

# ГРУЗИНСКАЯ ФАСАДНАЯ СКУЛЬПТУРА X—XI ВВ.

*Н. А. Аладашвили*

На протяжении X — первой половины XI в. характерная для рельефов переходного периода (VIII—IX вв.) плоскостно-графическая система постепенно уступает место трактовке в объемных, скульптурных формах<sup>1</sup>. В первой половине XI в. скульптурное творчество в Грузии достигает блестящего расцвета. Соответственно развивалась пластика фасадной скульптуры со специфическими для нее особенностями, также найдя свое завершение в первой половине XI в.

На фасадах церквей VIII—IX вв. встречаются лишь отдельные, изолированные фигурные рельефы. В течение X в., особенно во второй половине столетия, сильно возрастает их значение в общем декоре фасадов. Перед архитекторами встает задача связать фигурные рельефы с общим декоративным оформлением здания. В этом направлении во второй половине X в. отмечаются большие сдвиги, о чем особенно ярко свидетельствует грандиозный Ошкский храм<sup>2</sup>, возведенный в Южной Грузии, в Тао-Кларджетском княжестве.

В создании впечатления целостной системы декора большую роль играет декоративная аркатура, которая в Ошки обходит наружные стены выступов южного, восточного и северного рукавов. Ошкский храм — один из ранних примеров использования декоративной аркатуры на фасадах. На каждом из фасадов членение его аркатурой подчинено нарастающему к центру ритму и дается в соответствии с решением внутреннего пространства и архитектурных масс здания.

Богатством оформления выделяется южный, главный фасад храма. Декор в основном сосредоточен на центральной части фасада. Для оформления окна использована орнаментальная резьба. Выступающее от поверхности стены орнаментированное навершие создает переход к расположенным над ним фигурным изображениям — орлу, держащему в когтях животное, и двум стоящим архангелам. Сюжетным рельефам предоставлено видное место, они выделены высоко под центральной аркой также крупными размерами и подчеркнутой рельефностью. Рельефы смотрятся на фасаде как самые значительные художественные акценты, а высоко вздымающаяся на стройных колоннах декоративная арка воспринимается как их обрамление.

В восточной части южного фасада архитектор поместил композицию «Деисуса», фланкированную фигурами ктиторов, строителей

<sup>1</sup> Г. Н. Чубинашвили. Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII век. Альбом, исторический очерк и аннотации. Тбилиси, 1957.

<sup>2</sup> Е. Такайшвили. Археологическая экспедиция в южные провинции Грузии. Тбилиси, 1952, стр. 45—67, табл. 39—78.

Ошки, правителей Тао — Баграта, «эристава-эриставов», и Давида магистроса (позднее куропалата). Эти крупные фигуры, почти в натуральный рост, приближенные к зрителю, должны были особенно обращать на себя внимание. Композиция «Деисуса», вероятно, являлась моленной иконой храма.

С южной же стороны под карнизом западного удлиненного рукава храма даны еще три фигуры архангелов (или ангелов) во весь рост. Крупное изображение архангела имелось также в верхней части восточного фасада под повышенной средней аркой (оно не сохранилось).

Величественное изображение орла, когтящего животное, можно рассматривать как символ победы, а в целом скульптурную программу храма как выражение триумфа высшей божественной власти, на страже которой стоят архангелы. В Тао высшая власть принадлежала роду Багратиони, представители которого изображены в нижней зоне фасада, рядом с «Деисусом», чем подчеркивается идея покровительства им со стороны небесных сил.

Среди христианских святых строитель Ошкского храма остановил свой выбор на образе Симеона Столпника, выделив его крупное изображение на западном фасаде. По всей вероятности, имелся в виду Симеон Дивногорец (младший), культ которого с древних времен был распространен в Грузии, о чем свидетельствует наличие его изображений в памятниках грузинского искусства. Вполне естественно предположить особое почитание Симеона, одного из основоположников монашеского подвижничества, именно в монастырских центрах, каким являлся и Ошки.

Общее решение западного фасада несколько отличается от оформления остальных фасадов храма, что обуславливается прежде всего отсутствием членения плоскости фасада декоративной аркой. Декоративный убор, включая и фигурный рельеф, здесь сосредоточен у центрального двойного окна и составляет единую декоративную композицию на нерасчлененном массиве стены.

