

გაიანე ალიბეგაშვილი

საერო პორტრეტი შუა საუკუნეების  
ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში

GAIANÉ ALIBÉGACHVILI

LA PORTRAIT LAÏQUE DANS LA  
PEINTURE MONUMENTALE GÉORGIENNE  
DU MOYEN AGE

ГАЯНЕ АЛИБЕГАШВИЛИ

СВЕТСКИЙ ПОРТРЕТ В ГРУЗИНСКОЙ  
СРЕДНЕВЕКОВОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ  
ЖИВОПИСИ

751 (с 41) 1  
ББК 85.144 (2 Г)Г  
750.52(47.922)(09)  
А 50

Исследование посвящено проблеме портрета в грузинской средневековой монументальной живописи. Росписи, покрывающие стены храма, сохраняли отдельные изображения и целые галереи исторических лиц, начиная от XI века до позднефеодальной эпохи включительно.

Изучение этой проблемы представляется важной не только с точки зрения собственно портретного искусства, но и с точки зрения определения специфики и места светской живописи в общей эволюции грузинского средневекового искусства. Портретные изображения дают ценный материал при изучении исторического прошлого страны; они являются непосредственным отражением реальной современности. Включаясь в единую систему росписи внутреннего пространства храмов, как со стороны идейной, так и со стороны стилистической, исторические портреты в грузинской монументальной живописи занимают особо важное место, что обуславливается их месторасположением, масштабами по отношению к другим частям росписи, композиционным решением, манерой письма.

Сравнение с изображениями исторических лиц в средневековом искусстве других стран (Руси, Византии, Западной Европы), позволяет определить в этой части монументальной грузинской живописи черты самобытные, обусловленные местными культурно-историческими условиями и связанные с исконно местными художественными традициями.



*Памяти моего учителя, основоположника грузинского искусствоведения Георгия Николаевича Чубинашвили.*

## ПРЕДИСЛОВИЕ

В основу предлагаемого исследования легла опубликованная в 1957 году книга «Четыре портрета царицы Тамары»<sup>1</sup>. Можно сказать, что новая работа является ее вторым, переработанным и расширенным изданием.

Ко времени выхода в свет указанной книги изучение грузинской живописи, в отличие от архитектуры и чеканки, только начинало принимать систематический характер и данная область насчитывала лишь несколько специальных трудов<sup>2</sup>. За истекшее время появился целый ряд серьезных исследований: монографии, посвященные отдельным памятникам живописи и труды, освещающие различные проблемы, связанные с определением местных художественных традиций, особенностей живописных школ разных районов Грузии и этапов эволюции данной отрасли грузинского средневекового искусства; охватываются не только памятники XI—XIII веков (с которых началось исследование грузинской монументальной живописи), но и росписи последующего времени (XIV—XVII вв.)<sup>3</sup>. Памятники грузинской средневековой живописи стали предметом изучения также крупнейших иностранных специалистов<sup>4</sup>. Однако, что касается проблемы светского портрета в грузинской монументальной живописи, то указанное исследование, изданное в 1957 году, оставалось единственной специальной публикацией по вопросу, столь важному для истории культуры и искусства Грузии<sup>5</sup>. И на сегодняшний день, когда грузинское искусство стало объектом изучения в масштабах мирового искусствоведения, и когда самобытные его черты не вызывают сомнения, в некоторых новейших трудах, посвященных исследованию портрета в византийском искусстве, грузинские памятники, хотя они и привлекаются для сравнения с византийскими портретами, остаются далеко не раскрытыми в своих особенностях<sup>6</sup>.

В категорию «портрета» в средневековом искусстве входят не только изображения светских лиц, но и изображения деятелей христианской религии. В аспекте определения национальных художественных традиций интересный материал должны представлять портреты местных подвижников, приобщенных со временем к лику святых (Давид Гареджели, Шно Мгвимели, Евфимий Мтацминдели и др.) Но «портретные» черты, в этом случае, постепенно складывались и

канонизировались, как и иконография лиц священного писания, в определенных признаках, утративших связь с реальной действительностью<sup>7</sup>, которая в той или иной степени все же проникала в портретные изображения светских лиц. Светские лица, которые удаивались чести быть увековеченными на стенах храмов — цари, феодалы, строители храмов или заказчики росписей — были, в основном, современниками художника или недавно умершими и еще жившими в его памяти.

Как и в первом издании, объектом исследования остаются в основном светские портреты XI—XIII веков — эпохи расцвета государства и культуры Грузии, хотя привлекается также материал и из поздних росписей (XIV—XVII вв.). Если довольно значительное число светского содержания иллюминированных рукописей XVI—XVII веков, вместе с портретами в росписях того же времени, предлагают обширный материал для изучения светской части грузинской живописи позднего средневековья, то портретные изображения исторических лиц в монументальной живописи XI—XIII веков являются единственным, сохранившимся в грузинской средневековой живописи свидетельством художественных тенденций светского искусства для этого, значительного в истории страны периода; исключение представляет одна, дошедшая до нас украшенная миниатюрами рукопись — Астрономический трактат 1166 года.

В данном издании расширена часть, касающаяся портретных изображений, сохранившихся в произведениях других отраслей грузинского искусства (каменная пластика, иконы — чеканные и живописные), что вместе с привлечением, в качестве сравнительного материала, примеров из средневекового искусства других христианских стран, позволяет выявить особенности местных художественных традиций в искусстве грузинского средневекового светского портрета.

## ВСТУПЛЕНИЕ

Прежде чем приступить к рассмотрению портретных изображений исторических лиц в росписях XI—XIII вв. следует предварительно оговорить, что понятие «портрета» в памятниках средневекового христианского искусства ни в коей мере не тождественно современному его значению. Идеино-художественная концепция этих портретов определяется задачами, отличными от таковых в современном портретном искусстве. В них выступает также то новое, что привнесено было с общей установкой христианского искусства и что до него не имело аналогии в истории портрета. То, что привнесло христианство в «портрет» не было знакомо ни искусству древней Греции и Рима (хотя они сыграли не малую роль в формировании эстетических принципов христианского искусства) и — если идти дальше, вглубь веков — ни искусству Египта, выразительность портретов которого определялась своеобразным синтезом выраженной в них отрешенной созерцательности и точности передачи портретных черт (что определяло, можно сказать «дуалистическую» природу этих портретов).

Выше было отмечено, что портретные изображения в христианском искусстве — тема обширная: она включает не только изображения реальных исторических лиц (светских и духовных), но изображения святых, «портретные» признаки которых формировались постепенно, в течении веков и канонизировались в общих чертах христианской церковью (с возможным, в различное время, отклонением в деталях). Однако, интересно заметить, что портретные черты святых, которые складывались в представлении верующих, на заре христианского искусства предстают со столь же энергично выраженной индивидуальностью, как и портреты простых смертных. Выразительный в этом отношении пример представляют цитированные А. Грабаром<sup>8</sup> скульптурные изображения — бюсты евангелиста и «неизвестного»: в обоих примерах экспрессивность «портретов» определяет подчеркнутая выразительность тяжелых черт лица, в котором все еще ощущаются следы портретного искусства позднего эллинистического периода. Но в широко открытых, резко врезанной линией очерченных глазах, в напряженности взгляда, в ощущении общей

скованности, которую определяет фронтальность позы, проступает то новое, что придало впоследствии неповторимое своеобразие портрету в христианском искусстве. Связь с натурой ослабевает не только при изображении святых, но и при изображении лиц реальных (живых или недавно умерших).

В Грузии, от периода XI—XIII вв. живописные портреты светских лиц сохранились в культовых памятниках — в росписях, украшающих стены храмов. Включенные в ансамбль декоративного убранства интерьеров, предназначенных для собрания верующих и богослужения, они, таким образом, входят в программу религиозного в целом искусства, являются его органической частью и не могут не отражать общие с ним идейные и эстетические принципы. Поэтому и рассматривать эти портреты следует в связи с общей концепцией христианского искусства, с учетом исторических и культурных условий страны, где они создавались.

Христианская религия — один из характерных признаков средневековья и, как подчеркнул Р. Р. Морей, с нею связана общность мышления, способ выражения, обусловившие определенным образом разрушение расовых и языковых преград<sup>9</sup>. Общая для христианских стран идеологическая направленность провела резкую грань между мировоззрением Античности и Средневековья, и сразу же дала новую переоценку духовной и физической сущности бытия. В изобразительном искусстве это мировоззрение выразилось в таких конкретных, зрительно наглядных признаках, как уничтожение, первым долгом, иллюзорного сходства изображений с действительностью; понятие объема, пространства уступили место бестелесной плоскостности, абстрактному фону.

Правда, эти новые художественные «ценности» не были «открытием» христианского искусства: плоскостность, графичность определяли специфику художественных средств варварского искусства, а также искусства стран Востока, в самом широком смысле этого определения. Но нельзя не увидеть разницу, обусловленную не только содержанием, но и манерой использования этих художественных средств в каждом отдельном случае. Разницу эту определяет не только расстановка смысловых акцентов, но и характер рисунка, вариации соотношения между рисунком и плоскостью, ритм, которому подчинено распределение элементов композиции.

Это позволяет отличать также и искусство разных стран христианского мира. Именно поэтому, при подсказанной христианской религиозной общности содержания и художественной концепции плоскостного, абстрактного стиля, романское искусство отличается от византийского не только отбором определенных сюжетов священного писания, своеобразием их иконографии, но и тенденцией к орнаментально-декоративному решению, в котором, в сугубо оригинальном синтезе, предстали его варварские и христианские истоки, и которое определило его неповторимо экспрессивный характер; между тем, в визан-

тийском искусстве особенности плоскостного, абстрактного стиля проявились в пределах большей привязанности к реальной форме, в чем сохранилась, правда трансформированная новым способом видения, связь с античными традициями.

Другой яркий, аналогичный пример дает сравнение искусства двух соседних стран — Грузии и Армении<sup>10</sup>. Восточные корни и того и другого искусства связывают их родственными узами, но, вместе с тем, в обоих случаях здесь предстают такие оригинальные соотношения одних и тех же художественных ценностей, которые говорят о том, что речь может идти, по справедливому определению Г. Н. Чубинашвили, о двух самостоятельных представителях христианского искусства на Востоке<sup>11</sup>. И в грузинской, и в армянской миниатюрах дают о себе знать линейные тенденции, подчеркнутые особенностями манеры письма, значением локальных цветовых пятен. Однако, при этом, в грузинских памятниках обращает внимание явная склонность к равновесию, к «классической» упорядоченности в решении композиции, в организации цветовых пятен и системы рисунка (что и сближает их больше с унаследованным византийским искусством античной основой). В армянских миниатюрах этой склонности грузинских мастеров противопостоят тенденция к асимметричности в решении композиций, эффект контрастных соотношений цветовых акцентов, орнаментальный характер энергичного рисунка, что и обуславливает «барочную» экспрессивность основных эстетических установок этих памятников. Обе отмеченные тенденции родственных по своей восточной основе искусств устойчиво, хотя и в разных вариациях, присутствуют при всех, продиктованных временем стилистических изменениях. Это подтверждается и памятниками архитектуры. Пропорции, ощущение внутреннего пространства, взаимоотношение четких линий и плоскостей в грузинских храмах разного времени подчеркивают впечатление логической ясности, архитектоничности, определяющих художественные особенности и принципы организации наружных масс здания и системы распределения элементов декоративного убранства фасадов, с их взаимоотношением рельефных изображений, аркатур с плоскостью стены. В армянских храмах этому противопостоят тенденция к живописной организации масс здания, неожиданность художественных акцентов в системе декора фасадов. Тенденция к «барочной» экспрессивности определила в армянской архитектуре и возможность усложнять, со временем, первоначальные постройки, превращая их в живописно сгруппированные ансамбли.

Следует отметить, что и в этом случае, т. е. при сравнении произведений искусства Грузии и Армении, речь идет только об основных тенденциях, не исключая многообразия художественных решений, в зависимости от времени и от связи с различными художественными центрами каждой из этих стран.

В портретах, сохранившихся в монументальной живописи Грузии можно заметить определенную связь с традициями портрета в византийском искусстве. Как и там, в грузинской живописи, подчиненной соответствующему феодальному строю христианскому миро-

воззрению, изображены представители господствующего класса — цари, феодалы, лица духовного сана; встречаются также их изображения, включенные в сцены торжественных обрядов (коронование). Однако, изучение светского портрета в росписях грузинских храмов позволяет убедиться в наличии моментов, свидетельствующих о глубоко оригинальных подходах, которые вместе с рядом художественных особенностей в росписях в целом, складываются в определенную систему местных художественных традиций. Вопрос решает — что, при общности установки христианского искусства, доминирует в сложном переплетении эллинистических и восточных традиций с живой современностью.

Г. Вельфлин<sup>12</sup> в одной из своих работ подчеркнул, что наиболее трудно уловимым, но и соблазнительным для исследователя является определение того, что устойчиво проступает в течении веков в произведениях искусства каждой страны, т. е. того, что, очевидно, можно назвать их «национальным духом».

Именно в аспекте решения подобной задачи интересным представляется рассмотрение особенности светского портрета в грузинской монументальной живописи.

Исследование сохранившихся в Грузии живописных портретов светских лиц позволяет дополнить данные об историческом прошлом страны, дает интересные сведения об обрядах, костюмах того времени.

В галерее светских портретов, представленных в грузинских росписях, можно выделить отдельные фигуры или целый ряд фамильных портретов; среди них встречаются портреты, связанные с заупокойным культом. Но во всех случаях эти портретные изображения проявляют определенную стабильность в отношении композиционного решения и той роли, которая им отведена в общей системе живописного декора. Исключение представляет лишь то обстоятельство, что изображения, связанные с заупокойным культом, покрывают стены соответствующих помещений (усыпальницы, фамильные часовни) и предстают в окружении соответственно подобранных сцен религиозного цикла; тогда как остальные портреты устойчиво занимают определенное место на стенах интерьера самого храма.

\* \* \*

Среди памятников грузинской монументальной живописи сохранились четыре росписи, в которых изображено одно и то же историческое лицо. Это росписи в храмах Вардзии, Бетании, Кинцвиси и Бертубани (Давид — Гареджа), где представлена царица Тамара, изображенная в одном случае с отцом — Георгием III, в двух росписях — с отцом и сыном, а в четвертой росписи — только с сыном. Таким образом во всех случаях можно говорить о династическом групповом портрете, в котором подчеркнута идея преемственности власти.

Наличие четырех изображений одного и того же исторического лица — факт редкий, можно сказать, уникальный в грузинской живописи; он подобен той счастливой случайности, которая сохранила в Верхней Сванетии четыре росписи, из которых три достоверно принадлежат руке одного художника, подписавшегося «царским художником Тевдоре», а четвертая, если и не исполнена им самим, то выдает его участие или руку его учеников<sup>13</sup>.

Четыре раза повторенное изображение одного и того же лица, исполненное, как увидим ниже, в разные периоды его жизни, предлагает своего рода исходную точку для исследования проблемы портрета в условиях регламентированного церковью искусства.

Кроме того, эти портреты являются изображением прославленного исторического лица — женщины, величаемой современниками не только «царицею царц», но и «царем царей».

Эти портреты представляют ценный материал и по своим художественным достоинствам — они являются частью росписей, исполненных рукою галантливых мастеров. Росписи, в которых имеется изображение Тамары, покрывают стены храмов, расположенных в разных районах Грузии и являются свидетельством наличия здесь, в Грузии, различных, высокого художественного уровня живописных школ.

## ГЛАВА I

Исторические условия; к истории изучения вопроса; описание композиций с портретами царицы Тамары

Портреты царицы Тамары — тема заслуживающая особого внимания, так как, помимо художественных достоинств, они являются произведениями искусства эпохи, когда средневековая Грузия достигла наибольшего политического, экономического и культурного расцвета<sup>14</sup>, и когда завершился длительный процесс образования, на месте раздробленных княжеств, единой централизованной монархии во главе с самодержавным царем.

Начало объединения Грузии было положено еще в X веке, при Давиде III куропалате. Объединение Грузии в эту эпоху вылилось в форму федераций отдельных, внутренне самостоятельных владений во главе со всегрузинским царем царей. Однако, историческое развитие показало несостоятельность данной государственной системы и обусловило требование большей централизации управления. На протяжении XI века грузинским царям приходилось вести упорную борьбу с высшей феодальной знатью, не желавшей поступиться своим господствующим положением и всячески противодействующей усилению централизованной монархической власти. Только на грани XI-XII веков, при Давиде Строителе происходит полное объединение Грузии. В результате дальнейшего роста политического могущества страны с XII века создается феодальная монархия, которая включает в себя различные народы Кавказа и становится одним из наиболее могущественных христианских государств на Переднем Востоке. Грузия в это время настолько окрепла политически и упрочила свое международное положение, что на Востоке она считала себя единственной покровительницей христиан. Историки сообщают, что мощь христиан особенно усилилась именно в царствование Тамары. По мнению И. Джавахишвили право входить в Иерусалим с развевающимся знаменем в руках, которым обладали одни лишь грузины и в позднее средневековье, было, повидимому, приобретено в эту эпоху<sup>15</sup>.

В борьбе за централизованное государство цари начали выдвигать людей не по происхождению, а по достоинству: созданный в 1103 году Давидом Строителем Руисско-Урбнисский собор постано-

вил отрешиться от управления церковью епископов, занимающих должность в силу знатности и привилегий рода; позднее, Георгий III (царствовал с 1156 по 1184 год) — внук Давида Строителя и отец Тамары — выдвинул на высокие должности людей, не блиставших высоким происхождением. На передний план стали выступать новые общественные силы — среднее и мелкое дворянство, купцы, ремесленники, игравшие в XI-XII веках значительную роль в экономической жизни Грузии. Давид Строитель основал и заселил ремесленниками и торговцами город Гори. Грузинские купцы имели связи с Русью, с Египтом. В правление Тамары строились мосты, караван — сарай, проводились торговые пути. Развитие торговли влекло за собой развитие городов и усиление нового класса. Известно, что в древней столице Грузии, в Тбилиси, власть в течении сорока лет находилась в руках ее жителей — горожане сумели, на определенный хотя бы период, завоевать себе свободу и независимость и обратили Тбилиси в городскую республику<sup>16</sup>.

Развитие экономики и государственного устройства Грузии в XI — XII веках сопровождалось подъемом во всех областях материальной и духовной жизни грузинского народа. Естественно при этом, что светские начала, зарождающиеся под воздействием народных традиций в недрах религиозного, церковного искусства, усиливаются и получают большую возможность развиваться в период XI — XII веков. Именно в эту эпоху, когда в результате процесса образования централизованного государства ослабевает политическое влияние церкви, быстро развиваются общественная мысль, наука и искусство, пробуждается интерес к человеку, к окружающему миру. В это время усиливается работа по переводу произведений античных философов на грузинский язык. Переводная философская литература была известна в Грузии и раньше, но в XI — XII веках грузинские мыслители (Ефрем Мцире, Иоанн Петрици) дают собственные комментарии к переводимым трудам. Несмотря на гонение испытываемое со стороны церкви, развивается литература по вопросам чисто философского порядка. Касаясь развития философской мысли в Грузии в XI — XII веках Ив. Джавахишвили отмечает, что преимущество грузинских мыслителей того времени было уже в том, что они раньше других приобщались к новейшим философским направлениям и основывали свою плодотворную работу на непосредственном изучении греческих подлинников<sup>17</sup>.

В культуре и искусстве Грузии того времени намечается зарождение тех же истоков, которые несколько позже, в Западной Европе, создали основу для эпохи Возрождения<sup>18</sup>. И безусловно, не только изучение философии и светской поэзии эллинистической эпохи способствовали развитию этого процесса. К этому вел общий ход исторического и культурного развития страны. Явление это имело также свои национальные предпосылки, которые не уничтожило христианство. Показательно, что принятие христианства не мешало Грузии в эпоху средневековья терпимо относиться к другим религиям, прав-

да эту терпимость, в отличие от церкви, больше проявляла светская власть и народ. Примером указанной терпимости может служить чрезвычайный суд по поводу оспаривания двумя монастырями золотого креста: на суде приняли участие представители различных вероисповеданий, что Ив. Джавахишвили считал доказательством высокого культурного уровня страны<sup>19</sup>.

Указанный политический и культурный рост страны завершение нашел в эпоху царствования Тамары.

Правда, уже со второй половины XII века в жизни феодальной Грузии сильно проявляются моменты, которые свидетельствуют о том, что стали созреть условия, подрывающие устои абсолютной централизованной монархии. Именно в эпоху царствования Тамары поднялся вопрос об ограничении царских прав, не говоря о том, что сам факт восцарения Тамары потребовал после смерти ее отца дополнительного подтверждения в виде второго ее венчания на престол феодалами, исторически существующая роль которых при обряде коронования была на этот раз особенно подчеркнута. Несмотря на отмеченные моменты, Грузия все еще продолжала политически крепнуть и испытывать подъем во всех областях культурной жизни.

Ореол славы, которым осенила Тамару история, находит объяснение главным образом в том, что она достойно унаследовала все достижения своих предшественников. Интересно обратиться к свидетельству историков — современников Тамары. Правда, их высказывания носят апологетический характер, но тем не менее они интересны, так как с одной стороны — отражают отношение современников к своей правительнице, а с другой — все же помогают уяснить место и роль ее в истории.

Именно по свидетельству одного из историков Тамары — Басили — упрочению славы царицы содействовало то обстоятельство, что она «...не силою коварства давала жить своему народу, а будучи предводительствуема мудростью и силою правдивости»<sup>20</sup>. А мудрость царицы, по его словам, сказалась в том, что, «будучи женщиной огромных природных дарований... свою внешнюю политику она строила на началах активного сотрудничества с народами Кавказа — армянами, ширванцами, осетинами и др.»<sup>21</sup>. «Весь мир полон ее хвалой и всякий язык, на каком произносилось ее имя, возвеличивал ее» — пишет вышеупомянутый историк<sup>22</sup>. Как бы пристрастны ни были высказывания современников Тамары, безусловно, слава о ней распространилась далеко за пределами родной страны. Действительно, много позже и русский царь Иоанн Грозный помнил деяния Тамары и ее примером воодушевлял войско<sup>23</sup>; и греки, и далекие французы восхваляли царицу: в Византии сложили поэму о Тамаре — могущественной иверской царице Динаре, а рыцарь де Буа в начале XIII века в письме к архиепископу Безансонскому упоминает Тамару, как «могущественную царицу»<sup>24</sup>. Сам факт избрания женщины правительницей страны, являющейся могущественным государством, был

необычайным явлением и для Грузии, и для других стран того времени.

