in this iconographic conception. While depicting the historical architectural detail of Herod's Temple and recalling specific aspects of Jewish ritual, the iconographic programme also gave an artistic, symbolically conceived and historically accurate depiction of the «Mother of God as the Church», the central theme of the Akhtala murals. It showed the inseparable unity of the Temple and the Church; the role of the Virgin in confirming the liturgical mystery; and, last of all, the special significance of the church's dedication to the Mother of God.

THE NATIVITY OF CHRIST

The Virgin cycle and Christological cycle are united in the vast depiction of the «Nativity of Christ» which occupies all of the south lunette[80]. In the centre the Mother of God is shown against the dark blue background of a large cave, lying on a reddish purple couch. To her right is the richly decorated crib containing the swaddled figure of the infant Christ. The ox and the ass bow their heads towards him. To the left there runs a large inscription in Georgian *asomtavruli* letters, «The Nativity of Christ». An eight-pointed star above the Virgin's head casts a ray of light on the Infant.

The special significance of the image of the Virgin is also emphasised by the angels shown in the upper part of the composition, exactly reproducing the Gospel reference to the heavenly host praising God (Luke 2:13–14). To either side of the Archangel Michael, who is shown full face, there are two angels who point with their right hands to the Mother of God.

There are several other scenes located around the cave. To the right the angel brings the good tidings to the shepherds of whom there are two, as is traditional, and a seated youth playing the flute and grazing sheep are also depicted here. In the lower part of the composition is shown the bathing of the infant, with a Georgian inscription «The bathing of Christ». To the left there is a pensive Joseph who name is written in both Greek and Georgian: the Greek letters, moreover, form a decorative cryptogram. The surrounding figures are considerably smaller than the Mother of God, thus creating a kind of frame and intensifying the similarity to the «Nativity of the Virgin» in the opposite

northern lunette. The likeness in their iconographic treatment emphasised the symbolic kinship of the two scenes: the «Nativity of Christ» would have been impossible without the «Nativity of the Virgin» but the latter only acquired a deeper significance with the second birth.

The central importance of the «Nativity of Christ» for the iconographic programme is stressed by its location and dimensions. Yet the «Virgin on the couch» is the chief image within that composition and is rightly seen as one of the most important in this church dedicated to the Mother of God. Of great interest here is the gesture made by the Virgin's hands. She presses her left hand with its drooping wrist to her face while pointing with her right to the infant Christ. This was very familiar in Byzantine art and was repeatedly to be found in depictions of the Virgin beside the Crucifixion where it was an expression of boundless sorrow. A bust of the Mother of God with hands in this grief-stricken posture, moreover, became a separate subject in the 13th-century Byzantine icons. Together with a bust of the crucified Christ it formed a special diptych, the liturgical significance of which was shown by H. Belting[81]. In the Akhtala composition of the «Nativity» the Virgin lays next to the newborn Christ and, at the same time, is present at the Crucifixion. This fresco recalls both the beginning and the end of Christ's earthly life. The Incarnation and the Redemption are here shown as a single image and an indivisible whole.

This latter formed an important theme in the Byzantine theology and iconography of the ll–12th century. It was then that the iconographic types such as the «Virgin Glycophilousa» would become widespread and that the «Lamentation» as a separate composition would take shape[82]. In the new depictions of this idea, the Incarnation and the Redemption were frequently so interwoven as to be quite inseparable. This not only recalled the specific events of the salvation of mankind but also created the image of a liturgical act: each element here has the fullness and completion of the whole, and remembrance of the birth of Christ inevitably recalls thoughts of his death.

The theme of the unity of the Incarnation and the Redemption acquired particular importance from the latter half of the 12th century onwards. The Constantinople synod of 1156–7, as the first such council especially devoted to liturgical issues[83], did much to determine the importance of this theme and played an exceptional role in the history of Byzantine theology. One of the four main dogmatic decrees of this synod which was later included in the Synodikon of the Orthodox Church was directed against the theory of Soterichus Panteugenes. The latter put forward the idea that fallen man achieved a dual reconciliation with God, first with God the Son through the Incarnation and then, through the Redemption, with God the Father. This was a very popular theory in the 12th-century Roman Catholic theology and so a polemic against it was of major importance. In its synodal decree the Byzantine church asserted the truth of the ancient proposition that mankind's reconciliation with God was indivisible, and supported this statement with quotations from the Holy Fathers. It particularly stressed that the Incarnation (Nativity) and the Redemption (Crucifixion) were inseparably one in the *ekonomia* of salvation.

This topical theological idea was directly reflected in the unusual treatment of the famous «Lamentation» from the murals of St Panteleimon at Nerezi (1164): one of the participants in the discussions commissioned the paintings soon after the synod ended. There a dead Christ lay between the legs of the Virgin[84] who presses her self-sacrificing Son to the womb which gave Him birth. This composition expresses the unity of the Incarnation and the Redemption in a sensually sharp and dramatically passionate form.

The «Nativity» at Akhtala, painted about fifty years later, is filled with the same pathos as the Nerezi fresco. But here the components of its ambivalent «birth-death» theme have changed places. The Akhtala «Nativity» points to the coming sacrifice while the Nerezi «Lamentation» recalls how the Word became flesh. In late 12th-century iconographic programmes, it is interesting to note, the two compositions were consciously compared. In the murals of St George at Kurbinovo (1191), as Maguire has shown, the «Nativity» scene in the centre of the south wall, was demonstratively contrasted to the «Lamentation»

---

81 *Belting H.* An Image and its Function in the Liturgy: the Man of Sorrow in Byzantium // Dumbarton Oakes Papers, 34–35 (1980–1981), pp. 7–8.

82 The new interpretation of Mariological themes is studied in: *Etingof O.E,* New Stylistic Trends and Ideas in Byzantine Painting of the 12th Century (Ph.D. Dissertation, Moscow University, 1987), pp. 67–116. On the Lamentation in Byzantine art, see *Maguire,* Art and Eloquence, pp. 101–108.

83 See *Cheremukhin,* The Constantinopolitan Synod, pp. 87–109.

84 This specificity is analysed in: *Maguire,* Art and Eloquence, p. 102; *Etingof O.E.* Byzantine Iconography of the Lamentation and the Ancient Myth of Fertility as Salvation // The Fates of Myths in Antiquity, part. I. Moscow, 1988, p. 257. — *In Russian, see Bibliography.*

in the centre of the north wall[85]. The symbolic connection between the compositions is emphasised by the treatment of the background where the cave motif acquires particular significance. The comparison between the cave in which Christ was born and that in which He was buried is well known in liturgical poetry. The same consistent linking of these two contrasting episodes in His earthly life, with its inner drama, also underlies the iconographic treatment in Nerezi and Akhtala.

A striving to emphasise the liturgical character of this image can be found not only in the central depiction of the Virgin on the couch but also in the other scenes that make up the «Nativity» composition. In the annunciation to the shepherds, for instance, the angel who descends from heaven and blesses them holds in his left hand a staff which recalls the *trikirion* of the liturgy. He thus appears before the shepherds as a hierarch during the service. The angels depicted above the cave of the Nativity have ritual cuffs *(epimanikia)* and wear priestly phelonions over which lie imperial loros. These special garments recall that they are the guards of the King of Heaven and, at the same time, are like priests participating in the Liturgy. The three central angelic figures, shown exactly above the Mother and Child, clearly evoke association with the composition of the «Trinity». This conveys the idea that the incarnation was the action of the Holy Trinity and that in the «Nativity of Christ» the Trinity had carried out its monumental plan for man's salvation. The *trikirion* in the hands of the angel bringing the good news to the shepherds therefore acquires a further meaning: for the appearance of this object in the liturgy immediately after the Trisagion has been recited points to the role of the Holy Trinity in the mystery of the Incarnation.

The «Adoration of the Magi», a scene separated by a special frame to the left of the «Nativity», also reveals rare liturgical motifs. The Virgin sits like a queen on a richly decorated throne while the three wise men bring the Infant gifts of gold, frankincense and myrrh, referring respectively to the kingship, divinity and sacrifice of Christ. Led by an angel descending from the heavens, they are shown as a youth, a middle-aged man and an old man. The three ages of the magi, theologians thought, symbolised the eternity of the royal infant.

85 *Maguire*, Art and Eloquence, p. 103.

86 PG / ed. Migne, t. 155, col. 712.

87 This artistic treatment is not wholly original, and gives a new interpretation to the iconographic motif known from certain pre-iconoclastic compositions of the Crucifixion (for instance, in the Church of St. Maria Antiqua), where Christ is depicted in a colobium with hierarchal stripes.

The introduction of the «Adoration of the Magi» as a separate scene of the «Nativity» emphasised the liturgical content of the composition as a whole. The gifts of the three wise men were traditionally interpreted as a prefiguring of the ritual offerings which lie at the heart of the Eucharistic mystery. Here we should pay attention to the garments of the Infant who is seated on his Mother's knees. The chiton he wears is rather unusual. From the shoulder to the hem there run distinctive bands formed of doubled lines. Such bands were called potamoi («sources») and distinguish the sticharion of the bishop: in the words of the Byzantine liturgical commentary they symbolised «the grace of instruction that resides in the bishop and, together with the multitude of high qualities that belong to him, pours out on all»[86]. Christ sitting on his Mother's knees was shown in the bishop's sticharion as the high priest in his own church.

This was a very ancient motif in Byzantine iconography. One of the very earliest examples is the mosaic of the «Good Shepherd» from the Mausoleum of Galla Placidia (5th century) in Ravenna. In the 12–13th centuries, however, this motif would become widespread in gospel compositions, thereby intensifying the liturgical interpretation of the scene. We find a vivid and unexpected analogue of the Akhtala depiction in the famous «Crucifixion» mural from the main church of Studenica (1208–9). The loin cloth of Christ was given a quite unusual interpretation and recalls a shirt lowered and fastened around the loins. However, the doubled bands that run in parallel from the top downwards are an unmistakable indication that the cloth was made from a bishop's sticharion[87]. The suffering Christ on the cross was, at the same time, a bishop who presented himself for sacrifice. The author of the Studenica programme was offering an iconographic paraphrase of the liturgical prayer, «Who offers and who is offered...» It was the interpretation of these words, it is important to note here, that caused the most substantial theological dispute of the second half of the 12th century. It led to the convocation of the 1156–7 synod and to the dogmatic decrees that then determined the development of theological thinking for an entire epoch.

Once the meaning of Christ's garments is clear we discover yet another interesting aspect of the Akhtala «Adoration of the Magi». On the heads of the wise men we see the small caps worn by Jewish high priests and a shawl fastened at the neck which was also part of the rit-

ual garments of the Temple. In this way the author of the composition emphasised the unity of the Old and New Testaments: the servants of the Temple bring their gifts to the high priest of the new Church.

The location of this scene is also symbolically specified. The throne on which the Virgin sits has certain unusual architectural features. The imposing pedestal on which it rests looks like the arcade or open gallery at the entrance to the temple. Behind the throne is a basilica and adjoining it a high arch crowned with a cupola. Shown immediately behind the Virgin, these structures seem to replace the back of the throne. Despite their generalised features we can recognise the two most famous and holy Christian sites in Jerusalem: the basilica and shrine from the Holy Sepulchre. The motif of the «throne as the church», noted earlier in the altar apse, reappears here with renewed force. A timeless image of the Mother of God as the Church is again created but in the «Adoration of the Magi» it has a greater narrative force and specificity. The Virgin, at once an earthly woman and the Queen of Heaven, receives the magi in the Bethlehem of the Gospels which has acquired the features of the Holy Sepulchre in Jerusalem. The latter was erected on the site of the Crucifixion, burial and Resurrection of Christ. These architectural details recall the events that lie ahead in the history of salvation.

The Akhtala «Nativity of Christ» is an excellent example of the liturgical interpretation of a traditional composition. The event described in the Gospels is presented as a solemn and holy rite that arouses direct associations with liturgical rituals. Neither is the theme of continuity between the Temple and the. Church forgotten: it follows the earlier depictions of the Mother of God on the throne in the altar apse and the Virgin cycle on the north wall. Undoubtedly this reflects a particular intention in the iconographic programme to consistently show, through the image of the Mother of God, the history of the Eucharistic sacrifice.

This exceptional attention to the liturgical themes distinguishes the paintings of Akhtala from contemporary frescoes in Georgia. There spiritual life was markedly less affected by the liturgical issues which, over a long period, determined the development and evolution of Byzantine theology and art. Study of the Akhtala murals leaves the impression that the person who devised the church's iconographic programme was not only oriented towards Byzantine models but was in touch with the latest artistic developments in the imperial capital and

well-versed in all the nuances of theological thought. As we have already noted, the only representative of the Transcaucasian eparchies to take part in the 1156–7 Constantinople synod was an Armenian-Chalcedonian bishop. The Armenian-Chalcedonians could therefore have learned of the latest attainments of Byzantine theology at first hand.

THE CHRISTOLOGICAL CYCLE

The «Nativity of Christ» not only forms part of the Virgin cycle. It also is the beginning of the Christological cycle which then continues in the three scenes of the great festivals on the vault of the south arm of the domed cross. On the east slope of the vault was depicted the «Presentation of Christ in the Temple» but all that is left of a once detailed composition now is the upper part of the ciborium. On the western slope was located the «Baptism» and the silhouette of John the Baptist, his right arm blessing Christ, can still be discerned there. Below it is the «Transfiguration»: in the upper part can be seen the outline of Christ's mandorla which is flanked by the three-quarter face figures of Moses and Elijah, while in the lower left-hand corner there sits an apostle pressing his hand to his breast and seeming to turn away from the dazzling light radiating from the transfigured Christ.

The choice of scenes from the great festivals to be located around the vast «Nativity» was determined by symbolic considerations. The closeness of the «Baptism» to the «Nativity» recalled the second spiritual birth of Christ. Here the theme raised in the frescoes on the vault of the eastern arch is further elaborated. It is comparatively easy to establish the symbolic connection between the «Baptism» and the «Transfiguration». It was in these episodes from the Gospels that Christ's divine nature was most vividly demonstrated, by the descent of the Holy Spirit in the form of a dove and in the radiance on Mount Tabor. While the «Nativity» expressed the important idea of the Incarnation and emphasised the human nature of the newborn Christ, the combination of the «Baptism» and the «Transfiguration» stressed the divine essence of the second person of the Trinity. Together these compositions created a majestic illustration of the fundamental dogma of the God-Man.

No less important would seem to be another symbolic aspect linked to the theme of Christ's priesthood. In the «Baptism» Christ received

the hereditary priesthood from John the Baptist and was, in a sense, consecrated as a priest. Byzantine theologians also recalled the «Transfiguration» in this context, considering it to be a very important testimony to the higher priesthood of Christ[88]. The Gospel words «Hear ye Him,» (Matthew 17:5) were taken as a divine indication that he was Teacher and High Priest.

The «Baptism» and «Presentation of Christ in the Temple» depicted on the slopes of the vault also united the theme of Christ's priesthood. The latter event was not just the first time the child was brought to the Temple: in liturgical texts it was treated as the appearance of the founder of a new Church who adopted and transformed the priesthood of the Old Testament. In certain variants of the «Presentation» Christ was depicted in a shirt wound about with a band, which was the garment worn by the bishop in the Orthodox ritual of consecrating a church[89]. In the Akhtala «Presentation», moreover, the Christ child was in close proximity to the «Adoration of the Magi» where he was depicted in the episcopal sticharion. The theme of Christ as high priest in the compositions on the slopes of the south vault thus develops the iconographic motifs noted earlier in the «Nativity». In the Akhtala iconographic programme the scenes of the three great festivals were intended to expand and enrich the liturgical contents of the main composition in the south lunette.

The «Presentation of Christ in the Temple» was not only related to the «Baptism» in the opposing vault slope but also to the «Presentation of the Virgin in the Temple» which covered the symmetrically opposite eastern slope of the north vault. The two scenes depicting the «introduction» of the Virgin and of Christ into the Temple symbolized the indissoluble tie linking the history of mankind's salvation to worship in the church as the obligatory condition for acquiring the life eternal. It was quite traditional in late 12th and early 13th-century art to set these scenes side by side. A striking example are the murals from the Church of the Savior at Nereditsa in Novgorod (1199) where the «Presentation of Christ in the Temple» and «The Presentation of the Virgin in the Temple» are both painted in the second tier of the north wall. Opposite them on the south wall, we may note, is placed the «Baptism». A single archetype in the layout of the iconographic programmes was thus to be found in murals as far apart as Akhtala and Novgorod: its purpose in both cases was, in the spirit of the time, to strengthen and give variety to liturgical themes.

88 PG / ed. Migne, t. 155, col. 457.

89 See *Lidov A.M.* The Image of Christ the High Priest in the Iconographic Programme of St Sophia of Ochrid // Zograf, 17, Beograd, 1986, pp. 15–16. – *In Russian.*

In the Akhtala church these two scenes were on the same level as the 'Virgin as the Church» in the conch of the altar apse. Located on either side of the east pillars they prefigured and supplemented the composition in the apse, forming a single pictorial system that was immediately perceived on entering the church. The centre of both compositions was occupied by the Old Testament altar covered with the ciborium. The very same altar with a ciborium is also shown in the centre of the «Communion of the Apostles» below the throne of the Mother of God in the conch. There, however, it is already in the temple of the celestial Jerusalem. The three related images of the altar visually embodied the idea of the continuity of the church of the New Covenant, the triumph of which had been prepared by all the preceding worship of the Lord. This pictorial scheme firmly linked the Virgin cycle and the Christological cycle in the arms of the domed cross with the compositions in the altar apse. It emphasised the wholeness of the iconographic programme which gave a liturgical interpretation of the history of mankind's salvation.

PASSION SCENES

The number of great festivals in the murals at Akhtala was not limited to the scenes we have examined in the south cross arm. There were probably several compositions on the slopes of the north arm's vault but not even fragments of them now remain. The Passion cycle directly adjoined the great festivals in the north arm, beginning with the three scenes in the second tier of the north wall. Episodes from the trial of Christ are depicted that closely adhere to the Gospel account: «Christ before Annas and Caiaphas», «Christ before Pilate» and «Christ being led to Golgotha». The central scene where Christ stands before Pilate, who is washing his hands, has been completely preserved. In the first scene the Jewish high priests, seated behind a table, can still be clearly seen; the standing figure of Christ and the servant in the left hand side of the picture who is striking him have been extensively damaged. All that remains of the third scene is the slightly bowed figure of Christ

with bound hands and before him the soldier leading him by a rope to Golgotha; Simon of Cyrene, carrying the cross, has almost completely disappeared.

The unusual selection of scenes in this cycle deserves our attention. It is the scenes immediately preceding the Crucifixion that have been depicted in Akhtala and separately located on the north wall. Possibly the author wished to specially emphasise the liturgical theme of preparation for sacrifice: the prothesis chapel where this theme was usually portrayed, we should recall, was not decorated in Akhtala.

The subject is most vividly embodied in the central composition «Christ before Pilate»[90]. Christ was compared to the lamb brought as a sacrifice. This analogy is made in the Gospel itself where the words «it was the eve of Passover» (John 19:14) symbolically specify the time of Christ's trial. Pilate's gesture in washing his hands also has obvious liturgical associations since it forms part of the ritual in preparing the sacraments. The prayer which the priest reads in the prothesis chapel after the washing of hands establishes the inner link between the trial in the gospels and the liturgical mystery, and this intensifies the reference to the sacrifice on the cross which immediately follows the prayer in the liturgy. This liturgical interpretation was also reflected in the way the building of the pretorium was depicted behind him. It is shown as a basilica with a projecting sanctuary apse. The rolled manuscript in Christ's left hand, something not mentioned in the Gospels, was intended to show that Christ was not only the sacrificial lamb but also the incarnation of the Word, the second person of the Trinity. This corresponds directly to the interpretation of the Gospel text in the liturgy. There the sacrificial and eternally divine nature of Christ, conceived at the level of an elevated theology, are constantly and vitally interacting and revealed as a unity of opposites.

The scroll also had another meaning. Together with Christ's oratorical gesture it was taken to be a testimony of truth and a symbolic expression of the Gospel words «To this end was I born, and for this cause came into the world, that I should bear witness to the truth. Everyone that is of the truth heareth my voice,» (John 18:37). In the Eastern Christian tradition, we should recall, the trial before Pilate was seen as confirmation of the divinity of Christ. This goes back to the first part of the apocryphal Gospel of Nicodemus, the «Acts of Pilate», which was the most detailed and authoritative source of information

about the trial; it told how the divine nature of Christ was proved by the testimony of numerous miracles and signs. Therefore one of the most important Christian relics which played a significant role in the Byzantine imperial rituals was the writing set with which the depositions at the trial were recorded[91]. At Akhtala this is shown to the right of Pilate on a special stand adjoining the pretorium. The fresco leaves no doubt as to the symbolic importance of this detail which was semantically linked to the scroll held by Christ. If the scroll was a metaphor of divine truth the writing set with the unfolded page beside it was the documentary confirmation.

We cannot help being struck when analyzing the Passion cycle of the north wall by the considerable similarity in the structure of the three compositions. Christ is significantly larger than the remaining figures and always shown to the left. His movements appear somewhat slower than the emphatically dynamic poses of the other figures. The artist seems not to have omitted a single expressive detail from the Gospel story and shows the Jewish high priest, for instance, tearing his garments (Matthew 26:65) although this was not an obligatory feature of «Christ before Annas and Caiaphas».

In all three compositions Christ is depicted rather abstractly and ahistorically. He is shown in traditional, ceremonial garments that do not correspond to the circumstances of the Gospel events while the secondary figures are depicted with very specific features. The Jewish details from the Gospel accounts have been translated into the language of Muslim motifs. This was more comprehensible for the 13th-century inhabitant of the Caucasus and aroused an acute, specific and unequivocally negative response. The traditional Jewish headwear of the high priests were transformed into elaborate turbans, the scrolls open in front of them contain something similar to Arabic script, while the Jew in the background of «Christ before Pilate» is shown as a Seljuk Turk with a shaven chin, long moustaches and a cap that recall the fez.

Christ seems, by comparison, to come from another temporal and spatial dimension. The three images are inseparably linked and form a kind of symbolic pivot transforming the cycle into a single image of the Lord's Passion. Simultaneously Christ participates in the specific events of the Gospel accounts and also belongs to another world

90 The basic iconographic variants of the composition are analysed in *Radojčić S.* The Judgment of Pilate in Byzantine art of the early 14th century // Models and acts of the old Serbian artists. Belgrade, 1975, pp. 211–236.

91 Ibid., pp. 226–230.

where all the history of mankind's salvation is known beforehand: the past and future repeat and replace one another there in cyclical motion. The purposeful linear time of Christian history unites with the eternal cyclical time of celestial existence. Christ stands before Pilate on trial and at the same moment is performing a liturgy in the heavenly church as the episcopal bands on his chiton clearly indicate. In the service of the 13th-century Armenian-Chalcedonian church, moreover, both these acts acquired a mystical reality. The scenes from our Lord's Passion on the north wall offer a superb example of such a unity of time and space.

The Passion cycle at Akhtala was continued in the now barely distinguishable depictions of the «Crucifixion», the «Descent from the Cross» and the «Lamentation», which are placed, one under the other, on the east wall of the south cross arm. They are separated from «The Presentation of Christ in the Temple» on the vault slope by a special protuberance. Only the silhouette of Christ's lowered head has been preserved in the «Crucifixion». In the «Descent from the Cross» can be seen the outline of Christ's body, two ladders and several figures. One figure in a short chiton, standing on the ladder, holds an arm fastened to the cross. On the other ladder a grey-bearded Joseph of Arimathaea has grasped the body of Christ and presses his cheek against it. A little lower we can see the contours of a female figure. In the «Lamentation» we recognise the Mother of God to the right who is embracing and kissing Christ. Above we can discern the outlines of two descending angels.

The three culminating scenes from the Crucifixion of Christ create a dramatic image of the Redemption[92]. There is a symbolic link between these scenes of the Passion and the «The Presentation of Christ in the Temple» shown above them. In the canon celebrating «The Presentation» words addressed to the infant Christ are heard: «O Lord, the fortress of those who trust in Thee, strengthens the Church which Thou created through Thy precious blood»[93]. In the iconographic programme, as in the words of the «The Presentation» canon, the thought of the indivisibility of the Church and the Redemption is emphasized, again stressing the role of Christ as both priest and sacrifice. He was, in the words of the liturgical prayer, the One «who offers and who is offered», and this became the reason for the greatest theological dispute of the epoch and of the church synod in 1156–7. It is revealing that in the Nerezi frescoes, commissioned by one of the synod's participants, the «The Presentation of Christ in the Temple» and the «Lamentation» are demonstratively set opposite one another in the second tier of the south and north walls. This close proximity was the result of a topical theological idea and once again shows the Constantinopolitan sources of Akhtala's iconographic programme.

[92] On Passion cycles, see *Tomeković S.* Le «maniérisme» dans l'art mural à Byzance (1164–1204). Paris, 1984, pp. 209–238.

[93] *Lovyagin E.* Liturgical canons in Greek, Russian and Slavic languages. St. Petersburg, 1875, p. 31. — *In Russian, see Bibliography.*

[94] On Resurrection scenes, see *Tomeković S.* Le «maniérisme», pp. 165–175.

[95] On this iconographic type, see *Lucchesi Palli E.* Anastasis // Reallexikon zur byzantinischen Kunst, bd. 1. Stuttgart, 1963, Sp.142–148; *Lange R.* Die Anferstehung. Recklinghausen, 1966.

[96] The present work regards the compositions of the first layer as contemporary with the whole painting. The images of the second layer, now removed from the walls, treat the same themes, though in a different iconography. For instance, Abel, absent in the first layer composition of «Descent into Hell», appears on the right in the second layer.

RESURRECTION SCENES

On the same level as the «Lamentation» in the second tier of the south wall there are three scenes of resurrection, continuing the Christological cycle[94]. In the centre is the «Descent into Hell», which is the most vivid embodiment of the Resurrection in Eastern Christian art[95]. To either side are shown «The Holy Women at the Sepulchre» and the «Incredulity of Thomas». The two weeks following Easter are devoted in the Orthodox Church, respectively, to St Thomas and the Holy Women and to these confirmations of the miraculous event. The three scenes create a triumphal image of the most important Christian festival. The disruption of chronology here indicates the symbolical nature of the cycle: it was to recall the exceptional dogmatic significance of the resurrection as an essential condition for the salvation of mankind. A hymn especially devoted to this theme, «In that we have beheld the Resurrection of Christ...», follows immediately after the communion in the liturgy and thereby indicated the profound connection between the resurrection of Christ and access to the life eternal through the Eucharist.

The iconography of all three scenes of the resurrection reveals interesting features. The «Descent into Hell» is for the most part given a thoroughly traditional interpretation[96]. Christ stands in the centre

holding in his left hand the cross which recalls his sacrifice. With the right hand he blesses Adam and through him gives salvation to all humanity. Most important here in the symbolic sense are the ruined gates of hell. In a familiar comparison that then found reflection in theological texts, Christ opened the «gates of heaven» by destroying the gates of hell, and in so doing laid the way to salvation[97].

In the upper right corner of the composition there is a rare detail directly linked to the idea of salvation. An angel flying down from heaven holds out his hands covered by a cloth to Christ as one who is receiving communion. Undoubtedly this motif was prompted by the liturgy and brought communion closer to the theme of resurrection. The author of the iconographic programme was striving to emphasise an idea that is important for understanding the entire cycle. There is a characteristic interest, noted in other compositions as well, in revealing the liturgical contents of the gospel scene. The iconographic themes of the Akhtala murals reflect a general trend in 13th-century art whereby increasing attention was paid to detail and narrative, and to «mystical realism». This reached its culmination in the Palaeologean period. In the «Descent into Hell» from the Grachanitsa murals (c. 1320) the angels not only make liturgical gestures but are now dressed as deacons with rhipidia in their hands»[98].

There is much that is unusual in the Akhtala «Holy Women at the Sepulchre»[99]. An untraditional depiction of two apostles by the tomb has been introduced. The appearance of the second angel, pointing to the sepulchre, is linked to the text of St John's gospel (20:1–12). The gestures of St Peter and the second angel reinforce the pointing arm of the chief angel who has appeared to the myrrh-bearing women. The author emphasises the importance of the open tomb which, from early Christian times onwards, was interpreted as a prototype of the sanctuary. It is thus with good reason that in certain versions of this scene, for example in the iconographic type of «The Holy Sepulchre», a ciborium appears above the sepulchre or even a depiction of the Anastasis Church in Jerusalem.

However, the most important role in the Akhtala composition is played by the depiction of the first angel who is distinguished both in size and in his central position. The special status of this portrayal is emphasised by the relatively rare motif of a high mountain to be seen behind the angel. This is both an indication of the burial place

of Christ and an image of Golgotha, recalling the Crucifixion; and at the same time, it is a theological symbol of spiritual ascent. The angel is seated on the stone blocking the entrance to the tomb. In early liturgical interpretations this stone was identified with the ambo and referred to the area in front of the chancel: «The ambo is an image of the stone by the holy sepulchre, on the edge of which sat the angel who told the myrrh-bearing women of the Lord's resurrection»[100]. In the Akhtala composition of «Holy Women at the Sepulchre» and also in the «Descent into Hell» special emphasis is given to the theme of the opened gates and the way to salvation lying through participation in the liturgical mystery.

This theme was also very important in the third composition in this sequence. In the «Incredulity of Thomas» Christ stands in front of an enormous door that, on the one hand, recalls the miraculous appearance of Christ in the house among the apostles «the doors being shut» (John 20:26) and, on the other, offers a symbolic image of the heavenly gates opened by Christ through his Resurrection. Usually the doors shown in the «Incredulity of Thomas» are little more than a geometrical form in an abstract background. Here they open the way into a church and beyond them can be seen a basilica with a projecting sanctuary apse and an adjoining structure that resembles a many-tiered tower. The uppermost tier of the tower takes the form of a ciborium with a pointed cupola. Again this combination of easily recognizable and specific features recalled the most important site of pilgrimage for Christianity, the Holy Sepulchre in Jerusalem: it shows the basilica, and the stepped rotunda of the Anastasis Church, which was depicted in the architectural backgrounds of Byzantine paintings either as a free-standing ciborium or as the summit of the rotunda.

The author of the iconographic programme was again stressing the liturgical aspect by presenting the house of the apostles in the earthly Jerusalem as the image of the temple in the New Jerusalem. The house where Christ first met with the apostles after His resurrection was interpreted as the first church of the new faith.

97 This comparison is consistently drawn in the Homily of Good Saturday by St Epiphanius of Cyprus, the principal source of the iconography of «Descent into Hell».

98 See *Radovanović J.* The Only Representation of Resurrection in 14th-century Serbian Painting // *Zograf,* 8 (1977), pp. 34–43.

99 On the treatment of this scene in Byzantine monumental art, see *Tomeković S.* Le «maniérisme», pp. 166–169.

100 See *Krasnoseltsev N.F.* On the ancient liturgical interpretations. Odessa, 1894, p. 66. — *In Russian, see Bibliography.*

The «Incredulity of Thomas» therefore formed part of special Byzantine cycles which expressed the idea of Christ's transmission of his priesthood to the apostles[101].

Christ in the «Descent into Hell» is shown between the tomb or proto-altar and the house or proto-church. The sources of the liturgy are revealed through the theme of resurrection. In each scene the hill of Golgotha, the cross in the Lord's hand and the showing of His wounds all recall the Crucifixion. The Redemption and the Resurrection are inseparable in the history of mankind's salvation which is repeated each day in the liturgy. This unity is declared in the hymn sung during communion. There the resurrection is organically linked with the Mother of God and the New Jerusalem, two themes of great importance for the Akhtala murals:

Ever blessing the Lord, let us sing His Resurrection: for in that He endured the Crucifixion, He hath destroyed death by death. Shine, Shine, O New Jerusalem! for the glory of the Lord is risen upon thee; exult now and rejoice, O Zion! and Thou, O Pure Birth-giver of God, be Thou adorned in the Resurrection of Him Whom Thou didst bear!

This ancient hymn is sung at the end of the liturgy and, in our view, provides the key to understanding the Virgin cycle and the Christological cycle of murals at Akhtala since they form an interrelated whole in the iconographic programme.

In analysing how the themes of the Christological cycle are located throughout the church, we cannot help noticing the deliberate opposition of the three scenes of the Passion on the north wall to those of the Resurrection on the south wall. They are separated from the other frescoes by two rows of holy monks in the first and third tiers above and below them. This contrast does not have a direct analogy in other murals of the time and so must testify to a particular conception. Perhaps it can be explained as a part of the polemic with the Monophysite teachings: for a Chalcedonian monastery surrounded by Monophysites this would have been more than justified. The scenes of the Passion gave the fullest expression of Christ's human nature while those of the Resurrection vividly demonstrated his divine essence. In this way, we may suppose, the authors of the iconographic programme were emphasising the necessity of understanding Christ «in two natures»[102]. This was an assertion of the diophysite formulation of the Creed adopted at the Council of Chalcedon in 451 and rejected by the Monophysites[103]. We should add that the relationship between Christ's divine and human nature, the issue discussed at Chalcedon, gained a new significance and especial acuteness in the 11–12th-century Byzantine spiritual life. It was specifically in the iconographic programmes of the Comnenian period that separate cycles of the Passion and Resurrection became common. The Akhtala frescoes offered no fundamentally new resolution of this topical Byzantine theme but rather gave it an Armenian- Chalcedonian interpretation.

There was also a liturgical meaning to the opposition of these two sequences. While the depictions of «Christ before Annas and Caiaphas», «Christ before Pilate» and the «Christ being led to Golgotha» on the north wall evoked associations with the ritual preparation of the sacrifice, those depicting the Resurrection were linked to the rite of communion with which the liturgy concluded. This would seem to have been quite intentional. Evidently these cycles together with the depiction of the Eucharist in the altar apse were meant to create an image of the liturgical act. The scenes of Paradise shown in the second tier of the west wall formed an organic part of this cross-shaped image: they recalled the coming bliss of heaven that was the final and higher goal of the liturgy. Through these scenes of paradise the theme of the liturgical act united all parts of the church's decoration, linking the Christological cycle of the north and south arms with the extensive composition of the «Last Judgement» in the west arm.

101 See *Todić B.* The oldest murals of St. Apostles church in Pec // Zbornik za likovne umetnosti, 18 (1982), pp. 35–37 — *In Serbian*.

102 The Monophysite iconographic programme of the 10th-century murals of Aghtamar presents a typologically close type, with Resurrection scenes graphically prevailing in number over the Passions. See *Thierry N.* The cycle of the passions and Christ resurrection from Akhtamar // Fourth International Symposium on Armenian art. Abstracts. Yerevan, 1985, pp. 271–272.

103 Perhaps two scenes of the Passion cycle owed their appearance on the west facade of the Church of Tigran Honents in Ani to the desire to accentuate the human nature of Christ and thus point out that this was a Chalcedonian church. The compositions «Descent from the Cross» and «Lamentation», arranged directly above the entrance, to both sides of the central window, are emphasised by a decorative arch. Below the window, between them, is the Mandylion, which symbolizes the reality of incarnation. We cannot rule out that the author of the iconographic programme of the Armenian Chalcedonian murals of Kirants was guided by a similar concept. The lower part of the drum portrays a sequence of Old Testament scenes, unique of its kind, which may be interpreted as prototypes of the Mother of God and directly linked to the Incarnation theme.

THE LAST JUDGEMENT

The «Last Judgement» is presented here in one of its most detailed variants and the scenes cover the three upper tiers of the west wall and part of the vault and side walls of the west cross arm. The protruding arch running across the vault divides the west arm into two approximately equal areas, and forms a natural border for the composition. The lunette of the west wall contains a «Deesis» surrounded by a throng of angels. In the centre between the windows, directly below the figure of Christ in the mandorla, we find the *Hetoimasia* at the feet of which Adam and Eve bow down. There are two angels on each side of the throne and along the window jambs angels are shown rolling up the scrolls of the heavens. The entire second tier is taken up with scenes of paradise. These are, from south to north, the «Bosom of Abraham», «The Virgin enthroned between two archangels», «The penitent robber», and «The gates of paradise» while the last scene in the tier is divided horizontally into two with the «Archangels with the Scales of Justice» being located above «St Peter leading the righteous into paradise». On the outer face of the false arch which frames the west wall can be seen depictions of the righteous rising from their graves and symbols of the torments of hell.

On each side of the vault there are six enthroned apostles holding open books in their left hands. Behind them stand several ranks of angelic warriors. On the northern wall all the murals have been destroyed but below the vault on the opposite side there are fragmentary remains of a procession of the righteous made up of various ranks of saint. Below the procession there is a detailed composition of the «Resurrection of the Dead». This includes a trumpet-blowing angel who seems to be descending from the heavens, and an allegory of the Earth in the form of a crowned female figure sitting on a lion while numerous birds and fishes disgorge parts of human bodies.

Each of these iconographic motifs is worthy of individual examination. This work, however, has already to a great extent been done. The «Last Judgement» at Akhtala was described in detail by Thierry[104], so here we shall point out and offer a new interpretation of the most interesting features.

The Akhtala composition for the most part follows the iconographic type established in Byzantine monumental art by the 11th century[105]. Every single scene here may be found in earlier Byzantine churches.

The interpretation, however, is not entirely traditional. This becomes apparent when we compare the Akhtala «Last Judgement» to the approximately contemporary mosaics in Torcello which have long been regarded as a characteristic example of Byzantine composition[106]. The significance of the «Deesis» is stressed at Akhtala by surrounding it with a host of angels and devoting the entire large lunette to this subject. The scenes of paradise are also allotted an exceptionally important and central place in the composition, taking up the entire length of the second tier. The themes of «Christ's triumphal appearance» and of the attainment of heavenly bliss are thus especially emphasised in the iconographic programme at Akhtala. By comparison with Byzantine monuments the ideas of judgement and retribution for sins receives virtually no emphasis.

The nearest analogues to the Akhtala «Last Judgement» are to be found in early 13th-century Georgian murals. The church of Timothesoubani offers the closest parallel: there the «Last Judgement» on the west wall only has two tiers, the upper showing the Deesis and the lower, scenes of paradise[107]. The other scenes are transferred to the walls of the west arm of the domed cross. The scenes chosen to represent the theme of paradise in the two churches, moreover, coincide. One difference is that at Timothesoubani the *Hetoimasia* is depicted in the centre of the tier showing scenes of paradise, directly below the throne of Christ in the Deesis. However, the prominent position allotted to the depiction of the *Hetoimasia* at Akhtala, between the two windows in the third tier and separating the Deesis and the scenes of paradise, can also be seen as the focal point of the entire composition. While there are certain differences in the way they are depicted the «Last Judgement» in the two churches are structurally and symbolically ordered around the inter-relation of these three themes, Deesis, the *Hetoimasia* and Paradise. It was not characteristic of Byzantine wall-paintings to link the scenes of paradise so strongly with those of the Deesis and the *Hetoimasia:* there, instead, they were dramatically counterposed to scenes of torment in hell and, as a rule, were auxiliary in function.