В Ошки с определенной последовательностью проявляется тенденция к созданию целостной системы в декоре фасадов храма, включающей фигурные рельефы. Дальнейшее развитие этого художественного подхода находим в памятниках архитектуры первой половины XI в. На этом этапе в эволюции средневековой грузинской архитектуры получают законченное выражение тенденции, выявившиеся в предшествующем столетии<sup>3</sup>. Основная тенденция — стремление к живописности целого, чему сопутствует богатство декоративного убранства. Первостепенное значение приобретает именно проблема декоративного оформления фасадов здания. Всеобщее распространение получает разбивка стен декоративной аркатурой, которая во многом определяет стройную завершенность декора знаменитых храмов XI в. — Свети Цховели, Никорцминда, Самтависи. Декоративный убор экстерьера храмов представляет художественно завершенную, объединенную систему, органической частью которой являются фигурные рельефы.

<sup>3</sup> Г. Н. Чубинашвили, Н. П. Северов. Пути грузинской архитектуры. Тбилиси, 1936, стр. 81—132.



Другой яркий пример этому — храм Никорцминда, построенный в последние годы царствования Баграта III (до 1014 г.) в горном районе Западной Грузии (Рача) <sup>4</sup>. На стенах Никорцминдского храма особенно выделяются монументальные сюжетные рельефы в щипцах фронтонов (восточный, западный и южный фасады), заканчивающие декор каждого фасада. На более близком расстоянии от здания вторым акцентом выступают композиции в тимпанах входов, богато оформленных порталов (южный, западный и северный фасады) <sup>5</sup>.

На восточном фасаде фигурная композиция над центральной декоративной аркой в высшей точке симметрично решенного фасада, рельефно выделяясь на плоскости стены, воспринимается как завершение ее орнаментального убранства.

Оформление западного фасада перекликается со строго уравновешенным решением восточного фасада. Фигурный рельеф крупного размера, вокруг которого сосредоточена орнаментальная резьба, здесь также служит кульминационным элементом декора. В нижней части в оформлении портала орнаментированные полосы создают обрамление, выделяя основную фигурную композицию тимпана.

Вход в храм с юга расположен не по центральной оси здания, в результате чего асимметрично решено оформление южного фасада. Асимметричность подчеркнута членением стены декоративной аркатурой, расположением рельефов не по одной оси, что придает декору динамичный характер. Но это не нарушает цельности декора фасада, на котором опять-таки противопоставлены два сильных художественных акцента: композиция в щипце фасада, фланкированная большими орнаментированными дисками, и оформление портала в нижней части.

Декор фасадов достигает особой пышности в верхних частях здания, находя завершение в еще более пышном орнаментальном убранстве барабана купола, которое включает изображения животных.

Декоративное оформление и фигурные рельефы Никорцминдского храма создают законченный ансамбль. Сюжетные рельефы связаны по содержанию, выражая в целом идею теофании (богоявления), т. е. божественного величия Христа, что связано с представлением о его втором пришествии.

В щипце западного фасада Христос изображен восседающим на троне в образе судьи. В тимпане входа этого же фасада повторяется изображение благословляющего Христа, по сторонам его — конные св. воины Георгий и Федор, составляющие репрезентативную, торжественную композицию. Композиция «Преображение» на восточном фасаде храма также выражает идеи славы, величия и божественности Христа. Вообще «Преображение», и именно символическое содержание этой евангельской сцены, в научной литературе рассматривается как прообраз второго пришествия Христа на Страшном суде <sup>6</sup>. Сама сцена

<sup>4</sup> Н. П. Северов, Г. Н. Чубинашвили. Кумурдо и Никорцминда. Памятники грузинской архитектуры. Тбилиси, 1947, стр. 3, 17—23.

<sup>5</sup> Н. Аладашвили. Рельефы Никорцминда. Тбилиси, 1957 (груз. яз.), стр. 14—51, табл. 1—20.

<sup>6</sup> С. Nordström. Ravennastudien. Uppsala, 1953, S. 125—128; Ch. Ihm. Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts. Wiesbaden, 1960, S. 72.



«Второго пришествия Христа» на южном фасаде Никорцминда передается в традиционном композиционном типе сцены «Вознесения Христа», а именно в ее краткой редакции: восседающий на троне Христос окружен мандорлой, которую поддерживают два летящих ангела. В нижней части — два трубящих ангела и благословляющая десница. Ту же тему славы Христа передает и композиция «Вознесения креста» в тимпане южного входа. Сцена эта является символическим выражением «Вознесения Христа».

Итак, сюжетная скульптура Никорцминда пронизана темой прославления Христа.

