

ИСКУССТВО ГРУЗИИ

Средневековое искусство Грузии прошло сложный путь развития, теснейшим образом связанного с исторической жизнью страны и протекавшего в постоянных культурных взаимосвязях и взаимодействии с соседними странами. С одной стороны, очевидна преемственная связь искусства этой эпохи с культурой дофеодалного времени, с другой — обогащение и углубление содержания, выработка и утверждение черт национального своеобразия, проявляющегося в большей или меньшей степени во всех областях искусства.

Средневековое искусство Грузии принято делить на следующие основные периоды.

Период раннего средневековья — с IV до середины VII века.

Переходный период — со второй половины VII до середины X века, не выходящий за рамки раннего средневековья, но связанный с историческими событиями, внесшими существенные изменения в жизнь страны.

Период зрелого средневековья — с конца X до XIV века, в основном падающий на время существования мощной единой феодальной монархии с высоко развитой экономикой и культурой.

Архитектура и изобразительное искусство позднего средневековья — с XIV до конца XVII века — будут рассмотрены в следующем томе нашего издания.

Раннее средневековье — это время существенного перелома в общественной жизни Грузии, важный этап в упорчении и развитии грузинской национальной культуры. В IV веке на территории нынешней Грузии существовало два государства: в восточной части — Картли, наследник древней Иберии со столицей в Мцхете, а с начала VI века в Тбилиси; в приморской части — Эгриси (называемое римлянами Лазикой), объединившее в это время всю Западную Грузию, со столицей в Цихегоджи (или Археополис, по византийским источникам). В обоих грузинских государствах — развитое сельское хозяйство, скотоводство, различные ремесла, оба ведут оживленную торговлю с соседними странами.

В IV—V столетиях в Грузии начинают зарождаться феодальные отношения; происходит дальнейшее социальное расслоение общества. К первой половине

IV века относится принятие Картли христианства в качестве официальной религии — событие, сыгравшее очень важную роль в дальнейшей культурной жизни Грузии. Как и в других странах христианского вероисповедания, искусство в Грузии в той или иной мере было связано с христианской церковью. В Эгриси новая религия официально была принята лишь в начале VI века.

Существенным фактором политической жизни Грузии была непрекращавшаяся в течение IV—VI веков борьба, как с оружием в руках, так и дипломатическая, с ее могущественными соседями — Римом, а затем Византийской империей и сасанидским Ираном — за утверждение и сохранение своей государственной независимости.

V—VII века — расцвет грузинской средневековой культуры. V веком датируются древнейшие сохранившиеся образцы грузинской письменности, хотя, по всей вероятности, грузинский алфавит существовал и раньше. К V веку восходят и перевод на грузинский язык Библии и древнейший из известных нам памятников оригинальной литературы — «Мученичество святой Шушаники» Якова Цуртавели.

Грузия, имевшая давние связи с Передним Востоком, с миром Средиземноморья, отныне теснее связывается с последним, в частности с Византией, Сирией и Палестиной, с соседней Арменией и Малой Азией. Грузинские монастыри уже с V века существовали в Сирии и Палестине, и позднее, в периоды раннего и зрелого средневековья, в Греции и на Синае²⁸; здесь грузинские монахи бок о бок с греками, с представителями других народов занимались интенсивной литературно-переводческой деятельностью, что немало способствовало взаимному культурному обмену.

Грузинское искусство, имевшее очень древние традиции, обогащается во взаимодействии с искусством других народов, но и само вносит значительную лепту в общее развитие средневекового, так называемого восточно-христианского искусства.

Естественный ход развития грузинской культуры был на время приостановлен арабским вторжением во второй половине VII века. Дальнейшая культурная жизнь страны связана с периферией, с юго-западной

частью страны Тао-Кларджети, с Кахети и Западной Грузии, где на грани VIII—IX веков возникли новые государственные образования, были основаны крупные монастыри (в Тао-Кларджети), построены новые города, крепости и храмы.

IX—X столетия отмечены борьбой за изгнание иноземных захватчиков и за объединение разрозненных частей Грузии. Важным этапом этой борьбы стал XI век, когда владения арабского эмира, резиденцией которого являлся Тбилиси, были сильно урезаны и когда почти вся Грузия объединилась под властью царей из династии Багратионов. Окончательное же освобождение всей территории Грузии от иноземцев и превращение ее в единую феодальную монархию завершается в первой четверти XII столетия при царе Давиде Строителе, одном из самых выдающихся политических и военных деятелей древней Грузии. В течение XII века Грузия становится одним из могущественнейших централизованных государств Передней Азии.

Период со второй половины X века до 20-х годов XIII характеризуется мощным подъемом грузинской культуры — светской литературы (Мосе Хонели, Шавтели, Чахрухадзе, Шота Руставели), философской мысли (Иоанз Петрици), монументальной живописи, чеканки, художественного украшения рукописей, разных видов декоративно-прикладного искусства; одновременно широко развивается строительство гражданских, оборонительных и культовых сооружений, основываются и расцветают новые города. Активную научную и литературно-переводческую деятельность ведут грузинские монастыри за рубежом — в Греции (на Афонской горе), в Константинополе, Сирии, Палестине, на Синае, в Болгарии (Петриционский монастырь). В самой Грузии создаются новые крупные культурные центры — академии при монастырях Гелати и Икалто.

С XIII века политическое значение Грузии начинает падать. Страна подверглась страшному разорению со стороны хорезмского шаха Джалал ад-Дина, затем монголов, надолго установивших свое владычество; в конце XIV века это разорение довершил Тимур. Но и в тяжелых условиях грузинское искусство сохраняет, а в отдельных случаях даже развивает художественные традиции предыдущего времени, что позволяет нам не отрывать этот период от предшествующей эпохи — эпохи второго расцвета средневекового грузинского искусства.

Рассмотрение архитектуры дофеодального времени показало, что уже на рубеже новой эры Грузия имела вполне сложившиеся традиции в области строительства городов, цитаделей, крепостей, зданий общественного назначения. От раннефеодальной эпохи до нас дошли остатки укрепленного города-крепости Уджарма. Возникший, по данным грузинских летописей, в III веке, этот город превратился в следующем столетии в один из крупнейших центров Картлийского царства. Но особенное значение Уджарма приобретает в V веке, когда царь Картли Вахтанг Горгасали переносит сюда столицу своего государства. К V—VI векам — царствованию Вахтанга и его сына Дачи Уджармели — относится основное строительство в Уд-

жарме; город и позднее, по крайней мере до VIII—IX столетий, сохранял определенное значение, хотя с конца правления Дачи столица была перенесена в Тбилиси.

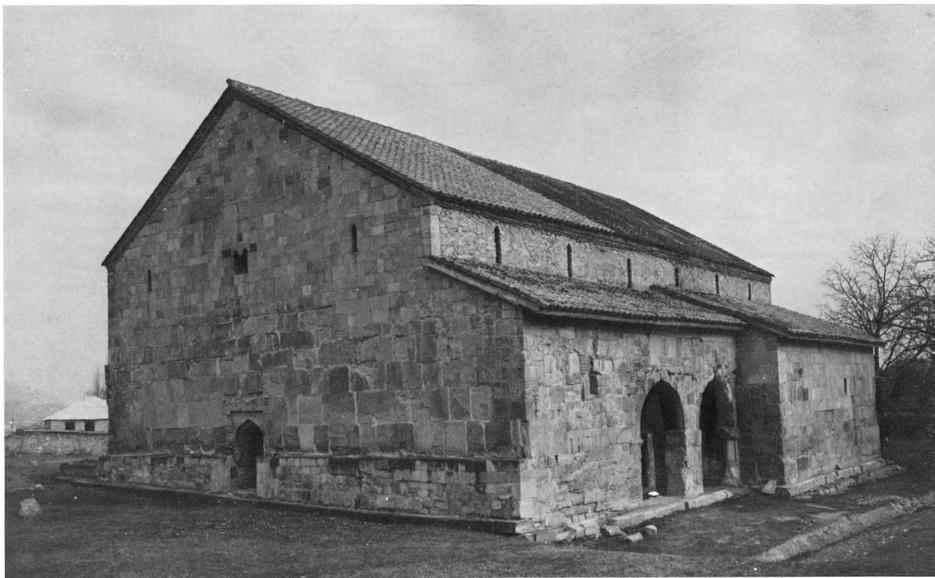
Сохранившаяся в развалинах цитадель города (ее площадь 1400 кв. м) состоит из верхней и нижней крепостей. Верхняя расположена на гребне горы, нижняя — по ее крутому склону к реке. Верхняя крепость имеет с трех сторон стены с башнями. С восточной стороны, из-за крутого скалистого склона их заменяла стоящая в небольшом отдалении сторожевая башня. Нижняя крепость, непосредственно примыкающая к верхней с севера, имеет в плане прямоугольное очертание. В ее стенах, примерно через равные интервалы, расставлены девять двух- или трехэтажных башен высотой 13—14 метров. Они завершаются зубчатым венцом, ограждающим верхнюю площадку. Главный вход в цитадель был устроен со стороны реки в центральной, особо укрепленной башне. Остальные башни имеют глухие внешние стены, а со стороны, обращенной внутрь цитадели, — широкие арочные проемы. В северо-восточном углу верхней крепости сохранились остатки двухэтажного сооружения, возможно, дворца Вахтанга Горгасали. Второй этаж был снабжен висчым балконом, откуда раскрывался великолепный вид на Иорское ущелье. Кроме того, в верхней крепости находились хозяйственные постройки и, по всей вероятности, жилые помещения для слуг, а также церковь V века, сохранившаяся в сильно переделанном виде.

Все древние строения Уджарма (среди них есть и более поздние) сложены из небольших квадратов песчаника, обработанных не очень чисто, но прекрасно пригнанных друг к другу и образующих правильные горизонтальные ряды. Строгость и регулярность кладки, выполненной с подлинным мастерством, характерна для ранних крепостных сооружений. Очень типичны оконные и дверные проемы башен и дворца: их арки, сложенные из плоских клиньев, имеют ясно выраженное подковообразное очертание.

Из других памятников этого времени важнейшим является городище Накалакеви в Западной Грузии. Исследования показали, что Накалакеви соответствует древнегрузинскому Цихеджиджи (Археополису) — столице западногрузинского государства Эгриси. К поздантичному и раннефеодальному времени относятся и две другие крепости в Эгриси — Шорепани и Сканда, сохранившиеся в развалинах.

Все эти крепости и городища не настолько изучены, чтобы можно было произвести их точное хронологическое расслоение и четко охарактеризовать строительство рассматриваемого периода. Археологические раскопки последних лет обнаружили в Грузии ряд других значительных памятников этого времени.

Культовая архитектура в Грузии, по существу, появилась вместе с принятием христианства в качестве официальной религии. Христианская церковь поставила перед грузинскими зодчими совершенно определенную задачу, которая, естественно, была решена не сразу. Заслуженные источники говорят, что первоначально молящиеся не входили в церковь, поскольку «были велики объятия великим страхом» перед новым богом. Очевидно, поэтому древнейшие церкви были очень малы по размерам, представляя собой скорее



168. Базилика в Болниси. 478—493 гг.

миниатюрные часовни. Лишь постепенно их сменяют более или менее вместительные сооружения, а к концу V века возводятся уже довольно большие храмы.

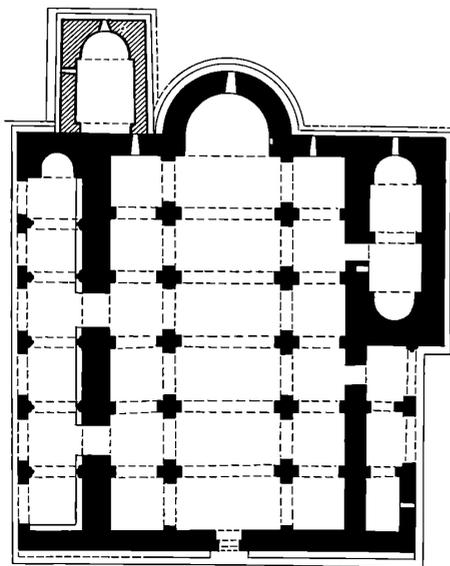
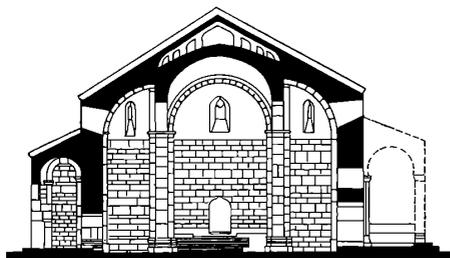
Постройка христианской церкви — задача неизвестная и чуждая грузинским мастерам — требовала определенных, уже освященных новой религией образцов. Первыми образцами для грузинских зодчих стали древнейшие базилики Палестины — страны, связанной, по легенде, с земной жизнью Христа. Тип базилики также был чужд грузинскому зодчеству, коренные традиции которого непосредственно связаны с центрическими композициями. В этой связи следует особо подчеркнуть значение древнейшего типа жилой ячейки, так называемой дарбазы.

Древнейшие христианские церкви в Грузии не сохранились. Уцелело лишь несколько памятников, относящихся ко второй половине IV века. Судя по ним, строители пытались придать часовням внешний облик базилики с выделенным высоким средним нефом, хотя сущность этой архитектурной темы оставалась для них все еще непонятной. Настоящие трехнефные базилики, приближающиеся к общепринятым нормам, появляются лишь в конце V—VI столетиях в связи с широким распространением новой религии, а также появлением у строителей определенного опыта в создании культовых зданий. Грузинские базилики наряду с сооружениями этого типа в Армении, Сирии, Малой Азии и

Месопотамии составляют как по строительным приемам, так и по художественному решению самостоятельную группу, относимую в литературе к типу «восточных». Грузия — одна из тех стран, где существование базилик не ограничено рамками раннехристианского времени; они строились иногда и в XI веке. Не давая в творческом отношении ничего нового, базилика постепенно утрачивает свое ведущее значение в культовом зодчестве, явно испытывая на себе влияние других архитектурных тем. В Грузии был создан своеобразный тип церковных зданий, являющийся переработкой базиликального типа и обычно называемый трехцерковной базиликой (внешний профиль базилики сохранен, внутри вместо нефов — три продольных изолированных помещения). В законченном виде этот тип не получил распространения в других странах. Известен также тип однонефной церкви.

Начиная с VI века основным типом культового зодчества становится купольный храм. Купольная архитектура Грузии, прошедшая длительный и своеобразный путь развития, обнаруживает много черт, родственных архитектуре всего христианского мира, и прежде всего Переднего Востока.

В Грузии сохранились ранние образцы известных во всем восточнохристианском мире типов церквей — так называемых церквей «свободного креста» («croix libre») и «вписанного креста» («croix inscrite»). Важ-



но то, что, восприняв некоторые общеизвестные, но близкие к собственным традициям типы храмов, Грузия развивает их вполне самостоятельно, сообразуясь с новыми задачами идейно-творческого характера. Это приводит к выработке новых самостоятельных типов, новых композиционных решений. Особенно ярко самобытность грузинской архитектуры проявляется в пространственном строе зданий, отраженном в их внешнем облике. Именно ранние купольные сооружения Грузии дают нам возможность более четко проследить внутреннюю закономерность эволюции грузинского зодчества эпохи.

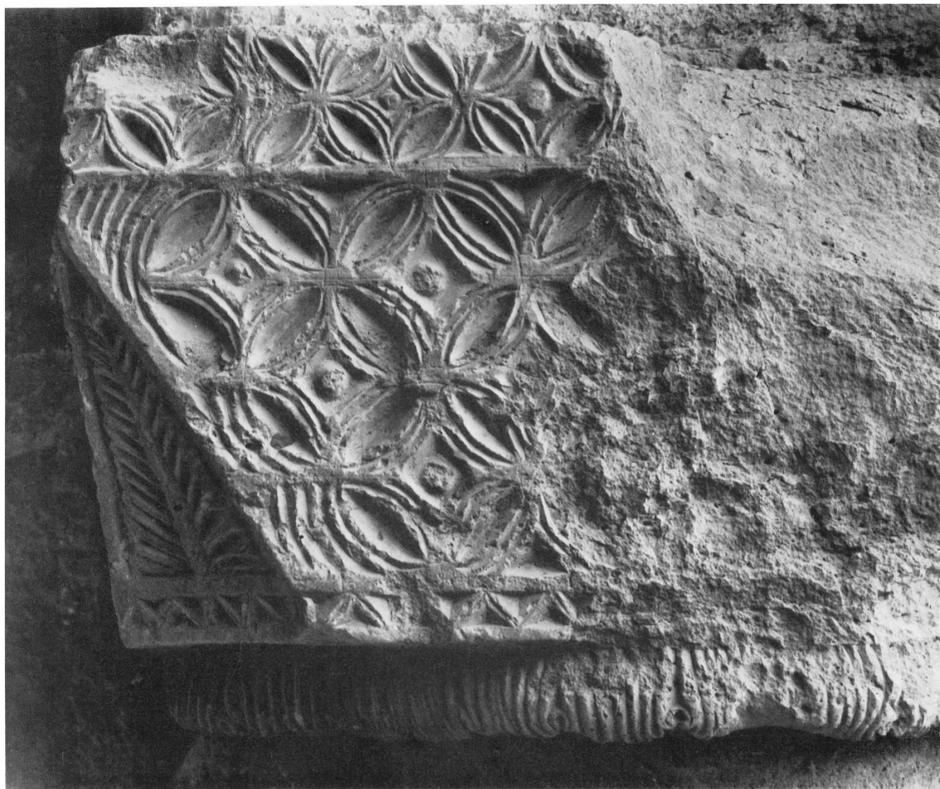
Различные варианты крестового плана известны в Грузии уже с середины VI века. Общим для всех подобных вариантов является ядро — купол на квадрате, опирающийся непосредственно на стены, — тема, генетически связанная с монументальной архитектурой стран Переднего Востока, но имеющая глубокие корни и в местной архитектуре народного жилища. Конструктивная тема купола на квадрате, лежащая в основе многих замечательных архитектурных сооружений восточного христианского мира, в Грузии сохраняет ведущую роль вплоть до позднефеодальной эпохи.

В VI—VII столетиях наиболее последовательную картину достижений в области культового зодчества дает разработка темы тетраконха (варианта купольного храма), развитие которой мы можем наблюдать по сохранившимся образцам — от простейшего строительного ядра до сложного, многосоставного организма, воплощенного в художественно совершенных формах. Наряду с этим уже в VII веке появляется тип храма с единственной (алтарной) апсидой и куполом, опирающимся на четыре свободно стоящих столба, — тип, предвосхищающий развитие купольной архитектуры в следующие периоды, в частности, в эпоху зрелого средневековья. Наконец, мы встречаем отдельные варианты купольных сооружений, не получившие широкого распространения, но свидетельствующие о сложности и многообразии творческих исканий.

Конец VI и первая половина VII века ознаменовались художественной зрелостью грузинского зодчества, наступившей после почти двухсотлетних творческих исканий, направленных на приспособление архитектурных форм к новым задачам, на достижение адекватного архитектурно-художественного выражения новых идей, выдвинутых в связи с принятием христианства. На переломе VI и VII веков сложились черты стиля, получившие отражение во многих памятниках культового зодчества. Со второй половины VII столетия, при изменившихся условиях общественной жизни, в архитектуре дают о себе знать новые черты, которые со временем, к концу X — началу XI века, приведут к выработке нового стиля — стиля эпохи зрелого средневековья.

Из множества церквей IV века — о них рассказывают летописи — сохранилась лишь крошечная часовня в древнем Некресском монастыре в Кахети. Эта церковь только внешне приближается к типу базилики, не обладая, однако, такими существенными, определяющими ее чертами, как подчеркнутая продольная ось и столбы, разделяющие нефы.

Характерным памятником культового зодчества V столетия является небольшая базилика в Дзвели



171. Базилика в Болнисе. 478—493 гг. Капитель

Шуамта (в Кахети). Имея внешний вид обыкновенной трехнефной базилики, церковь обладает некоторыми особенностями: нефы, перекрытые полуциркульными сводами, разделены арками на столбах, ширина арочных проемов не превосходит ширину обычной двери. Узкие южный и северный нефы, не имеющие собственных алтарных апсид, в западной части церкви связаны между собой поперечным нефом той же, что и они, высоты. Благодаря этому вокруг среднего нефы как бы образуется трехсторонний обход — значение боковых нефов низведено до роли простой галереи. Мотив западного, поперечного, нефы, повторенный в другой базилике того же V века («Цхракара», монастырь Матани в Кахети), найдет потом широкое применение в сложившемся в Грузии оригинальном

типе церковных построек — в так называемых трехцерковных базиликах. Архитектурное решение Дзвели Шуамта ближе к обычным нормам христианского зодчества, но настоящего понимания сущности базилики здесь все еще не достигнуто.

Самая значительная из ранних грузинских базилик — Болнисский сион (478—493 гг.) находится в селении Болнисе, примерно в 70 километрах от Тбилиси (илл. 168). Это — трехнефная базилика с выступающей полукругом алтарной апсидой, с арочной галереей вдоль всего северного фасада (почти полностью развалившейся), с небольшой входной галереей и баптистерием с южной стороны. Все три нефы, разделенные пятью парами крестообразных в плане столбов, забраны под общую двускатную кровлю (илл. 169). Входы

в продольных стенах — один с юга, два с севера (западный вход пробит в XVII в.). Освещался храм из больших дверных проемов, сквозных арочных люнетов подковообразной формы над северными входами и из окон алтаря и западной стены (окна в продольных стенах также позднейшего происхождения). Диаконик и ризница здесь еще отсутствуют, нет и столь характерных для римско-эллинистических базилик нартекса и атриума, вообще неизвестных грузинским базилика. Для Болнисского сиона как раннего памятника культового зодчества характерно наличие баптистерия — случай почти единственный в грузинской церковной архитектуре (илл. 170). План баптистерия (с входом только из интерьера церкви) представляет собой вытянутый прямоугольник, заканчивающийся с востока и запада полукруглыми апсидами. Этот мотив встречается и в других постройках раннефеодалного времени.

Внешний вид храма предельно прост. Формы его относительно мало дифференцированы, широко раскинувшийся корпус с пологими скатами кровли массивен. Обширная гладкая поверхность западного фасада, сначала лишь с единственным окном, большая выступающая апсида, громадная толщина стен, ощущаемая в проемах входов и в люнетах, создают впечатление строгости и мощи. Северная арочная галерея оживляет общий облик здания. Но особенно важную роль играет в Болнисском сионе цвет: стены сложены из чисто отесанных туфовых квадров бирюзового цвета необычайной яркости и красоты, благодаря чему суровая масса здания производит удивительно жизнерадостное впечатление. Украшения фасадов ограничиваются медальоном в центре восточного фасада и надписью над алтарным окном, резными базами и капителями северной галереи. На этой ранней ступени средневековой архитектуры решение фасада как композиционного целого пока еще не выдвигается в качестве художественной задачи. Все внимание зодчего поглощено созданием монументального внутреннего пространства. Впечатление монументальности в интерьере Болниса действительно достигнуто, несмотря на не очень крупные размеры базилики. Высокий средний неф в два раза шире боковых. Столбы связаны между собой подковообразными арками. Отличительная черта болнисского плана — отсутствие главного для базилик западного входа. «Вместо подчеркнутой продольной оси здания он (архитектор. — *Примеч. ред.*) стремится в длинном по природе своих форм здании затусовать, скрасить это восприятие продольности...»²⁹ Иначе говоря, здесь еще чувствуются отголоски подосознательной борьбы между коренной тенденцией опираться на традиционное пространственное восприятие и пропагандируемой церковью базиликальной формой.

Отдельные архитектурные приемы и элементы, вроде баптистерия, используемые в Болнисе, связаны только с древней эпохой в истории грузинского зодчества и позднее исчезают. Это — прежде всего незначительная разница в высоте среднего и боковых нефов, перекрытых каменными сводами и помещенных под общей кровлей, что так же, как и отсутствие окон в продольных стенах, является характерной чертой древних «восточных» базилик, в частности малоазиатских. Это — подковообразная форма арок, рас-

пространенная не только в Грузии, но и в Иране, Армении, а затем и в Малой Азии, Сирии и Месопотамии еще до появления ислама. Это — сквозные люнеты над горизонтальными каменными перемычками входов — мотив, встречающийся в первые века нашей эры в Иране и Сирии. Это — отсутствие пастофорий, открытая галерея северного фасада, имеющая в той или иной форме аналогии в архитектуре стран Переднего Востока. Очень характерна резьба, украшающая капители и базы не только в галерее, но и внутри здания (илл. 171). Наряду с геометрическими и растительными мотивами, частично родственными сасанидским, в ней выявляется христианский символ — крест, а также рельефы с изображением животных. Болнисский сион интересен еще и тем, что его стены сохранили самые древние на территории Грузии образцы грузинского письма, как и храм, датированные последней четвертью V века.

Характерным образцом базилик VI столетия является церковь в селении Урбиси. Это, как и Болнисский сион, трехнефная базилика больших размеров, но имеющая входы с западной и южной сторон. В отличие от Болниса, алтарная апсида не выступает здесь за пределы внешнего прямоугольника здания. Четыре пары крестообразных в плане столбов связаны между собой арками с ярко выраженным подковообразным очертанием. Повышенный в более позднее время средний неф первоначально был, как и Болнисе и в базилике в Хашми (конец V — начало VI в.), перекрыт общей с боковыми нерами двускатной кровлей, что свидетельствует о распространении в раннесредневековой грузинской архитектуре этого приема, лишь позднее уступившего место принципу выделения центрального нефа. Продольная ось здания, то есть собственно «базиликальность», в Урбиси выявлена сильнее, чем в Болнисе.

Следует отметить и другие значительные базилики: церковь Анчисхати в Тбилиси, Цкаростави (VI в.) в исторической провинции Джавахети (ныне за пределами СССР), церкви Самеба (Троицы) в Хашми и Уриатубани (VI в.) в нынешнем селе Вазисубани.

Со второй половины VI и в VII веках в эволюции грузинских базилик наступает новый этап. Наиболее характерной особенностью становится значительное сокращение продольной оси. Церковь Уриатубани имеет всего две пары столбов, хотя ее план все еще вытянут в длину. В базиликах Горис Джвари близ селения Ахшани и в Ваихо план почти приближается к квадрату. В дальнейшем эта тенденция к отходу от специфики базиликального пространства дает о себе знать еще явственнее. В VIII—IX веках встречаются церкви, планы которых сильно приближаются к планам купольных храмов. Влияние последних, кстати, проявляется и в отдельных элементах пространственной композиции.

Первые образцы трехчерковой базилики относятся к середине VI столетия. Появление их было вызвано потребностью одновременного совершения служб. Древнейшие памятники этого типа довольно элементарны по строению: три продолговатых помещения, соединенных между собой дверными проемами; среднее из них выше и несколько шире боковых, благодаря чему внешне здание получает профиль настоящей базилики. В дальнейшем, в связи с новыми практическими

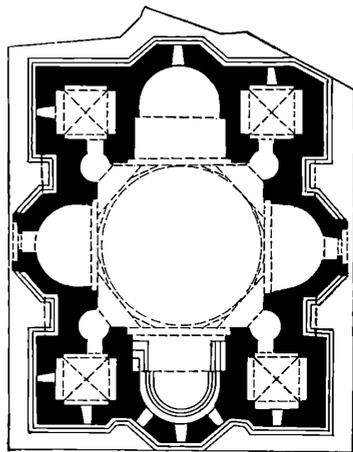
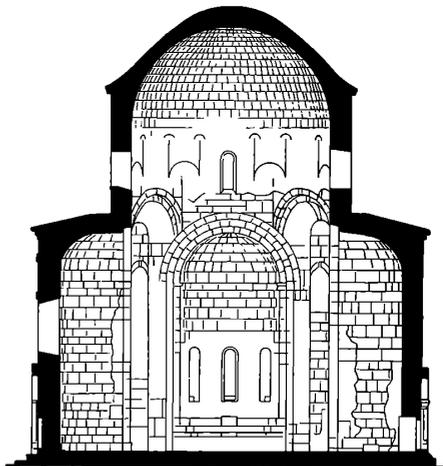
ми требованиями и более зрелым пониманием художественных задач, этот тип постепенно эволюционирует, усложняясь, но приобретая композиционную цельность. Сначала появляются нужные для ритуала диаконник и ризница, затем — западная галерея, соединяющая южную и северную церкви и как бы образующая вместе с ними трехсторонний обход вокруг центрального зала. Прототипы подобной галереи нетрудно обнаружить в грузинских базиликах V века, таких, как упомянутая выше Дзвели Шуамта и матавская «Цхракара». Затем появляется новый мотив — двух- или трехарочный вход в боковые церкви и в западную галерею с арками на круглых столбах. Меняется и соотношение церквей. Средняя церковь теперь значительно шире и выше боковых, она обильно освещена окнами со всех четырех сторон. Боковые церкви, хотя и имеют собственные алтари, фактически низведены до роли галерей. Таким образом, вместо стоящих в ряд трех церквей мы имеем усложненную композицию, построенную на контрастах, на различии художественных форм каждой из трех церквей.