104 *Thierry N.,* Le Jugement Dernier d'Ahtala, pp. 147–68.

105 On the formation of the Byzantine traditions for representing the Last Judgement, see *Brenk B.* Die Anfange der byzantinishen Weltgericht-darstellung // Byzantinische Zeitschrift, 57, 1 (1964), pp. 106–126.

106 See *Andreescu I.* Torcello //Dumbarton Oaks Papers, 26 (1972), pp. 185–223.

107 See *Privalova E.L.* Timotesubani wall paintings. Tbilisi, 1980, pp. 91–97 *(in Russian).* The·same book offers concise descriptions of other Georgian representations of the Last Judgment (pp. 223–228).

The surviving monuments permit us to speak of a distinct Georgian tradition in interpreting the «Last Judgement» that also found expression in Akhtala. Without changing the fundamental content and composition of the chosen images, this tradition introduced nuances into the interpretation that derived from Georgian culture. The great importance attached to the Deesis was linked to the special interest shown in this composition in Georgia[108]. From the earliest times it had been interpreted there as an image of the heavenly glory of Christ, the ruler of the universe. Quite often it was painted in the conch vault of the altar apse, thereby offering a worthy substitute for the more archaic «Christ in Glory»[109]. The stress on the coming in triumph and the glorification of Christ is retained in the Deesis scene from the «Last Judgement» and in the Georgian murals acquires a demonstratively solemn character. Possibly the exceptional attention given to the theme of paradise was prompted not just by theological but also by aesthetic considerations. The dramatic depictions of the Greek tradition where heavenly bliss was demonstratively contrasted with the torments of hell was not popular in Georgia. There the perfect beauty of the whole was more appreciated. This aesthetic ideal was better served by a lauding of the triumphal conclusion of the history of salvation than by moralising comparisons between good and evil.

Certain other distinguishing features of the Akhtala «Last Judgement» were also due to Georgian influence. Full-length figures of saints occupy the first tier of the west wall. This was not typical in Byzantine art where the entire west wall was usually given up to depicting the «Last Judgement». However, direct analogies of the Akhtala composition can be found in early 13th-century compositions from the Georgian churches of Betania, Timothesoubani and Ozaani. All that varies is the rank of saint depicted: in Akhtala they are holy monks, in Betania martyrs and in Timothesoubani, holy warriors. The symbolic concept is easily understandable. These saints would be inhabitants of the paradise so vividly depicted in the second tier. At Akhtala the series of holy monks constituted an important part of the overall composition of the murals. It formed a link in the uninterrupted chain of saints running round the foot of every wall in the church and thus uniting the «Last Judgement» with the Mariological and Christological cycles. Furthermore, the series marked a kind of margin, being both linked to the «Last Judgement» and quite independent of it.

The series of prophets depicted on the protruding arch in the centre of the west vault which marks the end of the scenes from the «Last Judgement» performs a similar function. Unfortunately, poor preservation does not permit us to identify the first seven figures. Only the cap of the high priest and the open scroll in his hand enable us to recognise the prophet Daniel. The series of prophets recalls the Old Testament predictions of the Second Coming. Their depiction can be seen as a theological commentary on the Deesis composition which included motifs drawn from the prophetic visions (tetramorphs, the wheels in flames and the fiery stream)[110]. We may regard the appearance of these prophetic figures along the border of the «Last Judgement» to be a part of the Georgian iconographic tradition[111]. The earliest example comes from the frescoes of Ateni (second half of the 11th century) where the prophets were shown in the lower tier of the west apse below the scenes of the «Last Judgement»[112]. In the Timotesoubani murals a depiction of the prophet Daniel on the southwest pillar introduces the scenes from the «Last Judgement»[113]. He holds an open scroll in his hand containing the text of his vision: «I beheld till the thrones were cast down, and the Ancient of Days did sit...» (Daniel 7:9). In all likelihood, the very same text was formerly on the scroll held by Daniel in Akhtala.

Specifically Georgian features can be found not only in the overall structure of the composition, but also in the interpretation of particular images in the Akhtala «Last Judgement». Characteristic in this respect is the interpretation of the «Scales of Justice», the symbolism of which has deep and ancient Oriental roots[114]. In Byzantine churches it was traditional only to depict the Archangel Michael holding the scales

108 See *Velmans T.* L'image de la Deisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autre regions du monde byzantin // Cahiers Archéologiques, 29 (1980–1981), pp. 42–102.

109 See *Aladashvilli N.A.* Composition of the altar conch in Svaneti churches // IVe symposium internationale sur l'art géorgien. Tbilissi, 1983, pp. 1–21. — *In Russian, see Bibliography.*

110 For a study of these iconographic motifs see *Lafontaine-Dosogne J.* Théophanies visions aux-quelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images // Synthronon. Paris, 1968, pp. 135–143.

111 *Thierry,* Le Jugement Dernier d'Ahtala, p. 164.

112 For a detailed description of the composition, see *Ovchinnikov A.N.* A copy-reconstruction as a method to recover the lost iconography (for example, the composition of «The Last Judgement» from Ateni) // IV International Symposium on Georgian art. Tbilisi, 1983, pp. 1–20.

113 See *Privalova E.L.* Timotesubani painting, p. 92.

114 A small study, «The Scales of Justice», is dedicated to the source of this iconographic motif. See *Murjyanov M.F.* Studies of the Nereditsa frescoes // Vizantijskiy Vremennik, 34 (1973), pp. 204–8.

of justice. In the murals of Akhtala, Betania and Timotesoubani the scene became an entire composition set in a special frame. While one angel holds the scales, another drives away with a spear the demons who try to tip the scales in their direction. At Akhtala the mural is very explicit. Scrolls with inscriptions in Georgian lie on the scales[115]. On the first scale has been placed a large scroll symbolising virtue and inscribed «tears, fasting». The author of the composition names the chief virtues of repentance and abstinence and reminds the monks of their most important obligations. On the second scale there are seven scrolls for the seven deadly sins, and the lowest bears the words «arrogance». The single scroll of virtue outweighs the seven scrolls of sin despite all the efforts of the winged devils to pull down the second scale.

In the majority of Byzantine depictions the scales are shown evenly balanced and often located between scenes of heaven and hell: the mosaics of Torcello or the no less famous miniature from the Paris Gospel (gr. 74) are examples. The stress falls on the dramatic expectation of the court's decision. In Georgian variants the main idea becomes the triumph of virtue over vice. This is shown not only by the strong tilting of the scales towards the side of the righteous but also by the appearance of the second angel who destroys the forces of evil. Probably this explains the location of the «Scales of Justice» at Akhtala. It is shown in the same tier as the scenes of paradise and above the procession of saints, who were among the first to be declared innocent by a higher justice, approaching the gates of heaven. The scene itself is interpreted in the same spirit as the entire composition of the «Last Judgement» where the dominant theme is one of triumphal glorification. All of this is evidence of a quite conscious reworking of the Byzantine iconographic type in the Georgian ecclesiastical environment[116].

[115] Some paintings, for instance, the Vardzia murals, portray books instead of scrolls. This detail comes from Revelation 20:12.

[116] The interpretation of the Last Judgement and the cupola decor of early 13th-century Georgian churches, reviewed above, are based on common ideas.

[117] On the source, symbolism and existing iconographic variants, see *Bogyay Th.* Hetoimasia // Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Bd. II. Stuttgart, 1971. Sp. 1189-1202.

[118] See *Babić G.* Christological controversies in the twelfth century and the emergence of new scenes in the apse decoration of Byzantine churches // Zbornik za likovne umetnosti, 2 (1966), pp. 21–25. — *In Serbian.*

[119] See *Krasnoseltsev N.F.* On the ancient liturgical interpretations. Odessa, 1894, p. 63.

Having shown how closely these murals follow those in Georgian churches, we should also note distinctive features of the Akhtala «Last Judgement». These are chiefly to be found in an intensifying of the purely liturgical aspects, something that is typical of the entire iconographic programme at Akhtala.

The interpretation of the *Hetoimasia* deserves comment. It was the importance and great significance attached to this symbol that determined its location at the very heart of the composition[117]. The *Hetoimasia* originally meant the «prepared throne» on which Christ would be seated on the Day of Judgement. It thus recalled the coming salvation of mankind, to which there is an unambiguous reference in the presence of Adam and Eve who bow before it. The cross and instruments of suffering shown on the throne symbolise the expiatory sacrifice of Christ, the central event in the history of salvation. The depiction of the dove of the Holy Spirit permits us to look on the *Hetoimasia* as a symbolic embodiment of the Holy Trinity which implemented the ekonomia of salvation. By uniting all the main dogmatic ideas, the *Hetoimasia* provides a concentrated image of salvation that organically includes the scenes of the «Last Judgement» within the overall system of the murals.

The liturgical context of this image is also quite clear. The Gospel lying on the cloth which covers the throne directly recalls the altar and the Eucharistic mystery as the indispensable condition for «attaining the life eternal». This also accounts for the appearance of the *Hetoimasia* in certain versions of the «Officiating Bishops» where it replaces the depiction of the altar[118]. In early liturgical interpretations, we may recall, the altar was proclaimed «the throne of God on which the Lord, borne by cherubim, took his bodily repose»[119].

Any representation of the *Hetoimasia* has liturgical content but in Georgian versions of the «Last Judgement» it is in no way emphasised. The idea of glorification remains of greatest importance. On either side of the *Hetoimasia* are usually shown two archangels standing like the guards of the imperial throne. They are also present in Akhtala. In addition, however, there are also two angels bending towards the throne who are painted on the jambs of the south and north windows. They reach out hands covered with a cloth towards the *Hetoimasia,* thereby repeating the liturgical gesture in the sanctuary. The composer of the iconographic programme was recalling the mystic unity of the altar

and the *Hetoimasia*. It is noteworthy that the south of these two angels heads the procession of the righteous which begins on the southern wall of the west arm and continues in the window jamb. It is as if the resurrected faithful become participants in the last liturgical ceremony.

A no less interesting liturgical aspect has been added to the Deesis. Behind the Mother of God and John the Baptist are shown the full-length figures of the archangels Michael and Gabriel in imperial garments with spheres and sceptres in their hands. A most uncommon detail is the inscription on both spheres: they carry the Greek abbreviations «ΡΚΔΠ» and «ΦΧΘΠ», each letter of which set around a cross. We know of similar cryptograms around crosses in Byzantine art[120]. They accompany depictions of the Leaved Cross and are often to be found on the omophorions of bishops. It is much less common for them to appear on spheres. A rare example is the depiction of the «Virgin and Child on the Throne between Two Archangels» in the conch of the altar apse at the church of Panagia Mavriotissa in Kastoria. We do not know of analogies to such inscriptions in the Deesis compositions of the «Last Judgement».

In this case the letters are an abbreviation of the concluding and audible words of liturgical prayers. The first inscription from Akhtala has not yet been identified. The second can be deciphered as Φώς Χριστού φαίνει πάσιν «The light of Christ enlightens all of you»[121].

This phrase is very frequently met in cryptograms and is pronounced by the priest in the liturgy of the presanctified, when he turns to the faithful from the altar with the censer and a lighted candle in his hands. The sphere in the hands of the archangel is a symbolic analogue of the candle held by the priest since it creates the image of divine light. This is the primary and chief significance of the sphere as described in Byzantine theological commentaries[122]:

> *The cloud-like sphere that the angels hold in their hands denotes the illumination of the spirit... Yet this sphere is also a symbol of theology, meaning that if Christ indeed became Man as God he has no beginning nor end and that He holds the universe and the entire world in his hand*

The inscription on the sphere recalls the participation of the archangels in the celestial

[120] See *Babić G.* Les croix à cryptogrammes peintes dans les églises serbes des XIII–XIVe siècles // Mélanges Ivan Dujcev. Paris, 1979, pp. 1–13.

[121] This deciphering was proposed by B. Flusen who spoiled a minor misspelling on the sphere inscription: the letter Θ was used instead of Φ, see *Thierry N.* Le Jugement Dernier d'Ahtala, p. 168.

[122] PG / ed. Migne Vol 155, col. 869.

liturgy and stresses the liturgical meaning of the Deesis where Christ is not just the emperor and lord of the universe but also a great High Priest. This was made more explicit in the art of the Palaeologean era when Christ was shown in the Deesis compositions dressed in the robes of an Orthodox Patriarch[123].

Liturgical ideas were emphasised in both the Deesis compositions of the Akhtala murals, that on the arch preceding the sanctuary and that in the lunette of the west wall. The two compositions complemented and reinforced one another. The image of the infant Emmanuel concentrated attention on the reality of the Incarnation and of Christ's sacrifice. The image of Christ seated in the shining mandorla presented him between the officiating archangels who praised him as king and high priest[124] eternally reigning in the heavens. If the Emmanuel referred to the first coming and the beginning of the history of salvation then Christ in the «Last Judgement» was a reference to the Second Coming and the completion of his foreordained path. At Akhtala the Deesis compositions form distinctive guidemarks in time and space located within the decoration of the church; they uncover opposite sides of the same symbol which in the most concentrated form embodies the theme of salvation and constitutes the central meaning of the iconographic programme and of the liturgy.

Besides the Georgian and rare liturgical motifs we may note two other interesting features of the Akhtala «Last Judgement». The first is the depiction of St Anempodistos (feast day, 2 November) on the face of the false arch framing the west wall. The bust of the martyr continues the vertical series of the faithful being raised from their graves. To give some variety to the theme the compiler of the iconographic programme personified a righteous soul in this portrait of one who had died for the faith. It does not become clear why this lesser known martyr was chosen until we compare the details of his hagiography with the topography of the murals.

Symmetrically opposite St Anempodistos on the north protuberance of the same arch we find symbolic images of various torments in hell. The Life of the Saint tells in detail of the tortures suffered by Anempodistos, Akindinos and Pegasios at the hands of the Persian king.

[123] The theme of Christ the Patriarch in Byzantine iconographic programmes is analysed in *Walter*, Art and Ritual of the Byzantine Church, pp. 214–221.

[124] Importantly, certain Last Judgement compositions (for instance, the murals of Ateni and Timothesoubani) represent Christ as a venerable, grey-haired man, like the «Ancient of Days», thereby symbolising the eternity of the second person of the Trinity.

They were beaten with rods, hung over fires, placed on red-hot tiles and in cauldrons filled with molten tin, sulphur and tar, thrown into the sea, cast into pits full of snakes and, finally, burnt to death in a vast furnace. The list of their sufferings clearly corresponds to the traditional forms of torment in hell. The comparison was actually made in the Life of the Saint where it was asserted that these terrible punishments could not harm the faithful believers whom God protected and endowed, as a reward for their faith, with eternal bliss. The image of St Anempodistos is thus in some sense the antithesis of these scenes of torment. He personified the idea of earthly suffering for the faith as necessary for attaining the heavenly kingdom.

The use of a saint's image to embody a particular theological idea was not unique to Akhtala. An interesting analogue may be found in the iconographic programme of the church of the Savior at Nereditsa (1199). There St Anastasia is shown beside the scenes of paradise. The holy martyr, as M.F. Muryanov convincingly proved, embodied the theological concept of resurrection and replaced the «Descent into Hell» or «Anastasis» which represented this theme in certain other variants of the «Last Judgement»[125]. The fundamental similarity between the Novgorod and Caucasian monuments permits us to suggest that here we have a common Byzantine tradition that might be observed in other depictions of the «Last Judgement».

Another probably just as ancient though not universally accepted Byzantine tradition, was the location of the «Descent of the Holy Spirit» next to the «Last Judgement». The poorly preserved but originally very large composition of the «Descent of the Holy Spirit» in Akhtala is located on the southern wall of the west arm and directly adjoins the procession of the righteous from the «Last Judgement». Both dogmatic ideas and a similarity in iconographic motifs form a symbolic connection between the two compositions. The descent of the Holy Spirit was the most important event after the Ascension, and it prepared the way for the Second Coming. In the history of salvation it was interpreted as the final act in the creation of God's church on earth. From that

[125] *Muryanov M.F.* On the symbolism of the Nereditsa Frescoes // Mediaeval Russian Culture, Leningrad, 1974, pp. 168–70. — *In Russian, see Bibliography.*

[126] On the iconography of the «Descent of the Holy Spirit», see *Grabar,* L'art, Vol 1, pp. 616–21 and *Ouspensky L.* Iconography of the Descent of the Holy Spirit // St Vladimir's Quarterly, 31 (1987), pp. 309–47. For a new view on the source of this iconographic type, see *Stricević G.* Byzantine Iconography of the Pentecost // Eleventh Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers. Toronto, 1985, pp. 46–7.

moment onwards began the apostolic witness and the spread of the Christian faith throughout the world: the way to salvation was opened to mankind, and to life eternal after the Last Judgement. The shared meaning of the «Last Judgement» and the «Descent of the Holy Spirit» found its reflection in similar pictorial approaches[126]. In both compositions an important role is played by the theme of the appearance of God or Theophany which was embodied through the common iconographic motif of the *Hetoimasia*, the purifying flame, and the apostles seated on their thrones.

In the early 9–10th-century Cappadocian depictions of the «Last Judgement» we encounter a striking contamination of two compositions[127]. The most vivid example is provided by the murals of Kokar Kilise in Ikhlara[128]: tongues of flame descend on the apostles ranged to either side of the enthroned Christ in the «Last Judgement», although these referred to the gift of mystical omniscience acquired at the moment that the Holy Spirit descended. We can also note a combination of the interest in this theme with the Second Coming in later Byzantine iconographic programmes. In the murals of Kurbinovo (1191), for example, the scenes of the «Last Judgement» on the west wall were replaced by a depiction of the «Great Theophany» or «Appearance of the Ancient of Days surrounded by the Heavenly Hosts». These were based on prophetic visions and liturgical texts and created an unusual image of the Second Coming[129]. For us it is important that the «Descent of the Holy Spirit» was shown directly above this scene and, as in the Akhtala murals, the deep affinity between the two was emphasised by iconographic means.

The Akhtala «Last Judgement» thus is distinguished by a rare variety of iconographic motifs which vividly and in many different ways illustrate the central theme of salvation. Many symbolic threads bind the scenes on the west wall to compositions in other parts of the church. The purpose of the iconographic programme was to create a single image of the history of salvation in which the «Last Judgement» was conceived to be the triumphant final act of a drama lasting many centuries. Comparison with Byzantine and Georgian variants leads us to conclude that a particular Georgian iconographic tradition underlies the interpretation of the «Last Judge-

[127] The extant examples of such contamination are enumerated in *Thierry,* Le Jugement Dernier d'Ahtala, p. 164.

[128] See *Thierry N. et M.* Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Paris, 1963, pi. 63–4, pp. 128–33.

[129] See *Hadermann Misguich L.* La grande Théophanie de Saint-Georges de Kurbinovo et le décor du registre des prophètes // Зборник. Археолош-ки музеј на Македонија, book VI–VII (1975), pp. 285–95.

ment» in the Akhtala murals. Unlike the Georgian monuments, however, the purely liturgical motifs are specially stressed at Akhtala and this can be attributed to the Armenian-Chalcedonian environment which was more closely in touch with the church in Constantinople.

STYLITES AND HOLY MONKS

Depictions of holy monks occupy a significant place in the iconographic programme of the cross arms. Together with stylites they fill the first and third tiers of the south and north walls. The authors of the iconographic programme established a definite hierarchy among them. The most revered were shown in the upper tier between the window apertures. Next in importance were those portrayed on the window jambs, last came the seven figures from the lowest tier of both walls, who are least distinguished by individual features. Unfortunately, it has not proved possible to identify these poorly preserved images.

A central and especially imposing position between the windows on both walls is allocated to two stylites. This was justified both in architectural and symbolic terms. They were conceived as a kind of decorative column within the overall plan of the murals, holding up and linking together the various parts in the unified compositional structure of the wall. This recalls a comparison made in theological texts where the church rested on its stylites just as the temple of Wisdom was built on columns[130]. In the Akhtala murals they not only symbolise spiritual ascent and ascetic feats but a support of the church: the symbolic image of the latter is to be found in thematic scenes located above the stylites.

The north wall shows St Symeon the Younger (feast day 24 May) on top of a pillar which has a richly decorated capital. He is dressed in a brown mantle, while his head and shoulders are covered by a dark blue koukoulion which denoted the great *schema,* the highest order of monastic service. In his right hand he holds a cross while his open left palm is held at level of his breast. The full Greek inscription 'Ο ΟΣΙΟΣ ΣΥΜΕΩΝ Ο ΣΤΥΛΙΤΗΣ' is supplemented with the Georgian abbreviation «SN ANTKI» which could be translated as Symeon of Antioch.

On the opposite south wall we find Daniel the Stylite (feast day, 11 December) portrayed as a grey-bearded elder, dressed in a simple brown mantle. He holds his hands palms outward in front of his breast

in the traditional gesture of receiving grace. Beside him is an abbreviated inscription in Georgian, «St Daniel», written in large letters of the *asomtavruli* script.

St Symeon the Younger and St Daniel are among the four most revered stylites. In most parts of the Byzantine world, however, they are not the most popular of this rank. In Cappadocia or Serbia, for instance, the cult of St Symeon the Elder is incomparably more influential and he is depicted much more often than St Symeon the Younger. The exclusive attention given at Akhtala to the latter is the result of the Caucasian tradition. Lafontaine-Dosogne's detailed study has gathered the evidence of the saint's enormous popularity in Georgia[131]. It was, according to legend, St Symeon the Younger who sent the «Thirteen Syrian Fathers» to Georgia who then became the founders of Georgian monasticism. Relics of this saint were preserved and revered there and there was a Georgian community at the monastery of St Symeon near Antioch.

No less important is the evidence of the especial reverence in which St Symeon was held by the Armenian-Chalcedonians. The most valuable information is contained in an account of the Armenian-Chalcedonians in the «Taktikon» of Nikon of the Black Mount (11th century): this quotes a number of documents which reveal that the monastery of St Symeon was one of the centres of the Armenian-Chalcedonian outside the Caucasus[132]. They were not merely numbered among the monks but formed an autonomous community that had the right to conduct the liturgy in Armenian. During the schism in the church the monastery of St Symeon the Younger remained an unshakeable bastion of Chalcedonian Orthodoxy and this played some part in establishing the cult of St Symeon. The summit of Symeon's pillar in the Akhtala murals, we may note, recalls monastery walls. There is nothing of the kind in the depiction of Daniel's pillar where the capital is immediately surmounted by a low rail. The «monastery walls» were probably intended to recall the famous cenobitic community and emphasise the importance of St Symeon the Younger in the iconographic programme of the Akhtala frescoes.

130 See *Djordjević I.* Holy stylites in Serbian medieval wall painting // Zbornik za likovne umetnosti, 18 (1982), p. 51. — *In Serbian.*

131 *Lafontaine-Dosogne J.* L'influence du culte de saint Symeon Stylite le Jeune sur les monuments et les représentations figurées de Géorgie // Byzantion, XLI (1971), pp. 183–96.

132 The Greek text of the chapter on the Armenian-Chalcedonians with a parallel Russian translation was published in *Adonts N.O.* On the origin of the Tsats Armenian // Journal of the Ministry of public education, XXXII, 1911 (April), pp. 238–49. — *In Russian, see Bibliography.*

The emphasis attached to the depiction of St Daniel the Stylite in the centre of the south wall can also be explained by referring to the especial reverence of this saint in the Christian Caucasus. In the early 20th century Professor Kekelidze published excerpts from a Georgian life of the saint which mentioned his influence on events in Georgian history[133].

In the Akhtala murals the theme of the stylites was developed in four further depictions of such saints on the window jambs of the south wall. The series began with St Symeon the Elder (feast day, 1 September). The saint is depicted in a koukoulion which distinguishes him from the other stylites on the south wall and undoubtedly points to his special status as the first stylite saint. To the left of his figure there is a large Georgian inscription in asomtavruli, «SMN ARKIMNDRITI» (Symeon the Archimandrite). Beneath this is an additional Georgian inscription in small letters reading «of Aleppo» so as to explain which of the two stylites of this name was depicted here. The inscription reminded its readers of the monastery of St Symeon the Elder, located between the Syrian towns of Antioch and Aleppo, which was a famous holy site throughout the Christian world.

Opposite Symeon in the eastern window of the south wall is shown St Alipios (feast day, 26 November) who was the last of the great stylites to be depicted here. Like the other saints of this series in the windows of the south wall he is shown on the summit of a pillar with an elegant rail surmounting a decorative capital. The dark brown mantle and the hands opened in front of his breast are also common to all the stylites depicted on the south wall.

If the preceding saints are among those most widely depicted in Eastern Christian art the two portraits in the western window jambs are extremely rare. St Benedict of Nursia (feast day, 14 March) is shown as a stylite although he never practised this form of asceticism. Evidently this was how the author of the iconographic programme strove to emphasise the holiness and especial merits of the founder of Western monasticism. The introduction of Benedict, a saint canonised both by the Catholic and the Orthodox churches, in this rare and unusual interpretation may be explained as part of that desire to stress the unity of the Christian confessions: its importance in the iconographic programme was shown when we studied the holy bishops depicted in the altar apse.

133 *Kekelidze K.S.* Studies on the History of Ancient Georgian literature. Vol. XII. Tbilisi, 1973, pp. 187–98.

134 See Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 1–8. Freiburg im Breisgau, 1968–1980, col. 413.

There are certain difficulties in identifying the stylite shown opposite St Benedict in the western window aperture. The saint's name is given in an abbreviated form of two letters «SN» below the tilde and the word «MANDRAELI», also written in *asomtavruli,* is in a Georgian form that suggests a geographical name explaining the origin of the stylite. The search for a Georgian toponym was unsuccessful, however. As a Greek name, on the other hand, the interpretation was more successful. The word «mandra» which basically means «enclosure» was used as the name of monasteries arising near the pillars of stylite saints[134]. In the Akhtala murals the pillars on which the stylite saint who lived in such a monastery are depicted were intended to recall distinctive aspects of those communities. Only here, it is interesting to note, is the summit of the pillar crowned with a suggestion of monastery walls that exactly repeats the analogous detail of Symeon the Younger's pillar. Perhaps therefore the author of the composition wanted to indicate a link between this saint and the monastery-mandra of St Symeon.

We can decipher the abbreviation «SN» as «Stephen». Among holy monks of this name the qualification «Mandraeli» is most suited to the 8th-century saint of that name (feast day, 14 January). With the aim of imitating the great holy monks St Stephen travelled around all the major monasteries of the East. By showing him beside the founder of Western monasticism this depiction served as a reminder of the numerous ascetic feats of Eastern monasticism, since he is famous for repeating them.

Apart from the stylites there are also certain hermits shown in the third tier. One of the first and most revered anchorites, St Onuphrios the Great (feast day, 12 June), appears on the south wall. He is depicted in the narrow space to the left of the eastern window. The long-bearded elder stands full length and naked, his body covered by the thick hair that, according to his Life, replaced his clothes. He is turned three-quarter face and, with his arms raised in prayer, points to Christ in the «Crucifixion», the contours of which can still be discerned on the eastern wall of the south cross arm. The series of the holy monks is thus linked to the scenes of the Christological cycle. The, author of the iconographic programme was recalling that the sufferings of the stylites and hermits repeated the sufferings of Christ on the cross.

Like His sacrifice, they were also the necessary condition for salvation. The image of St Onuphrios was a quite deliberate choice here. In the Christian tradition the story of this saint who was repeatedly save from inevitable death proved the «providence of God» and the idea that the prayer of the righteous person was effective. Eastern Christians appeal to the saint when threatened by sudden death. We may recall that this was a constant danger for Ivane Mkhargrdzeli, the ktetor of the paintings, since he directly took part in many battles and military campaigns.

On the north wall only two depictions of holy hermits have been well preserved, in the window jambs. In the western window is shown St Barlaam, the confessor of the Indian prince Joasaph (joint feast day, 19 November). Our attention is drawn to the strange garments worn by this grey-bearded elder: he wears an extremely simple and crudely woven short-sleeved yellow shirt which reaches to his knees, over which is slung a dark blue epitrachelion, and on his head a pointed cap. His hands are held palm outwards in front of his breast in the gesture of receiving grace. The rough shirt which appears to have been made from stems was probably intended to recall the tropical climate of India where St Barlaam was a hermit. These unusual garments also have another meaning. They are the subject of an important episode in the «Story of Barlaam and Joasaph» since they played a role in the conversion of the Indian prince. On seeing these pitiful rags which hardly concealed the emaciated body of the hermit, Joasaph was moved to tears and begged the saint to give them to him. They then became a symbol of spiritual succession in the worship of God. The appearance of St Barlaam among the selected hermits of the Akhtala frescoes was entirely justified since the «Story» was exceptionally popular in the mediaeval Caucasus[135].

Only insignificant fragments remain of the second depiction on the west jamb of this window. We can still see a brown mantle, an epitrachelion and a cross held in the right hand. It is natural to suggest that this is Prince Joasaph who was traditionally depicted in monk's garments beside his teacher Barlaam. We find a characteristic and very near contemporary example of their joint depiction in the murals of the main church at Studenica (1208).

135 See The Story of Barlaam and Josaph / ed. I.N. Lebedeva, Leningrad, 1985, p. 25 *(in Russian)*. This edition gives a detailed review of historical research into the origin of the tale, which was translated from Georgian into Greek in the 11th century.

On the eastern window jamb we see the 5th-century saint John Kalibitos (feast day, 15 January). After many years of wandering he returned unrecognised to his father's house and settled in a wretched hut *(kaliba):* later a church was erected on the site. Under the saint's monastic cloak we can clearly see a priest's epitrachelion. In his right hand he holds a cross and in his left, a richly-decorated Gospel. The last detail refers to the story in his Life of the Gospel given to him by his parents which he kept all his life. Before his death he revealed his identity t his parents and pointing to the Gospel said it was this book which had taught him to love God more than anyone else in the world.

Only a few fragments have survived of the second figure on the window jamb. They permit us to conclude that a grey-bearded hermit dressed in skins was depicted here. His right hand is raised in the orant gesture while his left is held to one side with the palm facing upwards. A Greek inscription with the name «BENEFOROS» has been completely preserved. However, we know of no saint by that name. It cannot be excluded that this was the teacher of John Kalibitos who encouraged him to monastic feats.

As we can see, all the surviving depictions of holy hermits are given very individual interpretations. In each case typical details are emphasised that evoke direct associations with the texts of their hagiographies. This is particularly striking when we compare this with the treatment of the stylites who are shown making identical gestures and all in similar dark mantles. While the stylites are shown as representatives of a higher monastic order and embody the idea of absolute holiness the depiction of the hermits indicates that there are many ways to attain spiritual perfection.

In conclusion we should note one interesting feature shared by all the holy monks of the south wall. Each is shown as a priest-monk with epitrachelions over their breast. The idea of their priesthood, however, is nowhere stressed in the hagiographies of these saints. This interpretation at Akhtala probably has special meaning: by providing them with the symbols of office which entitled them to celebrate the liturgy the holy monks were also included in the general liturgical context of the naos.

GEORGIAN SAINTS

The series of six Georgian holy monks depicted in the first register of the west wall deserve separate study. Three are shown to the south of the main entrance, and three to the north. Those in the southern series are, according to the Georgian inscriptions, Shio Mgvimeli (of the Cave), Joann Shuvamdinareli (of Mesopotamia) and St Evagre. Such a composition cannot be found in other murals of the same period. The central figure in this series, St Joann, led the «thirteen Syrian fathers» who came to Georgia[136] in the 6th century. He introduced monasticism there and became one of the most revered of Christian teachers: «a father to the fathers and a great monk,» it says in his Life, «who came to be an adornment of the Georgian people»[137]. He is the only Georgian holy monk to be shown holding the Gospel in his hand, to emphasise his special status as a teacher and founder of the tradition. Twelve of his disciples confirmed the true faith throughout all Georgia. The most well known of them was Shio Mgvimeli, who was famous for the numerous ascetic feats and miracles he performed. As the beloved disciple, he is shown on the right hand of St Joann while his own disciple, St Evagre, is to the left. Three generations of hermits are thus shown here, and the holy monks of the southern series embody the idea of the beginnings of the Georgian monastic tradition.

Interesting details in the Akhtala composition derived from the Lives of the saints depicted here, establish the links between the first Georgian monks. They are all shown, unlike those to the north of the door, with covered heads which echoes the description in the hagiography of the arrival of the holy fathers «in cowls as is the custom of Syrian monks»[138]. In the Akhtala murals these become the koukoulions of the great *schema* and indicate the higher order of the saints in the southern series.

Another important detail is the gesture of St Iowan's right hand. It is lowered and blessing a tall chalice which seems to hover at the level of the saint's knee. This recalls a rare miracle that took place when St Joann visited the dwelling place of Shio Mgvimeli. During the meal a goblet of wine fell from the table but

[136] For the latest studies of this popular theme in Kartvelology see *Martin Hisard B.* Le «treize saints pères». Formation et évolution d'une tradition hagiographique géorgienne (VIe–XIIe siècles) // *Bedi Kartlisa.* Revue des études géorgiennes et caucasiennes, 1–2 (1985–1986), pp. 92–110.

[137] See *Sabinin M.* Full hagiography of the Georgian church. Parts I–II. St. Petersburg, 1871–1872. — *In Russian.*

[138] *Sabinin,* op. cit., p. 71.

[139] Ibid., pp. 82–3.

Joann, with the help of spiritual powers, stopped the chalice in mid-air, blessed it, and then gave it to all present to drink from[139].

Another detail recalls the close, ties between St Shio and Evagre: a dove with a round loaf of bread in its beak flies towards Shio. When the saint was praying in his cave he was left entirely without food. Then «he, who by a raven fed Elijah in the Wilderness,» recounts the Life, «each day sent Shio by a dove pure white bread»[140]. One day the Georgian lord Evagre saw this dove while he was out hunting. He followed the bird, found Shio's cave and soon, renouncing a worldly life, became the saint's disciple and follower. A depiction of Evagre riding on horseback towards St Shio has been preserved in a relief on the 12th-century altar screen from the Shio Mgvime monastery. We do not know, however, of direct analogies to the saint's depiction in Akhtala.

The theme of the hagiography is transformed into a significant symbol which forms part of the background to the portrait. This interpretation of the depictions of holy monks is among the rare distinguishing features of the Akhtala murals. This iconographic approach was well developed in Byzantine art, on the other hand. Vivid examples are icons of the Mother of God with prophets in the marginal scenes. The depiction of each prophet is accompanied by symbols that recall important episodes in their lives which, at one and the same time, also prefigured the Virgin and the miracle of the Incarnation[141]. It is interesting to note that the striving to give a liturgical interpretation of symbols which can be observed in these works is also typical of the Akhtala composition. For instance, the goblet blessed by St Joann is given the appearance of the communion chalice and decorated with a cross while the bread in the dove's beak takes in the form of the host.

The second, northern series of monks, according to the Georgian inscriptions, depict Euthymios Mtatsmindeli (of the Holy Mount), Hilarion Kartveli (the Georgian) and George Mtatsmindeli (of the Holy Mount). The most honored position in the centre is allocated to St Hilarion, a 9th-century Georgian monk who traveled a great deal about the holy sites[142]. But it was with Thessaloniki that he was most closely associated, founding a monastery there

[140] Ibid., p. 100.

[141] On the tradition of such images see *Etingof O.E.* Hermitage example of Byzantine art of the late XII century // Eastern Mediterranean and the Caucasus of the IV–XVI centuries. Leningrad, 1988, pp. 153–4. — *In Russian.*

[142] See *Martin Hisard B.* La pérégrination du moine géorgien Hilarion au IX siècle // Bedi Kartlisa. Revue de Kartvelologie, XXXIX (1981), pp. 101–37.

at which he stayed until his death. Miraculous healings and visions took place at the site of his burial. News of him reached the Byzantine emperor who established the monastery of St Romanos in Constantinople for the pupils of St Hilarion; with time it became the centre of Georgian culture in the imperial capital. The relics of St Hilarion, who was canonised by the Greek Church, were transferred to this monastery. Thereafter he was also canonised in Georgia. His image thus personified the close affinity between the Greek and Georgian churches and he is referred to in the Orthodox tradition as Hilarion the Georgian (feast day, 19 November).

The Georgian saints Euthymios and George were not canonised in Byzantium. Yet it would be hard to overestimate their role in bringing the Georgian and Greek churches closer together. In the 10–11th centuries they carried out an enormous project in the monastery of Iveron on Mount Athos to make new translations of almost the entire body of holy texts from Greek into Georgian. The work begun by St Euthymios (d. 1028) was continued by his cousin George (1014–65)[143]. In many respects it was thanks to their activities that in the 11th century the Georgian church shifted its allegiance from the patriarchate of Jerusalem to that of Constantinople. This led not only to significant changes in their ritual but also in the development of all of Georgian culture which henceforth was indissolubly linked with Byzantium. Such an authority as Professor Kekelidze considered that direct contacts between the Georgian and Constantinople churches which began with the 9th century attained their peak by the end of the 10th century. The appearance of Georgian monasticism on Mount Athos at that time laid the foundations for the «Athonian-Constantinopolitan period in Georgian ecclesiastical history»[144].

In Akhtala SS Euthymios and George are depicted to either side of St Hilarion and presented as his successors. The same logic noted in the southern series of saints is also applied here: three generations united by a common great task are shown, with the founder of the tradition in the centre. Overall the northern series embodies the theme of the unity of the Greek and Georgian churches.

143 *Lange R.* Die Anferstehung. Recklinghausen, 1966, pp. 154–65.

144 K.S. Kekelidze specially emphasises the key role of Euthymios and George of Athos who «set themselves the goal of wholly subjecting the Georgian church, in the liturgical sense, to the practice of Constantinople and to achieve this, translated all the Greek liturgical texts and canons into Georgian,» *Liturgical monuments,* pp. xiv-xv.

145 See *Bakalova E.* The images of the Georgian saints in the Bachkovo Monastery's ossuary // Proceedings of the Art History Institute, XVI (1973), pp. 87–109. — *In Russian, see Bibliography.*

146 *Bakalova E.* Ossuary of the Bachkovo Monastery. Sofia, 1977, p. 96, ill. 77 & 149. — *In Bulgarian, see Bibliography.*

Such a series is not to be found, it is interesting to note, in the numerous surviving murals of Georgia. The only analogue, and one that is moreover extremely precise, is provided by the iconographic programme of the Ossuary church in the Bachkovo Monastery in Bulgaria. There, in the very same location, in the first tier of the west wall and to the north side of the entrance, is shown Hilarion of Georgia between SS Euthymios and George of the Holy Mount[145]. The paired series to the south of the entrance there are also worth comment: they depict three saints whose activities were linked to Chalcedon[146]. The unexpected linking of the theme of Chalcedon with that of closer relations between the Greek and Georgian churches forces us to consider the hypothesis that the Bachkovo monastery was an Armenian-Chalcedonian foundation[147].