Деяния Тамары, описанные ее историками, позволяют заключить, что, наряду с обаянием женственности, она обладала мужеством и мудростью государственного деятеля, недаром она титуловалась не только «*დედოფალი დედოფალი*» («царица царей»), как величает ее надпись в росписи храма в Бетании, но и «*მეფეთა მეფე*» («царь царей»), как читается в надписи фрески церкви в Бертубани.

Г. Ничего удивительного нет поэтому, что изображения этой прославленной царицы дошли до нас в росписях четырех храмов Грузии; без сомнения она могла быть изображена и в памятниках, возможно еще неизвестных или уже погибших (Е. Такаишвили сообщает, что в Лечхуми, в Цагери были изображены Тамара и Георгий-Лаша, надпись называла их имена; эту надпись видел Д. Бакрадзе, сам Е. Такаишвили не застал даже следов росписи<sup>25</sup>). Это тем более вероятно, что Тамара, как сообщает другой из ее историков, проявила большую активность в строительстве церквей и монастырей не только на территории Грузии, но и за ее пределами<sup>26</sup>.

Памятники, где имеется роспись с портретами Тамары в научной литературе до 40-х годов XIX столетия не освещались, но известны они были давно. У грузинского историка XVIII века — Вахушти, в его «Описании царства Грузинского», упомянуты все четыре памятника (Вардзия, Бетания, Кинцвиси, Бертубани), но только в связи с Бертубани проскальзывает замечание: «монастырь построен и расписан»<sup>27</sup> (разрядка наша — Г. А.). Такая скудность сведений о росписи вполне понятна, ибо, как справедливо замечает Н. Бердзенишвили, Вахушти сам считал свою работу частью истории и поэтому памятники им только упоминались в порядке перечисления чисто географических описаний.

Упоминания о росписи в Вардзии встречаем у французского путешественника Дюбуа де Монпере<sup>28</sup>. С середины XIX века в газетах и журналах появляется довольно большое число статей посвященных Вардзии. Но все они интересны только как свидетельство внимания общественности к памятникам старины<sup>29</sup>.

В 1925 году Д. П. Гордеевым были изданы материалы, собранные Д. А. Кипшидзе во время экспедиции в Месхетию в 1917 году<sup>30</sup>. В небольшой статье дается подробное описание содержания росписи (перечисляются имеющиеся композиции). Портреты Тамары и Георгия III не упомянуты, изображение в западной арке северной стены ошибочно признано за портрет Георгия-Лаша, святые же, расположенные ниже — за его военачальников; портретами Тамары и ее дочери Русудан названы изображения святых жен на шпалерах (Д. Гордеев указывает на ошибочность этого предположения). Несмотря на ошибочность некоторых высказываний эти записи, извлеченные из черновых заметок автора, могут рассматриваться как первая попытка чтений композиций росписи и их подробного перечисления.

Интересные соображения относительно даты росписи в Вардзии, согласно надписи имеющейся около портретных изображений, были высказаны в путеводителе по Вардзии, составленном Ц. Габашвили<sup>31</sup>, которая прочитала эту надпись. Рядом с именем Тамары надпись гласит «...რომელი მრავალმეამეულობსმცა», что означает здравствование данного лица в момент исполнения портрета (следовательно и всей росписи); отсутствие подобной надписи при изображении Георгия позволило Ц. Габашвили заключить, что при расписывании храма Георгия III не было в живых. Одна из хронологических границ времени исполнения росписи определилась, таким образом, временем после смерти Георгия III, т. е. после 1184 года. Следует отметить, что Ц. Габашвили обратила внимание на различную манеру исполнения святых и светских лиц.

Что касается росписи храма в Бетании, то несомненная заслуга Г. Гагарина (хотя он определил роспись как разновидность византийского искусства) в том, что он, освободив храм от обрушившихся с купола камней, расчистил стены от пыли и обнаружил портреты Тамары, ее отца и сына. Им же был сделан рисунок с этих портретов (в котором, правда, ощущается определенная вольность в красках, в общей манере исполнения)<sup>32</sup>.

Следует упомянуть замечание Д. Бакрадзе, который в связи с росписью отметил, что «... на стене особенно (разрядка наша — Г. А.) бросается в глаза портрет царицы Тамары...»<sup>33</sup> — впечатление, которое определяется, как увидим ниже, рядом художественных приемов.

Такой проблемный вопрос, как определение национальной специфики, был поставлен, в связи с росписью Бетании, Ш. Я. Амиранашвили (сборник «Окрестности Тбилиси»<sup>34</sup>). Хотя в краткой статье автор и ограничился только указанием на возможность решения подобной проблемы, сам факт фиксации внимания на ней уже имел определенное значение.

Росписи Кинцвиси впервые специальное внимание было уделено Д. Гордеевым<sup>35</sup>. В небольшой статье, названной им предварительным сообщением, автор дает подробное описание сохранности и расположения композиций и отмечает, при этом, высокие художественные достоинства росписи, ее рисунка, колористических эффектов, манеры письма; обращает внимание на порядок следования изображенных портретов (с точки зрения преемственности власти), указывая на аналогичные примеры в других росписях (Вардзия, Бетания, Бертубани).

[Росписи Бертубани посчастливилось более других: в специальной главе посвященной живописи, в труде о Давид-Гареджийских пустынях, Г. Н. Чубинашвили<sup>36</sup> дает не только обстоятельное описание росписей Удабно и Бертубани, с выявлением творческой индивидуальности мастеров и особенностей местной живописной школы, но большое внимание уделяет также и портретным изображениям (устанавливаются хронологические рамки исполнения росписи Бертубани; рассматриваются особенности «портретного» искусства, выдающие

явную заинтересованность мастера светской темой, заинтересованность, которая дает о себе знать и в сценах евангельского цикла<sup>37</sup>).

Из всего сказанного видно, что росписи с изображением царицы Тамары, как и вообще памятники монументальной живописи Грузии, специально до 40-х годов нашего столетия не изучались. Первым глубоким исследованием проблем, связанных не только с портретом, но и с историей грузинской средневековой живописи был названный труд Г. Н. Чубинашвили.

В дальнейшем росписи с портретами Тамары (помимо упомянутой книги о портретах) привлекаются, как сравнительный материал, в исследованиях об отдельных памятниках грузинской живописи<sup>38</sup>. Определенное место занимают они в трудах общего характера. В исследовании В. Н. Лазарева о византийской живописи<sup>39</sup> грузинские росписи эпохи Тамары привлекаются только в аспекте связи их с византийским искусством, а в книге Ш. Я. — Амиранашвили — «История грузинского искусства»<sup>40</sup> грузинские росписи, рассмотренные среди других произведений из различных отраслей грузинского искусства, получили беглую характеристику, с перечнем портретных изображений, евангельских сцен и некоторых иконографических особенностей; одновременно автор касается ряда общих проблем (о живописных школах, о возможности влияния миниатюрной живописи на монументальную и т. п.), которые, однако, развития не получают.

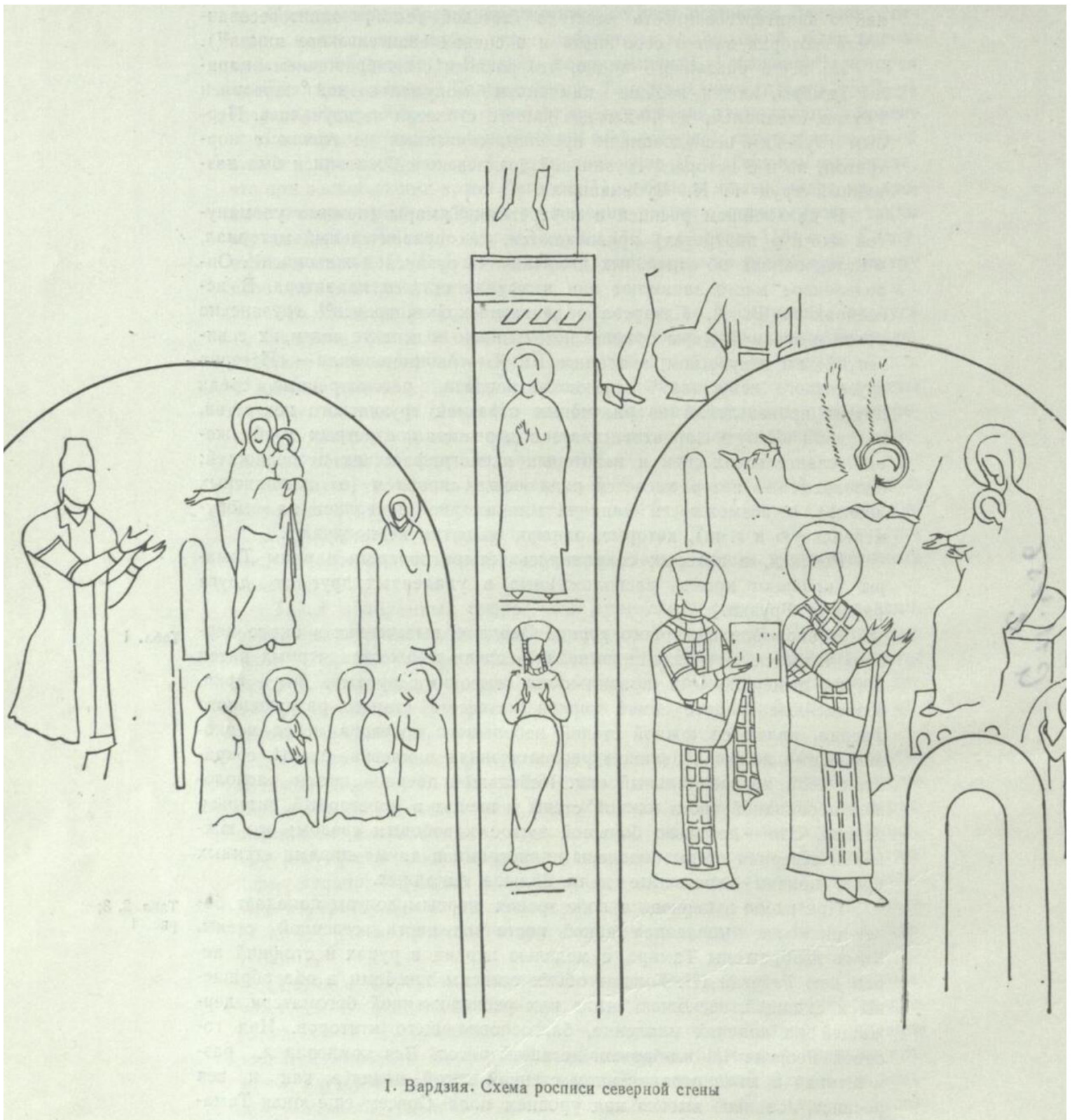
[ Росписи, в которых сохранились четыре портрета царицы Тамары украшают храмы, расположенные в удаленных друг от друга районах Грузии.]

В ансамбле пещерного города Вардзии, высеченная в скале церковь читается уже издали, выделяясь среди множества черных пятен других пещер своими правильными, высокими арками. Эти арки, возведенные позднее самой церкви на месте старого разрушенного фасада, являются южной стеной небольшого притвора перед церковью. Сама церковь, целиком расположенная в массиве скалы, сохранила свой первоначальный вид. Небольшой дверной проем расположен в западной части южной стены и вводит в просторный интерьер церкви. Это — довольно большой зал с коробовым сводом; его южная и северная стены поделены пилястрами и двумя парами стеновых арок, причем — восточные доли больше западных.

При входе в церковь в поле зрения первым делом попадает более широкая, выделенная аркой восточная часть северной стены. Здесь изображены Тамара, с моделью церкви в руках и стоящий перед нею Георгий III. Головы обоих осенены нимбами и оба обращены к сидящей, несколько выше них расположенной богоматери, держащей на коленях младенца, благословляющего ктиторов. Над головой Георгия III изображен летящий ангел. Вся композиция, размещенная в поле, ограниченном стеной аркой, поднята, как и вся роспись, довольно высоко над уровнем пола. Совсем еще юная Тамара изображена несколько меньше стоящего перед нею отца (что под-

Табл. 1

Табл. 2, 3;  
рис. 1



1. Вадзия. Схема росписи северной стены

черкнуто и тем, что ступни ее ног расположены выше, чем ступни ног Георгия III, тогда как голова царицы не достигает уровня головы ее отца).

Тамара, как и ее отец, одета в царский, парадный, византийский костюм. Ее голова, как и голова Георгия, увенчана надвинутой низко на лоб короной с ровным верхом; корона украшена по бокам и в центре небольшими крестиками, жемчужными подвесками и крупными драгоценными камнями. Пряди черных волос на висках закручены в завитки, округлый овал лица обрамляют с обеих сторон по два обруча золотых серег, которые оживлены внутри розеткой с рубином в жемчужной оправе. На шее у юной царицы — украшение в виде черной ленточки, расшитой жемчужинами и с большим алым пятном рубина в центре. Несмотря на осыпавшуюся краску просматривается коричневый рисунок головного покрывала, которое падает из-под короны прямо на плечи, не подхватывая подбородка. Подобная деталь головного убора позволяет заключить, что Тамара здесь изображена до замужества, так как по существующему в Грузии обычаю шарфом подхватывали подбородок замужние женщины<sup>41</sup>. Это позволяет уточнить дату росписи, которая должна была быть исполнена до замужества Тамары, т. е. до 1185 года. Таким образом хронологические рамки исполнения росписи определяются временем между смертью Георгия III и замужеством Тамары, т. е. в пределах 1184 — 1185 годов.

Табл. 3, 4

Очень сложен рисунок одежды Тамары. Ткань вся заткана черными полосами, расшитыми жемчугом; в образовавшихся от пересечения полос ромбах размещены сиреневого цвета «сердечки», украшенные, в свою очередь, белыми лепестками, а в оставшихся под ними местах — по четыре жемчужины. Внизу платье заканчивается золотой (светлая охра) полосой, которая покрыта узором тонкого, черного рисунка. Этот тяжелый, богатый наряд дополняют круглый воротник и лор, оба белые и украшенные драгоценными камнями. Белым акцентом выделяются и поручи; на последних, окаймленных черной полоской, видны следы тонкого, черного рисунка, подобного рисунку на поручах Георгия III. Декоративным элементом здесь использованы характерные начертания куфического письма. Переброшенный через левую руку лор открывается с обратной стороны, и здесь также сверкает большой темно-синий камень. Роскошь облачения дополняется ярко-красными сапожками.

Георгий III облачен в красновато-коричневого тона длинную одежду, из под которой видны складки нижнего, более легкого, серовато-голубого платья; белый, расшитый драгоценными камнями лор Георгия украшен еще и кистями; сапожки на нем золотистого цвета.

В обрамлении западной арки северной стены изображено еще одно историческое лицо — ктитор, представленный во весь рост. Лицо ктитора сильно повреждено, но все же различаются следы бороды, прически, а также конусообразной формы головной убор. Одежда —

Табл. 3

с пониженной талией — до колен, красновато-коричневого цвета, украшена только белыми поручами, отворотами у шен и каймой, покрытой тонким узором черного рисунка. Подобные костюмы встречаются, как увидим ниже, не только у феодалов, но и у царей.

Ктитор изображен в трехчетвертном повороте, в позе моления, обращенный к стоящей чуть выше него богоматери с младенцем на руках.

Между этим историческим портретом и богоматерью с младенцем различаются фрагменты восьмистрочной надписи. Эта надпись, подобная по характеру начертания букв другим надписям росписи, была прочитана Г. Гаприндашвили<sup>42</sup>. Восстанавливая текст Г. Гаприндашвили убедительно отождествляет упомянутого в ней Картлийского эристава с Рати Сурамели, который в указанной должности был утвержден царицей Тамарой и который, судя по другой надписи, найденной в Ахалкалаки, имел определенное отношение к Джавахетии. Этот Рати Сурамели, как заключает Г. Гаприндашвили на основе текста надписи, своей преданностью царю и церкви заслужил право укрепить и расписать храм в Вардзии.

Роспись храма Вардзии сохранилась почти вся целиком, за исключением отдельных кусков в некоторых композициях. Остальные стены церкви были расписаны евангельскими сценами (двенадцать праздников Нового завета), выделенными неширокими полосами коричневого цвета. В систему росписи включены также изображения отдельно стоящих святых.

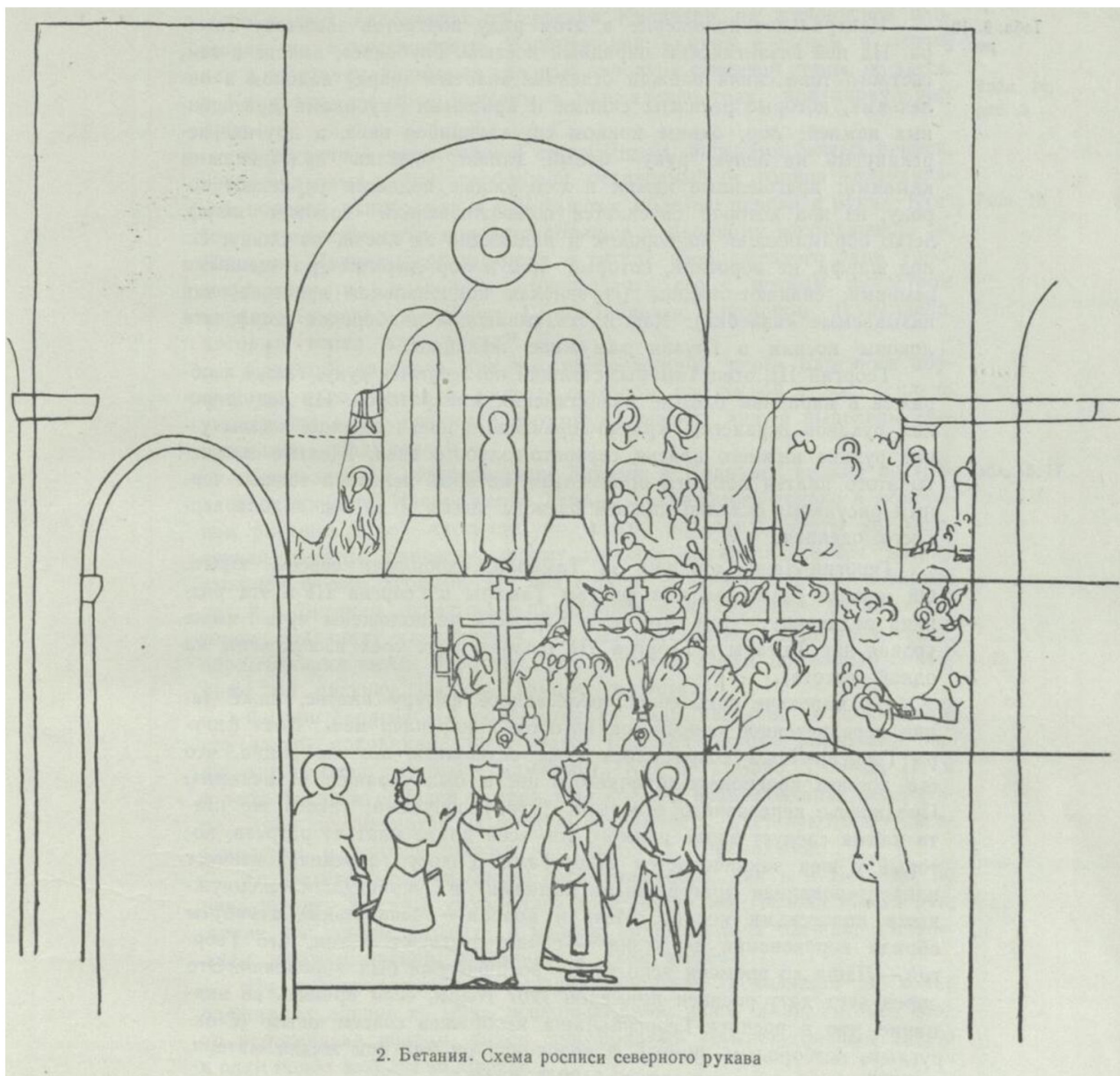
Изображение Тамары в росписи храма в Бетании представляет царицу в более зрелом возрасте; рядом с нею, помимо Георгия III, изображен еще и ее сын Георгий-Лаша.

Табл. 8 Храм в Бетании расположен недалеко от Тбилиси. После тропинки, идущей лесом и приводящей к обрыву, взору открывается ряд покрытых лесом склонов, среди которых, по другую сторону обрыва, желтым пятном выделяется силуэт церкви. Стены этой крестово-купольной церкви до сего дня сохранили остатки росписи, некогда покрывавшей их целиком. Ныне роспись имеется в апсиде, фрагментами — на северной, южной и западной стенах. Лучше сохранилась часть росписи нижней половины северной стены северного рукава, где и изображены Тамара, Георгий-Лаша и Георгий III. Можно различить надписи: рядом с Тамарой—«დედოფალი დედოფალი» (царица цариц); рядом с Георгием—Лаша—«...ძე თამარისი» (...сын Тамары); около Георгия III—«მეფეთ მეფე»... (царь царей...)

Табл. 9,  
рис. 2

Царские портреты занимают нижний регистр, который значительно выше, чем остальные, расположенные над ним регистры с евангельскими сценами. На южной стене, в аналогичном месте, виден ряд фигур, из которых первая, изображенная с моделью церкви в руках, представляет мандатуртухуцеси Сумбата Орбелиани (в монашестве-Симеон); в следующей за ним фигуре исследователи предполагают изображение его сына Липарита<sup>43</sup>.

На обеих стенах портреты изображены в трехчетвертном повороте по направлению к алтарю. Фигуры царей на северной стене



2. Бетания. Схема росписи северного рукава

фланкированы воинами, которые представлены в фас. У воина слева можно различить меч, а у правого в руке — щит и копье. Головы воинов осенены нимбами. Царские портреты, в отличие от изображений в Вардзии, представлены без нимбов.