Как пример развитого типа трехцерковной базилики следует назвать церкви в монастырях Зегани, Некреси, церковь Амидастури в Вацхадзиани — все они находятся в Кახети и относятся к рубежу VI—VII веков.

Простейшим видом христианской культовой постройки были однонефные храмы, получившие распространение в качестве сельских часовен и церквей. Они состояли из единственного, ничем не разделенного прямоугольного нефа и полукруглая апсиды. К нефу обычно прибавлялся придел с одной из продольных сторон. Впоследствии однонефные церкви станут постоянно сопутствовать купольным храмам, даже тогда, когда исчезнут все другие виды некупольных церквей. Ранний пример памятника этого типа — церковь Олтиси (ныне Куши, VI — начало VII в.) в исторической провинции Триалети. Из других однонефных памятников V—VI столетий следует упомянуть две церкви на Кацхском столпе (Чиатурский район), привлекающие внимание прежде всего совершенно необычным местоположением — на верхней площадке скалы, выдвинутой в виде столпа на 40 метров. (В настоящее время вершина столпа, который в результате воздействия атмосферных явлений оказался оторванным от скалистого хребта, недоступна. Достигнуть ее и изучить уцелевшие там остатки сооружения удалось лишь специальной альпинистской экспедиции.)

Переходя к анализу купольных построек, мы сможем на нескольких наиболее показательных примерах проследить постепенное усложнение их композиционных и конструктивных решений.

Одним из характерных образцов ранних купольных храмов служит старая церковь монастыря Шиомгвиме (к северо-западу от Тбилиси). Церковь наполовину врыта в землю, что, по-видимому, вызвано личным желанием самого основателя монастыря, погребенного тут же. План церкви довольно элементарный: ясно выраженный снаружи простой крест с единственной апсидой для алтаря и тремя прямоугольными рукавами, из которых западный намного длиннее южного и северного, имеющих весьма незначительную глубину. Таким образом, мы имеем церковь простей-





174. Храм Джвари. 586/7—604 гг. Восточный фасад

шего типа *сгоix libre*, широко распространенного во всем христианском мире. Центральный квадрат перекрыт не куполом, а восьмичастным сомкнутым сводом, опирающимся на четыре трюпа, каждый из которых выведен в два уступа. Здесь уже четко выявлена особенность строения грузинских куполов: полусферическая часть, то есть собственно купол (в данном случае сомкнутый свод), возвышается на многогранном барабане, имеющем окна. Купол на барабане приобретает значение как бы второго этажа, превращаясь не только внутри, но и снаружи в доминанту всего сооружения. В постройках раннефеодальной эпохи барабан купола обычно делается восьмигранным. Ширина его, в особенности снаружи, значительно пре-

восходит высоту, что придает ему несколько приземистый вид. Таков и барабан в Шиомгвиме: простой, четко очерченный, башнеобразный восьмигранный, перекрытый пирамидальной восьмигранной же кровлей. Храм освещался, помимо четырех проемов в барабане, еще двумя окнами — в алтарной апсиде и в южной стене. Первоначальный облик церкви Шиомгвиме отличался аскетической простотой и строгостью. В настоящее время цельность впечатления несколько нарушается позднейшими разновременными и разнообразными пристройками с западной стороны.

Образец простейшего тетраконха — церковь Дзвели Гавази в Кახети (VI в.). Характерным для купольных памятников раннего времени, в частности Дзвели Га-



175. Храм Джвари. 586/7—604 гг. Южный фасад

вази, является буквальное повторение снаружи внутренних очертаний здания, что приводит к несколько примитивному сочетанию призматических цилиндров, поверх которых, в середине, на невысоком барабане, также помещался купол. Размеры храма все еще очень малы — элементарная композиция плана не давала конструктивной возможности расширения подкупольной части.

О настойчивых поисках путей к созданию обширного внутреннего пространства свидетельствует значительно более сложный по композиции храм Ниноминда в Кахети (третья четверть VI в.). Перед строителем стояла задача создания большого кафедрального собора. Это требовало внесения определен-

ных изменений в известные раньше планы купольных построек, размеры которых лимитировались тем, что купол опирался на четыре угла центрального квадрата без свободно стоящих подкупольных столбов. С целью расширения подкупольного пространства церкви и тетраконха ниноминдский зодчий срезал углы центрального квадрата и между четырьмя апсидами, по диагоналям, разместил еще четыре помещения несколько меньших размеров. Таким образом, купол получил восемь опор и соответственно восемь подкупольных арок. Это дало возможность впервые возвести купол значительно больших, чем прежде, размеров. Каждое из дополнительных помещений имеет самостоятельный вход. В плане все они прямо-

угольники, к которым с двух противоположных сторон прижимают апсиды — мотив уже известный нам по баптистерию Болнисского сиона. Возможно, и здесь в одной из комнат помещался баптистерий, другая могла быть предназначена для женщин, а две комнаты, расположенные по сторонам алтаря, служили диакономом и ризницей. Звездообразный план Ниноциминды внутри четко дифференцирован; помещения, расположенные по диагонали, подчинены четырем апсидам, они открываются в сторону центрального пространства более узкими, чем последние, проемами и в отличие от апсид, имеющих окна, освещаются только из подкупольной части. Алтарная апсида выделена наличием трех окон. Благодаря этому акценту в интерьере храма сохраняется соподчинение форм, способствующее целостности впечатления. Первоначально храм, по-видимому, был перекрыт сомкнутым сводом с четырьмя окнами. Все внутреннее пространство, которое раскрывалось перед входящим сразу же, целиком, должно было производить весьма величественное и внушительное впечатление.

Внешний облик Ниноциминды, повторяющий внутреннее членение, как бы продолжает линию Дзвели Гавази. Четыре больших цилиндра апсид чередуются в Ниноциминде с четырьмя малыми, соответствующими полукруглым дополнительным помещениям. Это несколько аморфное нагромождение масс завершалось очень широким барабаном купола. Искусство не законченных фасадов нет и в Ниноциминде, но с восточной стороны, где нижней части алтарной апсиды придана граненая форма, можно рассмотреть робкую попытку внести в облик здания декоративный элемент.

Ниноциминский собор типично переходное и единственное в этом смысле произведение, получающее очень важное значение, если рассматривать его в свете эволюции крестовокупольных сооружений. В этом отношении очень показательна его связь с предыдущими памятниками, такими, как Дзвели Гавази. В то же время он — непосредственный предвостепник группы памятников типа Джвари.

Храм Джвари около Мхеты, или Мхетский Джвари, или большая церковь Креста (586/7—604 г.) является одним из выдающихся произведений древнегрузинской архитектуры, в котором творческие искания первых веков христианского зодчества достигают художественной зрелости, а стиль эпохи находит свое законченное выражение. Храм Джвари, построенный зрисмтавром Стефаносом на горе, у слияния рек Куры и Арагви, напротив древней грузинской столицы Мхеты, сохранил до наших дней свой первоначальный облик, не претерпев сколько-нибудь существенных искажающих переделок.

План Джвари (илл. 172, 173) завершает искания, которые мы наблюдали в Дзвели Гавази и Ниноциминде. В нем получает, в частности, свою дальнейшую разработку и законченность плановая композиция Ниноциминды. В основу плана также положен тетраконх. По сторонам квадрата расположены рукава, состоящие из апсидного полукружия и прямоугольной бемы между апсидой и подкупольным пространством. Восточная и западная бемы несколько глубже двух остальных, что делает ось восток—запад немного длиннее оси север—юг. Входы устроены с юга и севера, в апсидах. Как и в Ниноциминде, углы подкупольного ква-

драта раскрыты; здесь ниши играют роль связующих звеньев между отдельными частями: через них подкупольное пространство сообщается с четырьмя угловыми помещениями (диакономом и ризницей по сторонам алтаря, женской комнатой и комнатой для семьи зрисмтавара). Но в Джвари комнаты расположены уже не радиально, что придавало ниноциминдскому плану звездообразный вид, а параллельно к осям апсид.

Ядром здания является центральный квадрат, увенчанный широким сферическим куполом на восьмигранном барабане. Купол, доминирующий над всем интерьером, определяет формы и пропорции остальных частей здания. Полусфере купола отвечают по своему характеру полукруглые четырех апсид, перекрытых конхами. В архитектурном пространстве храма, отличающемся уравновешенностью элементов, спокойствием и редкой гармоничностью пропорций, мастер с большим тактом расставляет нужные акценты. Он достигает этого не только удлинением одной из осей, но и продуманной системой освещения интерьера — системой, впервые наметившейся в Ниноциминде.

Внешний облик Джвари ясно отражает его внутреннее членение. Но в отличие от Дзвели Гавази или Ниноциминды, где внешние формы механически повторяют очертания внутреннего пространства, в Джвари достигнуто художественно осмысленное соответствие внутренних и внешних форм. Впервые в средневековой грузинской архитектуре решение фасада приобретает значение самостоятельной, сознательно поставленной художественной задачи.

Центром и основанием композиции снаружи, связывающим главнейшие ее части, также служит подкупольный квадрат. Он четко очерчен простым, идущим по периметру карнизом. Над ним — широкий, относительно небольшой высоты восьмигранный барабан купола, увенчанный характерным для эпохи карнизом, состоящим из сплошного ряда мелких арочек. Кровля очень пологая, следующая формам купольного перекрытия. Из того же центрального квадрата исходят рукава креста. Их кровли, раскрывающиеся зонтообразно, словно продолжают форму перекрытия купола, создавая своеобразные реплики со всех четырех сторон и способствуя целостности и законченности впечатления. Рукава креста снаружи более высокие, чем угловые комнаты, отделены от них нишами и немного выдаются за линию боковых стен в виде трехгранного выступа. Таким образом, каждый фасад состоит из трех частей: расположенного в центре трехгранного выступа, соответствующего внутренней апсиде, и фланкирующих его с двух сторон плоских стен, соответствующих угловым комнатам. По своим общим формам фасады попарно соответствуют друг другу: восточный — западному, южный — северному. Но разработка деталей — распределение оконных и дверных проемов, декор даются дифференцированно, в зависимости от реальных требований и конкретных условий восприятия каждого фасада.

Неглубокие арочные ниши восточного фасада, отделившие средний выступ от боковых частей, перекрытых односкатной кровлей, имеют в плане очертание трапеции. Все грани выступа имеют по одному окну, которые объединены общим рельефным завершением, повторяющим над каждым из них очертание

арки. Навершие боковых окон, продолжая мотив, украшающий средний выступ, помогают взаимосвязи отдельных частей фасада. Над тремя центральными окнами помещены рельефные изображения ктиторов. Композиции рельефов, сохраняя некоторую самостоятельность, немислимы друг без друга. Мастер глубоко осмыслил их как декоративный элемент, как органичную часть архитектурного целого. Вместе с центральными окнами эти рельефы создают доминанту, связывающую воедино весь фасад (илл. 174).

Западный фасад, находящийся прямо над обрывом, можно обозревать только с очень большого расстояния или же в сильном ракурсе. И потому архитектор довольствуется здесь самым общим членением. Южный фасад (он наряду с восточным считался главным) выделен исполненным с исключительным мастерством рельефом, изображающим вознесение креста ангелами,— сюжет, широко распространенный в раннехристианскую эпоху. Рельеф помещен в лонете над главным входом (илл. 175).

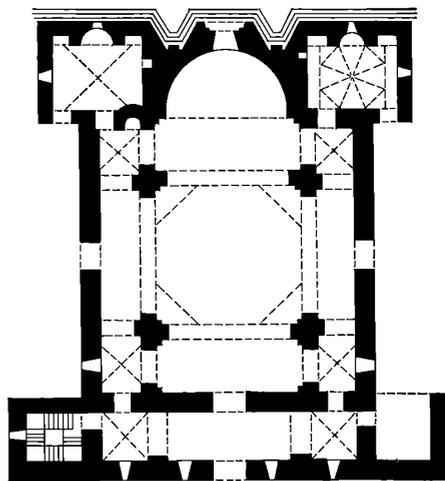
Джвари построен из великолепно обработанных квадратов песчаника бледно-розового, а в некоторых частях более темного цвета; блестящее мастерство кладки проявляется как во внутренней и внешней облицовке стен, где ряды проходят ровными горизонталями, так и в сводах.

Внешний облик Джвари, так же, как и его внутреннее пространство, поражает зрителя цельностью и совершенством пропорций. Это словно кристалл, в котором все органично. От него веет целомудренной строгостью, удивительным спокойствием и силой, но без архаической подавляющей тяжести. Строитель храма с изумительным мастерством связал его с окружающей природой. Впечатлению этой неразрывной связи способствуют и безошибочно найденный масштаб, и тектоника храма, словно вырастающего из горы.

В Джвари впервые дана в законченном виде рассмотренная выше основная структура средневекового грузинского купольного храма, которая в дальнейшем, несмотря на изменения пропорций, соотношения осей и отдельных частей сооружения, останется неизменной.

Михтеский Джвари вызвал к жизни целую группу памятников того же типа. Это храмы первой половины VII века в трех разных провинциях: Атенский сион в Картли, большой купольный храм в упоминавшемся уже комплексе Дзвели Шуамта в Кахети и Мартвильский кафедральный собор в Западной Грузии. Из них по плану и по строению масс наиболее близок к Джвари Атенский сион, строитель которого явно подражал предшественнику; несколько изменены лишь пропорции храма — барабан купола стал массивнее. Но внутреннее пространство и здесь гармонично и величественно, хотя многочисленные фасадные рельефы не приведены, как в Джвари, в единую систему. Напротив, строитель Мартвили отходит от прототипа и в решении отдельных частей интерьера, и во внешнем оформлении апсид. Внешний вид Мартвили почти полностью изменен позднейшими перделками.

В Дзвели Шуамта наряду с храмом типа Джвари, но значительно уступающим ему по масштабу, следует отметить вторую купольную церковь, тоже VII



176. Храм Цромн. 626—634 гг. План

века, еще меньшую по размерам. План Джвари представлен здесь в измененном виде — без угловых комнат, но с угловыми связующими нишами, потерявшими, таким образом, свое смысловое назначение. Вследствие этого вся постройка выглядит как декоративная вариация на тему Джвари. Как и все культовые здания Кахети, храмы Дзвели Шуамта выстроены из булыжника с применением в угловых частях квадров из водяного туфа.

Помимо Джвари и памятников его типа, в рассматриваемую эпоху появляется ряд других центрально-купольных сооружений с новыми композиционными и конструктивными решениями. Одним из наиболее значительных памятников, знаменующих рождение новых архитектурных тем, является храм в селении Цромн (626—634 гг.), в исторической провинции Картли, во многом превосходящий развитие грузинской архитектуры зрелого средневековья (илл. 176). Ядром плана и здесь служит подкупольный квадрат, но купол впервые поставлен на четыре свободно стоящих, крестообразных в плане столба — тема эта в ту же эпоху выдвигается и в других странах Переднего Востока, в частности в Армении. Три рукава креста прямоугольны, и только к восточному примыкает полукруглая алтарной апсиды, по сторонам которой находятся самостоятельные приделы. В первом этаже западной части здания расположен нартекс, а над ним — полностью открытые хоры. Сильно увеличивая внутреннее пространство, хоры, а также соответствующий им в восточной части алтарь создают равновесие по продольной оси, выявленной здесь сильнее, чем в храмах типа Джвари.

Очень важным моментом в свете последующей эволюции культурного зодчества является включение апсиды в пределы внешней линии стены. В дальнейшем грузинская церковная архитектура сохраняет эту черту в памятниках, представляющих основную линию ее развития. Зодчий храма Цроми решает существенный конструктивный вопрос, связанный с отказом от выступающей апсиды. С фасадной стороны, там, где апсида граничит с боковыми помещениями, он врезает в толщу стены две глубокие ниши. Это дает возможность избавиться от излишней массы камня, образующейся в треугольниках между внутренним полукругом и прямой линией фасада. Имеющий конструктивный смысл, этот прием дает и определенный художественный эффект. Две арочные ниши вместе с алтарным окном создают доминирующий аккорд в центре обширной плоскости фасада. Ниши, в которых, возможно, находились скульптуры, своими глубокими тенями контрастируют с ярко освещенной гладью стены. Они как бы отмечают и выделяют алтарь.

О сложности задачи сочетания прямолинейной стены с алтарным закруглением и о смелом, новаторском подходе к ее решению цромским мастером свидетельствует сравнение этого храма с некоторыми сирийскими базиликами V—VII столетий, где, по существу, так и не было найдено удовлетворительного художественно-конструктивного решения этой задачи. Характерно, что в Грузии она впервые была выдвинута и решена именно в Цроми, в эпоху, когда уже вполне созрели возможности для художественно законченного оформления фасада, а не раньше, скажем, в больших базиликах VI века, где внимание зодчих еще целиком было поглощено художественными проблемами внутреннего пространства. Мотив треугольных

ниш на восточном фасаде, разработанный в Цроми, на долгие века вошел в репертуар грузинской архитектуры. С этим же было связано четкое выделение восточного фасада. Наконец, на все последующее время прочно утвердилось в крестово-купольной архитектуре Грузии фронтонное завершение всех четырех рукавов, впервые получившее законченное выражение также в Цроми.

Западный, южный и северный фасады Цроми отличаются строгим ритмическим членением, достигнутым продуманной системой распределения проемов. Центральная ось всех трех фасадов разработана одинаково: прямоугольный вход, увенчанный арочным тимпаном, над ним широкое арочное окно на уровне хоров и, наконец, как бы завершающее композицию круглое оконце под шипцом фронтона. Этот повторяющийся трижды лейтмотив увязывает между собой все три фасада, способствуя впечатлению цельности всего организма храма.

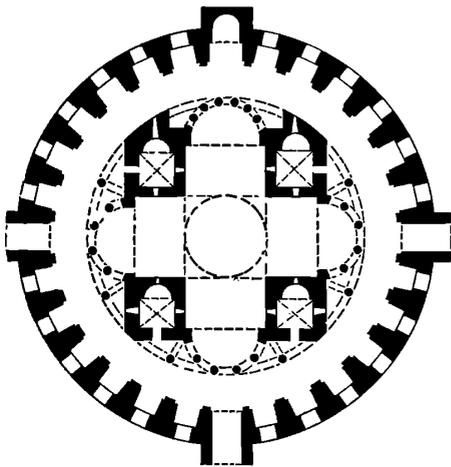
Скупые резные украшения Цроми — кресты, стилизованные растительные мотивы в навершиях и наличниках — сконцентрированы вокруг проемов. Исполнение декора отличается артистизмом и изысканностью, которые вообще присущи храму. По характеру орнамента он очень близок к народной резьбе по дереву, явно показывая генетическую связь с ней.

Суровые стены Цроми, сложенные с исключительным мастерством, четкое равновесие его масс, точность профилировки, широкий размах его арок, очертания которых тонко прочувствованы, гармоничные пропорции производят сильное впечатление. Конха алтаря в Цроми была украшена мозаикой, сохранившейся лишь частично. Все же остальные своды и стены, сложенные так же чисто, как и с фасадной стороны, оставались без декора.

К рассмотренным памятникам стилистически близка крохотная церковь в Самцевриси (VII в.), в Восточной Грузии. Наполовину развалившаяся во время землетрясения 1940 год и затем полностью восстановленная, Самцеврисккая церковь как по качеству технического выполнения, так и по художественным достоинствам — лаконичность и выразительность форм, безукоризненно найденные пропорции, — является, несомненно, одним из лучших произведений средневековой грузинской архитектуры, свидетельствующим об исключительно высоком общем уровне ее достижений в эту эпоху.

В отличие от Цроми — сооружение типа «вписанного креста», очертания креста выявлены в Самцевриси и снаружи (единственная восточная апсида скрыта линией фасада). Внутри — единое пространство, без каких-либо дополнительных помещений, увенчанное типичным для того времени барабаном купола, опирающимся на угловые троппы. Внешние украшения ограничиваются простейшими оконными навершиями и очень типичным арочным карнизом, венчающим барабан купола. Стены выложены из прекрасно отесанных, правильной формы крупных квадратов, уложенных ровными горизонтальными рядами.

О богатстве архитектурного творчества и постоянных исканиях в области композиционных решений свидетельствует кафедральный собор Бана³⁰, находящийся ныне на территории Турции. Он принадлежит к типу, выработанному и распространяемому лишь



177. Храм Бана. VII в. План



178. Храм Бана. VII в. Аркада в алтаре

в Грузии и в Армении, хотя и здесь сохранилось только несколько подобных сооружений.

Бана представляет собой тетраконх с круглым обходом — конструктивно весьма оригинальную и сложную постройку (илл. 177, 178). Тетраконх заключен в Бана в два концентрических круга, образующих сплошную обходную галерею вокруг него. Апсиды в нижней своей части опоясаны сквозной аркадой на колонках, южная, западная и северная апсиды с четырьмя колонками каждая образуют открытые проходы в галерею, и лишь в восточной, алтарной апсиде колонны (их шесть) поставлены на невысокий барьер. Между рукавами, во всех четырех углах, расположены небольшие помещения в три яруса — значит, тема тетраконха с угловыми комнатами находит здесь своеобразное продолжение. Эти угловые части служат в то же время устоями, на которых покоится купол. Конструктивно наиболее сложным было возведение внутренней стены обхода, то есть внутреннего концентрического пояса; дело в том, что значительные

части этой стены, поднимающиеся на большую высоту, внизу опираются на колонны апсид и на дополнительные колонны. Возможно также, обход имел второй этаж.

Когда производился обмер памятника в начале XX века, трудно было представить его первоначальный облик. Скорее всего внешние массы храма состояли из двух цилиндров — нижнего, очень широкого, соответствующего корпусу здания, и барабана купола, диаметр которого был значительно уже (около десяти метров). Судя по развалинам, внутреннее пространство храма должно было производить весьма внушительное впечатление. Обращает на себя внимание очень высокий корпус: высота рукавов основного креста в три с лишним раза превосходит ширину; арочные проемы угловых комнат, расположенные в три яруса, и колоннады апсид подчеркивали величественность масштаба.

Особый интерес представляет декор Бана, в частности капители колонн с элементами сильно перера-

ботанного мотива ионической волюты. Снаружи по всей окружности нижней части цилиндра шел сплошной арочный пояс, а над арками, в треугольных полях, имелись украшения в виде рельефных стилизованных гранатов.

Вана является памятником завершающей фазы грузинской архитектуры раннефеодалной эпохи. Можно назвать еще ряд купольных храмов VII века. Не дающие, по сравнению с рассмотренными произведениями, ничего принципиально нового, они тем не менее еще раз свидетельствуют о сложении совершенно определенного стиля, проявляющегося как в общем архитектурном решении здания, так и в его частностях.

Уже ранняя средневековая грузинская архитектура опиралась на сложившиеся традиции в области использования строительных приемов и материалов, преимущественно связанные с дохристианской эпохой. Вся монументальная архитектура Грузии, богатой природным строительным камнем самых различных пород и различной окраски (песчаники, известняки, туфы, базальт, мрамор), — архитектура каменная. Стены церковных сооружений складывались из гладко отесанных квадров, уложенных правильными горизонтальными рядами на известковом растворе. В восточной провинции Грузии — Кахети строили обычно из булыжника. В гражданских и крепостных сооружениях вместо гладко отесанных квадров использовался камень более грубой тески, но правильность рядов выделялась.

При выборе строительного материала мастера руководствовались не только чисто практическими, но и художественными соображениями. Заботясь, в частности, о цветном оформлении стен, зодчие сознательно подбирали камень определенного оттенка, отдавая предпочтение светлым, жизнерадостным тонам. Характерно, что в Грузии никогда не применяли мрамора. Кровли ранних построек, если не считать незначительных фрагментов, не сохранились. По-видимому, были распространены два вида черепицы — чередующаяся друг с другом плоская и полукруглая. Качество технического выполнения строительных работ, в частности кладки стен, сводов и арок, было высоким, достигая в лучших памятниках эпохи подлинного артистизма.

На протяжении трех с лишним столетий — с первой трети IV века до середины VII — грузинская архитектура успела пройти значительный путь развития. Как мы уже видели, примерно первые два столетия ушли на освоение задач, выдвинутых в связи с возникновением новой культовой архитектуры, на выработку новой художественной формы для воплощения нового содержания. К концу VI века уже была достигнута высокая степень художественной зрелости архитектуры. Такие памятники, как Джвари, Проми, Самцецхриси и многие другие, позволяли говорить о вполне сложившемся стиле. Ему свойственна ярко выраженная строгая классичность. Она проявляется не только в интересе, но и во внешнем облике, так как грузинская архитектура уже в это время совершенно сознательно выдвигает проблему фасада. Иными словами, на грани VI—VII столетий была найдена взаимная обусловленность внутреннего пространства и наружных масс — создается художественно продуманный

облик здания. Наличие разработанного фасада, как результат длительной эволюции, резко отличает грузинскую архитектуру от современной ей архитектуры Византии, где фасад в это время не играл существенной роли. Для грузинских построек VI—VII веков типичны ясность и логичность построения четко дифференцированных геометрических масс, поднимающихся ступенями снизу до барабана купола; равновесие отдельных частей сооружения, рассчитанных обычно на фронтальное восприятие. Эти постройки поражают спокойствием, величественностью и монументальностью при отсутствии излишней массивности и тяжести, средневековой мрачности и мистичности. Напротив, им свойственны человечность масштаба, спокойные пропорции, мажорность (чему немало способствует и камень светлой окраски), очень сдержанное применение декора, глубокое понимание соотношения архитектуры с окружающей природой. Примечательны исключительно высокий уровень технического выполнения, подлинное мастерство и артистизм обработки и кладки камня, выведения простейших и строгих профилей, очертания арок и сводов, какое-то особое «чувство материала».

Никогда впоследствии мы не сможем ощутить с такой острой красотой ничем не прикрытой конструкции — арки, тропы, свода, конхи, купола. Будут меняться конкретные пропорции и отдельные конкретные формы. Но многие черты, сформировавшиеся в раннюю эпоху, сохраняются на всем протяжении существования средневекового грузинского зодчества.

Распространение христианства в Грузии выдвинуло задачу создания отвечающих новому мироощущению художественных образов, композиций и в области скульптуры. Как и другие виды грузинского искусства эпохи раннего феодализма, она включается в общее русло раннехристианского искусства на Востоке, откуда черпает темы и сюжеты. Намечаются точки соприкосновения и с искусством нехристианских стран Востока, таких, как сасанидский Иран. Но в Грузии, обладающей древнейшими художественными традициями, воспринятые извне элементы переосмысливались на основе этих традиций.

В скульптуре широкое распространение получает рельеф. Рельефная фигурная пластика находит применение в декоре храмов. В базилике Болнисского сиона (V в.) орнаментальные мотивы, символические изображения животных украшают в основном капители пилястров и столбов интерьера церкви.

Сюжеты композиций (павлины по сторонам креста, олени, щиплющие листья растений, летящая птичка с венком в клюве и другие мотивы) восприняты из раннехристианского искусства. Некоторые сюжеты, в частности сидящие в геральдических позах львы (между ними бежит серна), были широко распространены в сасанидском Иране. Но в интерпретации образов и сюжетов находили отражение местные народные верования. Сочетание головы быка (языческого образа) с христианским символом (крест между рогами) — это характерный пример ассимиляции местного языческого культа христианским религиозным мышлением.

Рельефы выполнены упрощенно, минимальными средствами. Некоторые детали (например, грива у

льва) трактованы орнаментально. Но при этом поза и движение животного передаются очень живо и выразительно.