Scholars have long noted that Gregory Pakurian, who founded the «Georgian monastery» in 1083, signed its tipikon or statute in «Armenian letters». Anna Comnena considered Gregory to be an Armenian. Most important of all, however, is the unambiguous evidence in the surviving Greek edition that there was an Armenian version of the statute: «The tipikon has been written in the Greek, Georgian and Armenian languages because the monks of this monastery are Ivirians and do not know the Greek language. It is therefore essential that this statute be laid down in the Georgian and Armenian languages»[148]. The readers of the Armenian version of the statute could only be the Armenian-Chalcedonians among the monks since the term «Ivirians» was a confessional distinction[149].

Iconographic evidence confirms the observation of historians. It is quite likely that this composition depicting three saints who aided the drawing together of the Greek and Georgian churches which only ex-

147 First proposed by N.Y. Marr (*Marr, Arkaun,* pp. 19–24), this idea was treated in detail in: *Muradian P.M.* On Greek and Georgian recensions of Gregory Bakurian's Tipikon // Historical and Philological Journal of the Armenian Academy of Sciences, 1968, No. 1, pp. 103–19 *(in Armenian); Arutiunova V.A.* Gregory Pakurian and the aims behind the founding of the Petritsion Monastery // Marr and issues in Armenian Studies, Yerevan, 1968, pp. 167–94 *(in Armenian).* Georgian scholars disagree with this hypothesis, see *Shanidze A.G.* The Georgian monastery in Bulgaria and its Tipikon. Tbilisi, 1971. — *In Georgian.*

148 See Typikon of Gregory Pakurian / Preface, translation and commentary by V.A. Arutiunova-Fidanian, Yerevan, 1978, p. 121.

149 On the word «ivir» as a confessional term, see *Arutyunova-Fidanyan V.A.* Chalcedonian Armenians at the eastern boundaries of the Byzantine Empire. Yereven, 1980, pp. 68–75.

ists in the murals of Akhtala and Bachkovo arose in Armenian-Chalcedonian environment. Its purpose was to emphasise the idea of the unity of all the Chalcedonian churches, which was very important for the ideology of this ethno-confessional group.

By setting apart these images of Georgian saints, the authors of the iconographic programme in Akhtala demonstrated the close tie with the Georgian monastic tradition and with the Georgian church as a whole. The orientation of the Armenian-Chalcedonians towards Georgia was determined by both confessional and political causes. In the 13th century, we may recall, they were subordinate to the Georgian Catholicos and liberated Armenian territories became part of the Georgian kingdom. It is interesting that outside the Caucasus the Armenian-Chalcedonians had sometimes been monks in the Georgian monasteries[150]. An expressive inscription has survived on one of the churches in the Georgian monastery of the Black Mount in Syria: «this is an Armenian church»[151]. The Armenian inscriptions on the 10th-century frescoes of the Georgian cave monastery of Sabereebi testify that Armenian Chalcedonians also lived in the monasteries of David-Garedja[152]. In a certain sense, the 13th-century Chalcedonians could consider themselves the successors of the Georgian monastic tradition. The unique series depicting the six most revered holy monks of the Georgian church embodied the theme of «Armenian-Georgian community» in the Akhtala iconographic programme.

This theme was also reflected in the Armenian-Chalcedonian murals of the church of Tigran Honents in Am[153]. In the west part there is a hagiographic cycle devoted to St Gregory of Armenia in which the scenes depicted closely follow the text of his Life. Only one subject is not recorded there, the «Vision of St Nino». This composition symbolically represents the miracle of the foundation of the Georgian church which was the work of the founding saint Nino. The scene is set closely beside that of the «Vision of St Gregory» which, in turn, depicts the miracle of the founding of the Armenian Church. Iconographic means are used to emphasise the common symbolic meaning of these

[150] *Adonts,* On the origin of the Tsats Armenian, pp. 238-49. — *In Russian.*

[151] See *Mecerian J.* Expédition archéologique dans l'Antiochie occidental // Mélanges de l'Université Saint Joseph, t. XL, fasc. 1, Beyrouth, 1964, pp. 111–112.

[152] See *Skhirtladze Z.N.* Inscriptions on the Sabereebi Frescoes. Tbilisi, 1985, pp. 54–110, 143. — *In Georgian.*

two visions, including the ways in which the arms raised in prayer are depicted, the glowing pillar as the prototype of the church, and the angels descending from the heavens. The two miraculous foundations are presented in the Armenian-Chalcedonian iconographic programme as events that are indissolubly linked. Furthermore, a special role is here allocated to St Gregory who is shown not only as the apostolic founder of Christianity in Armenia but in the Caucasus as a whole. This interpretation was an ancient Caucasian tradition which became of primary importance in the Armenian-Chalcedonian environment[154]. In the present context it is noteworthy that in the church of Tigran Honents these two visions are accompanied by a composition showing «Armenian king Trdat with the kings of the Georgians, Abkhazians and Alans travels to visit St Gregory». This again recalled the saint's role as the first to spread Christianity among the peoples of the Caucasus.

The inclusion of the theme of St Nino in the hagiographic cycle of Gregory of Armenia deserves separate comment. Thematic scenes depicting St Nino are unknown in the 11–13th-century Georgian murals. In the Armenian-Chalcedonian murals of Kirants, however, Durnovo believed that there was an entire hagiographic cycle devoted to St Nino which, unfortunately, has not survived to the present[155]. There is a depiction of the saint in Akhtala. On the protruding three-sided pillar between the west wall and the south-west compartment were the busts of three holy women. On the central face is a depiction of St Nino. Visually she formed a part or even the very first of the series of Georgian holy monks. The Life of St Joann, the founder of Georgian monasticism, constantly referred to him as continuing the work of the apostolic saint Nino. The saints depicted to the south of the pillar thus presented a history of the introduction and spread of Christianity in Georgia.

We think that the exceptional interest shown in St Nino in the Armenian-Chalcedonian environment was based not only on her importance in Georgian history but also on the legend that she and Gregory of Armenia worked together. This legend had taken shape in Armenia by the 6th century where it was described in the history of Movses Xorenaci. Af-

[153] On this cycle, see *Thierry,* Tigran Honents, p. 9–11; *Kakovkin A.Ya.* Painting of the Church Saint Gregory the Enlightener (1215) in Ani: iconographic composition and ideological concept. // Bulletin of the University of Yerevan, 1983, № 2, pp. 108–109, pl. 7–8 *(in Russian); Lidov A.M.* The Vision of St. Nino' in the Paintings of the Church of Tigran Honents in Ani // XXIII Session of the Institute of History, Archeology and Ethnology of the Georgian Academy of Sciences. Abstracts of papers. Tbilisi, 1988, pp. 68–70.

[154] See *Muradian,* Caucasian Cultural World, pp. 9–20.

[155] See *Kirants.*

ter the «blessed Nino» had brought the faith to the Georgians, Xorenaci wrote, she turned to Gregory with a request for further instructions and was told «to cast down the idols following his own example and raise the sign of the true cross»[156]. In the mediaeval Armenian tradition the conversion of Armenia and Georgia was interpreted as a single great undertaking in which St Nino aided St Gregory. The juxtaposition of scenes in the church of Tigran Honents or the portraits of Gregory of Armenia and St Nino in the iconographic programme in Akhtala were intended to recall the primordial ties between the two churches. They were to personify the historical community of Armenia and Georgia and reflect the particular worldview of the Armenian-Chalcedonians to whom the union with Georgia was not enforced by political necessity but the expression of an ancient confessional tradition.

4. The Southwest Compartment

Most of the compositions in this part of the church have been preserved in insignificant fragments. Certain subjects are easily recognized while others can only be provisionally identified and this makes it essential to give a more detailed description of their distribution.

ST JOHN THE BAPTIST CYCLE

Six scenes from the Baptist cycle are located on the south and north slopes of the vault. Nothing now remains of the first composition on the south face. However, in the 1930s Durnovo saw certain fragments, and in particular a depiction of a ciborium[157], which permitted her to identify the composition as the «Annunciation to Zachariah» with which the Baptist cycle usually begins[158]. A female figure with a platter in her hand, standing beneath an archway denoting a building of some type, has survived from the second scene. The three-quarter face figure is shown moving from the right to the centre of the composition. This permits us to identify an iconographic motif that is typical of certain nativity scenes. Women bear rich gifts to the recumbent mother of the new-born child, thereby repeating the ritual actions of the ladies of the

Byzantine imperial court[159]. Following the «Annunciation to Zachariah» and in full accordance with the sequence of the story is shown the «Nativity of John the Baptist». The final third scene of the south slope has preserved small depictions of two warriors pursuing a woman hiding in the cliff. This represents the miraculous salvation of John the Baptist during the Massacre of the Innocents: his mother managed to hide him from their pursuers in the cliff which opened to conceal them. As a rule, «Elisabeth with the infant John hiding in the cliff was shown next in hagiographic cycles after the nativity scene.

The compositions on the northern slope should also be read from left to right. The first may be recognized as «John the Baptist before Herod». We can still see the naked legs and hair shirt of the frontal standing figure of St John as far as the knees and a foot in a red boot on a decorated pedestal is all that remains of Herod seated on his throne.

The most fully preserved of the north slope scenes is that in the centre which shows «Herod's Feast». To the extreme left is shown the dancing Salome, a disproportionately large figure standing out against a dark blue background. The laden table is depicted against a light background. Closest of all to Salome sits Herod on his throne and he is a head taller than the other four figures shown here. The second figure from Herod is a woman turning to the tetrarch and evidently representing Herodias. These pictorial means are used to emphasise the role of the three main characters involved in the events leading directly to the execution of John the Baptist.

The next scene shows the beheading itself. We can clearly see a man in chains kneeling down and behind and slightly above him is another figure that once represented the executioner holding a raised sword. However, a number of interesting additional elements have been added to the composition. In front of St John there is a large and wide vessel in which may be seen the outline of a nimbus. Behind the vessel

---

156 See The History of Armenia by Moses Xorenaci. Moscow, 1893, pp. 132-133.

157 Short descriptions of the scenes portrayed are preserved in L.A. Durnovo's archive. See Manuscript Department of the Armenian Art Gallery, f. 211, No. 15838. Regrettably, not all subjects are precisely denominated. Recent restoration allowed us to identify some compositions more correctly.

158 For an iconographic analysis of the scene, see Mathew's Gospel, pp. 201–203.

159 On the source of this iconographic motif, see *Babić G.* Sur l'iconographie de la composition «Nativité de la Vierge» dans la peinture byzantine // Зборник радова Византолошког института, 7 (1961), pp. 172-175.

is a figure in a monk's mantle shown against a mountain. This recounts the first miraculous finding of the saint's head when the monk Innokentios, wishing to build a church, dug up a clay vessel which contained the concealed head of the Baptist[160]. In the Akhtala composition two traditional scenes, «The Execution» and the «Invention of the Head of John the Baptist», were thus combined: the martyr's death is naturally linked to a posthumous miracle which probably was intended to stress the saint's special position among those who died for the faith.

The Baptist cycle at Akhtala is distinguished by its attention to detail. All the most important compositions have been included. It begins with the earliest and ends with the very last scene (the «Annunciation» and the «Invention of the Head»), both of which are often absent in other versions of this cycle. The scenes are strictly divided into two equal parts. The scenes in the south slope deal with the miraculous birth while those on the north face depict the saint's death. We may recall that on the arch separating the south arm of the domed cross from the southwest compartment there was a large composition of the «Baptism» on the west slope of the vault. In our view, the author of the iconographic programme intended a visual and symbolic connection to be made between the depictions on the vaults located close to one another. The hagiographic cycle on the southwest vault can be thought of as a kind of commentary to the «Baptism» which was the main event in the life of John the Baptist and that which determined his great importance in the history of salvation.

It was quite unusual for the Baptist cycle to be located in the southwest compartment. In the 9–13th-century murals such cycles were traditionally depicted in the *prothesis* or *diaconicon* chapels as, for instance, in St Sophia in Ochrid, the Savior in Nereditsa and certain other monuments[161]. Sometimes the cycle was located in the narthex[162].

[160] On the three inventions of the head and the history of this precious relic, see *Mirković L.* Liturgika. Belgrade, 1961, pp. 122–129.

[161] See *Babić G.* Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques. Paris, 1969, pp. 121–127.

[162] For scenes from the life of St. John the Baptist in Byzantine monumental art, see *Mijović P.* Menolog. Historical and artistic research. Belgrade, 1973, p. 423. — *In Serbian.*

[163] The Greek Church of Episcopi in Santorini (turn of the 12th century) provides an interesting through not complete analogy. Three scenes from the Life of the Saint on the vaults of its southwest chapel include an extremely rarely met «Dormition of John the Baptist». See *Skawron K.M.* The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece. Pretoria, 1982, pp. 41, 161–162.

However, there was no narthex in the church at Akhtala (the porch was added later) and in The Caucasus the prothesis chapel was usually left undecorated. This accounts for the otherwise untraditional disposition of the cycle[163].

THE PROPHET ELIJAH CYCLE

On the northern wall of the southwest compartment located exactly below the three hagiographic scenes of the Baptist cycle are three compositions from the life of the Prophet Elijah[164]. Only tiny fragments of the first scene have been preserved. Above, it contained a human figure of which today part of the garments remains and below, a group of people who can be recognized from the partially eroded contours of the preliminary sketch. At the very bottom we see a piece of land covered with greenery. This detail permit the hypothesis that the «Miracle on Mount Carmel», described in the third book of Kings (3 Kings 18: 19–38), was the scene depicted here. On the mountain stood the figure of the prophet calling down fire on the altar. Below him was shown the people who came to witness the great dispute between Elijah and the priests of Baal. It is much easier to identify the second composition. An elderly man is shown sitting among the cliffs, turning his head to an angel descending from heaven. The entire pose of the bent figure with his left hand pressed to his breast indicates how unexpected this divine apparition was. «The Prophet Elijah in the Wilderness» shows him being awoken by the angel bringing him a loaf of bread and a pitcher of water (3 Kings, 19:4–7). The last composition in the cycle is the 'Ascension of the Prophet Elijah» (4 Kings 2:11–12). Four pairs of horses hooves are clearly shown in the surviving upper left part of the scene, obviously depicting the fiery chariot.

These scenes depicting Elijah in the Akhtala murals deserve our special attention since they are the earliest surviving cycle of the hagiographic depictions of this saint in Eastern Christian monumental painting[165]. The most

[164] On East Christian images of Elijah, see *Wessel K.* Elias // Reallexikon zur byzantinischen Kunst, bd. 2 Stuttgart, 1971, Sp. 90–93; *Reau L.* Iconographie de prophète Élie // Élie le prophète: Selon les Écritures et les traditions chrétiennes, 1.1. Paris, 1956, pp. 233–276; *Mijović P.* Theophany in painting Morače // Proceedings of Svetozar Radojčić. Belgrade, 1969, pp. 179–194.

[165] The oldest Byzantine cycle was, evidently, in the Constantinopolitan Nea (New) Church, built by Emperor Basil I (867–886), whose mother had a dream in which Elijah prophesied that her son would get the crown. The prophet's cloak and belt were preserved in a chapel of the church. See *Mirković L.* Liturgika. Belgrade, 1961, p. 249. — *In Sebian.*

famous cycle of the Prophet comes from the *diaconicon* of the church in Moraca (c. 1252) which was painted almost half a century later. The three subjects chosen in Akhtala from numerous scenes of Elijah's life are linked by a particular conception. The two outer compositions, the first and the third, are united by the theme of divine fire: that descended on the true altar erected by Elijah on Mount Carmel and that which surrounding the chariot coming to take him to heaven. The image of the transforming flame enables us to uncover the liturgical contents of these two depictions. The sacrifice prepared and consecrated with fire is compared to the coming fiery ascension and attainment of life everlasting.

The Eucharistic meaning is expressed with especial directness in the central scene where the angel brings bread to «Elijah in the Wilderness». This scene coincided in its main idea with the composition «Elijah fed by a raven in the wilderness» (3 Kings 17:2–6). Sometimes the latter appeared in the iconographic programmes of altar apses as a prototype of the communion (for example, in the murals of Nereditsa or the 13th-century Georgian church of Tevdoretsminda). We can find an original contamination of the two scenes in the 13th-century Russian icon where Elijah is depicted in the centre without either raven or angel and both episodes are missing in the hagiographical marginal scenes[166]. There is an element of such contamination in the Akhtala composition where Elijah is shown sitting, not lying down, as in the scene «Feeding by a raven» (in cycles where both subjects are employed the pose of the prophet becomes an important distinguishing feature). The choice of the rarer variant of this theme in Akhtala was evidently linked to a desire not to disrupt the chronology of events. Its main task, however, was to create a symbolic image of the liturgy. The three scenes from the Elijah cycle were intended to be seen as the Old Testament prototypes of the preparation and transubstantiation of the sacrifice, of communion and participation in the life eternal.

No less important for the compiler of the Akhtala Elijah cycle was the idea of theophany. All three compositions recall divine appearances to the prophet and emphasise the

[166] See *Lazarev V.N.* Russian Icon Painting. Moscow, 1983, No. 68.

[167] The theme of Theophany, as connected with the Elijah cycles, received a detailed study in *Mijović,* Theophany in painting Morače, pp. 182–193.

[168] Ibid., pp. 190–191. As Mijović assumes, the paintings of the Moraca altar included a John the Baptist cycle, parallel to the Elijah the Prophet cycle in the diaconicon.

[169] See *Sabinin M.* Full hagiography of the Georgian church. Parts I–II. St. Petersburg, 1871–1872, p. 109. — *In Russian, see Bibliography.*

saint's role as «divine seer». It is precisely this quality that liturgical texts and especially those read at services on the festivals of epiphany, single out[167]. The most important image of Elijah was his presence at the theophany of the «Transfiguration», thereby signifying the unity of the Old and New Testaments and proving the eternal existence of the second person of the Trinity. It is interesting that a large composition of the «Transfiguration» is to be found near to the Elijah cycle in Akhtala: it is shown in the south cross arm over the arch leading into the southwest compartment, immediately below the depiction of the «Baptism». As with the Baptist cycle the scenes of Elijah the Prophet form a commentary on the main event in the history of salvation which is shown in the more important part of the church. In the arm of the domed cross the «Transfiguration» and the «Baptism» are shown together as the two most important manifestations of theophany in which the descent of the dove of the Holy Spirit and the shining radiance on Mount Tabor testified to the divine nature of Christ.

It is not just the theophanic content of the Gospel compositions which accounts for the demonstrative comparison between the Baptist and Elijah cycles in the southwest compartment, however. The images of the two prophets who were treated and regarded as the equals of the angels were indissolubly linked[168]. St John the Baptist was the direct inheritor of Elijah who, in the Old Testament tradition, was allotted the role of forerunner and witness of the Messiah. St John appeared in the world «in the spirit and power of Elijah» (Luke 1:17). John the Baptist was sometimes depicted, moreover, in the camel-hair shirt of Elijah, symbolising his succession to the prophet's duty.

In the monastic environment Elijah and John the Baptist were especially revered as great hermits and founders of monasticism who were the models for all hermits. In the Life of St Hilarion the Georgian who is depicted almost next to the southwest compartment it is told how the saint lived, when he was in Palestine, «in the cave of Elijah the Prophet which at one time was the habitation of the great John the Baptist»[169]. By juxtaposing the prophetic cycles and setting them next to the tier of holy monks the authors of the Akhtala iconographic programme were emphasising the idea of the continuity of the ascetic tradition. From Elijah the Prophet it passed down to John the Baptist and then through the holy anchorites to the inhabitants of the Akhtala monastery itself.

THE DORMITION OF THE VIRGIN

On the southern wall of the southwest compartment opposite the Elijah cycle are two large compositions: the «Dormition of the Virgin» and «Joshua before the Archangel Michael». The right hand side of the first composition has been preserved. Below may be seen the outlines of figures in chitons and himatias who form a group of apostles. Above them is a building in the window jambs of which may be seen female busts with lowered heads, and hands pressed to their faces in gestures of sorrow. Above are a throng of flying angels and nearest to the centre one of them holds out hands covered with a cloth. The depiction of the sorrowing women and the throng of angels ' are not obligatory in the «Dormition» although they are frequently encountered.

The Akhtala composition is given a thoroughly traditional interpretation. However, it is extremely interesting that this theme should be placed in the southwest compartment and surrounded by quite unaccustomed scenes. As a rule, in 11–13th-century iconographic programmes the «Dormition» was located in the naos. For it not only recalled an important Christian festival but also the culminating moment in the history of salvation: when the earthly life of the Virgin came to an end and she was reunited with Christ in heaven, the earthly church merged with the celestial. Byzantine theologians singled out this symbolic meaning as the most important, for instance in John of Damascus' «Sermon on the Dormition»[170]. Such an understanding of this theme permitted the authors of iconographic programmes to distinguish the «Dormition» even among the great festivals. For instance, they devoted the whole west wall to this composition where it was taken as a boundary that divided the two stages in the history of salvation. The image of the deceased Mother of God completed the theme of incarnation while the image of Christ appearing from the heavens opened the theme of the Second Coming.

Undoubtedly then there was a special reason for the location of the Akhtala «Dormition». The authors of the programme were trying to emphasise other meanings of this complex theme that were of particular relevance to the murals of the southwest compartment. It is quite easy to establish the symbolic tie between this composition and that exactly opposite it, the «Ascension of Elijah». The «Dormition» also conveyed the idea of ascension. In the Byzantine homilies on the Dormition of the Virgin direct comparisons were made with the prophet: they had been chosen among human beings for their great virtues and bodily taken up into heaven[171].

It is more difficult to understand the relevance of the «Joshua before the Archangel Michael» which was a composition of equal dimensions also on the southern wall of the compartment. The theme of divine apparition, which plays an important role in the iconographic programme of the southwest compartment, is one link between the two scenes. They could be regarded as an original addition to the great theophanies of the «Baptism» and the «Transfiguration» on the western face of the vault of the south cross arm. Furthermore, they were united by a particular type of divine apparition that provided defense: divine forces protected the couch of The Virgin from the Jews while celestial warriors came to the aid of Joshua.

The participation of angels is also stressed. They are shown as a host in the upper corner of the first scene and in the central figure of the Archistratigos Michael in the second. The «Joshua before the Archangel Michael» is mentioned in the liturgy for the feast of the «Council of Archistratigos Michael». Both «Joshua before the Archangel Michael» and the «Council of Archangels» expressed a common symbolic idea of the glorification of the angelic forces. It is noteworthy that the «Dormition» sometimes included scenes that evoked clear associations with The «Council of Archangels». In the late 12th-century murals of the church of the Anargyroi saints in Castoria, for instance, a group of five frontally facing and standing archangels in imperial garments are shown to the left of the couch in a depiction of the «Dormition»[172]. The Dormition was understood as the triumph of the Virgin who was praised by the angels. In John of Damascus' «Word concerning the Dormition» she is called «highest among the angelic forces»[173]. Like the Archangel Michael, the Mother of God was also considered to direct the heavenly hosts. Appeals to the archangel alternate with those to the Virgin in the liturgy of the «Council of the Archistratrigos Michael».

We may therefore conclude that in the Akhtala murals the purpose of the «Dormition» was to show the Mother of God in her role as «leader of the heavenly forces». Two

170 See Selected Patristic Homilies on Principal Church Feasts. Moscow, 1874, p. 66. – *In Russian.*

171 See *Kirpichnikov A.I.* The Dormition of the Virgin in Legends and in Art // Transactions of the Sixth Archeological Congress in Odessa. Vol. 2, Odessa, 1888, p. 211. – *In Russian.*

172 See *Malmquist*, op. cit., p. 73, pl. 17.

173 See Selected Patristic Homilies, p. 72.

compositions on the southern wall vividly depicted the glorification of the angles and of mortals who were the equals of the angels. Among those of angel-like status were not only the Mother of God but also Elijah the Prophet and John the Baptist and scenes from their Lives were located nearby. Together the thematic compositions of the southwest compartment created an image of elevated holiness.

JOSHUA BEFORE THE ARCHANGEL MICHAEL

Only the upper part of this composition has been preserved. In the centre is visible the enormous figure of the archangel with wings spread. In his right hand he holds a raised and naked sword, in his left the scabbard. In the upper left-hand corner a building is depicted that recalls a church with a high drum and an umbrella-shaped cupola. Not a fragment of the depiction of Joshua below the church has survived. The source of the composition was the famous text from The Book of Joshua (5:13–15) which recounted as the «lord of the hosts of The Loru» appeared to the Judean commander beneath the walls of Jericho.

The «Joshua before the Archangel Michael» was shown as a part of the Archangel Michael cycle and also as an individual scene in East Christian monumental painting. As V. Djuric showed, the scene acquired a deep symbolic content as a separate composition in iconographic programmes[174]. Joshua was interpreted as the prototype of the righteous ruler who received the help of the Lord in the struggle against the pagans. This comparison was more clearly expressed in the compositions where the scene was compared with the portrait of the donor. For example, in the 10th-century murals from the Cappadocian church of Nicephcros Phocas in Cavucin «Joshua before the Archangel Michael» is located immediately below the emperors' triumphal portrait which recalled Niciphoros Phocas defeat of the Arabs[175]. The same was true of the church of the Mother of God in the monastery of Hosios Loukas in Greece where the composition was placed on the facade next to the donor's portrait again in order to praise his feats in battle[176]. The main content of the scene was unchanged even when not accompanied by portraits of the benefactors. The idea of a triumphal victory over the pagans was vividly expressed in this composition among the murals of Iprari (1096) in Svaneti where the Old Testament

scene was set alongside St George on a horseback crushing the emperor Diocletian[177].

In this connection we may recall that Ivane Mkhargrdzeli, the donor of the monastery, was a military leader in the Georgian kingdom and at the time that the murals were being painted he and his brother Zakare won a number of brilliant battles against their Muslim overlords. The use of this rare symbolic image in the Akhtala iconographic programme may have been a reflection of a real historical situation. The patron of the murals saw himself as trying to be a new Joshua who, with divine aid, defeated the infidels.

There is one extremely rare and distinctive feature of the «Joshua before the Archangel Michael»: the depiction of the church above the now non-existent figure of Joshua. The possibility of such an image was provide by the Old Testament text where the heavenly messenger told the commander «Loose thy shoes from off thy foot; for the place whereon thou standest is holy,» (Joshua 5:15). The place where Joshua met the messenger became the prototype of the sanctuary in which he and others would meet with God. This interpretation is directly linked to the next story from the book of Joshua (6:1–19). The Jewish army captured Jericho without a battle by conducting a service of worship: a procession carrying the Ark of the Covenant accompanied by seven trumpeting priests circled the city seven times and the «walls fell down flat». In the Akhtala composition the theological meaning of the image of the church is quite understandable: only with the aid of the Church and by celebrating the liturgy before battle would the righteous commander be victorious.

The appearance of such an unusual detail in the Akhtala murals, in our view, might well have a foundation in contemporary historical events. Not long before the murals were painted a major controversy arose in the religious life of the Caucasus: was it permissible for the Armenian Monophysites to use a «field church» during their lengthy military campaigns or not?» The Georgians accused the Armenians of having no field churches», recounted Kuirakos

174 *Djurić V.* New Joshua // Zograf, 14 (1983), pp. 5–15. — *In Serbian.*

175 See *Thierry N.* Une image du triomphe impérial dans une église de Cappadoce, L'église de Nicephore Phocas a Cavusin // Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France. Paris, 1985, pp. 28–35, 33.

176 See. *Connor C.L* The Joshua Fresco at Hosios Loukas // Tenth Annual Byzantine Conference. Abstracts of papers, Cincinnati, 1984, pp. 57–59. For a reproduction and description of the fresco, and detailed bibliography, see *Skawron,* Middle Byzantine Fresco, pp. 42–43, p. 154.

177 See *Aladashvili N.A., Alibegashvili G.V. and Volskaya A.I.* The Painting School of Svaneti, Tbilisi, 1983, pp. 47–49. — *In Russian.*

Gandzaletsi, «and that they would remain unshriven and not celebrate the feasts of the holy martyrs at the end of each day»[178]. The Monophysite leader of the Georgian-Armenian forces, Zakare, insisted that it was essential to use mobile churches and did not want in any respect to concede to the Chalcedonians among whom his brother Ivane, the newly converted patron of Akhtala, occupied the most prominent place. Zakare's position met with sharp resistance from the Armenian clergy who opposed the policy of reconciliation with the Chalcedonians and upheld national customs in questions of ritual. Finding no support in the church of Eastern Armenia, the commander turned to the king of Cilicia and the Catholicos who replied that he «might do as he requested; for this not only did not contradict Holy Writ but there is also a decree of our own fathers...»[179]. The Catholicos Johannes even sent Zakare a «tower with a cupola in the form of a church and also people to erect and decorate it, a marble altar and other appurtenances for the liturgy»[180].

The issue of field churches was the reason for the convocation of the synod of 1205 in Lori. This synod played an important role in the 13th-century Armenian ecclesiastical history, effectively strengthening both the Chalcedonians and the activities of Zakare and Ivane Mkhargrdzeli to bring the two confessions closer together[181]. For us it is important that a central place among the arguments from Holy Writ cited to prove the correctness of field churches was the story of Joshua who defeated the pagans below the walls of Jericho after conducting a service. The introduction of the unusual depiction of a church in the Akhtala composition of the «Joshua before the Archangel Michael» may be interpreted as a reference to the genuinely Chalcedonian rite of the «field church» which became so important at the time the murals were being painted.

ROYAL SAINTS

Below the composition «Joshua before the Archangel Michael» a distinctive series of royal saints is to be found, located in the lower tier to the west of the south entrance. It begins on the jambs of the south entrance where fragments of the medallion depicting Christ crowning two full-length figures of saints at the peak of the vault. Now we may

distinguish the crowns on their heads but the rest of the painting is so eroded that it is impossible to determine with any confidence whether these were holy kings or queens. To the right of the entrance Constantine the Great and his mother St Helena are depicted on both sides of a large cross. Their figures are not combined in a distinct composition but form part of a series of other depictions of royal saints. There are two more frontal figures of holy women in royal garments to the other side of St Helena; their gowns are decorated with torakion, shields that point to their role as defenders of the Christian faith[182]. Taken together these three depictions form a series of holy queens. Today the inscription with their names no longer survives but when Iosseliani described Akhtala in the mid-19th century he could still read the Georgian inscription «St Catherine» near the central figure[183]. It is noteworthy that this saint is portrayed exactly below the figure of the Archangel Michael in «Joshua before the Archangel Michael». This would appear quite deliberate.

Earlier the tradition was noted for «Joshua before the Archangel Michael» to be painted above the portraits of royal patrons. It is possible that the depiction of St Catherine contained such an element of patronage. It may be suggested, though most cautiously, that Catherine was distinguished within this series because she was the patron saint of Queen Tamar, who was faithfully served by Ivane Mkhargrdzeli, the donor of the Akhtala paintings, the leader of the Georgian-Armenian forces. Unfortunately, the sources have not preserved the Christian name of Queen Tamar[184]. However, in the murals of the main church in Vardzia, which was built on the orders of Queen Tamar, there is a depiction of St Catherine following immediately after the queen's portrait and an enormous shield decorated with a large cross lies at the saint's feet[185]. Just as in the Akhtala mural she holds her hands palms outwards in front of her breast in the traditional gesture of receiving grace. If our hypothesis is correct then the Archangel Michael and the figure of St Catherine whom he

178 *Kuirakos,* p. 120.

179 See *Vardan,* p. 171.

180 See *Kuirakos*, p. 122.

181 After the council, which refused to accept the innovation, Zakare openly challenged conservative ecclesiastical leaders (ibid., pp. 122–125). The passing of the Monophysite Plindzahank-Akhtala into Chalcedonian hands might be one of the most probable consequences of the council.

182 See *Jerphanion G.* Le Thorakion, caractéristique iconographique du XIe siècle // Mélanges Ch. Diehl, II. Paris, 1930, pp. 71–79.

183 *Iosseliani P.* Travel notes from Tiflis to Akhtala. Tiflis, 1850, p. 32. — *In Russian.*

184 I am deeply grateful to M.D. Lordkipanidze for her consultation on this issue.

185 See *Alibegashvili G.V.* Secular portrait in the Georgian medieval monumental painting. Tbilisi, 1979. — *In Russian.*

shades with his wings are there as the patrons of the Queen who had given the Georgian kingdom victory in its battles with the infidels. As a whole the series of royal saints embodies the theme of the defense of the Christian faith.

THE FORTY MARTYRS

The composition of the «Forty Martyrs» on the west wall is the best preserved of the paintings in the compartment. All the elements depicted here can be explained from the texts of their hagiography. Below there are four ranks of naked Roman soldiers who suffered for the faith in the freezing waters of lake Sebaste in Lesser Armenia. In the right part of the painting, above the upper tier, a person is shown entering a building. This recalls an important episode in the Life of the martyrs when one of the soldiers, unable to withstand the torments, decided to renounce the faith and hid himself in a warm bathhouse placed for their temptation on the shore of the lake. His place was taken by a guard who voluntarily admitted his belief in Christ and shared the ordeal and triumph of the martyrs.

This saint is presented symmetrically opposite the first depiction in the left part of the scene: a naked youth with a raised arm points towards a two-toned mandorla in the upper part of the composition, and to the waist-length figure of Christ shown there with a crown in his lowered hands. Another 38 crowns are descending from the heavens. Below them, above the heads of the martyrs, runs the Greek inscription, «The Holy Forty».

Thus visual expression is given to the theophany described in the hagiography when the martyrs of Sebaste were granted salvation, and which signified their final victory over their persecutors. In all its basic aspects the Akhtala composition follows the Byzantine iconographic type which had by the 10th century taken definite form. This differed from early depictions in giving the figure of Christ in the mandorla an important place in the scene[186].

The scene of the «Forty Martyrs» on the west wall is framed by a boldly protruding arch, on the front surface of the northern slope of which are to be found four more depictions of martyrs. Two frontal full-length figures are located above and two waist-length portraits of

an old man and a youth, below. Only near the youth have the remains of an inscription been preserved: a few Georgian letters permit us to read the name Celsus. He was martyred under Nero with Nazarius and the twin-brothers Gervase and Protase (feast day, 14 October). Evidently these are the three martyrs who were depicted above St Celsus. In the waist-length depiction of an elderly man we recognize St Nazarius who baptized and brought up Celsus. An episode from their hagiography suggests why Nazarius and Celsus are located in a series with the Sebaste martyrs: the saints, we are told, were thrown into the sea but thanks to divine intervention they acquired the ability to walk on water. Thus the idea of salvation in water links the two groups of martyrs.

Of great interest is the scene located in the lunette of the west wall over the composition of the «Forty martyrs». Unfortunately, the depiction is almost entirely eroded. However, the silhouettes enable us to understand the structure of this scene and describe certain figures. In the centre there is a quadrilateral mount which most of all recalls an altar. On either side of this object are bishop with traces of an omophorion on his breast and a female figure in lavish garments. A further two individuals can be discerned behind the bishop. This is quite an unusual scene in character and in structure recalls depictions of the service performed during the invention of relics which we know from certain hagiographic cycles. We believe this scene at Akhtala to depict the «Liturgy at the Invention of the Relics of the Forty Martyrs». Tales of the miraculous acquisitions of the relics of the Sebaste saints were extremely popular in the Christian world since the precious remains were preserved in many countries. One of the most famous of these stories was a 5th century tale of how the relics were retrieved in Constaninople after the Empress Pulcheria had a vision. Possibly the female figure in the Akhtala composition depicts this same empress, taking part in the liturgy.

The painting emphasizes the liturgical content of the «Forty martyrs» theme. The forty righteous men who suffered like Christ were already being interpreted as vivid symbol of sacrifice in pre-Iconoclast iconographic programmes. In Santa Maria Antiqua in Rome a 7th-century mural of the «Forty Martyrs» was located in the sanctuary of one of the chapels.

186 On the iconographic type of the «Forty Martyrs», see *Demus O.* Two Paleologean Mosaic Icons in the Dumbarton Oakes Collection // DOP, 14 (1960), pp. 96–109; *Velmans T.* Une icône au Musée de Mestia et le thème des Quarante martyrs en Géorgie // Zograf, 14 (1983), pp. 40–51.

In St Sophia in Ochrid the theme was also located in the prothesis chapel and directly linked with the ritual of proscomidia[187]. The Eucharistic meaning of the Akhtala composition is intensified by the «Communion of Mary the Egyptian» which is located on both sides of the round window between the «Forty martyrs» and the «Liturgy at the invention». To the right can be distinguished the figure of a woman hermit who is stretching out her bare arms to St Zosima: the latter, depicted to the left of the window, is giving communion. This image with its organic combination of asceticism and the Eucharist was especially revered in monastic circles. It was often depicted in iconographic programmes either in the sanctuary or near to the «Last Judgement» where it recalled the two most important conditions for attaining the life eternal[188].

The other scenes depicted in the south-west compartment are also linked by complex symbolic ties to form a whole with the «Forty martyrs». The location of the composition on the wall adjoining the «Joshua before the Archangel Michael» may be considered traditional. We find a similar treatment in the Cappadocian church of Niciphoros Phocios in Cavucin where these scenes are placed beside the donors' portraits of the emperor and the military commanders[189]. The holy soldiers of Sebaste are depicted behind two historical military commanders and thereby create an image of the forces of righteousness which help Christians in their struggle against the infidels. The Archangel Michael shown above the emperor should be understood as the archistrategos of the heavenly hosts of angels and saints. This symbolism we have uncovered is also relevant in the Akhtala murals although there it is not expressed in such clear form.

The idea of triumph as expressed in the image of the crowning Christ links the «Forty martyrs» and the series of royal saints, beginning with the scene of coronation on the jambs of the southern entrance[190]. The kings and queens seem to be leading the holy defenders of the Christian faith. The heavenly host reproduces the organization of the earthly army. The motif of coronation, moreover, embodies the idea of the descent of grace and of a higher unity in a spiritual marriage of the righteous with Christ.