На других памятниках этой же эпохи фигурная скульптура сохранилась в поврежденном виде и не на первоначальных местах, и лишь по фрагментарному материалу можно судить о ее роли в декорации храма.

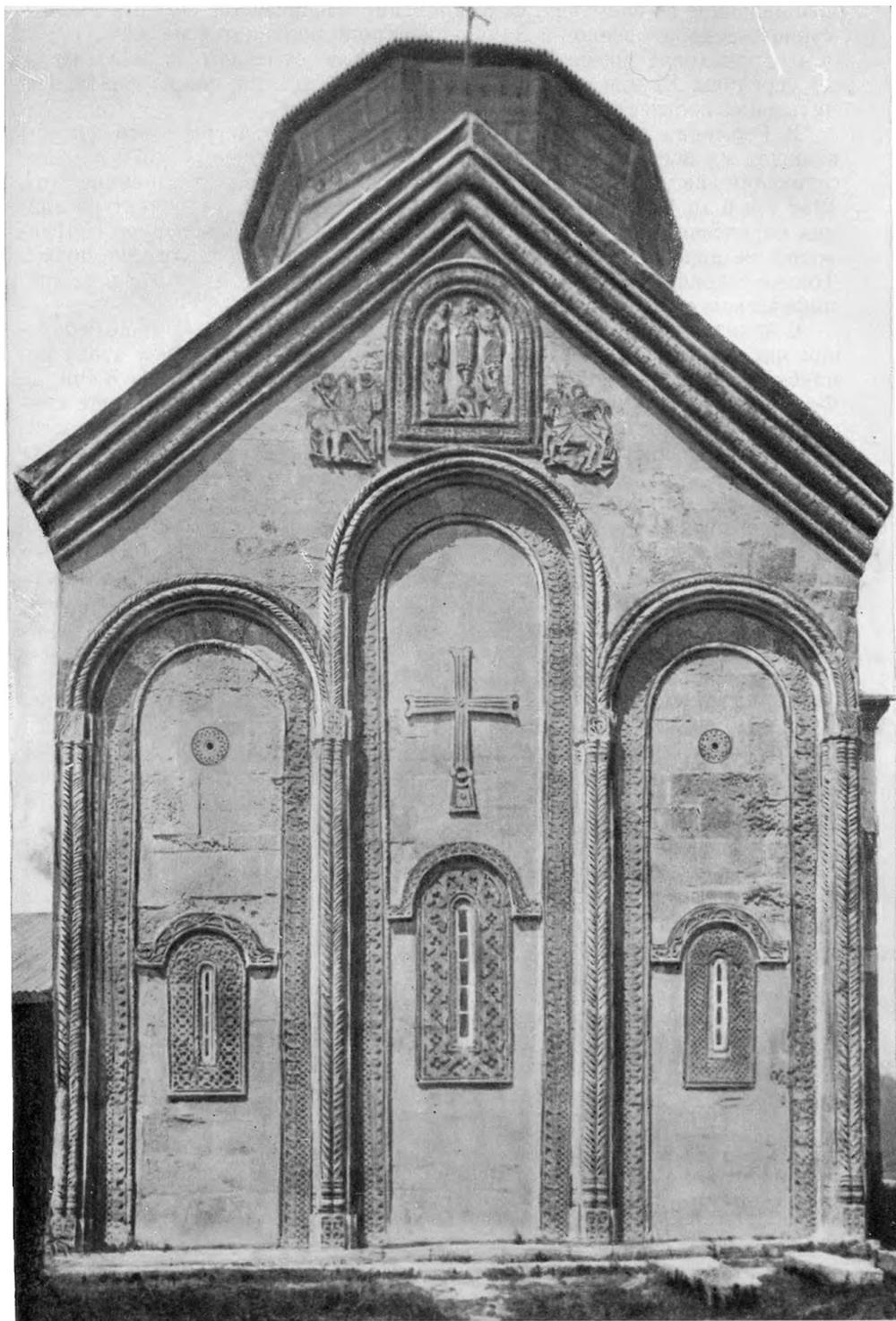
Большой интерес представляет в этом отношении кафедральный собор Свети Цховели<sup>7</sup>, блестящий памятник грузинской архитектуры зрелого средневековья, возведенный зодчим Арсукидзе в центре грузинского царства — Мцхета (1010—1029 гг.).

Декор XI в. сохранился в целомном виде на западном фасаде; фигурный рельеф здесь занимает первоначальное место. Сюжетная композиция помещается в щипце, т. е. в самой верхней точке фасада, акцентируя его центральную ось. Удачно заполняя треугольное поле между декоративной аркой и карнизом, она органически влита в общее декоративное оформление фасада, являясь завершающим декор элементом. Декоративность рельефа сочетается с пластическим, объемным характером передачи человеческой фигуры.