Изображения животных в искусстве Грузии имеют древние, уходящие в глубь веков корни, о чем свидетельствуют выявленные раскопками многочисленные произведения малой пластики. В творчестве скульптора Болнисского сиона переработка перенятых извне мотивов на основе традиций местного искусства сочетается с самостоятельной компоновкой отдельных мотивов и сцен. Близкой аналогией рельефов Болниси являются две скульптурные головы быков, сначала украшавшие культовое сооружение V века, а затем включенные в оформление восточного фасада храма Свети-Цховели (XI в.).

В ряде церквей раннего периода встречаются композиции с христианскими религиозными сюжетами. Широко была распространена сцена «Вознесения», «Вознесение Христа» и «Прославление Богоматери» украшали трехцерковную базилику Квемо-Болниси, «Вознесение креста» — церковь в Тетри-Цкаро (VI в.). При небольшой высоте рельефа проработка поверхности дана линейно-графическими средствами.

В ранних памятниках рельефные композиции служат в основном украшению внутреннего пространства церкви. В памятниках конца VI — начала VII века, таких, как храм Джвари в Мцхете, Атенский сион, в которых решалась проблема художественного оформления фасадов, рельефная скульптура широко используется на фасадах здания. Здесь важное место занимают изображения исторических лиц — ктиторов.

В Мцхетском Джвари фигурные рельефы составляют органичное целое с общим декоративным решением фасадов, их распределение строго продумано. На восточном фасаде три основных рельефа представляют инициаторов строительства храма — эрисмтаваров Стефаноса, Деметре, Адриере, которых благословляют Христос и архангелы (илл. 179). Симметричным размещением рельефов на гранях выступа фасада (фигуры боковых рельефов обращены к центру) создается единая композиция, акцентирующая внимание на центральном изображении. Композиционное мастерство проявляется как в рельефах с изображениями ктиторов, так и в рельефе «Вознесение креста» в тимпане южного входа.

Взяв традиционный для раннехристианского искусства тип композиции, мастер творчески перерабатывает и подчиняет ее задаче декоративного украшения храма. Фигуры ангелов, поддерживающих медальон с крестом, расположены не традиционно по горизонтали, а по диагонали, в соответствии с округлой линией тимпана. Плавные движения ангелов создают впечатление легкого парения. Мягкой моделировкой лиц, положением складок одежды создается осязательная пластичность (илл. 180). Пластическая моделировка форм в рельефах Джвари связана с переосмыслением традиций античного искусства. Пластическая передача фигуры, как осознанная задача, не стояла перед грузинскими скульпторами того времени. В изображениях ктиторов находит отражение окружающая действительность — их костюмы передают реально существовавший и широко распространенный тогда в Грузии вид одежды.



179. Эрисмтавар Стефанос перед Христом. Рельеф на восточном фасаде храма Джвари. Камень. 580/7—604 гг.

На фасадах Атенского сиона совмещаются разные по своему характеру рельефы. По сравнению с группой рельефов на восточном фасаде³¹ с характерными для них массивными, тяжелыми формами выделяется тонкостью и гибкостью очертаний, изяществом форм композиция тимпана северного входа с изображением оленей по сторонам водоема и сцена охоты на западном фасаде. Авторы скульптур храма Аteni, как видно, используют разнородные по стилю образцы. Отсюда — разнохарактерность рельефов.

В декоре фасадов Джвари фигурные рельефы выделяются как самостоятельные компоненты. В Мартвильском храме (VII в.) выступает иной принцип оформления, при котором сюжетные рельефы становятся составной частью декоративных фризов, тянувшихся вдоль выступов восточного и западного фасадов.

В декоре других известных архитектурных памятников VII века сюжетные рельефы уступают место орнаментальным мотивам. И лишь в VIII—IX столетиях отдельные фигурные рельефы вновь появляются на фасадах церквей.

Интересную группу памятников культово-мемориального характера представляют каменные стелы,



180. Вознесение креста. Рельеф в тимпане южного входа храма Джвари. Камень. 586/7—604 гг.

устанавливавшиеся под открытым небом (их хронологическое распространение от V—VI вв. вплоть до X в.). Это четырехгранные столбы на постаментах кубической, реже ступенчатой формы, завершающиеся крестами. Столбы украшались орнаментальной резьбой и сюжетными рельефами, изображающими Христа или Богоматерь, сцены из Ветхого и Нового завета — таковы столбы из Бурдадзори, Хандиси, Давид-Гареджи и других мест. На передней стороне столбы из Давид-Гареджи — сцена охоты св. Евстафия (илл. 181). Согласно легенде, во время охоты св. Евстафия явился образ Христа между рогами оленя — сюжет, излюбленный в древнехристианском искусстве. Художник умело размещает фигуры одну над другой на вертикальной поверхности столбика. В изображениях оленя и лошади живо и свободно передано внезапно остановившееся движение. Мотив кольцеобразной орнаментальной полосы на передней ноге оленя перекликается с бронзовыми изображениями этих живот-

ных дохристианского времени, известными на Кавказе по археологическому материалу.

Сохранились также отдельные кресты, завершающие каменные столбы. На кресте из Качагани представлено «Вознесение креста». Расположение фигур ангелов и их количество (здесь их четыре) было продиктовано формой креста, что свидетельствует о творческом подходе художника к решению традиционной темы. Некоторые черты и детали этой композиции перекликаются с рельефами Джвари, но в отличие от последних здесь отсутствует ощущение пластической моделировки фигур, проработка одежды полностью подчинена декоративному ритму проложенных равномерными рядами линий.

Таким образом, в скульптуре раннего периода (V—VII вв.) отмечается наличие разных направлений. Такие памятники, как рельефы храма Джвари, свидетельствуют о следовании мастеров античным традициям. Одновременно создаются произведения, где

определяющими средствами выражения выступают плоскостность и линейность (рельефы Квемо-Болнис, Кагаганский крест и другие).

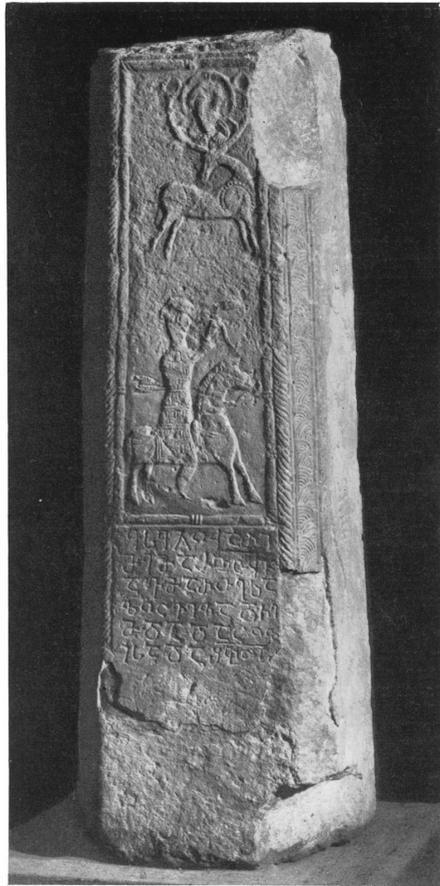
Средневековая Грузия оставила огромное количество произведений живописи — это монументальные росписи, иконы, украшения рукописей, миниатюры. Мозаика известна лишь по единичным уцелевшим образцам. За очень малым исключением, дошедшие до нас мозаики и фрески³² — религиозного содержания, украшающие церкви. Сохранились сведения о настенном декоре дворцов и общественных сооружений. Период раннего средневековья представлен несколькими разрозненными и при этом сильно фрагментированными образцами мозаичного и фрескового декора.

В силу скванности нормами и догмами, общими для изобразительного искусства всех православных стран, самобытность грузинской живописи проявляется в гораздо меньшей степени, чем архитектуры. Но и произведения живописи были свойственны отличительные черты, характеризующие творческое своеобразие грузинских художников, что проявилось во многих памятниках искусства.

В Грузии пока не обнаружено ни одного памятника живописи дохристианского периода. Самыми ранними являются мозаики пола храма в Бичвинте (Пицунда — древний Питуинт), относимые к IV—V векам. В 1952 году и в последующее время экспедицией Академии наук Грузинской ССР была раскрыта трехнефная базилика с выступающей пятигранной алтарной апсидой, но мозаичные полы принадлежали более древнему строению, которое, как предполагают, было разрушено в VI веке и на его развалинах позднее появился второй слой строительства, обнаруженный археологами. Это была, судя по уцелевшим остаткам, обширная постройка, с очень широкой и тоже выступающей апсидой и с выделенным в западной части баптистерием. Сохранившиеся фрагменты мозаики расположены в основном в восточной, алтарной части и в баптистерии древнего сооружения (илл. 182). Возвышающаяся в середине апсиды площадка была покрыта мозаикой, сохранившейся лишь частично. «Композиционный центр ее составляет круглый медальон (диаметром 1,39 м) с монограммой-хризмой... К ней присоединены апокалипсические символы — начальная буква греческого алфавита «альфа» и конечная «омега»... Медальон заключен в четырехугольник трапецевидной формы с белым, как и сам медальон, фоном. Обрамляющий же его фриз акантового орнамента дан на темном синем фоне... Центральное положение хризмы с апокалипсическими буквами обычно указывает на погребальный или поминальный характер помещения»³³.

В восточной же части храма помещена символическая композиция, изображающая так называемый фонтан жизни, или фонтан живительной воды; слева от «фонтана» оленья самка с детенышами, справа — олень; в композицию включены и птицы. На других фрагментах вокруг площадки различными птицами, олень; каждое изображение дано в обрамлении, составленном из геометрических мотивов. Геометрическими фигурами, медальонами и плетенками были сплошь покрыты большие куски пола самого нефа.

В баптистерий часть настла занята довольно сложным, производящим впечатление красочного ков-



181. Охота св. Евстафия. Стела из Давид-Гареджи. Камень. V—VI вв.

ра геометрическим рисунком, в который включены фигурки птиц и рыб. Расцветка «ковра», как и всех мозаик Бичвинты, сдержанная, в основном черно-бело-розовая.

Бичвинтская мозаика по своему характеру тесно связана с эллинизированным искусством стран Переднего Востока. Об этом свидетельствуют фигурные символические композиции с «фонтаном жизни», воспроизводящие эллинистический сюжет, различные детали

(чаши фонтана с поднимающейся из нее шишкой линии и др.), а также характер орнамента, имеющего много общего с декоративными мотивами памятников раннехристианского времени из Палестины и Антиохии. В изображении животных и отдельных предметов, например круглой чаши фонтана, художник проявляет умение в передаче перспективы и объема. Формы и движения птиц и олений живые, непринужденные, трактовка их вполне реалистична. Все изображения даются на условном плоском фоне, их распределение подчиняется определенному декоративному замыслу. Исследователи с полным основанием ставят вопрос о существовании местной художественной школы мозаичистов и об участии последних в исполнении мозаики Бичвинтского храма; при этом обращается внимание как на умелое использование местного камня, его художественных возможностей, так и на отдельные вкрапленные в мозаику фигурные изображения, неизвестные в восточных и средиземноморских памятниках в таком сочетании, в каком они даны в Бичвинте, где все это увязывается с местными верованиями.

О распространении в Грузии мозаичных полов свидетельствуют фрагменты, открытые в развалинах древней бани в селении Шухути близ районного центра Ланчхути (Западная Грузия). «Ковер» имеет здесь геометрический узор, фигуры которого составлены из пересекающихся линий, напоминающих монограмму христу из ромбов и крестов. Материал мозаики — каменные кубики, расцветка — бело-серо-коричневая. Предполагают, что мозаика относится к V—VI векам.

Большой интерес представляют мозаики пола грузинского монастыря св. Феодора в Бир-ель-Кутт в Палестине (VI в.), расположенного близ Вифлеема. Лучшее всего сохранилась мозаика трапезной (свыше 70 кв. м), представляющая собой вытнутый прямоугольник, сплошь покрытый геометрическим рисунком и напоминающий ковер в багетистере Бичвинтского храма, выполненный в белых, ярко-розовых, черных, голубых и зеленых тонах. За пределами «ковра», окаймленного простым бордюром, на розовато-белом фоне помещена черная пятистрочная грузинская надпись, исполненная великолепными заглавными буквами древнего письма «хуцури». По надписи установлены время создания мозаики (532 и 552 гг.) и имена основателей монастыря. Рисунок самого «ковра» в точности повторяет схему мозаики багетистере Бичвинтского храма, которая, по-видимому, имела широкое хождение в искусстве Переднего Востока этого времени.

Остатки смальты, найденные в алтаре Малого храма Джвари в Мцхете, позволяют предположить, что настенные мозаичные росписи были известны в Грузии по крайней мере с VI столетия.

Самая ранняя из дошедших до нас во фрагментах настенных мозаик украсила конху алтарной апсиды Цромского храма. Она относится к VII веку. Частично уцелевшая первоначальная прорис, нанесенная красной и черной краской, позволяет восстановить в общих чертах композицию росписи. В алтаре Цромского храма была представлена, по-видимому, широко известная в древнехристианском искусстве Востока сцена «Дания закона Христом». В центре композиции был изображен Христос, в пурпурном одеянии,

стоящий на украшенном драгоценными камнями подножии; его правая благословляющая рука высоко поднята, в левой — развернутый свиток с древнегрузинской надписью; с двух сторон к нему подходит, смиренно склоняясь, два апостола в светлых одеждах. Композиция была обрамлена широким бордюром листового орнамента (хорошо сохранился нижний бордор), имеющего параллели как в искусстве стран Переднего Востока, так и в архитектурном декоре самого Цромского храма.

Мозаика составлена из кубиков смальты, в которых преобладают золотые, различных оттенков серебряные, изумрудно-зеленые, бирюзовые и красно-коричневые тона, использованы также кубики черного камня.

Живые, стремительные движения фигур апостолов свидетельствуют о тесных связях цромской мозаики с памятниками древнехристианского искусства. Вместе с тем репрезентативность композиции, несколько массивные пропорции фигур и относительно более линейный характер тяжелых драпировок с типичными треугольными складками концов плащей говорят о возникновении в грузинском искусстве новых исканий.

Уцелевшие незначительные фрагменты позволяют предполагать, что развернутая на сверкающем золотом фоне мозаичная композиция алтарной конхи органично включалась в интерьер Цроми, способствуя впечатлению торжественного величия. Под конхой на стенах алтаря сохранились неразборчивые остатки фрескового фриза, возможно, современного мозаике. Вся остальная часть храма оставалась нерасписанной.

О том, что такая система декора не была единственной и что в Грузии еще в VII веке существовали и фресковые росписи, свидетельствуют фрагменты первоначального декора Атенского сиона, частично обнажившиеся из-под росписи XI века. Судя по этим фрагментам, вся поверхность сводов и стен храма была покрыта тончайшим слоем белой штукатурки, которая в сводах, арках, окнах и дверях была разработана декоративными коричневато-красным рисунком «под кладку». Рельефное изображение колоссального креста в куполе храма было также выделено живописью. Небольшие процветшие кресты, исполненные белой и коричневой краской по серому фону, отмечали нижнюю часть восьми выступов стен апсид и ниши.

Первоначальный декор Атенского сиона, родственный по своей схеме первоначальной мозаичной росписи Софии константинопольской и ранним фрескам ряда пещерных церквей Каппадокии, следовал, подобно им, каким-то палестинским образцам. Учитывая, что до VII века часть грузинской церкви склонялась к монофитизму, не исключено, что такой декор мог быть принят в Грузии с древнейшего времени.

В эпоху средневековья традиции керамического производства продолжают жить и развиваться. В дошедших до нас немногочисленных керамических изделиях раннего средневековья чувствуются связи с традициями искусства дофеодалной эпохи. Эволюция форм и декор керамических изделий в основном повторяют эволюцию форм и декор металлических сосудов. Украшение очень скупое. Поверхности керамического сосуда покрыты шишками, которые выдавливаются изнутри специальным инструментом до обжига.

Характерно покрытие сырого изделия красным ангобом. Наряду с красноангобной керамикой создавались и неангобированные красночерепковые керамические изделия, интенсивный цвет которых получался посредством тонкого и тщательного лощения. В качестве образца можно назвать фрагмент небольшой пиалы из Бичвинты. Черепок темного цвета толщиной не более 2 мм выполнен из чисто отмученной глины. Вся поверхность пиалы, кроме многолинейного волнообразного орнамента, выведенного по краю гребневидным инструментом, отполирована до зеркального блеска, что придает ее окраске необычайную тонкость и нежность. Лощение неангобированных изделий было известно еще в эпоху неолита. В IV веке этот способ вновь возрождается.

К другой группе керамических изделий, датируемых V столетием, относятся красноангобные сосуды из Дэвели Анага (Когото) в Кахети, украшенные тонкими белыми полосками.

Особого внимания заслуживает керамический инвентарь, добытый при раскопках в Тбилиси. В слое, относящемся к V—X векам, найдены красночерепковые и белочерепковые изделия. Обнаружение в Грузии белочерепковой керамики столь раннего времени — факт примечательный. Изделия подобного типа не были известны на Ближнем Востоке, не говоря уже о Западной Европе.

Красночерепковая керамика V—IX веков была поливная и неполивная. Последняя украшалась способом тиснения различными штампами, а также обведенными вокруг корпуса поясками; поливная керамика — ангобированная и расписная.

Весь добытый материал свидетельствует о подъеме керамического искусства в период раннего средневековья. Можно предполагать, что в V—VII веках тбилисские мастера уже близко подошли к изготовлению различных сосудов из мягкого фаянса. Искусство керамистов V—X столетий подготовило расцвет керамического производства в Грузии в эпоху зрелого средневековья.

Археологические раскопки последних лет дают возможность представить общее развитие глиптики Грузии на протяжении длительного времени. В начале рассматриваемого периода еще были распространены геммы западного античного стиля, которые впоследствии, как показывают раскопки в Мцхете, уступают место восточным, так называемым сасанидским геммам.

Камнерезные мастерские, работавшие в Грузии, изготовляли геммы из золота, серебра, бронзы, горного хрусталя, граната, сердолика, халцедона, яшмы, агата, япис-лазури и других материалов, включая пасты. Характерны цельнокаменные печати, имеющие форму полусферы, перстни-печати с жужковной в виде усеченного конуса, обращенного узким концом к шпичке, а также датируемые IV веком перстни-печати, плечки которых украшены гнездами для камней или для эмали, и ложные перстни-печати.

Одно из видных мест занимают портретные геммы, сохранившиеся на протяжении столетий некоторые местные стилистические особенности. Часто встречаются изображения Гильгамеша (в новом осмыслении — Даниила), человека перед алтарем, вепря, крылатого коня, крылатого дракона, павлина, а также расти-



182. Мозаика пола в Бичвинте. IV—V вв. Копия

тельные мотивы, имеющие иератический смысл. Эти мотивы характерны и для архитектурного декора рассматриваемого периода.

Изображение помещалось обычно в центре, занимая почти весь гладкий фон. В более поздних образцах (геммы из погребения ювелира в Самтавро) оно заключалось в обрамление в виде жгута или ряда отдельных черточек. Для гемм этого периода характерно наличие пехлевийских надписей. Одним из декоративных приемов украшения гемм, определяющих их стилистические особенности, является штриховка. На геммах сасанидского стиля параллельные штрихи наносятся врезыванием в округло вынутую гладкую поверхность, обозначая те или иные детали. Поверхность обычно отполирована, ряды штрихов оставлены матовыми. Этот простой прием гармонирует с общей ла-

коничностью декоративного решения гемм, придает своеобразную монументальность.

Лаконизм изображения нередко виртуозно сочетается с простотой обрамления верхней поверхности камня. Стилизация сасанидских гемм идет от высоких художественных традиций прошлого. Многообразные по своим типам геммы широко использовались в качестве печатей. Одновременно они служили амулетами или предметами украшения, оставаясь во всех случаях произведениями искусства.

В период раннего средневековья грузинское искусство переживает интенсивное развитие и создает произведения высокой художественной ценности. Как и в других странах, ведущую роль играет в эту эпоху архитектура. Но в Грузии ее значение определяется и тем, что, имея прочные коренные традиции и не будучи связанной обязательными нормами в той мере, в какой это имело место в области изобразительного искусства, непосредственно передающего содержание христианского учения, архитектура глубже и ярче, чем скульптура и живопись, воплотила своеобразие грузинской художественной культуры. Это особенно касается периода раннего средневековья, когда живопись еще не получила широкого распространения, а художественная обработка металла, искусство чеканки, после необычайно пышного расцвета в дофеодалной Грузии, ждало своего нового бурного подъема, наступившего уже с IX—X веков. Тем не менее архитектура, скульптура и живопись теснейшим образом связаны между собой, являя уже в эту эпоху картину синтеза искусств, хотя — и это следует вновь подчеркнуть — архитектура сохраняет свое главенствующее значение.

Ведущее место в архитектуре переходного периода (вторая половина VII — середина X в.) и эпохи зрелого средневековья (середина X—XII вв.) вновь занимает культовое и оборонное строительство. Кое-где сохранившиеся развалины, а также письменные источники свидетельствуют о наличии, помимо царских и феодальных дворцов, различных общественных сооружений, мостов, водопроводов. Большую роль, в особенности в Южной Грузии VIII—X веков, играет строительство монастырских комплексов с трапезницами и прочими постройками хозяйственного назначения. Материал по жилищной архитектуре — сельской и городской — крайне скудный. Особо следует отметить строительство скальных комплексов, гражданских и культовых.

Наиболее интересные образцы гражданских сооружений VIII—X столетий сохранились, хотя и в развалинах, в Кахети. Это епископские дворцы в Некреси и Череми, а также дворцы феодалов в Вачнадзиси и Ванга. По типу все они близки друг другу. В плане это вытянутые прямоугольники; помещения расположены в два этажа. Нижний этаж — подсобный, более низкий, с небольшими световыми отверстиями; верхний — жилой и парадный — обычно имеет большой зал и анфилады комнат меньшего размера. Сплошной ряд больших арочных окон, начинающихся с уровня пола, обращен в сторону широко раскинувшейся долины или ущелья. Контакт с природой, с окружающим ландшафтом — неотъемлемая черта всех этих двор-

цов. В залах огромные каминные. Стены, выполненные из булыжника, внутри были оштукатурены, снаружи имели замаскированные швы. Перекрытия — плоские, деревянные, на балках, кровля двускатная, арки все еще сохраняют ярко выраженную подковообразную форму. Состояние дворцов, так же, как и всех других гражданских сооружений Грузии, не дает возможности судить об их внутреннем убранстве, полностью погибшем.

Довольно близки к упомянутым дворцам типы зданий академий при монастырях Гелати (XII в.) и Икалто (X—XII вв.), бывших в свое время крупными культурными центрами. В Гелати уцелели остатки одноэтажного сооружения с одним большим залом с низким сводчатым портиком, обращенным на восток, в сторону главного храма; в двухэтажном здании академии в Икалто внизу было две комнаты, вверх — один громадный зал длиной свыше 20 метров, служивший, по-видимому, для научных собраний.

Большой интерес представляют сооружения различного назначения в монастырях Южной Грузии, недостаточно, к сожалению, изученные. В Ошки (X в.), являвшемся тоже культурным центром, сохранились остатки довольно крупного здания базиликального типа. Предположительно тут находилась семинария, помещение которой могли использовать и под трапезную. К зданию примыкает квадратная постройка, перекрытая сферическим куполом на тропках и освещаемая через отверстие в центре купола. Принято считать, что здесь помещалась библиотека-скрипторий, то есть мастерская, где переписывали рукописи.

Наиболее значительное дворцовое сооружение эпохи зрелого средневековья — царский дворец в Гегути (близ Кутаиси), одна часть которого восходит к XII веку, другие — к более раннему времени, когда здесь существовало единственное помещение с каминном — царский охотничий дом. Большой зал, выстроенный из кирпича, стоял на цоколе высотой до трех метров, сложенным из крупных квадров тесаного камня. Средняя часть зала была увенчана куполом, во все четыре стороны раскрывались широкие ливаны, перекрытые сводами. Гегутский дворец, дошедший до наших дней в сильно поврежденном виде, производит впечатление монументальности. Он значительно и по абсолютным размерам (главный зал 54 × 43 м, высота 20 м). Есть основание предполагать, что главные царские дворцы, существовавшие в столичных городах, сначала в Кутаиси, затем в Тбилиси, были еще крупнее и значительнее.

Развалины городских сооружений, скорее всего жилищ, обнаружены в городищах Дманиси, Самшвилде, Рустави, в ансамбле у Гударехского монастыря. По характеру архитектурных форм, декора, техники эти, как и все рассмотренные выше сооружения, были близки памятникам культовой архитектуры соответствующей эпохи. Лишь разность их функционального содержания определяла различие в решении конкретных планов и архитектурных форм. Внешний декор в гражданском зодчестве, по-видимому, играл гораздо меньшую роль, чем на фасадах храмов.

В 1964—1965 годах были расчищены и восстановлены в первоначальном виде главные врата ограды Мухетского патриаршего храма Свети-Цховели. Они, по всей вероятности, были возведены в первой половине XI века, сразу же после строительства храма. Яс-



183. Крепость Хертвиси. Башни

ность и простота общей композиции, гармоничность пропорций, четкий рисунок профилей и других деталей говорят о высоком мастерстве зодчего. Вполне возможно, что им был Арукиндзе — строитель собора.

Из инженерных сооружений эпохи следует упомянуть водопровод Схалта — Шиомгвие, точно датированный по документам царствованием Тамары (конец XII — начало XIII в.), одноарочные каменные мосты — Беслетский в Абхазии (близ Сухуми) и Дондалойский в Аджарии (по-видимому, XI—XII вв.).

В средневековой Грузии, как и во всех других феодальных государствах, особое внимание уделялось строительству оборонительных сооружений, которые охраняли основные коммуникации, окружали кольцом отдельные районы страны, защищали города и села. По территориальным признакам они подчинялись определенной системе. Большинство крепостей, представляющих собой образцы высокого инженерного искусства, состоит из многих трудно разграничиваемых хронологических слоев. Это мешает судить о них, как о законченных, цельных архитектурных произведениях одной определенной эпохи. Все они расположены на малодоступных возвышенностях, господствующих

над долиной, ущельем или дорогой. Очертания планов, следующие контурам и рельефу выделенной для них площадки, — сложные. Башни не выступают обычно за черту внешней крепостной ограды, поскольку тогда еще не ставили задач фланкирования.

В качестве строительного материала применяли камень, довольно хорошо обработанный, правильной формы, но не очень чистой тески. Художественный эффект, производимый этими крепостями, достигается прежде всего их связью с горным массивом или с отвесными скалами. Крепость словно вырастает из скалы, неотделима от нее.

К образцам крепостного строительства зрелого средневековья относятся знаменитые, игравшие в свое время очень значительную роль в обороне страны крепости Хертвиси, Аццури и Окросихе в исторических провинциях Месхети и Джавахети (илл. 183).

Сложность и противоречивость творческих исканий переходного периода легче всего проследить по памятникам культовой архитектуры, функциональная основа которой, по существу, не меняется. Характерно

большое разнообразие как унаследованных от прошлого, так и новых тем и форм. Встречающиеся различные варианты тетраконов в творческом отношении дают мало нового, свидетельствуя скорее о разложении типа Джвари. Генетически связана с тетраконом и тема шестиапсидных церквей, получившая распространение на короткое время в X веке. Всплывает тип триконок — то в качестве составной части более сложной по плану композиции, то самостоятельно, как основы плана. Продолжают существовать однонефные церкви, трехцерковные и в переработанном виде трехнефные базилики. Наряду с сооружениями, купол которых опирается на стены, все чаще строятся церкви с четырьмя отдельно стоящими подкупольными опорами (тема, впервые появившаяся в Цроми). Стилистически зодчество переходного периода отмечено постепенным отходом от строгости и «классичности» архитектуры VI—VII веков. На смену этим качествам пришли многообразие форм, живописность, повышенный интерес к декоративному оформлению.

Все эти искания, обусловившие пестроту планов и форм, приводят грузинскую архитектуру во второй половине X — начале XI века к новой ступени ее истории, связанной с эпохой зрелого средневековья и продолжающейся до перелома XIII—XIV столетий.