Табл. 9. 10;  
рис. 2

Центральное положение в этом ряду портретов занимает Тамара. На ней византийский парадный костюм. Глубокого, вместе с тем, светлого тона синяя одежда отделана золотым (охра) подолом и оплечьями, которые расшиты синими и красными кубиками драгоценных камней; лор, одним концом спускающийся вниз, а другим перекинутый на левую руку — белый, также отделан драгоценными камнями: драгоценные камни и жемчужные подвески украшают корону, из под которой спускается поблескивающий золотом шарф, легко обрамляющий подбородок и падающий за плечи, на спину. Из под шарфа, на воротник, который как и лор сверкает драгоценными камнями, спадают локоны (грузинская национальная прическа, так называемые «кавеби»). Как и охватывающий подбородок шарф, эти локоны носили в Грузии замужние женщины.

Георгий III, отец Тамары, стоящий по левую ее руку, также изображен в парадной одежде византийских императоров. Из под широких рукавов верхнего, красно-коричневого цвета одеяния видны узкие рукава нижнего платья серовато-голубого тона. Желтые манжеты этого платья покрыты орнаментом, который исполнен тонким черным рисунком; складки нижней одежды видны и из под подола верхнего одеяния.

Георгий-Лаша, стоящий за Тамарой, изображен совсем юным. Он меньше размером, чем фигуры Тамары и Георгия III и эта разница подчеркнута тем, что ноги царевича расположены чуть выше уровня ног Тамары и Георгия III (головы всех трех изображены на одной высоте).

На царевиче поперечное, облегающее фигуру платье, ниже талии перехваченное поясом, на котором прикреплен меч. Хотя фигура Георгия-Лаша сохранилась хуже остальных, все же видно, что его костюм красновато-коричневого цвета был украшен «птичками». Предплечье перехвачено золотыми (охра) поручами; такого же цвета кайма следует вдоль прямого (по всей длине платья) разреза, который у шеи заканчивается отворотами. Голову царевича венчает инкрустированная драгоценными камнями и украшенная жемчужными подвесками корона. Меч и корона — обязательные атрибуты обряда коронования в Грузии<sup>44</sup> — свидетельствуют о том, что Георгий — Лаша ко времени исполнения росписи уже был коронован. Это определяет дату росписи примерно 1207 годом, если принять во внимание, что в росписи Георгий-Лаша изображен совсем юным (с округлым, безбородым лицом), а коронован он был при жизни матери, в 1207 году (родился он в 1192/3 г.)<sup>45</sup>.

Высокая, без каблуков обувь украшена кистями.

Почти точным повторением композиции в Бетании (только без

воинов и с добавлением сидящей, благословляющей фигуры Христа), с использованием того же места (северная стена северного рукава), является композиция с царскими портретами в Кинцвиси.

Сама церковь, кирпичная, крестово-купольная в плане, расположена в двух километрах от селения Кинцвиси, на живописной площадке, на возвышенности. Изображения Тамары с сыном и отцом, как и в Бетани, занимают нижнюю половину северной стены, но здесь, в Кинцвиси, все трое вписаны в обрамление трех полуциркульных арок.

Табл. 13

В восточной части южной стены, перед фигурами святых воинов, представленных в фас, изображен, отделенный от воинов вертикальной полосой, ктитор, как и в Бетани с моделью церкви в руках. Ктитор в трехчетвертном повороте обращен к иконному изображению св. Николая. Надпись, сообщающая о титуле изображенного лица (протоюпертимости), позволила отождествить его с первым министром царицы Тамары — Антонием Глонистависдзе, епископом Чкондидели, который носил этот титул<sup>46</sup>.

Табл. 14;  
рис. 3

Сидящий на троне Христос, изображенный перед царскими портретами, и св. Николай — перед ктиторм на южной стене, сильно уменьшены, по сравнению с фигурами светских лиц, и выделены специальным обрамлением.

Табл. 15

Композиция с историческими лицами в Кинцвиси сильно пострадала от времени. Изображение Тамары сохранилось только в контурном рисунке и то — частично, но можно различить черты ее лица, детали одежды, прическу, форму короны, заканчивающейся вверху сложной формы зубцами. Из под короны спускается шарф, который, как и в Бетани, охватывает подбородок и не скрывает длинных локонов, падающих на воротник. Можно рассмотреть и рисунок серег, обрамляющих щеки. Воротник, лор, оплечья почти полностью повторяют по рисунку костюм Тамары в Бетани.

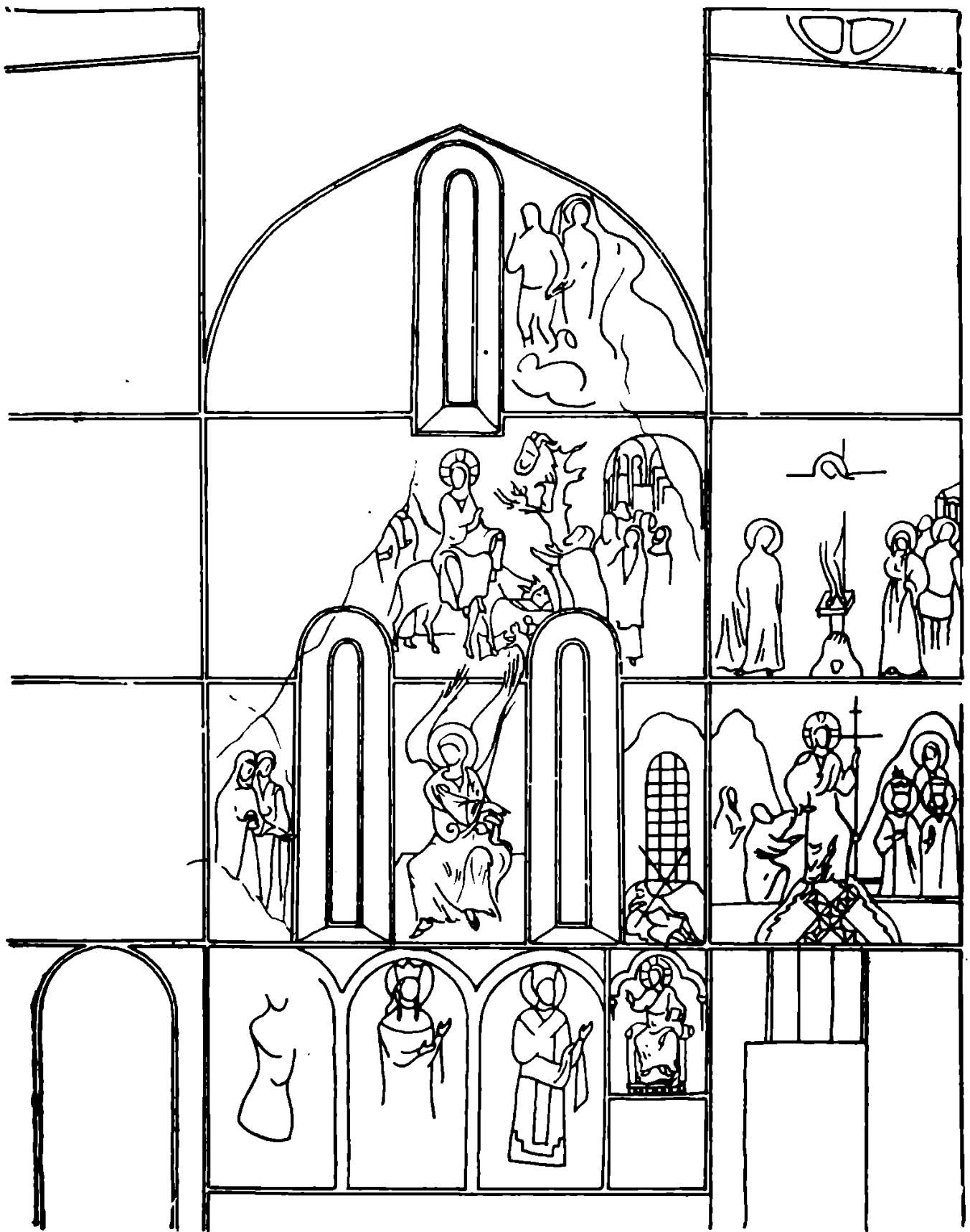
Табл. 16, 17

Фигура Георгия III, поврежденная лишь частично (в нижней левой части), сохранила следы красок (одежда-голубая, лор-белый, инкрустированный голубыми камнями). Как и Тамара, Георгий III и в этой росписи облачен в парадный костюм византийского императора. Лицо его, несмотря на плохую сохранность, дает некоторое представление о манере письма лиц светских персонажей.

От фигуры Георгия-Лаша, расположенного, как и в Бетани, по правую руку Тамары, сохранился торс, часть ног; голова, кисти рук, ступни ног совсем размыты и краска, покрывающая одежду, расплылась желтым пятном; различается след нимба.

На царевиче, как и в Бетани, короткая, доходящая до колен одежда, но покрой ее здесь несколько иной: ниже талии, которая низко перехвачена поясом, виден своеобразный четырехугольный разрез и один подол заходит за другой.

Фон росписи — голубой, с зеленой полоской почвы. Рисунок, в отличие от Вардзни и Бетани, светло-коричневый, что соответствует общему светлому колориту росписи.



3. Кицдвиси. Схема росписи северного рукава.

Все остальные композиции представляют евангельские сцены и изображения отдельно стоящих фигур святых.

Монументальные композиции выделены друг от друга неширокими красно-коричневыми полосами.

Четвертый портрет Тамары находится в местности, не столько отдаленной от Тбилиси, сколько трудно доступной — в одной из гурджийских пустынь — в Бертубани. Так же, как в Вардзии, здесь, на южном склоне горы размещены пещеры, высеченные в ее массиве. Одна из таких пещер представляет собою зальную церковь, у которой вся южная стена, а также половина коробового свода обвалились и открыли северную стену, которая будучи обращенной на юг, в солнечный день особенно ярко и четко выделяется в обрамлении обвалившихся глыб и продолжающегося вверху склона горы.

Табл. 19

Судя по плану помещения и фотоснимку, сделанному до разрушения церкви<sup>47</sup>, последняя освещалась двумя оконными и одним дверным проемами. Дверной проем находился в западной части южной стены. Таким образом, входящий оказывался лицом к лицу с изображениями Тамары и Георгия-Лаша, помещенными на северной стене, тоже в западной, наиболее цельной ее части, так как далее массив стены прорезан дверными проемами, ведущими в следующее, внутреннее помещение.

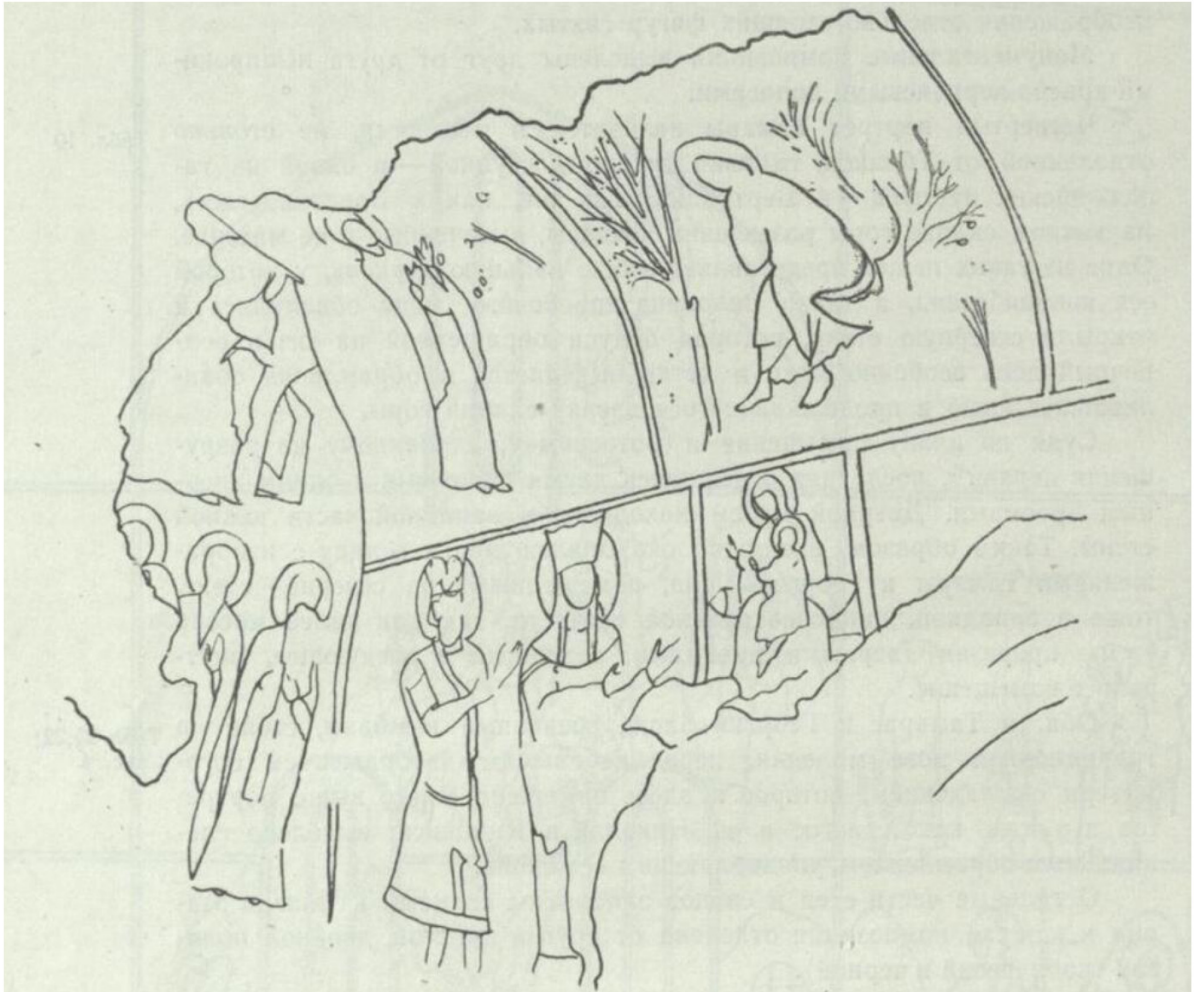
Оба, и Тамара, и Георгий-Лаша, осененные нимбами, стоят в традиционной позе моления, перед небольшим изображением богородицы с младенцем, которое и здесь помещено много выше портретов и также, как Христос и св. Николай в Кинцвиси, выделено специальным обрамлением, уподобляющим его иконе.

Табл. 21,22;  
рис. 4

Остальные части стен и сводов заполнены сценами из жизни Марии и каждая композиция отделена от другой простой, двойной полосой (красной и черной).

Как и все остальные сцены на этой северной стене, композиция с изображениями Тамары и Георгия-Лаша написана на белом (чуть желтовато-сероватого оттенка) фоне, а покрытая белилами полоса выделяет почву. На царице — парадное византийское одеяние красно-кирпичного цвета, с белыми — лором, воротником, оплечьями и подолом, украшенными жемчужинами и бирюзой; венчающая голову зубчатая корона также украшена жемчугом, а из под короны спускается шарф, охватывающий подбородок. Длинные коричневые локоны видны из под шарфа и ложатся на круглый, инкрустированный камнями воротник; на висках выбиваются завитки, а ниже завитков видны полудуги больших белых серег, украшенных бирюзой и зернью.

На сыне Тамары костюм похожий, по особому разрезу ниже пояса, на костюм Лаша в росписи в Кинцвиси. Полы изображенного здесь костюма также заходят одна за другую, но опушены мехом. На рукаве Георгия — обычная повязка — поручи, украшенные драгоценными камнями. На ногах — сапожки без каблуков, с кисточками. Георгий, как и в предыдущих его изображениях, носит атрибуты



4. Бертубани. Схема росписи главного храма (вид на северо-запад).<sup>1</sup>

царского достоинства: голову его венчает корона, к поясу прикреплен меч. Белая, с рыжевато-коричневой меховой опушкой одежда Георгия оживлена небольшими, яркими акцентами бирюзы, разбросанной среди тонкого узора, выписанного коричневым рисунком по подолу и кайме кафтана.

Из под короны, подобной короне Тамары, у Георгия видны пряди вьющихся волос, спускающихся чуть ниже затылка; с висков спускаются еще аккуратно закрученные «локоны», доходящие до плеч и являющиеся, очевидно, тем покрывалом — «ридэ», которое, как предполагает Ив. Джавахишвили, было деталью головного убора воинов<sup>48</sup>. Подобные «локоны» имеются и у рачинских эриставов в росписи Земо-Крихи (XI в.).

От лиц Тамары и Георгия осталась лишь красно-коричневая пропись и очень незначительные остатки белил, потемневшие пятна ос-

Табл. 25,  
26, 27

новного тона и легкое желтоватое пятно светлой охры у носа. Георгий изображен с вьющейся бородой, которая, как и волосы, светло-коричневого тона.

То, что Георгий изображен с бородой и то, что над обоими портретами имеются надписи, которые гласят — «თამარ, მეფეთა მეფე» и «გეორგი მეფეთა მეფე, ძე თამარისი» («Тамара, царь царей», и «Георгий, царь царей, сын Тамары»), — относит дату исполнения росписи к тому времени, когда оба - и мать, и сын царствовали, т. е. Тамара была еще жива, а Георгий уже возмужал. Следовательно, как и определяет Г. Чубинашвили, роспись была исполнена в последние годы жизни Тамары (1212-1213 гг.).<sup>47</sup>

Все четыре росписи, несмотря на разное время исполнения, передают, в общем, одни и те же черты лица Тамары; во всех четырех портретах округлый овал лица, тонкий прямой нос, слегка изогнутые, длинные, тонкие брови, маленький рот. Дифференцированность рисунка овалов лиц Тамары, Георгия-Лаша и Георгия III тоже, очевидно, можно поставить в определенную связь с различием характерных для каждого из них черт.

СКак уже было отмечено, во всех четырех росписях царица Тамара и Георгий III облачены в парадные, выходные костюмы византийского покроя. Обращает внимание более роскошно украшенная шитьем и драгоценными камнями одежда Тамары в Вардзии, рядом с которой подобный наряд Георгия III выглядит более строгим.

Костюм Георгия-Лаша совсем другого покроя. Во всех росписях, где Табл. 10, 21 он изображен, тип костюма — один: поколенный, облегающий фигуру, низко подпоясанный кафтан. Но разница в деталях позволяет их дифференцировать. Костюм Георгия-Лаша в Кинцвиси и Бертубани, который имеет спереди, внизу, своеобразный разрез, Ив. Джавахишвили определяет названием «кабача-кабарча» (ყაბაჩა-ყაბარჩა)<sup>50</sup>. Удобный, благодаря такому разрезу, для верховой езды, этот костюм мог иметь меховую опушку (как и изображено в Бертубани).

Костюм царевича в росписи Бетании, который отличается прямым, вдоль всей длины одежды разрезом, заканчивающимся у шеи отворотами, Ив. Джавахишвили отождествляет с костюмом, называемым «джуба» (ჯუბა). Н. Чопикашвили, ссылаясь на описание костюма под названием «джуба» у Дози, отмечает, что изображенный в росписи костюм не соответствует этому описанию и, следовательно, должен носить другое название<sup>51</sup>.

Подобного покроя костюм был принят на востоке (в Иране, Аравии), откуда и проник в Грузию. В таких костюмах обычно изображались царевичи (Георгий-Лаша, царевич в росписи Атени — XI в.), а также и феодалы (подобные многочисленным примерам предлагают грузинские росписи XII — XIII вв.<sup>52</sup>). В такой костюм облачен и эристав Рати Сурамели в росписи Вардзии. Интересно, что в росписи в Мацхвариши (1140 г.) в сцене коронации, в таком костюме представлены, одновременно, и царь, и опоясывающие его мечом феодалы. Изображение царя в подобном одеянии позволило Т. Вирсаладзе заключить, что эта одежда тоже относилась к числу парадных, но, очевидно, она была и военной. Т. Вирсаладзе обращает вни-

манье в связи с этим на то, что Диоклетиан, который обычно изображался в парадной одежде византийского императора, на одной из чеканных икон из Верхней Сванетии, где он представлен воином поверженным Св. Георгием, облачен именно в такой костюм<sup>53</sup>.

Е. Привалова в летописи рода Ксанских Эриставов находит убедительное объяснение тому, почему именно цари и эриставы в грузинских фресках облачались в одинаковые костюмы, отличаясь друг от друга, в этих случаях, только головными уборами. В этой летописи повествуется, что царь, при назначении эристава, облачал последнего в свои одежды и, кроме того, одарял его поясом и оружием<sup>54</sup>.

На одежде Георгия-Лаша мы отметили еще одну деталь — орнаментальную полосу на предплечьи — поручи. Эти поручи, которые обычно украшают правый рукав и часто орнаментированы стилизованным куфи (как это видно на костюмах Рати Сурамели в Вардзии, Георгия-Лаша в Бетании, эриставов — в Земо-Крихи, царя Димитрия в Мацхвариши), были приняты и в Византии, куда они проникли под влиянием иранского костюма; и на Востоке, и в Византии они обозначали определенный чин, были знаком власти и высокого общественного положения<sup>55</sup>. Как справедливо замечает Т. Вирсаладзе, орнамент в виде куфических букв может служить подтверждением восточного происхождения этого украшения<sup>56</sup>.

Во всех четырех росписях короны, венчающие головы Тамары, ее отца и сына, несколько различны по форме

Табл. 6;  
рис. 8

В Вардзии изображена корона с прямым верхом. Аналогичную корону встречаем на голове Димитрия в росписи Мацхвариши. Т. Вирсаладзе не без основания считает подобное изображение короны условным, так как она не представляет собой той парадной короны, которую, очевидно, возлагали на голову царя при обряде венчания его на царство, и которая должна была походить на стемму византийских императоров, судя по изображению на монете Георгия III.

Табл. 11,  
17, 21

В росписях Бетании, Кинцвиси и Бертубани короны сверху заканчиваются зубцами. Но рисунок корон и здесь различен: в Кинцвиси и Бертубани зубцы усложненной формы и сильнее заострены. Однако, несмотря на отмеченную разницу, нетрудно заметить, что в основном это — варианты одной формы (богато украшенный, увенчанный зубцами, чуть расширяющийся вверх прямоугольник).

Три зубца (только не заостренные так, как в Бетании или как еще более — в Бертубани) украшают корону Димитрия Самопожертвователя в росписи церкви Благовещения (Давид — Гареджа, Удабно; последняя треть XIII века).