Сцена решена аналогично композиционному типу «Вознесения» — «Второго пришествия», в центре представлена монументальная фигура Христа на троне, а по сторонам — летящие ангелы. Предметы в руках ангелов указывают на евхаристическое содержание сцены, один из ангелов держит кувшин — символическое указание на причастие вином (кровь Христа), а круглый предмет в руках второго ангела можно определить как хлеб (тело Христа) — указание на причастие хлебом. Краткая и лаконичная формула рельефа собора Свети Цховели связана с одним из основных догматов христианской религии. Тема евхаристии, указание на искупительную жертву Христа, переключается в убранстве собора с представлениями о втором пришествии, и все вместе служит выражению его славы. Таким образом, и в этом случае в скульптуре дается воплощение все той же основной темы, но в ней выдвигаются другие моменты.

В отношении фасадной скульптуры, как и других ее видов, сравнительный для грузинской скульптуры материал находим в искусстве Западной Европы. Органически связанная с архитектурой фасадная скульптура — характерна для романского искусства. В скульптуре Западной Европы и Грузии наблюдаются сходные процессы, но не всегда

<sup>7</sup> Г. Н. Чубинашвили. Грузинская средневековая архитектура и три ее главных кафедрала. — «Сборник к 25-летию научной деятельности проф. И. А. Джавахишвили». Тбилиси, 1925, стр. 107—126 (груз. яз.); Г. Н. Чубинашвили, Н. П. Северов. Пути грузинской архитектуры, стр. 83—85; Н. Северов, Г. Чубинашвили. Мцхета. М., 1946 (серия «Сокровища зодчества народов СССР»).



совпадающие во времени<sup>8</sup>. Формирование законченной системы скульптурного декора фасадов в Западной Европе приходится на XI—XII вв., т. е. происходит позже, чем в Грузии. Как отмечают исследователи, до середины XI в. в средневековой Европе едва ли можно найти значительные произведения фасадной скульптуры<sup>9</sup>.

В Германии ранние примеры фасадной скульптуры — это фигуры в нишах на восточных башнях церкви в Мюнстере (ок. 1070 г.), восседающий на троне Христос, украшавший портал в Бремене (ок. 1050 г.), и др.<sup>10</sup> При этом рельефы еще не занимают в архитектуре здания определенного, твердо установленного места, скульптурное изображение не приобрело еще того значения, которое оно получило позже. Только в конце XI—XII в. рождается архитектурная пластика в ее специфическом смысле.

В архитектуре Франции ранее середины XI в. известно лишь небольшое число произведений фигурной скульптуры. К начальному этапу романской архитектурной пластики относятся архитрав из Сен-Жени де Фонтэн с композицией «Слава Христа» (1020—1021 гг.), все еще священный с плоскостно-рисуночной манерой, и более развитые в пластическом отношении рельефы на эту же тему из Сент-Андре де Соред и Арль-сюр-Теш, созданные около середины века<sup>11</sup>. Западный фасад церкви Азэ-ле-Ридо (начало XI в.) — древнейший пример фасада, украшенного фигурами в аркадах<sup>12</sup>.

Но использование фигурной скульптуры в декоре фасадов в это время еще не приобрело систематического характера, и лишь с конца XI в. можно говорить о фасадной скульптуре как об определенной, художественно сформировавшейся системе. На протяжении XII в. в Западной Европе были созданы выдающиеся по грандиозности замысла и яркости художественного воплощения произведения архитектурной пластики (соборы Франции XII в. Отэн, Анзи ле Дюк, Шарлие, Муассак, Везеле и др.)<sup>13</sup>.

В Грузии, как было отмечено, процесс формирования законченной системы скульптурного декора относится к X—XI вв., как мы это видим на примерах памятников первой трети XI в. (Никорцминда, Свети Цховели).

Что касается принципов использования скульптурных изображений в архитектуре, их распределения на фасадах здания, в романских и грузинских памятниках они различны, что во многом обуславливается своеобразием архитектуры — базилика в романской архитектуре и центрально-купольный храм в Грузии.

<sup>8</sup> Г. Н. Чубинашвили. Грузинское чеканное искусство. Тбилиси, 1959, стр. 66—70.