В культовом зодчестве ведущим становится тип купольного храма с подчеркнутой продольной осью, с массами, образующими в пространстве форму креста, с высоким барабаном купола на четырех столбах, с длинным западным рукавом. Алтарная апсида обычно заключена в прямоугольное очертание внешних стен. Из купольных церквей после X века продолжают жить лишь однонефные.

Наиболее крупные храмы и кафедралы относятся ко второй половине X — первой половине XI века — ко времени создания единого Грузинского государства. Изменяются не только масштабы, ставшие значительнее, но и пропорции храмов. Устремленность вверх, заметная уже в памятниках переходного времени, теперь проявляется гораздо отчетливее. Этому особенно способствуют вытянутые пропорции многогранного и многооконого барабана купола, перекрываемого острым шатром. Все более или менее значительные церкви имеют портики с запада, а чаще с юга. Живописность, динамичность, декоративность оформления становятся главными средствами художественного воздействия. Украшения — декоративные арки, резные карнизы, наличники дверных и оконных проемов, розетки, кресты — превращаются в полноправные компоненты архитектурного произведения. Резьба достигает исключительно пышного расцвета. На протяжении X—XIII веков можно проследить определенные стадии ее развития: от легких графичных, неглубоко резанных, покрывающих поверхность фона словно паутину узоров, к пышной, богатой игрой светотени, пластической резьбе XI и отчасти XII—XIII столетий и, наконец, к суховатой, измельченной орнаментации. Внутри храма стены и своды сплошь расписывались. Общие декоративно-живописные тенденции эпохи не нарушают, однако, ясной тектоники и четкости композиционного строя архитектурных произведений. Это остается характерной чертой во все эпохи развития грузинского зодчества.

В последней четверти XII века и в следующее за ним столетие окончательно вырабатывается канонический тип купольной церкви. В решении ее плана утверждаются тенденции, намечившиеся уже в отдельных постройках XI века, — план укорачивается, приближаясь к квадрату; вместо четырех отдельных подкупольных столбов остаются только два; восточная пара сливается со стенами апсиды. Корпус здания становится ниже, а барабан купола сильно вытягивается. С фасадов постепенно исчезают декоративные арки. Их художественный эффект жидкнет на сопоставлении гладкой стены с интенсивными «пятнами» резных украшений вокруг окон. Значительно уступая по размерам кафедралам XI века, эти церкви имеют более интимный характер. Они расположены в тихих, далеких от населенных мест ущельях и в большинстве случаев принадлежат удалившимся на покой феодалам.

План этих церквей, их пространственное построение не претерпели сколько-нибудь существенной эволюции и в дальнейшем, но система декора подверглась значительным изменениям.

Особую группу культовых построек рассматриваемого времени составляют пещерные сооружения — обычно монастыри, состоящие из многих десятков и даже сотен отдельных помещений — церквей, келий, трапезных, залов собраний, комнат хозяйственного назначения. Некоторые из этих комплексов сооружались на протяжении многих столетий.

Одним из ранних памятников переходной эпохи является большая купольная церковь Самшвилде (759—777 гг.) на юго-западе от Тбилиси, еще во многом связанная с архитектурой предыдущей эпохи, в частности с Цроми. В плане — это удлиненный прямоугольник с восточной полукруглой алтарной апсидой, диакоником и ризницей. Купол опирается на четыре свободно стоящих, крестообразных в плане столба. С двух сторон, с севера и юга, храм имеет длинные галереи, завершающиеся с востока самостоятельными капеллами. Внешний облик храма (сохранился лишь восточный фасад) свидетельствует о продолжении в Самшвилде традиций Цроми. Широкие поверхности выложенных тесаными квадратами стен, строгие формы и профили, скупой декор связывают Самшвилдский храм с культовым зодчеством IV—VII веков.

Храмы Квела-Цминда в Вацнадзани и Гурджаани в Кахети (VIII—IX вв.) показывают дальнейшую стилистическую эволюцию купольной архитектуры в этот период. Общая композиция Вацнадзанского храма позволяет считать его своеобразной переработкой типа трехцерковной базилики. Пропорции здания, по сравнению с ранними постройками, сильно вытянуты вверх. В качестве конструкции, связывающей барабан купола с подкупольным квадратом, вместо трюмпов применяются паруса. Необычайная гармоничность построения внутреннего пространства, продуманное распределение источников света (в куполе, в алтаре, в продольных стенах), вполне самостоятельный подход к решению плана свидетельствуют о высоком мастерстве и творческом даровании зодчего. Гурджаани, близкая во многих отношениях к Вацнадзани, — единственная в Грузии церковь с двумя куполами.

Очень типичны для рассматриваемого времени церкви Цирколи (VIII в.) и Армази (864 г.), расположенные в Картли, в ущелье реки Ксани. Имея между собой много общего, они тем не менее отражают творческие поиски зодчих, работавших в этой исторической провинции Грузии.

В X столетии в Грузии получает распространение тип шестиапсидной церкви, возникшей скорее всего как результат дальнейшей переработки древнего типа тетраконха. Композиция церквей этого типа как бы разворачивается вокруг центральной вертикальной оси. В Гюгоба (за пределами СССР) все шесть идентичных по размеру апсид распределяются совершенно равномерно по радиальным лучам; каждая апсида примыкает к одной из граней подкупольного шестигранника. Если не считать Ниоинцидского кафедрала VI века, это единственный в Грузии тип храма, где купол опирается не на квадрат. Вся нижняя часть строения заключается снаружи в двенадцатигранный цилиндр, увенчивающийся шестигранным барабаном.

Различные варианты этого типа дают нам церкви в Кятгис-Алты, в Олтиси, в крепости Зочорма (в Кахети). В Кацхи (рубеж X—XI вв., Западная Грузия) мы имеем более развитую композицию, вся архитектурная разработка которой принадлежит уже эпохе зрелого средневековья. С этим же типом генетически связаны и две знаменитые церкви X—начала XI столетия — Кумурдо и Никордминда и, наконец, такой уникальной памятник грузинского зодчества, как храм Таоскари с восемью прямоугольными радиальными рукавами, заключенными в широкий и низкий шестнадцатигранный. Восемиапсидные церкви, популярные в Армении, в Грузии неизвестны.

Примером поздней грузинской базилики является церковь Отхта-Эклесиа (X в.). Пропорции храма с четко выделенным средним нефом, крутыми скатами кровель, острыми фронтонами, оформление фасадов вытянутыми высь декоративными арками, нарастающий ритм этих арок — все это отражает общие тенденции грузинской церковной архитектуры на грани эпохи зрелого средневековья. Стены храма были сложены из кирпича и рваного камня, а затем облицованы тесаными квадрами серовато-коричневого цвета. Внутри облицованы столбы, пилястры и подпружные арки. Прилпательные столбы разделены фестонами, устроенные в них ниши для икон обрамлены резными жгутами. В алтаре уцелели остатки древней росписи. В надписях храма упомянут правитель Тао-Кларджети — Давид Куропалат, живший во второй половине X века.

Близкую параллель к Отхта-Эклесиа по плану и декоративному оформлению представляет базилика Пархали (историческая провинция Тао), построенная незадолго до 973 года при том же Давиде Куропалате. В обеих церквях, особенно во второй, фасадная резьба уже начинает играть определенную роль. В Пархали это навершия окон и кресты, украшенные плетением. Имеются также рельефные изображения животных, вообще очень популярные в рельефной фасадной скульптуре южногрузинских храмов X столетия.

Одна из вершин грузинской архитектуры X века — храм Кумурдо (Восточная Грузия). Исключительное мастерство технического выполнения, чудесные

резные украшения, многочисленные надписи, содержащие много сведений, вместе с достоинствами чисто архитектурного порядка позволяют считать Кумурдо выдающимся произведением (илл. 184). Храм точно датирован надписью над южным входом, сообщающей дату строительства — 964 год и имя зодчего — Сакошари. По своему плану храм Кумурдо, генетически связанный, как было сказано выше, с типом шестиапсидных церквей, — типичный «переходный» памятник культового зодчества. Вокруг подкупольного шестигранника расположены пять глубоких апсид, открытых к центру. Западный прямоугольный рукав двумя парами столбов делится на три продольных нефа. Этот многоапсидный внутренний план снаружи заключен в форму удлиненного креста. В плане Кумурдо как бы совмещены прошлое и будущее — многоапсидность, отличающая памятники X века, и вытянутый прямоугольный план, столь характерный для всей дальнейшей церковной архитектуры Грузии.

По внешнему облику храм Кумурдо принадлежит уже новому времени. Об этом свидетельствуют и стройные пропорции, и треугольные ниши восточного и боковых фасадов, получившие отныне самое широкое распространение, и резные наличники окон, и резные кресты. Резьба все еще неглубокая, удивительно тонкая, легкая, рафинированная, составленная из растительных мотивов и лепного плетения. Помимо резьбы, храм украшен рельефными скульптурами.

Стены Кумурдо облицованы розоватыми квадрами необычайно красного глубокого тона, с вкрапленными отдельными камнями винного цвета. Мастер, несомненно обладавший утонченным вкусом, смело включает в этот основной тон отдельные вставки (крест, оконное навершие) кроваво-красного цвета, что необычайно повышает колористическое звучание широких плоскостей стен, выложенных с безупречным мастерством. Внутреннее пространство храма — центральный шестигранник с мощными и вместе с тем стройными столбами, с величольными подпружными арками, с удивительно продуманным соотношением частей — производит впечатление полной гармонии (илл. 185).

Другой замечательный памятник культового зодчества, построенный в 50-х — 60-х годах X века правителями княжества Тао-Кларджети, — величественный кафедральный собор в Ошки (историческая провинция Тао). Строительство руководил Григор, изображенный в одном из рельефов и упомянутый в надписи, содержащей исключительно богатые сведения о строительстве. Стены храма сохранили также рельефные изображения правителей-заказчиков. Храм Ошки — один из первых памятников архитектуры эпохи зрелого средневековья.

По своему плану храм Ошки это сложный триконх с четырьмя свободно стоящими подкупольными столбами и с удлиненным однонефным западным рукавом. Здесь использованы в переработанном виде и в гораздо большем масштабе известные уже раньше мотивы планового решения. Внешний вид здания необычайно импозантен. Храм значительно превосходит по своим абсолютным размерам постройки предыдущих эпох и по своим пропорциям является типичным образцом нового времени. Высота стен по сравнению с шириной



184. Сакоцари. Храм Кумурдо. 964 г. Восточный фасад

корпуса увеличилась, барабан купола стал много выше, геометрически четкий восьмигранник прежних барабанов уступил место цилиндру, разделенному плетеными валиками и декоративными арочками на 24 доли. Вместо обычных четырех окон барабан имеет двенадцать оконных проемов. Фасады храма также украшены декоративными арками и пилястрами. Окна, карнизы, капители столбов декорированы орнаментальными мотивами и фигурными рельефами. Композиции восточного фасада, южного и северного выступов креста одинаковы. Они состоят из пяти декоративных арок на пилястрах, увеличивающихся по высоте к центру и создающих мощный, нарастающий ритм динамичных линий. В эту аркатуру включены треугольные ниши — система пяти арок с двумя нишами станет типичной для композиции восточных фасадов многих купольных сооружений XI—XII веков. Особенно богат и разнообразен южный фасад Ошки, где живой ритм декоративных арок и покатых карнизов выступающей части усиливается еще более

подвижным ритмом карниза южной галереи. Массы здания с этой стороны резко асимметричны. Резные украшения богаты мотивами и мастерски выполнены. Характерны и украшения в интерьере — декорированные импосты и базы подкупольных устоев, а также звездообразные орнаментированные своды в южной галерее, перекрывающие отдельные ячейки галереи.

Своего высшего проявления новый стиль достигает в Кутаисском, Мцхетском, Алавердском и Самтависском кафедрах XI века.

Храм Баграта в Кутаиси — одно из наиболее совершенных произведений древнегрузинской архитектуры. Он был построен при царе Баграте III. «Когда был настан пол, хороникон был 223», то есть 1003 год, — говорится в надписи храма. По случаю освящения храма царем были устроены необычайные торжества, в которых участвовали представители различных частей Грузии, уже тогда почти целиком объединенной под скипетром Баграта.



185. Храм Кумурдо. 964 г. Интерьер

Этим как бы подчеркивалось общественное значение самого факта постройки кафедрального собора в тогдашней столице Грузии.

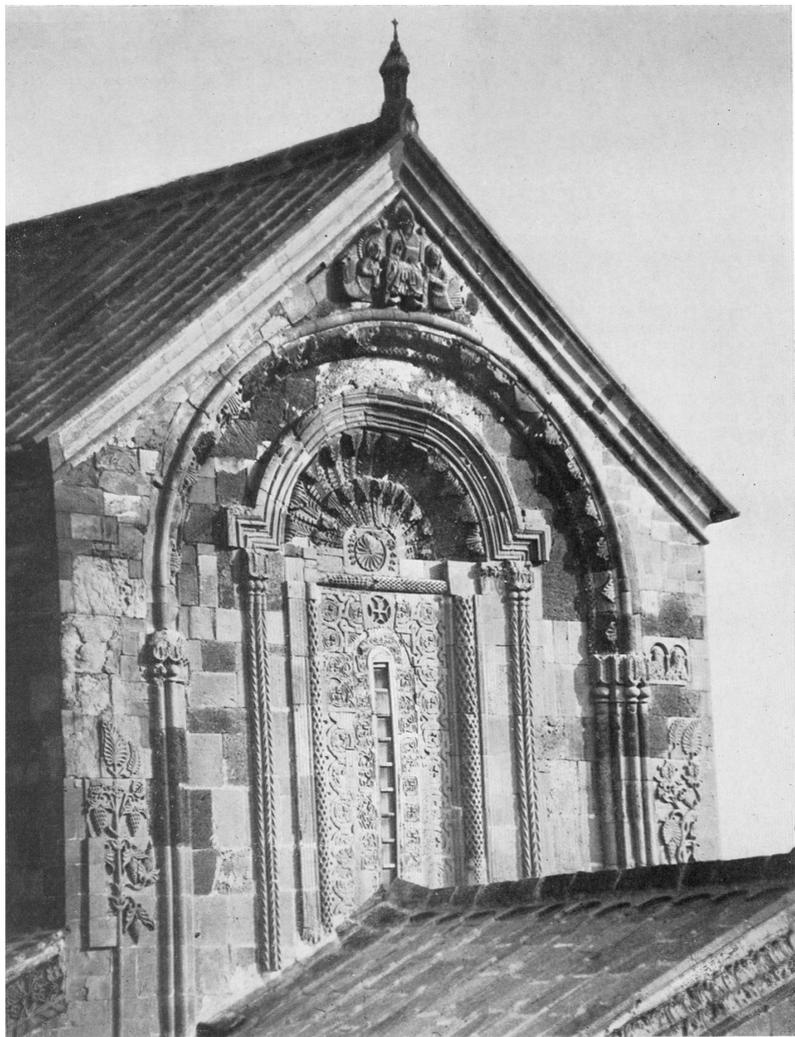
По своему плану храм Баграта непосредственно примыкает к Ошки, развивая заложенные в нем архитектурные идеи. Кутаисский зодчий создал тот же триконх с выступающими боковыми рукавами креста. Но, освободив площадь по сторонам южного и северного рукавов и сильно расширив западный рукав креста, он увеличил внутреннее пространство храма. Купол опирался на четыре мощных столба, значительно отстоявших от внешних стен и оставлявших вокруг себя много свободного места. К западному фасаду с левой стороны примыкала трехэтажная башня, по видимому, с царскими покоями. Судя по последним изысканиям, юго-западная часть храма снаружи была обстроена сплошной галереей с рядом открытых арок. Несколько позднее (в первой же половине XI в.) перед западным и южным входами были построены пышно украшенные торжественные порталы.

Внешний вид здания, сохраняя монументальность и величественность, многообразен и динамичен. Выступающие рукава креста, башня, порталы, разделка фасадов декоративными арками придают живописный облик сооружению, поражающему изысканностью пропорций, артистизмом выполнения профилей, украшений, очертаний арок, легкостью конструкций. Изумительны по изяществу и двойные окна боковых апсид с очень тонкими простенками. В резьбе различают два хронологических слоя: само здание украшено неглубокой, легкой резьбой; массивные базы и капители порталов, построенных, как было указано, несколько позднее (в первой половине XI в.), покрыты пышными, глубоко резанными растительными и геометрическими узорами с изображениями различных животных (илл. 188). Внутренние стены храма и пол были украшены мозаикой.

Свети-Цховели³⁴ в Мцхете (1010—1029 гг., зодчий Арсукидзе, упоминаемый в двух надписях, на восточном и северном фасадах храма) возведен на том ме-



186. Арсукидзе. Храм Свети-Цховели в Мцхете. 1010—1029 гг.
Восточный фасад



187. Храм Свети-Цховели в Мцхете. 1010—1029 гг. Деталь западного фасада

сте, где, по преданию, в IV веке была построена первая христианская церковь в Грузии (илл. 186). В плане храм имеет форму сильно вытянутого прямоугольника. Апсиды только одна — алтарная, западная, южный и северный рукава креста прямоугольные. Свети-Цховели тоже богато украшен резьбой. К сожалению, в результате повреждений и капитальных поновлений фасадов и барабана купола (XV в.), а затем свода купола (XVII в.) в общей системе декора кое-где нарушена целостность. Поздняя резьба — сухая и измешленная — сильно отличается от первоначальной, выполненной с подлинным мастерством и вдохновением. Восточный фасад представляет законченный образец знакомой уже нам композиции — с пятью декоративными арками и с двумя нишами. В отношении декоративного убранства наиболее интересны богатейшие, затейливые и необычайно пластичные узоры западного фасада, с великоленными изображениями вьющейся лозы в виде больших стилизованных деревьев (илл. 187). В отдельных случаях мастер смело прибегает к полихромии, включая в кладку стен камни различной окраски (восточное центральное окно). На восточном фасаде, под алтарным окном, сохранились включенные в общую композицию сильно выступающие высеченные из камня бычьи головы, некогда принадлежавшие бо-



188. Храм Баграта в Кутаиси. Первая половина XI в. Капитель с резными украшениями

лее древней постройки, существовавшей на этом месте в V веке.

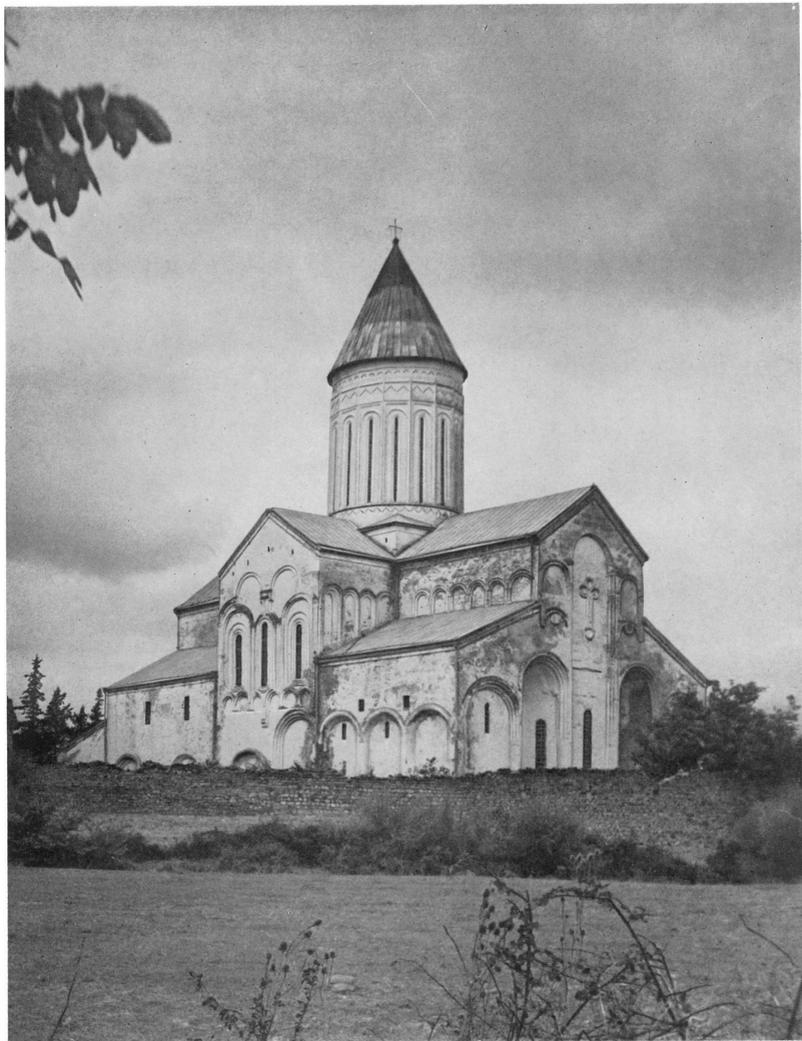
Несмотря на то что переделки и гибель большей части древних фресок при побелке стен лишили интерьер художественной целостности, храм производит неотразимое впечатление колоссальным пространством, устремленными ввысь мощными подкупольными устоями, расширяющимся по направлению к куполу западным нефом. Сам купол, очевидно, воспроизводящий пропорции своего предшественника, освещает интерьер шестнадцатью окнами.

Поскольку Свети-Цховели был патриаршим собором и находился в древней столице, оставшейся религиозным центром страны, он был чрезвычайно популярен и почитаем на протяжении всего средневековья.

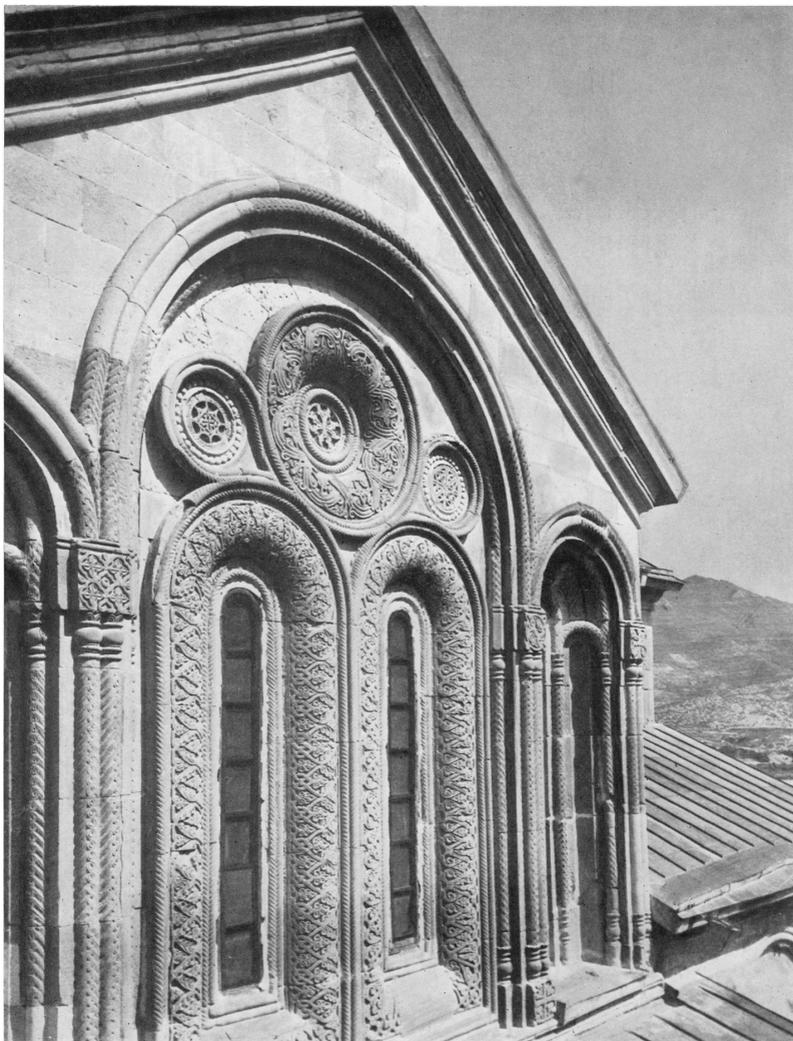
Алаверди (в исторической провинции Кахети) — кафедральный собор первой четверти XI века (илл. 189) — примыкает к Кутаисскому и Мцхетскому храмам. В основу плана Алаверди, так же, как в Кутаиси, положен триконх. Но все три его апсиды заключены в стогне очертания прямоугольника внешних стен. Апсиды приблизились друг к другу и слились с мощными подкупольными устоями. Архитектору собора удалось создать грандиозный, пожалуй, самый грандиозный во всей грузинской архитектуре интерьер, в котором ясно ощущается характерная особенность кахетинских церковных памятников — устремленность ввысь. Еще ярче это проявляется во внешнем виде храма. Он украшен очень скупю, что тоже типично для кахетинских построек. Широкие, оформленные лишь арками и нишами поверхности огромных стен самого высокого в Грузии храма (высота до вершины почти 60 м) способствуют впечатлению монументальности и грандиозности.

Самтави́ский кафедрал (1030 г., Восточная Грузия) интересен не только высокими художественными достоинствами (гармонией пропорций, виртуозно исполненным резным декором), но и тем, что в его плане и в композиции восточного (то есть главного для грузинских храмов) фасада проявляется яд новых черт, развитых в дальнейшем (илл. 191). План церкви упрощен, он стал компактнее, западная пара устоев влилась в стену, а восточные подкупольные столбы приблизились к стенам алтаря. Членение восточного фасада имеет в своей основе традиционную пятиарочную систему, но она превратилась здесь в сложную декоративную композицию: над главным алтарным окном появился громадный орнаментированный крест, под окном — пара поставленных углом квадратов, заполненных плетением. Эти элементы, как бы наизнанные на среднюю вертикальную ось фасада, связаны между собой окаймляющим их валом, который спускается до самого низа фасада, а наверху вливается в главную арку. Все это вместе с дополнительными арочками и валиками средней арки создает непрерывное, чрезвычайно динамичное течение пластически профилированных линий. Декор восточного фасада Самтависи оказал прочное и длительное влияние на украшение церковных зданий последующего времени, особенно сильно дав о себе знать во второй половине XII века. С храмом Самтависи связано и дальнейшее изменение планов церквей.

Следующий шаг в поисках новых плановых решений был сделан строителем храма Самтаво в Мцхет



189. Храм Алаверди. Первая четверть XI в.



190. Храм Самтавро в Мцхете. XI в. Окна южного фасада



191. Храм Самтависи. 1030 г. Восточный фасад

того же времени. Здесь вместо четырех подкупольных устоев осталось всего два — восточные устои слились с выступами алтарной бемы. Такой план с незначительными изменениями станет каноническим на долгое время.

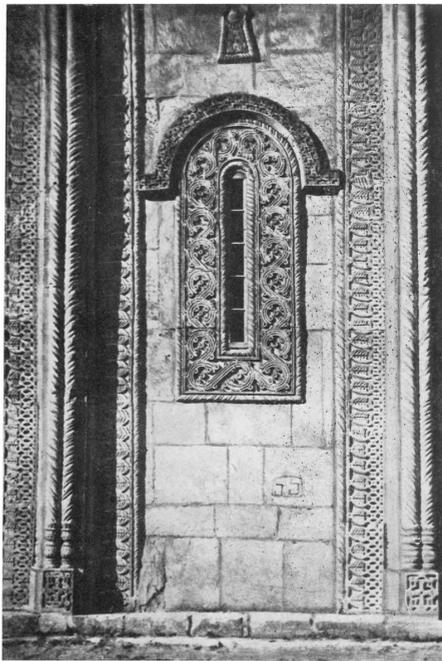
Храмы Самтавро (первая половина XI в.), Ишхани и Манглиси (перестроены в XI в.), Никорцминда (1010—1014 гг.) и Кацхи (рубеж X—XI вв.), одонифные церкви Хциси (1002 г.) и Саване (1046 г.) представляют большой художественный интерес и архитектурными формами, и фасадной резьбой, исключительной по разнообразию, изысканности и великолепному техническому выполнению (илл. 190, 192, 193). Никорцминдские фасады украшены, кроме того, очень характерными и важными с точки зрения их исторической эволюции рельефными скульптурами. Существенный элемент внутреннего оформления храмов — каменные или алебастровые алтарные преграды в виде низких барьеров, на которые устанавливались колонны, связанные между собой арками. Алтарные преграды были украшены не только резьбой, но и рельефными композициями. В качестве примера можно привести алтарную преграду из Слети, маленькой сельской часовни XI века, — это яркий показатель очень высокого общего уровня искусства того времени.