Надо думать, что все эти изображения короны представляют стилизованные варианты реальных форм, в каждом случае по-разному утрированных в своих декоративных подробностях. Рисунок корон (особенно в росписи Кинцвиси) несколько напоминает рисунок головного убора в изображениях знаков зодиака в миниатюрах грузинской рукописи — *Астрономического трактата* 1188 года («дева», «близнецы», «весы»; А-65, Институт рукописей им. К. Кекелидзе АН Гру-

Табл. 79, 80

зинской ССР). Правда, И. А. Джавахишвили отмечает, что этот головной убор делался из ткани и застегивался на затылке, но при этом замечает, что спереди этот головной убор напоминает корону; ближе к истине его заключение, что скорее всего этот головной убор в миниатюре символичен по характеру и не отображает реальные формы<sup>57</sup>.

Наиболее богато украшенная корона в росписи Бертубани отвечает общей тенденции художника этой росписи к декоративности, сказавшейся в щедром использовании орнаментальных мотивов и в религиозных сценах также<sup>58</sup>.

\* \* \*

Во всех четырех росписях характерная для грузинской живописи в целом определенная строгость красочной гаммы демонстрирует, одновременно, богатство тонких художественных эффектов различной тональности колорита.

Колорит росписей в Вардзии и в Бетании определяют густые синие, красно-коричневые, серые и белые тона, с той разницей, что колорит росписи Вардзии несколько теплее. Изысканный, празднично светлый колорит росписи Кинцвиси строится на щедром использовании интенсивно голубого (чистая ляпись лазурь), красиво сочетающегося с голубыми, светло-зелеными, золотистыми, бархатистыми красно-коричневыми и белым тонами. Смелость колористического решения здесь сказывается в широком использовании и в самих композициях примененного в качестве фона интенсивно голубого. В Бертубани звучность светло-красных, сине-голубых пятен определяется в противопоставлении с чуть тронутой желтизной фоном чистой штукатурки и ослепительно белого позема.

Цветн. табл.

## ГЛАВА II

Место светских портретов в росписи храмов и их связь с общей идейно-художественной концепцией живописного декора; расположение портретов в соотношении с последовательностью восприятия аспектов архитектурного пространства и с условиями освещения; взаимоотношение с религиозными персонажами.

«Во всех четырех храмах — в Вардзии, Бетании, Кинцвиси, Бертубани — связанных со значительными культурными центрами страны, изображения светских лиц введены в систему росписи интерьера самого храма. Ближе расположенные к алтарю они не только связываются со всей росписью в идейном и композиционном отношении, но даже соперничают с изображениями в алтаре и куполе (или своде), выступая вместе с ними в качестве наиболее важных акцентов всей системы живописного декора.

Взор входящего в храм, — и при купольной, и при зального типа постройке — сразу же привлекают внимание изображения алтаря, купола (или свода) и портретного ряда, развернутого внизу, но выделенного из ансамбля религиозных сцен величиной, общим впечатлением монументальности. Эти «акценты» помогают организовать всю систему росписи в единое смысловое и декоративное целое.

Смело перекликаясь с узловыми композициями религиозного цикла, светские портреты зрительно противопоставляются им, и, одновременно, в этом противопоставлении происходит слияние мира трансцендентного и земного.

Расположенные в «низшей» зоне росписи (согласно иерархии распределения сцен), эти портреты как бы присутствуют вместе с верующими на богослужении, сливаются с ними, как персонажи живые, реальные; вместе с тем, несколько поднятые на стенах, они возвышаются над верующими, превосходят их по размерам и служат, таким образом, связующим звеном между отвлеченным понятием божественного и конкретным представлением о реальном. Это впечатление усиливается и тем, что в самих портретах реальные признаки (костюмы, прически, украшения) сочетаются с особенностью поз, жестов, ритмичный повтор которых усугубляет их ритуальный характер.

Значение светских портретов подчеркнуто не только их монументальностью, или окружением их свободным пространством (срв.

расположение фигур Георгия-Лаша и Тамары в Бертубани с тесным рядом фронтально стоящих святых на западной стене), они привлекают внимание и благодаря своему расположению, в соответствии с последовательностью аспектов внутреннего пространства храма, постепенно раскрывающихся перед входящим. Табл. 22

Следует обратить внимание еще на один момент — как эти портреты, при общей тенденции выделить их, дифференцируются, в пределах одной и той же схемы, согласно иерархии общественного положения изображенных лиц.

В трех из названных четырех росписей представлены, помимо членов царской фамилии, — люди знатные, но по положению ниже своих суверенов. Таковы Рати Сурамели, изображенный в росписи Вардзи, Сумбат Орбелиани в росписи Бетании, Антоний Чкондели — ктитор в росписи Кинцвиси. Эти портреты занимают места, аналогичные местам царских портретов — на противоположной, южной стене южного рукава, или на той же стене, что и изображения царей; тождественны позы, жесты, обращение к религиозному персонажу (при естественном направлении в сторону алтаря). И тем не менее разница в значении мест налицо.

Во всех четырех храмах, из которых два — крестовокупольные, а два — зального типа постройки, для изображения царских портретов избирается северная стена, т. е. место наиболее освещенное, так как солнечные лучи дольше всего скользят по южному фасаду, проникая через его окна во внутрь церкви, лучше и дольше освещали противоположную — северную стену. Табл. 3, 12, 15

В Вардзи эристав Рати Сурамели занимает ту же северную стену, что и царские портреты, но он помещен в западной части выделенной аркой стены, которая ниже и уже ее восточной части, а также более отдалена от алтаря. При естественной тенденции входящего ориентироваться на алтарь внимание фиксируется больше на царских портретах, чем на отодвинутой совсем к западу фигуре Рати Сурамели (хотя дверной проем и расположен в западной части южной стены, т. е. напротив изображения феодала). Такой направленности взора зрителя способствует и сочетание расстояния от входа до северной стены с уровнем расположения царских портретов. Табл. 3

Таким образом, эриставу отведено место тоже значительное, но более скромное, чем портретам царей.

Кроме того, распределение фигур в композициях обеих частей северной стены тоже различно.

Дверной проем и окно расчлениют восточную часть северной стены (они ведут в помещение, расположенное в глубине скалы), однако это не помешало художнику распределить фигуры так, что при равномерном заполнении поверхности стены остаются ощутимые «паузы» свободного пространства; тогда как западная, более узкая часть, загружена фигурами интенсивнее (не говоря уже о том, что две монументальные фигуры восточного отрезка стены, естествен-

но, больше привлекают внимание, чем одна, в более тесном пространстве окруженная большим количеством фигур).

Табл. 2, 3

В обеих композициях северной стены росписи Вардзии обращает внимание взаимоотношение портретных изображений с религиозными персонажами: богоматерь с младенцем, расположенная над дверным проемом, немногим меньше, чем изображения Тамары и Георгия III, и несколько возвышается над ними (соответственно иерархии небесной и земной зон); но при этом фигура богоматери не доминирует в композиции, зрительно больше выделяются монументальные фигуры светских персонажей. То же соотношение фигур и в западном отрезке стены. Таким образом, в обоих случаях, при слиянии религиозного и светского начал, последнее выделяется в данных композициях более звучным акцентом и противопоставляется другому мощному акценту росписи — изображению богоматери в конхе апсиды.

В связи с портретными изображениями в Вардзии следует обратить внимание еще на один момент: при входе в храм в поле зрения попадает Тамара с отцом, а не Тамара — первым делом, как это увидим в Бетании. Объяснение этому можно найти в том, что роспись была создана вскоре после смерти Георгия III и в памяти художника, очевидно, жило еще представление о роли Георгия III в строительстве Вардзии. Возможно поэтому и распределяется внимание художника равно между отцом и дочерью.

Табл. 2, 3

Как уже было отмечено, стены и на северной, и на южной стороне расчленены стенными арками, отделенными друг от друга пилястрами, на которые опирается подпружная арка свода. Расположение композиции на стенах и в своде, в основном, определяется этими архитектурными деталями, членищими пространство. Каждая композиция (особенно те, которые размещены в арках) читается как законченная в себе «картина». Расположение фигур в арочных обрамлениях подчиняется особенностям отведенного им места — организуются замкнутые, законченные композиции. Впечатление отдельных «картин» на западной, нечлененной архитектурными деталями стене достигается шахматным расположением разделительных полос, при симметричном распределении композиций на плоскости стены.

Распределение сцен в соответствии с архитектурным решением пространства позволяет их рассматривать с определенными «паузами», т. е. при охвате взором этого, в целом не сложного зального пространства, глаз делает «остановки», подсказанные архитектурными акцентами и согласованной с ними системой живописного декора.

Табл. 19;  
рис. 4

В другой зальной, тоже пещерной церкви — в Бертубани изображения Георгия-Лаша и Тамары занимают западную часть северной стены. Но здесь только эта часть северной стены цельная (не членена проемами). И что примечательно — перед портретами стена между арками проемов оставлена нерасписанной. Это способствовало впечатлению обособленности портретов и

подчеркиванию их значения. Именно здесь, в пространстве не очень большой зальной церкви, особенно впечатляет распределение смысловых акцентов и их художественный эффект. Простейший план постройки позволяет сразу же, одновременно охватить три сильных акцента; широко развернутую фигуру Богоматери в апсиде, в противоположном конце, на северной стене — портреты Тамары и ее сына, а в своде — всю роспись осеняющий широко раскинувшийся крест, несомый тремя ангелами. В этой росписи особенно бросается в глаза смелое сопоставление земного и религиозного начал<sup>59</sup>.

Табл. 19, 20

Вход и здесь, как в Вардзии, — был в западной части южной стены. Но масштабы внутреннего пространства церкви таковы, что входящей, не успевая «развернуться» в сторону алтаря, оказывался лицом к лицу с царскими портретами, выступающими на светлом фоне самыми внушительными красочными акцентами на северной стене. Противопоставление белого и красно-коричневого пятен их одежды ритмично повторяется в повествовательном цикле сцен, расположенных здесь же, в верхнем регистре северной стены.

Цельность свода и стены, прорезанной только дверными проемами, позволяет взору беспрепятственно устремляться к алтарю с непрерывной последовательностью охвата всех сцен росписи, в которой эти сцены представляются в обрамлении как бы изначальной композиции (портрет исторический) и конечной (богоматерь — небесная сфера). Орнаментальная полоса, рассекающая свод и служащая фоном кресту, подчеркивает эту направленность и способствует целостному охвату всего пространства.

При сравнении с «паузами» в чтении композиций в росписи Вардзии особенно ясно ощущается, как, в условиях одного типа пространства (зальное), при одной и той же, в основе, композиции светского портрета (ритмическое расположение, выбор места) варьируются художественные решения в зависимости от архитектурных деталей, диктующих «темпа» восприятия пространства.

Но в разнице «темпа» чтения живописных композиций, кроме подчинения архитектурой созданным условиям, нашли выражение и разные стилистические тенденции живописи: «темпа» чтения сцен в Вардзии является можно сказать отголоском монументального стиля XI — XII вв., тогда как непрерывное (как строчки текста в рукописи) восприятие сцен в Бертубани выявляет тенденцию к динамичному единению всех частей живописного декора.

Хронологический интервал между временем создания обеих росписей невелик, но стилистические сдвиги, свидетельствующие о новых подходах — явны. Это подтверждается и компоновкой отдельных сцен: вместо подчеркнуто обособленных «картин» Вардзии, не менее законченные в себе композиции в Бертубани предстают объединенными не сразу заметными, но решающими в этом отношении такими деталями, как легкий поворот фигур, их жесты, движение

плавного рисунка, позволяющего своим направлением связать предыдущие и последующие сцены<sup>60</sup>.

Табл. 19,  
21, 2, 3;  
рис. 1, 4

Точно также помещением портретного ряда перед небольшой иконой, которая не может «тормозить» движение монументальных фигур светских персонажей (срв. с тем, как заканчивает композицию богоматерь в росписи Вардзии), подчеркивается ритмическое следование их к алтарю, находящее продолжение в ритме арочных проемов (ритме, не перебитом здесь росписью — стена между арками, как было отмечено, осталась нерасписанной).

В Бетании — церкви крестовокупольного типа — царские портреты занимают нижний, развернутый во всю ширину стены, довольно высокий регистр северной стены северного рукава.

Табл. 9;  
цветн. табл.

При входе в цекровь с юга первым делом взору открывается видная в просвете столбов эта группа расположенных на северной стене портретов, из которых, прежде всего, внимание привлекает фигура Тамары, акцентированная не только расположением в центре, но и тем, что платье у нее длинее, чем у Георгия (отчего она кажется больше него), а лор не пересекает его и, тем самым не членит большого, интенсивно синего пятна одеяния.

Портреты исторических лиц выделены и тем, что изображены они на светло сером фоне, тогда как в остальных композициях фон серовато-синий.

Высота регистра, отведенного портретам, значительно превышает высоту над ним расположенных регистров со сценами евангельского цикла. В сопоставлении с портретами, развернутыми во всю ширину стены, остальные сцены, распределенные по стенам, читаются как тесно прижатые друг к другу отдельные «кадры», интенсивно загруженные небольшими фигурками.

Расположение в простенках окон многофигурных сцен («тайная вечеря», «омовение ног»), так же как и неожиданные нарушения уровней регистров (в западной части второго регистра), вступает в противоречие с требованиями монументального стиля.

Ощущению напряженности, подчеркнутой сменой различной ширины этих «кадров», противопоставляется монументальность композиции царских портретов, которым вторит ктиторский ряд (ныне с трудом просматриваемый) на южной стене. Таким образом опять из системы росписи сильным акцентом выступает ее светская часть.

Монументальной торжественности портретного ряда противопоставляется экспрессивное решение композиции алтарной апсиды, где взор зрителя, вместе с нарастающим движением в рядах пророков и апостолов, устремляется к изображенному в конхе «деисусу».

Портреты светских лиц на северной и южной стене читаются, благодаря своей монументальности, своеобразным «фундаментом» для сцен в регистрах, расположенных над ними.

Фигуры царей на северной стене своим трехчетвертным поворотом противопостоят изображенным в фас воинам. В таком противопоставлении воины активно не включаются в композицию, а обрам-

ляют ее, присутствуя как бесстрастные свидетели. Одновременно эти воины воспринимаются как стражи, охраняющие изображенных царей и являются, как в других случаях изображения Христа, Богоматери (или их икон), свидетельством покровительства небесной властью земной.

Таким образом здесь — еще один вариант взаимоотношения светских лиц с изображениями святых внутри самой композиции. Но ни в одном из этих вариантов — ни в Вардзии, где они представлены в непосредственном взаимодействии, ни в Бертубани, где Богоматерь много меньше царских фигур и отделена от них специальным обрамлением, выступая в роли иконы, ни, наконец, в Бетании, где воины не включены в действие (светские фигуры, обращенные в трехчетвертном повороте, создают иллюзию шествия) — нигде религиозные персонажи не только не доминируют над ними, но даже напротив, занимают, по сравнению с ними, более скромное место. Это, конечно, тоже не могло не способствовать подчеркиванию значения светских изображений в росписи.

рис. 1, 2, 4

В Кинцвиси светские портреты предостоят перед иконными изображениями Христа и св. Николая. Характерно, что повторив ритмичные композиции Бетании, художник здесь исключил воинов из ряда царских портретов, но представил их в аналогичном сопоставлении с ктиторм на южной стене (ктитор — в трехчетвертном повороте, воины — строго в фас).

Табл. 14 15;  
рис. 3

Как и в Бетании царские портреты расположены на северной стене (входы здесь имеются с запада, юга и севера).

Но следует отметить, что в отличие от росписи Бетании здесь не только портретный ряд, но и все композиции монументальны. Выделение портретов в Кинцвиси происходит не за счет противопоставления размеров композиций и фигур, а с помощью обрамления их декоративными арками. Именно эти арки выделяют их из системы всего живописного декора, подчеркивают их значение (декоративный характер арок подчеркнут растительным орнаментом, заполняющим треугольное поле между ними; вместе с этим орнаментом арки напоминают аналогичный декор грузинских рукописей, но, согласованные с ритмом торжественно предстоящих фигур, они в непосредственной связи с ним не читаются).

Эти арки могут рассматриваться как выражение декоративных тенденций эпохи. Достаточно вспомнить подобные обрамления в росписи Натлис Мцемели (одна из пустынь Давид — Гареджи; XIII в.). Обрамляют арки все композиции, включая портретные изображения и в росписи церкви Благовещения (Давид — Гареджа, Удабно, последняя четверть XIII в.)<sup>61</sup>, где их трехлопастная форма, орнамент, вместе с размерами и художественными особенностями композиций, позволяют ставить вопрос о взаимовлиянии миниатюрной и монументальной живописи (влияние первой на вторую в указанную эпоху следует рассматривать в связи с усилением декоративных тенденций и проникновением в Грузию влияния палеологовского искусства).

Табл. 32, 33

Рис. 3 Плавно переходящие одна в другую арки в росписи Кинцвиси «расчлениают» композицию, ослабляют ощущение той монолитности ряда, которая придавала регистру с царским портретом в Бетании впечатление монументального фундамента для декора всей стены. В Кинцвиси объединяющим портреты моментом является ритм арок, созвучный ритму следования фигур друг за другом (срв. как при ритмичном характере композиции на южной стене фигура ктитора все же читается не в ряду с другими, а обособленной, чему способствует не только выделение его вертикальной полосой, но контрастное сопоставление поз ктитора и св. воинов).

Ритм арок, особенно при повороте фигур в три четверти (что создает иллюзию движения), облегчает композицию, придает ей определенную динамичность.

Портретный ряд в Бетании, сам по себе, монументален и в этом отношении находится в большей связи с монументальными принципами предыдущей эпохи (XI—XII вв.); но контрастное соотношение этих портретов с небольшими, «скользящими» по стене евангельскими сценами, также как бурное движение апостолов в апсиде, выдает экспрессивный характер здесь выступающих декоративных тенденций.

Табл. 14, 15;  
рис. 3

Между тем в росписи Кинцвиси в большей связи с монументальным стилем предстает именно композиционный принцип, при котором распределение сцен строго согласовано с тектоникой стены. Узкие пространства стен между окнами занимают или отдельные сцены (южная стена, где между оконными проемами располагаются: в центре — «неверие Фомы», а по бокам — фигуры отдельно стоящих святых), или членится так, что при сохранении логической связанности этих частей создается впечатление их цельности, в качестве самостоятельных композиционных единиц (на северной стене между окнами, композиция «жены мироносицы у гроба» представлена как трехчастная сцена; в центре помещенная фигура ангела мыслится и самостоятельным изображением, и композиционным стержнем всего регистра; такое впечатление обуславливают удивительно гармоничные в своем равновесии движение и весь разворот фигуры ангела).

Симптоматично, что отдельные отрезки стены не членятся квадратами отдельных композиций как в Бетании, а отводятся целиком одной, во всю ширину стены развернутой сцене («вход в Иерусалим» — на северной стене, между нижними и верхним окнами; «рождество» — в аналогичном месте на южной стене). Каждый регистр целиком отведен одной композиции и на других — восточной и западной стенах рукавов; границы регистров строго выдержаны.

В простенках окон располагаются фигуры святых; ряды многочисленных святых ритмично выстроились на сложно члененной западной стене западного рукава.

Объединение сцен в единый декоративный ансамбль здесь достигается не за счет нарушения впечатления монументальности в принципе распределения сцен, а художественным эффектом интенсивного

голубого цвета, использованного для фона, но щедро включенного и в изображения композиций.

Но главное, что объединяет все композиции, что именно «вливает» и портретные ряды в общую систему росписи — это ощущение динамичности, которое пронизывает всю роспись единым движением, направленным снизу вверх. Достаточно обратить внимание на движение, возникающее от колонки, разделяющей фигуры Тамары и Георгия III, которое подхватывается мягким абрисом фигуры ангела во втором регистре и вместе с его крыльями вторгается в композицию «вход в Иерусалим», где уже слабым эхом звучит в изгибе дерева, шен мула, в контурном рисунке фигуры Христа, находя продолжение в стремительной вертикали узкого окна. Вместе с тем, в живописном декоре каждой из стен волна движения не ослабляет впечатления устойчивости вертикальной оси, организующей композицию всех регистров (на северной стене она создана совпадением расположения по вертикали колонки, фигур ангела и Христа, проема верхнего окна; на южной стене — фигур воина, Христа, сосуда, головы богородицы, вершиной холма, упирающегося в основание устремленного вверх окна). Как декоративные арки плавным ритмом объединяют собой царские портреты, так весь портретный ряд подхватывается общим движением, объединяется со всей росписью, не препятствует взору устремиться вверх. В этом устремлении вверх, можно почувствовать более постепенный переход от земного к трансцендентному в отличие от композиционного принципа контрастных сопоставлений в росписи Бетании.

Подчинение подобного художественного решения определенной идейной направленности в росписи Кинцвиси особенно четко раскрывается в постепенном возрастании размеров креста от его изображения в вершине оконных ниш, в сводах рукавов — до огромного креста, раскинутого в куполе.

Таким образом и в случае украшения живописью двух, одного и того же, но на этот раз — крестово-купольного типа храмов, как в системе всей росписи, так и в соотношении портретного ряда с остальными сценами, предстают две вариации одной и той же, характерной для стиля эпохи тенденции к усилению декоративности, однако подчиненной в обоих случаях идейным задачам религиозного в целом искусства, в которое включалась определенным образом и светская тема.

И эта разница художественного воплощения идейно-художественных задач опять не в малой степени определилась не только индивидуальностью художника, но и особенностями архитектуры, тем более, что и живопись, и оба архитектурных памятника примерно одного времени.