Here we encounter the theme of theophany which is the most important for the «Forty martyrs» and is symbolized there by Christ in the

187 See *Babić,* Les chapelles annexes, pp. 117–118.

188 On this theme in Byzantine iconographic programmes, see *Radojčić S.* Una poenitentium of Mary of Egypt in Serbian art of the XIV century // Proceedings of the Popular Museum, IV (1964), pp. 255–264; *Stylianou A.* The Communion of St. Mary of Egypt and her death in the painted churches of. Cyprus // Actes du XIV Congrès international des études byzantines. Vol. III. Bucarest, 1976, 1976, pp. 435–441.

shining mandorla. In the Akhtala iconographic programme this image is perceived as a kind of reflection of the «great theophany» depicted in the «Transfiguration» on the arched entrance into the south-west compartment. The waist-length depictions of the martyrs below the «Transfiguration» emphasise the connection between the two appearances of Christ in the shining brilliance of divine glory. Only the name «Ananios» (feast day, 27 January) has been preserved by the first of these three portraits. The Life of the saint permits us to note the clear coincidences with the story of the martyrs of Sebaste. In the dungeon St Ananios had a vision of Christ and the dove of the Holy Spirit and he was executed by being thrown into the sea. Beside him here, probably, were depicted his guards who became Christians and shared with him a martyr's fate. The unusual disposition of the series of martyrs who evoke direct associations with the Sebaste saints brings the «Transfiguration» and «Forty martyrs» closer together. The images of the martyrs placed alongside the theophany appear as a reminiscence of the sacrificial suffering which is in strict accordance with the liturgical interpretation of the history of salvation.

The theme of theophany also links the «Forty martyrs» with the «Baptism» which is located above the «Transfiguration» and is extended in the John the Baptist cycle on the vault of the south-west compartment. Z. Gavrilovic has studied this aspect of the symbolism of the «Forty martyrs»[191]. The descent of the heavenly light on the martyrs standing in water was compared in Byzantine theology with baptism. Such a parallel is echoed in the two kontakion of Romanos Melodos on the feast of the Forty Martyrs and in the homilies devoted to the saints by Basil the Great and Gregory of Nyssa.

This comparison also found expression in Byzantine iconographic programmes. In St Sophia in Kiev, for instance, the «Forty martyrs» are located in the baptistery while a depiction of the «Baptism» covers the conch of the apse[192]. In the murals of the narthex at Lesnovo (1349) the

189 On the origins, symbolism and basic variants of the iconographic motif of crowning, see *Walter Chr.* Marriage Crowns in Byzantine Iconography // Zograf, 10 (1979), pp. 83–91.

190 *Gavrilović Z.* The Forty in Art // The Byzantine Saint Birmingham, 1981, pp. 190–194.

191 See *Lazarev V.N.* Old Russian mosaics and frescoes XI–XV centuries. Moscow, 1973, p. 129. — *In Russian, see Bibliography.*

192 See *Gavrilović Z.* The Representation of the Forty Martyrs of Sebaste and the Illustration of the Parable of the Virgins (Matthew 25, 1–13) in the narthex of Lesnovo // Zograf, II (1980), p. 53.

«Forty martyrs» are shown opposite the Baptist cycle[193]. It is noteworthy that the donor's composition, «The Investiture of Dusan», is next to them and that the image of the crowning Christ appears above the king's portrait. As in the Akhtala murals, the theme of the founder's divinely chosen royalty is combined with the theme of the «Forty martyrs» and of St John the Baptist. The similarity of iconographic treatment in the murals of Akhtala and Lesnovo, monuments separated widely in time and space, is probably explained by a common source in one of the iconographic programmes of the Byzantine capital.

In the Akhtala murals the «Forty martyrs» are not only organically included in the system of depictions in the south-west compartment but also link it to the «Last Judgement» on the adjoining west wall of the church. The miracle of Christ's appearance to the saints of Sebaste was interpreted as a prototype of the Second Coming which brought salvation to the righteous. A reflection of that idea can be found in early iconographic programmes which also include indications that the martyrs attained Paradise without facing the «Last Judgement» at which they would be intercessors for mankind[194]. In the Cappadocian mural of Ilanli Kilise (9th century) the Sebaste martyrs make up one of the scenes of paradise[195]. In the Georgian murals of Vardzia (1184–86) the «Forty martyrs» are depicted immediately below the procession of the righteous which is a part of the «Last Judgement» in the church's porch.

The surviving monuments encourage us think that the symbolic closeness of the «Forty martyrs» and the «Last Judgement» which is stressed in their iconographic programmes represents a pre-Iconoclast tradition that was developed in Cappadocia and Georgia[196]. The idea of salvation formed the common semantic core of both themes. In the Akhtala murals this idea is emphasised by the continuous series of martyrs that reaches from the farthest Sebaste soldier to St Anempodistos in the «Last Judgement» and occupies every surface between the south-west compartment and the west cross arm.

For all their variety of subject, iconographic study shows that the murals of the south-west compartment are united by a few themes. The most important is that of theophany which is found in all the compositions and links the system of depictions in the compartment not only with the great church feasts through the theophany of the «Baptism» and the Transfiguration» but also with scenes of the Second Coming which present an image of the final theophany. While evoking clear associations with liturgical texts, theophany is combined with the theme of salvation. The latter in this part of the iconographic programme is extended by the donor's idea of divine patronage of the righteous Christian forces. In terms of symbolic topography the murals in the south-west compartment of the church in Akhtala gathered together the subjects that are usually located in the narthex, diaconicon and prothesis in Byzantine churches. This to a great extent determined the unusual and complex conception of the compartment's iconographic programme which we have described and analysed here.

[193] See *Velmans,* Une icône, p. 42.

[194] See *Thierry N.,* Nouvelles églises, pp. 98–100, 45–47.

[195] As some scholars hold, the martyrium of the Forty Martyrs in Sarin, halfway between Cappadocia and Georgia, was prominent in the preservation of this tradition in the regions. See *Thierry N.,* Le Jugement dernier, pp. 165–166.

* * *

Our examination of the Akhtala paintings permits us to draw certain general conclusions. Overall the iconographic programme followed the middle Byzantine system of church decoration which had taken shape by the 11th century. Individual features indicate the influence of the Georgian tradition and these are most noticeable in the treatment of the domed space decoration and in the composition of the west wall: the triumphal inscriptions on the arches, the depiction of the Evangelists in the pendentives and the interpretation of the «Last Judgement». However, an abundance of rare liturgical motifs distinguish the Akhtala murals from contemporary Georgian monuments. This points to a close tie between the Akhtala iconographic programme and Byzantine art from the turn of the 13th century when a heightened interest was taken in liturgical subject. Rare iconographic motifs gave specific and enriched meaning to the main themes of the Incarnation, Redemption and Resurrection. They emphasized that it was through the liturgy that the history of salvation shown on the walls of the church became

[196] The confessional interpretation of this inscription is well illustrated by the Armenian Chalcedonian Gospel of 1313 (Ryland Library, Manchester), in which the Armenian text is accompanied by Georgian-inscribed images. See *Marr N.Ya.* An illustrated manuscript of the Armenian Chalcedonians // Proceedings of the Imperial Academy of Sciences. Vol. V, № 12 (1911), pp. 12, 91 & 301 *(in Russian)*; *Talbot-Rice D.* The Illuminations of Armenian Manuscript 10 in John Rylands Library // Bulletin of John Rylands Library, 43, N 2 (1961), pp. 452–8; Der *Nersessian S.* Etudes byzantines et arméniennes. Vol. 1–2. Louvain, 1973, pp. 661–663.

a mystical reality. The entire iconographic programme amounts to a comparatively free commentary on the text of the liturgy and would only acquires its full meaning during the act of worship, when each image would enrich every moment of the liturgy.

The theme of the «Mother of God as the Church» is extremely important in the overall conception of the Akhtala frescoes. It was directly linked with the dedication of the church and was particularly vividly expressed in the composition of the conch, in the Mariological cycle of the north wall and in the «Nativity of Christ». Emphasis was laid on the idea that the Virgin was the timeless ideal church, which united the Old and New Testaments. The history of the liturgy was disclosed through Her image. It is in this context that the theme arises of «Christ the High Priest» who inherited the Old Testament priesthood and founded the church of the new faith. This theme is especially stressed in the Deesis compositions, the «Communion of the Apostles» and scenes from the Christological cycle in which the history of salvation is shown as a sacred mystery. All the 11th- and 12th-century Byzantine art was typified by its interest in this theme. It became particularly intense, however, after the Constantinople church synod of 1156–57 which gave a comprehensive interpretation of Christ's role in the liturgy. The iconographic motifs of the Akhtala murals demand a frequent reference to the problems discussed at that synod, the substance of which was evidently very familiar to the authors of the iconographic programme.

The Akhtala murals were devised by subtle theologians who were masters of their vocation. The donor of the paintings probably also participated in the creation of the programme. His influence can been noted in the choice of the holy bishops and the inscriptions over the synthronon in the altar apse, and also in the original interpretation given to «Joshua before the Archangel Michael» in the south-west compartment's decoration.

The most important individual distinguishing features of the Akhtala murals can be explained by the church's allegiance to the Armenian-Chalcedonian culture. The consistent orientation towards Byzantine models is one such trait. It was determined by the unusual status of the Armenian-Chalcedonian church which strove to emphasise both its ancient and direct links with the patriarchate of Constantinople and its autonomy within the framework of the Georgian Catholicosate. In certain iconographic themes the influence of the Armenian national tradition is felt. The Armenian-Chalcedonians attributed great significance to the image of St Gregory of Armenia since for them he personified the initial unity and orthodoxy of the Armenian Church. We can also note the theme of «Armenian-Georgian community» in the Akhtala iconographic programme. Its purpose was to demonstrate the deep affinity between the Armenian-Chalcedonian and Georgian churches. The murals also reflected the confessional situation at the turn of the 13th century, when the Armenian-Chalcedonians adopted a distinctive position in relation to the Roman Catholic Church. One of the most important themes in the entire iconographic programme was that of Christian unity. The exceptional interest of the Armenian-Chalcedonians in union between the different confessions derived from their position as an ethno-confessional group under constant threat of crisis. They found themselves at the epicenter of confessional and ethnic conflicts.

The numerous inscriptions emphasize the Armenian-Chalcedonian character of the iconographic programme. Greek and Georgian texts alternate. In several depictions the inscription is repeated in both Greek and Georgian. This is not to be found in Georgian wall paintings but it has direct analogies in other Armenian-Chalcedonian murals. The language used in the Akhtala frescoes was not connected to the ethnic origins of the painters but the particular conception of the authors of the iconographic programme. They wanted to show that the holy images belonged specifically to the Chalcedonian church which in confessional terms was inseparable from the Greek and Georgian churches[197]. The bilingual inscriptions were a distinctive token of confessional allegiance that confirmed the orthodoxy of the holy image and was the most striking distinguishing feature of Armenian-Chalcedonian murals.

The iconographic programme of the Akhtala murals, when it is examined in the context of the Armenian-Chalcedonian culture, is an invaluable historical source. In consulting it we find a substitute for the political and theological treatises that have not survived. It embodied the particular worldview of the Armenian-Chalcedonians, which was founded on a consistent orientation towards Byzantium and Georgia while preserving unbroken ties with the national Armenian environment.

[197] On the confessional character of Georgian epigraphy in Armenian Chalcedonian monasteries, see *Muradian*, Georgian Epigraphy, pp. 284–286.

Chapter Three.
The Painters and the Represented Trends

Even the first glance at the Akhtala murals reveals their stylistic differences in terms of composition, color scheme and painting techniques. A closer examination allows us to divide them into three groups: the altar apse, the south and north walls, and the west wall[1]. The first and second can be ascribed to two artists, each with a pronounced individual manner. The west wall was painted by several masters close to each other in manner, discordant with the first two. To all appearances, the Akhtala murals belonged not to a team but to individual painters, whom the patron Ivane Mkhargrdzeli selected to carry out an ambitious and exceptional work, the painting of the main church of the Plindzahank Monastery, which was intended to become a centre for the Chalcedonians.

All the artists were experienced in mural painting, as indicated by the ideal harmony between the frescoes and the architecture, the exquisite proportions and the monumental expressive means. Their effort stood on a par with the best samples of medieval Armenian and Georgian art, and its quality brought out the versatility of individual styles. No other example of the 11th–13th century Caucasian monumental art presents such a varied impression as the paintings of Akhtala. In other places we see individual manners brought together by a predominant style. Here all the trends exist side by side, to form a visual anthology Eastern Christian painting at the beginning of the 13th century.

So here we shall describe the most outstanding artists one after another to single out and classify their particular styles as new material is introduced into scholarly studies. In this work on the style of the Akhtala murals, I do not aspire to regard the whole artistic wealth of the time, but to throw light on some general problems of monumental art in the early 13th century, one of the least studied aspects of Eastern Christian art. A closer look at the milieu in which each individual style emerged arouses interest in the painters' ethnic background. There are two contrasting viewpoints, with some experts ascribing the Akhtala murals to Georgians alone, and others to Armenians[2]. This controversy extends to all Chalcedonian monuments in Armenia. Comparative studies of the archaeological, paleographic and iconographic evidence about Akhtala offer us sufficient material to draw conclusions about this topical issue, provided they are supplemented by stylistic analyses.

1. THE CHIEF MASTER

The murals in the altar apse, symbolically the most significant part of the church, probably all belong to the brush of the Chief Master. No stylistic analysis is necessary to identify his ethnic background. The paint has peeled off some of the depictions of the holy bishops to reveal preliminary reddish-brown contours on the priming[3]. Two pictures are carelessly inscribed in the same reddish-brown. One in-

---

[1] The proposed classification received support in an analysis of the painting techniques carried out by the laboratory of physical chemistry of the Moscow Institute of Restoration. See *Grenberg Y.I., Pisareva S.A.* The Murals of the Church of the Nativity of the Virgin in Akhtala in the Light of the technological research. // Artistic heritage. Vol. 14. Moscow, 1991, pp.63–88.

[2] All Georgian scholars adhere to the former viewpoint. Abroad, it is actively defended by *N. Thierry.* All Armenian scholars support the latter view, formulated in L.A. Durnovo's works. J. Lafontaine-Dosogne maintians that the main Akhtala church «was, doubtless, painted by Greek masters» (*Lafontaine Dosogne,* Studies on the decorative program of Georgia medieval churches, p. 15).

[3] The drawings are not very careful. Clearly, the artist treated them as mere preliminary sketches. He outlined the proportions of the figures with two lines, a horizontal and a vertical, at the eyebrow and shoulder levels, and sketched the basic features of the iconographic type, the hair style and the shape of the beard. To all appearances, they were made on wet plaster, while the paints were applied on dry. This technique makes it clear why images arranged one near the other are in different degrees of preservation, some in an excellent condition, others almost entirely lost.

scription, in Greek ΔΗΟΝΣ accompanies the picture of Dionysius the Areopagite[4], and the other, in Armenian letters (epse), refers to Eusebios of Caesarea. A blue background with remnants of the final Greek lettering is extant in the upper part of the fresco. Characteristically, the phonetic variant of the Armenian inscription implies the vernacular pronunciation[5] Clearly, the inscriptions on the priming marked the prospective arrangement of the holy bishops on the murals. Naturally, the artist used the languages he knew best, Greek and Armenian, one of which was his mother tongue. Knowing his confession, we can arrive at an unambiguous conclusion: the Chief Master was an Armenian Chalcedonian, and may have spent a long time in a Greek-language environment. It would be logical for Ivane Mkhargrdzeli to choose a compatriot and brother in faith to lead this inspired and pious work.

The mere fact that the artist was an Armenian Chalcedonian does not throw light on the artistic milieu in which his style emerged. It would be natural to assume that he was trained in neighboring Georgia, where monumental art was flourishing at the time. A galaxy of brilliant painters worked there on its numerous murals in the early 13th century.

An examination of the style and technique of the apse murals, which are spectacularly unlike Georgian frescoes, forces us to reject this hypothesis, however. Techniques offer more lasting and reliable criteria than style, susceptible as the latter is to changes in fashion. The faces are painted on a solid dark-green layer with several successive layers of lighter paint standing out in contrast. Widely used in Byzantine art, this technique was extremely seldom encountered in Georgia before the early 14th century. Also in keeping with the Byzantine tradition, the lights and shades in the clothes are represented in three grades of intensity, as against the Georgian one or two[6].

The style presents even greater differences. The overall color scheme is striking, with the glowing colors of the figures standing out against the bright blue background. Georgian frescoes of the early 13th century are rather restrained in color. In their search for general harmony, Georgian painters gave up the Byzantine «figure-background» contrast. For instance, they preferred the decorative convention of blues and whites for the ground in their 11th–13th century works to the bright green of «The Communion of the Apostles» in Akhtala, which Georgians would have deemed too naturalistic.

[4] The last letter is a Greek sigma turned upside down, a way of writing widely met in epigraphic monuments. In this case, the artist abbreviates the name Dionysios.

[5] I am grateful to P.M. Muradian and K.N. Yuzbashian for this observation. The inscription was made simultaneously with the preliminary sketch, in the same reddish-brown. Characteristically, the first and the last letters can be interpreted as the Armenian letter ζ. This uncertain graphic form is observed in some Armenian manuscripts of the 13th century.

Unlike his Georgian colleagues of the early 13th century, with whom exquisite beauty and harmony reigned supreme, the Chief Master of Akhtala sought dramatic tension above all. He deliberately broke the architectonics in the tier arrangement to exaggerate the upper part of the apes. The monumental figures are dynamically arranged, with affected gestures and a distortion of their natural proportions. They have the effect of a high relief, with heavy, voluminous shapes. The sumptuous vestments stream down in gorgeous, somewhat exaggerated draperies. The highlights in the faces are often painted directly on the basic dark-green layer. The dramatic effect of the contrast is increased by dark shadows, some doubling the white lights.

Drama goes hand in hand with a decorative quality. Every shape is its element, the vestments forming patterns with their parallel or fan-like folds, and every detail conventionalized. The lights, treated as fine contours, have a pronounced decorative purpose at the expense of symbolism. The shadows on the faces have a geometrical precision. Every spiral lock emphasises the ornamental quality of the hair.

The frescoes abound in rhythmic repetitions. A wrinkle on the forehead may echo a fold of the neck to produce the effect of pulsating shapes of similar forms in varied sizes. With a rich set of conventionalized expressive means, the artist portrays the heavenly liturgy as a sumptuous otherworldly ceremony. His search for the utmost expressive power in the outer form goes together with a refined spirituality. The resultant impression is of superhuman tension and concentrated force.

These features are least characteristic of contemporary Georgian murals. A Byzantine trend of the turn of the 13th century, however, offers a spectacular parallel: I refer to the «dynamic» or «expressive» style[7] which reached its peak in the 1191 Macedonian frescoes of St. George in Kurbinovo[8], with their mannerist refinement.

[6] This observation belongs to T.S. Shevyakova, who has spent many years copying Georgian murals. The techniques of the Akhtala altar murals are thoroughly different, in her view, from those accepted in Georgia.

[7] On this trend see *Mouriki D.* Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // Dumbarton Oakes Papers, 34–35 (1980–1981), pp. 108–111.

[8] *Hadermann Misguich L.* La grande Théophanie de Saint-Georges de Kurbinovo et le décor du registre des prophètes // Зборник. Археолошки музеј на Македонија, book VI–VII (1975).

The murals of the Akhtala altar apse are closer to the other monuments of this style, with their simpler techniques, conventionalized forms, emphasis on volumes, and exaggerated figure sizes. All these features were used to achieve a monumental quality. With the basic expressive features retained and emphasised, the trend is freed of the mannerist affectation which played such an important role in the Kurbinovo murals.

This manner appeared in Eastern Christian art rather early. The wall paintings of the Annunciation Church in Myachino near Novgorod (1189) presents-one of its oldest instances[9]. As extant monuments show, this style spread about 1200 to survive throughout the century without considerable change. Several precisely dated murals of the latter decades offer striking examples of this style, for instance, the 1271 frescoes of St. Nicholas at Manastir in Macedonia[10] and those of 1280 in the church at Moutoulas in Cyprus[11]. Its monumental expressive power reflected the new ideas of the age.

The linear stylization, on the other hand, pleased those of the donors who looked back to the 12th century in its artistic preferences, with its dramatic expressive force produced by an air of intense spirituality[12].

V. Djuric singles out this style as an independent trend from the turn of the 13th century[13]. He sees radical innovation in the foreshortened proportions, so different from the Comnenian standards. The heavily-built figures, with their thick necks and large heads, breathe power: they prefigure the ideal of beauty dominant in the 13th century, though the Comnenian facial features remain intact, as also do the glowing and contrasting colours and the linear stylisation widespread in the latter half of the 12th century. The volumes are exaggerated to achieve a monumental quality, with geometrically conventional outlines and generalised lights and shades that provide a monolithic impression.

Among the monuments analysed by V. Djuric, the murals of Christ Antiphonitos in Cyprus[14] are the closest to the Akhtala paintings. The frontal images of the holy bishops reveal not only a general likeness but numerous technical coincidences, as in the stylized lights

[9] See *Lazarev V.N.* Old Russian mosaics and frescoes of the XI–XV centuries. Moscow, 1973, pp. 47, 229–338 *(In Russian); Batkhel G.* New data on the frescoes of the Church of the Annunciation at Myachino near Novgorod // Medieval Russian art. Art of pre-Mongol Rus'. Moscow, 1972, pp. 245–54. — *In Russian.*

[10] See *Kotso D., Milkovik-Pepek P.* Monastery. Skopje, 1958, and *Djurić V.* Byzantine frescoes in Yugoslavia. Belgrade, 1975, pp. 16, 184. — *In Serbian.*

[11] See *Mouriki D.* The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoulas, Cyprus // Byzanz und der Westen. Wien, 1984, pp. 171–213.

in the faces, brought out by shades etched in gossamer lines. Unlike the decorative patterns formed by the lights in earlier monuments, this technique, simplified to the point of abstraction, stresses the geometry of the form and increases the impersonal quality of the image. The saints' grey hair is treated similarly: a dark background on which long parallel lines join in ornamental patterns is made even more decorative by black contouring. There is a striking likeness between the faces in murals, with broad foreheads, the dark sideways gaze of sunken eyes, and the tightly-compressed small mouths with their bright-red lips. Apart from slight differences arising from the artists' personal styles, the similarity convinces us that both painters may have used the same stylistic source.

Other murals of about 1200 present a wealth of similarities, for instance, on Mount Athos where this style was very popular. It is felt in the images of St Peter and Paul in both the kellion of Ravdouchou and the library of the Vatopedi Monastery, dated 1197–98[15], and in the mosaic of the Virgin with the Child, approximately dated 1198[16], in other words, in all the three extant Athonian monuments going back to the end of the 12th century. The technical perfection of the mosaic icon, attributed to a Constantinopolitan or Thessalonian artist, testifies to the prestige of this particular style. Not provincialism but a conscious metropolitan concept stood behind the huge, intent eyes of the Virgin, the exaggerated volume and the schematic lines. This ideal had its antecedents in Byzantine art; suffice it to recall the mosaics of the Hosios

[12] Some experts see the «persistence of linearity» as one of the two basic artistic phenomena of the 13th century. They trace the thoroughly new «plastic» style to Constantinople, while the «linear» style, which only offered a new interpretation of the Comnenian standards, is attributed to northern Greek artistic centres. See *Schwartz E.C.* The Persistence of Linearity in Thirteenth-Century Balkan Painting // Tenth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers. Cincinnati, 1984, p. 17.

[13] *Djurić V.* La peinture murale byzantine: XIIe et XIIIe siècles // XVe Congrès international d'études byzantines. Rapports et co-rapports. III. Athens, 1976, pp. 25–26.

[14] See *Papageorghiou A.* Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus. Nicosia, 1965, pi. XXXI, 2–3, p. 28. The frontal images of holy bishops are extant in the altar apse. The murals of the Church of Christ Antiphonitos, in the Turkish part of Cyprus, are difficult of access, and their publication leaves much to be desired. The author of this work used V. Djurić pictorial materials, for which he is deeply grateful.

[15] See *Lazarev,* History, p. 102, pi. 355–357; *Djurić,* La peinture murale, p. 23; *Kadas S.,* Mount Athos, Athens, 1980, pp. 85–86.

[16] See *Djurić V.* Mosaic icon of the Holy Virgin from Chilandar Monastery // Zograph, 1 (1966), pp. 16–20. — *In Serbian.*

Loukas Monastery (first half of the 11th century). The style was revived again and again, and enriched with new traits. Its deliberate renunciation of classical tradition made it welcome in monasteries, where it was seen as an embodiment of the ascetic ideal that shunned secular aesthetic values. This hypothesis is borne out by the exceptional similarity in the works of three Athonian artists active at the turn of the 13th century.

The Ravdouchou and Vatopedi frescoes, while starting from the common origins display many individual differences in style that allow us to trace the evolution of this particular artistic trend. The Vatopedi mural must be the older, with a pronounced stylization reminiscent of the Novgorodian Church of the Annunciation at Myachino; the Ravdouchou mural shows the development of the style, with no outward manifestations of expressive power and pronounced in its overall intensity. Its generalized volumes and schematic treatment of precisely arranged lights enable us to posit an invisible but highly important line separating the two frescoes, made before and after 1200. Not only chronologically but in style, the Akhtala apse murals wholly belong to the new art of the 13th century. The geometrical quality of their generalized shapes, the deliberate schematic approach, the static thick-set figures, the similarity of their postures, and grim concentration in the faces all point not to the fanciful «fin de siècle» style but to a rebirth of the archaic stage in a new cycle of artistic evolution.

This style, noted in the Akhtala murals, was pronounced in Cyprus and the Athonian monasteries. We see it in Macedonia, for instance, the wall paintings at Prilep[17], and in the icon «Descent into Hell» at

[17] See *Djurić V.* Byzantine frescoes in Yugoslavia. Belgrade, 1975, pp. 184, sl. 9–10.

[18] See *Radojcić S.* and others. Icons in the Balkans. Sofia-Belgrade, 1967, pi. 33. — *In Russian, see Bibliography.*

[19] The order of the painters is given according to Artamonov's classification. See *Artamonov M.I.* Nereditsa masters // Novgorod historical review, 5. Novgorod, 1939, pp. 33–36 *(In Russian).* In the 1920s T.S. Shevyakova copied both the Nereditsa murals (which perished in the Second World War) and the extant murals of the Akhtala altar apse. In response to my report on the Akhtala murals, at the conference on «Monumental Painting of the Medieval East», she pointed out major likenesses between the style of the Akhtala Chief Master and certain manners of the Nereditsa painters.

[20] See *Smirnova E.S.* «Christ Pantocrator» of the XIII century at the Museum of Ancient Russian Art of Andrei Rublev. Questions of attribution // Ancient art. Art Culture of the X – first half of the XIII century. Moscow, 1988, pp. 435–46, 437. — *In Russian.*

the Sinai Monastery, painted about 1200[18]. It had an impact on Russian art where it determined the manner of the first two painters of the Church of the Savior in Nereditsa (1199), as well as that of the painters of Church of the Annunciation of Myachino[19]. It was echoed in some 13th-century icons, among which the «Christ the Pantocrator» (presently at the Andrei Rublev Museum of Mediaeval Russian Art, Moscow) is particularly striking. In her study of this icon, Dr. Smirnova stresses its stylistic similarity to the Akhtala altar murals[20]. This extends even to minor details like the crease on the palm of Christ's hand and reveals the special methods which were followed by adherents of a particular trend whose contacts cannot be proven historically.

All the monuments enumerated here reveal striking differences of quality and individual manners. The Akhtala apse murals are somewhat inferior to the best, but spectacularly surpass the mediocre. Despite these differences, we see the paintings as aspects of one artistic system which played an important role in the culture of the turn of the 13th century. The man who painted the altar apse at Akhtala was neither a backward provincial nor a retrograde. His frescoes of 1205–1216 were thoroughly up-to-date and followed one of the principal trends of the Byzantine expressive style in the early 13th century. All attempts to ascribe it to a «backwoods decorative culture of the 13th century» are refuted by the ample indications of its metropolitan origin. The simple and powerful style was very popular in the provinces, however, at a time when the leading artistic centres were in decline and standards falling.

We can safely assume that the Chief Master of Akhtala was educated in a centre of Byzantine culture. His style was not merely alien to the early 13th-century Georgian art but a crying contrast to the refinement of Queen Tamar's court culture. At the same time, it does not wholly belong to Greek art and indicates the artist's Armenian background. This Oriental quality does not derive from particular techniques but an extraordinary treatment of Byzantine forms.

The decorative and one-dimensional goes hand-in-hand with pronounced three-dimensional forms and both are treated as expressive means that ignores real human anatomy. Such an approach is not found in the Ravdouchou and Christ Antiphonitos murals: there the Greek authors preserved the natural sculptural quality of the figures, which the Chief Master of Akhtala shrugged off. Within the Comne-

nian tradition, the Cypriot and Athonian frescoes are closer to classical roots, while those in Akhtala, despite all similarities, bring to mind the abstracted forms of the ancient East. They do not closely follow nature, and their individual traces are scanty, while the symbolic and decorative element stands out.

The Akhtala altar murals belong more to the realm of semiotics than of beauty. Compared to stylistically relate Greek murals, their images strike one with the unnatural masks that take the place of faces. The artist wanted not so much to recreate the ideal beauty of the human body as to portray an abstract idea. Not that he deliberately used an original technique: in my view, the result arose subconsciously from his Armenian background. This is borne out by the likeness of his murals to Armenian illuminated manuscripts of the late 12th and early 13th centuries, and above all the Byzantinized manuscripts of the «Edessa circle»[21]. The provision striking reflection of what distinguishes him from Greek artists.

Analyses of his style confirm the conclusions we drew from the inscriptions on the preliminary drawings. The Chief Master, an Armenian of Chalcedonian confession, worked in a Byzantine centre where both Armenian and Greek were spoken. We can venture more specific assumptions. He could not have been trained in Constantinople: his not irreproachable techniques prove this. Stylistic analogies suggest that he worked in the Eastern Mediterranean. His bilingualism hints at an Armenian environment. Ample historical sources mention Armenian Chalcedonian monks in Georgian and Greek monasteries in the Byzantine Empire, in Syria, Bulgaria, and on Mount Athos.

Armenian Chalcedonians had their own monasteries as well. One of them, in Philippople (now Plovdiv), was surrounded by the largest Armenian colony in Byzantium. The higumenos of this monastery, John Atmanos, represented the Emperor Manuel Comnenus at the 1170–1172 negotiations on church union with the Catholicos of Armenia[22]. The Chief Master might have received his artistic education in Philippople. He may also have come from Trebizond, which was closer to Akhtala and under Georgian influence from 1204 onwards. It had an Armenian community of Chalcedonian confession and one of its members, the Priest-monk Minas, cooperated with Symeon Plindzahanketsi to translate liturgical books.

[21] See *Izmailova T.A.* Armenian miniature of the XI century // Proceedings of the Second International Symposium on Armenian art. Yerevan, 1981; Der *Nersessian S.* L'art arménien des origins au XVIIe siècle. Paris, 1977, pp. 90–91.

[22] See *Bartikyan R.* The role of the abbot of the Philippopolis Armenian monastery of St. John Atman in the Armenian-Byzantine church negotiates with Catholicos Nerses IV Blessed (1166–1173) // Bulletin of the Armenian Academy of Social Sciences. SSR, 1984, № 6, pp. 78–88.

There is no direct proof of this hypothesis, so we shall leave the matter open. I merely wish to point out that the appearance of an outstanding artist in the Caucasus in the 13th century was a natural consequence of historical developments. As the 1204 Crusade laid the region bare, many fled to northern Armenia with its flourishing Chalcedonian culture, now newly freed from Seljuk rule.

2. THE SECOND MASTER

The Second Master painted the two upper tiers of the south wall, the entire north wall, except the lower tier, and the vaults of the domed arches. These are the best-preserved frescoes, with no peeling paint: the few damaged spots were either washed off or removed with the plaster. The excellent state of preservation allows us to assume that the frescoes were mostly painted on wet plaster[23]. This technique accounts for the absence of preliminary drawings and inscriptions, unlike in the altar apse.

The final inscriptions, in Greek letters and the Georgian asomtavruli, lead us to interesting conclusions. Some texts are bilingual; in others the languages alternate, with the longer inscriptions in Georgian and the shorter in Greek. The Georgian inscriptions reveal two hands. One is cursive, as in «The Rejection of the Offerings» and «Christ before Pilate», and repeats the west wall inscriptions under frescoes which, doubtless, came from another brush. This means that the longer inscriptions were all made by one man.

The Greek inscriptions, on the other hand, are elaborate. Calligraphic letters join in sophisticated patterns, as in the names of St. Joseph and John the Baptist, and are carefully arranged among the painted images. Their white paint is identical to the one used in the faces, while the Georgian texts (sometimes not so beautifully inscribed) use a paint of a different hue and texture. In

[23] The techniques are close to the fresco, hardly ever met in Caucasian monuments of the 11th–13th centuries. Mixed techniques were used there, as a rule: the work was started on wet plaster, but most of it was completed after the plaster dried. This led to the upper layer of paint peeling off. The technical details were revealed in optic studies of the paint layer in the visible, ultraviolet and infra-red part of the spectrum by a team led by Dr Grenberg from the Restoration Istitute. See an investigation of the south wall paintings in the Akhtala church. Preliminary report. Physical chemistry laboratory of the Moscow Institute of Restoration. Moscow, 1982.

several smaller paintings, the state of preservation of the Georgian and Greek lettering varies dramatically as, for instance, in the medallion of St. John the Baptist, the Greek text of which looks as good as new while the Georgian letters have peeled off rendering them illegible, which means that it was added later, on dry plaster.

The Second Master evidently made only Greek inscriptions, with the Georgian added by others on blank spots (presumably, by the men who painted the west wall) before the scaffolding was removed. Most probably the Second Master was not a Georgian but a Greek or Armenian Chalcedonian. He may have been summoned from Byzantium with the Chief Master. The south and north wall paintings support this suggestion since they are reminiscent of the altar apse, and use a purely Byzantine palette: greens for the ground, with the figures clashing in color with the background.

Like the Chief Master, the Second Master was seeking for expressive force. In the Mariological and Christological cycles of the north wall, he arranged the figures in two groups to raise the dramatic tension. Set in dynamic attitudes, with somewhat flattened proportions and voluminous conventionalized shapes, they look full of energy. The impression is heightened by the «figure-background» imbalance, with the space crammed. The figures have no room to move freely, hence the feeling of hidden tension. The artist deliberately simplified his composition for the sake of expression. In the Passion scenes, for instance, he made the figure of Christ strikingly larger than all the rest.

Apart from the typically Byzantine and expressive urge, the two artists have certain individual features in common: the high-relief treatment of volumes, the thick, powerful contouring, the striking lights and shades, and the heavy draperies. This stylistic comparison allows us to assume that the Second Master, like the Chief Master, represented the expressive style in the Byzantine art of the late 12th and early 13th centuries.

Yet, no matter much they had in common, the artists hardly belonged to one trend. The south and north wall murals reveal a unique manner, and a quest inspired by goals different from the painter of the altar apse.

The technical differences are the most notable. Unlike the Chief Master, the Second Master did not use a dark-green layer for the bare parts of the bodies, instead resorting to light colors imitating the flesh and varicolored shades to achieve a three-dimensional effect. This technique was as widespread as green priming in Eastern Christian art. It dominated Byzantine monumental painting before the 12th century; later it was used for secondary figures, as Winfield points out[24], to save time. The Second Master evidently imitated green priming for the foreheads, necks and cheekbones by shading in bright green. This gave the impression that he was using a more sophisticated technique, and enhanced he expressive power and the three-dimensional effect with contrasting, slightly conventionalized shadows. This device must have been popular in Byzantine art at the turn of the 13th century, seeking at once to preserve the Comnenian ideal and arrive at new expressive means[25].

Reddish-browns combine with greens in the shadings of the south and north wall paintings. Sometimes they are mixed to bring out the eyebrows, sometimes parallel to each other to produce a three-dimensional effect and bring out certain facial features, as in the Virgin's face in «The Adoration of the Magi» and the face of Christ in «Christ before Pilate». Minor devices are also used in the shadings. The artist employs a gamut of colors for the central figures, and only one or two for secondary figures, avoiding bright green; thus they direct the spectator's eye to Christ and the Virgin who stand out amid the simpler figures of the serving-maids, the Jewish high priests and Roman soldiers. Sometimes, the shades play a dramatic part in the interpretation of the images. Thus, blackish shades alone are used to bring out the austere faces of the stylites on the south wall.

The Second Master's polychromy is far removed from the ascetic manner of the Chief Master, based on the contrast between the dark-green layer and bright lights. This difference must be rooted in aesthetic ideals. The Second Master was after verisimilitude, while the Chief sought the impersonal and symbolic. This difference is repeated in the forms. The Second Master gave up all conventionality, and the north and south walls present more life-like lines and shapes, though somewhat emphasising volumes; the altar apse murals reveal an inner contradiction in three-dimensionality combined with decorative planes.

The treatment of lights is interesting in this respect. The altar apse painter used pure whites for his conventional ornamental lines while the Second Master preferred wide, soft brushstrokes resembling patch-

24 *Winfield D.* Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods // Dumbarton Oaks Papers, 22 (1968), pp. 127–128.

25 The exisiting data do not run counter to this hypothesis. Yet we can finally answer the question only after special studies have been made of the majority of extant Byzantine murals dated about 1200.

es of sunlight on a marble statue, to produce the illusion of volume. He mixes his whites with the yellows of the ground layer to make the hues softer in a picture where no element dominates. Even on the rare occasions when the two painters' techniques coincide, the Second Master is milder and more harmonious.

The images are no less different, with the hieratic element played down in the south and north walls paintings. The emotion, exquisite spirituality and dramatic tension are all here, but they are treated with a less elevated feeling. Simple and this-worldly, the images are alien to the ascetic irreality which makes the altar figures closer to abstract symbols. The Second Master's psychological insight is at its highest in the two images of St. Anne in the Virgin cycle. He sacrifices outward beauty and uses exaggeratedly simple techniques to portray Anne's despair in «The Rejection of the Offerings» and her bliss in the next picture as she presents her baby daughter to the priests. The interest in psychology which entered Byzantine art in the latter half of the 12th century reaches a new stage here, with the narrative aspect emphasised at the expense of symbol and dogma.

Compared to the late 12th-century murals, both artists seek a generalized monumental quality, yet retain the later Comnenian expressive force. Both have a penchant for splendor visible in the exaggeration of all expressive means: rich, brightly colored raiments, and sophisticated decorative patterns. The Second Master, however, gives up pure convention to bring back sculptured forms as the natural basis of imagery, and other values lost for a time in the manneristic experiments of the late 12th century. With the Chief Master, high-relief forms are but a means of expression on a par with the others; for the Second Master, they are the basis of his artistic concept, the guide in his quest for natural beauty as he departs from deliberate complication. Both artists break with the later Comnenian Mannerism to anticipate the opening of a new era. The altar frescoes, on the whole, remain within a tradition rooted in the 11th-century art while the south and north walls blaze the way for a new artistic mentality, with a greater degree of verisimilitude, which sets the 13th-century images apart from the older art.