Насколько первая половина XI столетия богата выдающимися памятниками зодчества, настолько мало мы знаем о памятниках его второй половины, от которых почти ничего не сохранилось. К началу XII века относится основанный Давидом Строителем Гелатский монастырь — один из крупнейших архитектурных ансамблей и в то же время важнейший культурный центр средневековой Грузии. Именно тут развернулась деятельность известного философа конца XI и начала XII века Иоанн Петрици. Этим временем датируются главный храм и здание академии. Колокольня и две другие церкви относятся, по-видимому, к XIII веку. Местоположение сооружений показывает, что зодчими учитывались задачи ансамблевой застройки территории монастыря (илл. 194).

С восточной стороны главный храм монастыря имеет три выступающие апсиды и в этом отношении примыкает к некоторым церквям черноморского побережья Грузии (изредка такой план встречается и в Восточной Грузии). Очень широкое и просторное внутреннее пространство наполнено светом и воздухом — помимо окон в барабане, храм освещен громадными окнами в западной и продольных стенах. Все стены покрыты разновременной росписью, в вонхе алтаря — большое мозаичное изображение Богоматери с архангелами. Фасады Гелати тоже оформлены системой декоративных аркад, но почти лишены резьбы.

Из памятников культового зодчества середины XII столетия следует упомянуть построенную по заказу дочери Давида Строителя аскетически строгую церковь в Титва и одонифную часовню в Саорбиси с великолепной резьбой оконных наличников (обе — в Восточной Грузии).

В конце XII и первой половине XIII века, в эпоху правления царицы Тамары и ее непосредственных преемников, была сооружена большая группа купольных храмов в исторической провинции Каргли: церковь в селении Икорта (1172 г.), замечательные храмы рубежа XII—XIII веков Бетания и Квадахеви, Питарети



192. Храм Никорцминда. 1010—1014 гг. Алтарное окно восточного фасада

и Цугругашени (оба — между 1213—1222 гг.) и еще несколько храмов первой половины и середины XIII века — Кабени, Ахтала и другие. Все эти храмы объединяет сходство в планах, пропорциях интерьера и внешних форм, характер фасадного декора. Еще сохранившаяся удлиненные планы ощущаются в значительно меньшей мере, чем прежде. План Питарети почти приближается к квадрату. Соотношение нижней части храма и барабана — узкого и высокого, как башня, — приближается к 1 : 1. Абсолютные размеры значительно уступают не только Свети-Цховели или Алаверди, но и Самтависи.

Во внешнем оформлении, играющем весьма существенную роль в облике здания, намечаются значительные изменения. В основе фасадных композиций храмов Икорта и Кабени еще лежит сплошная аркатура, а на восточном фасаде повторяется система Самтависи — с большим надоконным крестом и квадратами (разница в деталях и мотивах резьбы). Средняя ось восточного фасада Квадахеви воспроизводит эту же систему, но членящие его декоративные арки исчезают. На юж-



193. Храм Никорцинда. 1010—1014 гг. Резные украшения окна барабана купола

ном фасаде Кватахеви и на фасадах ряда других церквей декоративная аркатура постепенно деградирует в произвольные ломаные арки. В Бетанна, Питарети, Шугругашени, Ахтале аркатура вовсе исчезает. В декоре фасадов преобладают отдельные интенсивные декоративные пятна (широкие наличники окон, резные кресты и т. д.), которые контрастируют с гладью фасадной стены (илл. 195). Барабан купола с оконными наличниками превращен в сплошную орнаментированную поверхность. Появляются некоторые специфические мотивы, например парные окна с резным крестом между ними. Ниши на восточном фасаде сохраняются, но его общая композиция носит более яркие следы творческой индивидуальности зодчего, отступающего от канонической схемы. Зодчий Питаретского храма придвигает ниши непосредственно к центральному окну, над которым помещает широкое арочное навершие. Последнее, в свою очередь, служит постаментом орнаментированному кресту, упирающемуся в самый конек фронтона. Получается необычайно компактная композиция, все элементы которой слиты в неразрывное целое.

Художественный уровень большинства памятников этой группы (Икорта, Бетанна, Кватахеви, Питарети)

очень высок. С большой творческой свободой и мастерством выполнены их резной декор. Питаретский мастер с легкостью выводит затейливые узоры, в одном и том же наличнике смело сочетает различные мотивы, вплетает в стилизованный рисунок изображения животных и человеческих фигурок (илл. 196). Для кладки стен он применяет камень различного цвета, что еще более усиливает впечатление изощренной декоративности.

Храм св. Саввы в монастыре Сафара (Ахалцихский район, 80-е гг. XIII в., зодчий Парезасдзе) — памятник завершающей ступени архитектуры зрелого средневековья. На переломе XIII и XIV веков наблюдается возникновение новых черт, явившихся своего рода реакцией на крайнюю рафинированность архитектуры конца XII — первой половины XIII века, реминисценцией некоторых ранних архитектурных и декоративных мотивов X—XI веков. Теряется прежнее органическое единство, появляются отдельные признаки эклектизма. В резьбе по камню, все еще богатой, постепенно дают о себе знать дряблость, измельченность форм.

Несмотря на то что в разбивке фасадов, в подборе и исполнении орнаментов монастыря Сафара новые приемы занимают видное место, в нем еще чувствуется



194. Монастырь Гелати. 1106 г. Общий вид

связь со старым. Высокий и профессиональный уровень исполнения. В качестве новой черты следует указать на изменение пропорций. Если в группе храмов Бетаниа — Питарети сильно вытянутый башнеобразный барабан почти равен по высоте нижней части храма, то здесь барабан стал ниже, шире, отчего корпус здания кажется более высоким. Заметно стремление освободить поверхность фасадов от насыщенного декора. Храм св. Саввы, воздвигнутый на отвесной скале в изумительной по красоте местности, входит в комплекс большого монастыря и резиденции владельцев исторической провинции Самцхе.

Другие важнейшие памятники этого времени — так называемая Метехская церковь в Тбилиси (1278—1289 гг.) и храм в селении Зарзма (начало XIV в.) в Самцхе.

Из скальных сооружений отметим наиболее крупные — грандиозный комплекс монастырей в Давид-Гаредже — древнейший из них основан в VI веке, остальные возводились в течение всего средневековья, вплоть до XVIII века — и монастырь Вардзиа (XII в.), созданный при Георгии III и царице Тамаре. В этих монастырях количество всех пещерных помещений ис-

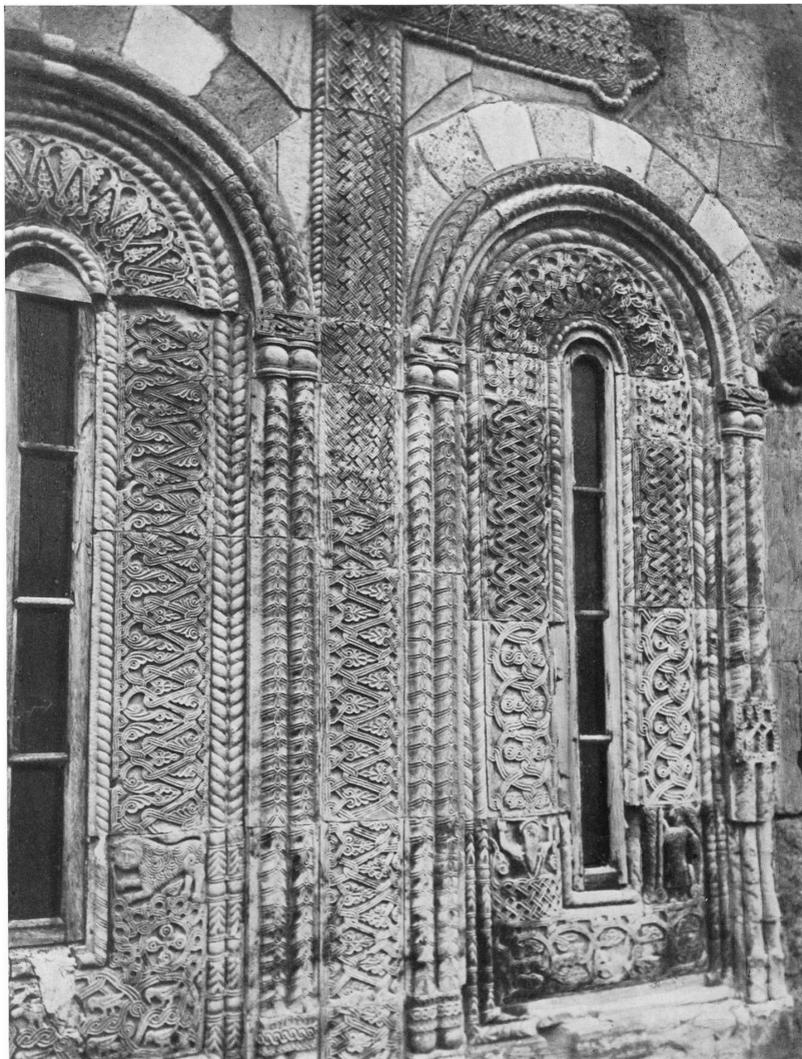
числяется сотнями. Из-за повреждений сейчас трудно судить о внешнем облике этих ансамблей, высеченных в отвесных скалах, но в инженерном отношении это памятники выдающиеся (илл. 197).

По сравнению с предыдущим периодом существенных изменений в области применения строительных материалов и конструкций не наблюдается. В VIII—IX столетиях основным строительным материалом остается тесаный и рваный камень. В Кахети по-прежнему применяют булыжник. С X века повсюду, за исключением Кахети, тесаный камень вновь приобретает значение в качестве облицовочного материала. Хотя стены в X—XI веках уже сплошь расписывались, они сооружались обычно из тесаных квадров. Уже в VIII веке на фасадах наряду с булыжником и рваным камнем спорадически встречается кирпичная кладка, например в Кахети. Рубежом XII и XIII веков датируются церкви, целиком выстроенные из кирпича.

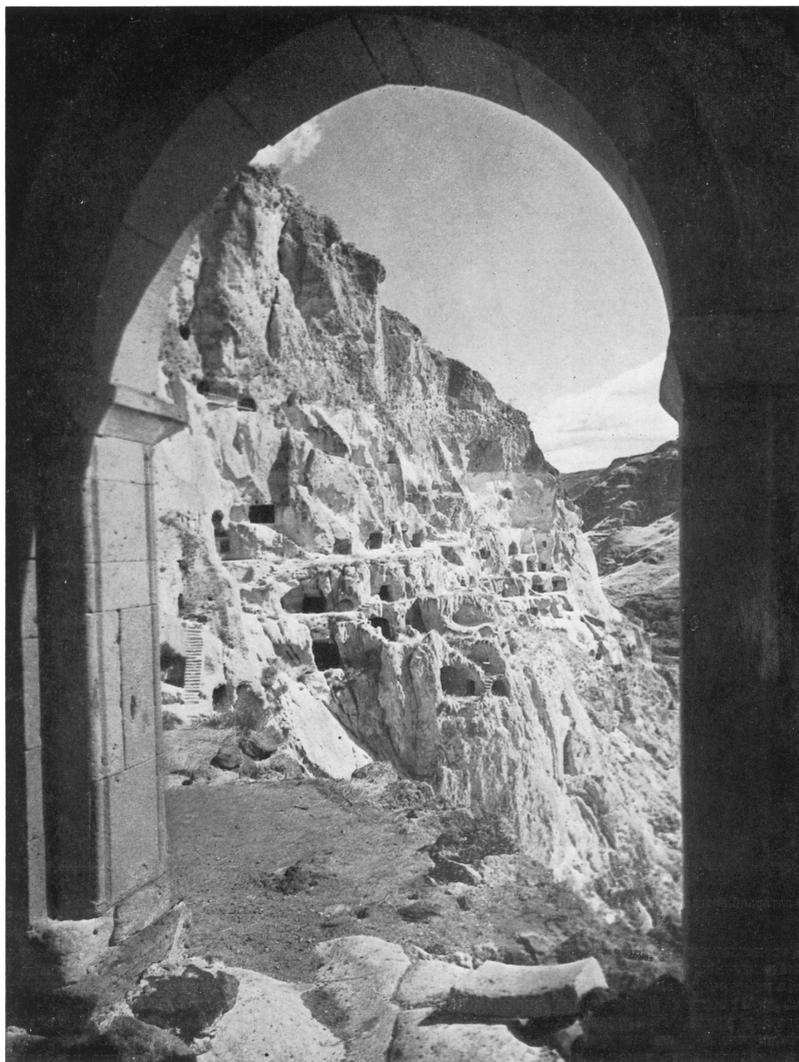
Примерно с VIII столетия арки подковообразного очертания окончательно исчезают, уступая место полуциркульным. Своды тоже полуциркульные, порой чуть заостренные сверху. Наиболее важное новшество —



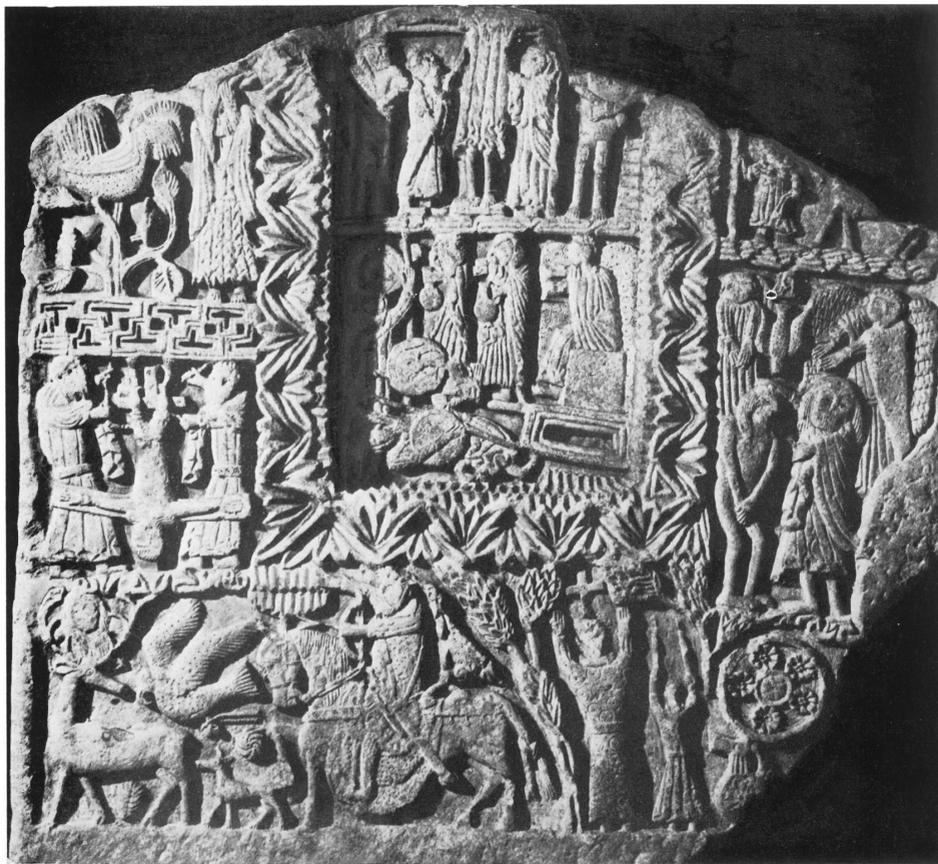
195. Храм Бетанна. Рубеж XII—XIII вв. Восточный фасад



196. Храм Питареги. Между 1213—1222 гг. Южный фасад



197. Пещерный монастырь Вардзиа. XII в.



198. Плита алтарной преграды из Цебелды. Камень. VII в.

постепенное исчезновение тропов и появление уже в VIII веке пандантивов, иногда параллельно применяются обе конструкции. Таким образом, в Грузии, по сравнению с Византией, где тропы впервые появляются лишь в храмах XI столетия, наблюдается обратная эволюция. В качестве кровельного материала для храмов употребляются каменные плиты и, по-видимому, реже — черепица. Перекрытия большинства светских сооружений, например феодальных дворцов, плоские, деревянные. В более крупных дворцах применялись также своды и купола.

Качество технического выполнения, несколько понизившееся в предшествующее время, опять достигает высокого уровня, отличаясь в лучших постройках эпохи исключительным мастерством.

Для развития скульптуры второй половины VII—IX веков определяющее значение имела тенденция к плоскоотно-графической трактовке изображения. Эта тенденция выступает во фрагментах алтарной преграды из Цебелды (VII в.). Композиционное членение плит этой преграды, напоминающее построение створки диптиха из слоновой кости раннего времени, выбор

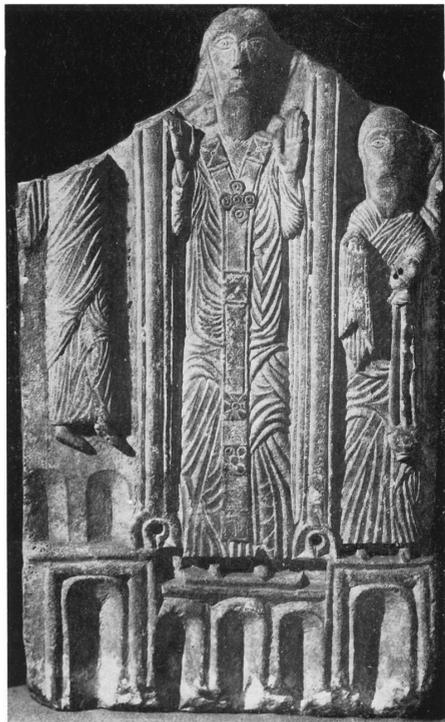


199. Рельеф с изображением Ашота Куропалата из Опизы. Камень. Первая четверть IX в. (до 826 г.)

некоторых сюжетов, свойственные им черты древней иконографии (Христос, одетый в колобий в «Распятии», баран, подвешенный к ветвям дерева в «Жертвоприношении Авраама» и т. д.) указывают на близость этого памятника к раннехристианскому искусству (илл. 198).

Характерные примеры этого этапа в развитии пластики — рельефы VIII—IX веков на стенах из Усанети и Катаула, на плитах и столбиках алтарных преград из Гвельдеси и Схиери, на фасадах церквей (рельефы из Опизы, Ширколи, Армази Ксанского, Теловани и др.). Евангельские сцены, фигуры святых и ктиторов, а также животные изображаются в них не средствами пластики, а вырезанным в камне рисунком. Обозначено лишь общее, схематичное очертание фигур с грубыми и примитивными формами. Лишенные пропорциональности, эти фигуры застыли в своих условных статичных позах. Подобная трактовка сюжетов выражена и в стеле из Усанети, где представлен прощальный в камне рисунок, и в рельефах из Гвельдеси и Схиери, в которых фигуры даются невысоким рельефом. Условно-графическая зарисовка поверхности линиями, обозначающими складки одежды, создает впечатление орнаментального заполнения поля.

В рельефе из Опизы (до 826 г.) с изображением строителя церкви Ашота Куропалата, преподносящего модель церкви восседающему на троне Христу, выступает характерная для этого времени экспрессия —



200. Плита из окрестностей Сухуми. Камень. Середина X в. Фрагмент.

увеличение голов и кистей рук в целях акцентирования содержания (илл. 199).

Как бы отбрасывая прочь богатство и многообразие форм пластики более раннего времени, скульптура VIII—IX столетий полностью отходит от объемной моделировки форм. С точки зрения ее дальнейшей эволюции указанный процесс представлял собой прогрессивное явление. Отход от сложившихся канонов расчистил почву и создал основу для поступательного развития грузинской скульптуры в X—XI веках.

Лишь постепенно, особенно во второй половине X столетия, выдвигаются собственно скульптурные задачи. На фрагменте плиты из окрестностей Сухуми (середина X в.) фигуры как бы помещены в ниши, что делает фон менее заметным (илл. 200). Изображение ног и рук в ракурсе свидетельствует об ощущении мастером пространства как необходимого условия для выявления объемности форм. В фасадном рельефе из



201. Фигуры ктиторов. Навершие окна из Петобани. Камень. Вторая половина X в.

Петобани также проявляется стремление художника внести в изображение ощущение пространственной глубины (илл. 201). Решающее значение в этом направлении имеет разрыв верхней плоскости рельефа: его края сильно закругляются, фигура выступает из фона в виде объемного, нерасчлененного блока. Эту архаическую ступень освоения пластических средств, когда фигура дается упрощенными, геометризованными объемами, показывают изображение Ашота Куха из храма Тбети (первая треть X в.); рельефы церквей Цкаростави, Вале (вторая половина X в.) и других культовых сооружений. Большой интерес представляют рельефы, высеченные на карнизе западного фасада церкви Корого (вторая половина X в.), передающие отдельные моменты процесса строительства: переноску камней, их обработку и тому подобное.

Начиная со второй половины X века развитие скульптуры определяют, с одной стороны, поиски пластической выразительности, с другой — стремление к решению декоративных задач. В рельефах Ошского храма (958—966 гг.) преодолены застылость и скованность фигур, которые изображены в свободных позах и разных поворотах. Пропорциональность в построении фигуры, расчлененность ее контуров и форм были связаны с более развитым пониманием скульптурности (композиция Девисуса с фигурами строителей храма на южном фасаде). В фигурной скульптуре Ошского храма выдвигаются пластические задачи, которые будут решаться лишь в последующую эпоху.

Переход от X к XI столетию знаменуется формированием определенной системы скульптурного оформления фасадов. Ярким примером этому служит фасадная скульптура храма Никорцинда (1010—1014 гг.), дошедшая до нас в неповрежденном виде. Сюжетные композиции, помещенные в щипцах фасадов («Христос на троне», «Второе пришествие», «Преображение» и конные св. воины) и в тимпанах входов, богато оформленных в виде порталов («Вознесение креста», «Христос между св. воинами-всадниками», архангелы), слиты с общим декоративным оформлением фасадов, играя при этом роль и смысловых акцентов (илл. 202, 203). Представляя по своему содержанию законченное целое, рельефы выражают общую идею христианской религии — идею славы, величия Христа. Большое место в декоре храма занимают изображения животных.

Сложность процесса развития скульптуры проявилась в совмещении разных по стилю рельефов в декоре архитектурного сооружения, что, кстати сказать, свидетельствует о совместной работе мастеров разных поколений. В храме Никорцинда рельефы в щипцах фасадов стилистически все еще связаны с искусством предшествующего времени. Пластическое решение ограничено в них выделением фигуры нерасчлененным объемом. Переключается с ранними памятниками и особый прием подчеркивания эмоциональной стороны сюжета посредством экспрессивной выразительности голов и жестов, орнаментальностью рисунка складок. В композициях тимпанов выступают черты, характер-



202. Второе пришествие. Рельеф южного фасада храма Никорци-минда. Камень. 1010—1014 гг.

ные для скульптуры XI века: живая и свободная передача движений, разнообразие поз, изысканность очертаний, плавное течение рисунка, подчиненное движению тела.

Дальнейшее развитие монументально-декоративной фасадной скульптуры показывают памятники первой половины XI века — рельефы из Ахашени, Кацхи, Свети-Цховели, Самтависи. Наряду с фигурами святых и сценами из священного писания в скульптуре VIII—X столетий большое распространение получают изображения светских лиц — ктиторов, а также животных.

Процесс постепенного освоения пластических средств ясно прослеживается в группе рельефов алтарных преград рубежа X—XI веков. К распространенному в Грузии типу этих памятников относятся невысокие алтарные преграды, состоящие из завершающейся антаблементом аркатуры, закрытой в нижних частях плитами или установленной на невысокий барьер с проходом в алтарь. Сюжетные изобра-

жения помещались в средней части плит в орнаментальном профилированном обрамлении.

На плитах алтарных преград X века из Самцевериси и Джручи фигуры даны малорасчлененными блоками, что обуславливает их скованность и застылость. Сдвиг к большей пластичности наблюдается в плитах из Зедзени (рубеж X—XI вв.) и особенно в плитах из Атени и Ховле с изображением фигур святых (XI в.).

В рельефах алтарных преград первой половины XI века из Уртхви, Сафары, Шиомгвие (илл. 204, 205) более совершенное владение пластическими средствами проявляется в дифференцированности поз и жестов, в стремлении к созданию сложных сюжетных композиций, используя евангельские и житийные сцены. Положение отдельных частей фигуры в разных планах (рельефы Сафарской преграды) указывает на наличие объемно-пространственного чувства у художника. Лица он моделирует в деталях. В фигуре Богоматери из «Благовещения» привлекает лирич-



203. Вознесение креста. Рельеф в тимпане южного портала храма Никорминда. Камень. 1010—1014 гг.

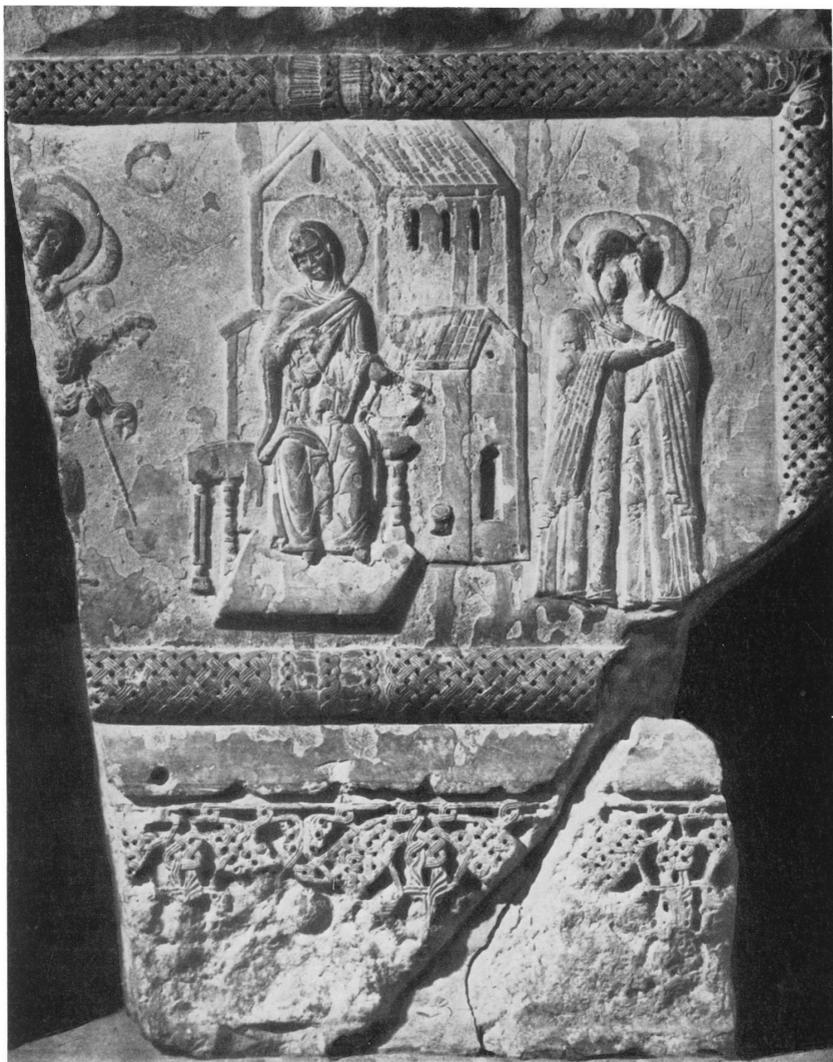
ность и грация, выраженные с помощью обтекающего контура и ритмичного течения складок то легко развевующейся, то тяжело падающей ткани.

В рельефах из монастыря Шиомгвиме (XI в.) складки одежды несут декоративную функцию, но, трактованные пластично, они выявляют и формы тела. Наряду с такими традиционными композициями, как «Распятие», «Троица», «Симеон Столпник», особый интерес вызывает сцена из жития основателя монастыря, грузинского подвижника Шио. Не имея перед собой образца, мастер, исходя из литературного материала, самостоятельно komponует рельеф, проявляя при этом развитое декоративное и пластическое чувство. В пейзажном фоне, в который включены фигуры, ощущается интерес к передаче окружающей действительности.