<sup>9</sup> H. Beenken. Romanische Skulptur in Deutschland, 11. und 12. Jahrhundert. Leipzig, 1924, S. XXIV—XXV; M. Weigert. Romanische Plastik in Europa. Frankfurt am Main, 1961, S. VIII—IX.

<sup>10</sup> H. Weigert. Op. cit., S. XX, Taf. 8, 9; H. Beenken. Op. cit., S. 26, 30—31, XXV.

<sup>11</sup> M. Aubert. La sculpture française au moyen âge. Paris, 1946, p. 50; H. Beenken. Op. cit., S. XXV; R. Hamann-Maclean. Merowingisch oder frühromanisch? — «Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums», 4. Mainz, 1957, Taf. 165, 171.

<sup>12</sup> J. Gantner, M. Pobé, J. Roubier. Gallia Romanica. Wien und München, 1955, S. 317, Abb. 210.

<sup>13</sup> Примеры см.: M. Aubert. Op. cit.; J. Gantner, M. Pobé, J. Roubier. Op. cit.



В грузинской архитектуре зрелого средневековья основным компонентом декора является орнаментальная резьба, а сюжетные рельефы играют роль смысловых и художественных акцентов, концентрирующих внимание и завершающих декоративное оформление. Такому назначению фигурных рельефов соответствует их размещение на особо выделенных местах, как, например, в вершине фасада и над входом в храм. Храм Никорцминда можно рассматривать как образцовый пример в отношении распределения фигурной скульптуры, так как на его стенах рельефы сохранились на своих первоначальных местах. Но и на других памятниках X—XI вв., таких, как Ошки, Свети Цховели, прослеживается аналогичный подход. Для памятников грузинской архитектуры характерно более или менее равномерное распределение орнаментальной резьбы и фигурных рельефов, результатом чего является взаимосвязанность убранства фасадов друг с другом (только северный фасад, не освещенный солнцем, обычно украшается более скупо).

В романском храме выступает совершенно иной принцип: фигурный декор, который является основным и преобладающим, концентрируется в оформлении портала, орнаментальная резьба имеет рядом с ним дополнительное назначение. Сюжетные изображения помещаются в портале (обычно тройной портал) и на стене вокруг него. В тех случаях, когда поверхность стены включается в декоративное оформление, отдельные скульптурные изображения на фасаде особо не акцентируются, так как центром и исходным пунктом для скульптурного убранства всего фасада является опять-таки портал и, в частности, композиция в тимпане над входом. Скульптурный декор не охватывает равномерно все фасады храма, а помещается на тех фасадах, где имеется вход в здание, т. е. в основном сосредоточен на западном фасаде вокруг главного входа.

При сопоставлении общих композиционных принципов грузинской фасадной скульптуры XI в. и романской архитектурной пластики XII в. необходимо иметь в виду масштабное соотношение архитектурного сооружения и скульптуры. Своими абсолютными размерами романские соборы Франции, как Везеле, Отэн и др., во многом превосходят грузинские храмы, и их скульптурный декор выделяется грандиозными размерами и многосоставностью рельефных композиций.

Как было отмечено при описании фигурных рельефов Никорцминдского храма, разные сюжетные композиции, осмысленные в определенном значении, объединяются по содержанию и связаны одной общей темой — прославлением Христа. Служа выражению общей идеи, каждая композиция тем не менее самостоятельна и имеет равное значение рядом с другими.

Фасадная скульптура романского храма по содержанию составляет законченное целое, в котором воплощена общая программа (характерны романские соборы Франции XII в.); смысловым центром обычно выступает грандиозная композиция в тимпане портала, а остальные сцены и фигуры развивают и дополняют выраженную в центральном рельефе тему. В скульптурном декоре романского собора между

---

*Никорцминда. До 1014 г. Композиция «Второе пришествие Христа» на южном фасаде*

*Свети Цховели, 1010—1029 гг. Рельеф на западном фасаде*



отдельными изображениями наблюдаются иные соотношения, чем в грузинских памятниках, выделяется главная композиция и подчиненные ей изображения.

В научной литературе в качестве предшественников скульптурной программы романских храмов XI—XII вв. рассматриваются рельефные композиции входов древнехристианских церквей; это, в частности, рельефы «Вознесения Христа» на архитравах церкви Ел-Моалака в Старом Каире (IV—V вв.) и из монастыря в Бауите (VI в.), на портале церкви Ходжа Калесси (Алахан Монастири) в Малой Азии (V в.), которые ученые интерпретируют в обобщенном значении «теофании», т. е. второго пришествия, символизирующего, передающего славу, триумф Христа. Можно говорить о продолжении древней восточнохристианской традиции, хотя прямая генетическая связь не устанавливается из-за отсутствия промежуточных звеньев<sup>14</sup>.