The murals of the Chapel of the Virgin in the Monastery of St. John the Evangelist in Patmos are analogous to the Second Master's style[26]. Variously dated to within the last three decades of the 12th century, they have recently been ascribed to about 1200 and said to «prefigure

the summits of 13th-century art»[27]. The similarity is greatest in the faces: suffice it to compare the angels of the Nativity in Akhtala with those of the Trinity in Patmos, or the Stylites on the south wall of Akhtala and the saints in the north wall lunette in the Patmos chapel. High-cheek-boned with heavy but harmonious features, arched eyebrows and plump, ruddy cheeks they are of the same type. The sculptural wholeness of the forms is emphasised, and the volumes are modeled with soft-hued lights and varicolored shades, sometimes made in fine parallel strokes. The contrasts of lights and shades make the faces highly expressive and give them a monumental air. This effect, which is most important for both of the murals, is enhanced by solid contouring and exaggerated high reliefs, sometimes accentuated by white lines repeating the contours.

These shared features cannot conceal certain differences. The Akhtala techniques recede before the superb Patmos work: its refined aestheticism was rooted in antiquity, a constant source of inspiration for the Constantinopolitan art. The modeling is far more sophisticated than in Akhtala. The artist is attentive to every minor detail. Where the Second Master of Akhtala blushes a cheek with a large amorphous spot, the Patmos artist puts fine red strokes to give it a delicate finished effect. Sheer refinement never appealed to the Second Master: he liked things simple and vigorous. Perhaps he was educated not in Constantinople but in a provincial centre.

The presumably later date of the south and north wall paintings accounts for other differences. The influence of new artistic ideas is more pronounced here. In the Patmos murals, we feel the styles of several periods, with large statuesque heads on puny bodies of traditionally

---

26 See *Orlandos A.C.* L'architecture et les fresques byzantines du monastère de Saint-Jean à Patmos. Athènes, 1970, pp. 327–346; *Kollias E.* Patmos. Byzantine Art in Greece. Mosaics-Wall Painting. Athens, 1986, pp. 12–23; Patmos. Treasures of the Monastery. Athens, 1988, pp. 59–63, pl. 11–26.

27 On the basis of stylistic comparisons, A. Orlandos dated the murals of the Chapel of the Virgin to 1185–1190. D. Mouriki dated it to 1176–1183, the years when Higumenos Leontius was simultaneously Patriarch of Jerusalem. L. Hadermann-Misguich pointed out the connection of the murals with the 13th-century art. From the historical viewpoint, the murals were most probably painted during the rule of Higumenos Arsenius (1183–1207), when the monastery reached the peak of its prosperity. For the basic stylistic characteristics, see: *Djurić,* La peinture murale byzantine, pp. 20–21; *Hadermann-Misguich,* La peinture, pp. 108–9; Mouriki, Stylistic trends, pp. 116–17.

elongated proportions. The draperies preserve the subtle decorative quality of the 12th century. No less conservative are the compositions, with human figures scattered against a conventionalized one-dimensional background.

The Akhtala murals give a monolithic impression, with the foreshortened proportions, in keeping with the faces, that were characteristic of the new standards which replaced the Comnenian. The garments fall in large folds which do not conceal thick-set bodies in their energetic attitudes[28]. The figures stand out against the background, which retains its Comnenian conventionality. This disharmonious contradiction, pronounced in the Akhtala murals, changed the concept of space in the 13th-century art. Closer to the middle of the century paintings appeared in which the new arrangements, lines and postures stood out against backgrounds treated in a new way so as to satisfy the latest taste in the narrative and the down-to-earth. The compositions of the Second Master, who sought to transform a conventional background into a more specific milieu, were preludes to a process which breathed new life into Byzantine art.

The different portrayal of faces is especially noticeable when we compare Christ and the Virgin at Patmos and Akhtala. In the Patmos frescoes, they are full of intense and intelligent spirituality, but their psychological state is not expressly specified. In keeping with the Comnenian ideal, the artist avoids everything concrete, lest it limit the perceiver's wealth and profundity of associations. The Akhtala artist, on the contrary, precisely depicts emotions. Sometimes one figure expresses directly opposed feelings. In the face of the reclining Mother of God in the Nativity, we see the joy of the earthly woman who has given birth to the Divine Child, and the sorrow of a mother who knows of the future Crucifixion. These feelings are portrayed by the symbolical gesture of the Virgin's hand and in Her countenance, with one corner of the lips raised in a smile and the other wrinkled in sorrow. Preserving the icon symbolism, the artist alludes to the actual time of the Gospels. He brings out the element of narration to produce a dramatic picture simultaneously recalling the Incarnation and the Redemption, an approach reflecting the spiritual quest of the 13th-century Christians who were no longer satisfied with the somewhat abstract Comnenian spirituality.

28 Highly convincing is the comparison between the images of Anne and Joachim in the Akhtala «Rejection of the Offerings» and in the «Presentation of the Virgin in the Temple» of Patmos.

29 See *Chatzidakis M.* Aspects de la peinture murale du XIIIe s. en Greece // L'art byzantin du XIIIe siècle. Beograd. 1967, pp. 61–69.

This comparison leads us to see the Second Master's effort as directed towards developing the style, the birth of which we witness in the Patmos murals. It became widespread in the Byzantine monumental art of the first half of the 13th century, especially in Greece. The murals in the churches of St. Nicholas in Rodos, St. John the Evangelist in Veria, and in Psachna (1245) and Kranidi (1244) bear its pronounced influence[29]. Widely varied, this trend defied unification. All variants had two major features in common, however: a pronounced monumental quality and the combination of an emphasised three-dimensional effect with the expressive Comnenian convention of line. To all appearances, a large group of Serbian murals painted about the mid-13th century belonged to this trend. Some experts ascribe the first layer of paintings in the Church of the Mother of God Leviska, the remnants of frescoes in the Church of St. Nicholas in Studenica, and the altar murals of Moraca to one workshop, active between the 1220s and 40s[30]. The oldest paintings in the Church of the Apostles in Pec and of the Milesevo narthex are also assumed to belong to this circle[31].

This list of monuments, far from complete, shows that the style of the Patmos and Akhtala frescoes was prominent in 13th-century art. It owed its success to the new portrayal of form and movement, which went hand-in-hand with the later Comnenian expressiveness, revered as an old tradition and largely retaining its artistic appeal. The new style may have taken shape in Constantinople by the start of the 13th century. This hypothesis is borne out by the probable metropolitan background of the artists who painted the Patmos monastery, which maintained close contacts with Constantinople[32]. More proof is given by the chrysobull of Emperor Alexis III Comnenus (1195–1203) in the collection of the Dionysiou Monastery on Mount Athos[33]. The chrysobull has a miniature made about 1200 in the imperial scriptorium in Constantinople which demonstrates all the characteristic features of this style.

As has already been said, the techniques of the south and north wall paintings are far from perfection, which makes the Second Master's Constantinopolitan background doubtful. Still, his style is within one of the dominant artistic trends in early 13th-century Byzantium. His murals help us to see its import and throw

30 See *Djurić V.* Serbian wall painting of the thirteenth century // Zagreb, 1971, pp. 63–75.

31 See *Todić B.* The oldest murals of St. Apostles church in Pec // Zbornik za likovne umetnosti, 18 (1982), pp. 19–38 *(In Serbian); Radojčić S.* The Milesevo Frescoes of the Last Judgment. Beograd, 1982, pp. 182–189. – *In Serbian.*

32 See *Mouriki,* Stylistic Trends, p. 117.

33 See *Kadas,* Mount Athos, p. 124.

light on its evolution. The Second Master explains to us the origins of a new mentality which determined the profound originality of the 13th-century art.

3. PAINTERS OF THE WEST WALL

An asomtavrull inscription chiseled in the wet plaster of the lower part of the south window arch[34] proves that the west wall paintings are the work of Georgians. In an excellent state of preservation, it consists of three words: «God save George» (see p. 106). The letters are placed under the picture of an angel bowing to the Hetoimasia, and the prayer is thus addressed to the intermediary closest to the throne prepared for the Lord at the Last Judgement. This inscription was purely personal and hidden from the public eye. It is natural to assume that the artist made it in his mother tongue.

The scanty Greek inscriptions in the murals, written in the same paint as the contours, show that the other artists who worked at the west wall were also Georgian. The clumsy letters reveal an unskilled hand. A poor command of Greek explains the numerous mistakes in the cryptograms on the spheres held by the angels in the Deesis. The decorative patterns are unlike the ornamental motifs of the first two artists[35] and are of Georgian origin. The specific Georgian treatment of the Last Judgment has been emphasised, and stands out against the purely Byzantine iconography of the altar apse and the south and north walls.

The west wall represents three related artistic manners. One artist worked at the Deesis and the angelic host surrounding it, in the upper part of the wall. Another, the pious George of the inscription, painted the window arches. His pronounced personal style is recognized in the figures around the Hetoimasia and the angels in the window. The Paradise scenes of the lower tier belong to a third artist, who also made two compositions on the south wall of the west cross arm (an angel sounding his trumpet, and the «Descent of the Holy Spirit»). The artists must have worked simultaneously, each at his tier[36]. The harmony of their frescoes shows that they were a well-knit team, one of the many active at the turn of the 13th century, to which we owe the numerous surviving Georgian monuments[37].

Though closely related to each other, each artist's manner has an individual touch. In the Paradise scenes, for instance, we see elongated

figures in somewhat affected attitudes. Their raiments are draped in long, accentuated folds. George, the author of the asomtavruli inscription, uses an original technique to paint faces, mixing a red pigment with whitewash to produce a delicate pink[38]. The vestments, with their broad folds, look too large for the figures they envelop. The highlights on the draperies are conveyed by two techniques, in rough large strokes or in clusters of delicate lines. The Deesis is marked by its sculptural treatment of the forms and the pronounced personal character of every image. Each of the many angels has a face of his own that is full of expression. This artist comes the closest of all in his team to the mainstream Byzantine art of the early 13th century.

Contemporary Georgian paintings offer a wealth of analogies to the Akhtala west wall. Its frescoes wholly belong to the time of Queen Tamar, with its variety of individual styles within a clearly pronounced trend[39]. It is hard, however, to draw close parallels, since every artist chooses his own from a vast treasury, individually arranging the known devices. The techniques of the west wall of the Betania church (c. 1207) offer more resemblances than any other monument, but even here the likeness is not enough to suppose direct contacts between the artists.

The Akhtala west wall murals are more expressive than any other Georgian monument of the time, with shapes emphasised, and a newly found use of foreshortening, as in the image of the angel rolling up the scroll of heaven in the south window. The techniques are highly varied in lights, with a dense assist on the vestments, and solid brushstrokes in the faces. Lights are stylized rather clumsily in the Deesis angels, compared to other sophisticated techniques.

The latter detail needs comment, considering the delicacy and restraint of lighting in Georgian monumental art at the turn of the 13th century. Georgian painters practically never resorted to stylization, but

---

34 The inscription was discovered by Y. Grenberg during restoration studies of the mural.

35 T. Shevyakova, who has prepared a monograph on ornamentation in Georgian monumental painting, was the first to see this specific feature of the Akhtala mural.

36 The arrangement in tiers was traditional for the Georgian art of the time. The murals of Vardzia and Kintsvissi are arranged similarly. See *Privalova,* On Georgian Monumental Painting, pp. 18–19.

37 See *Privalova,* Timotesubani wall paintings, pp. 128–146.

38 See *Grenberg, Pisareva,* op. cit., p. 16.

39 For descriptions of this phenomenon and the basic individual manners. See *Privalova,* Georgian Monumental Painting, pp. 5–18; *Mouriki,* The Formative Role, pp. 733–744.

it was a device typical of the Akhtala altar paintings. Possibly the Georgian artists borrowed it from the Chief Master under the impact of his striking manner. Their expressive force, rare for contemporary Georgia, might have also come under the influence of the «two Byzantine masters» working nearby.

These similarities are, however, only outward and too small to be noticed if we do not consider other Georgian murals. The dissimilarities between the west wall, on the one hand, and the altar apse and the south and north walls, on the other, remain substantial. The comparison of frescoes in all parts of the Akhtala church brings out not merely individual styles but major artistic traditions, and helps to see the unique features of Georgian monumental art in the early 13th century.

Let us start with purely technical matters. The faces on the west wall are primed with a natural yellow to which lighter pinks and yellows are applied, with semi-transparent green and brown shadows complementing the basic color. Two widely used Byzantine manners, with and without color priming, are combined here in a most unusual way. Perhaps it was the practice with Georgian artists at that time. At any rate, the murals of Beanie, Kintsvissi and Timothesoubani were made using the same technique; it required long work, more reminiscent- of icon painting, and was most often applied to dry plaster.

Georgian and Byzantine artists sought different overall impressions. The former wanted the onlooker to see their work as one harmonious whole, while the latter, both Akhtala painters included, opened the artistic structure and brought out the conventionality of their technical devices as an additional expressive means.

These striking differences are observed in all aspects of the murals. The west wall tiers are arranged architecturally, with the lower perceived as the basis of the upper (a device met in almost all Georgian monuments). The arrangement of the tiers the altar apse and the north and south walls, by contrast, defy all architectonic logic and this was the practice in contemporary Byzantium, with its penchant for dynamic expressiveness.

The west wall murals are more static and one-dimensional to produce the impression of serene solemnity. There is none of the Chief and Second Masters drama here. For the Georgian artists the decorative beauty of the whole matters more than the expressive power of any

40 On this peculiarity, as connected with the Ateni murals, See *Mouriki,* Formative role, p. 731.

41 Two-coloured nimbuses sometimes appear, for instance, blue and white, as in the murals of the St. Demetrius' Cathedral in Vladimir.

particular figure. The impression is enhanced by light backgrounds, such as the yellow in the Paradise scenes: this preference is one of the basic features of Georgian monumental art in the 11th to 13th century[40]. Varicolored nimbuses were rare in Byzantine frescoes[41], while the extant Georgian murals of that time had in plenty. Here, too, we see brown, blue and green nimbuses in The Virgin in Paradise».

The west wall color scheme deserves close attention. The altar apse and the south and north wall frescoes are dominated by the clash between brightly colored figures and their background. The west wall is different: the overall harmony of a deliberately restrained palette tending to monochromy, with an occasional local spot (red, green or blue). This refined coloristic culture paradoxically merges with the folk concept of color. Alien to the Byzantine artistic mentality, this unique synthesis largely determines the overall color schemes of Georgian monumental art of the late 12th and early 13th century.

Refined culture and a naive ornamental quality are found in other aspects, such as the careful and sophisticated modeling combined with the simplified line, which accounts for a one-dimensional impression. The Deesis faces make clear that this device was deliberate. The preliminary dark reddish-brown contouring is repeated in thick black to show that the line is no less important than the multi-layer painting, and stands out independently, to a certain extent. The artist must have proceeded from two different artistic ideals. This dualism, noticed in other Georgian murals of the early 13th century, is also pronounced in the human images, where an aristocratic bearing goes together with undisguised emotion and the openness of simple hearts.

This quality is rooted, in my view, in the aesthetic ideal of Queen Tamar's time, which took shape among courtiers who borrowed their standards from the highest attainments of Byzantine art. But this culture adjusted the Comnenian system to old national traditions, with their penchant for ornaments, austere line and local colors. With time, the folk element began to be perceived as a national trait and it was incorporated into the refined culture of the royal court, which had the strongest influence on the shaping of the national aesthetic ideal. This culture determined its pivotal features, among them the lack of taste in forthright dramatic expression, the cult of external beauty, and that refined decorative quality which came of a festive secular world perception and made Georgian murals so different from those of contemporary Byzantium.

Characteristically, the murals were ordered by major feudal lords from Queen Tamar's retinue. They were brought up in a refined aristocratic culture, where Christian piety peacefully co-existed with ancient myths and Oriental stories. Ardent faith did not oust either the utmost religious tolerance or the chivalrous ideal of military valour, the culture of which was most graphically embodied in Rustaveli's famous poem[42]. As part and parcel of this culture, monumental artists followed their clients' tastes.

The autocephaly of the Georgian Church was another key factor. Georgia was hardly influenced by the Byzantine religious strife. As the iconography of the murals indicates, the country stood aloof from the liturgical issues which haunted Greeks throughout the 11th and 12th centuries. Georgian hierarchs did not take part in the Constantinopolitan councils and theological debates around the mystical combination of the divine and the human natures in Christ. Throughout these centuries Byzantine artists sought new means of expression to reflect the spiritual quest of the time. Unlike them, their Georgian counterparts accepted the Comnenian artistic system and in the 11th century gave it a new treatment. From then on, they were busy cultivating the national aesthetic ideal.

This will become evident if we compare wall paintings of the late 11th and early 12th century (Ateni, Gelati) with frescoes from Queen Tamar's time. The few changes reflected the evolution of a major artistic trend from the earlier simple and reticent harmony to the sophisticated form and ornamental opulence of the later period. Early 13th-century murals are more reminiscent of the Georgian works of a century before than of contemporary Byzantine frescoes. Their monumental quality, somewhat abstracted shapes and the absence of openly demonstrated feeling at first sight seem to be in the vein of the latest Byzantine trends[43]; in fact, they were characteristic of Georgian art long before the early 13th century. They reflected the national artistic ideal rather than a historical stage in the formation of a style. The higher quality of Georgian painting gives us no reason to speak of the Constantinopolitan origin of the style, as we do in other regions[44].

This is not to say that in Queen Tamar's time Georgian artists were ignorant of the latest Byzantine achievements. Historical evidence and the many extant illuminated manuscripts reveal close contacts between Georgia and Byzantium in the late 12th and early 13th century. Some features of Georgian frescoes also speak of later Comnenian influences. The Akhtala west wall paintings offer them in plenty, suffice it to mention the elongated proportions or the unnaturally flaring robes with folds

joined in exaggeratedly ornamental clusters. These features, however, are lost in a well-developed non-Byzantine style and make us doubt that they were due to outside influences. They were rather the fruit of artistic evolution at a critical period for all of Eastern Christendom.

Georgian paintings, in my view, including the Akhtala west wall, are unique in the early 13th-century Eastern Christian culture, and have no direct analogue in Byzantine art. Both derive from the Comnenian artistic system, and Georgian and Byzantine monumental art devolved side by side in the 11th and 12th centuries. For a number of historical reasons, Byzantine style and iconography did not enjoy in Georgia the prestige they had in other Orthodox countries. A unique national ideal emerged there under the impact of its royal court and Georgian murals owed their basic artistic traits to this ideal.

4. THE PAINTER OF THE «FORTY MARTYRS»

The style of this artist is closer to the painters of the west wall than to those of the altar apse and the south and north wall paintings. Yet compared to other contemporary Georgian monuments he seems archaic. The pioneer traits of early 13th-century art are absent in the Forty Martyrs composition. This may be due to his inadequate craftsmanship. Undoubtedly an experienced painter, he must have worked for undemanding clients, far from metropolitan cities which set the artistic fashion. This assumption is borne out by a comparison of his Akhtala fresco with the same composition in Vardzia (1184–1186) and the 12th-century Georgian icon of the Forty Martyrs in the Mestia museum[45]. The Akhtala mural portrays the martyrs not as a group but in a schematic

---

42 For a vivid and detailed description of this culture, See *Kekelidze K.S.* Socio-political and cultural state of Georgia, in the era of Rustaveli. Shota Rustaveli and his time. Moscow, 1939. — *In Russian.*

43 As a rule, it is compared to the stylistic trend which found the most graphic expression in the murals of the main church at Studenica (1203–1209). See *Djurić V.* Saint Sava and painting of his time // Sava Nemanić, Sveti Sava, history and legend. Belgrade, 1979, pp. 246-248 — *in Serbian; Popova O.* Light in the Byzantine and Russian art XII–XIV centuries // Sovetskoe Iskusstvoznanie, 77, No I. Moscow, 1978, pp. 31–8; *Todić B.* Frescoes // Manastir Studenica. Beograd, 1986, pp. 160–162.

44 In this connection, we cannot help questioning certain scholars' assumptions that Georgian murals can be used as sources for studies of the Byzantine art after 1204.

45 See *Velmans T.* Une icône au Musée de Mestia et le théme des Quarante martyres en Géorgie // Zograf, 14 (1983), pp. 40–51.

composition of chest- and waist-length figures, arranged in four tiers, in monotonous and artificial attitudes. The artist is ignorant of the elaborate system of gestures which emerged in Byzantine art in the 10th and 11th centuries: echoing the well-known attitudes of the Passion scenes, they brought out the liturgical message underlying the theme of the Forty Martyrs[46]. Other Georgian artists, evidently, knew this refined metropolitan pattern which enhanced the symbolism of the theme and evoked a wide range of associations.

Unlike the authors of the Vardzia mural and the Mestia icon, the Akhtala painter failed to achieve harmonious proportions. The heads are now too large, and now too small for the bodies; the simplified line fails to portray formal nuances, and the modeling of the shapes is reduced to the minimum.

Provincial Georgian wall paintings, for instance, the 1140 Matskhvarishi murals in Upper Svaneti[47], with their crude geometry, exaggerated shadings, and lights made in small and resolute brushstrokes, offer the closest, though indirect analogies to the Forty Martyrs of Akhtala. All this formalizes the images but gives them a specific power of expression. The likeness is greatest in the heavy-jawed, hook-nosed faces, with their low foreheads, pressed lips and horizontally elongated slit eyes, the lower lids of which are portrayed in conventionalized curves.

The techniques are simplified, with brown shades made in large brushstrokes, and solid black or reddish-brown contouring on flesh-colored planes. The Akhtala artist used a highly original device, applying transparent blues to the naked bodies to portray the appalling cold of the icy lake where the forty saints of Sebaste were tortured.

Evidently the Akhtala fresco and the Matskhvarishi murals represent a single trend, widespread in the outlying parts of Georgia in the 11th and 12th centuries. We know it from the extant wall paintings of Svaneti and Rachi. Dated to 1205–1216, the Akhtala composition is the only instance of it that we have from the early 13th century. It proves that side-by-side with a sophisticated courtly art, another trend persisted in Georgia that was archaic and provincial but full of expression and close to popular aesthetics. We can hardly guess now why Ivane Mkhargrdzeli commissioned this painter when he could have chosen any of the brilliant metropolitan artists. The technical inferiority

46 Ibid., p. 45.

47 *Virsaladze T.B.* Fresco painter Mikael Maglakeli in Matskhvarishi. // Ars Georgica, 4 (1955), pp. 169–231. – *In Russian.*

48 See *Grenberg, Pisareva,* op. cit., pp. 20–21.

and old-fashioned taste of the Master of the Forty Martyrs were evident to his contemporaries. Otherwise, he would not have worked in the most inconspicuous part of the church.

5. PAINTINGS OF THE SECOND LAYER

There is an opinion that a considerable part of the Akhtala murals were later repainted. Some scholars think that the altar frescoes are all that now remain of the original, and ascribe the west wall and the upper tiers of the south and north to a later date. This opinion has been disproved by expert studies. Almost all the extant murals were made on the primary plaster layer and never repainted. A later coat of plaster is visible only in two spots: the lower tier of the west wall, portraying Georgian saints, and the lowest-but-one tier of the south wall.

The later murals of the west wall are in a good state of preservation. Only several peeling patches low down reveal the original mural. As to the south wall, only scanty fragments of its newer frescoes survived on plaster peeling away from the original layer. Removed from the wall, they are now at the Yerevan Restoration Workshop, revealing the badly damaged original painting. To judge by their themes the later frescoes repeated them: the «Holy Women at the Sepulchre», «Descent into Hell», and the «Incredulity of Thomas».

In all probability, the later murals of the south and west walls belonged, to one artist, stylistically close to the Georgian painters of the west wall, and notable for a subtle treatment of volumes, a taste for monochromy, and formal generalization which went together with stylized details. The mid-13th century is the most probable dating, based on stylistic analyses. Northern Armenia suffered repeated invasions in the 1220s-1240s, which may have left the Akhtala church in a poor state of repair soon after it was painted for the first time. The newer frescoes are of considerable historical and artistic interest as one of the scanty monuments to have survived from the second quarter of the 13th century and show the evolution of the monumental art of Queen Tamar's time.

The poorly preserved original frescoes in the second tier of the south wall differ noticeably from the other Akhtala murals. Even the pigments used are not met in the other parts of the church[48]. The same can be said of the use of tinsel, remnants of which we see in the nimbuses. Similar

pigments and gold tinsel are found in the principal church of Kintsvissi, which is stylistically the closest to the murals in question: a dominance of light greens and blues, the restrained attitudes and flowing lines of the figures, and a refinement of the details. The same artist may have also painted the saints in the lowest tiers of the south and north walls but they are too badly preserved to allow substantiated judgement.

* * *

The Akhtala church was painted by at least eight artists representing various artistic trends and national traditions. Thorough studies of its murals have given us the first-ever insight into the background of the men who painted this Chalcedonian church in Armenia. The Chief Master was an Armenian, and the Second, Armenian or Greek. Both were Chalcedonians and received their artistic education in Byzantium. This is shown by their inscriptions and individual artistic styles, which belonged to two major trends in contemporary Byzantine monumental art and had no analogues in Georgian. The two outstanding artists invited to northern Armenia from Byzantium painted the principal parts of the church, the altar apse and the north and south walls. A team of three Georgian colleagues worked at the west wall. The Forty Martyrs composition and the original painting on the second south wall tier demonstrate two other Georgian manners. Another Georgian artist renewed the latter part and the lower tier of the west wall in the second quarter of the 13th century.

We cannot identify the Akhtala murals with any particular tradition, be it Armenian, Georgian or Byzantine. They should be seen as works of the unique Armenian Chalcedonian art, a blend of Georgian, Armenian and Byzantine cultures. This combination of the three traditions, easily discernible in the iconographic and stylistic analyses, is the most graphic feature of the Akhtala murals. Its explanation lies in history.

Neither Chalcedonian nor Monophysite Armenian communities had an unbroken tradition of monumental art before the 13th century. The period of Seljuk domination (lIth–12th cent.) left no murals. Characteristically, all Armenian Monophysite paintings of the early 13th century are either in the Georgian tradition, as in the Savior Church, or that of Byzantium, as in the Bakhtageki Church (both in Ani)[49]. Monumental art found a new life with the emergence of Zakharid Armenia in the early 13th century. Each with aspirations of their own, the Monophysites and Chalcedonians had two possible sources for their artistic standards. The revealing composition of the Akhtala team finds reflection in the Chalcedonian murals of the Church of Tigran Honents in Ani, where a pronounced Georgian style clashes with the Byzantine influence in the frescoes of the porch and the distinctive Armenianisms in certain final inscriptions in Georgian[50]. Possibly Georgian artists also cooperated here with Greeks or Armenian Chalcedonians from Byzantium.

However, neither the Church of Tigran Honents nor any later 13th-century Chalcedonian monument offers such a variety of styles as we see in Akhtala. Painted in the early 13th century, when Armenian Chalcedonian art was still in the making, its murals reflect a wealth of manners and traditions. Several decades later, the murals of the Tigran Honents church, and the Kirants and Kobair monasteries represented one rather uniform style and resemble each other even more than Georgian art of the late 12th and early 13th centuries. The two latter murals have no direct analogues in Georgian art.

One of the stylistic sources of Chalcedonian monumental painting can be found in the early 13th-century East Armenian miniatures, for instance, the Homiliary of Moush and the Gospels of Haghbat and Khachen[51]. There are not only technical similarities but parallels in the facial features, heavy proportions and the archaism of composition. The miniature painters might well have taken up monumental art. Importantly, N. Sychev, a student, who studied the murals in the church of Tigran Honents in the early 20th-century, traced the cycle of Gregory the Illuminator back to book miniatures[52]. The monumental painting of the first half of the 13th century allows us to raise the question of a distinctive Armenian Chalcedonian artistic school. However, its study requires a special effort beyond the scope of this book[53].

49 See *Thierry N.* The Wall Painting at Ani // Ani. Documents of Armenian Architecture. Venezia, 1984, pp. 70–71; *Sychev N.* The Ani Church, Excavated in 1892 // Christian East. Vol. I (1912), pp. 212–219.

50 See *Thierry N.* Church painting of St. Gregory Honents in Ani (1215) // II International Symposium on Georgian art. Tbilisi, 1977, pp. 1–16; *Mouradian P.M.* Construction and the creed of Tigran Honents' church on the base of the epigraphic monuments // Historical-philological Journal of the Armenian Academy. SSR, 1985, № 4, pp. 174–189.

51 See *Der Nersessian,* L'art arménien, pp. 211–218; *Der Nersessian,* Etudes, pp. 518–519.

52 From an unpublished report by N.P. Sychev, now in the archive of the Institute of Archeology, Leningrad, fund 51, file 15, p. 18.

53 See more detailed discussion of this issue in: *Lidov A.* L'art des Armeniens Chalcedoniens // Atti del Quinto Simposio Internazionale di Arte Armena 1988. Venezia 1992. p. 479–495.

CONCLUSION

A comprehensive study of the Akhtala murals has enabled us to gain a clear conception of the history of the church, the contents and original features of the iconographic programme, and of the various painters who worked there with their different stylistic manners. Research on these questions also provided a range of other quite specific evidence that enriches our understanding of the culture of the Armenian Chalcedonians, of Byzantine and Georgian iconographic programmes and the stylistic trends in Eastern Christian art in the early 13th century.

In the first chapter historical evidence, epigraphic monuments and colophons were used to reconstruct the history of Akhtala, a monastery transferred from the Monophysites to the Chalcedonians at the turn of the 13th century. In so doing the cultural environment in which the murals arose was more clearly elucidated. Particular attention was paid to the colophons of Symeon Plindzahanketsi: these writings by a monk of Akhtala from the first half of 13th century revealed the worldview of the Armenian-Chalcedonians. For the first time a portrait was drawn of Ivane Mkhargrdzeli, the patron of the paintings, whose own historical destiny did much to determine the distinctive features of the frescoes. Finally, the juxtaposition of direct and indirect evidence proved that the paintings were executed between 1205 and 1216. This precise dating provides a firm point of departure for the study of other artistic phenomena of the period.

In the second chapter all the iconographic themes of the paintings were analysed in detail, strictly following the structure of church decoration. Many of the images were identified for the first time. The symbolic links between different cycles and compositions within the overall iconographic programme were disclosed. The logic underlying the choice and combination of subjects was explained, as were the distinctive features in the interpretation of specific iconographic types.

Detailed research revealed that in general terms the iconographic programme followed the Middle Byzantine system of church decoration that had taken shape by the 11th century. Certain features indicated a Georgian recension of this system: they accentuated the idea of triumphal adoration and preferred a symbolic and representative to a dramatic and narrative interpretation of the images. The Georgian influence was noted in the domed space and the west cross arm.

However, an abundance of rare liturgical motifs strikingly distinguish the murals of Akhtala from contemporary Georgian paintings. These motifs helped to establish a liturgical interpretation of the main events in the history of salvation and created a vivid image of the «Mother of God as the Church». They testify to the closeness of the iconographic programme of Akhtala to the Byzantine art of the late 12th and early 13th centuries, which was inspired by the ideas of the Constantinopolitan church synods. The explanation lies in the close contacts between the Byzantine and Armenian-Chalcedonian churches and the evidence of the participation of an Armenian-Chalcedonian bishop in these mid 12th-century synods.

The most interesting individual features of the Akhtala frescoes arise from the specific culture of the Armenian-Chalcedonians who were consistently oriented towards Byzantium and Georgia, cultures of the same confession, while not rejecting national Armenian ideas. When examined in the context of the Armenian-Chalcedonian culture the iconographic programme of the Akhtala murals becomes a unique historical source that can, in some measure, replace the political and theological treatises that have not survived.

In the third chapter eight distinctive artistic manners were identified and discussed. These fall into two major stylistic groups, linked in origin with Byzantine and Georgian art. In a number of cases stylistic analysis was confirmed by study of the inscriptions on the murals in Greek, Georgian and Armenian. This helped to identify the ethnic or-

igins of the painters and for the first time made it possible to establish who worked in one of the teams decorating Chalcedonian churches in Armenia.

The Chief Master who painted the altar apse was an Armenian-Chalcedonian. It is highly probable that the Second Master who worked on the north and south walls was of Greek or Armenian origin. Both were invited from Byzantium, as can be seen from study of their techniques and individual stylistic manners. They represent the two main trends of expressive style in the early 13th-century Byzantine monumental art and have no analogues in Georgian murals. While the stylistic treatment of both is close in approach there are differences: the altar murals remained quite traditional, on the whole, while the Second Master strove towards a greater verisimilitude and narrative style in his work. The latter may be regarded as one of the first manifestations of the new thinking that clearly distinguished the 13th-century art from that of the preceding period.

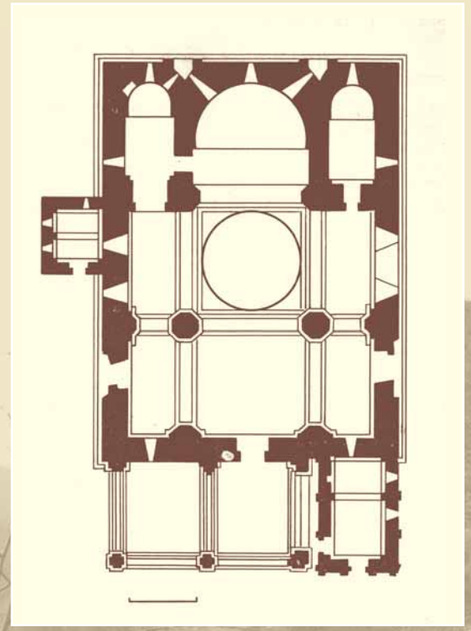
The second stylistic group is made up of the Georgian artists who were invited by the donor to help the Byzantine painters to complete their work more rapidly. Three painters simultaneously worked on the west wall, dividing the tiers between them. The concordance between the images and the closeness of stylistic manners permits us to suppose that they were members of an established team. Almost every aspect of the style finds precise analogies in Georgian frescoes of the turn of the 13th century. Another Georgian artist painted the «Forty Martyrs» in the southwest compartment. By comparison his manner appears extremely archaic and the sources of his style may be found in provincial Georgian churches. The poorly preserved painting of the first layer in the second tier of the south wall is particularly worthy of attention, since it bears a considerable likeness to the frescoes of Kintsvissi. The paintings of the second layer, which may be dated to no later than the mid 13th century, are in many ways close to the Georgian manner of the west wall.

In almost all respects the work of the Georgian painters differs from that of the two «Byzantine» artists which are located on adjacent walls of the church. The murals of Akhtala thus give a rare opportunity to compare not simply stylistic differences but two artistic traditions, and thus reach a deeper understanding of the distinctive features of Byzantine and Georgian monumental art of the early 13th century.

These findings confirm the importance of the Akhtala murals for the history of Byzantine, Armenian and Georgian art. Taken as a whole, the murals cannot be attributed to any single artistic tradition. They can only be correctly understood as a monument of Armenian-Chalcedonian art that achieved an original blend of elements drawn from Armenian, Georgian and Byzantine culture. Easily discerned in an analysis of both the iconographic programme and the stylistic manners of the church, this merging of three cultures forms the most characteristic feature of the monument. Study of the murals suggests that the art of the Armenian-Chalcedonians can be distinguished within mediaeval Eastern Christian art as a whole. We shall only reach a full appreciation of this phenomenon, however, when all the remaining monuments associated with this ethno-confessional culture have been identified and thoroughly investigated.