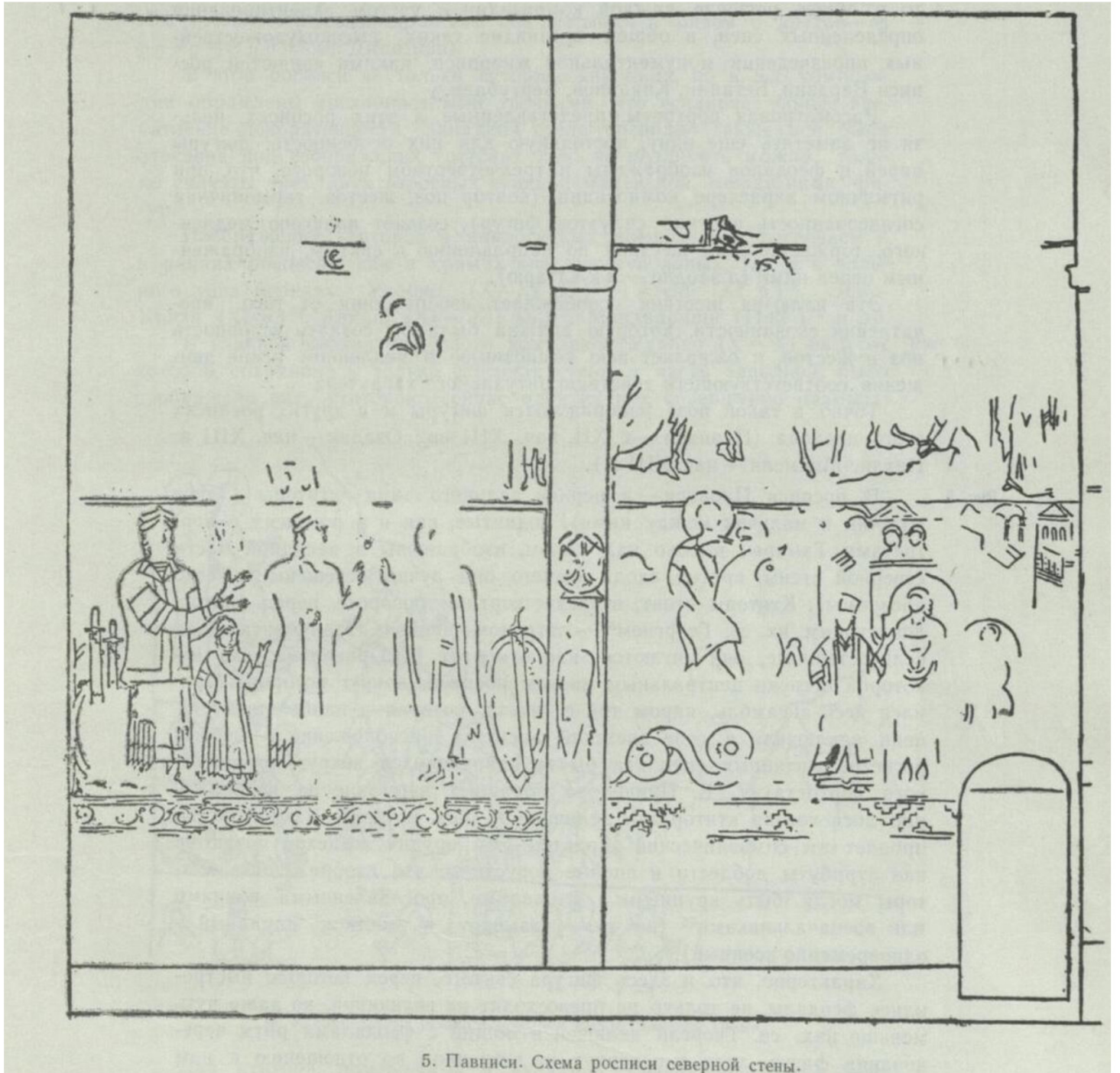
К восприятию монументальных композиций в Кинцвиси своего рода подготовкой служат строгие, лишённые декора фасады храма. Но одновременно устремление вверх, отмеченное в росписи, гармонично согласуется с тенденцией архитектурных деталей (узкие щели

Табл. 13

окон, чуть изломанные арки). Мало того, отмеченная в росписи динамика, подчиняющая общему движению все композиции, согласуется с тенденцией, выраженной в решении внутреннего пространства храма, где раскрытые арки, соотношение пропорций частей крестового плана пространства, обуславливающие впечатление устремления этих частей к центру, подчеркивают ощущение слияния всего пространства храма в единый, целостный организм (срв. с храмом Бетании где, при сходном членении пространства, имеем некоторую обособленность частей, а в росписи — атектоничное «скольжение» сцен по поверхности стены, освобождающее их от связи с последней).

Обращая внимание на тенденцию в рассмотренных росписях — выделить портреты и, определенным образом, сопоставить их с остальными сценами, мы отмечаем некоторые «вариации» этих сопоставлений, в зависимости от особенностей внутреннего пространства храма. Но нельзя исключить также, как причину этой разницы, отражение индивидуальности мастеров, которые группами (даже целыми артелями) могли расписывать большие храмы. Вполне возможно, что ктиторский портрет в Бетании был выполнен мастером монументалистом, а сцены евангельских циклов в регистрах над ним — мастрем, творчество которого явно отмечено отходом от принципов монументального стиля<sup>62</sup>. Но художественный эффект росписи в целом (при котором, как уже было указано, эмоциональность противопоставления монументальных ктиторов и размельченных сцен как бы подготавливала экспрессивность апсидной композиции), свидетельствует, что это не было стихийным соединением двух творческих индивидуальностей; и здесь, в Бетании, во главе мастеров стоял, очевидно, главный художник (подобно тому, который оставил свою запись в росписи апсиды храма Вардзии<sup>63</sup>), художник, который должен был предопределить и общий план системы росписи и распределение труда по мастерам. Поэтому и предстает роспись Бетании, как высокохудожественный памятник, отличающийся единством замысла и целостностью общего впечатления.

В росписи Бертубани в настоящее время изображений Тамары и Георгия-Лаша уже нет — с целью предупреждения дальнейшего разрушения эту часть росписи сняли (она сейчас хранится в Государственном Музее искусств в г. Тбилиси). И теперь особенно ощущается как тонко, во всех деталях, продумывалась роспись в целом, как предусматривались все архитектурные особенности расписываемого храма и как точно рассчитывали роль каждой композиции в идейно-художественном звучании целого. После снятия монументальных, внушительных изображений царских фигур, верхний цикл богородичных сцен потерял опору; регистр повис над пустотой, каковой воспринимается теперь гладкая поверхность стены, тем более что перед ней — проем входа (это впечатление явно не исчезло бы если даже эти арочные проемы и стояли бы в своей первоначальной, неразрушенной, как сейчас временем, форме). Можно сказать, что повествовательный цикл северной стены лишился теперь «исходной



5. Павнеси. Схема росписи северной стены.

точки», предваряющей серию сцен, ведущих взор к алтарю, с композицией которого так выразительно, и по смыслу, и по художественному эффекту, перекликались торжественные фигуры царских портретов. Это еще одно доказательство того, как продумано было место и общее решение каждой композиции с учетом акцентирования определенных сцен, в общем организме таких высокохудожественных произведений монументальной живописи, какими являются росписи Вардэи, Бетани, Кинцвиси, Бертубани.)

Рассматривая портреты, представленные в этих росписях, нельзя не заметить еще одну, постоянную для них особенность: фигуры царей и феодалов изображены в трехчетвертном повороте, что, при ритмичном характере композиции (повтор поз, жестов, гармоничная согласованность рисунка силуэтов фигур), создает иллюзию медленного, торжественного шествия по направлению к святым, изображенным перед ними (а заодно — и к алтарю).

Эта иллюзия шествия освобождает изображения от того впечатления скованности, которую должна была бы создать условность поз и жестов, и оживляет всю композицию в медленном темпе движения, соответствующего действию ритуального характера.

Точно в такой позе изображаются фигуры и в других росписях этого периода (Павниси — к XII, нач. XIII вв.; Озаани — нач. XIII в.; Натлис-Мцемели — нач. XIII в.).

Рис. 5 В росписи Павниси — в церкви зального типа ктитория (двое мужчин и мальчик между ними), поднятые, как и в росписях с портретами Тамары, высоко над полом, изображены в западной части северной стены, против входа (отчего они лучше освещены и легко обозримы). Ктитория стоят, в трехчетвертном повороте, перед благословляющим их св. Георгием<sup>64</sup> — патроном церкви. Монументальные, величественные, они читаются, как отмечает Е. Привалова, «до некоторой степени центральным звеном росписи, вокруг которого строился весь ансамбль, ядром той ее части, которая в наибольшей степени заключала в себе светский элемент (расположение в первом регистре житийных сцен как бы группирующихся вокруг исторического портрета)»<sup>65</sup>. Е. Привалова обращает внимание на изображение доспехов за ктиториями, величина и роль которых в композиции придает им символический характер. Эти орудия доспехов читаются как атрибуты доблести и вполне допустимо, что изображенные ктитория могли быть крупными феодалами, прославленными воинами или военачальниками<sup>66</sup> (на что указывает и костюм, парадный и одновременно военный).

Характерно, что и здесь фигура святого, перед которым выстроились феодалы, не только не превосходит их величиной, но даже чуть меньше них; св. Георгий включен в общий с феодалами ритм чередования фигур, хотя и повернут во встречном по отношению к ним направлении.

Зального типа церковь в Натлисмцемели украшена целой галереей портретов: западная половина северной стены, не члененная никакими

проемами, отведена для изображения исторических персонажей и целый их ряд переходит на западную стену. Без сомнения здесь представлен династический портрет: у всех изображенных головы увенчаны венцами (около одной из фигур еще разбирается надпись — პირველი მშენებელი ამის უდაბნოსა (первый стронтель сей пустыни), а рядом с другой — მე დე მ ე ტ რ ე ს ი (сын Димитрия).

В этой росписи не только исторические лица, но и все композиции обрамлены трехлопастными арочками, что усиливает общее впечатление декоративности. Западная стена очевидно также вся была отведена под изображения светских лиц, но различить можно только силуэты трех, двух взрослых и одной маленькой, между ними, фигур.

Изображения ктиторов в аналогичных композициях встречаем и в ранних росписях, как в храмах крестово-купольных, так и в зального типа церквах: Удабно (X—XI вв.)<sup>67</sup>, Аteni (XI в.)<sup>68</sup>, Земохрихи (XI в.)<sup>69</sup>, Адиши (XI—XII вв.)<sup>70</sup>, Мацхвариши (1142)<sup>71</sup> и др.

В главной церкви пещерного комплекса Удабно (X—XI вв.), от которой сохранилась только северная стена и часть западной, было изображено пять ктиторов (сейчас один из них совершенно размыт).

Рис. 6



6. Удабно. Схема росписи северной стены главного храма.

Два ктитора, помещенные в западной (выделенной разделительной полосой) половине части стены, фланкированы двумя святыми (святой справа — основатель пустыни, Давид Гареджели). Сохранившийся в этой части ктитор облачен в кафтан с орнаментирован-

ными стилизованными куфи поручаи; на голове у него меховая шапка, напоминающая шапку феодалов в росписи Павниси, и, как увидим, очень похожая на головные уборы эриставов, изображенных в церкви Земо-Крихи. В руках у этого ктитора модель церкви.

Представленные в правом отсеке три фигуры феодалов обращают внимание венцами, украшенными драгоценными камнями, при лишенных украшений платьях.

Костюмы на ктиторах несколько отличаются по покрою: на первом — кафтан с отворотами и поручаи, на среднем — свободное одеяние с широкими рукавами, а на третьем — типичное для воинов облачение.

Эти ктиторские изображения, имена которых установить не удастся, являются, как отмечает Г. Чубинашвили, свидетельством того, что монастыри Гареджийского многогорья и в это время пользовались богатыми вкладами<sup>72</sup>.

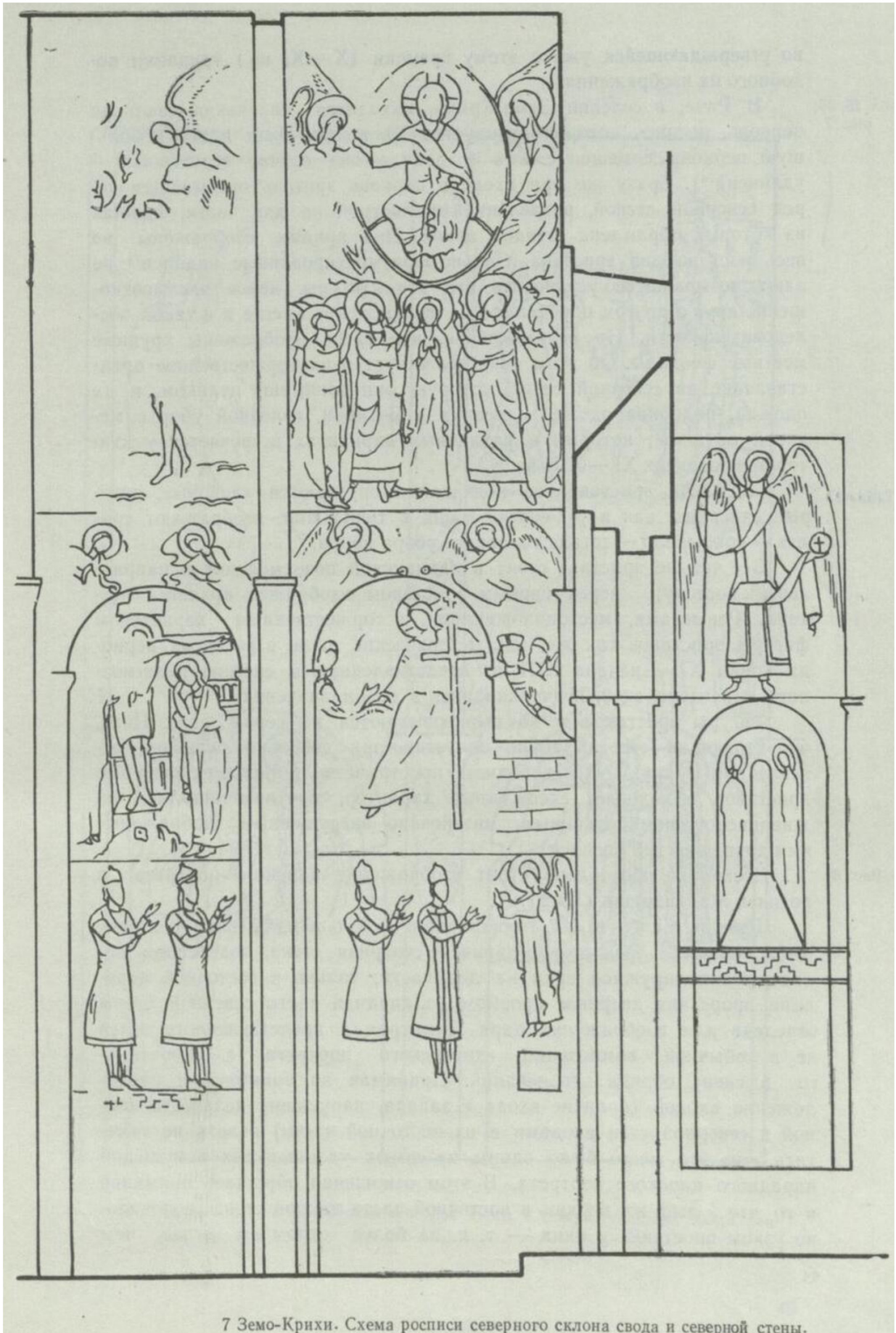
Г. Абрамишвили предполагает, что здесь изображены феодалы — представители высшей власти Кахетинского воеводства (самтавро)<sup>73</sup>.

Феодалы изображены в западной части северной стены. Как и в Бертубани стена перед ними расчленена дверным проемом, ведущим в помещение, высеченное в глубине скалы. И здесь части стены около этого проема не расписаны — ничего не отвлекает внимания от фигур феодалов, подчеркнутых в своем значении и обособленным местом на стене, и представлением их в традиционной, торжественной композиции «шествия», по направлению к алтарю (перед портретами нет изображения святого, к кому обычно обращаются в моленной позе ктитора — возможно оно не сохранилось).

Обращает внимание то обстоятельство, что в левой части ктиторского ряда, над головами двух светских портретов и св. Давида видны две, осеняющие их десницы. Несмотря на такую, центрированную композицию этой группы (в отличие от обычного ктиторского ряда, развернутого перед святым или перед его иконой), фигуры изображены «индущими» — представлены в трехчетвертном повороте.

Головы всех, кроме ктитора с моделью церкви, осенены нимбами. Можно допустить, что таким образом дифференцирован ранг изображенных, а возможно эти три ктитора — галерея портретов разного, сменивших друг друга поколения одной знатной фамилии. Обращает внимание, что портреты в нимбах отделены от ктитора, который без нимба и с моделью церкви в руках, вертикальной живописной полосой. Если вспомнить, что Антоний Чкондидели выделен подобной полосой от святых воинов, и сопоставить эти две композиции со всеми перечисленными портретными рядами, которые обычно не отделены друг от друга и представляют единую ритмичную композицию (арочные обрамления царских портретов в Кинцвиси несут, как было указано, совсем иную функцию), то при таком разделении нимбы у первых фигур преобретают одно из указанных смысловых значений.

Представление портретов в знакомой композиции — свидетелст-



7 Земо-Крихи. Схема росписи северного склона свода и северной стены.

во утверждающейся уже к этому времени (X—XI вв.) традиции подобного их изображения.

Табл. 25, 26;  
рис. 7

В Раче, в селении Земо-Крихи, находится маленькая зальная церковь, роспись которой датируется XI веком. Вход в эту небольшую церковь помещен с юга (с запада она сейчас перестроена — удлинена<sup>74</sup>). Сразу же при входе в церковь зритель оказывается перед северной стеной, разделенной пилястрой на две части, каждая из которых обрамлена стеной аркой. Под арками изображены во весь рост по два эристава. Сильно фрагментированные надписи<sup>75</sup> не дают возможности установить кто эти ктиторы, какое взаимоотношение друг с другом определило их изображение вместе и в такой последовательности. Но без сомнения, что здесь изображены крупные местные феодалы. Об этом свидетельствует и их торжественное представление на северной стене, которую они занимают целиком, и их одежда, подобная одежде царевича в Бетании, головной убор с меловой опушкой, который в различных вариантах встречается у ктиторов в росписях XI—XIII вв.<sup>76</sup>.

Табл. 27

На плечи эриставов из под шапки спускаются «локоны», которые очевидно, как и у Георгия-Лаша в Бертубани, изображают «ридэ» — покрывало — деталь головного убора воина.

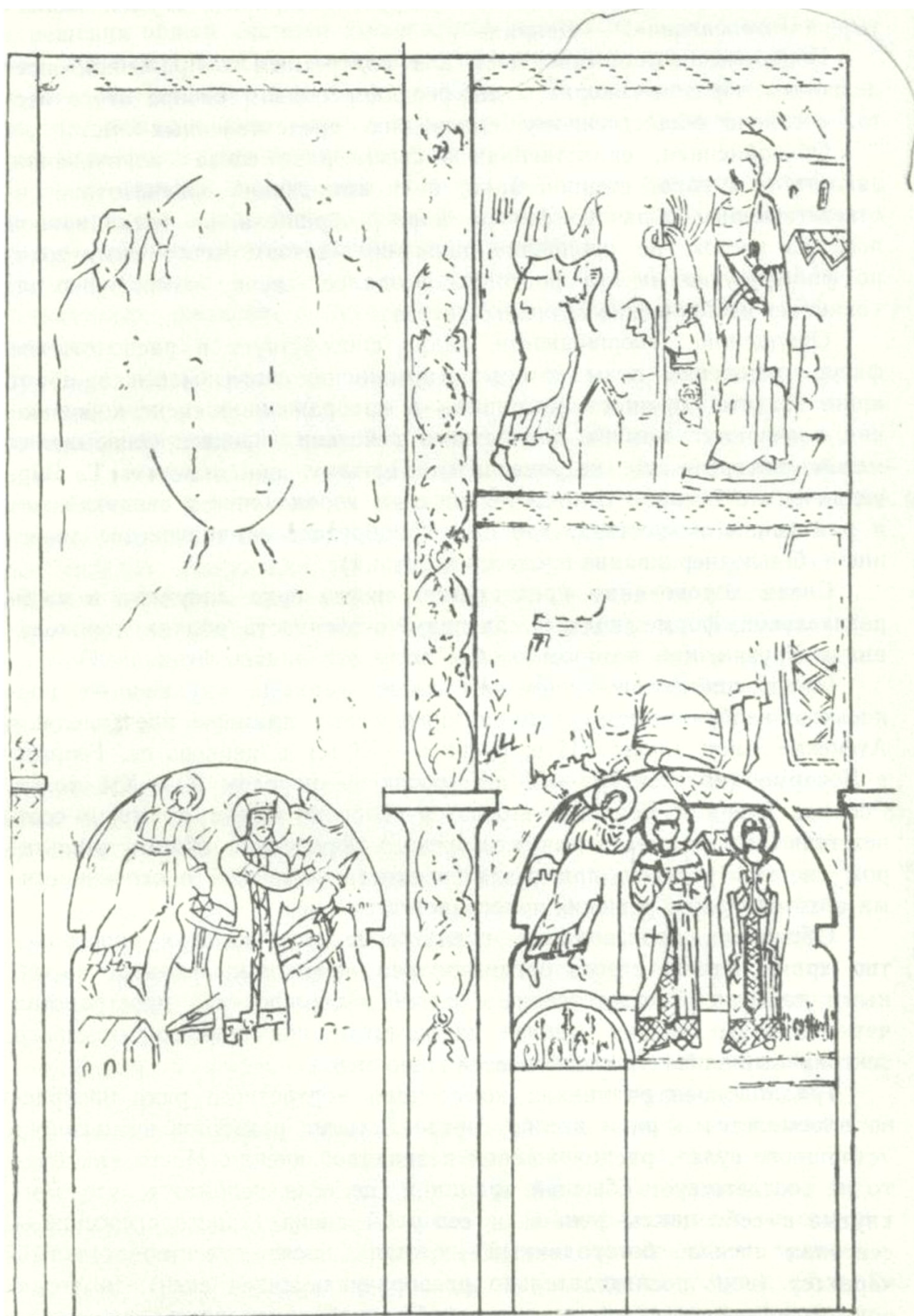
Все четыре эристава стоят в одинаковой позе моления и направлены к востоку; перед первым эриставом изображен архангел Михаил. Размерами, местоположением и торжественным характером фигуры эриставов так же, как исторические лица, в росписях периода конца XII—начала XIII в. представленные в системе религиозного характера сцен, подчеркивались в своем значении.

Фигуры эриставов четко вырисовываются на сером фоне. Поза, определяющая строгий абрис силуэтов, при довольно большом, оставленном вокруг них, свободном пространстве, придает фигурам эриставов спокойный, сдержанный характер, противопоставляет их живописно скомпонованным, интенсивно загруженным изображениями других частей росписи.