На грузинском материале можно проследить продолжение и развитие местной древнехристианской традиции в тематике рельефной скульптуры зрелого средневековья. Распространенные в VI—VII вв. темы не были преданы забвению в дальнейшем. Первым долгом это относится к изображению несомого летящими ангелами креста. Композиция эта на грузинских рельефах раннефеодальной эпохи дается в обычной для раннехристианского искусства редакции (рельефы церквей Анчисхати, Тетри Цкаро, тимпан храма Джвари в Мцхета)<sup>15</sup>: два ангела поддерживают медальон с вписанным внутри крестом.

В Грузии сцена «Вознесения креста» сохраняет популярность и в последующие столетия и встречается как в монументальной живописи, украшая купола и своды храмов, так и в скульптуре: рельефы храмов Хахули (X в.)<sup>16</sup>, Никорцминда, Кацхи (XI в.). В Хахули и Никорцминда эта сцена, как это делалось и раньше, помещена над входом в церковь в тимпане. Древнегрузинская надпись на кацхском рельефе обозначает ее как «Вознесение креста». Композиция здесь отличается от обычной для раннехристианского искусства редакции этой сцены: четыре ангела вместо обычных двух, их изогнутые тела расположены между рукавами креста, за концы которых они держатся руками. Композиция, в сущности, предназначена для поля круглого очертания, о чем свидетельствует рельеф Кацхского храма, включенный в круглое орнаментальное обрамление. Эта редакция «Вознесения креста» не встречается за пределами Грузии; как видно, сложилась она на месте и является результатом оригинального творчества грузинских мастеров.

Вообще указанная сцена, широко распространенная в раннехристианском искусстве и лишь в виде реплики повторенная в IX в. в произведениях слоновой кости эпохи «каролингского возрождения»<sup>17</sup>, в последующие века не встречается ни в византийском<sup>18</sup>, ни в западноевро-

<sup>14</sup> Y. Christe. Les grand portails romans. Études sur l'iconologie des théophanies romans. Geneve, Droz, 1969; A. Grabar. Deux portails sculptés paléochrétiens d'Égypte et d'Asie Mineure et les portails romans.—«Cahiers archéologiques», XX. Paris, 1970, p. 15—28.

<sup>15</sup> Н. Чубинашвили. Хандиси. Тбилиси, 1972, табл. 47, 50.

<sup>16</sup> D. Winfield. Some Early Medieval Figure Sculpture from North-East Turkey.—«Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXI. London, 1968, ill. 3, 4, pl. 30a.

<sup>17</sup> «Karl der Grosse, Lebenswerke und Nachleben», Bd III. Düsseldorf, 1966, S. 292.

<sup>18</sup> В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, М., 1947, стр. 100, 102. Как исключение приводится роспись Белого монастыря в Египте 1124 г. Но в ней сцена представлена в ином типе, чем в грузинских памятниках: всю центральную часть конхи южной апсиды занимает громадный крест, с перекинутым через тябла платом, вписанный в медальон, который несут два ангела, а по сторонам стоят Богоматерь и Иоанн



*Кацхи, XI в. Композиция «Вознесение креста»  
Самтависи, 1030 г. Грифон на восточном фасаде*

пейском искусстве. А в Грузии тема «Вознесения креста» распространена на всем протяжении средних веков, что свидетельствует об устойчивости здесь древних традиций.

Фасадная скульптура Грузии дошла до наших дней не полностью, но и по фрагментарно сохранившемуся материалу можно заключить, что в тематике грузинской скульптуры зрелого средневековья находит продолжение древняя традиция, хотя в переработанном и трансформированном виде.

В романской архитектуре Западной Европы и в архитектуре Грузии задаче воплощения теологической, иконографической программы, наряду с росписью интерьера церкви, служит и монументальная скульптура фасадов. В скульптурном декоре храмов находит воплощение одна и та же основная идея теофании — величия, славы Христа в связи с представлением о втором пришествии. Но общая тема трактуется различно, подчеркиваются разные моменты, выдвигаются специфические, излюбленные сюжеты и композиции. На романских соборах

Креститель в позе моления. См.: В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 182, 311, прим. 76; В. Г. Бок. Материалы по археологии христианского Египта. СПб., 1901, текст стр. 59, альбом табл. XXII. По мнению Ф. И. Шмита, сцена южной апсиды Белого монастыря представляет собой композицию «Денсуса», в которой фигура Христа заменена изображением креста (Ф. И. Шмит. Заметки о поздневизантийских храмовых росписях. — «Византийский временник», т. XXII, вып. 1, 2, 1916, стр. 123—124).