ПРИЛОЖЕНИЕ. APENDIX

Схемы росписей
Diagrams of the Wall Paintings



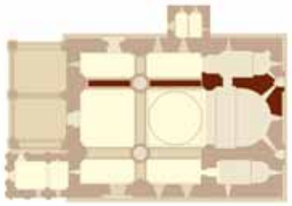
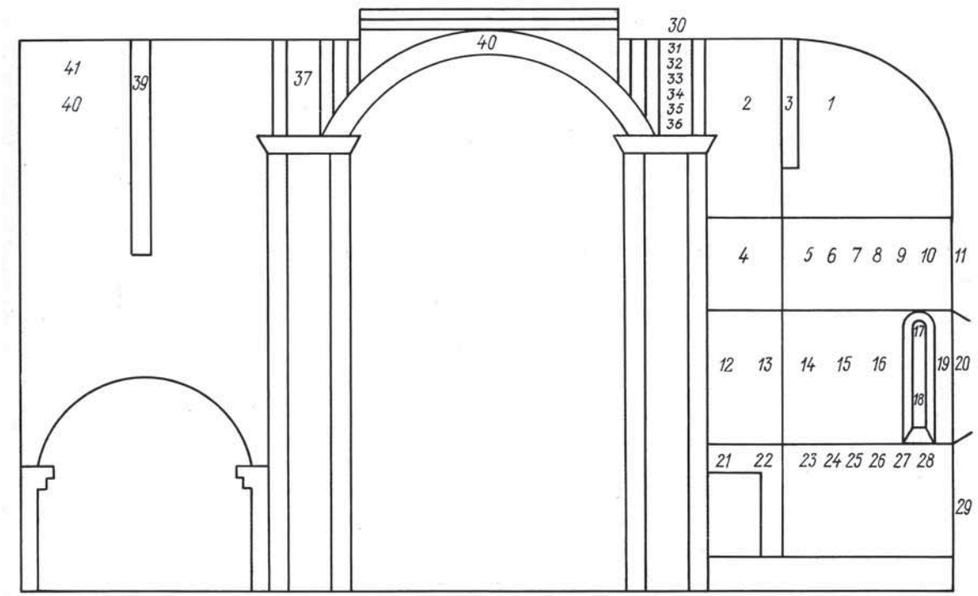


СХЕМА I. **СЕВЕРНЫЙ СКЛОН ЦЕНТРАЛЬНОГО НЕФА**

SCHEME I. **NORTHERN SIDE OF THE NAVE**

1 Богоматерь с младенцем
2 Архангел
3–5 Неизвестные апостолы
6 Апостол Лука
7 Апостол Иоанн
8 Апостол Петр
9 Христос
10 Ангел с рипидой
11 Алтарь
12–15 Неизвестные святители
16 Григорий Богослов
17 Власий Севастийский
18 Аверкий Иерапольский
19 Василий Великий
20 Сильвестр Римский
21 Тимофей Прусский
22 Акакий Мелитински
23 Дионисий Ареопагит
24 Евсевий Кесарийский
25 Кирилл Александрийский
26 Григорий Чудотворец
27 Иаков Нисипийский
28 Климент Римский
29 Богоматерь Оранта
30 Христос Эммануил
31 Богоматерь
32 Иоаким

1 The Virgin enthroned
2 Archangel
3–5 Unidentified images of the Apostles
6 St Luke
7 St John the Evangelist
8 St Peter
9 Christ
10 Angel with rhipidion
11 Altar
12–15 Unidentified holy bishops
16 St Gregory of Nazianzus
17 St Blaise of Sebaste
18 St Abercios of Hierapolis
19 St Basil the Great
20 St Sylvester of Rome
21 St Timothy of Pruss
22 St Acacios of Melitene
23 St Dionysios the Areopagite
24 St Eusebios of Caesarea
25 St Cyril of Alexandria
26 St Gregory the Thaumaturgos
27 St Jacob of Nisibus
28 St Clement of Rome
29 The Virgin Orant
30 Christ Emmanuel
31 The Virgin
32 St Joachim



33 Анна
34–36 Неизвестные праотцы
37 Праотцы
38 Надпись
39 Пророки
40 Апостолы из «Страшного суда»
41 Ангелы

33 St Anna
34–36 Unidentified forefathers
37 Forefathers
38 Inscription
39 Prophets
40 Apostles from the Last Judgement
41 Angels

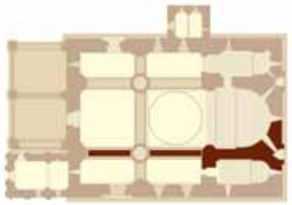
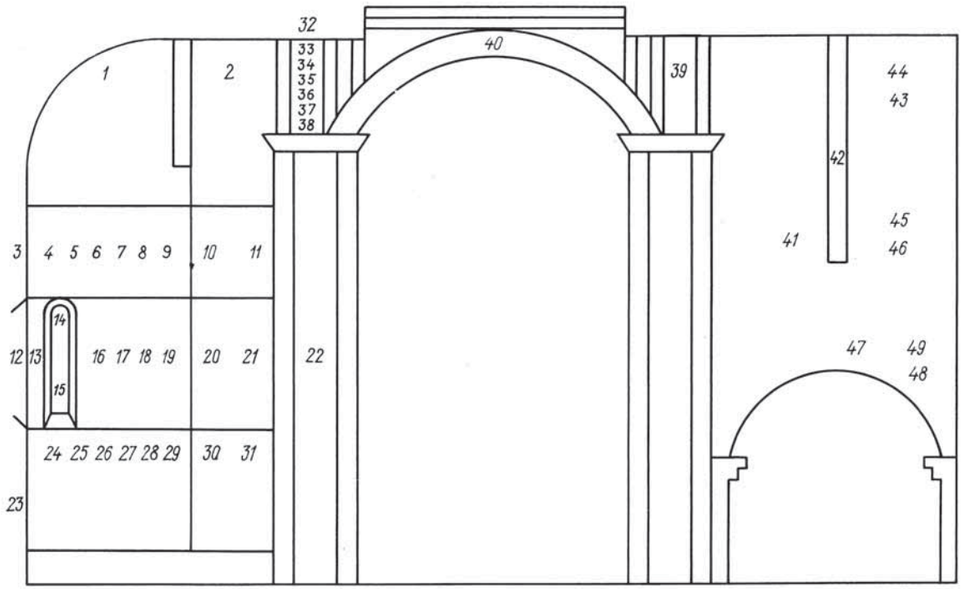


СХЕМА II. **ЮЖНЫЙ СКЛОН ЦЕНТРАЛЬНОГО НЕФА**

SCHEME II. **SOUTHERN SIDE OF THE NAVE**

1	Богоматерь с младенцем	1	The Virgin enthroned
2	Архангел	2	Archangel
3	Алтарь	3	Altar
4	Ангел с рипидой	4	Angel with rhipidion
5	Христос	5	Christ
6	Апостол Павел	6	St Paul
7	Апостол Матфей	7	St Mathew
8–11	Неизвестные апостолы	8–11	Unidentified Apostles
12	Иаков брат Божий	12	St James, the Brother of the Lord
13	Иоанн Златоуст	13	St John Chrysostom
14	Киприан Карфагенский	14	St Cyprian of Carthage
15	Амвросий Медиоланский	15	St Ambrose of Milan
16–21	Неизвестные святители	16–21	Unidentified holy bishops
22	Диакон Роман	22	St Romanos the Deacon
23	Богоматерь Оранта	23	The Virgin Orant
24	Григорий Армянский	24	St Gregory of Armenia
25	Герман Константинопольский	25	St Germanos of Constantinople
26	Амфилохий Иконийский	26	St Amphilocios of Iconium
27	Григорий Акрагандинский	27	St Gregory of Agrigentum
28	Павел Омологет	28	St Paul the Confessor
29	Фаддей Фессалоникийский	29	St Thaddaeos of Thessaloniki
30	Неизвестный святитель	30	Unidentified holy bishop
31	Петр Александрийский	31	St Peter of Alexandria
32	Христос Эммануил	32	Christ Emmanuel
33	Иоанн Креститель	33	St John the Baptist
34	Захария	34	St Zachariah
35	Елизавета	35.	St Elisabeth
36–38	Неизвестные праотцы	36–38	Unidentified forefathers



39	Праотцы	39	Forefathers
40	Надпись	40	Inscription
41	Сошествие св. Духа	41	Descent of the Holy Spirit
42	Пророки	42	Prophets
43	Апостолы из «Страшного суда»	43	Apostles from the Last Judgement
44	Ангелы	44	Angels
45	Процессия праведников	45	Procession of the righteous men
46	Процессия праведников	46	Procession of the righteous women
47	Трубящий ангел	47	Trumpeting angel
48	Аллегория Земли	48	Personification of the Earth
49	Воскресение из мертвых	49	Resurrection of the Dead

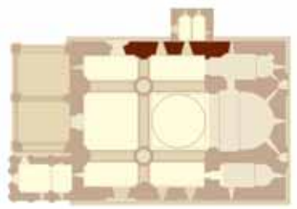
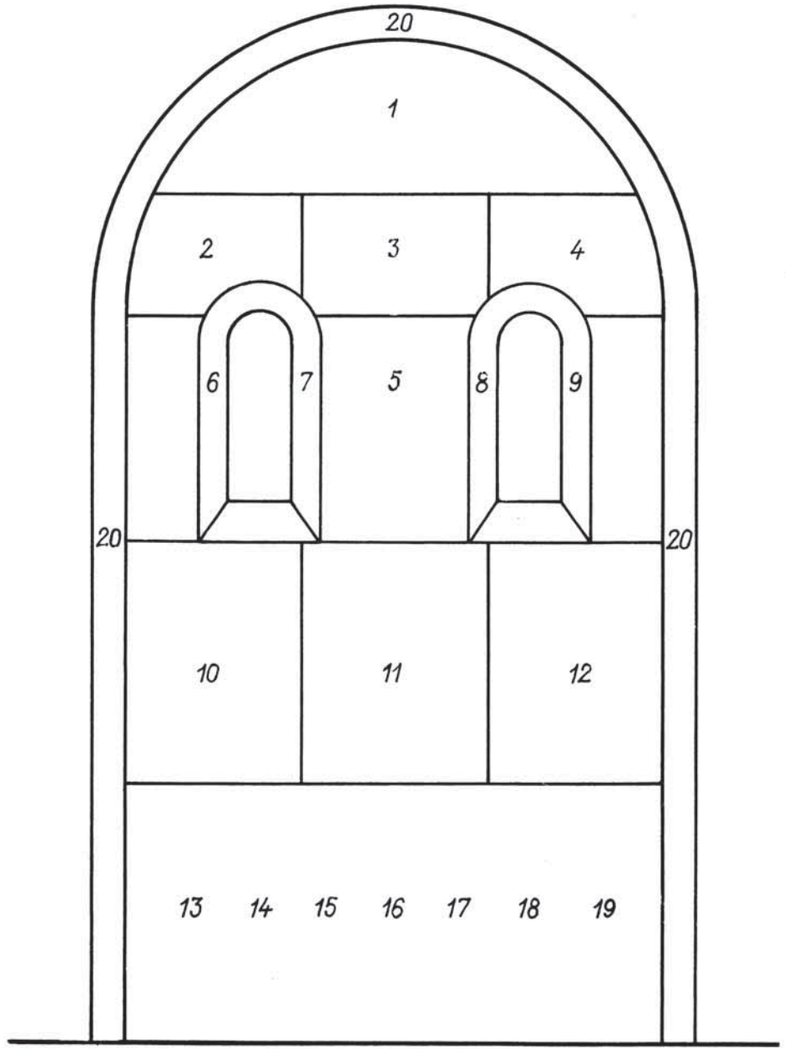


СХЕМА III. **СЕВЕРНАЯ СТЕНА**
SCHEME III. **NORTH WALL**

1 Рождество Богоматери
2 Иоаким, читающий книгу двенадцати колен
3 Отвержение даров
4 Принесение Марии к священникам
5 Симеон Младший
6 Св. Иосаф (?)
7 Св. Варлаам
8 Св. Иоанн Кущник
9 Св. Бенифорос
10 Христос перед Анной и Кайафой
11 Суд Пилата
12 Путь на Голгофу
13–19 Ряд преподобных
20 Орнаменты

1 Nativity of the Virgin
2 St Joachim reading the book of the Twelve Tribes
3 Rejection of the offerings
4 Benediction of the priests
5 Symeon the Younger
6 St Joasaph (?)
7 St Barlaam
8 St John Kalibitos
9 St Beneforos
10 Christ before Annas and Caiaphas
11 Christ before Pilate
12 Christ being led to the Cross
13–19 Holy monks
20 Ornaments



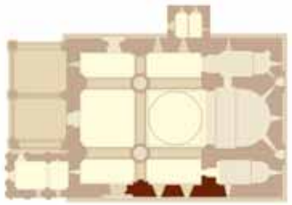
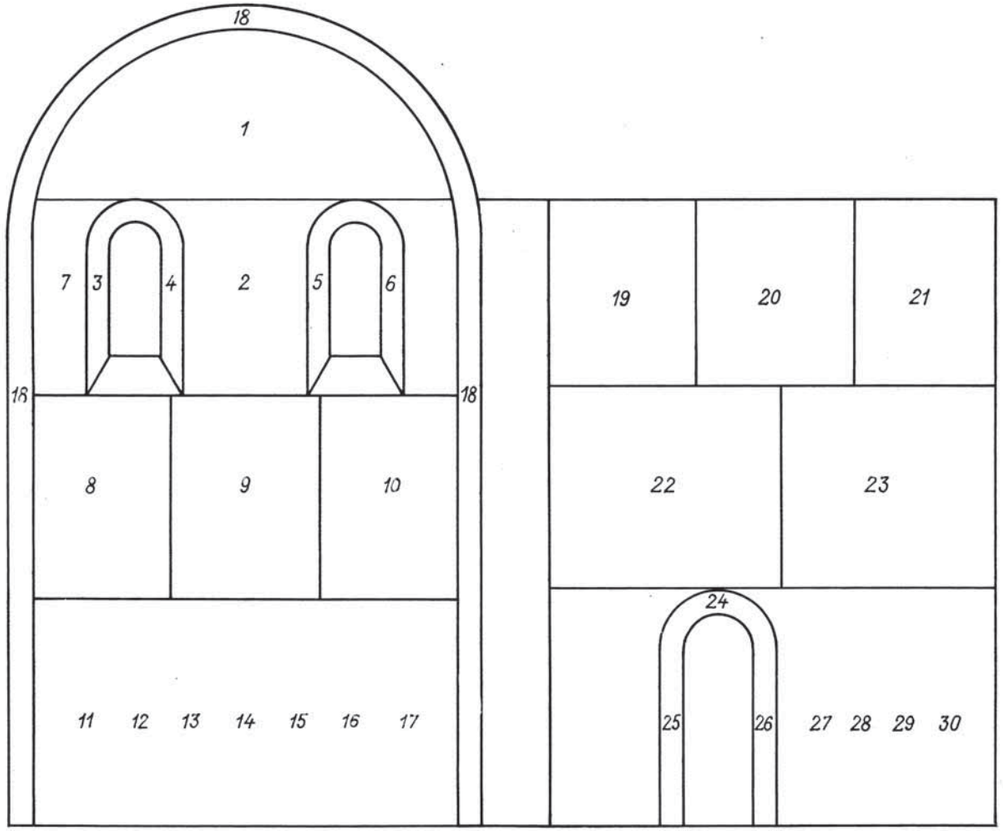


СХЕМА IV. **ЮЖНАЯ СТЕНА**
SCHEME IV. **SOUTH WALL**

1 Рождество Христа
2 Столпник Даниил
3 Симеон Старший
4 Столпник Алипий
5 Преподобный Стефан
6 Бенедикт Нурсийский
7 Св. Онуфрий
8 Явление ангела женам-мироносицам
9 Сошествие во ад
10 Неверие Фомы
11–17 Преподобные
18 Орнаменты
19 Благовестие Захарии
20 Рождество Иоанна Крестителя
21 Елизавета с младенцем Иоанном, прячущиеся в скале
22 Успение
23 Явление архангела Михаила Иисусу Навину
24 Коронующий Христос
25 Царственный святой
26 Царственный святой
27 Св. Константин
28 Св. Елена
29 Св. Екатерина
30 Св. Ирина

1 Nativity of Christ
2 St Daniel the Stylite
3 St Symeon the Elder
4 St Alypios the Stylite
5 St Stephen Mandraeli
6 St Benedict
7 St Onuphrios
8 Holy Women at the Sepulchre
9 Descent into Hell
10 Incredulity of Thomas
11–17 Holy monks
18 Ornaments
19 Annunciation to Zachariah
20 Nativity of John the Baptist
21 St Elisabeth hiding in the cliff
22 Dormition of the Virgin
23 St Joshua before the Archangel Michael
24 Christ
25 Royal saint
26 Royal saint
27 St Constantine the Great
28 St Helen
29 St Catherine
30 St Irene



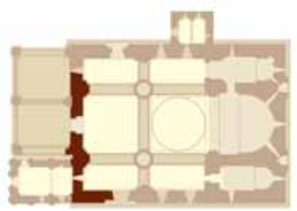
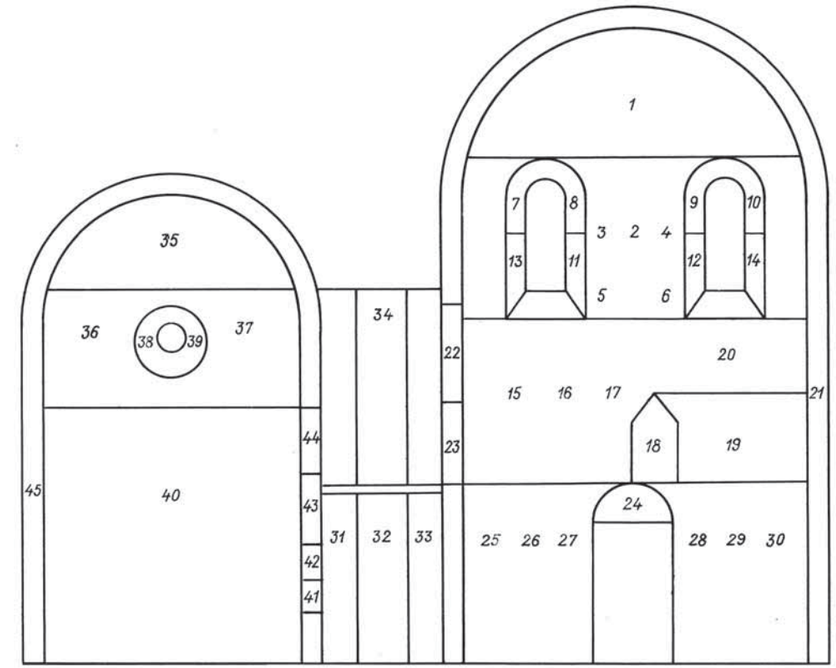


СХЕМА V. **ЗАПАДНАЯ СТЕНА**
SCHEME V. **WEST WALL**

1 Деисус
2 Этимасия
3 Архангел с копьем
4 Архангел с губкой
5 Адам
6 Ева
7–10 Ангелы со свитками неба
11–12 Склонившиеся ангелы
13 Группа праведников
14 Сцена адских мучений
15 Лоно Авраамово
16 Богоматерь на троне между двух архангелов
17 Благоразумный разбойник
18 Врата рая
19 Апостол Петр, ведущий праведников в рай
20 Взвешивание грехов
21 Символы адских мучений
22 Праведные души, встающие из гробов
23 Св. Анемподист
24 Христос Эммануил
25 Шио Мгвимели
26 Иоанн Шувамдинарели
27 Св. Евагрэ
28 Евфимий Святогорец
29 Илларион Грузин

1 Deesis
2. Hetoimasia
3. Archangel
4. Archangel
5. Adam
6. Eve
7–10 Angels with the scroll of heaven
11–12 Angels
13 Righteous men
14 Torments in hell
15 Bosom of Abraham
16 The Virgin in Paradise
17 Penitent robber
18 Gates of Paradise
19 St Peter leading the righteous
20 Angels with scales of justice
21 Symbols of the torments of hell
22 The resurrection of the righteous
23 St Anempodistos
24 Christ Emmanuel
25 St Shio Mgvimeli
26 St Ioann Shuvamdinareli
27 St Evagre
28 St Euthymios of the Holy Mount
29 St Hilarion the Georgian



30 Георгий Святогорец
31 Неизвестная мученица
32 Св. Нино
33 Св. Фекла
34 Неизвестный мученик
35 Литургия на обретение мощей сорока мучеников
36 Св. Зосима
37 Мария Египетская
38 Неизвестный преподобный
39 Неизвестный преподобный
40 Сорок мучеников
41 Св. Келсий
42 Св. Назарий
43 Св. Гервасий
44 Св. Протасий
45 Орнаменты

30 St George of the Holy Mount
31 Unidentified holy women
32 St Nino
33 St Thecla
34 Unidentified martyr
35 Liturgy on the Invention of Forty Martyrs relics
36 St Zosimas
37 St Mary the Egyptian
38 Unidentified holy monk
39 Unidentified holy monk
40 Forty Martyrs
41 St Celsus
42 St Nazarius
43 St Gervase
44 St Protase
45 Ornaments

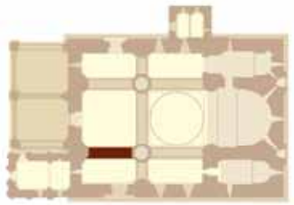
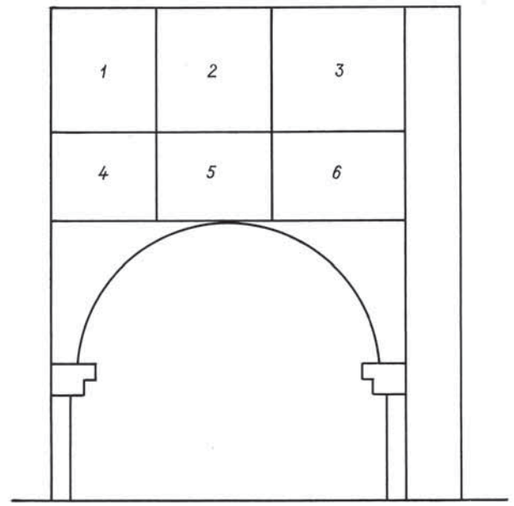


СХЕМА VI. **СЕВЕРНЫЙ СКЛОН ЮГО-ЗАПАДНОГО КОМПАРТИМЕНТА**

SCHEME VI. **NORTHERN SIDE OF THE SOUTHWEST COMPARTIMENT**



1 Иоанн Креститель перед Иродом
2 Пир Ирода
3 Усекновение и обретение главы Иоанна Крестителя
4 Чудо на горе Кармил
5 Илья Пророк в пустыне
6 Вознесение Ильи Пророка

1 St John the Baptist before Herod
2 Feast of Herod
3 Beheading of John the Baptist
4 Miracle on the Mount Carmel
5 Prophet Elijah in the Wilderness
6 Ascension of Elijah

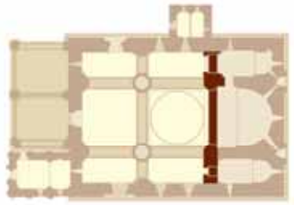
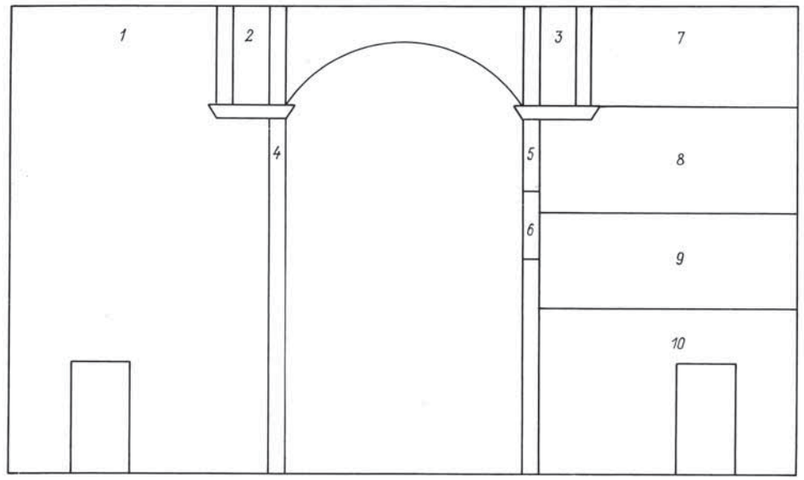


СХЕМА VII. **ВОСТОЧНЫЙ СКЛОН ПОПЕРЕЧНОГО НЕФА**

SCHEME VII. **EASTERN SIDE OF THE TRANSPERT**



1 Введение во храм
2 Праотцы
3 Праотцы
4 Неизвестный святой
5 Неизвестный святой в царском облачении
6 Неизвестный пророк с раскрытым свитком
7 Сретение
8 Распятие
9 Снятие с креста
10 Оплакивание

1 Presentation of the Virgin in the Temple
2 Forefathers
3 Forefathers
4 Unidentified saint
5 Unidentified saint
6 Unidentified prophet with the open scroll
7 Presentation of Christ in the Temple
8 Crucifixion
9 Descent from the Cross
10 Lamentation

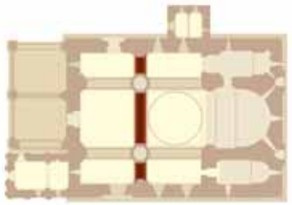
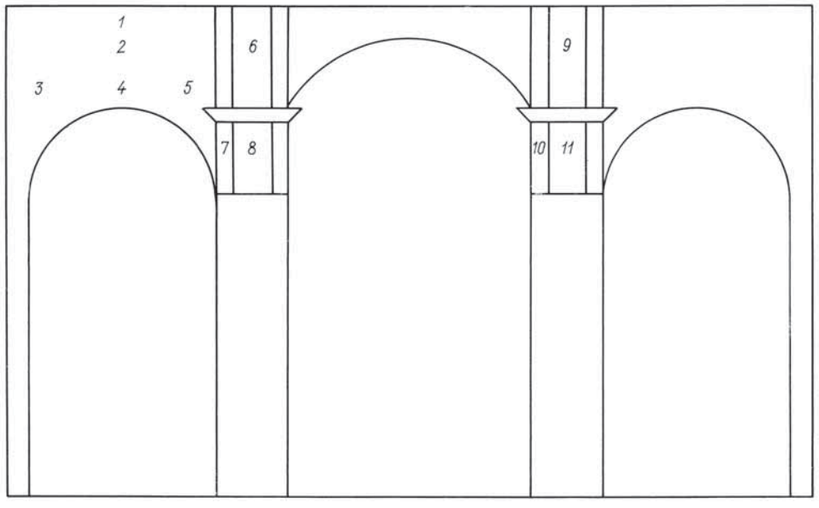


СХЕМА VIII. **ЗАПАДНЫЙ СКЛОН ПОПЕРЕЧНОГО НЕФА**

SCHEME VIII. **WESTERN SIDE OF THE TRANSEPT**



1	Крещение	1	The Baptism
2	Преображение	2	Transfiguration
3	Св. Анания	3	St Ananias
4	Неизвестный мученик	4	Unknown martyr
5	Неизвестный мученик	5	Unknown martyr
6	Праотцы	6	Forefathers
7–8	Неизвестные святые	7–8	Unidentified saints
9	Праотцы	9	Forefathers
10–11	Неизвестные святые	10–11	Unidentified saints

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ
ABBREVIATIONS

BK	Bedi Kartlisa: Revue de kartvelologie
BT	Bogoslovskie Trudy
Byz	Byzantion
BZ	Byzantinische Zeitschrifi
CA	Cahiers Archéologiques
DI	Drevnerusskoe iskusstvo
DOP	Dumbarton Oakes Papers
JÖB	Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik
KV	Kavkaz i Vizantiya
Lex	Lexikon der christlichen Ikonographie
RbK	Reallexikon zur byzantinischen Kunst
REA	Revue des études arméniennes
REB	Revue des études byzantines
REGC	Revue des études géorgiennes et caucasiennes
VV	Vizantiisky Vremennik
Zlu	Zbornik za likovne umetnosti

БИБЛИОГРАФИЯ
BIBLIOGRAPHY

1 *Абегян М.Х.* История древнеармянской литературы. Ереван, 1975.
2 *Абуладзе И.Б.* Грузино-армянские литературные связи в IX–X веках. Исследования и тексты. Тбилиси, 1944. — *На груз.*
3 *Абуладзе И.В.* Древнеармянский перевод еще одного памятника грузинской философской литературы эпохи Руставели // Сборник Руставели. Тбилиси, 1938. С. 129–137.
4 *Адонц Н.* О происхождении армянцатов // Журнал министерства народного просвещения, XXXII, 1911 (апрель). С. 238–249.
5 *Азарян Л.Р.* Киликийская миниатюра XII–XIII вв. Ереван, 1969. — *На арм.*
6 *Акинян Н.* Симеон Плиндзаханкеци и его переводы с грузинского. Вена, 1951. — *На арм.*
7 *Акинян Н.* Нерсес Ламбронаци. Вена, 1956. — *На арм.*
8 *Аладашвили Н.А., Алибегошвили Г.В., Вольская А.Н.* Живописная школа Сванети. Тбилиси, 1983.
9 *Аладашвили Н.* Композиция алтарной конхи в церквах Сванетии // IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983. С. 1–21.
10 *Алибегашвили Г.В.* Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи. Тбилиси, 1979.
11 *Алибегашвили Г.В.* Миниатюра и станковая живопись Грузии XI начала XIII вв. // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977. С. 1–20.
12 *Алибегашвили Г.В.* Памятники средневековой станковой живописи из Верхней Сванетии // Средневековое искусство. Русь. Грузия. М., 1978. С. 158–175.
13 *Амиранашвили Ш.Я.* История грузинского искусства. М., 1950.
14 *Амиранашвили Ш.Я.* История грузинской монументальной живописи. Тбилиси, 1957.
15 *Амиранашвили Ш.Я.* Грузинская миниатюра. М., 1966.
16 *Артамонов М.* Один из стилей монументальной живописи XII–XIII вв. // Сборник аспирантов ГАИМК. Л., 1929. С. 54–64
17 *Артамонов М.И.* Мастера Нередицы // Новгородский исторический сборник, 5 (1939). С. 33–48.
18 *Арутюнова В.А.* Григорий Пакуриан и цели основания Петрицонского монастыря // Марр и вопросы армяноведения. Ереван, 1968. С. 167–194 *(на арм.).*
19 *Арутюнова-Фиданян В.А.* К вопросу об армянах-халкедонитах //

1 *Abedyan M.Ch.,* History of the ancient Armenian literature. Yerevan, 1975.
2 *Abuladze I.B.* Georgian-Armenian literary connections in the IX–X centuries. Tbilisi, 1944. — *In Georgian.*
3 *Abuladze I.B.* The ancient Russian translation of another Georgian philosophical work of Rustaveli's epoch. Tbilisi, 1938. P. 129–137.
4 *Adonts N.O.* On the origin of the Tsats Armenian // Journal of the Ministry of public education, XXXII, 1911 (April). P. 238–249.
5 *Azaryan L.R.* Cilician Miniatures of the 12–13th centuries. Yerevan, 1969. — *In Armenian.*
6 *Akinyan N.* Symeon of Plindzahank and his translations from Georgian. Vienna, 1951. — *In Armenian.*
7 *Akinyan N.* Nerses of Lambron. Vienna, 1951. — *In Armenian.*
8 *Aladashvilli N.A., Alibegoshvili G.V., Volskaya A.N.* The pictorial school of Svaneti. Tbilisi, 1983.
9 *Aladashvilli N.A.* Composition of the altar conch in the churches of Svaneti // IVe Symposium Internationale sur l'art géorgien. Tbilisi, 1983. P. 1–21.
10 *Alibegashvili G.V.* Secular portrait in the Georgian medieval monumental painting. Tbilisi, 1979.
11 *Alibegashvili G.V.* Miniature and easel painting of Georgia in the XI – beginning of the XIII century. Tbilisi, 1977. P. 1–20.
12 *Alibegashvili G.V.* Monuments of the icon painting from the Upper Svanetia // Medieval art. Russia. Georgia. Moscow, 1978. P. 158–175.
13 *Amiranashvili Sh.Ya.* History of the Georgian art. Moscow, 1950.
14 *Amiranashvili Sh.Ya.* History of the Georgian monumental painting. Tbilisi, 1957.
15 *Amiranashvili Sh.Ya.* Georgian miniatures. Moscow, 1966.
16 *Artamonov M.I.* One of the styles of the monumental painting of the XII–XIII centuries // Collected articles of the postgraduate students of the SAHMC. Leningrad, 1929. P. 54–64.
17 *Artamonov M.I.* Nereditsa masters // Novgorod historical review, 5 (1939). P. 33–48.
18 *Arutyunova V.A.* Gregory Pakourianos and the goals of the establishment of the Petricion monastery // Maar and the issues of the Armenian studies. Yerevan, 1968. P. 167–194. — *In Armenian.*
19 *Arutyunova-Fidanyan V.A.* On the Armenian Chalcidonians //

Вестник общественных наук АН Арм. ССР, 1971, № 3. С. 85–98.

20 *Арутюнова-Фиданян В.А.* Армяне-халкедониты на восточных границах византийской империи. Ереван, 1980.

21 *Арутюнова-Фиданян В.А.* К вопросу о двух редакциях типика Пакуриана // Кавказ и Византия, 6 (1989). С. 88–101.

22 *Арутюнян В.М., Сафарян С.А.* Памятники армянского зодчества. М., 1951.

23 *Бабаян Л.О.* Социально-экономическая и политическая история Армении в XIII–XIV веках. М., 1969.

24 *Бабић Г.* Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава // Зборник за ликовне уметности, 2 (1966). С. 11–29.

25 *Бакалова Е.* Бачковската костница. София, 1977.

26 *Бакалова Е.* Изображения на грузински светци в Бачковската костница // Известия на института за искуство-знание, XVI (1973). С. 87–105.

27 *Бакрадзе Д.* Кавказ в древних памятниках христианства // Записки общества любителей кавказской археологии, I (1875). С. 19–178.

28 *Бартикян Р.* Роль игумена Филиппопольского армянского монастыря Иоанна Атмана в армяно-византийских церковных переговорах при католикосе Нерсесе IV Благодатном (1166–1173) // Вестник обще-

Bulletin of the social researches of AS Armenian SSR, 1971, № 3. P. 85–98.

20 *Arutyunova-Fidanyan V.A.* Chalcedonian Armenians at the eastern boundaries of the Byzantine empire. Yereven, 1980.

21 *Arutyunova V.A.* On the two redactions of the Pacurian Typicon // Caucasus and Byzantine, 6 (1989). P. 88–101.

22 *Arutyunyan V.M., Safaryan S.A.* The monuments of Armenian architecture. Moscow, 1951.

23 *Babayan L.O.* Socio-economic and political history of Armenia in the XIII–XIV centuries. Moscow, 1969.

24 *Babić G.* Christological controversies in the twelfth century and the new scenes in the apse decoration of Byzantine churches // Proceedings of Fine Arts, 2 (1966). P. 11–29.

25 *Bakalova E.* Ossuary of the Bachkovo Monastery. Sofia, 1977.

26 *Bakalova E.* The images of the Georgian saints in the Bachkovo Monastery's ossuary // Proceedings of the Art History Institute, XVI (1973). P. 87–105.

27 *Bakradze D.* Caucasus through the ancient monuments of Christianity // Notes of the Society of Caucasian Archaeology Amateurs, I (1875). P. 19–178.

28 *Bartikyan R.* The role of John Atman, the abbot of the Armenian monastery in Philippopolis, in the Armenian-Byzantine church relations at the time of Catholikos Nerses the Graceful (1166–1173) // Bulletin

ственных наук АН Арм. ССР, 1984, № 6. С. 78–88.

29 *Батхель Г.* Новые данные о фресках церкви Благовещения на Мячине близ Новгорода // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 245–254.

30 *Василиев А.* Ерминии. Технология и иконография. София, 1976.

31 *Вейцман К., Хадзидакис М., Миятев Х., Радойчич С.* Иконы на Балканах. София–Белград, 1967.

32 *Вирсаладзе Т.Б.* Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши //Ars Georgica, 4 (1955). С. 169–231.

33 *Вирсаладзе Т.Б.* Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977. С. 1–27.

34 *Вирсаладзе Т.Б.* Некоторые вопросы общей композиции росписи Атенского Сиона // Средневековое искусство. Русь. Грузия. М., 1978. С. 83–91.

35 *Вольская А.И.* Рельефы Шио Мгвиме и их место в развитии грузинской средневековой скульптуры. Тбилиси, 1957.

36 *Вольская А.И.* Росписи средневековых трапезных Грузии. Тбилиси, 1974.

37 *Вольская А.И.* Живописные школы средневековой Грузии // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977. С. 1–17.

of the Armenian Academy of Social Sciences. SSR, 1984, № 6. P. 78–88.

29 *Batkhel G.* New data on the frescoes of the Church of the Annunciation at Myachina near Novgorod // Ancient Russian Art. Art of pre-Mongol Russia. Moscow, 1972. P. 245–254.

30 *Vasiliev A.* Erminia. Technology and iconography. Sofia, 1976.

31 *Weizmann K., Khadzidakis M., Miyaev Kh., Radojčić S.* Icons in the Balkans. Sofia-Belgrade, 1967.

32 *Virsaladze T.B.* Fresco painter Mikael Maglakeli in Matskhvarishi // Ars Georgica, 4 (1955). P. 169–231.

33 *Virsaladze T.B.* The main stages in the development of medieval Georgian monumental painting // II International Symposium on Georgian art. Tbilisi, 1977. P. 1–27.

34 *Virsaladze T.B.* On the general composition of the murals of Athenia's Zion // Medieval Art. Russia. Georgia. Moscow, 1978. P. 83–91.

35 *Volskaya A.I.* The Shio-Mgvime reliefs and their place in the development of Georgian medieval sculpture. Tbilisi, 1957.

36 *Volskaya A.I.* The paintings of the Georgian medieval refectories. Tbilisi, 1974.

37 *Volskaya A.I.* The medieval art schools of Georgia // II International Symposium on Georgian art. Tbilisi, 1977. P. 1–17.

38 *Вольская А.И.* Гареджийская живописная школа. Росписи Бертубани // Средневековое искусство. Русь. Грузия. Москва, 1978. С. 92–105.

39 Всеобщая история Вардана Великого, М., 1861.

40 *Гордеев Д.П.* Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 году; росписи Чуле, Сапаре и Зарзме // Известия Кавказского историко-археологического института, 1 (1923). С. 1–95.

41 *Гордеев Д.П.* Ахтала Лорийская. Материалы обследования. Рукописно-мемуарный фонд Гос. музея искусств Грузии, д. 276, с. 87–97.

42 *Гордеев Д.П.* Об экспедиции КИАИ в район Дебедачая в конце 1925 и начале 1926 гг. // Известия Кавказского историко-археологического института, IV (1926). С. 129–130.

43 *Гордеев Д.П.* Предварительное сообщение о Кинцвисской росписи // Записки наукови дослидчой катедри истории украинской культури. Харькив, 1927. С. 411–416.

44 *Гордеев Д.П.* Схемы купольных росписей Грузии конца домонгольской эпохи // Бюллетень Кавказского историко-археологического института, 8 (1931). С. 3–7.

45 *Грабар А.Н.* Иконографическая схема Пятидесятницы // Seminarium Kondakovianum, II (1928). С. 223–237.

46 *Гренберг Ю.И., Писарева С.А.* Настенная живопись церкви Рождества Богородицы в Ахтале в свете технологического исследования // Художественное наследие. Т. 14. М., 1991. С. 63–81.

47 *Дмитриев Ю.Н.* Заметки о технике русских стенных росписей X–XII вв. // Ежегодник института истории искусства, 1954. М., 1954. С. 238–278.

48 *Дмитриевский И.* Историческое, догматическое и таинственное изъяснение божественной литургии. Спб., 1884.

49 *Дрампян И.Р.* Фрески Кобайра. Ереван, 1979.

50 *Дрампян И.Р.* Фрески большой церкви монастыря Кобайр // Кавказ и Византия, 1 (1979). С. 142–154.

51 *Дрампян И.Р.* К вопросу о датировке и интерпретации фресок Кобайра // Кавказ и Византия, 4 (1984). С. 194–217.

52 *Дурново Л.А.* Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957.

53 *Дурново Л.А.* Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979.

54 *Дурново Л.А.* Древние фрески Армении // Очерки по истории искусства Армении. М.-Л., 1939. С. 28–32.

55 *Ђорђевић И.* Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века // Зборник за ликовне уметности, 18 (1982). С. 41–52.

56 *Ђурић В.* Византијске фреске у Југославији. Београд, 1975.

57 *Ђурић В.* Српско зидно сликарство XIII века. Загреб, 1971.

38 *Volskaya A.I.* Gareja pictorial school. The paintings of Bertubani // Medieval Art. Russia. Georgia. Moscow, 1978. P. 92–105.

39 General History of Vardan Areveltsi, M. 1861.

40 *Gordeev D.P.* Report on the expedition to Akhtala area in 1917; paintings of Chula, Sapara and Zarzma // Proceedings of the Caucasian Institute of History and Archaeology, 1 (1923). P. 1–95.

41 *Gordeev D.P.* Akhtala near Lori: Research Materials. Georgian Museum of Arts, Fund of Manuscripts and Memoirs, File 276, p. 87–97.

42 *Gordeev D.P.* On the CIHA expedition to the Debed area in late 1925 and early 1926 // Proceedings of the Caucasian Institute of History and Archaeology, IV (1926). P. 129–130.

43 *Gordeev D.P.* A preliminary report on Kintsvisi painting // Notes of the Research department of the Ukrainian culture history. Kharkov, 1927. P. 411–416.

44 *Gordeev D.P.* Schemes of the Georgian dome murals of the late pre-Mongol era // Bulletin of the Caucasus Institute of History and Archaeology, 8 (1931). P. 3–7.