О больших достижениях грузинской скульптуры свидетельствуют примеры высокохудожественной резьбы по дереву — резные деревянные двери из Пхотрери (илл. 206), Джахундери, Чукули, Лашес-Вани с изо-

бражением святых и орнаментальными мотивами (рубеж X—XI вв.). Грузинским мастером, по-видимому, создан триптих из слоновой кости из Рачи (X в.). К XI столетию относится икона св. Георгия из Вани, выполненная в мраморе.

Итак, XI век отмечен в искусстве Грузии блестящим расцветом скульптуры. Однако дальнейшее овладение пластическими средствами было приостановлено (видимо, из-за отрицательного отношения православной церкви к воспроизведению человеческой фигуры в круглой скульптуре). В связи с этим уже в XI веке фасадная скульптура, по существу, прекращает существование. Правда, на стенах церквей и в последующие века помещаются фигурные изображения, но они играют лишь незначительную роль в декоре и часто включены в орнаментальное украшение (Питарети, Цугругашени, XIII в.). В алтарных преградах XII—XIII столетий фигурные рельефы встречаются как исключение (алтарная преграда из Сатхе с



204. «Благовещение» и «Встреча Марии и Елизаветы». Рельефы на плите алтарной преграды из Сафары. Камень. Первая половина XI в.



205. Сцена из жития Шно. Рельеф на плите алтарной преграды. Шномгимве. Камень. Первая половина XI в.

изображением конных св. воинов, 1213—1223 гг.). Выполнение рельефов этого времени характеризуется утратой пластического чувства.

В средневековой культуре Грузии одно из важнейших мест занимает ювелирное искусство. Археологические находки в различных районах страны свидетельствуют о высоком уровне, достигнутом в области художественной обработки металла еще в глубокой древности. С принятием христианства ювелирное искусство находит еще более широкое применение. Среди различных отраслей ювелирного искусства особенно развивается чеканка, которая используется для скульптурных изображений отдельных фигур и целых сюжетов. Создаются новые виды культовых предметов: иконы, большие предлатарные и выносные кресты, оклады евангелий, митры, чаши, блюда и другие предметы церковного ритуала, украшенные фигурными изображениями. Как отмечает Г. Чубинашвили, именно «грузинская чеканка... достигла вершин художественной законченности... В рамках данной отрасли искусства грузинская культура создала не только совершенно законченные произведения, но она выработала при этом специфический характер в целом... Вместе с тем именно особенности чеканки дают нам возможность составить представление о таких сторонах художественного творчества прошлой Грузии, которые в других отраслях — по всем данным — насильственно подавлялись извне (как развитие скульптуры,

например)»³⁵. Иными словами, средневековая пластика в Грузии нашла свое наиболее полное выражение не в каменной или деревянной скульптуре, а в чеканке. Именно по произведениям чеканки ярче прослеживаются творческие искания и стилистические черты грузинской пластики на разных ступенях ее развития.

Широкое распространение находит в средневековой Грузии также техника эмали, черни и филиграни.

Начало развития чеканки по металлу падает на переходный период (VIII—IX вв.) в истории грузинского искусства. Скульптура, освобождаясь от подражания объемным произведениям образцов, связанных с античными традициями, переходит в этот период к плоскостно-графическим решениям. Эта же тенденция характерна и для чеканки. Рипида из Местии с ажурными рукавами (не позднее IX в.) — типичный памятник того времени. Гравированный рисунок, покрывающий обе стороны рипиды, изображающий шестикрылых серафимов и кресты, носит чисто декоративно-графический характер. Плоскостно-графическим характером отличаются и исполненные чернью четыре евангельские сцены на спинке энколпии (VIII—IX вв.) Мартильского монастыря. Вместе с тем рельефно выполненные фигуры ангелов на внутренней стороне створок (центральная часть — перегородчатая эмаль) воспроизводят ранневизантийские образцы. На этом памятнике ювелирного искусства сосуществуют старые и новые черты.

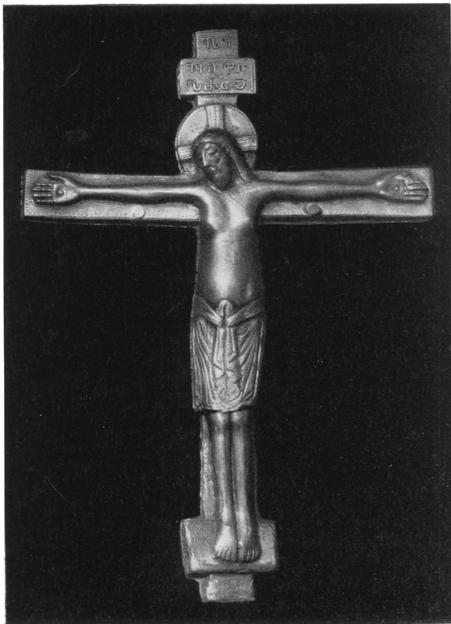
Монументальность общего решения, декоративность и подчеркнутая экспрессия, характерные для искусства того периода, ярко выявлены в большой иконе «Преображение» из Зарзмы, датированной надписью 886 годом. Основными художественными средствами служат здесь плоскость и линия. Декоративно-орнаментальный подход выявляется как в линейно-плоскостной разработке одежды, так и в общем построении фигур (боковые и нижняя фигуры сохранились во фрагментах). Мастер акцентирует внимание на фигуре Христа, на смысловом значении увеличенной в размере благословляющей десницы. Подчеркнутой эмоциональностью лица, увеличением кистей рук и ступней ног отличается и «Распятие» на другом, исполненном чернью энколпии Мартильского монастыря (рубеж IX—X вв.).

X—XI столетия для искусства чеканки являются важным этапом, совпадающим с общим расцветом грузинской культуры. Мастера чеканки в эту эпоху становятся на путь исканий пластических средств выражения объемной формы. В X веке наблюдается переход от рисуночного изображения к выявлению цельного пластического объема, что подтверждают такие произведения грузинской чеканки, как декоративно разработанные выносные кресты Ишханского собора 973 года и крест Таосского правителя Давида Куропалата (между 966 и 1001 гг.) работы мастера Асата.

Главная задача мастера Ишханского креста — скульптурная передача фигуры распятого Христа, данной в общих объемах (илл. 207). Стремление к пластической объемности сочетается здесь с усилением эмоциональной стороны, подчеркнутой экспрессивным увеличением рук и ступней ног, заострением мимики лица. Немаловажную роль играет и общее декоративное решение креста. Он богато украшен фи-



206. Резная дверь из Пхотрери. Дерево. Рубеж X—XI вв.



207. Выносной крест Ишханского кафедрального собора. Серебро, драгоценные камни. Чеканка. 973 г.

лигранными розетками и драгоценными камнями. Интерес мастера к красочной стороне композиции выявляется и в позолоте отдельных частей фигуры.

В кресте Давида Куропалата также наблюдается сочетание старых приемов с новыми исканиями, что сближает его с Ишханским крестом. В работе Асата ощущается стремление к ясной моделировке отдельных частей тела. Чтобы сосредоточить внимание на распятой фигуре Христа, художник лишает крест декоративных деталей. В отличие от ишханского мастера вместо цветных акцентов он дает скульптурно разработанные маленькие изображения, в которых наряду с осмыслением объемности заметно влияние старых традиций. Поэтому, хотя объемные формы и моделированы достаточно умело, бросается в глаза диспропорция в фигуре Христа (илл. 208).

Чеканное искусство конца X и рубежа X—XI веков представлено большим количеством памятников. Это — золотая чаша из Бедии (999 г.), иконы X века (два пеших воина Георгий и Федор) из Бравалдзали, «Святой Георгий» из Сакао (конец X в., илл. 209), Саголашенская (илл. 210), Шорапанская и Моцаметская пластины (перелом X—XI вв.) и другие произведения, в которых пластические искания выражены наи-

более отчетливо. В то же время разработка одежды в этих рельефных изображениях еще сохраняет рисуночный, линейно-декоративный характер. В качестве примера такой трактовки фигур, особенно одежды, можно привести золотую чашу из Бедии (илл. 211).

Интересную группу памятников чеканного искусства составляют шемокмедские разрозненные чеканные пластины с евангельскими сценами (1008 г., назначение этих пластин не установлено). Здесь с особой силой проявляется стремление мастера к декоративно-монументальному решению сюжетных композиций. Это видно в ритмичности расстановки фигур и предметов, в расположении драпировок одежды, в орнаментальных обрамлениях евангельских сцен. Обрамление, не превышающее в данном случае высоты рельефа,



208. Асат. Крест Давида Куропалата Позолоченное серебро. Чеканка Между 966—1001 гг.



209. Икона св. Георгия из Саака. Позолоченное серебро. Чеканка. Конец X в.

со временем приобретает самостоятельное художественное значение в построении композиции. Борты икон постепенно возвышаются над фоном; покрывающий их высокий рельеф узора противопоставляется выполненной низким рельефом орнаментации фона. Оформление акцентируется и чеканными выгнутыми шишками, отдельными чеканными или эмалевыми фигурными изображениями в медальонах.

С конца X столетия иконы, выносные кресты, потиры, рипиды, отдельные чеканные пластины — все без исключения имеют орнаментальные обрамления. Они украшают иконы Богоматери из Хоби, Спаса из Цагери, икону Богоматери семьи Лаклакидзе, иконы св. Георгия из Джумати (илл. 212), Цагерскую мадонну (илл. 213), Хидистави, Ленджери, Лабечия, Схieri и другие. На памятниках конца X — начала XI века встречаются вариации растительного и геометрического орнаментов. Внимание мастера привлекает и колористическая сторона произведений. Эмалевые медальоны на бортах иконы являются вместе с тем красочными акцентами. Живописный эффект вносят и свободно разбросанные по поверхности драгоценные камни, а также позолота и применение черни.

Процесс исканий скульптурной выразительности, четко сформировавшийся к X веку, завершается в следующем столетии блестящими достижениями. Произведения этого времени характеризуются умелой пластической моделировкой фигур, естественностью их движений, логически ясным композиционным строем. Декоративно решенные складки одежды служат здесь выявлению объемности форм.

С большим умением и тонкостью выполнены евангельские сцены на бортах иконы начала XI века, из-

вестной под названием «Богоматери семьи Лаклакидзе» (илл. 215). В выносном кресте из Мартвили (первая половина XI в.) умелой скульптурной проработкой достигнута монументальность фигуры Христа. Мастерство исполнения присуще и упомянутым иконам св. Георгия из Джумати и Богоматери из Цагери (обе — начало XI в.), а также ряду икон св. Квирике из Сванети. Высокой художественностью отмечены большие предалтарные кресты из Местии, Кацхи, Схвава, Харагаули. На руках местного креста изображены сцены из жития св. Георгия. Пропорционально построенные фигуры переданы высоким рельефом с умелой моделировкой форм, с полным пониманием механизма человеческого тела.

Выдающимся произведением XI века является чеканное тондо с изображением св. Мамая, где фигуры льва и сидящего на нем верхом Мамая высоким рельефом выступают из гладкого фона, почти как круглая скульптура. Развитое пластическое чувство мастера проявляется и в моделировке лица Мамая. Частичная позолота усиливает выразительность изображения (илл. 214).

Блестящие достижения грузинской пластики не получают своего дальнейшего развития. С конца XI столетия искания пластического порядка уступают место решенно декоративных задач. Главную роль в композиции начинает играть сложный и многообразный по мотивам орнамент. С XII века декоративное украшение предмета выдвигается на первый план. Усиливается интерес и к цветовым эффектам, которые создаются при помощи разноцветных камней и эмалевых пластин. Украшение памятников драгоценными камнями и эмалевыми медальонами, как уже было отмечено, имеет многовековую традицию в чеканном искусстве Грузии. Большое значение вновь приобретает применение черни.

Характерным примером нового художественного подхода является большая триптих Хахульской Богоматери (первая четверть XII в.). Лик и руки помещенного в центре изображения Богоматери выполнены в технике пергородчатой эмали. Парадное, исключительно богатое декоративное решение композиции, ценность использованных материалов (триптих украшен большим количеством драгоценных камней и эмалевыми пластинами), мастерство исполнения, а также размеры триптиха определяют его выдающееся место среди уникальных произведений средневекового искусства. Все внимание мастера сосредоточено на орнаментальном декоре, сплошь покрывающем фон. Красочные акценты, создаваемые вкрапленными в фон разноцветными камнями и эмалями, усиливают общее впечатление декоративности (илл. 216). Во второй половине XII столетия мастера вновь обращаются к изображению человеческой фигуры. В сюжетных изображениях — на окладе Бергского евангелия, исполненного Бешкеном Опизари (илл. 217), на окладе Цкароставского евангелия, на полях Анчисхатской иконы (конец XII в.) работы Бека Опизари (илл. 218) — фигуры людей, так же, как и орнаменты, технически выполнены с большим мастерством. Но в пластической трактовке заметно подражание приемам предыдущей эпохи.

Тяжелое политическое и экономическое положение Грузии в XIII столетии ограничило возможности раз-



210. Саголашская пластина. Серебро. Чеканка. Рубеж X—XI вв.

вития чеканного искусства, использующего в качестве основного материала ценный металл. Художественное творчество в этой области лишь продолжает навыки и решения предыдущей эпохи. Все еще сохраняется интерес к орнаментальному декору (Гелатская икона поясного Спаса, Спас из Хоби, икона Богоматери из Вардзиа).

В чеканной орнаментике средневековой Грузии получает распространение возникший в X веке мотив стилизованного листового орнамента. В произведениях, относящихся к XI столетию, этот мотив носит живой пластический характер (Мгвимевские, Кацхские иконы), в памятниках XII века он подчеркнут декоративен и более сложен по рисунку.

Изучение произведений чеканного искусства Грузии позволяет выделить отдельные группы памятников, сходных по своим художественным и техническим приемам. Это дает основание предположить существование в Грузии различных мастерских как в центральных районах — в монастыре Опиза в Южной Грузии, Сафарском монастыре в Месхетин, в Хоби в Ментрели, Гелати в Имеретии, так и в горных районах — в Сванетии и Раче.

В средневековой Грузии широкое распространение имело производство эмалей, в основном перегородчатых. Об этом свидетельствует большое количество сохранившихся произведений — медальоны, бляшки, служащие украшением икон, окладов, рукописных



211. Золотая чаша из Беди. Чеканка. 999 г.

книг, а также эмалевые иконы как с отдельными изображениями, так и с многофигурными композициями.

Грузия обладает самым крупным в мире памятником перегородчатой эмали — это упомянутые лик и руки Хахульской иконы. Этот триптих украшен большим количеством разновременных эмалей (среди них и византийские) различных форм и величины. Самая ранняя из них с «Распятием» датируется VIII веком. К раннему периоду относятся и отдельные эмалевые медальоны с полуфигурами св. Федора и Богоматери Оранты. К VIII—IX столетиям принадлежит эмалевый Деус в центральной части Мартвильского триптиха. В одну хронологическую группу эти памятники объединяют общий характер рисунка (малое число перегородок, их неравномерная толщина, трактовка глаз только кружком) и своеобразный подбор красок (изумрудно-зеленый фон и желтый нимб) — все это характерно для ранних образцов перегородчатой эмали.

От X века до нас дошли только две небольшие вещи — нагрудный образок Спаса на троне, а также крест с изображением царя Квирике со святыми на одной стороне и сценой «Распятия» на другой — на том же Хахульском триптихе. Сохранились, однако, орнаментальные нимбы и большое количество отдельных медальонов с полуфигурами святых и сюжетными сценками, использовавшиеся в качестве цветных акцентов на чеканных иконах X—XIII столетий (иконы Богоматери из Мартвили, Спаса из Гелати, Цаленджихский Спас, Цилканская Богоматерь, энкольпий для хранения нагрудного крестика царицы Тамары из Хоби, Хахульский триптих и др.—илл. 219—222).

Монументальная живопись переходного периода представлена немногими, более или менее фрагментированными росписями. В VIII—X веках система композиции росписи, так же, как и следующая восточ-



212. Икона св. Георгия из Джумати. Позолоченное серебро. Чеканка. Начало XI в.

нохристианским традициям иконография самих изображений, почти не меняются. Расписываются только алтарь, возможно и купол, центральная же часть храма остается или нерасписанной или украшается чисто декоративными мотивами. Но стиль стеной живописи претерпевает существенную эволюцию. Здесь наблюдается коренная переработка античного художественного наследия — забываются приемы иллюзионистической моделировки объема градацией тонов, форма осмысливается плоскостью. Рисунок, которому отводится основная роль, теряет плавность, становится угловатым, получая орнаментально-декоративный характер; нарушаются пропорции фигуры. Смысловая экспрессия выражается резкими жестами, увеличением размеров головы и кистей рук и прежде всего напряженностью линейного ритма.

Все это тесно связано с эволюцией грузинской скульптуры рассматриваемого периода и, подобно ей, отражает самостоятельные поиски новых средств художественного выражения. Известная изолированность грузинского искусства рассматриваемого време-



213. Царская мадонна. Серебро. Чеканка. Начало XI в.

ни только ускорила развитие этого органического процесса. Оставаясь, подобно живописи некоторых восточнохристианских районов, например Каппадокии, вне воздействия ретроспективного, антикizziрующего направления, господствовавшего в IX—X столетиях в византийском искусстве, грузинская монументальная живопись, намного уступая византийской в артистизме, значительно опережала ее в создании новых средств выразительности — линейности и экспрессивности. Это обстоятельство сыграло важную роль в своеобразном развитии грузинской монументальной живописи последующего времени.

К числу немногих уцелевших памятников эпохи принадлежит фрагмент первоначальной фрески алтаря храма в Теловани (VIII—IX вв.), обнажившийся из-под позднейшей записи. На стенах алтаря, по сторонам окна, находилась сильно пострадавшая роспись с неясным изображением головы Спаса в медальоне (возможно, на убресе) и четырех предстоящих апостолов. Тяжелые пропорции фигур, с превеличественными размерами голов, и особенно кистей рук, подчерк-



214. Тондо с изображением св. Мамая. Серебро. Чеканка. XI в.

нутая экспрессивность их резкого жеста, а также условная, линейно-плоскостная манера обрисовки лица, волос и складок одеяний сближают эту фреску с рельефом Ашота Куропалата из Опизы (первая четверть IX в.).

Церковь Армази в Ксанском ущелье, датированная 864 годом, сохранила древнюю роспись алтарной преграды. Роспись самого алтаря утрачена, центральная же часть церкви расписана декоративными белыми и красными полосами. В этой же расцветке с добавлением черного цвета исполнена и роспись преграды, изображающая головы трех юных святых, кресты архаической формы и декоративные мотивы. Типы лиц с округлым овалом, низким лбом и широко раскрытыми глазами повторяют древнехристианские образцы, но несколько наивная, примитивная манера их трактовки отличается плоскостью и линейностью.

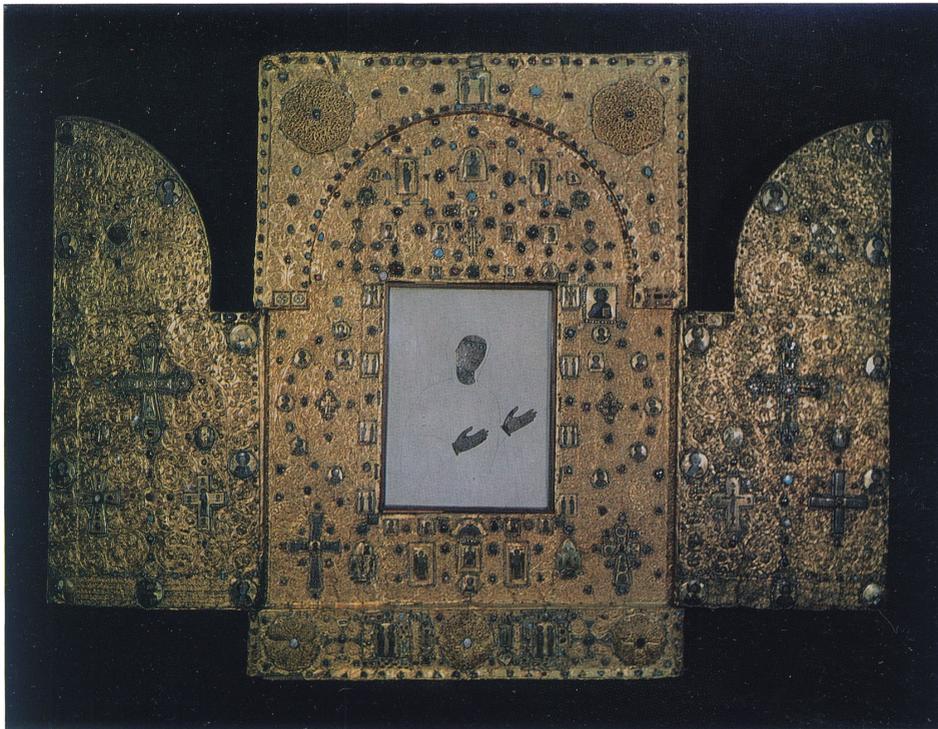
Обнажившаяся из-под записи XII века первоначальная роспись алтарной апсиды церкви Спаса в

селе Несгун в Сванетии, относимая к IX—X векам, исполнена в той же условной плоско-линейной манере. Распластанные на стене плоские фигуры отличаются неправильными пропорциями, архаическими типами лиц и угловатыми складками одеяний; особенно характерны зигзагообразные складки концов гиматий, спадающих с рук архангелов и апостолов и имеющих прямые аналоги в памятниках грузинской пластики IX—X веков. Роспись исполнена в очень сдержанной гамме коричневато-красных, серых и охристых тонов, почти без всякой светотеневой моделировки.

В иной, более строгой, иконописной манере исполнена роспись алтаря пещерной церкви монастыря Додо в Давид-Гареджийской пустыни, очень архаичная по своей иконографии — Христос, сидящий на троне, в радужном ореоле, фланкированный двумя архангелами, тетраморфами на огненных колесах и символическими олицетворениями солнца и луны.



215. Икона Богоматери с семьёй Лаклакидзе. Позолоченное серебро.
Чеканка. Начало XI в.



216. Триптих Хахульской Богоматери. Позолоченное серебро, золото, драгоценные камни. Чеканка. Первая четверть XII в.

В росписи красиво сочетаются густой сине-голубой фон с коричнево-красными, белыми и голубыми тонами одеяний и крыльев. Удлиненный овал лица, ровные дуги бровей, сближенные зрачки глаз и очень тонкие пальцы рук имеют аналогии в письме энкаустической иконы Цилканской Богоматери, датируемой IX веком.

Иконопись древней поры представлена в Грузии двумя энкаустическими образами. Сильно потемневший, почти неразличимый образ Спаса из Ачхсхати, возможно, восходит к древнехристианской эпохе (VI в.). Икона Богоматери из Цилкани, частично прописанная темперой, относится специалистами к IX веку.

Конец X — середина XIII столетия, период блестящего расцвета грузинской монументальной живописи, представлен рядом первоклассных произведений зрелого стиля. Этот период включал, в свою очередь, два основных этапа ее развития.

В начале первого этапа, длившегося с конца X до середины XII века, в общественной жизни Грузии происходят существенные перемены, изменяются также культурные взаимоотношения Грузии с соседними странами и народами. Ослабевает связь с утратившими былое значение культурными центрами Сирии и Палестины. В то же время налаживается более тесный контакт с цветущими очагами византийской культуры.

К концу X столетия в Византии складывается новая система декора, согласно которой храм украшается обширной росписью, включающей не только отдельные изображения святых, но и развитые циклы сцен, расположенные в литургическом порядке. Грузия воспринимает эту систему тем более охотно, что утвердившийся в грузинской архитектуре новый стиль, подчинивший отдельные архитектурные формы единой пространственной идее, требовал украшения ин-



217. Бешкен Опизари. Оклад Бертского евангелия. Позолоченное серебро. Чеканка. XII в.

терьера сплошной росписью. Эти факторы сыграли важную роль в коренном изменении самой системы росписей, что имело громадное значение для всего последующего развития грузинской монументальной живописи. Лаконичный декор, выделявший только главные части храма, сменился в конце X — начале XI века обширными росписями, заполнившими всю поверхность его сводов и стен. Эти изменения стимулировали дальнейшее развитие монументальной живописи, формирование в ней различных художественных школ. Не избежало эволюции и содержание росписей. Они пополняются циклами сюжетов, в первую очередь изображением двенадцатых праздников. При воплощении этих сюжетов используются как византийские, так и восточнохристианские образцы. Творческая активность грузинских художников проявляется себя и в создании многочисленных иксторских изображений и оригинальных циклов жития местных святых.

Показательно, однако, что в росписях купола и алтаря художники неуклонно следуют древним местным схемам, изображая в куполе «Триумфальный крест», реже «Вознесение Христа», а в алтаре — композиции на тему «Слава Христа» в типе «Величия» или «Денсуса». Только в алтарях храмов, посвященных Богоматери, изображается Богоматерь с младенцем и ангелами.

Усложняются композиционные задачи монументальной живописи. Следуя обычной византийской системе членения росписи на регистры и располагая в них изображения согласно установленной иерархии, грузинские художники украшают своды и стены здания фреской. Иногда, когда это диктовалось спецификой интерьера, они отступают от традиционных приемов построения, создавая оригинальные решения. Так, например, в Атенском сионе художник сильно повышает высоту нижнего ряда с целью создать своеобразную основу для росписи громадных сводов.

В рассматриваемый период, особенно на первом его этапе, когда еще не было утрачено понимание росписи как целостной художественной системы, композиция имеет строго монументальный характер. Стремясь гармонически согласовать роспись с пространственным членением интерьера, художники ограничивают количество изображений, но увеличивают их размер, размещая их на больших отрезках сводов и стен и выделяя отдельные архитектурные элементы — устои, пилястры, арки, окна, двери и т. д. — орнаментальными мотивами. При этом строго соблюдается горизонталь регистра, подчеркнутая орнаментальными бордюрами. Только позднее намечается стремление придать динамичность и свободу композиционному строю стеной живописи.

Монументально построение самих сцен, в которых крупные фигуры господствуют над пейзажным фоном. В расставные живописных акцентов царит спокойный и ясный ритм. Меняется в этот период и манера изображения человеческой фигуры: пропорции ее становятся анатомически правильнее и стройнее, движения свободнее и естественнее; исчезают резкие и утрированные жесты, а их экспрессия выражается в мужественных и плавных движениях; более утонченно моделируются лица. Все это углубляет эмоциональную трактовку темы и образа.



218. Бека Опизари. Анчисхатская икона. Деталь оклада. Позолоченное серебро. Чеканка. Конец XII в.

Вместе с тем грузинская монументальная живопись сохраняет свои характерные черты: строгую красочную гамму, сдержанность в моделировке формы светотенью и линейность манеры письма. Но существенно меняется сам характер линейного рисунка: оставаясь подчас орнаментальным, он становится более мягким и плавным, великолепно передавая пластическую форму тела и складки одеяний. В данной эволюции также выявляется тесная связь грузинской монументальной живописи со скульптурой, которая именно в этот период вышла на путь объемных пластических решений. Показательно в этом смысле, что эволюция рисунка — от угловатого, напряженного в ранних или архаизирующих провинциальных росписях до свободного, в меру плавного в монументальной живописи XI—XII веков — отвечает соответствующим этапам эволюции грузинской рельефной скульптуры. В то же время такой эволюции способствовало, очевидно, и широкое знакомство с образцами византийского искусства, тем более, что само оно развивалось отчасти под воздействием восточнохристианского искусства, в сторону отвлеченности, экспрессивности и линейности.

Насколько органичным было развитие грузинской монументальной живописи, свидетельствует разнооб-



219. Распятие на Хахульской иконе. Перегородчатая эмаль.
VIII в.



220. Мученический триптих. Центральная часть. Перегородчатая эмаль VIII—IX вв.



221. Медальоны на иконе Вардзийской Богоматери. Перегородчатая эмаль. IX в.

разие ее школ и направлений, обладающих, несмотря на принципиальную стилистическую общность, некоторыми особенностями рисунка и колорита. Судя по дошедшим до нас разрозненным памятникам переходного времени, школы эти возникали в различных районах страны еще до ее объединения в единое государство. В дальнейшем они также были связаны с отдельными провинциями Грузии и с крупными столичными или монастырскими центрами культуры, сохраняя по традиции свою относительную самостоятельность.