Франции основным ядром подобной композиции (*Majestas Domini*) обычно является изображение Христа в ореоле мандорлы, окруженного символами евангелистов (композиции церкви Сервон, Шарлие, Сеп Сернен в Тулузе, Муассак, Марс-сюр Алье, Ангулем, центральный портал Шартрского собора)<sup>19</sup>. Как и в романской живописи (росписи алтаря храмов и миниатюры рукописей), эта основная тема расширяется дополнительными изображениями и представлениями, в частности, из книги Апокалипсиса (например, фигурами двадцати четырех старцев Апокалипсиса).

В грузинской скульптуре зрелого средневековья идея славы, величия Христа воплощена в композициях «Вознесения креста», «Второго пришествия» (решенного в типе композиции «Вознесение»), в геральдической композиции двух всадников по сторонам фигуры Спасителя или дается в связи с таинством евхаристии и т. д.

Таким образом, общая тема получает различное толкование в грузинском и романском искусстве.

Скульптурные изображения также отличаются по своему характеру, даже при использовании сходных средств выражения, они отмечены специфическими чертами. Для сравнения обратимся к средствам экспрессивности, которые в средневековом искусстве имели особую выразительную функцию. Диспропорция фигур, экспрессивность жестов и рисунка как приемы подчеркнутой эмоциональности характерны для произведений грузинской скульптуры определенного этапа. Но в диспропорциях фигур в грузинском искусстве сохраняется определенная сдержанность, что не ведет к сильным преувеличениям, наблюдаемым в романской скульптуре, где экспрессивность линии, нарушение пропорций и искажение естественных соотношений форм выявляются с неудержимой силой и приводит к подчеркнутой драматизации сюжета. В грузинских рельефах не встречаем примеров и резко контрастного противопоставления размеров персонажей, как это бывает в композициях романских тимпанов, где фигура Христа обычно намного превосходит по размерам остальные изображения, таким образом подчиняя их себе (эти моменты ярко выражены в скульптуре церковью Франции XII в.). Романский рельеф весь пронизан напряженностью, по сравнению с которой созданные в Грузии изображения выделяются определенной сдержанностью и успокоенностью. В грузинских рельефах линия обладает эмоциональной выразительностью, но и в тех примерах, в которых линейная динамика имеет экспрессивный характер (как в рельефах фронтонов Никорцминда), присутствует уравновешенность, особенно при сравнении с такими образцами романской скульптуры, как, например, тимпан западного портала собора Везеле<sup>20</sup>, где декоративно-орнаментальный рисунок, сплошной сетью линий и завивающихся спиралей покрывающий поверхность, создает ощущение крайней напряженности и беспокойства.

Сдержанность выражения — вообще характерная черта грузинского искусства эпохи зрелого средневековья (в частности, XI—XIII вв.). Эта особенность подчеркивается в исследованиях, касающихся разных видов творчества художников Грузии<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Примеры см.: *J. Gantner, M. Pobé, J. Roubier. Op. cit., Abb., 30, 57, 100, 123, 159, 191, 216, 217.*

<sup>20</sup> *Vézelay. Les cathédrales et les sanctuaires du moyen âge. Paris, 1934, ill. 11—14.*

<sup>21</sup> *G. Tschubinashvili. Ein Elfenbeintriptychon aus Ratscha.—«Вестник Музея Грузии», т. VIII. Тбилиси, 1935, стр. 167—170; Г. Алибегашвили. Иллюстрации двух средневековых астрономических трактатов.—«Сообщения Академии наук ГССР», т. XII,*

Различно интерпретируются также мотивы животного мира, которые получили очень широкое распространение в скульптуре церквей как в Грузии, так и в странах Западной Европы. В грузинской резьбе изображение животных часто включается в орнаментальный узор. Это ряд переплетающихся кругов (например, наличники окон храмов Никорцминда и Кумурдо, Малой церкви Ишхани) или прямоугольные отрезки, созданные ленточным плетением (Малая церковь Ишхани, навешенные северного входа), внутри которых помещаются фигуры животных<sup>22</sup>. Заполняя свободное поле внутри орнаментального мотива, фигура животного согласована по общему рисунку с обрамлением, но при этом сохраняет определенную самостоятельность, чему способствует его динамичный и выразительный контур, законченный и замкнутый. Нет запутанности, все элементы воспринимаются четко и ясно.