Рис. 8

Несколько обособлено стоит изображение царского портрета в росписи Мацхвариши (1142 г.)<sup>77</sup>.

Церковь Спаса в сел. Мацхвариши небольшая, зальная в плане, имеет входы с трех сторон, причем северная стена, поделенная пилястрами подпругной арки на две части, только в восточной половине прорезана дверным проемом. Западная часть северной стены отведена для изображения царя Дмитрия I, представленного здесь не в обычной композиции ктиторского портрета, а включенного в сцену обряда коронации. Принимая во внимание и расположение входов (наличие входа с запада, нарушение цельности южной и северной стен входами в их восточной части) нельзя не заметить, что это место было одним из самых удачных для помещения парадного царского портрета. В этом отношении обращает внимание и то, что в этой же церкви, в восточной части южной стены, в довольно узком простенке у окна — т. е. на более скромном месте, чем



8. Мацхвариши. Схема росписи северной стены и северного склона свода.

Табл. 30 стена, предоставленная царской фигуре, изображен игумен монастыря («мамасахлис») — Квирикэ<sup>78</sup>.

Подобное соотношение мест для портретных изображений определенным образом говорит о дифференцированном отборе этого места, согласно общественному положению представленных лиц.

Обособленная, единственная в своем роде сцена коронавания, заключена в абрис стеной арки, и ее композиция организована соответствующим образом: фигура царя обращена в традиционной позе на восток, но ощущение движения «заторможено» симметрично фланкирующими его фигурами феодалов; сверху композицию заканчивает изображение летящего ангела.

Ощущению завершенности кадра способствует и расположение фигур, движение, позы которых гармонично вписываются в абрис арки. Но что обращает внимание — в изображенной сцене коронавания подчеркнут момент конкретного действия (процесс опоясывания мечом, который еще не завершен). Поэтому, как отмечает Т. Вирсаладзе, эта сцена и отличается от сцен коронавания в византийском и романском искусствах, где она приобретает символическое значение<sup>79</sup> (без подчеркивания процесса действия).

Сцена коронавания представляет своего рода документ в изобразительной форме подтверждающим особенность обряда коронавания в Грузии, при котором особая роль отводилась феодалам<sup>80</sup>.

Среди центрально-купольного плана церквей, украшенных росписью с изображением ктиторов, интересные примеры представляют Атенский Сион (храм VII в, роспись — XI в.) и церковь св. Георгия в Бочорме (архитектура — X в.<sup>81</sup>; роспись — перелом XI—XII вв.<sup>82</sup>). Росписи Атени и Бочормы являются особенно ярким примером соответствия выбора места для ктиторовского портрета с общим характером системы росписи, при согласованности последней с особенностями архитектурного решения пространства.

Табл. 23;  
рис. 9. 10

Обширное, производящее впечатление грандиозного, пространство храма Атени, строго организовано четко выделенными апсидными частями. Соответственно с ясной планировкой пространства четки и ясны деления росписи на регистры, подчеркивающих строго тектоничный характер системы всей живописи.

Традиционная ритмичная композиция портретного ряда прекрасно вписывается в ритм четких горизонтальных регистров композиции «страшного суда», расположенной в западной апсиде. Место как будто не соответствует обычной традиции, но если вспомнить, что замкнутые в себе циклы южной и северной апсид (христологический — северная апсида, богородичный — южная) носят повествовательный характер (цепь последовательно разворачивающихся сцен), то тогда понятным делается, что в столь обобщенной композиции, как «страшный суд», с многочисленными группами стоящих фигур, место для портретных изображений в обычной для них позе должно было быть самым логичным, не только зрительно (в композиционном отношении), но и по смыслу.

Росписи Атени и Бочормы представляют особый интерес в аспекте решения общей системы живописного декора в связи с особенностями архитектуры. Оба памятника представляют примеры замечательного синтеза живописи и архитектуры. Но самое примечательное то, что решался этот синтез при расписывании храмов, построенных задолго до времени выполнения росписи.

В обоих случаях определенно дает о себе знать бережное отношение живописца к памятнику древней архитектуры, глубокое понимание его особенностей в организации пространства.

Именно разница в решении внутреннего пространства во многом определила различие в художественных подходах росписей обеих храмов.

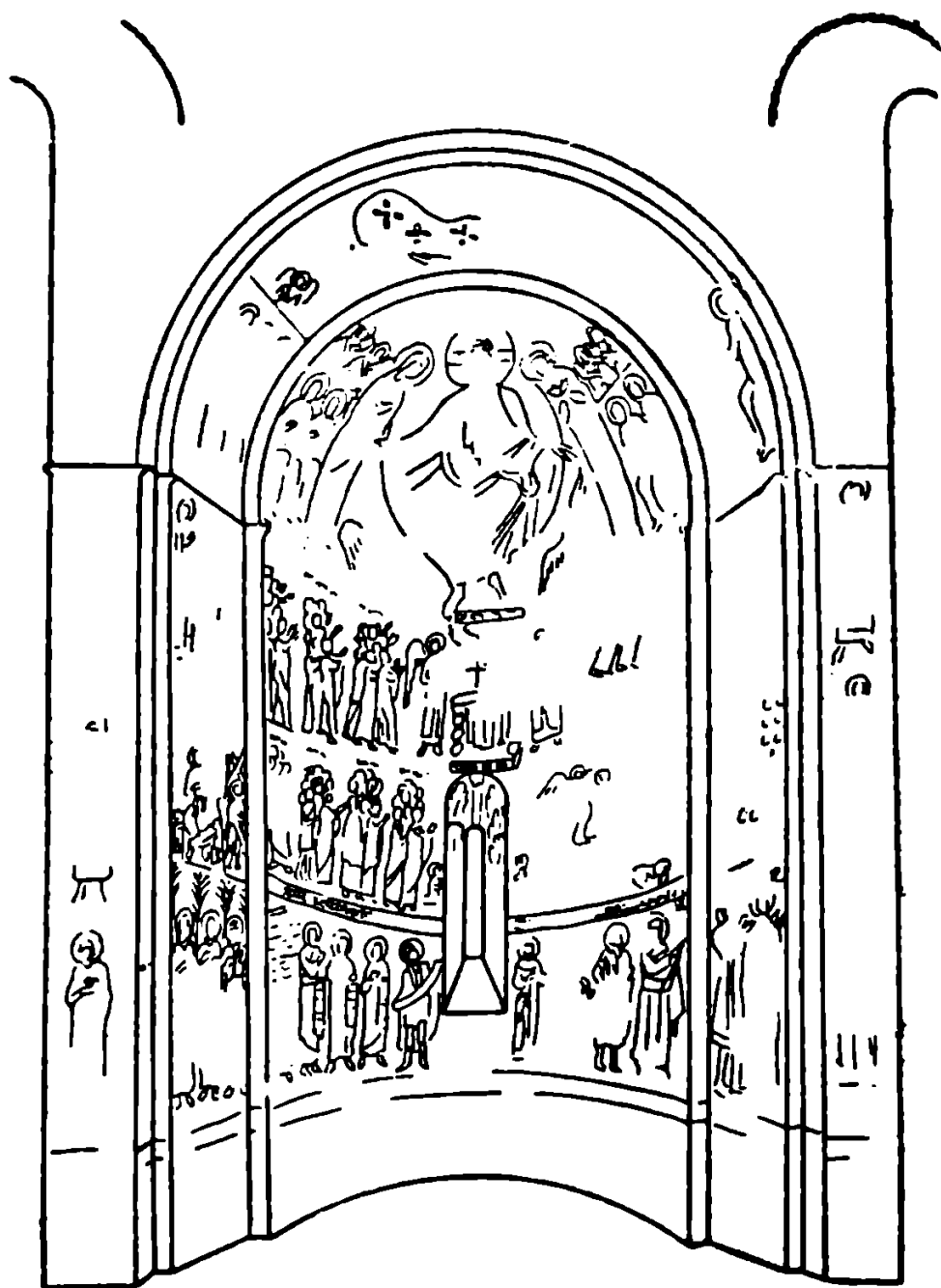
Т. Вирсаладзе<sup>83</sup> обратила внимание на очень значительный в этом отношении факт: в Атеиском сионе (в храме типа Джвари, в плане представляющем тетраконх) ниши, разделяющие апсиды и всдущие в дополнительные помещения, живописцем были оставлены нерасписанными. Тем самым он проявил понимание функционального и художественного значения этих ниш, представив их как своеобразные «паузы» между циклами евангельских сцен, заключенных в выделенное нишами, и тем самым, определенным образом обособленное пространство апсид. И как отмечает Т. Вирсаладзе, композиции в регистрах каждой апсиды замкнуты, закончены (поворотом крайних фигур к центру), чем еще раз подчеркивается самостоятельное значение частей, разобщенных (но, вместе с тем и соединенных) нишами.

Роспись церкви св. Георгия в Бочорме дает совсем иной пример. Церковь здесь шестиапсидная. Шесть апсидальных, радиально расположенных рукавов, организуют центральное пространство, увенчанное куполом (ныне обрушен). Апсиды выделены друг от друга (вернее соединяются друг с другом) посредством полуколонок, поставленных на соединениях рукавов, между уступами приапсидных арок.

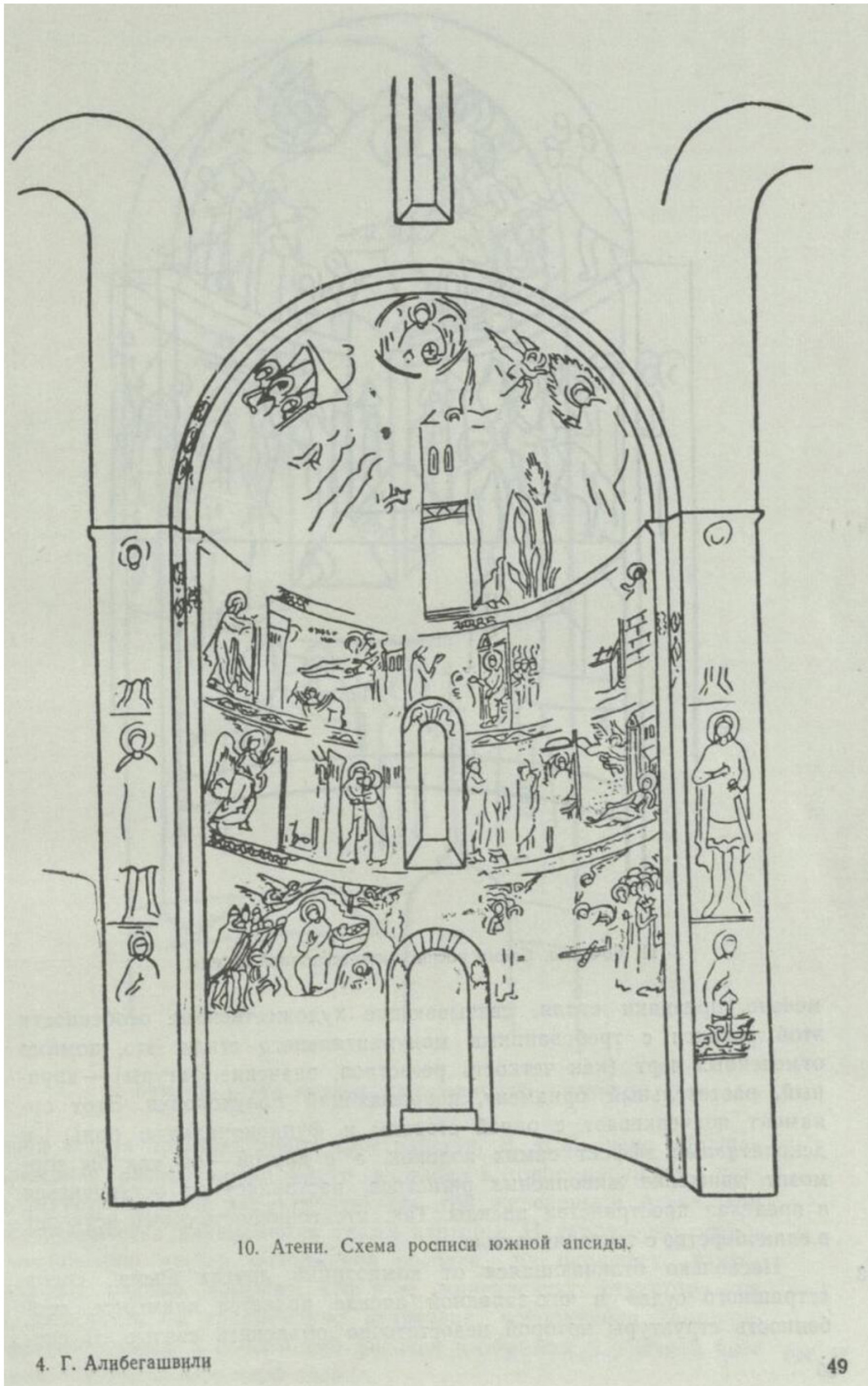
Таким образом здесь имеем, по определению Г. Н. Чубинашвили, «новые вариации на старую тему», которые отражают «декоративные потребности»<sup>84</sup>. И действительно, вместо четких определенных переходов, подчеркивающих самостоятельность объединяемых частей в Атени, здесь переход от апсиды к апсиде приобретает волнообразный, динамичный характер (от вогнутой поверхности апсиды через грани уступов к выпуклой поверхности полуколонок и т. д.). И симптоматично, что в росписи этой церкви (имеющей, как и роспись Атени, четко выделенные регистры с лаконичными композициями, в которых строгие кулисы архитектуры подчеркивают значение фигуры) сцены скользят по стенам, переходят на уступы, где мастер, не смущаясь, ломает, согласно граням этих уступов, фигуры к примеру — «распятие» в юго-восточной апсиде, «вход в Иерусалим» — там же). От этого роспись приобретает подвижный характер соответственно тому, каким подвижным воспринимается и пространство. Но при этом в росписи дают о себе знать, как уже было от-

Рис. 9, 10

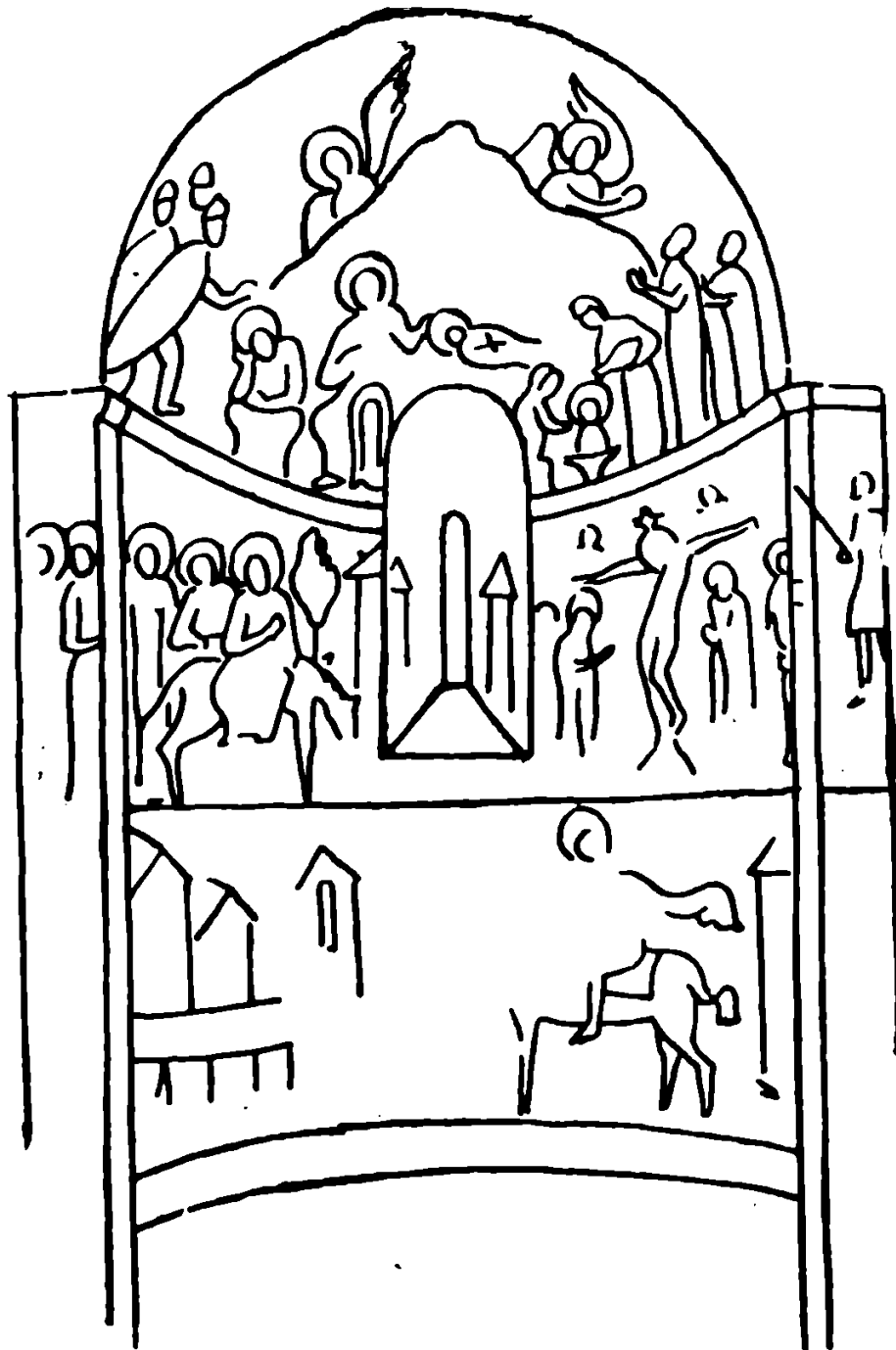
Рис. 11



9. Атепи. Схема росписи западной апсиды.



10. Атени. Схема росписи южной апсиды.

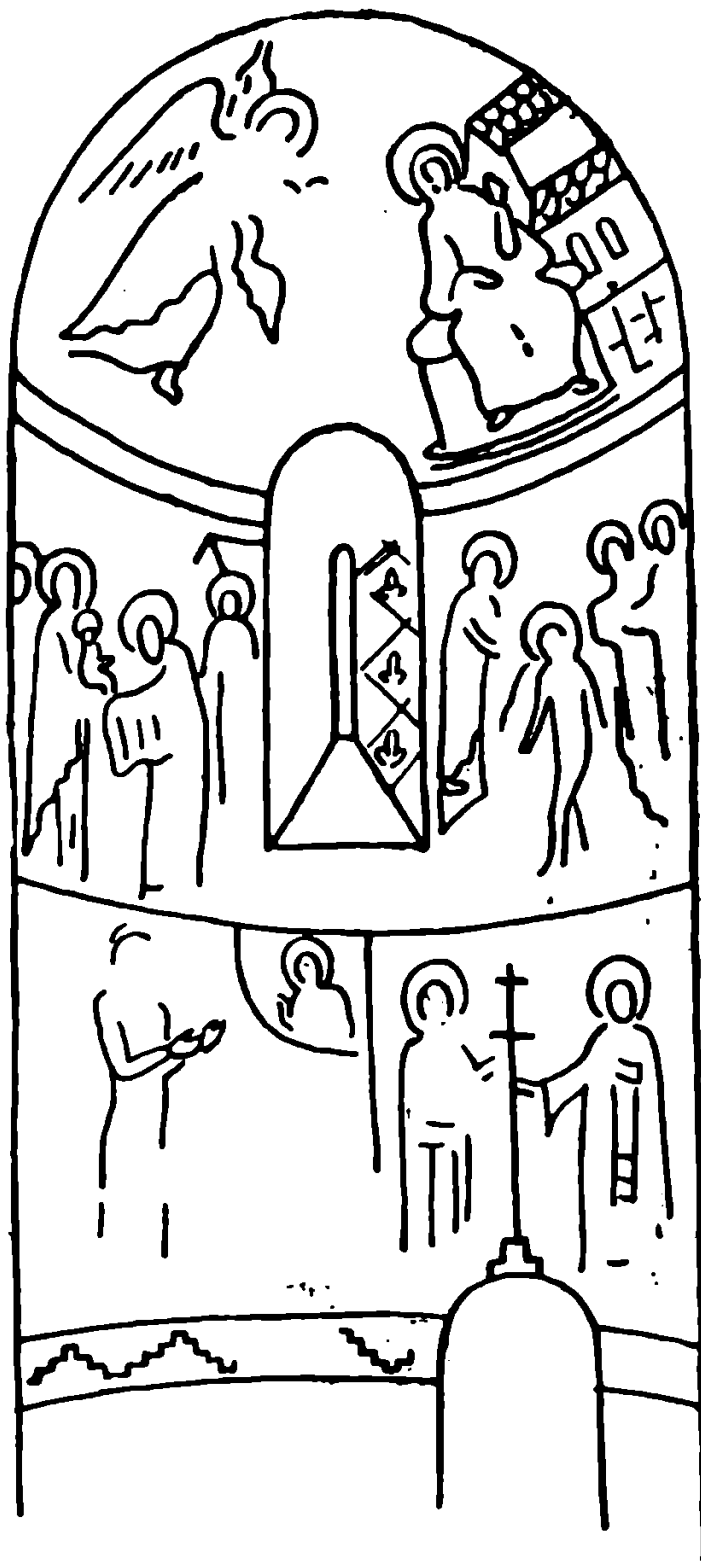


11. Бочорма. Схема росписи юго-восточной апсиды.

мечено, признаки стиля, связывающие художественные особенности этой росписи с требованиями монументального стиля: это, помимо отмеченных черт (как четкость регистров, значение фигуры) — крупный, растительный орнамент, покрывающий полуколонки. Этот орнамент подчеркивает с одной стороны и функциональную роль, и декоративный эффект самих колонок, а с другой — он как бы тормозит движение живописных регистров, заставляет их остановиться в пределах пространства апсиды. Так, атектоничность здесь вступает в единоборство с тектоничностью.

Рис. 13

Несколько отличающаяся от композиций других апсид сцена «страшного суда» в юго-западной апсиде является примером, особенность структуры которой недостаточно объяснить связью со спе-



12. Босформа. Схема росписи северо-восточной апсиды.