45 *Grabar A.N.* The iconographic scheme of the Pentecost // Seminarium Kondakovianum, II (1928). P. 223–237.

46 *Grenberg Y.I., Pisareva S.A.* The Murals of the Church of the Nativity of the Virgin in Akhtala in the Light of the technological research // Artistic heritage. Vol. 14. Moscow, 1991. P. 63–81.

47 *Dmitriev Yu.N.* Notes on the Russian murals technique of the X–XII centuries // Annual of the Art History Institute, 1954. Moscow, 1954. P. 238–278.

48 *Dmitrievsky I.* The historical, dogmatic and mystical exposition of the divine liturgy. St. Petersburg, 1884.

49 *Drampyan I.R.* Kobayr murals. Yerevan, 1979.

50 *Drampyan I.R.* The frescoes of the cathedral of Kobayr monastery // Caucasus and Byzantium, 1 (1979). P. 142–154.

51 *Drampyan I.R.* On the dating and interpretation of the Kobayr frescoes // Caucasus and Byzantium, 4 (1984). P. 194–217.

52 *Durnovo L.A.* A Brief History of ancient Armenian art. Yerevan, 1957.

53 *Durnovo L.A.* Essays on Medieval Armenian Art. Moscow, 1979.

54 *Durnovo L.A.* Ancient frescoes of Armenia. // Essays on the history of Armenian art. Moscow-Leningrad, 1939. P. 28–32.

55 *Djordjević I.* Holy stylites in Serbian medieval wall painting // Proceedings of Fine Arts, 18 (1982). P. 41–52.

56 *Djurić V.* Byzantine frescoes in Yugoslavia. Belgrade, 1975.

57 *Djurić V.* Serbian wall painting of the thirteenth century // Zagreb, 1971.

58 *Ђурић В.* Једна сликарска радионица у Сербии XIII века // Старинар, нова серпја, XIX (1961). С. 63–75.

59 *Ђурић В.* В. Мозаична икона Богородице Одигитрије из манастира Хиландара // Зограф, 1 (1966). С. 16–20.

60 *Ђурић В.* Свети Сава и сликарство ньегово доба // Сава Неманьич свети Сава, историја и преданье. Београд, 1979. С. 246–248.

61 *Ђурић В.* Нови Исус Навин // Зограф, 14 (1983). С. 5–15.

62 *Егиазарян О.С.* Памятники культуры Алавердского района. Ереван, 1952.

63 *Еремян С.* Т. Амирспасалар Захария Долгорукий. Ереван, 1944.

64 *Ерицов А.Д.* Монастырь Ахтала // Кавказская старина, 1872, № I. С. 20–24.

65 Ерминия или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурнаграфиотом // Труды Киевской духовной академии, 1868, т. I, № 2. С. 269–315.

66 *Ефрем Сирин.* Толкование на Четвероевангелие. Творения Ефрема Сирина, ч. 8. Сергиев Посад, 1914.

67 Жизнь царицы цариц Тамар Тбилиси, 1985.

68 Избранные слова и беседы св. отцов и учителей церкви на важнейшие праздники церковные. М., 1874.

69 Избранные слова св. отцов в честь и славу Пресвятой Богородице. М., 1885.

58 *Djurić V.* A painting workshop in Serbia of the thirteenth century // Starinar, New Seria, XIX (1961). P. 63–75.

59 *Djurić V.* Mosaic icon of the Holy Virgin from Chilandar Monastery // Zograph, 1 (1966). P. 16–20.

60 *Djurić V.* Saint Sava and painting of his time // Sava Nemanić, Saint Sava, history and legend. Belgrade, 1979. P. 246–248.

61 *Djurić V.* New Joshua // Zograph, 14 (1983). P. 5–15.

62 *Eghiazaryan O.S.* Monuments of Culture of Alaverdi area. Yerevan, 1952.

63 *Eremyan S.T.* Amirspasalar Zechariah the Long-Armed. Yerevan, 1944.

64 *Eritsov A.D.* Akhtala Monastery // Caucasian old days, 1872, № I. P. 20–24.

65 Erminia or instruction in the fine art made by a priest and painter Dionysius Phurnagraphiot // Proceedings of the Kiev Theological Academy, 1868, vol I, № 2. P. 269–315.

66 *Ephrem the Syrian.* Interpretation of the Four Gospels. Opera of Ephrem the Syrian, part 8. Sergiev Posad, 1914.

67 The life of Tamar the Queen of the queens. Tbilisi, 1985.

68 Selected orations of the saint fathers and teachers of the Church on the most important religious feasts. Moscow, 1874.

69 Selected words of the saint fathers in honor and glory to the Holy Virgin. Moscow, 1885.

70 *Измайлова Т.А.* Армянская миниатюра XI века. М., 1979.

71 *Измайлова Т.А.* Армянская миниатюрная живопись XII века // Второй международный симпозиум по армянскому искусству. Сборник докладов, т. I. Ереван, 1981. С. 95–99.

72 *Иосиф Флавий.* Иудейские древности. СПб., 1900.

73 *Иосселиани П.* Путевые записки от Тифлиса до Ахталы. Тифлис, 1850.

74 История Армении Моисея Хоренского. М., 1893.

75 История армянского народа. Т. 3. Ереван, 1976. *(— на арм.).*

76 История искусства народов СССР. Т. 2. М., 1973.

77 История князей Орбелян. Извлечения и сочинения Стефана Сюнийского, армянского писателя XIII в. М., 1883.

78 *Каковкин А.Я.* Роспись церкви Григория Тиграна Оненца (1215 г.) в Ани: иконографический состав и идейный замысел // Вестник Ереванского университета, 1983, № 2. С. 106–114.

79 *Каковкин А.Я.* О датировке росписей храма св. Григория (1215 г.) в Ани, его часовни и притвора // Византийский Временник, 48(1987). С. 108–115.

80 *Картлис Цховреба.* Тбилиси, 1959. *(— на груз.).*

81 *Каухчишвили Т.С.* Греческие надписи Грузии. Тбилиси, 1951. *(— на груз.).*

82 *Каухчишвили Т.С.* Греческие надписи на грузинских фресках //

70 *Izmailova T.A.* Armenian miniature of the XI century. Moscow, 1979.

71 *Izmailova T.A.* Armenian miniature of the XI century // Proceedings of the Second International Symposium on Armenian art. Yerevan, 1981. P. 95–99.

72 *Flavius Josephus.* Antiquities of the Jews. St. Petersburg, 1900.

73 *Iosseliani P.* Travel notes from Tiflis to Akhtala. Tiflis, 1850.

74 Moses Khorenskiy's History of Armenia. Moscow, 1893.

75 History of the Armenian people. Vol. III. Yerevan, 1976. — *In Armenian.*

76 Art history of the USSR nations. Vol. II. Moscow, 1973.

77 History of Orbelyan princes. Fragments and writings of Stephen Syunijsky, Armenian writer of the XIII century. Moscow, 1883.

78 *Kakovkin A.Ya.* Painting of the Church of St Gregory the Enlightener (1215) in Ani: St Gregory the Illuminator concept and iconigraphic program // Bulletin of the University of Yerevan, 1983, № 2. P. 106–114.

79 *Kakovkin A.Ya.* On the paintings dating of St. Gregory's church of (1215) in Ani, its chapel and porch. // Byzantine Chronicle, 48 (1987). P. 108–115.

80 *Kartlis Tskhovreba.* Tbilisi, 1959. — *In Georgian.*

81 *Kaukhchishvili T.S.* Greek inscriptions in Georgia. Tbilisi, 1951. — *In Georgian.*

82 *Kaukhchishvili T.S.* Greek inscriptions in the Georgian frescoes //

Atti del primo simposio internationale sull arte georgiana. Milano, 1977. С. 142–143.

83 *Кафадарян К.* Ованаванк и его надписи. Ереван, 1948. *(— на арм.).*

84 *Кекелидзе К.С.* Литургические грузинские памятники в отечественных книгохранилищах и их научное значение. Тифлис, 1908.

85 *Кекелидзе К.С.* Этюды по истории древнегрузинской литературы. Т. XII. Тбилиси, 1973.

86 *Кекелидзе К.С.* Социально-политическое и культурное состояние Грузии в эпоху Руставели // Шота Руставели и его время. М., 1939. С. 103–141.

87 *Киприан (Керн).* Евхаристия. Париж, 1947.

88 *Киракос Гандзакеци.* История Армении. М., 1976.

89 *Кирпичников А.И.* Успение Богородицы в легенде и в искусстве // Труды VI Археологического съезда в Одессе. Т. II. Одесса, 1888. С. 387–395.

90 *Кишилов Н.Б.* Аллегория земли в фресках церкви Спаса Нередицы // Советская археология, 1966, № 3. С. 205–209.

91 *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери. Т. I–XI. Спб., 1914–1915.

92 *Коцо Д., Милковик-Пепек П.* Монастир. Скопје, 1958.

93 *Красносельцев Н.Ф.* О древних литургических толкованиях. Одесса, 1894.

Atti del primo simposio internationale sull arte georgiana. Milano, 1977. P. 142–143.

83 *Kafadaryan K.* Hovhannavank and its inscriptions. Yerevan, 1948. — *In Armenian.*

84 *Kekelidze K.S.* Georgian liturgical monuments from native stacks and their research value. Tiflis, 1908.

85 *Kekelidze K.S.* Studies on the History of Ancient Georgian literature. Vol. XII. Tbilisi, 1973.

86 *Kekelidze K.S.* Socio-political and cultural state of Georgia, in the era of Rustaveli // Shota Rustaveli and his time. Moscow, 1939. P. 103–141.

87 *Cyprian (Kern).* Eucharist. Paris, 1947.

88 *Gandzaketsi Kirakos.* History of Armenia. Moscow, 1976.

89 *Kirpichnikov A.I.* The Assumption of the Holy Virgin in legend and art // Proceedings of the VI Archaeological Congress in Odessa. Vol. II. Odessa, 1888. P. 387–395.

90 *Kishilov N.B.* Allegory of the land in the frescoes of the Savior Church of Nereditsa // Soviet Archaeology, 1966, № 3. P. 205–209.

91 *Kondakov N.P.* The iconography of the Virgin Mary. Vol. I–XI. St. Petersburg, 1914–1915.

92 *Kotso D., Milkovik-Pepek P.* Monastery. Skopje, 1958.

93 *Krasnoseltsev N.F.* On the ancient liturgical interpretations. Odessa, 1894.

94 *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. Т. I–II. М., 1947.

95 *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1986.

96 *Лазарев В.Н.* Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв. М., 1973.

97 *Лазарев В.Н.* Мозаики Софии Киевской. М., 1960.

98 *Лазарев В.Н.* Михайловские мозаики. М., 1966.

99 *Лазарев В.Н.* Фрески Старой Ладоги. М., 1960.

100 *Лазарев В.Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983.

101 *Лазарев В.Н.* Константинополь и национальные школы в свете новых открытий // Византийский временник, XVII (1960). С. 93–104.

102 *Лазарев В.Н.* Живопись XI–XII веков в Македонии // *Лазарев В.Н.* Византийская живопись. М., 1971. С. 170–201.

103 *Лазарев В.Н.* Приемы линейной стилизации в византийской живописи X–XII веков и их истоки // *Лазарев В.Н.* Византийская живопись. М., 1971. С. 147–169.

104 *Лазарев В.Н.* Этюды по иконографии Богоматери // *Лазарев В.Н.* Византийская живопись. М., 1971. С. 275–329.

105 *Лазарев В.Н.* Распространение византийских образцов и древнерусское искусство // *Лазарев В.Н.* Византийское и древнерусское искусство. М., 1978. С. 222–226.

106 *Лазарев В.Н.* Заметки о методологии изучения древнерусского

94 *Lazarev V.N.* History of Byzantine painting. Vol. I–II. Moscow, 1947.

95 *Lazarev V.N.* History of Byzantine painting. Moscow, 1986.

96 *Lazarev V.N.* Old Russian mosaics and frescoes of the XI–XV centuries. Moscow, 1973.

97 *Lazarev V.N.* Mosaics of Saint Sophia in Kiev. Moscow, 1960.

98 *Lazarev V.N.* Mosaics of St Michael cathedral in Kiev. Moscow, 1966.

99 *Lazarev V.N.* Frescoes of Old Ladoga. Moscow, 1960.

100 *Lazarev V.N.* Russian icon painting from its origins to the beginning of the XVI century. Moscow, 1983.

101 *Lazarev V.N.* Constantinople and the national schools in the light of new discoveries // Byzantine Chronicle, XVII (1960). P. 93–104.

102 *Lazarev V.N.* Painting of the XI–XII centuries in Macedonia // *Lazarev V.N.* Byzantine art. Moscow, 1971. P. 170–201.

103 *Lazarev V.N.* Methods of linear stylization of Byzantine art in the X–XII centuries and their sources // *Lazarev V.N.* Byzantine art. Moscow, 1971. P. 147–169.

104 *Lazarev V.N.* Studies on the iconography of the Virgin // *Lazarev V.N.* Byzantine art. Moscow, 1971. P. 275–329.

105 *Lazarev V.N.* Spreding of the samples of Byzantine and Russian art // *Lazarev V.N.* Byzantine and ancient Russian art. Moscow, 1978. P. 222–226.

106 *Lazarev V.N.* Notes on the methodology of the ancient art studies

искусства // *Лазарев В.Н.* Византийское и древнерусское искусство. М., 1978. С. 306–308.

107 *Лафонтен-Дозонъ Ж.* Исследования по декоративным программам средневековых церквей Грузии в связи с византийской монументальной живописью // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977. С. 1–28.

108 *Лафонтен-Дозонъ Ж.* Росписи церкви, называемой Чемлекчи килисе, и проблема присутствия армян в Каппадокии // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 78–93.

109 *Лебедев А.* Очерки истории византийско-восточной церкви. М., 1892.

110 Литургия св. Григория Просветителя Армении // Собрание древних литургий, восточных и западных, в переводе на русский язык. Вып. 2. СПб., 1875.

111 *Лидов А.М.* Средневековые фрески Грузии // Средневековые фрески Грузии. Каталог выставки / Автор-составитель *А.М. Лидов.* М., 1985. С. 20.

112 *Лидов А.М.* Об истории и методах копирования грузинских фресок // Средневековые фрески Грузии. Каталог выставки / Автор-составитель А.М. Лидов. М., 1985. С. 20.

113 *Лидов А.М.* О художественной культуре армян-халкедонитов (к постановке проблемы) // VI Республиканская конференция

art // *Lazarev V.N.* Byzantine and Russian art. Moscow, 1978. P. 306–308.

107 *Lafontaine Dosogne* J. Studies on the decorative program of Georgia medieval churches with regard to the Byzantine mural painting // II International Symposium on Georgian art. Tbilisi, 1977. P. 1–28.

108 *Lafontaine Dosogne* J. The paintings of the church, called the Chemlekchi Kilis, and the problem of the presence of Armenians in Cappadocia // Byzantium. Southern Slavs and Ancient Russia. Western Europe. Moscow, 1973. P. 78–93.

109 *Lebedev A.* Essays on the History of Byzantine Eastern Church. Moscow, 1892.

110 Liturgy of St Gregory Illuminator of Armenia // Collection of Ancient Liturgies, Eastern and Western, translated into Russian. Part 2. St. Petersburg, 1875.

111 *Lidov A.M.* Medieval frescoes of Georgia // Medieval frescoes Georgia. Exhibition catalog / author-compiler *A.M. Lidov.* Moscow, 1985. P. 20.

112 *Lidov A.M.* On the History and Methods of Copying Georgian Murals // Medieval Frescoes of Georgia, exhibition catalogue. Moscow, 1985. P. 20.

113 *Lidov A.M.* On the artistic culture of the Armenian Chalcedonians // VI Republican Conference on Armenian

по проблемам культуры и искусства Армении. Ереван, 1987. С.143–145.

114 *Лидов А.М.* Росписи Ахталы и искусство армян-халкедонитов // Из истории древнего мира и средневековья. М., 1987. С. 121–136.

115 *Лидов А.М.* Архитектурные мотивы росписи Ахталы // Древний и средневековый Восток, ч.2. М., 1988. С.271–281.

116 *Лидов А.М.* «Видение св. Нино» в росписи церкви Тиграна Оненца в Ани // XXIII Научная сессия молодых ученых Института истории, археологии и этнографии АН Грузинской ССР. Тезисы докладов. Тбилиси, 1988. С. 88–70.

117 *Лидов А.М.* Искусство армян-халкедонитов // Историко-филологический журнал АН Арм. ССР, 1990, №1 (128). С. 75–88.

118 *Лидов А.М.* Мастера росписи Ахталы // Памятники культуры. Новые открытия.

119 *Лидов А.М.* Плиндзаханк-Ахтала, история монастыря, ктитор и датировка росписи // Armenia and Christian Orient. Yerevan, 2000. С. 266–278.

120 *Лифшиц Л.И.* Программа росписи собора Снетогорского монастыря // Государственная Третьяковская галерея. Вопросы русского и советского искусства, 3 (1974). С. 21–50.

121 *Лифшиц Л.И.* О мастерах снетогорской росписи // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 106–125.

culture and art. Yerevan, 1987. P. 143–145.

114 *Lidov A.M.* Akhtala murals and the art of Armenian Chalcedonians // From the history of ancient world and middle ages. Moscow, 1987. P. 121–136.

115 *Lidov A.M.* Architectural motifs of the Akhtala murals // Ancient and medieval East, part 2. Moscow, 1988. P. 271–281.

116 *Lidov A.M.* «The Vision of St Nino» in the paintings of Tigran Onents' church in Ani // XXIII Session of Young reseachers of the Institute of History, Archaeology and Ethnography of the Academy of Sciences of the Georgian SSR. Abstracts. Tbilisi, 1988. P. 88–70.

117 *Lidov A.M.* Art of the Armenian Chalcedonians // Historical and Philological Journal of the Armenian Academy. SSR, 1990, № 1 (128). P. 75–88.

118 *Lidov A.M.* Masters of Akhtala murals // Monuments of Culture. New discoveries.

119 *Lidov A.M.* Plindzahan – Akhtala, the history of the monastery, the donor and dating of murals // Armenia and Christian Orient. Yerevan, 2000. C. 266–278.

120 *Lifshitz L.I.* The painting program of Snetogorsk monastery's cathedral // State Tretyakov Gallery. Issues of the Russian and Soviet art, 3 (1974). P. 21–50.

121 *Lifshitz L.I.* On the masters of Snetogorsk paintings // Ancient Russian Art. Problems and attributions. Moscow, 1977. P. 106–125.

122 *Ловягин Е.* Богослужебные каноны на греческом, славянском и русском языках. Спб., 1875.

123 *Лордкипанидзе М.Д.* История Грузии XI — начала XIII века. Тбилиси, 1974.

124 *Лордкипанидзе М.Д.* О византино-грузинских культурных взаимоотношениях VII–XIII вв. // Византийские очерки. М., 1982. С. 160–182.

125 *Мавродинов Н.* Боянската църква. София, 1972.

126 *Мавродинова Л.* Църквата «Свети Никола» при Мелник. София, 1975.

127 *Мавродинова Л.* Традиция и нови моменти в българската монументална живопис пред XIII в. // Традиция и нови черти в българскато изкуство. София, 1976. С. 7–20.

128 *Марр Н.Я.* Аркаун, монгольское название христиан, в связи с вопросом об армянах-халкедонитах. Спб., 1905.

129 *Марр Н.Я.* Крещение армян, грузин, абхазов, аланов св. Григорием // Записки Восточного отделения Русского археологического общества. Т. XVI, вып. 2–3 (1905). С. 163–211.

130 *Марр Н.Я.* Иоанн Петрицкий, грузинский неоплатоник XI–XII вв. // Записки Восточного отделения Русского археологического общества. Т. 19, вып. 2–3 (1909). С. 53–113.

131 *Марр Н.Я.* Об армянской иллюстрированной рукописи из халкедонитской среды // Известия императорской Академии наук. Т. V, № 12 (1911). С. 1297–1301.

132 *Марр Н.Я.* Ани. Книжная история города и раскопки на месте городища. М., 1934.

133 *Марр Н.Я.* Неопубликованная статья об «Аркауне» // Известия АН Арм. ССР (общественные науки), 1964, № 12. С. 50–53.

134 *Марр Н.Я.* Цаты палеонтологически // Марр и вопросы арменоведения. Ереван, 1968. С. 195–204.

135 *Мурьянов М.Ф.* Символизм фресок Нередицы // Культура Средневековой Руси. Ереван, 1968. С. 195–204.

136 *Матевосян Р.И.* Ташир-Дзорагет (X начало XII в.). Ереван, 1982.

137 *Меликсет-Бек Л.* Грузинские источники об Армении и армянах. Т. II. Ереван, 1936. *(— на арм.)*

138 *Меликсет-Бек Л.* «Армянские монахи северных краев» и их личности (об истории армяно-грузинских взаимоотношений). Тбилиси, 1928.

139 *Меликсет-Бек Л.* «История креста Нины» (к проблеме Мовсеса Хоренаци) // Известия Армянского филиала АН СССР, 1941, № 9. С. 59–63.

140 *Мијовић П.* Менолог. Историјско-уметничка истраживања. Београд, 1973.

141 *Мијовић П.* Теофанија у сликарству Мораче // Зборник Светозара Радојчича. Београд, 1969. С. 179–194.

142 *Микаелян Г.Г.* История Киликийского армянского государства. Ереван, 1952.

143 *Мирковић Л.* Хеортологија. Београд, 1961.

122 *Lovyagin E.* Liturgical canons in Greek, Russian and Slavic languages. St. Petersburg, 1875.

123 *Lordkipanidze M.D.* History of Georgia of the XI — beginning of the XIII century. Tbilisi, 1974.

124 *Lordkipanidze M.D.* On the Byzantium-Georgian cultural relations in the VII–XIII centuries // Byzantine essays. Moscow, 1982. P. 160–182.

125 *Mavrodinov N.* Boyana Church. Sofia, 1972.

126 *Mavrodinova L.* Church of St. Nicolas in Melnik. Sofia, 1975.

127 *Mavrodinova L.* Traditions and novelties in Bulgarian monumental painting before the XIII century // Tradition and new characteristics of the Bulgarian art. Sofia, 1976. P. 7–20.

128 *Marr N.Ya.* Arkaun, Mongolian name of Christians with regard to Armenian chalcedonians. St. Petersburg, 1905.

129 *Marr N.Ya.* Baptism of Armenians, Georgians, Abkhazians, Alans by St. Gregory // Notes of the East Branch of Russian archeological society. Vol. XVI, Part. 2–3 (1905). P. 163–211.

130 *Marr N.Ya.* John Petritsky, Georgian Neoplatonist of the XI–XII centuries // Notes of the East Branch of Russian archeological society. Vol.19, № 2–3 (1909). P. 53–113.

131 *Marr N.Ya.* An illustrated manuscript of the Armenian Chalcedonians // Proceedings of the Imperial Academy of Sciences. Vol. V, № 12 (1911). P. 1297–1301.

132 *Marr N.Ya.* Ani. Book history of the city and excavations in situ of the ancient settlement. Moscow, 1934.

133 *Marr N.Ya.* Unpublished paper on «Arkaune» // Proceedings of the Arm. SSR (Social Sciences), 1964, № 12. P. 50–53.

134 *Marr N.Ya.* Tsats from the paleontological point of view // Marr and issues of Armenian studies. Yerevan, 1968. P. 195–204.

135 *Muryanov M.F.* On the symbolism of the Nereditsa Frescoes // Mediaeval Russian Culture, Leningrad, 1974.

136 *Matevosian R.I.* Tashir Dzoraguet (X – beginning of the XII century.). Yerevan, 1982.

137 *Melikset-Beck L.* Georgian sources on Armenia and Armenians. Vol. II. Yerevan, 1936 — *In Armenian.*

138 *Melikset-Beck L.* «Armenian monks of the nothern areas» and their personalities (the history of the Armenian-Georgian relations). Tbilisi, 1928.

139 *Melikset-Beck L.* «History of Nina's cross» (on the Moses of Chorene problem) // Proceedings of the Armenian branch of the AS USSR, 1941, № 9. P. 59–63.

140 *Mijović P.* Menolog. Historical and artistic research. Belgrade, 1973.

141 *Mijović P.* Theophany in painting Morače // Collection in honor of Svetozar Radojčić. Belgrade, 1969. P. 179–194.

142 *Mikaelian G.G.* History of Cilician Armenian state. Yerevan, 1952.

143 *Mirković L.* Heortology. Belgrade, 1961.

144 *Муравьев А.Н.* Грузия и Армения. Ч. II. Спб., 1848.

145 *Мурадян П.М.* Грузинская эпиграфика Армении. Ереван, 1977. *(— на арм.).*

146 *Мурадян П.М.* Армянская эпиграфика Грузии. Картли и Кахети. Ереван, 1985.

147 *Мурадян П.М.* К вопросу об оценке греческих и грузинских редакций «Типика» Григория Пакуриана // Историко-филологический журнал АН Арм. ССР, 1968, № I. С. 103–118.

148 *Мурадян П.М.* Культурная деятельность армян-халкедонитов в XI–XIII вв. // Второй международный симпозиум по армянскому искусству. Сборник докладов. Т. III. Ереван, 1981. С. 325–335.

149 *Мурадян П.М.* Кавказский культурный мир и культ Григория Просветителя // Кавказ и Византия, 3 (1982). С. 5–20.

150 *Мурадян П.М.* Строительство и конфессия церкви Тиграна Оненца по памятникам эпиграфики // Историко-филологический журнал АН Арм. ССР, 1985, № 4. С. 174–189.

151 *Мурадян П.М.* Проблема конфессиональной ориентации церкви Оненца // Кавказ и Византия, 5 (1987). С. 36–66.

152 *Мурьянов М.Ф.* Этюды к нередицким фрескам // Византийский временник, 34 (1973). С. 204–213.

153 *Мурьянов М.Ф.* К символике нередицкой росписи // Культура средневековой Руси. Л., 1974. С. 168–170.

154 *Мысливец Й.* Происхождение Деисуса // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 59–63.

155 *Никита Хониат.* История, начинающаяся с царствования Иоанна Комнина. Т. I–II. Спб., 1860–1862.

156 *Овчинников А.Н.* Копия-реконструкция как метод восстановления утраченной иконографии (на примере композиции «Страшный суд» из Атени) // IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983. С. 1–20.

157 *Олесницкий А.А.* Ветхозаветный храм в Иерусалиме. Спб., 1889.

158 *Ораманян М.* Армяно-григорианская церковь. М., 1913.

159 Очерки истории СССР. Период феодализма. Ч. I (IX–XIII вв.). М., 1953.

160 Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980.

161 Памятные записи армянских рукописей XIII в. Ереван, 1984. *(— на арм.).*

162 Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. Т. I–III. Спб., 1055–1856.

163 Повесть о Варлааме и Иоасафе. Л., 1985.

164 *Подобедова О.И.* Программа декора Гелатского евангелия как отражение идейных движений второй половины XII века // II Междуна-

144 *Muraviev A.N.* Georgia and Armenia. Part II. St. Petersburg, 1848.

145 *Mouradian P.M.* Georgian epigraphy of Armenia. Yerevan, 1977. — *In Armenian.*

146 *Mouradian P.M.* Armenian epigraphy of Georgia. Kartli and Kakheti regions. Yerevan, 1985.

147 *Mouradian P.M.* On the estimation of Greek and Georgian editions of Gregory Pakourianos' «Typicon» // Historical-philological Journal of the Armenian Academy. SSR, 1968, № I. P. 103–118.

148 *Mouradian P.M.* Cultural activity of the Armenian Chalcedons in the XI–XIII centuries // Second International Symposium on Armenian art. Collected reports. Vol. III. Yerevan, 1981. P. 325–335.

149 *Mouradian P.M.* Caucasian cultural world and the cult of Gregory the Enlightener // Caucasus and Byzantium, 3 (1982). P. 5–20.

150 *Mouradian P.M.* Epigraphic data on the construction and confession of Tigran Honents' Church // Historico-philological Journal Journal of the Armenian Academy. SSR, 1985, № 4. P. 174–189.

151 *Mouradian P.M.* On the confession of Tigran Honents' church // Caucasus and Byzantium, 5 (1987). P. 36–66.

152 *Murjyanov M.F.* Studies of the Nereditsa frescoes // Byzantine Chronicle, 34 (1973). P. 204–213.

153 *Murjyanov M.F.* On the symbolism of the painting of the Nereditsa Church // Medieval Russian Art Culture. Leningrad, 1974. P. 168–170.

154 *Myslivets J.* Origin of the Deesis // Byzantium. Southern Slavs and Ancient Russia. Western Europe. Moscow, 1973. P. 59–63.

155 *Nicetas Choniates.* The story beginning with the reign of John Comnenus. Vol. I–II. St. Petersburg, 1860–1862.

156 *Ovchinnikov A.N.* A copy-reconstruction as a method to recover the lost iconography (at the exmaple of the composition of «The Last Judgement» from Ateni) // IV International Symposium on Georgian art. Tbilisi, 1983. P. 1–20.

157 *Olesnitsky A.A.* The Old Testament temple in Jerusalem. St. Petersburg, 1889.

158 *Oramanyan M.* Armenian Gregorian church. Moscow, 1913.

159 Studies in the History of the USSR. The feudal period. Chapter I (IX–XIII cent.). Moscow, 1953.

160 Works of early Russian literature. XII century. Moscow, 1980.

161 Memorable recordings of the armenian manuscripts of the XIII cent. Yerevan, 1984. — *In Armenian.*

162 Works of the holy fathers and doctors of the Church concerning the interpretation of Orthodox worship. Vol. I–III. St. Petersburg, 1055–1856.

163 The Story of Barlaam and Joasaph. Leningrad, 1985.

164 *Podobedova O.I.* The decor program of the Gelati Gospel as a reflection of the ideological movements of the second half of the XII century //

родный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977. С. 1–16.

165 *Подобедова О.И.* Изучение русской средневековой монументальной живописи // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М., 1960, С. 7–32.

166 *Покровский Н.В.* Очерки памятников христианской иконографии и искусства. Спб., 1900.

167 *Покровский Н.В.* Древняя ризница Новгородского Софийского собора. Иерусалимы или Сионы // Труды XV археологического съезда в Новгороде. Т. I. М., 1914. С. 1–4I.

168 *Попова О.С.* Галицко-волынские миниатюры раннего XIII века // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 283–315.

169 Попова О.С. Свет в византийском и русском искусстве XII–XIV веков // Советское искусствознание 77, вып. I. М., 1978. С. 75–99.

170 *Попова О.С.* Балканска уметност раног XIII века и руско сликарство // Зограф, 14 (1983). С. 31–38.

171. *Привалова Е.Л.* Павниси. Тбилиси, 1977.

172. *Привалова Е.Л.* Роспись Тимотесубани. Тбилиси, 1980.

173 *Привалова Е.Л.* О грузинской монументальной живописи рубежа XII–XIII веков // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977. С. 1–22.

174 *Привалова Е.Л.* Новые данные о Бетании // IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983. С. 1–21.

II International Symposium on Georgian art. Tbilisi, 1977. P. 1–16.

165 *Podobedova O.I.* Study of the Russian medieval monumental painting // Ancient Russian Art. Murals of the XI–XVII centuries. Moscow, 1960. P. 7–32.

166 *Pokrovsky N.V.* Essays in Christian iconography of monuments and art. St. Petersburg, 1900.

167 *Pokrovsky N.V.* The ancient sacristy of the Cathedral of St. Sophia in Novgorod. Jerusalem or Zion // Proceedings of the XV Archaeological Congress in Novgorod. Vol. I. Moscow, 1914. P. 1–41.

168 *Popova O.* The Galicia–Volhynia miniatures early of the early XII cent. // Ancient Russian Art. Art of pre-Mongol Russia. Moscow, 1972. P. 283–315.

169 *Popova O.* Light in the Byzantine and Russian art of the XII–XIV centuries // Soviet art studies 77, № I. Moscow, 1978. P. 75–99.

170 *Popova O.* Balkan art from the early thirteenth-century Russian painting // Zograph, 14 (1983). P. 31–38.

171 *Privalova E.L.* Pavnisi. Tbilisi, 1977.

172 *Privalova E.L.* Timotesubani painting. Tbilisi, 1980.

173 *Privalova E.L.* On the Georgian monumental painting at the turn of the XII–XIII centuries // II International Symposium on Georgian art. Tbilisi, 1977. P. 1–22.

174 *Privalova E.L.* New data on Bethany // IV International Symposium on Georgian art. Tbilisi, 1983. P. 1–21.

175 *Привалова Е.Л.* Роспись церкви «Вознесения» «Амаглеба» в Озаани // Ars Georgica, 9 (1987). С. 121–152.

176 *Радовановић J.* Јединствене представе Васкрсења Христовог у српском сликарству XIV века // Зограф, 8 (1977). С. 34–46.

177 *Радојчић С.* Милешева. Београд, 1963.

178 *Радојчић С.* Una poenitentium. Марија Египиатска у српској уметности XIV века // Зборник Народног Музеја, IV (1964). С. 255–264.

179 *Радојчић С.* Пилатов суд у византийском сликарству раног XIV века // *Радојчич С.* Узори и дела старих српских уметника. Београд, 1975. С. 211–236.

180 *Радојчић С., Миятев К.* Иконы на Балканах. София-Белград. 1967.

181 *Редин Е.К.* Христианская топография Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам. Ч. I. М., 1916.

182 *Рындина А.В.* Особенности сложения иконографии в древнерусской мелкой пластике. «Гроб Господен» // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 223–236.

183 *Сабинин М.* Полное жизнеописание святых грузинской церкви. Ч. I–II. СПб., 1871–1872.

184 *Саникидзе Т.* Некоторые особенности грузинской купольной архитектуры второй половины XII начала XIII вв. // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977. С. 1–20.

185 *Серединский Т.* О богослужебном благочинии западной церкви. СПб., 1859.

175 *Privalova E.L.* Paintings of the Church of «Ascension» «Amagleba» in Ozaani // Ars Georgica, 9 (1987). P. 121–152.

176 *Radovanović J.* Unique performance of the resurrection of Christ in Serbian painting of the XIV century // Zograph, 8 (1977). P. 34–46.

177 *Radojčić S.* Mileševa. Belgrade, 1963.

178 *Radojčić S.* Una poenitentium. St Mary of Egypt in Serbian art of the XIV century // Proceedings of the Public Museum, IV (1964). P. 255–264.

179 *Radojčić S.* Pilate's court in the early Byzantine painting of the XIV century // *Radojchić S.* Models and acts of the old Serbian artists. Belgrade, 1975. P. 211–236.

180 *Radojčić S., Mityaev K.* Balkans Icons. Sofia-Belgrade, 1967.

181 *Redin E.K.* Christian Topography of Cosmas Indicopleustes according to the Greek and Russian records. Part I. Moscow, 1916.

182 *Ryndina A.V.* On the development of the plastic arts' iconography in Ancient Rus. The «Tomb of the Lord» // Ancient Russian Art. Art of Novgorod. Moscow, 1968. P. 223–236.

183 *Sabinin M.* Full hagiography of the Georgian church. Parts I–II. St. Petersburg, 1871–1872.

184 *Sanikidze T.* Some features of Georgian dome architecture of the second half of the XII — beginning of the XIII centuries // II International Symposium on Georgian art. Tbilisi, 1977. P. 1–20.

185 *Seredinskiy T.* On the liturgical decorum of the Western Church. St. Petersburg, 1859.

186 Синодальное слово Нерсеса Ламбронского, архиепископа Тарсийского. М., 1864.

187 *Смирнова Э.С.* Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века. М., 1976.

188 *Смирнова Э.С.* «Спас Вседержитель» XIII в. в Музее древнерусского искусства им. Андрея Рублева. Вопросы атрибуции // Древнерусское искусство. Художественная культура X — первой половины XIII в. М., 1988. С. 244–261.

189 *Соболева М.Н.* Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М., 1968. С. 5–59.

190 *Стојаковић А.* Архитектонске скраченице у византијском сликарству // Зограф, XIII (1982). С. 59–63.

191 *Стојаковић А.* Архитектонске простор у сликарству средневековые Србије. Нови Сад, 1970.

192 *Схиртладзе З.Н.* Фресковые надписи Сабереебі. Тбилиси, 1985 *(— на груз.).*

193 *Схиртладзе З.Н.* Апокрифический цикл жития Богоматери в росписи Бертубанского храма // Известия АН Груз. ССР, серия истории, археологии, этнографии и истории искусства, 1982, № 2–4. С. 114–133, 164–183. *(— на груз.).*

194 *Схиртладзе З.Н.* Исследования о монументальной живописи церкви Кобайра // Сообщения Тбилисского университета, история, история искусства, этнография, 243 (1983). С. 175–198. *(— на груз.).*

186 The Synodal Sermon of Nerses of Lambron, Archbishop of Tarsus / Translation and preface by N. Emin. Moscow, 1864.

187 *Smirnova E.S.* Paintings of Novgorod the Great. Mid XIII — early XV cent. Moscow, 1976.

188 *Smirnova E.S.* «Christ Pantocrator» of the XIII century at the Museum of Ancient Russian Art of Andrei Rublev. Questions of attribution // Ancient Russian Art. Art Culture of the X — first half of the XIII cent. Moscow, 1988. P. 244–261.

189 *Soboleva M.N.* Mural painting of the Transfiguration Cathedral in Mirozhsky Monastery in Pskov // Ancient art. Pskov art. Moscow, 1968. P. 5–59.

190 *Ctojaković A.* Architectural abbreviations in Byzantine painting // Zograph, XIII (1982). P. 59–63.

191 *Ctojaković A.* Architectural space in painting of medieval Serbia. Novi Sad, 1970.

192 *Skhirtladze Z.N.* Frescoes inscriptions of Sabereebi monastery. Tbilisi, 1985. — *In Georgian.*

193 *Skhirtladze Z.N.* Apocryphal cycle of the life of the Holy Virgin of the Bertubansky Church murals // Proceedings of the Georgian Academy of Sciences. SSR Series of history, archeology, ethnography and history of art, 1982, № 2–4. P. 114–133, 164–183. — *In Georgian.*

194 *Skhirtladze Z.N.* Studies on the monumental painting of the Kobayr church // Reports of Tbilisi University, history, art history, ethnography, 243 (1983). P. 175–198. — *In Georgian.*

195 *Такайшвили Е.* Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии. Тбилиси, 1952.

196 *Такайшвили Е.* Грузинские надписи Ахталы // Сборник материалов для описания древностей и племен Кавказа, XXIX (1901). С. 138–145.

197 *Татић-Ђурић В.* Икона Богородице Знаменье // Зборник за ликовне уметности, 13 (1977). С. 3–26.

198 *Тодић Б.* Најстарије зидно сликарство у Св. Апостолима у Печи // Зборник за ликовне уметности, 18 (1982). С. 19–38.