Иной подход к построению орнамента выступает в романских памятниках. В скульптуре можно привести многочисленные примеры, когда геометрические и растительные мотивы переплетаются с изображениями животных, создавая единый орнаментальный узор<sup>23</sup>, в котором подчас трудно выделить очертания фигур животных и людей. В некоторых случаях переплетаются тела животных как бы создают орнамент, целиком состоящий из животных форм<sup>24</sup>. Обычно изображаются хищные животные и птицы, преследующие друг друга, терзающие жертву зубами и когтями. Особенно охотно передаются сцены дикой, страшной борьбы.

В грузинской скульптуре довольно часты изображения фантастических существ с формами различных животных и птиц (разнообразные виды грифонов — Хаули, капитель храма Баграта в Кутаиси, Никорцминда, Самтависи; крылатые кони и крылатые львы — Никорцминда; четвероногое с женской головой — капитель храма Баграта в Кутаиси и др.)<sup>25</sup>. Встречаются также сцены нападения и борьбы животных. Но эти фантастические образы и сцены не вызывают того впечатления ужаса и гротеска, которое так характерно для фантастических существ в произведениях романской скульптуры, где животное подчас превращается в возбуждающего страх чудище, в монстра, становится ярким воплощением сверхъестественных сил<sup>26</sup>.

Различие ясно ощущается при сравнении изображений, передающих один и тот же образ, имеющий распространение в мировом искусстве. Сопоставим рельефную фигуру грифона на тимпане из Ангулемского музея первой половины XII в.<sup>27</sup> с грифоном на фасаде храма Самтависи 1030 г. Мы остановимся на этих примерах, так как в обоих

№ 6. Тбилиси, 1951, стр. 369—376; Г. В. Алибегашвили. Четыре портрета царицы Тамары. Тбилиси, 1957, стр. 83—84, 90—95.

<sup>22</sup> Е. Такайшвили. Археологическая экспедиция в южные провинции Грузии, табл. 36, 37; Н. Аладашвили. Рельефы Никорцминда, табл. 17, 2, 39.

<sup>23</sup> Например, орнамент на арках портала собора в Ангулеме, капитель из монастыря Дорад и др. См.: М. Aubert. La sculpture française au moyen âge, p. 134, 86—87; Ch. Daras. La cathédrale d'Angoulême. Angoulême, 1942, ill. 35, 36, 44.

<sup>24</sup> Суйак — колонна, Ангулем — арка портала. См.: М. Aubert. Op. cit., p. 32; L. Réau. L'art religieux du moyen âge. Paris, 1946, ill. 25; M. Schapiro. The Sculptures of Souillac, ill. 1, 13; R. Hamann. Das Tier in der romanischen Plastik Frankreichs, Abb. 13.— Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter.

<sup>25</sup> Е. Такайшвили. Указ. соч., табл. 106; Н. А. Аладашвили. Указ. соч., табл. 21—24, 29, 31, 36 2, 41 1; В. Цинцадзе. Храм Баграта. Тбилиси, 1964, табл. 28.

<sup>26</sup> Об изображении животных в романской скульптуре см.: R. Hamann. Op. cit., p. 413—452.

<sup>27</sup> Ibid. ill. 43; M. Aubert. Op. cit., p. 155.

случаях перед нами отдельно взятая, крупная фигура животного, трактованная в скульптурных, объемных формах.

Самтависский рельеф отличается простотой и торжественностью. Величественной, внешне спокойной позой, ритмичным расположением отдельных частей достигнута уравновешенность изображения, чему способствует и характер контура, динамичный рисунок которого плавными кривыми придает замкнутость и успокоенность общему очертанию. В рельефе из Ангулема изображение грифона имеет совершенно иной характер. Напряженное, удлиненное туловище грифона, с вытянутой вперед шеей и резко откинутой головой, как бы представленное в прыжке, создает впечатление дикой силы, готовой к нападению. Ощущение напряженности усиливается и тем, что фигура не вписывается в очертание предоставленного ей поля и ее части переходят на орнаментальную раму тимпана, нарушая, таким образом, границы обрамления. Это ощущение подчеркивается и характером самого рисунка, создающего резкий и напряженный общий абрис.

Эти примеры — явное свидетельство того, как один и тот же известный, даже ставший, можно сказать, трафаретным мотив при его воплощении в творчестве разных народов приобретает специфические формы соответственно национальным особенностям и стадиям развития искусства.