цифрой чтения архитектурного пространства. В этой сцене обращает внимание расположение фигур ангелов, которое нарушает четкость регистров, столь характерную для той же сцены в Атени, где в нее органически вписываются также ктиторы. И характерно, что в эту композицию мастер босфорской росписи не включает ктитора, хорошо, видимо, понимая, что в ее живописную структуру не очень вписалась бы традиционно величавая, исполненная достоинства фигура; ктитор в босфорской росписи изображен в обычной позе моления — в северо-восточной апсиде.

Рис. 12



13. Бочорма. Схема росписи юго-западной апсиды.

«Внутрикадровая» динамика сцены «страшного суда» (т. е. динамика, заключенная, в данном случае, в пределах отведенного ей пространства всей юго-западной апсиды). — уже признак новых тенденций, проявленных пока еще в пределах монументального в целом стиля. В таком случае мы можем здесь говорить о совпадении нескольких моментов: следовании особенностям архитектуры, тенденции новых подходов, с которыми можно увязать и подчеркнутую эмоциональность поз, жестов, и которыми определяются стилистические сдвиги в живописи на грани перелома XI-XII вв, и наконец здесь возможно выступают тенденции, которые можно определить особенностями кахетинской живописной школы (которая может быть потребует расширенного определения, ввиду некоторой стилистической близости той же росписи в Бочорме с ранними росписями Давид-Гареджи, в Удабно).

Крестово-купольный храм в Бедии возведен на рубеже X—XI вв. Стены его покрывают фрагменты росписи, в которых можно выделить разновременные слои. Портреты занимают традиционное место (восточные отрезки северной и южной стен). Дверные проемы прорезаны с трех сторон (с севера, юга, запада).

Портретные изображения относятся исследователями к раннему времени (X—XI вв.<sup>85</sup>). Но следует оговорить, что при монументальности фигур, при их позах в трехчетвертном повороте (который после XIV века в Грузии вытесняется фронтальным разворотом) обращает внимание необычная для раннего времени разработка лиц (тонкими, расходящимися «штришками» белил), что заставляет сомневаться в столь ранней дате этой части росписи (в храме сохранившаяся основная часть росписи относится к XIV веку, есть и более поздние поновления). Утрированно широкие плечи, при резком изгибе талии, напоминают силуэты фигур более позднего времени (XIV в).

Ктитору «идут», обращенные к изображениям Христа и Богоматери, которые вынесены, на этот раз, на приапсидную стену и помещены над входами в жертвенник и дьяконник.

Портретные изображения периода конца XIII—XIV вв. представляют ту же картину (церковь Благовещения — Удабно и роспись Мгвимеви — последняя четверть XIII в.; росписи XIV века — в Хоби, Сори, Сафаре, Зарзме, Чуле и др.).

В крошечной пещерной церкви Благовещения на северной стене изображен царь Димитрий II Самопожертвователь. Он представлен на северной стене, против входа в церковь, в обрамлении трехлопастной арки и по масштабам контрастно выделяется не только от миниатюрных сцен верхнего регистра (сцены праздничного цикла), но и от фигур воинов, изображенных в нижнем регистре. И не случайно, что фигуры воинов, изображенных на северной стене (в ее западной части) рядом с царским портретом, значительно меньше, чем изображения воинов, представленных на западной стене. Но и те, несмотря на то, что они занимают весь регистр — много меньше фигуры царя, изображение которого не вмещается в поле регистра, пересека-

Табл. 29

Табл. 32, 33

ет его нижнюю границу и спускается вниз. Нимб царя тоже частично выходит за пределы верхней границы регистра.

Табл. 33

Обособленности и тем самым акцентированию царской фигуры способствуют не только ее масштабы и арочное обрамление, но и свободное пространство вокруг него (тогда как другие изображения расположены друг к другу ближе).

Какого святого изображает небольшая фигурка перед царем — трудно определить (краски осыпались; в этой части росписи видны следы исправления), тем более, что вверху просматривается абрис медальона, в котором могло помещаться изображение святого, к которому могла быть обращена в моленной позе фигура царя.

Краски покрывающие изображение царя совсем осыпались, но по остаткам кое-где поблескивающего золота и сирневым пятнам одежды можно представить как богато выглядело царское одеяние (царь облачен в костюм византийского императора). На голове царя — корона, украшенная драгоценными камнями. Форма короны не похожа на короны Тамары и Георгия-Лаши в Бертубани (хотя, как и там, повторяется основное деление тремя «зубцами»; самая близкая параллель — головной убор «девы» в *Астрономическом трактате*<sup>86</sup>).

Табл. 79

На южной стене изображена чуть склонившаяся перед Давидом Гареджели мужская фигура с моделью церкви в руках, надпись определяет его как епископа Иоанна. Этим епископом, очевидно близким царю лицом, и должна была быть заказана роспись.

Г. Н. Чубинашвили<sup>87</sup> считает возможным полагать, что это — епископ Ниноцминдский, в епархию которого входили гареджийские обители; но, одновременно, он указывает также и на известного по документам духовника царя Дмитрия II — Иоанна, епископа анчийского и двенадцати пустынь, который закрепил данную царем перед смертью грамоту. Г. Н. Чубинашвили склонен считать, что здесь изображен именно этот духовник царя — Иоанн, который, как он полагает, жил в Гаредже на покое (Муганская стена, где был убит Дмитрий II, находилась вблизи от Гареджийских пустынь). Основываясь на том, что царь изображен еще юным (безбородое лицо) Г. Н. Чубинашвили дату росписи определяет в пределах 1280. Возраст Дмитрия позволяет допустить, что он был изображен в росписи при жизни.

Овал лица Дмитрия, короткие, светлые вьющиеся волосы, несомненно, передают портретные черты юнного царя (лицо повреждено).

Табл. 32, 33

Фигуры Дмитрия II и епископа Иоанна выделяются в росписи значительными размерами и вместе с изображением богородицы в конхе представляют главные узловые акценты (крест в медальоне в своде не того масштаба, что в Бертубани, и не достигает впечатления сильного акцента росписи).

Обе фигуры исторических персонажей как бы фланкируют богородицу. Сопоставление их с нею происходит не постепенным возрастанием размеров фигур — большие фигуры богородицы и портретов

как бы «вырываются» из росписи. Это впечатление обуславливается тем, что святители, расположенные между портретами и богородицей, представлены в два регистра (т. е. в два раза меньше, чем богородица и портретные изображения).

Богородица, как и портреты, увеличена за счет того, что ее изображение спускается вниз, на стену апсиды.

Такое выделение портретов вместе с композицией апсиды в качестве главных акцентов росписи, опять подчеркивает значение светской тематики в системе религиозной, в целом, живописи.

Окружение портретов мелкими, декоративного характера сценами подчеркивает их значимость. И что характерно — для царского изображения и здесь отведена северная стена (расчет на освещение, на соотнесение со входом), тогда как епископ Иоанн изображен на южной стене. Вследствие этого он менее освещен и решен к тому же в более темных красочных тонах (поэтому портрет епископа представляется более скромным, чем блистающая золотом и светлыми красками фигура царя Димитрия II; подчеркнутая к тому же и арочным обрамлением, которого нет у фигуры епископа).

В целом умело скомпонованная роспись церкви Благовещения не достигает той внушительности выделенных акцентов, как это имело место в других разобранных росписях (Бетания, напр., где портреты тоже представлены в резком сопоставлении с масштабами остальных сцен), так как определяющим впечатлением от системы росписи является тенденция к декоративности. Эта тенденция ярко выражена в размельченности сцен, в роли декоративной аркатуры в системе всей росписи, в манере разработки форм. И хотя распределение акцентов росписи, и логически, и зрительно (в композиционном отношении), свидетельствует о продуманности ансамбля, здесь наблюдаются моменты, которые все же не производят впечатления стройной закономерности в структуре росписи. В этом аспекте обращает внимание ритм декоративных арок — теснящихся, торопливо наседающих друг на друга (западная стена). То же впечатление беспокойного ритма приносит изображение богородицы, чуть сдвинутое в сторону от оси, по которой расположен в алтаре престол.

Художественное мышление миниатюриста дает о себе знать и в решении деталей: помимо того, что арки, обрамляющие евангельские сцены и царский портрет, состоят из трех частей (трехлопастные), колонки, поддерживающие эти арки, тонкие и хрупкие (особенно ощущается это в большой арке царского портрета), что с общей разработкой форм читается как признак размельченного декоративного стиля. Усиливают это впечатление декоративности орнаментальные мотивы, близкие к мотивам исламского орнамента (в дверном проеме, в арках, обрамляющих композиции). Пышная украшенность лора, отягченного обилием драгоценных камней, усиливает это впечатление декоративности, изящной нарядности.

Таким образом, в этой росписи тенденции новых форм художественного мышления сочетаются с установившимися традициями пред-

ставления исторических портретов монументальными, что подчеркивает значение светской части росписи.

Такая, несколько противоречащая общей установке стилистических тенденций росписи, монументализация исторического портрета (особенно царского) в этой росписи находит объяснение и в исторической роли изображенного царя, оставшегося в памяти признательного народа как образ самопожертвователя<sup>88</sup>.

Табл. 31 В зальной церкви Мгвимеви, в восточной части северной стены сохранились исторические портреты, изображенные в три четверти, в традиционной позе моления. Надписи называют Кахаберидзе Нияния, рачинского эристава Рати Кахаберидзе и его супругу Русудан. Г. Церетели идентифицировал эти портреты с сыновьями наказанного за измену эристава Кахаберидзе, современника Давида Нарина. Определение И. Гомелаури строительной даты церкви второй половиной XIII века подтвердила возможность подобной идентификации, что, в свою очередь позволяет уточнить и дату росписи в пределах 60-ых годов XIII века<sup>89</sup>.

В Хоби имеются портреты конца XIII — начала XIV вв. и конца XIV века, изображенные в росписях часовни и фамильной усыпальницы местных феодалов — Дадияни<sup>90</sup>.

Храм в Хоби в первоначальном виде в плане представлял квадрат с выступающей апсидой. Западные углы этой, в сущности заль-



14. Хоби. Схема росписи южной стены юго-западной части храма.

ной церкви представляли собой обособленные часовни (позже соединенные с центральным пространством храма). В юго-западной части, на ее южной стене изображены Шергил Даднани со своей супругой Нателой, сыном Цотне и дочерью Тамарой (перелом XIII XIV вв.).

Ктиторские портреты выделены стеной аркой, а поясное изображение Богоматери, к которой они обращены, вынесена за ее пределы (как в композиции ктиторского портрета в Бедии, где изображения Христа и Богоматери помещены на приапсидных стенах, т. е. вынесены за пределы портретного ряда).

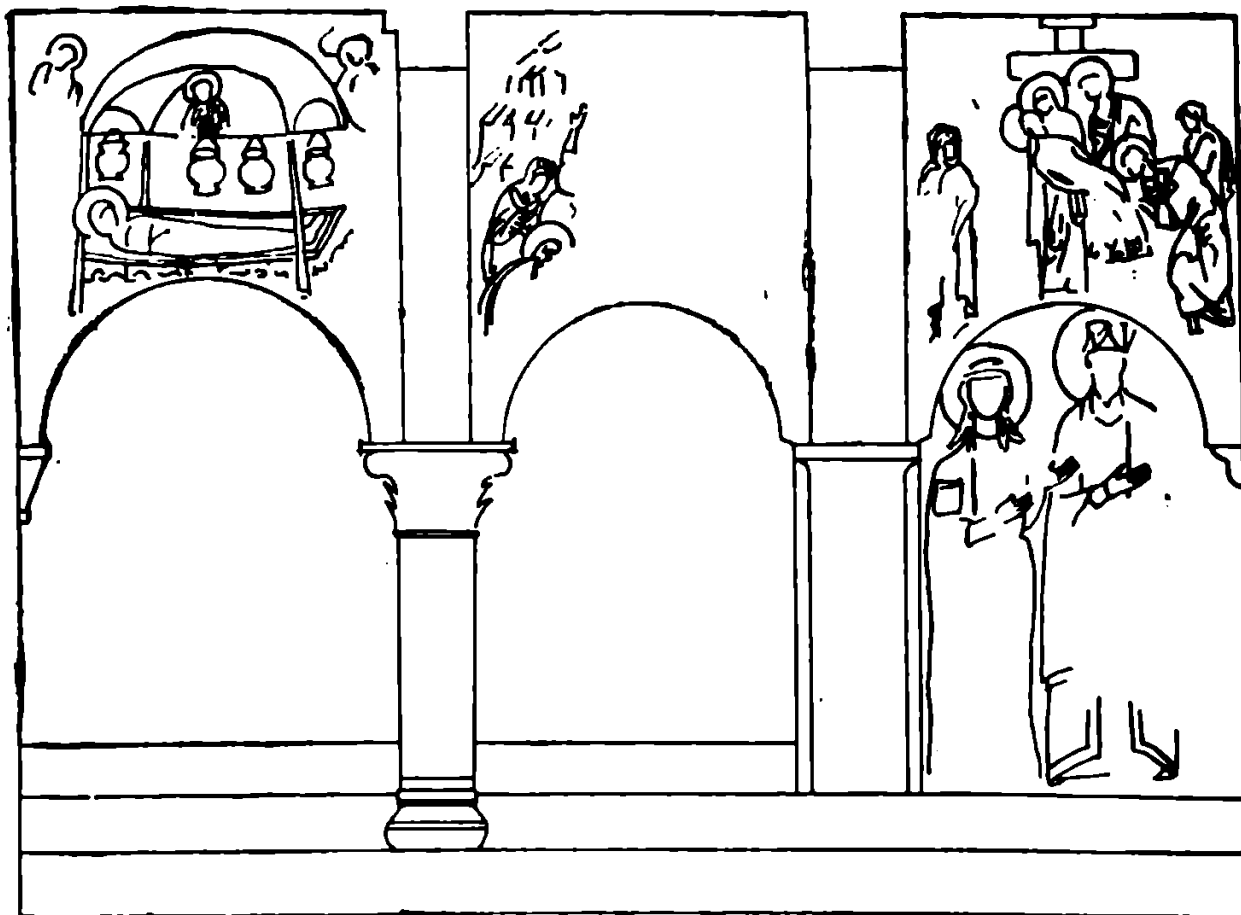
Шергил Даднани облачен в костюм знакомого покроя, утрированно подчеркнутая талия, как и у рачинских эриставов в росписи Земо-Крихи, не перехвачена поясом; форма шапки, которая напоминает головные уборы изображенных в ранних росписях феодалов, несколько иная по пропорциям (чуть выше).

Пристройка по южному фасаду, от южного входа в главный храм до восточного фасада, замкнута, превращена в усыпальницу, в которой на северной стене (при наличии входа в усыпальницу с запада) изображены портреты Вамека Даднани с супругой. Эти портреты, вместе с надписью над входом определяют дату сооружения усыпальницы и росписи концом XIV века<sup>91</sup>.

Портреты усыпальницы представлены в обычном для такого случая окружении евангельских сцен, связанных с заупокойным культом. На стенах изображены «распятие», «положение во гроб», «жены мироносцы у гроба», «сошествие во ад»; а над изображением супружеской пары приходится сцена «снятие со креста».

Табл. 36;  
рис. 14

Табл. 37;  
рис. 15



15. Хоби. Схема росписи северного склона свода и стены юго-восточного придела.

В этом портрете обращает внимание нечто новое, необычное для композиционного решения ранних портретов в грузинской монументальной росписи XI—XIII вв; супруги, хотя они и держат руки в обычном жесте моления (согнутые в локте, направлены в параллельном движении в сторону), изображены в фас и предстают перед зрителем в торжественном, фронтальном развороте. Исчезло ощущение «шествия». Статичность, застылость, обусловленная фронтальным разворотом, придала композиции симметричный и, несмотря на жест направленный в сторону, замкнутый характер.

В росписях центрально-купольных храмов — в Сафаре (конец XIII в.), Зарзме (начало XIV в.) и Чуле (1380 г.) изображены одни и те же исторические лица — Саргис Джакели, в монашестве Саба, Бека, мандатуртухуцеси, Саргис II, спасалар Самцхе, Кваркваре, а в Чуле еще и Шалва<sup>92</sup>; представленные в три-четверти.

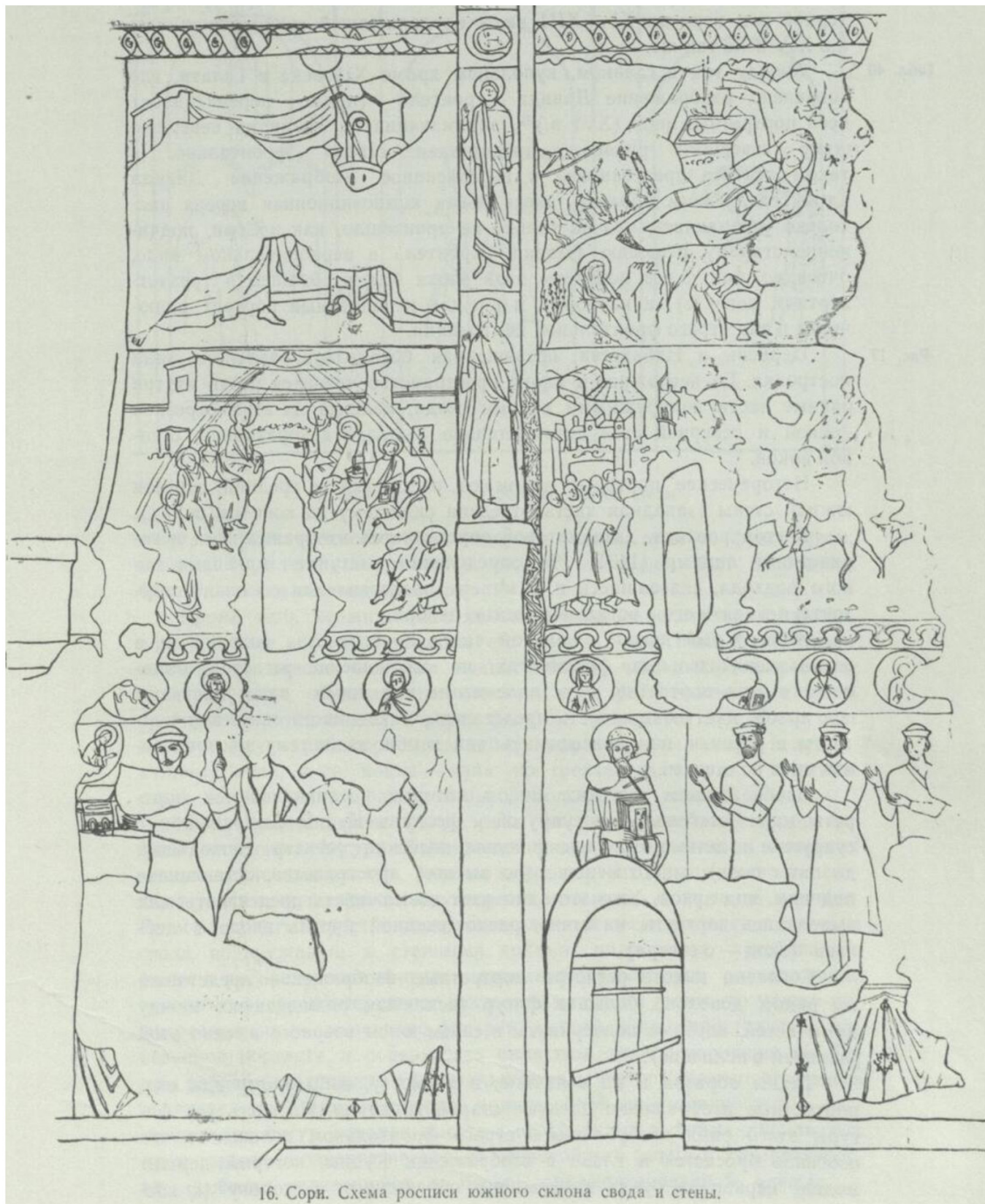
В Сафаре, где вход в церковь с севера, все четыре исторических лица помещены на южной стене, в ее восточной части (т. е. занимают южную стену южного рукава).

В росписи Зарзма, точно повторяющей эту композицию Сафары, те же самые лица занимают опять самую восточную часть южной стены.

В Чуле те же портретные изображения, с добавлением пятой фигуры — Шалвы, помещены на южной стене, в ее восточной части, хотя двери здесь даны именно с юга (вход в храм имеется и с запада). Все пять изображений обрамлены аркой.

Портреты исторических лиц в Зарзме позже переписаны (как и вся роспись), но старая схема сохранена. В Беридзе предполагает, что на северных стенах в Зарзме и в Чуле (где в настоящее время в Зарзме изображены портреты XVI в.), были изображены ктитория — строители церкви, с моделью церкви в руке, подобно тому как в Бетанин и Кинцвиси на стене противоположной той, на которой изображена группа царского портрета, представлены Сумбат Орбелиани и Антоний Чкондидели<sup>93</sup>.

Рис. 16 Роспись Сори (XIV в.)<sup>94</sup> также представляет феодалов, изображенных в трехчетвертном развороте в восточной части южной стены. Но здесь привлекает внимание тот факт, что портреты, изображенные в западной части той же стены, написанные позже (XVII в.), исполнены в соответствии с ранней композицией портретного ряда, т. е. как и те, они чуть повернуты в три четверти, ноги у них изображены в профиль — сохранена иллюзия «шествия» фигур, как в композициях ранних росписей. Правда, характер «шествия» не столь монументально-торжественен, как в раннюю эпоху и сами фигуры, хотя и представлены довольно крупными и выделяются из ансамбля более размельченных, живописно скомпанованных композиций религиозных сцен, все же утратили значительно-торжественный характер. Таким образом, общие изменения в стиле, которые отражают несколько иную концепцию в осмыслении значения портрета в системе



16. Сори. Схема росписи южного склона свода и стены.

росписи, здесь предстали в пределах композиционной версии, характерной для периода XI—XIII вв. и продолжавшей существовать еще и в XIV веке так же.

Габл. 40 Между тем в главном, купольном храме XII века в Гелати, где сохранено изображение Давида Строителя (позже переписанное) весь портретный ряд (XVI в.)<sup>95</sup>, занимающий по традиции северную стену северного рукава, представлен строго фронтально, в таком аспекте представлено и переписанное изображение Давида Строителя. Таким образом, здесь новая композиционная версия не только утвердилась, что не только не произошло, как в Сори, подчинение старому решению (Давид Строитель в первоначальном виде, очевидно, как и все портреты этой эпохи был изображен в трехчетвертном аспекте), а наоборот, и прежде исполненный портрет вошел в ряд строго фронтальной композиции.