199 *Толмачевская Н.И.* Фрески Древней Грузии. Тифлис, 1930, с. 15.

200 *Троицкий И.* Изложение веры Церкви армянской. СПб., 1875.

201 *Тьерри Н.* Роспись церкви св. Григория Тиграна Хоненца в Ани (1215) // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977. С. 1–16.

202 *Тьерри Н.* Росписи церкви Киранца // IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983. С. 1–7.

203 *Тьерри Н.* Цикл страстей и воскресения Христа в Ахтамаре // Четвертый международный симпозиум по армянскому искусству. Тезисы докладов. Ереван, 1985. С. 271–272.

204 *Успенский Л.А.* По поводу иконографии Сошествия св. Духа // Вестник западноевропейского патриаршего экзархата, 101–104, 1979, январь-декабрь. С. 115–157.

195 *Takaishvili E.* Archaeological Expedition of 1917 to the southern province of Georgia. Tbilisi, 1952.

196 *Takaishvili E.* Georgian inscriptions of Akhtala // Collection of materials for the description of the antiquities and tribes of the Caucasus, XXIX (1901). P. 138–145.

197 *Tatić I., Djurić V.* The icon Our Lady of the Sign // Proceedings for Fine Arts, 13 (1977). P. 3–26.

198 *Todić B.* The oldest murals of the St. Apostles on the Stove // Proceedings for Fine Arts, 18 (1982). P. 19–38.

199 *Tolmachevskaya N.I.* Ancient Georgian Frescoes. Tiflis, 1930, p. 15.

200 *Troitsky I.* Statement of Faith of the Armenian Church. St. Petersburg, 1875.

201 *Thierry N.* Church painting of St. Gregory Honents in Ani (1215) // II International Symposium on Georgian art. Tbilisi, 1977. P. 1–16.

202 *Thierry N.* Kirants Church Murals // IV International Symposium on Georgian art. Tbilisi, 1983. P. 1–7.

203 *Thierry N.* The cycle of the Christ's passions and resurrection resurrection from Akhtamar // Fourth International Symposium on Armenian art. Abstracts. Yerevan, 1985. P. 271–272.

204 *Uspensky L.A.* On the iconography of the Descent of the Holy. Spirit // Bulletin of the Western European Patriarchal Exarchate of, 101–104, 1979, January-December. P. 115–157.

205 *Успенский Ф.И.* Очерки по истории византийской образованности. Спб., 1891.

206 *Успенский Ф.И.* Синодик в неделю православия. Спб., 1893.

207 Художественно-технологические особенности росписи Дмитриевского собора во Владимире // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 141–161.

208 Фрески Спаса-Нередицы. Л., 1925.

209 *Хаханов А.С.* Очерки по истории грузинской словестности. Вып. II. М., 1897.

210 *Худобашев А.* Исторические памятники вероучения армянской церкви, относящиеся к XII столетию. Спб., 1847.

211 *Черемухин П.А.* Константинопольский Собор 1157 года и Николай, епископ Мефонский // Богословские труды, I (1960). С. 87–109.

212 *Черемухин П.А.* Учение о домостроительстве спасения в византийском богословии // Богословские труды, 2 (1961). С. 145–162.

213 *Чугасзян Л.Б.* Стиль миниатюриста Григора и подзнекомниновская живопись // II Международный симпозиум по армянскому искусству. Ереван, 1978, С. 1–12.

214 *Шанидзе А.* Грузинский монастырь в Болгарии и его Типик. Грузинская редакция типика. Тбилиси, 1971.

215 *Шаракан.* Богослужебные каноны и песни армянской восточной церкви. М., 1914.

205 *Uspensky F.I.* Essays on the History of the Byzantine education. St. Petersburg, 1891.

206 *Uspensky F.I.* Synodic on the week of Orthodoxy. St. Petersburg, 1893.

207 Pictorial-technological features of the painting of St Dmitry's cathedral in Vladimir // Ancient Russian Art. Art of the pre-Mongol Russia. Moscow, 1972. P. 141–161.

208 The frescoes of the Church of our Saviour on Nereditsa. Leningrad, 1925.

209 *Khakhanov A.S.* Essays on the History of Georgian literature. II iss. M., 1897.

210 *Khudobashev A.* Historical evidence of the Armenian church doctrine of the XII century. St. Petersburg, 1847.

211 *Cheremuhin P.A.* Constantinople Council of 1157 and St Nicolas of Methone // Theological Works, I (1960). P. 87–109.

212 *Cheremuhin P.A.* The doctrine of the economy of salvation in Byzantine theology // Theological Works, 2 (1961). P. 145–162.

213 *Chugaszyan L.B.* Painting of the late Comnenus period and the style of Gregor the miniaturist // II International Symposium on Armenian art. Yerevan, 1978, Pp. 1–12.

214 *Shanidze A.* Georgian monastery in Bulgaria and its Tipicon. The Georgian version of Typicon. Tbilisi, 1971.

215 *Sharakan.* Liturgical canons and songs of the Armenian and Eastern Church. Moscow, 1914.

216 *Шахназарян А.И.* К вопросу о родословном древе Захаридов // Историко-филологический журнал АН Арм. ССР, 1985, № 3. С. 203–210.

217 *Шмеман А.* Введение в литургическое богословие. Париж, 1961.

218 *Шмерлинг Р.* К вопросу о характеристике главного храма Ахталы как памятника пограничного района Грузии и Армении // XI Научная сессия отделения общественных наук АН Груз. ССР. Тезисы докладов. Тбилиси, 1943. С. 118.

219 *Щепкина М.В.* Миниатюры Хлудовской псалтыри. М., 1977.

220 *Этингоф О.Е.* Византийская иконография «оплакивания» и античный миф о плодородии как спасении // Жизнь мифа в античности. М., 1988. С.256–265.

221 *Этингоф О.Е.* Эрмитажный памятник византийской живописи конца XII века // Восточное Средиземноморье и Кавказ IV–XVI вв. Л., 1988. С. 141–159.

222 *Яковлева А.И.* Приемы личного письма в русской живописи конца XII — начала XIII в. // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М., 1980. С. 34–44.

216 *Shahnazaryan A.I.* On the genealogical tree of Zaharidy // Historical-philological Journal of the Armenian Academy. SSR, 1985, № 3. P. 203–210.

217 *Schmemann A.* Introduction to Liturgical Theology. Paris, 1961.

218 *Shmerling R.* On the main Akhtala temple as a monument of the border region of Georgia and Armenia // XI Scientific session of the Department of Social Sciences of Georgia. SSR. Abstracts. Tbilisi, 1943. P. 118.

219 *Shchepkina M.V.* Miniatures of Khludov's psalm-book. Moscow, 1977.

220 *Etingof O.E.* Byzantine iconography of «mourning» and the ancient myth of fertility as salvation // Life in the ancient myth. Moscow, 1988. P. 256–265.

221 *Etingof O.E.* Hermitage example of Byzantine art of the late XII century // Eastern Mediterranean and the Caucasus of the IV–XVI centuries. Leningrad, 1988. P. 141–159.

222 *Yakovleva A.I.* Methods of faces' depiction in the Russian icon painting of the late XII – early XIII centuries // Ancient art. Murals of the XI–XVII centuries. Moscow, 1980. P. 34–44.

1 *Allen J.S.* Literature on Byzantine Art, 1892–1967. London, 1973.
2 *Amiranachvili Ch.* Quelques remarques sur l'origine des procédés dans les fresques de Néredicy // L'art byzantin chez les slaves, v. II. Paris, 1932. P. 109–120.
3 *Andreescu I.* Torcello // Dumbarton Oaks Papers, 26 (1972). P. 185–293.
4 *Babić G.* Les chapelles annexes des églises byzantines. Function liturgique et programmes iconographiques. Paris, 1969.
5 *Babić G.* Sur l'iconographie de la composition «Nativite de la Vierge» dans la peinture byzantine // Зборник радова Византолошког института, 7 (1961). P. 169–175.
6 *Babić G., Walter Chr.* The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration // Revue des études byzantines, 34 (1976). P. 269–280.
7 *Babić G.* Les croix à cryptogrammes peintes dans les églises serbes des XIII–XIVe siècles, Mélanges Ivan Dujcev. Paris, 1979. P. 1–13.
8 *Babić G.* Les plus anciennes fresques de Studenica (1208/1209) // Actes du XVe congrès international d'études byzantines. Communications, II. Athènes, 1981. P. 31–42.
9 *Babić G.* Les programmes absidaux en Géorgie et dans les Balkans entre le XI et XIII siècles // L'arte georgiana dal IX al XIV secolo, vol. 1. Bari, 1986. P. 117–136.
10 *Babić G.* Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques. Paris, 1969. P. 121–127.
11 *Beck H.G.* Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich. Munchen, 1959.
12 *Belting H.* An Image and its Function in the Liturgy: the Man of Sorrow in Byzantium // Dumbarton Oakes Papers, 34–35 (1980–1981). P. 1–16.
13 *Bogyay Th.* Hetoimasia // Reallexikon zur byzantinischen Kunst, bd. II. Stuttgart, 1971. Sp. 1189–1202.
14 *Bogyay Th.* Deesis // Reallexikon zur byzantinischen Kunst, bd. 1. Stuttgart, 1966. Sp. 1178–1186.
15 *Bornert R.* Les commentaires byzantines de la divine Liturgie. Paris, 1966.
16 *Brenk B.* Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes. Wien, 1966.
17 *Brenk B.* Die Anfange der byzantinishen Weltgericht-darstellung // Byzantimsche Zeitschrift, 57, 1 (1964). S. 106–126.
18 *Brightman P.E.* Liturgies Eastern and Western. Vol. 1. Oxford, 1896.
19 *Brosset M.* Histoire de la Géorgie depuis l'antiquite jusqu'au XIXe siècle. Vol. 1–11. St. Pétersbourg, 1849.
20 *Brosset M.* Additions et éclaircissement à l'Histoire de la Géorgie. St. Pétersburg, 1851.
21 *Buchtal H.* Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem Oxford, 1957.
22 *Carr A.W.* A Group of Provincial Manuscripts from the Twelfth. Century // Dumbarton Oaks Papers, 36 (1982). P. 39–82.
23 *Chatzidakis M.* Aspects de la peinture murale du XIIIe s. en Greece // L'art byzantin du XIIIe siècle. Beograd. 1967. P. 61–69.
24 *Conant K.J.* The Original Bildings at the Holy Sepulchre in Jerusalem // Speculum, XXI 1 (1956), pi. XVI.
25 *Connor C.L.* The Joshua Fresco at Hosios Loukas // Tenth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers. Cincinnati, 1984. P. 57–59.
26 *Der Nersessian S.* L'art arménien des origins au XVIIe siècle. Paris, 1977.
27 *Der Nersessian S.* Études byzantines et arméniennes. Vol. 1–2. Louvain, 1973.
28 *Der Nersessian S.* Les portraits de Grégoire Illluminateur dans l'art byzantine // Der Nersessian S. Études byzantines et arméniennes, v. 1. Louvain, 1973. P. 55–60.
29 *Delehaye H.* Les saints stylites. Bruxelles-Paris, 1923.
30 *Demus O.* Byzantine mosaic decoration. London, 1947.
31 *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949.
32 *Demus O.* Die Entstehung des Palaologenstils in der Malerei. Munchen, 1958.
33 *Demus O.* The Mosaics of San Marco in Venice. Vol. 1–2. Chicago, London, 1984.
34 *Demus O.* Two Palaeologean Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection // Dumbarton Oaks Papers, 14 (1960). P. 96–109.
35 *Demus O.* Probleme byzantinischen Kuppel Darstellungen // Cahiers Archéologiques, XXV (1976).
36 *Diez E., Demus O.* Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni. Cambridge, 1931.
37 *Djurić S.* Some Variants of the Officiating Bishops from the End of the 12th and the Beginning of the 13th Century // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, 32/5 (1982). S. 481–489.

38 *Djurić V.* La peinture murale byzantine: XIIe et XIIIe siècles // XVe Congrès international d'études byzantines. Rapports et co-rapports. III. Athens, 1976. P. 1–96.
39 *Dufrenne S.* Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra. Paris, 1970.
40 *Dufrenne S.* Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et postbyzantin // L'information d'histoire de l'art, 1965, X, N 5. P. 185–199.
41 *Dufrenne S.* L'énrichessement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII siècle // L'art byzantin du XIII siècle. Beograd, 1967. P. 35–46.
42 *Van Esbroeck* M. Eglise géorgienne des origines au Moyen Age // Bedi Kartlisa. Revue de kartvelologie, XL (1982), P. 186–199.
43 *Van Esbroeck* M. Les programmes géorgiens de la Dormition // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, 35 (1985). P. 251–260.
44 *Gandolfo F.* II convento di Kirants // The Fourth International Symposium on Armenian art. Abstracts of reports. Jerevan, 1985. P. 108–110.
45 *Garidis M.* Approche «realiste» dans la representation du Melismos // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, Bd. 32/5 (1982). P. 495–502.
46 *Garitte G.* Documents pour l'étude du livre d'Agathange. Citta del Vaticano, 1946.
47 *Gatterer M.* Kommunion // Lexikon für Theologie und Kirche, bd. 6. Freiburg im Breisgou, 1934. P. 104.
48 *Gavrilović Z.* The Representation of the Forty Martyrs of Sebaste and the Illustration of the Parable of the Virgins (Matthew 25, 1–13) in the narthex of Lesnovo // Zograf, II (1980). P. 53.
49 *Gavrilović Z.* The Forty in Art // The Byzantine Saint Birmingham, 1981. P. 190–194.
50 *Grabar A.* La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928.
51 *Grabar A.* L'empereur dans l'art byzantin. Strasbourg, 1936.
52 *Grabar A.* Martyrium. Vol. II. Paris, 1943–1946.
53 *Grabar A.* Les voies de la creation en iconographie chrétienne // Antiquite et Moyen Age. Paris, 1979.
54 *Grabar A.* Symboles du temple // Cahiers Archéologiques, XII (1962). P. 393–394.
55 *Grabar A.* L'imago clipeato cretienne // Grabar A. L'art de la fin de l'antiquite et du Moyen Age. Vol. 1. Paris, 1969.
56 *Grabar A.* Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge // Cahiers Archéologiques, XXVI (1977). P. 169–178.
57 *Grabar A.* Récit, Panégyrique, Acte liturgique. Les trois interpretations possibles d'une même sujet dans l'iconographie byzantine // Rayonement grec. Bruxelles, 1982. P. 431–436.
58 *Grondijs H.L.* Groyances doctrines et iconographie de la liturgie céleste // Melanges d'archéologie et d'histoire, 74/2 (1962). P. 665–703.
59 *Grumel V.* Les Régestes des actes du patriarcat de Constantinople. Chalcedon, 1932.
60 *Hadermann-Misguich L.* Kurbinovo. Les fresques de Saint-Géorges et la peinture byzantine du XII siècle. Vol. 1– 2. Bruxelles, 1975.
61 *Hadermann Misguich* L. La grande Théophanie de Saint-Georges de Kurbinovo et le décor du registre des prophètes // Зборник. Археолошки музеј на Македонија, books VI–VII (1975). P. 285–295.
62 *Hadermann-Misguich L.* La peinture monumentale tardo-comnene et ses prolongements au XIII siècle // XVe Congrès international d'études byzantines. Rapports et co-rapports, III. Athènes, 1976. P. 97–128.
63 *Hamann-MacLean R., Hallensleben H.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11 bis zum fruhen 14 Jahrhundert. Bd. 1–2. Giessen, 1963.
64 *Histoire des* arméniens / sous la direction de G. Dedeyan. Toulouse, 1982.
65 Histoire de la Siounie par Stefanos Orbelian. St. Pétersbourg, 1964.
66 *Ihm Chr.* Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zum Mitte des achten Jahrhunderts. Wiesbaden, 1960.
67 Immagini della Jerusalemme celeste dal III al XIV secolo. Milano, 1983.
68 *Ioannou A.S.* Byzantine Frescoes of Euboea. Athens, 1959.
69 *Jerphanion G.* Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce. Vol. 1–II. Paris, 1925–19.
70 *Kartsonis A.* Middle Byzantine Images of Christ's Davidic Ancestry // Tenth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers. Cincinnati, 1984. P. 59.
71 *Kepetzis V.* Tradition iconographique et creation dans une scène de Communion // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, 32/5(1982). S. 443–451.

72 *Kitzinger E.* The Art of Byzantium and the West. Selected studies. London, 1976.
73 *Kuhnel B.,* From the Earthly to the Heavenly Jerusalem, Freiburg, 1987.
74 *Kollias E.* Patmos. Byzantine Art in Greece. Mosaics-Wall Painting. Athens, 1986.
75 *Lafontaine-Dosogne J.* Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident. Vol. 1. Bruxelles, 1964.
76 *Lafontaine-Dosogne J.* Itineraires archéologiques dans la region d'Antioche. Recherches sur le monaster et sur l'iconographie de St Symeon stylite le Jeune. Bruxelles, 1967.
77 *Lafontaine-Dosogne J.* Histoire de l'art chrétien d'Orient. Louvain, 1976.
78 *Lafontaine-Dosogne J.* Théophanies visiens aux-quelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images // Synthronon. Paris, 1968. P. 135–143.
79 *Lafontaine-Dosogne J.* L'influence du culte de saint Symeon Stylite le Jeune sur les monuments et les représentations figurées de Géorgie // Byzantion, XLI (1971). P. 183–196.
80 *Lafontaine-Dosogne J.* Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ // The Kariye Djami. Vol 4. Princeton, 1975.
81 *Lafontaine-Dosogne J.* L'évolution du programme decorative des églises // XVe Congrès international des études byzantines. Rapports et co-rapports, III. Athènes, 1976. P. 129–156.
82 *Lafontaine-Dosogne J.* Les représentations de la Nativite du Christ dans l'art de l'Orient Chrétien // Miscellanea codicologia P. Masai dicata. Gand, 1979. P. 11–21.
83 *Lafontaine Dosogne* J. Monumental Painting // *Alpago-Novello A., Beridze V., Lafontaine-Dosogne J.* Art and Architecture in Medieval Georgia. Louvaine-la-Neuve, 1980, P. 87–102.
84 *Lange R.* Die Anferstehung. Recklinghausen, 1966.
85 *Leveto P.D.* Marian Theology behind the Frescoes in Sta. Maria at Castel Seprio // Eleventh Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers. Toronto, 1985. P. 12–13.
86 *Lexikon der* christlichen Ikonographie. Bd. 1–8. Freiburg im Breisgau, 1968–1980.
87 *Lidov A.M.* L'art des Armeniens Chalcedoniens // Atti del Quinto Simposio Internazionale di Arte Armena 1988. Venezia, 1992. P. 479–495.
88 *Lucchesi Palli E.* Anastasis // Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Bd. 1. Stuttgart, 1963. P. 142–148.
89 *Maguire H.* Art and Eloquence in Byzantium. Princeton, 1981.
90 *Malquist T.* Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria. Uppsala, 1979.
91 *Martin Hisard B.* La pérégrination du moine géorgien Hilarion au IX siècle // Bedi Kartlisa. Revue de Kartvelologie, XXXIX (1981). P. 101–137.
92 *Martin Hisard B.* Le «treize saints pères». Formation et évolution d'une tradition hagiographique géorgienne (Vie — XIIe siècles) // Revue des études géorgiennes et caucasiennes, 1–2 (1985–1986). P. 75–111.
93 *Mango C.* The Art of the Byzantine Empire 312–1453. Sources and Documents. Prentice-Hall, 1972.
94 *Mateos J.* Le Typicon de la Grand Eglise, Ms. Saint-Croix № 40, Xe siècle. Rome, 1962.
95 *Mathew G.* Byzantine Aesthetics. London, 1963.
96 *Mathews T.F.* The Early Armenian Iconographic Program of the Echmiacin Gospel // East of Byzantium: Syria and Armenia in the Formative Period. Washington, 1982. P. 199–215.
97 *Mecerian J.* Expédition archéologique dans l'Antiochie occidental // Mélanges de l'universite saint Joseph. Vol. XL, fasc. 1. Beyrouth, 1964.
98 *Meyendorf J.* Byzantine Theology. Historical Trends and Doctrinal Thems, New York, 1974.
99 Patrologia cursus completus / ed. Migne J.P. Seria graeca.
100 *Millet G.* Recherches sur l'iconographie de l'Evangile. Paris, 1916.
101 *Millet G.* La peinture du Moyen Age en Jougoslavie, I–IV. Paris, 1954–1969.
102 *Milosević D.* The Last Judgement. New York, 1966.
103 *Mouriki D.* Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // Dumbarton Oakes Papers, 34–35 (1980–1981). P. 108–111.
104 *Mouriki D.* The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural neighbors of Byzantium. Reflections of Constantinopolitan Style in Georgien Monumental Painting // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, 31/2 (1981). P. 738–744.
105 *Mouriki D.* The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoulas, Cyprus // Byzanz und der Westen. Wien, 1984, P. 171–213.
106 *Mouriki D.* Observations on the Style of the Wall Painting of the Sion of Ateni, Georgia // L'arte georgiana del IX al XIV secolo Bari, 1986. P. 173–186.

107 *Neumann R, Belting H.* Die Euphemia Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken. Berlin, 1966.
108 *L'Orange H.* Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World. Oslo, 1959.
109 *Orlandos A.C.* L'architecture et les fresques byzantines du monastere de St Jean à Patmos. Athènes, 1970.
110 *Ouspensky L.* La théologie de l'icône dans l'église orthodoxe. Paris, 1980.
111 *Pallas D.* Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz: der Ritus das Bild. Munchen, 1965.
112 *Papageorghiou A.* Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus. Nicosia, 1965.
113 *Papas T.* Studien zur Geschichte der Metigewanden im byzantinische Ritus. Munchen, 1965.
114 Patmos. Treasures of the Monastery. Athens, 1988.
115 *Peeters P.* Evangiles apocryphes. Paris, 1914.
116 *Pelekanidis S.M., Christou P.C., Tsioumis Ch., Kadas S.N.* The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts. Vol. 1–3. Athens, 1974.
117 *Privalova E.* Sur les peintures murales de Betania // L'arte georgiana dal IX al XIV secolo. Bari, 1986. P. 153–160.
118 *Radojcić S.* Die Reden des Johannes Damaskenos und die Koimesis Iresken in den Kirchen des Konigs Milutin // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, 22 (1973). P. 301–312.
119 Recueil des historiens des croisades. Documents arméniens. Vol. 1. Paris, 1869.
120 *Reau L.* Iconographie de prophète Élie // Élie le prophète: selon les Écritures et les traditions Chrétiennes, 1.1, Paris, 1956, p. 233–276.
121 *Restle M.* Byzantine Wall Paintings in Asia Minor. Vol. I–III. Recklinghausen, 1967.
122 *Revel Naher E.* Les tissus liturgiques dans les manuscripts byzantines: un problème de transcription iconographique // The XVIIth International Byzantine Congress. Abstracts of short papers. Washington, 1986. P. 291.
123 *Richard J.* La papaute et les missions d'Orient au Moyen Age (XIII–XIV siècles). Roma, 1977.
124 *Rogers J.M.* The Mxargrdzelis between East and West // Atti del Primo Simposio Internazionale sull Arte Georgiana (Bergamo, 1974) Milano, 1977. P. 257–272.
125 *Sacopoulo M.* Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie. Bruxelles, 1966.
126 *Sarkissian K.* The Council of Chalcedon and the Armenian Church. New York, 1965.
127 *Schwartz E.C.* The Persistence of Linearity in Thirteenth-Century Balkan Painting // Tenth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers. Cincinnati, 1984. P. 17.
128 *Shorr D.C.* The Iconographic Development of the Presentation in the Temple // Art Bulletin, XXXVIII, 1(1946). P. 17–32.
129 *Skawron K.M.* The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece. Pretoria, 1982.
130 *Sotiriou G.* et M. Icones du Mont Sinai. Vol. 1–2. Athènes, 1956–1958.
131 *Spasky Th.* Les cultes du prophète Élie et sa figure dans la tradition orientale // Élie la prophète selon les écritures et les traditions chrétiennes. Paris, 1956. P. 221–232.
132 *Stefanescu J.D.* L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et l'Orient. Bruxelles, 1936.
133 *Stornajolo C.* Miniature delle Omilie de Giacomo Monaco (Cod. Vat. gr. II62). Roma, 1910.
134 *Stricević G.* Byzantine Iconography of the Pentecost // Eleventh Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers. Toronto, 1985. P.46–47.
135 *Stylianou A.* and J. The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art. London, 1985.
136 *Stylianou A.* The Communion of St. Mary of Egypt and her death in the painted churches of. Cyprus // Actes du XIV Congres international des etudes byzantines. Vol. III. Bucarest, 1976. P. 435–441.
137 *Taft R.F.* The Great Entrance. Rome, 1975.
138 *Talbot-Rice D.* The Church of Haghia Sophia at Tra-bizond. Edinburg, 1968.
139 *Talbot-Rice D.* The Illuminations of Armenian Manuscript 10 in John Rylands Library // Bulletin of John Rylands Library, 43, N 2 (1961). P. 452–458.
140 *Tarshnisvili M.* Geschichte der kirchlichen georgischen Literatur. Citta de Vaticano, 1955.
141 *Tekeyan P.* Controverses christologiques en Arméno-Cilicie dans la seconde moitié XIIe siècle (1165–1198). Roma, 1939.
142 *Thierry N. et M.* Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Paris, 1963.
143 *Thierry N. et M.* Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux Xe et XIe siècles. London, 1977.

144 *Thierry N. et M.* L'église du Jugement Dernier à Ihlara // Anatolia, V (1960). P. 159–168.
145 *Thierry N.* La peinture médiéval arménienne // Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Ravenna, 1973. P. 397–407.
146 *Thierry N.* L'art monumental byzantin en Asie Mineure du XIe au XIIe siècle // Dumbarton Oaks Papers, 29 (1975). P. 87–91.
147 *Thierry N.* Les peintures de la cathédrale de Kobayr // Cahiers Archéologiques, 29 (1980–1981). P. 103–121.
148 *Thierry N.* Le Jugement Dernier d'Akhtala. Rapport preliminaire // Bedi Kartlisa. Revue de Kartvelologie, XL (1982). P. 147–168.
149 *Thierry N.* A propos de l'église de Kiranc. Rapport préliminaire // Bedi Kartlisa. Revue de Kartvelologie, XLT (1983). P. 194–228.
150 *Thierry N.* The Wall Painting at Ani // Ani. Documents of Armenian Architecture. Venezia, 1984. P. 70–71.
151 *Thierry N.* Une image du triomphe imperial dans une église de Cappadoce. L'église de Nicéphore Phocas a Cavusin // Bulletin de la societe nationale des antiquaires de France. Paris, 1985. P. 28–35.
152 *Thierry N.* A propos des peintures de la grand église de Kobayr // Revue des études géorgiennes et caucasiennes, 2 (1986). P. 223–226.
153 *Tomeković S.* Le «maniérisme» dans l'art mura1 á Byzance (1164–1204). Paris, 1984.
154 *Velmans T.* La koine greque et les regions périphériques (Programmes iconographiques origineux X^e^–XIIIe s.) // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, 31 (1981). P. 672–722.
155 *Velmans T.* L'image de la Deisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autre regions du monde byzantin // Cahiers Archéologiques, 29 (1980–1981). P. 47–102.
156 *Velmans T.* Une icone au Musée de Mestia et le théme des Quarante martyres en Géorgie // Зограф, 14 (1983). P. 40–51.
157 *Vincent P., Abel P.-H.* Jerusalem. Vol. 2. Paris, 1914.
158 *Walter Chr.* Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982.
159 *Walter Chr.* Studies in Byzantine Iconography. London, 1977.

160 *Walter Chr.* Marriage Crowns in Byzantine Iconography // Zograf, 10 (1979). P. 83–91.
161 *Weitzmann K.* The Presco Cycle of S.Maria di Castel-seprio. Princeton, 1951.
162 *Weitzmarm K.* Byzantine Liturgical Psalters and Gospels. London, 1980.
163 *Weitzmann K.* The origin of the Threnos // De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky. New York, 1961. P. 476–490.
164 *Weitzmann K.* Byzantium and the West Around the Year 1200 // The Year 1200 : A Symposium. Dublin, 1975. P. 53–94.
165 *Wessel K.* Bildprogramm // Reallexikon zur byzanti-nischen Kunst, Bd. 1. Stuttgart, 1963. S. 662–690.
166 *Wessel K.* Apsisbilder // Reallexikon zur byzantinischen Kunst. Bd. 1 Stuttgart, 1963. S. 268–293.
167 *Wessel K.* Christusbild // Reallexikon zur byzantinischen Kunst. Bd. 1 Stuttgart, 1963. S. 966–1047.
168 *Wessel K.* Elias // Reallexikon zur byzantinischen Kunst. Bd. 2 Stuttgart, 1971. S. 90–93.
169 *Winfield D.* Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods // Dumbarton Oaks Papers, 22 (1968). P. 61–139.
170 *Wratislav – Mitrović L., Okunev* N. La Dormition de la Saint Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe // Byzantinoslavica, III (1931). P. 134–173.

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ
ICONOGRAPHICAL INDEX

А
Аарон
Аверкий Иерапольский
Адам
Адские муки
Акакий Мелитинский
Алипий, столпник
Аллегория Земли
Алтарь
Амвросий Миланский
Амфилохий
Иконийский
Ананий, мученик
Анастасия, святая
Анемподист,
мученик
Ангелы
Анна, святая
Апостолы
Архангел Гавриил
Архангел Михаил

Б
Бенедикт Нурсийский
Благоразумный
разбойник
Богоматерь Дева
Богородица
Богоматерь
на троне
Богоматерь Гликофилуса
Богоматерь Оранта
Богородичный цикл
Отвержение
даров
Иоаким,
читающий книгу
двенадцати колен
Рождество Богородицы
Принесение
Марии
ко священникам
Введение во храм
Пресвятой
Богородицы
Успение Пресвятой
Богородицы
Богоявление

В
Варлаам Отшельник
Василий Великий
Василий Севастийский
Введение Христа
во Храм
Венефор, святой монах
Весы правосудия
Вознесение
Врата ада
Врата рая
Воскресения сцены
Воскресение
из мертвых

Г
Георгий Мтацминдели,
грузинский монах
Герман Константинопольский
Гервасий, мученик
голубь
Григорий Акрагантский
Григорий Армянский

A
Aaron
Abercios of Hierapolis
Acacios of Metilene
Adam
Adoration of the Cross
Adoration
of the Magi
Alypios, stylite
Allegory of the Earth
Altar
Ambrose of Milan
Amphilocios of Iconium
Ananios, martyr
Anastasia, saint
Anastasis Shrine
Anempodistos,
martyr
Angels
Anne, saint
Apostles
Archangel Gabriel
Archangel Michael
Ascension

B
Baptism
Barlaam, hermit
Basil the Great
Bathing
of Christ
Benedict of Nursia
Beneforos,
holy monk
Bishops
Blasios of Sebaste
Bosom
of Abraham

C
Catherine, saint
Celestial liturgy
Celsus, martyr
Chalice
Christ
Ancient of Days
Emmanuel
Christ child
on the altar
Good Shepherd
High priest
Pantocrator
Christ before Annas
and Caiaphas
Christ
before Pilate
Christ being led
to Golgotha
ciborium
Clement
of Rome
Communion
of the Apostles
Communion of Mary
the Egyptian
Constantine the Great
Council of Archangels
Cross
crown
Crucifixion
Cyprian of Carthage
Cyril of Alexandria

Видение святого Григория
Григорий Богослов
Григорий Чудотворец
Гроб Господень

Д
Давид
Даниил пророк
Даниил Столпник
Деисус
Диоклетиан
Дионисий Ареопагит
диптих
дискос
Дьяконы

Е
Ева
Евангелисты
Евагрий,
грузинский монах
Евсевий Кесарийский
Евфимий Мтацминдели,
грузинский монах
Елена, святая
Елизавета, святая
Екатерина, святая
Епископы

З
Захария
Зосима, святой монах

И
Иаков Нисивийский
Иерусалим
Иларион
Грузинской
Илья Пророк
Цикл Ильи Пророка

D
Daniel the prophet
Daniel the Stylite
David
Deacons
Deesis
Descent from
the Cross
Descent into Hell
Descent
of the Holy Spirit
Diocletian
Dionysios
the Areopagite
diptych
Dormition
dove

E
Elijah the Prophet
Elijah cycle
Miracle on Maunt
Carmel
Elijah in the Wilderness
Ascension
Elisabeth, saint
Eusebios of Caesarea
Euthymios Mtatsmindeli,
georgian monk
Evagre,
georgian monk
Evangelists
Eve

F
Forefathers
Forty Martyrs
Liturgy at the Invention
of the relics of
the Forty Martyrs

Чудо на горе Кармил
Илья в пустыне
Вознесение
Ильи Пророка
Иоаким, святой
Иоанн Шувамдинарели,
грузинский монах
Иоанн
Брат Господень
Иоанн Креститель
Цикл Иоанна
Крестителя
Благовещение Захарии
Рождество Иоанна
Крестителя
Елизавета с младенцем,
прячущиеся в скале
Иоанн перед Иродом
Пир Ирода
Усекновение главы
Иоанна Предтечи
Обретение главы
Успение
Иоанна Крестителя
Иоанн Богослов
Иоанн Златоуст
Иоанн Калибитос,
святой монах
Иоасаф, святой монах
Иосиф, святой
Исаак, праотец
Иудейские
первосвященники

К
киворий
Климент Римский
Киприан
Карфагенский
Кирилл Александрийский

G
Gates of hell
Gates of paradise
St George on horseback
George Mtatsmindeli,
georgian monk
Germanos
of Constantinople
Gervase,
martyr
Gregory
of Agrigentum
Gregory of Armenia
Vision of St Gregory
Gregory of Nazianzus
Gregory
the Wonderworker

H
Helena, saint
Hetoimasia
Hilarion
the Georgian
Holy monks
Holy Sepulchre
Holy Women
at the Sepulchre

I
Incredulity
of Thomas
Ioann Shuvamdinareli,
georgian monk
Isaac, forefather

J
Jacob of Nisibus
James, Brother
of the Lord
Jerusalem

Константин
Великий
корона
Крест
Крещение
Купание Христа

Л
Лука, апостол
Лоно Авраамово
Лори

М
Матфей, апостол
Мощи

Н
Назарий,
мученик
Небесная литургия
Неверие Фомы
Ной
Никифор III Фока,
император
нимб
Нино,
грузинская святая
Видение святой Нино

О
Облачение
епитрахиль
источники
куколь
омофор
орарь
полиставрион
поручи
стихарь
фелонь

Jewish high priests
Joachim, saint
Joasaph, holy monk
John the Baptist
John, the Baptist cycle
Annunciation
to Zachariah
Nativity
Elisabeth with infant
hiding in the cliff
John before Herod
Herod's feast
Beheading
Invention
Dormition
John the Evangelist
John Chrysostom
John Kalibitos,
holy monk
Joseph, saint
Joshua before
the Archangel
Michael

L
Lamentation
lamp
Last Judgement
Liturgical vestments
epimanikia
epitrachelion
koukoulion
omophorion
orarion
phelonion
polystavrion
potamoi
sticharion
Loros
Luke, saint

Онуфрий отшельник
Оплакивание

П
Павел, апостол
Павел Исповедник
Петр, апостол
Поклонение Кресту
Поклонение волхвов
Праведные души,
встающие из гробов
Праотцы
Преображение
преторий
Причащение Апостолов
Причащение Марии
Египетской
просфора (остия)
Пророки
Протасий, мученик
Путь на Голгофу

Р
Распятие
рипида
Рождество Христово
ротонды

С
Светильник-лампада
Святой Георгий на коне
Святые жены
у гроба Господня
Святые монахи
свитки
Серафим
Симон Киренеянин
Сильвестр Римский
Симеон, священник
Симеон Старший
Симеон Младший

M
Stephen Mandraeli,
holy monk
Matthew, saint

N
Nativity of Christ

Nazarius, martyr
Nicephoros III Phocas,
emperor
nimbus
Nino, Georgian saint
Vision of St Nino
Noah

O
Officiating Bishops
Onuphrios hermit

P
Passion scenes
paten
Paul, apostle
Paul the Confessor
Penitent robber
Peter, apostle
Presentation of Christ
in the Temple
pretorium
Prophets
prosphora (host)
Protase, martyr

R
relics
Resurrection scenes
Resurrection of
the Dead

Служба Святых Отцов
Совет Архангелов
Соломон, царь
Снятие со Креста
Сорок
мучеников
Литургия обретения
мощей Сорока
Мучеников
Сошествие во ад
Сошествие Святого Духа
Стефан Мандраели,
святой монах
Столпник
Страстные сцены
Страшный Суд
сферы

T
Тетраморф
Тимофей Прусский
Триумфальные надписи
Троица
Трубящий ангел

X
Христос
Ветхий Денми
Эммануил
Младенец Христос
на алтаре
Добрый Пастырь
Первосвященник
Пантократор
Христос перед
Анной и Кайафой
Христос перед
Пилатом
Христос во славе
Храм
rhipidia
Righteous rising from
their graves
rolls
rotunda
Royal saints

S
Scales of Justice
Seraphim
Shio Mgvimeli,
georgian monk
Simon of Cyrene
Solomon, king
spheres
Stylites
Sylvester of Rome
Symeon, priest
Symeon the Elder
Symeon the Younger

T
Temple
Tetramorph
Theophany
Timothy of Pruss
Torments of hell
Traditio legis
Transfiguration
trikirion
Trinity
Triumphal Inscriptions
Trumpet–blowing angel

V
Virgin
Mother of God
Virgin Enthroned
Virgin Glycophilousa
Virgin Orant

Ц
Царственные святые
Цельс, мученик

Ч
Чаша

Ш
Шио Мгвимели,
грузинский монах

Э
Этимасия

Я
Явление архангела
Михаила Иисусу
Навину

Virgin cycle
Rejection
of the Offerings
Joachim reading the Book of
the Twelve Tribes
of Israel
Nativity of the Virgin
Benediction of
the priests
Presentation of the Virgin
in the Temple

W
Wheels in flames

Z
Zachariah
Zosima, holy monk

А.М. Лидов

Росписи монастыря Ахтала

История, иконография, мастера

Редактор
А. В. Усачева
Макет, допечатная подготовка
М. А. Ормонт

Университет Дмитрия Пожарского
Российская Академия Художеств
Русский Фонд Содействия Образованию и Науке

Россия, Москва, 119435,
Малая Пироговская улица, 13, стр.1

www.s-and-e.ru

Подписано в печать
Отпечатано в ООО «Типография "Наука"»
Тираж 2000 экз. Первый завод 500 экз.
Заказ № . Формат 60×84/8