Внутри самих школ, в свою очередь, развивались различные, передовые или архаизирующие, направления и наряду с великолепными фресками создавались скромные стенописи народного характера. Эти различия, отчасти обусловленные социальной дифференциацией феодального общества, определяют известную сложность единой в основном эволюции грузинской монументальной живописи. Не учитывая столь

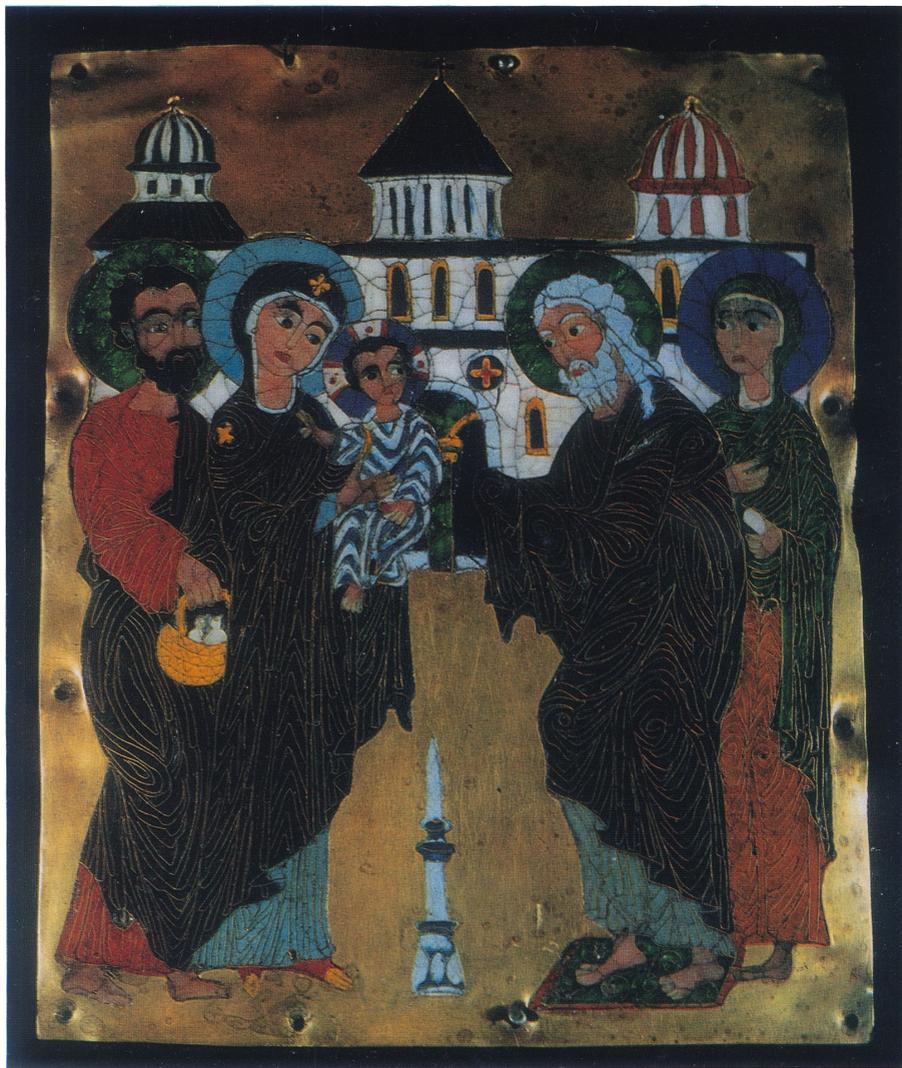
важного обстоятельства, нельзя оценить ни отдельные ее памятники, ни общей картины ее развития.

Во время нашествия Арабского халифата центры политической и культурной жизни Грузии, как уже говорилось, перемещаются на периферию — в южную, западную и крайние восточные части страны. С монастырями юго-западной провинции Грузии Тао-Кларджети связывается одна из передовых живописных школ X—XI веков, создавшая росписи в храмах Отхта-Эклесна (конец X в.), Ошки (1036 г.), Ишхани, Хахули, Тбети (все — начало XI в.) и в других культовых сооружениях. Фрагменты росписи в храмах Кумурдо и Манглиси (20-е гг. XI в.) свидетельствуют о том, что мастера тао-кларджетской школы подвизались и в центральных районах Грузии — Джавахети и Картли. Кроме фрески базилики Отхта-Эклесна, следующей еще старой системе и украшающей только алтарь, росписи остальных храмов, покрывающие весь интерьер, представляли собой новый тип стеновой живописи. Но само ее содержание следует древней местной традиции: в куполе изображался триумфальный крест с ангелами, пророками и другими персонажами, в алтаре — композиция «Слава Христа» в архаических редакциях, повторяющих схемы древнейших восточнохристианских алтарных росписей. В центральной части храма помещались изображения праздников, а также святых и ктиторов.

Росписи, украшающие большие храмы Тао-Кларджети, отличаются монументальностью и торжественностью. Они строятся несколькими регистрами. Особенно торжественны алтарные росписи, включающие ряды свободно расположенных фигур апостолов, святителей и других персонажей (росписи Отхта-Эклесна, Ишхани, Хахули, Ошки, Тбети и других храмов). Очень характерны для произведений этой школы подчеркнуто-стройные, вытянутые пропорции фигур и изящный, в меру плавный, но подчас измельченный рисунок складок одеяний. Лица утонченно духовного склада писаны по темным зеленоватым или коричневатым прокладкам с легкими высветлениями и подрумянками. При всем индивидуальном различии цветовой гаммы росписи в целом отличаются мягким, неярким колоритом, в котором преобладают сочетания теплых коричнево-красных, серых, пепельно-голубых, сиреневых и золотистых тонов.

Особенной красотой и подлинной музыкальностью линий и цвета отмечены более сохранившиеся купольные росписи Ишхани и Манглиси, где украшенный камнями и жемчугом колоссальный крест в радужном ореоле возносит две пары ангелов. Их удлиненные, плавно изгибающиеся фигуры в светлых одеяниях, драпирующихся множеством складок, парят на фоне темного звездного неба. Интересны и такие, связанные с эллинистической традицией изображения, как олицетворяющий солнце юноша с рогом изобилия в руках, сидящий на льве (Манглиси), или четыре апокалиптические колесницы в Ишхани.

Живописная школа, сложившаяся в крайней восточной провинции Грузии, в Кахети, также связана с крупным монастырским центром — Давид-Гареджийской пустыней, возникшей еще в раннефеодальное время и переживавшей вторичный расцвет в эпоху зрелого средневековья (одной из ранних гареджийских росписей в монастыре Додо мы коснулись выше).



222. Пластина с изображением «Сретения». Перегородчатая эмаль. XII в.



223. Тайная вечеря. Роспись трапезной монастыря в Удабно. Ко-
нец X — начало XI в. Копия

Росписи Давид-Гареджи резко отличны по своему духу от торжественных, величественных фресок тао-кларджетских монастырей. Гареджийские росписи, украшающие небольшие пещерные церкви и трапезные, гораздо проще по композиции (обычно они строятся из одного-двух регистров) и светлее по колориту. Повторяющиеся в ряде росписей сцены из «Жития» основателя пустыни св. Давида включают ряд наивных повествовательных деталей, в которых тема строгой аскезы сочетается с темой любви к природе и всякой живой твари, вплоть до жалости к дракону — пожирателю ланей. Эти сцены, так же, как и украшающие трапезные изображения различных трапез, смягчают аскетический характер росписей и придают им мирской дух. Впечатление это усилено и характерным для большинства из них светлым жизнерадостным колоритом.

Самыми значительными из росписей гареджийской школы являются фрески главного храма и трапезной монастыря Удабно, выполненные в конце X или скорее в начале XI века. Кроме традиционных священно-

исторических сюжетов, роспись включает групповой портрет ктиторов и оригинальный цикл сцен «Жития» святого Давида Гареджийского, следующих тексту древнего грузинского апокрифа (илл. 224).

В трапезной представлены торжественная композиция «Деисус», сцены «Тайная вечеря» (илл. 223), «Гостеприимство Авраама» и отдельные фигуры святых; арка украшена рисунком вазы с растительным побегом. В отличие от росписи самого храма, в котором изображения располагаются, как обычно, вплотную друг к другу, здесь они свободно разбросаны на светлых фонах отдельными яркими живописными пятнами. Очень сдержанная моделировка формы «высветлениями» и «притенениями», силуэтность рисунка фигур четко выделяют их на светлых фонах. Колорит росписей, очень теплый и жизнерадостный, построен на сочетании интенсивного голубого, светло-зеленого, рыжеватого-красного и обильно используемой золотистой охры. В храме фоны голубые, в трапезной — белые.

Применение близкой колористической гаммы не только в росписях некоторых других храмов Гареджи,



224. Гибель дракона. Сцена из жития св. Давида Гареджийского. Роспись монастыря в Удабно. X—начало XI в. Копия



225. Тевдоре. Св. Федор на коне. Роспись церкви Квирикэ и Илты в Кала. 1112 г.

но и в росписи церкви св. Георгия в Бочорме, стоящей в другом районе Кахети (цикл «Жития св. Георгия», рубеж XI—XII вв.), заставляет предположить, что художники гареджийской школы работали и в соседних районах Кахети.

Своя живописная школа развивалась в горных районах Западной Грузии — Сванетии и Раче. Среди росписей Сванетии (одной из ранних — в Несгуне — мы коснулись выше) встречаются произведения различного художественного уровня — от примитивных фресок народного характера до великолепных фресок выдающихся мастеров. Но и те и другие обладают некоторыми общими чертами иконографии и стиля, свидетельствующими об устойчивости местных традиций.

Своеобразие этой школы в значительной мере ограничивается определенным отбором тем или колористических традиций, подобно тому, как из всего богатства типов грузинской культовой архитектуры Сванетия избрала только один тип маленьких зальных

церквей, так прекрасно гармонирующих с ее суровыми горными пейзажами.

Иконографические особенности росписей Сванетии, связанные с пережитками дохристианских верований и представлений, отвечавших пережиткам родового строя, устойчивым в этих отдаленных районах, выражаются в отказе от одних тем и пристрастии к другим. Так, например, мы никогда не встретим здесь в конхе алтарной апсиды фрески с центральной фигурой Богородицы, даже в церквах, ей посвященных; очень редко изображения триумфального креста в своде. Зато почти все церкви украшены композициями, изображающими святых воинов, культ которых, особенно св. Георгия, в Сванетии был очень велик. Характерные для большинства росписей Сванетии мужественные образы св. Георгия и Федора, изображенных в доспехах, скачущими на конях, обычно навстречу друг другу, с развевающимися за спиной плащами и поправляющими копьём змяя и Дюклетяна, олицетворяют образ воина-рыцаря.



226. Голова св. Федора. Фрагмент росписи церкви Квирикел и Ивлиты в Кала. 1112 г.

Своеобразной особенностью этой школы являются наружные росписи — росписи фасадов церковных зданий, обычно не украшаемых резьбой. Подобные росписи почти не встречаются в других районах Грузии.

Характерные для грузинской монументальной живописи рассматриваемого времени линейная манера письма и сдержанность колористической гаммы проявляются в росписях Сванетии особенно отчетливо. Рисунок сильных мужественных фигур и суровых лиц восточного типа, либо резкий и орнаментально-декоративный, либо пластически моделирующий форму, всегда выразителен. В нем ясно ощущается генетическая связь между монументальной живописью и скульптурой. Возможно, это объясняется тем, что произведения живописи сравнительно редко попадали в эти отдаленные, труднодоступные районы, тогда как чеканные иконы, которыми славилась мастеря Сванетии, всегда были у художника перед глазами.

В целом росписи Сванетии близки друг другу по колориту, хотя каждая из них отличается цветовой па-

литрой. Колористическое родство основано на сочетании различных оттенков коричнево-красных и серых цветов; синий и голубая лазурь употребляются очень редко. В некоторых росписях, исполненных, по-видимому, еще в конце X века в Ац, Ипхи, Жвибиани и др., эта гамма обогащена киноварью, иногда ярко-бирюзовым цветом.

Выдающимися произведениями монументальной живописи Сванетии следует признать три точно датированные росписи, исполненные, как указано в специальных надписях, «рукой царского художника Теодоре». Первая в церкви Архангелов в Ипрари (1096 г.), вторая в церкви Квирикел и Ивлиты в Кала (1112 г.) и третья в церкви св. Георгия в Накипар (1130 г.). Возможно, титул «царского художника» связан с исполнением каких-то царских заказов и даже с пребыванием в столице, где Теодоре мог совершенствовать свое мастерство, но во всяком случае его росписи являются типичными памятниками местной школы. Они следуют традиционной схеме, видоизме-



227. Фигура святителя. Роспись храма в Аteni. XI в. Копия

нящейся в деталях сообразно различным патронам церквей. Художник по-прежнему ограничивает число изображений, добываясь их монументальности. При всей традиционности колорита, типа фигур и ликов, сильный, сочный, подчас даже грубоватый рисунок Тевдоре выделяется пластической выразительностью, созданные им образы отмечены большой эмоциональностью (илл. 225, 226).

Росписи Тевдоре дают возможность проследить на примере творчества одного художника эволюцию грузинской монументальной живописи на рубеже XI—XII столетий. Композиция, строго уравновешенная в Ипрарской фреске, в его более поздних росписях, сохраняя свой монументальный характер, становится динамичнее, обобщеннее и декоративнее; рисунок обретает в них большую свободу и плавность.

Резкий условный рисунок росписи в церкви Спаса в Мацхвариши (1140 г.), исполненной художником Микаелом Маглакели, говорит о более архаизирующем стиле. Однако в композиции этой росписи тенденция к динамичности и декоративности выражена еще сильнее. Интересен групповой портрет, представляющий сцену коронации царя Дмитрия I и передающий специфику грузинского церемониала — два феодала (один из них правитель Сванетии) опоясывают царя мечом.

Роспись церкви Архангелов в селе Земо-Крихи в соседней горной провинции Раче, исполненная около середины XI века, очень близка к росписям Сванетии как по своей схеме, типам фигур и лиц, так и по характеру рисунка и колорита. Сближает ее с росписями Сванетии и любовь к богатым орнаментально-декоративным мотивам.

После объединения Грузии ведущая роль в политической и культурной жизни страны возвращается к внутренним ее районам и их стодичным центрам — Кутаиси и Гелати — в Западной, Мцхета, позднее (после изгнания арабских завоевателей) Тбилиси — в Восточной Грузии. В них развивается интенсивная художественная деятельность — здесь сосредоточены скриптории и эмальерные производства, сюда чаще попадают и завозные образцы восточного и византийского искусства, обогащающие местные вкусы. С этими центрами были, по-видимому, связаны и артели художников-монументалистов.

В стенописях этих районов с их относительно развитой социальной дифференциацией наблюдается разнообразие живописных манер и колористических традиций: наряду с росписями небольших церквей создаются, по заказу царей или близких к трону лиц, большие парадные росписи, продолжающие линию торжественных фресок тао-кларджетской школы. Наряду с росписями, сдержанная красочная гамма которых родственна местной традиции (росписи в Идлети, Икви, церкви Георгия Калоубанского, близкие по колориту к росписям Сванетии), создаются фрески, исполненные в более сложной богатой гамме, включающей дорогую лапис-лазурь, и, по-видимому, связанные со стодичными живописными школами.

Одним из наиболее ярких произведений стодичной школы монументальной живописи является великолепная роспись, украсившая во второй половине XI века древний Атенский сион (илл. 227, 229). В сохранившихся фрагментах росписи уцелели портреты



228. Архангел Гаурил из сцены «Благовещения». Фрагмент росписи храма в Атеки. XI в. Копия



229. Сон Иосифа. Роспись храма в Атени. XI в. Копия



230. Архангел Михаил. Фрагмент мозаики алтарной апсиды храма в Гелати. XII в.



231. Икона Цалканской Одигитрии. Энкаустика IX в., темпера XIII в., чеканка XVI—XVIII вв.

заказчиков — грузинских царей и феодалов. Над фресками работали не менее четырех талантливых художников из одной артели (манера их различается в частности), но автором общей композиции, несомненно, был один, очевидно, старший из них. Разрешая сложную задачу гармонического согласования новой росписи с древней архитектурой, он проявил глубокое понимание специфики последней. Исходя из основного принципа пространственного членения тетраконха — симметричности и ритмического равновесия отдельных частей интерьера, — художник помещает в каждой части здания особый, рассчитанный на независимое прочтение иконографический цикл. Колорит росписи строится на различных оттенках голубого — от пепельного до чистого кобальта, на оттенках серебристо-зеленых, красных, лиловых. Преемственность стеной живописи Атенского сиона с тао-кларджетскими росписями сказывается как в использовании эллинистических мотивов, так и в строгой монументальной композиции, в подчеркнуто-стройных пропорциях фигур, уточненном типе лиц. В то же время рисунку становится более уверенным и динамичным; сочная контурная линия великолепно передает форму, в уверенном движении контура ощущается опытная рука художника. Более определенный характер приобретает и система осветлений, сохраняющая, однако,

свое орнаментально-декоративное значение. Пробела на лицах наносятся более четко — в виде коротких, энергичных бликов — «движков».

Образы, созданные атенскими художниками, замечательны своей индивидуальной характерностью, которая «читается» в задумчивых лицах апостолов, в величественном облике отцов церкви, и особенно в величественной фигуре архангела Гавриила из сцены «Благовещение». Монументальность этой фигуры, ее сильно, мужественное, но плавное движение, переданное выразительным рисунком, воплощают наиболее характерные черты грузинской монументальной живописи XI столетия (илл. 228).

В 20-х годах XII века фресковой росписью и мозаикой был украшен храм Гелатского монастыря. В мозаике конхи алтарной апсиды представлена Богоматерь с младенцем, стоящая на подножии. Фигуру Богоматери flankируют два архангела в пышных, украшенных драгоценными лорами одеяниях (илл. 230). Темно-синие драпировки мафория Богоматери, изумрудно-зеленые и лиловые с золотом одеяния архангелов необыкновенно красиво выделяются на гладком золотом фоне. При всей импозантности и торжественности эти стройные, свободно расположенные фигуры производят впечатление легкости и изящества.

Мозаика набрана из мельчайших кубиков смальты (кое-где агата), переходы тонов выполнены в ней очень тщательно. В манере исполнения фигур наблюдается известная двойственность: характерные для византийского искусства интенсивные цветные тени и другие живописные приемы сочетаются в гелатской мозаике с типичным для грузинского художника линейным осмыслением формы. Это заставляет полагать, что мозаика исполнена по византийским образцам местным художником, который, возможно, совершенствовал свое мастерство в Византии. Местное происхождение художника подтверждается и типами лиц.

Остатки мозаичных росписей в храмах Мартвили, Шорети и сведения о мозаиках, украшавших Моквский храм, свидетельствуют о том, что эта драгоценная живописная техника была достаточно известна в средневековой Грузии, хотя, очевидно, менее распространена, чем фреска.

Вся остальная часть Гелатского храма была украшена фреской. Сохранившаяся в нартексе роспись содержит изображение семи вселенских соборов и редкую сцену «Чудо св. Евфимии на Халкедонском соборе». Эта сцена, так же, как и надписи, сопровождающие изображение, отражала борьбу церковных партий на Кавказе.

Стиль гелатских фресок представляет дальнейшее развитие традиций столбичной школы. Они близки к атенским фрескам своей монументальностью, изысканностью рисунка фигур и одухотворенностью лиц, а также светлым колоритом — сочетанием голубых, светло-зеленых и красных тонов одеяний, четко выделяющихся на белых фонах. Но рисунок гелатской фрески мягче, обобщеннее, колорит чуть холоднее, трактовка образов лиричнее.

Второй этап развития грузинской монументальной живописи — вторая половина XII — первая половина XIII века — не связан с каким-либо резким, коренным переломом. Незаметные сдвиги в направлении боль-



232. Сцены богородичного цикла. Роспись церкви Бертубани. Первая четверть XIII в.

шей декоративности и динамичности композиции и рисунку проявляются все определеннее, в частности в росписях Павлиси, Икорты и других храмов. На рубеже XII—XIII веков эта направленность образует новую систему монументальной живописи.

Ярче всего проявляются особенности новой системы в церковных росписях эпохи царицы Тамары — в Вардзии (1184—1186 гг.), Бетании, Кинцвиси, Тимотесубани (все три — начало XIII в.), Бертубани (первая четверть XIII в., *илл.* 232), в Ахтала, где первоначальный слой, уцелевший на южной стене храма, относится к началу XIII века. Иконографические схемы этих росписей продолжают старые традиции.

Роспись, украсившая церковь пещерного монастыря Вардзиа, основанного царем Георгием III и его дочерью Тамарой, включает наряду с их портретами (*илл.* 233) изображение феодала — заказчика росписи. Фрески двух больших купольных храмов Бетания

и Кинцвиси (Картли) содержат портреты царицы Тамары с отцом и сыном и феодалов — светских и духовных. Роспись, в которой Тамара представлена с сыном, украшает пещерную церковь монастыря Бертубани в Давид-Гаредже. Тогда же расписана и трапезная монастыря. Четыре изображения царицы Тамары свидетельствуют о достигнутом в них портретном сходстве. Показательно, что, как и в более ранних росписях, художник, создавая портреты конкретных личностей, отбрасывает условную технику «высветлений» и «притенений», оперируя главным образом рисунком. Поэтому в таких фресках особенно четко выступает характерная для грузинской живописи линейность манеры письма и локальность цвета. Портретным изображениям отведены самые освещенные места в нижнем регистре северной или южной стены.

Росписи XII—XIII столетий следуют различным колористическим традициям. Во фресках Вардзии и Бе-



233. Портрет царицы Тамары. Фрагмент росписи пещерного монастыря Вардзия. 1184—1186 гг.



234. Голова св. Георгия. Фрагмент росписи храма Киндвиси. XIII в. Копия

тани густые синие, коричнево-красные, белые и серые тона объединены сине-серыми фонами (в Вардэи тональность несколько теплее). Совершенно иная тональность киндвисской росписи определяется интенсивно-голубыми (чистой ляпис-лазури) фонами, красиво сочетающимися с голубыми, светло-зелеными, золотистыми, бархатисто-красными и белыми тонами. Сочетание глубокого сине-голубого с белым и светло-красным характерно и для бертубанской росписи. Особенной красотой колорита отличается роспись трапезной: сине-голубая лазурь, сочетающаяся с белым и розовым, оттенена естественным коричневато-серым тоном скалы. В близкой тональности исполнены росписи в Ахтале и Тимотесубани.

Сильно видоизменяется и характер композиции росписи. Оставаясь в целом монументальной, она становится более нарядной, динамичной и декоративной. Из-за того, что отдельные архитектурные элементы большей частью уже не выделяются орнаментом, а заполняются фигурами (Вардэи) или даже целыми сценами (Бетания, Тимотесубани), роспись лишается былой тектоничности и стелется по стенам и сводам храма сплошным ковром. В нее охотно вводится нарядная декоративная аркатура, объединяющая от-



235. Ангел. Фрагмент композиции «Жены-мироносицы у гроба господня». Роспись храма Киндвиси. XIII в. Копия



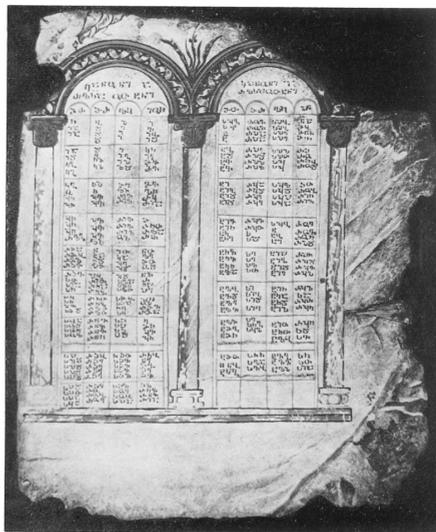
236. Исцеление бесноватого. Миниатура из Первого Джручского четвероевангелия. 940 г.

дельные изображения (Кинцвиси). Единство уровня регистра иногда сознательно нарушается созданием дополнительных регистров, располагаемых в шахматном порядке (алтарные росписи в Бетани, Кинцвиси и Тимотесубани). Динамичнее становятся ритмы, движения и позы фигур. Показательна в этом смысле замена фронтальных фигур святителей фигурами святителей, изображенными в трехчетвертном повороте. Появляются многофигурные композиции с архитектурным или горным фоном, но соотношение между фигурой и фоном в целом остается прежним, то есть фигура всегда превалирует над условным плоскостным фоном.

Рисунок, приобретая изысканную декоративность, теряет былую силу и выразительность. Моделировка лиц — мягкая и плавная — иногда достигается одними прозрачными тенями.

Некоторые образы в росписях этой эпохи, например святителя в Вардзии или святых воинов в Кинцвиси, отличаются порой тонкой одухотворенностью (илл. 234).

В прекрасном изображении ангела из сцены «Жены-мироносицы у гроба господня», украшающей северную стену Кинцвисского храма, плавный наклон головы, женственное движение округлой руки, музыкальность декоративного ритма хрупких, изгибающихся складок сине-зеленых одеяний и свободный рисунок взметнувшихся крыльев воплощают характерные черты стиля



237. Канон из Адидского четвероевангелия. 897 г.

грузинской монументальной живописи начала XIII века (илл. 235). Но как ни прекрасно это изображение, оно уже лишено той внутренней силы и выразительности, которые привлекают нас в фигуре атенского ангела.

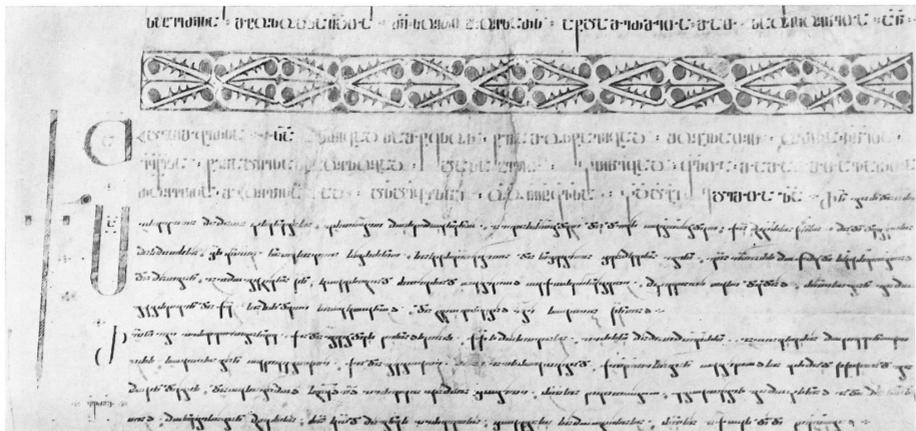
По своей тонкой эмоциональности грузинская монументальная живопись XIII столетия подошла к проблемам, которые позднее были разрешены итальянской живописью «дученто» (аналогичные явления наблюдаются и в некоторых произведениях византийско-балканской живописи этой эпохи). Но в дальнейшем эта эволюция была приостановлена. Росписи второй половины XIII века — во времена монгольского владычества — следуют старым традициям, но сильно огрубляют их.

Это особенно заметно в росписях церкви Благовещения в Давид-Гаредже и малой церкви в Кинцвиси, да и в других храмах Восточной Грузии. В Западной Грузии появляются фрески, в которых дает о себе знать усилившееся влияние византийской живописи. Но они относятся уже к следующему этапу развития грузинского искусства.

До нас дошло весьма ограниченное количество живописных икон этой эпохи. К числу лучших должны быть отнесены хранящиеся в Сванетии иконы «Распятие» и архангелов Михаила и Гавриила — два прекрасных поясных изображения из денсусного чина, исполненные, судя по их стилю, в XII веке. Одухотво-



238. Евангелисты Лука и Иоани. Миниатюра из Адишского четвероевангелия. 897 г.



239. Заставка из сборника «Церковные песнопения» Микаэла Модрекли. Вторая половина X в.

ренные лица, тонкое письмо, выразительность рисунка сближают эти иконы с лучшими грузинскими росписями этого времени. О местном их происхождении свидетельствуют и ошибки в написании греческих титулов.

Характер и состав декоративного убранства грузинских рукописных книг складывались не только в мастерских письма, находившихся на территории страны, но и в грузинских монастырях Сирии, Палестины, Синая, несколько позднее — Афона. Отдельные грузинские монастыри пользовались широкой известностью как очаги просвещения и культуры. На относительно раннем этапе декоративное убранство грузинской рукописи следует стилю, выработанному искусством Переднего Востока, и лишь с течением времени, а именно с усилением на Востоке культурного и политического влияния Византии, начинается ориентация на приемы, сложившиеся к этому времени в византийской миниатюрной живописи. Однако грузинские переписчики и миниатюристы не сразу отказываются от способов украшения страницы и иконографических типов искусства Переднего Востока и лишь частично принимают элементы декора греческой рукописи.

В дошедших до наших дней рукописях периода IX—X веков украшение текста сводится к скромному выделению заголовка цветом и размером букв, к знакам, помогающим ориентироваться в тексте или завершающим строки. Рукописная страница выполняется крупным четким уставным письмом со спокойной и раздельной расстановкой букв в словах и крупными простыми заглавными буквами. Ни заставок, ни инициалов в тексте нет. Нет их и в Адийском чет-

роевангелии и Первом Джруцком четвероевангелии, демонстрирующих характер декоративного оформления грузинской рукописи на рубеже IX—X веков. Эти кодексы переписаны и украшены в одном из крупных религиозных и культурных центров эпохи — Шатбердском монастыре.

Адийское четвероевангелие, датированное 897 годом (Мestia, Краеведческий музей), содержит выходной лист с характерным для раннего времени изображением четырехлопастного креста, портреты евангелистов, каноны и так называемое темплетто — символ храма над «Гробом господним». Миниатюры Адийского кодекса сохранили некоторые черты своего позднеантичного прототипа не только в составе миниатюр, но и в характере изображений и в колорите. Попарное расположение евангелистов, свободный рисунок их фигур, решение драпировок, архитектурный тип канонов и их орнамента, такие подробности, как разрезные листья аканта у пят арок, сопровождающая их поросль, голубые тени на зеленом поле — все это унаследовано от поздней античности (илл. 237, 238).

В Джруцком кодексе, украшенном миниатюрами в 940 году (Институт рукописей АН Грузинской ССР, Н-1660), темплетто отсутствует, а состав миниатюр дополнен посным изображением Богоматери с младенцем и тремя сценами «Чудесных исцелений» (илл. 236). Черты позднеантичного оригинала отчетливо выявляются и здесь, однако изменение состава миниатюр и новые изобразительные приемы свидетельствуют о существенных переменах, происходящих в декоративном осмыслении рукописной книги. В тексте евангелия заметны редкие и робкие попытки украсить заглавную букву.



240. Жены-мироносицы у гроба господня. Миниатюра из Синаксаря. XI в.

Во второй половине X века наблюдается расцвет искусства декоративного оформления рукописи. Хотя уставное письмо и теперь не выходит из обихода, преобладающим становится полуустав с уставными заглавными буквами. Обильное введение в текст кинзвари изменяет облик страницы. Главы отмечаются концовками или заставками. Заглавная буква превращается в объект украшения. В южных районах Грузии, по-видимому, и на этом этапе сохранивших ведущую роль в сфере создания рукописной книги, вырабатываются приемы украшения и колорит, позволяющие говорить о сформировавшейся здесь местной школе. Блестящие образцы дорогой парадной рукописи, как сборник «Церковные песнопения» Микаэла

Модрекили (Институт рукописей АН Грузинской ССР, S-425), отличаются от рукописей «народного круга» лишь качеством исполнения (илл. 239). Выходной лист украшается уже не четырехлопастным крестом, а крестом голгофского типа, каноны, сопровождаемые так называемым «Посланием Евсевия», помещаются по-прежнему перед текстом, а евангелисты — у начала глав. Тип стоящего евангелиста вытесняется изображением евангелиста сидящего и пишущего.

Редкие исключения, как Цкароставское четвероевангелие (Институт рукописей АН Грузинской ССР, А-98), интерпретирующее ранний образец, подчеркивают характер происшедших изменений. Переход от X к XI столетию в грузинской рукописи отмечен, с



241, 242. Отречение Петра. Миниатюры из Второго Джрчужского четвероевангелия. Вторая половина XII в.

одной стороны, широким использованием и дальнейшим развитием тех приемов письма и украшения рукописной страницы, какие были введены в обиход уже во второй половине X века, а с другой — отрицанием или существенной переработкой некоторых декоративных элементов и, наконец, появлением новых мотивов и сюжетов.

Расцвет всех видов искусства, литературы и науки в объединенной Грузии XI века ставит перед скрипториями большие задачи в области перевода, редактирования и переписки произведений богословской письменности, исторической литературы, поэзии.

В декоративном украшении грузинской рукописи этого времени наблюдается следование достижениям живописных школ Византии. Вместе с тем заметно стремление грузинских мастеров к переработке византийских образцов и реминисценции более ранних, идущих с Востока приемов. Это и определяет на данном этапе своеобразный характер грузинской рукописной книги, отличающий ее от созданных как в Византии, так и в других странах христианского Востока. Струя народного творчества пробивается и теперь сквозь толщу различных установок в орнаменте и палитре художника. В рукописях, подобных Урбинскому четвероевангелию X века (А-28) или Кодексу XI века (Н-221), хранящимся в Институте рукописей Академии наук Грузинской ССР, можно обнаружить различные стили художественного оформления — нали-

чие разных школ, среди которых выделяется школа, формировавшаяся на юге Грузии.

Отчетливо обнаруживается разница между рукописными книгами, созданными на территории самой Грузии, и теми, что выполнялись в зарубежных центрах грузинской культуры, где грузинские мастера общались с греческими, а порой и заказывали миниатюры греческим художникам. Здесь, естественно, преобладала ориентация на Византию.

К XI веку относится Синаксарь (Институт рукописей АН Грузинской ССР, А-648), который, по данным записи, мог быть переписан в Иверском монастыре на Афоне. Рукопись, дошедшая до нас во фрагментах, иллюстрирована по типу Менология Василия II. Стиль семидесяти четырех миниатюр этой рукописи позволяет считать Синаксарь примером «византизирующего» памятника грузинской миниатюрной живописи. Характер исполнения миниатюр дает возможность установить, что рукопись была украшена греческими художниками, среди которых, судя по свойственной ряду миниатюр приглуженности красочной гаммы, подчеркнутой линейности, характерному типу лиц, был и грузинский мастер. Синаксарь интересен тем, что в нем при общем декоративном решении, совпадающем с художественным оформлением византийских памятников XI века, сохранились признаки более ранних миниатюр: округлый овал лица, коренастые пропорции фигур, сочность моделировки и т. д. (илл. 240).

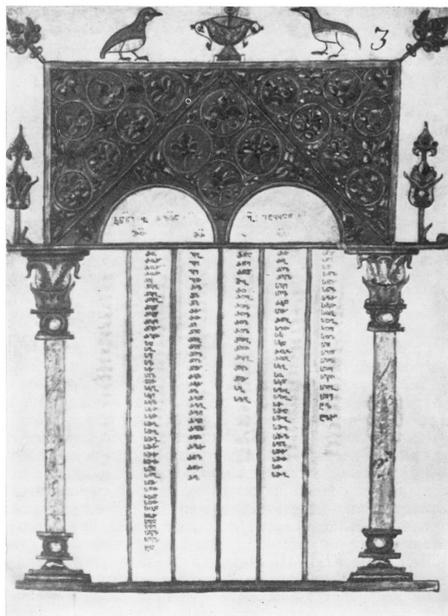
В декоре грузинских кодексов, вышедших из мастерских Константинополя, Черной Горы, Афона, используются красочная палитра византийской рукописи, ее формы канона, заставки, тип евангелистов и прочее. Но своеобразная красочная гамма миниатор константинопольской школы, дающая ощущение интенсивной, резковатой, хотя и очень эффектной цветистости, остается чуждой грузинским художникам, как и некоторые другие особенности декора византийских рукописных книг.

В XI веке страницы грузинских рукописных книг продолжают обогащаться декоративными украшениями. Все богаче и разнообразней становятся инициалы и заставки. Крест на выходном листе евангелия обретает свой декор. Структура арочных обрамлений канонов существенно меняется — прежняя архитектурность уступает место декоративности. Типы сидящих и пишущих евангелистов близки образцам, разработанным византийскими миниатюристами.

XII век, завершивший путь образования грузинской феодальной государственности от отдельных княжеств до централизованной монархии, стимулирует интенсивное развитие искусства. Время правления Давида Строителя отмечено вниманием к вопросам просве-



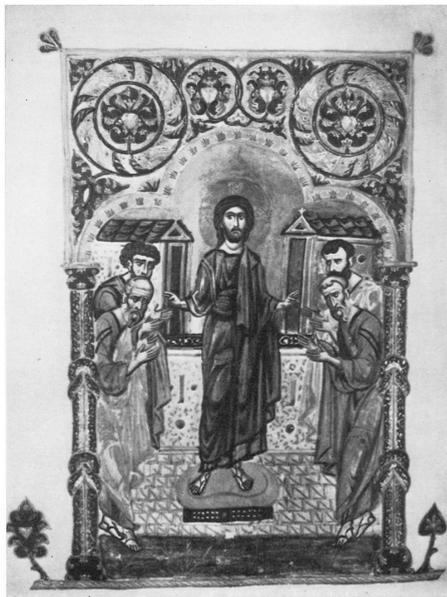
244. Встреча Григория Богослова с Григорием Нисским. Миниатюра из рукописи «Таверния Григория Богослова». XII—XIII вв.



243. Канон из Второго Джружского четвероевангелия. Вторая половина XII в.

щения. Помимо крупных субсидий уже существовавшим монастырям, большие суммы расходуются на обучение и подготовку новых переводчиков с греческого на грузинский язык и на организацию новых центров просвещения. Наблюдаемый с начала XII столетия подъем очагов культуры на территории объединенной Грузии сопровождается большим спросом на книгу.

Ряд блестяще исполненных кодексов столичного «придворного круга» свидетельствует о вполне свободном владении искусством каллиграфии и иллюминирования. Отличным примером являются миниатюры Цветной Троицы (Институт рукописей АН Грузинской ССР, А-734), отмеченные тонким рисунком, стройными пропорциями фигур, нежной приглушенной красочной гаммой. Характер композиции, лаконичность и строгость рисунка, соотношение фигур и аксессуаров свидетельствуют о родстве этих миниатюр с монументальной живописью. Лицевые четвероевангелия второй половины XII — начала XIII века — Второе Джружское и Гелатское, хранящиеся в Инсти-



245. Христос и четыре евангелиста. Миниатюра из Ванского евангелия. XIII в.

туте рукописей Академии наук Грузинской ССР, представляют вершины развития миниатюры. Эти рукописи содержат большое количество миниатюр — 334 в Джруцком, 259 в Гелатском. Система их украшения совпадает с так называемым миниатюрным стилем византийского искусства XI—XII веков, с его принципами развернутого и обильного иллюстрирования текста. Но при этой общности миниатюры Второго Джруцкого четвероевангелия имеют ряд признаков, обнаруживающих руку грузинских миниатюристов. Это сказывается в темпераментной интерпретации сюжета, что определяет уникальный для конца XII столетия характер миниатюр (илл. 241—243).

Интересно отметить, что при тенденции к подробному иллюстрированию текста грузинская миниатюрная живопись сохранила памятник перелому XII—XIII веков — «Творения Григория Богослова» (Институт рукописей АН Грузинской ССР, А-109), свидетельствующий о ее соприкосновении с живописью монументальной. Тонкое письмо выдает руку искусного мастера-миниатюриста; соотношение миниатюр с полем страницы и с изображениями на полях свидетельствует об использовании образов «миниатюрного» стиля. Вместе с тем фронтисписное выделение больших миниатюр (43×31 см) соответствует обобщенной манере

их исполнения (илл. 244). Здесь, как и в миниатюрах Цветной Триоди, обнаруживаются местные признаки — подчеркнутая линейность, сдержанность колорита, явно обнаруживающие сходство данных миниатюр с памятниками грузинской монументальной живописи.

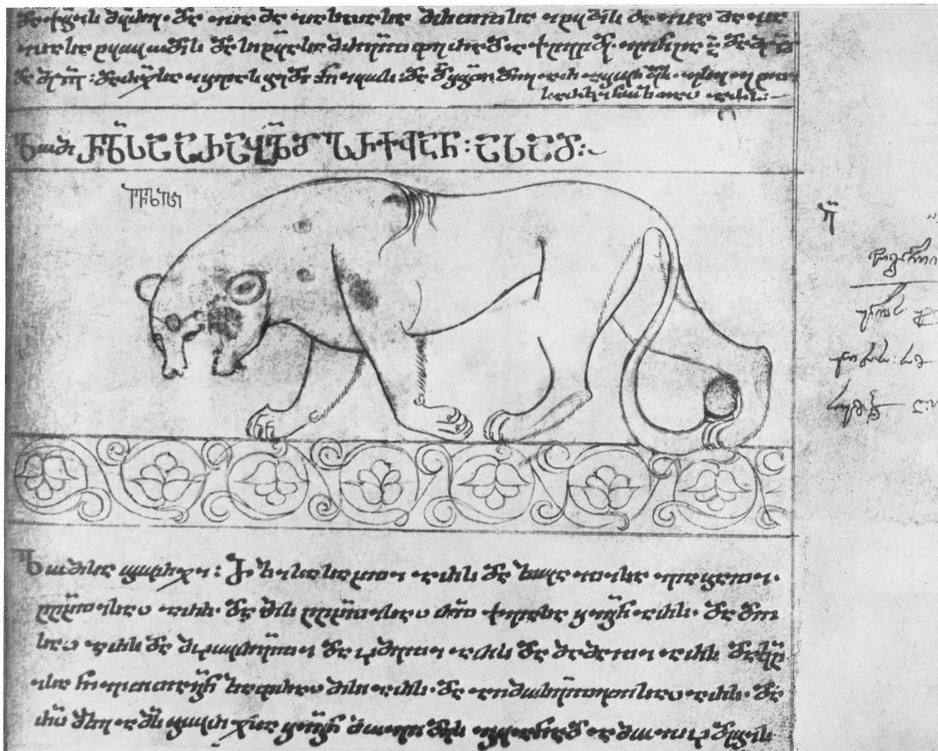
Лапскальдское и Второе Гелатское четвероевангелия, переписанные в Константинополе Ванский кодекс (Институт рукописей АН Грузинской ССР, А-1335) по системе и характеру украшений исполнены в традиции византийской миниатюры «придворного круга» (илл. 245). Рукописи «народного круга», представленные как скромно украшенными кодексами, так и изобилующими украшениями текста экземплярами, выдержаны в иной красочной гамме и порой чрезвычайно оригинальны по орнаментике. Четвероевангелия (Институт рукописей АН Грузинской ССР, А-138, А-496) и Иенашское евангелие XIII века (Местия, Краеведческий музей) насыщены инициалами. Оригинальные и разнообразные заставки этих рукописей отличаются динамичностью орнаментального заполнения, вырывающегося на поля, свободные от текста. Огромный, во всю высоту страницы инициал связан здесь с заставкой; их яркая, жизнерадостная расцветка не исключает применения золота, впрочем, в очень ограниченных пределах. Все эти качества связывают указанные памятники с традицией рукописной книги «народного круга» X—XI веков.

Единственная рукопись светского содержания, дошедшая от этой эпохи, — Астрономический трактат 1188 года (Институт рукописей АН Грузинской ССР, А-65). Переписанный на бомбинине, вошедшем в Грузию в употребление уже в XI столетии, трактат иллюстрирован рядом миниатюр, изображающих знаки Зодиака (илл. 246). Здесь господствует гибкий, выразительный линейный рисунок, сопровождаемый местами легкой однотонной подцветкой. Стилистическая близость этих миниатюр к светским портретным изображениям в монументальной живописи того же времени говорит о наличии местных художественных традиций. Общность столь разных памятников, как миниатюры Первого Джруцкого четвероевангелия, Цветной Триоди и миниатюры Астрономического трактата подтверждает это.

Глиняные изделия, выявленные археологическими раскопками, свидетельствуют о бытовании керамики во всех слоях общества. Изделия грузинских гончаров, за редким исключением, представляли определенную художественную ценность.

На протяжении VIII—X столетий продолжают создаваться керамические изделия, покрытые ангобом. В большом количестве найдена красная глиняная посуда, украшенная простыми кругами, волнистыми линиями или насечками «селочкой». Она, вероятно, предназначалась для бедного населения города и деревни.

В период XI—XIII веков грузинская ангобированная керамика по своим художественным и техническим достоинствам ничем не уступает современной ей керамической продукции стран Запада и Востока. Отражая высокий взлет культуры Грузии этого времени, грузинская керамика обогащалась вместе с тем достижениями искусства Византии, а также традици-



246. Лист с изображением льва. Миниатюра из Астрономического трактата. 1188 г.

ями искусства мусульманского мира. Этому способствовали широкие торговые связи Грузии с различными странами.

Белоангобная и поливная красночерепковая керамика XI—XIII веков говорит о высокой технической культуре грузинских керамистов. Не случайно, что именно в эту эпоху на смену ранним скучным украшениям и сдержанным краскам приходят разнообразные, свободные, радостные и красочные композиции. Это было подказано новыми художественными концепциями, новыми идеями, которыми были проникнуты искусство и литература всего Переднего Востока.

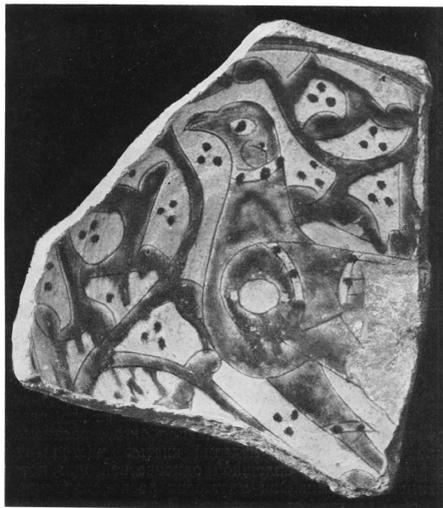
По количеству применявшихся красок палитра грузинской ангобированной керамики была в эту эпоху ограничена, как и керамики Армении и Азербайджана,

а также Византии. Палитру ангобированной керамики составляли желтые оттенки (окись железа), зеленые (окись меди), фиолетовые (окись марганца), оттенки черного и коричневого (окись марганца и окись железа одновременно). Для бесцветных глазурей применялись свинцовый глет и кварц.

Грузинские керамисты для украшения изделий с большим мастерством применяли различные технические и художественные приемы: сграффито, резервацию, рельефные украшения под ангоб, расписывание ангобированных изделий кистью, цветной глазурью, покрытие сплошной одноцветной или поточными глазурами. Они мастерски располагали узоры по всей поверхности предмета. В центре обычно размещалось сюжетное изображение, по краям — орнамент. Хорошо продуманы соотношения украшенной и



247. Керамическое блюдо. XI—XIII вв



248. Керамический сосуд. XI—XIII вв. Фрагмент.

гладкой поверхностью изделия, чем достигается гармоничность целого.

Творческую мысль художников-керамистов питали наблюдения окружающей природы. Создаваемые ими орнаментально-декоративные мотивы включали обычно изображения человека, животных, птиц, растений, а также геометрические узоры (илл. 247—249).

Как особый вид искусства глиптика VIII—IX столетий представляла в Грузии количественно крайне незначительным материалом. Дошедшие до нас геммы начала этого периода близки по своим формам к сасанидским памятникам позднего стиля. Украшающие их изображения (олень, кабан, лев и т. п.) сильно схематизированы. В силу существующих тесных культурных взаимосвязей между Грузией и Византией, а также участия в самом создании искусства Византии художников из восточных государств, представление об основных типах грузинских печатей может быть частично восполнено византийскими памятниками.

В исторических сочинениях эпохи развитого средневековья сведения о геммах и печатях этого времени проскальзывают крайне редко. Сами же матрицы печатей сохранились в весьма ограниченном количестве. На документах оттиски в краске обнаруживаются лишь с XV века. Наиболее ранний оттиск грузинской печати (рубеж XII—XIII вв.) имеется на глине. На документах вислые печати не сохранились. Лишь прорезы для шнуров свидетельствуют об их былом существовании. Вислые печати с греческими надписями обнаружены на территории исторических провинций Грузии.

В эпоху политического и экономического подъема страны (X—XIII вв.), оживленных дипломатических и торговых сношений Грузии с другими государствами отмечается дифференциация печатей для документов разного назначения. Печатью утверждались правовые отношения, скреплялись акты, касающиеся государственного и частного имущества. Печати были принадлежностью некоторых должностных лиц. О роли печатей как украшения говорят дошедшие до нас образцы. Одна из форм каменных гемм-печатей — фигура, подобная усеченной пирамиде. Для типа печатей-перстней характерна форма с несколько суживающейся к нижней поверхности высокой венцеобразной жуквиной. Иногда в жуквине имелся футляр для мощей. Относящееся к более раннему времени сообщение в «Летописи Картли» о перстне, в котором хранился яд, по-видимому, подразумевает подобное устройство жуквины.

Из небольшого числа дошедших до нас печатей выделяется в художественном отношении царская государственная золотая печать-перстень Георгия III (XIII в.)²⁶ Мастерски выполненный декор выдвигает ее в ряд выдающихся памятников грузинского средневекового искусства. Орнамент, характер рельефного изображения св. Георгия сближают эту печать с произведениями грузинского златоваияния того же времени.

В этот период вырабатывается форма печатей, в которых жуквина и плечики образуют неделимый трехчастный венец. Растительный орнамент этих перстней, менее геометризированный, чем на печати



249. Керамическое блюдо. XII—XIII вв.

Геоργия III, дает повод вспомнить чеканку и другие отрасли грузинского прикладного искусства развитого средневековья. Надписи на печатях указывают личность и должность владельца, имена святых патронов, девизы. По словам Василии — летописца царицы Тамары, на перстнях высекались стихи. Аналогии этому явлению встречаются в изделиях Византии. Надписи — органический элемент украшающего их декора.

В художественном оформлении грузинской средневековой чеканки использовались не только драгоценные камни, но и геммы, в основном античные. Подобный декор был свойствен этому виду искусства Византии, Западной Европы, Руси.

По количеству сохранившихся памятников и по их художественным достоинствам грузинское искусство

VII—XIII столетий, в особенности эпохи зрелого средневековья (X—XIII вв.), занимает выдающееся место в истории мирового искусства.

Вторая половина VII — середина X века были для архитектуры и скульптуры Грузии периодом глубокого перелома. Архитектура после блестящих достижений предыдущего времени отходит от строгой классичности в сторону большого многообразия, динамичности и живописности форм. В пластике, известной нам сначала лишь по каменным рельефам, а затем уже и по чеканке, вновь получившей широчайшее развитие на рубеже VIII—IX веков при совершенно иной идеологической основе и новых функциональных задачах, идет процесс высвобождения от античных реминисценций, приведший в дальнейшем к самостоятельному решению новых идейно-творческих задач.

Для монументальной живописи, теснейшим образом связанной с культовой архитектурой, как и для оформления рукописной книги, переходный период оказался временем становления. Эти виды искусства находились в тесном контакте с искусством восточнохристианских стран, а позднее с искусством Византии, что не мешало им, однако, сохранять отличительные черты, обязанные своим происхождением традициям местного народного искусства.

Со второй половины X века и особенно в XI—XII веках Грузия—одно из могущественных государств Переднего Востока—расширяет культурные связи как с христианским Западом, так и с исламским миром; искусство Грузии решает в это время идейные и художественные задачи, общие для культуры Западной Европы и Передней Азии.

Архитектура этого периода, как и прежде, ярко отражает национальные особенности грузинского искусства, имея, естественно, некоторые родственные черты с зодчеством других христианских стран. Это родство было основано на общности идейных и функциональных задач. Сравнивая грузинские памятники культового зодчества с памятниками соседней Армении, с которой Грузия в течение многих веков непосредственно соприкасалась, легко обнаружить наряду с близостью некоторых плановых решений, архитектурных форм и декоративных мотивов также и существенные отличия: они проявляются в иных пропорциях сооружений, в ином ощущении цвета, в частности в цветовом решении фасадов путем подбора облицовочного камня, в ином характере резьбы по камню, в ином соотношении декора с архитектурой. В Грузии, например, меньше развитие, чем в Армении, получает городская архитектура.

Резко отличаются грузинские храмы по своему облику и от византийских, несмотря на общность присущих им на определенной стилистической ступени живописно-декоративных тенденций. В отличие от византийских храмов, стены которых сложены из чередующихся рядов камня и кирпича с характерным способом декорировки узорчатой кладкой, грузинская архитектура создает широкие, спокойные плоскости мощных стен, облицованных тесаными квадрами, разрабатывает стройную систему фасадного декора и богату, специфически «каменную» резьбу. В Грузии неизвестны многокупольность византийских церковных построек, сферические и повсюдные кровли, арочные карнизы. Несмотря на богатство декора, грузинские храмы сохраняют, пожалуй, большую четкость внешней структуры, чем византийские с их многочисленными куполами, притворами, выступающими апсидами и живописной фактурой стен.

Гораздо больше родственных черт у грузинской архитектуры с романской, впервые примененной в средневековом зодчестве Запада многие конструктивные элементы и приемы, давно уже известные в Грузии и Армении. Это те же массивные стены, облицованные тесаным камнем, то же стремление декоративно оформить фасад колонками, арочками и рельефной скульптурой, то же высокое и узкое внутреннее пространство с вознесенными ввысь сводами. Но наблюдаются и существенные отличия: планы подавляющего большинства романских храмов сильно вытянуты по продольной оси здания. Они воспринимаются как

бы постепенно, ритмически повторяющимися частями. В отличие от романских церквей определяющим элементом в интерьере грузинского храма является купол. Благодаря доминирующей роли купола внутреннее пространство храма воспринимается сразу, как единое целое. Реминисценции античных мотивов—профилей и деталей, характерных для многих романских храмов, не известны в грузинской архитектуре X—XIII столетий, не говоря о различии многих конкретных мотивов.

Характерные черты грузинской архитектуры, отмеченные нами для периода IV—VII веков,—органичная связь с окружающей природой, спокойствие, величественность и монументальность при отсутствии излишней массивности и тяжести, удивительная жизнерадостность и человечность, даже оттенок некоторой «светскости» в культовых сооружениях, четкость и ясность построения даже в периоды наибольшего увлечения внешними украшениями, значение незыблемой мощи каменных поверхностей,—все это сохраняет силу и в эпоху зрелого средневековья. Постройки гражданской и оборонной архитектуры стилистически близки к культовым зданиям, отличаются, естественно, от них по архитектурным формам, обусловленным иным содержанием, иными функциональными задачами.

Исключительное место занимает в искусстве средневековья грузинская чеканка. Лишенная возможности развиваться в монументальных формах, грузинская скульптура, создавая много интересных образцов каменного рельефа, все же ярче всего проявила себя именно в произведениях чеканки.

Несмотря на то что грузинские монументальные росписи, так же, как и оформление рукописной книги, наиболее близки к византийским образцам, национальные черты, зреющие в условиях феодального общества, дают себя знать и в этих видах искусства. О высокой культуре художественного оформления рукописных книг говорит большое количество богато украшенных рукописей, наличие множества скрипториев, формирование отдельных школ каллиграфического письма, достигнутого виртуозного мастерства в период средневековья.

О широкое распространение предметов искусства в быту свидетельствуют многочисленные образцы керамики, обнаруженные во время археологических раскопок древних городищ.

Со второй половины XIII века грузинское искусство постепенно входит в длительную полосу кризиса. В период рождения на Западе реалистического искусства средневековья, достигшего блестящего расцвета в эпоху Возрождения, грузинское изобразительное искусство, приблизившееся к разрешению тех же задач, которые выдвигались культурой дунето, было вынуждено оставаться на месте и даже отступать к достигнутым позициям. Внутренний социальный кризис, страшные бедствия, постигшие Грузию в результате монгольского нашествия,—все это, конечно, не могло способствовать переходу страны на новую, прогрессивную ступень развития. Еще в течение долгих столетий грузинское искусство—если исключить отдельные периоды, когда оно могло более или менее нормально развиваться,—оставалось искусством типично феодальным.