Рис. 17 Церковь в Набахтеви, посвященная богородице, зального типа постройка. Ее несложное в плане пространство делится почти на три равные части подпружными арками свода; каждый из этих отрезков южной и северной стен дополнительно выделен декоративной, стеновой аркой.

Исторические портреты занимают восточный и средний отрезок южной стены (западная часть отведена сидящему на коне св. воину).

В этой росписи, дата которой определяется изображенными историческими лицами (1431 г.<sup>96</sup>), определенно выступают признаки нового подхода, сказавшиеся и в манере представления светского портрета, и в связи его с остальной частью декора.

Живописный декор в зальной части пространства сохранился в очень незначительных фрагментах, но соотношение регистра, выделенного для портретов, с оставленными над ними пространствами под аркой, дает возможность представить, какое место занимали портреты в росписи, как вписывались они в общую систему распределения сцен по стенам.

Изображениям светских лиц, в которых устанавливаются портреты царя Александра с супругой и феодала Куцны Амирджиги с супругой и детьми, отведен довольно высокий регистр (доходящий до пяти окон); много меньше (по высоте) пространство, оставленное над ним, под аркой. Уже это одно дает возможность представить, как выделялись портреты на стене, расположенной против входа в церковь (вход — с севера).

Согласно высоте регистра портретные изображения представлены рядом довольно больших фигур (исключая размещенных между ними детей, которые подчеркнуты в своем юном возрасте именно этой разницей в величине).

Таким образом и по величине, и по месту, избранному для них, портретные изображения следуют старой традиции. Но здесь все фигуры этого ряда изображены в строго фронтальном положении, что особенно бросается в глаза в изображении Куцны, который держит модель церкви на руках попрежнему обращенных в сторону (к вос-



17. Набахтеви. Схема росписи южной стены.

току), как при трехчетвертном повороте (слева, судя по фрагментам, которые были зафиксированы в копиях, очевидно, был изображен бюст благословляющего святого).

Кроме того, неожиданным является большее акцентирование фигуры феодала, при изображении его рядом с царскими портретами: живописная полоса над ним поднята выше, чем декоративные живописные арки, обрамляющие царскую чету; расположенный в центре (прямо против входа) портрет феодала выделяется и тем, что ритму арок двух крайних композиций (у царской четы — пара полуциркульных арок, у св. воина — одна, но трехчастная арка) противопоставлена четкая прямая разделительной полосы над головой феодала.

Фронтальный аспект фигур, ритм их ряда, перебитый изображением маленьких фигур, объединение фигур, размещенных в отсеках стены выделенных арками, расположение портретов и на пиллястре, создают новое ощущение в структуре композиции этой части росписи. Ритм восприятия пространства, подсказанный четким членением стен и свода подпружными и стенными арками, пиллястрами, перебивается ритмом распределения фигур в арочных обрамлениях; расположение основных фигур подчеркивает тектонику членения стены, но между ними размещенные маленькие фигурки, включающие в пространство отведенное портрету и поверхность пиллястры, явно игнорируют ее. Таким образом статичность (фронтальные позы фигур) совмещается здесь с определенной динамичностью, привнесенной атектоничностью в распределении фигур, которая вместе с перебивками в форме живописных арок создает ощущение несколько беспокойного ритма и декоративности, особенно сказавшейся в богато орнаментированной одежде.

Точная дата росписи, при изображении светских лиц, представляет наглядный документ для истории культуры и быта страны. Широкий, с длинными, в сторону расходящимися концами пояс, своеобразный, с расширяющимися вверху «полями» головной убор у Куцны, следы рисунка ложных рукавов в женском наряде, сохранившиеся детали царского костюма, попрежнему следующего покрою парадной одежды византийского императора, свидетельствуют о смешении традиционных и внедрившихся в быт новых покровов одежды. Богатство орнаментальных мотивов на тканях<sup>97</sup> дает интересный материал для истории дорогих, художественных тканей, в которых можно найти дополнительные сведения относительно не только завозимых с Востока, но и производящихся на месте тканей.

Интересная деталь — серьга, украшающая ухо одного из ктиторов, являющаяся раньше инсигнией определенных прав (се мог носить эрисмтавар) по наблюдению И. Лордкипанидзе стала к XV веку частым (а в XVI—XVII вв. — обязательным) украшением у мужчин<sup>98</sup>.

Портретные изображения представляют пример уже твердо установившихся новых подходов в решении светской темы в общей системе религиозной живописи.

Знакомясь с портретами позднего времени (XVI—XVII вв.) можно увидеть, что, действительно, в росписях профессиональной выучки и в так называемых — «народных», для композиций портретных изображений утверждается этот фронтальный аспект.

Сохранившиеся от XVI—XVII вв. в монументальной живописи портретные изображения представляют многочисленные примеры как в церквях Западной, так и Восточной Грузии. Такое возрастание числа портретов нельзя объяснить только большей для этого времени сохранностью памятников. Объяснение следует искать в исторических условиях, в распаде к XV в. Грузии на три независимых царства (Картлийского, Имеретинского, Кахетинского) и отдельное княжество (Самцхе Саатабаго). Таким образом создавались условия, способствующие возрастанию числа царских изображений и портретов феодалов.

Для Восточной и Западной Грузии можно назвать целый ряд как более значительных, так и небольших (местного значения) церквей, стены которых украшены целыми галереями портретов правителей, членов местных, знатных фамилий. В Западной Грузии, среди зальных церквей развернутый ряд исторического портрета XVI—XVII вв. представляют: Ч а л а, церковь св. Георгия, ктитория — представители фамилии Абашидзе — занимают северную и западную стены церкви; К о р е т и, церковь Спаса, сохранился один портрет — некий Годердзи Церетели, остальные не сохранились; Ц и т е л и Х е в и, церковь, св. Георгия, ктитория занимают южную и западную стену, в апсиде сохранилась подпись художника — Георгий Джохтаберидзе; Г е л а т и церковь св. Ильи, ктитория — на южной и западной

стенах, и здесь — художник Георгий Джохтаберидзе; Вани, церковь св. Георгия, ктитору — на южной и западной стенах, но одна фигура — Мелхиседек Абашидзе, епископ Гелати — помещена в апсиде (изображен как святой отец, в одежде святителей); Бугеули, церковь св. Георгия, ктитору заполняют северную, южную и западную стены, представлены члены рода Коберидзе; Шемокведи, купольная церковь Преображения, ктитору изображены на северной и южной стенах северного и южного рукавов, надпись около ктиторов на южной стене называет — царицу Тинатин, дочь Атабага, на северной стене надпись не сохранилась. К этому, далеко не полному списку можно прибавить этого же времени части росписей в Цаленджихе, в Хоби, роспись Мартвили, где изображены Леван II Дадзисиани, его супруга Нестан-Дареджан.

Для Восточной Грузии, можно назвать росписи церквей: Алвани (1529/30 гг.), Некреси (около 1550 г.), Грени (1565-1577 гг.), где также представлены фронтально выстроенные портреты светских лиц. В первой росписи изображены царь Леван с царицей Тинатин; во второй — Леван с Тинатин и наследником; в третьей — Леван изображен один<sup>99</sup>. Табл. 42, 43

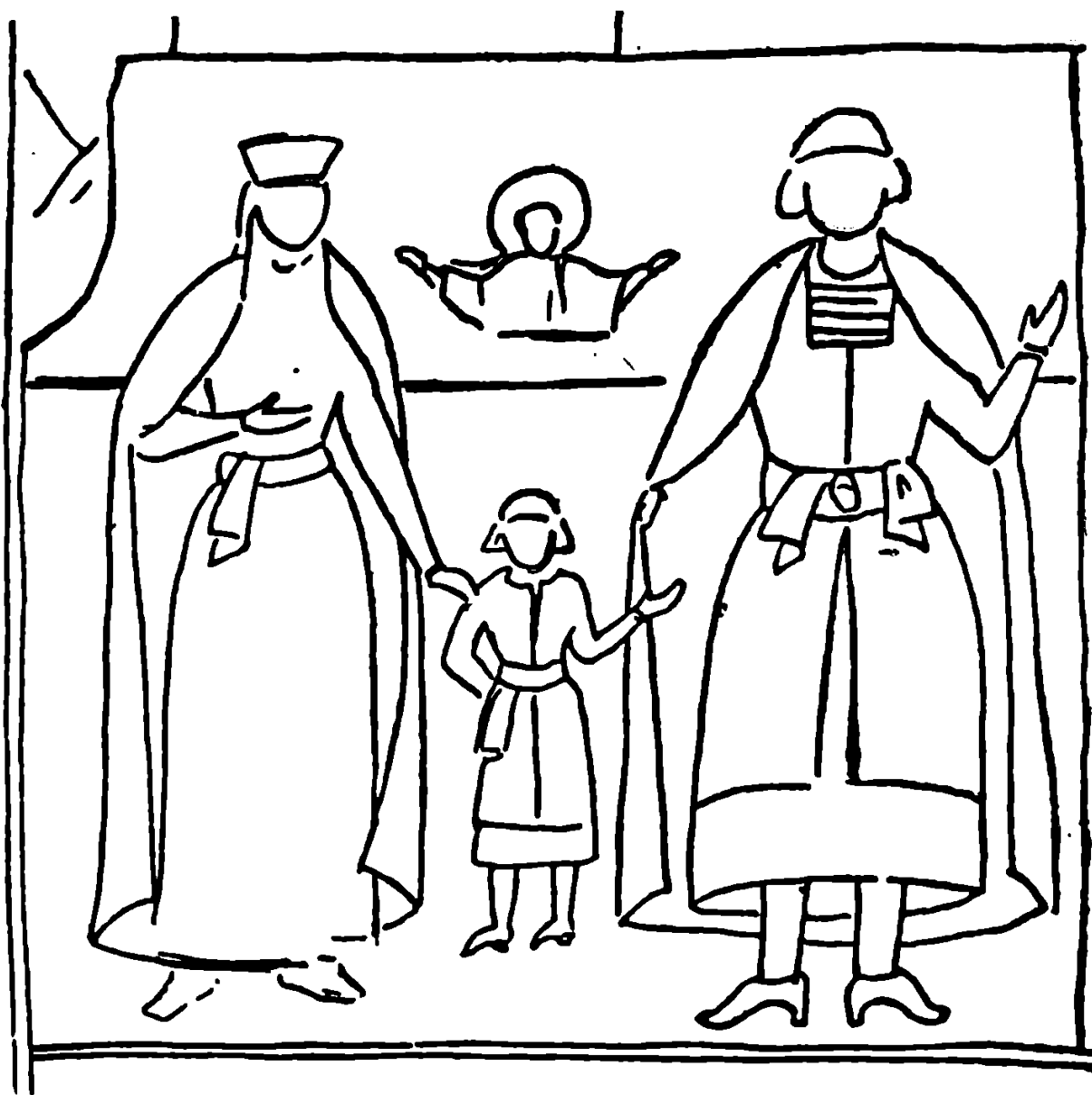
Попрежнему светские портреты включены в систему росписи основного пространства храма (эта традиция остается неизменной). Однако этим не исключается изображение многочисленных портретов в дополнительных помещениях, окружающих пространственное ядро храма (часовни, усыпальницы); так в большом Гелатском храме в юго-восточном приделе имеем изображение Давида Нарина (к XIII в.), а в северо-восточном помещении целую галерею портретов (XVI в.)<sup>100</sup>. Табл. 34,  
35, 40, 41

В росписях XVI—XVII вв. портреты очень часто покрывают две, а то и три стены. Изображения царей, знатных феодалов, членов их семьи многочисленными группами со всех сторон окружают верующих и теперь еще сильнее, чем прежде, возникает иллюзия слияния их с посетителями церкви. Усиление этого впечатления обуславливается и утрата той монументальной торжественности, которая прежде достигалась комплексом художественных средств: величиной фигур, главным ритмом их медленного движения, высотой регистров и т. п.

Теперь ктитору представлены в более застывшей композиции (из-за фронтального аспекта, условность которого подчеркнута контрастным по отношению к положению фигуры направлением в сторону воздетых рук, в профиль, в разные стороны поставленных ног). При общей статичности портреты утратили монументальность; не столь высоко поднятые, они часто изображены над панелью стены, украшенной занавесью, способствующей иллюзии слияния реального и изображенного пространства. Менее торжественными выглядят не только портреты феодалов, но и изображения, почти не дифференцированных с ними царских портретов.

В росписях XVI—XVII вв. утверждается еще новая, также свя-

занная с фронтальным аспектом композиция, в которой портреты изображения представлены в замкнутой, центрированной группе. Таковы одна из портретных групп в Цаленджиха, где пара фигур с воздетыми руками обращена к центру, и где вверху, в полусфере изображен бюст благословляющего Христа; супружеская пара с двумя детьми в той же росписи, причем центр композиции обозначен моделью церкви, которую супруги держат поднятой над головой помещенной в центре детской фигурки; такова группа в поздней росписи в Хоби, где вверху в центре виден бюст Христа с распростертыми в сторону ктиторов руками; подобные семейные композиции встречаем и в росписи Мартвили (в одной из них ктитору держат модель церкви, расположенную в центре композиции, а в другой — виден слетающий сверху голубь; в обоих случаях в центре, внизу изображена детская фигурка).



18. Хоби. Схема росписи храма (южная стена).

Как в композициях с выстроенным в ряд фигурами, так и в этих семейных (центрированных, замкнутых) портретах обращает внимание то, что при фронтальном положении фигур руки обращены в сто-

рону, а ноги изображены строго в профиль; причем ступни ног изображаются пятками во внутрь, носками врозь, отчего еще больше подчеркивается и контрастное их сопоставление с фронтальностью фигур, и общий, условный характер позы, жестов.

Выделяясь все еще по размерам, возросшие в численном отношении, эти поздние портреты, как уже было отмечено, предстают менее монументальными; в изображении портретного ряда усиливается впечатление декоративности, которая часто находит выражение в ковровой нарядности, определяемой разработкой орнамента одежды.

Прежде чем объяснить особенности этих стилистических изменений, которые несколько в ином, отличном от изображении XI—XIII вв. представили и значение, и характер портрета в системе росписи, следует обратиться к тем истокам, с которыми связаны корни происхождения грузинского портрета в монументальной живописи.

Первым долгом, изображение светского портрета в основном пространстве храма связывается с традицией изображения портрета в ранних византийских храмах V—VI вв., в которых портретные изображения византийских императоров, ктиторов помещены в самых значительных местах внутри основного пространства, а именно — в пределах пространства восточной апсиды.

Таковы изображения Юстиниана, Феодоры и Константина IV в мозаиках храмов Сан Витале, Аполлинария во флоте; императорские портреты и ктитор с моделью церкви здесь помещены на стенах бемы и даже включены в композицию конхи.

Изображенный на противоположных стенах бемы в церкви Сан Витале групповой портрет, включающий портреты Юстиниана и Феодоры, представлен в композиции, торжественность которой подчеркнута фронтальным расположением фигур, симметричным распределением частей, выделяющим логический и композиционный центр (фигура императора и императрицы).

Табл. 44,  
46, 47

Впечатление торжественного церемониала, в котором представлена императорская чета в окружении свиты, носит характер чудесного явления (следует учесть, что обе сцены высоко подняты на стенах бемы), соответствующего характеру, имевшего место в реальной действительности явления императора народу.

В конхе той же церкви архангел представляет Христу ктитора и патрона церкви.

Табл. 45

Таким образом, в одном этом примере находим корни таких портретных композиций как, с одной стороны — выстроенные в ряд светские персонажи, а с другой — центрированная, замкнутая группа. Но развитие этих двух типов композиции портрета в Грузии и Византии шло различными путями.

С самого начала в византийском портрете — статичном, скованном фронтальным аспектом — настолько подчеркивается иератичность, что создается впечатление непреодолимого расстояния между ним и зрителем. Это особенно выступает в императорском портрете. Застылость фигур, непроницаемость лиц поглощает даже ту индивидуальную характе-

ристику, которая проступает в лицах Юстиниана и Феодоры в мозаиках церкви Сан Витале.

Сравнение строго фронтальных рядов этих композиций с «шестью» в трехчетвертном повороте фигур в грузинских росписях XI—XIII вв., при внешнем сходстве общей схемы композиции, выявляет существенную разницу в их внутренней структуре (застылости здесь противопоставляется — правда больше скрытая, внутренняя, чем внешняя — динамика).

Уже в памятниках раннехристианского времени утвердилось центрированная композиция подношения небесному владыке модели города или церкви. Композиция, в которой соединились моление о заступничестве и поднесение даров, восходит к античным источникам (В. Лазарев приводит примером малоазийские монеты, на которых изображен римский император с моделью церкви перед богиней, покровительницей города<sup>101</sup>). Унаследованная византийским искусством подсобная «иконография» императора распространилась (как свидетельствуют и грузинские памятники) вообще на иконографию ктиторского портрета — строителя храма или заказчика росписи.

В мозаике X века в люнете дверного проема южного вестибюля св. Софии в Константинополе изображены императоры Константин и Юстиниан, подносящие модель города и церкви богоматери с младенцем. Сидящая на троне богоматерь помещена чуть выше фигур императоров, но, что главное — размеры ее фигуры, несмотря на то, что она сидит, точно совпадают с размерами фигур обоих императоров, представленных в рост.

Строгая фронтальность фигуры богоматери, ее прямо направленный взгляд противопоставлен слегка в три-четверти повернувшимся фигурам императоров и тем самым исключается впечатление внутреннего контакта между ними. Жест подношения, при застывших позах ктиторов (впечатление это подчеркнуто их симметричным расположением), приобретает символический характер. Совсем иначе выглядят портретные изображения в грузинских росписях XI—XIII вв., где, независимо от того, почти равными ктиторами, или меньше них даны святые, к которым обращены светские лица, трехчетвертной поворот последних, их жест обращения находит отклик в повернутых к ним фигурах и благословляющих жестах святых: архангел в Земо-Крихи «встречает» феодалов, благославляя их; Христос в Киндвиси чуть поддался вперед, повернутый в сторону ктиторов; св. Георгий активно общается с ктиторами в Павниси, повернут к ним, благословляет их и включается в ритм портретного ряда (исключение — святые войны в Бетании, но их композиционная и смысловая роль, как было уже отмечено, совсем иная).

Замкнутые в себе фигуры в композиции мозаики люнета вестибюля св. Софии в Константинополе объединяются иным способом — общностью торжественного, поднятого над сферой земных эмоций, настроения — божественное начало господствует над земным и в указанном соотношении богоматери и императоров (срв. с сопоставлением, в эт-

ом аспекте, религиозных персонажей с увеличенными по сравнению с ними портретами светских лиц в грузинских росписях).

Несколько позже были созданы мозаики южной галереи того же храма<sup>102</sup>.

В восточной части этой галереи представлены две композиции: Константин IX Мономах и императрица Зоя, фланкирующие сидящего на троне Христа (сер. XI в.), Иоанн II Комнин с императрицей Ириной (1118 г.), расположенные по сторонам сидящей на троне богоматери с младенцем. Здесь, в отличие от композиции в люнете вестибюля, обращение светских лиц к расположенным в центре Христу и богоматери ограничено жестом, а все три фигуры в обеих композициях представлены строго в фас. Впечатление внешней разобщенности, таким образом, усилилось, но усилилось и ощущение ритуальной торжественности, сковывающей фигуры, отвлекающей внимание даже от тех сдержанно зафиксированных портретных черт, которые здесь можно заметить; торжественному характеру отвлеченной созерцательности соответствует сильнее выраженная здесь идеализация портретов (хотя лицо императрицы по свидетельству современников и в старости оставалось прекрасным, представление его здесь столь юным, при преклонном возрасте конечно — результат идеализации).

Табл. 48

Как и в предыдущей композиции, богоматерь и Христос, акцентированные в своем значении центральным положением, подняты выше императорских фигур. Этим еще раз подчеркивается основная концепция подобных композиций в византийском искусстве — иерархия земной и небесной власти. Эта же концепция, выраженная во всей системе росписи, лежит в основе портретных изображений и в грузинских росписях, но она выступает в несколько ослабленной форме, уступая место подчеркнутому значению светских портретов (см. описание и анализ композиций в грузинских росписях).

Но еще сильнее разница в проявлении этой, общей для христианского искусства концепции дает о себе знать при рассмотрении мозаики IX века в люнете над главным входом в нартексе св. Софии в Константинополе, где изображен Лев VI, павший ниц перед Христом, сидящим на троне. Здесь уже явное выражение находит поклонение земной власти небесной. В основе этой композиции лежит имевшая место в действительности торжественная религиозная церемония, когда император, встречаемый патриархом и духовенством в нартексе св. Софии трижды падал ниц перед царскими воротами<sup>103</sup>. Но в самой церемонии заложенная идея находит более явную иллюстрацию в характере сцены, изображенной в мозаике.

Подобное соотношение небесной и земной власти подчеркнуто и в мозаиках Мартораны в Палермо (1143 г.), где Рожер II коронуемый Христом, много меньше Христа и расположен ниже него. Также изображен в соборе в Монреале Вильгельм II в подобных композициях, подносящий в одном случае сидящей на троне богоматери модель церкви (1174-1189 гг.), а в другом — коронуемый Христом. В указанных

Табл. 49

примерах акт коронавания и подношения модели не подчеркнут как свершаемое действие, а предстает в своем символическом значении, чему способствует и фронтальное положение фигур, исключаящее впечатление взаимодействия между ними, и увеличенное по отношению к фигурам королей, выше них поднятое изображение Христа.

Рис. 8

В этом отношении особенно выразительно сравнение с композицией коронавания в грузинской росписи середины XII века — в Мацхвариши, где, наоборот, подчеркнут процесс действия — момент опоясывания мечом царя Дмитрия феодалами: зритель видит как пояс с мечом уже обхватил талию коронуемого, но еще не застегнут. Кроме того, передавая реальный обряд коронавания сцена в Мацхвариши носит менее символический характер в отличие от указанных композиций в сицилийских мозаиках, где голову королей венчает короной Христос.

Табл. 50

В мозаике Кахрие Джаме (XIV в.) Феодор Метохит изображен в коленопреклоненной позе, подносящим модель храма Христу. И здесь выделенная позой, величиной и расположением фигура Христа господствует над ктитором, и здесь, как и при изображении Льва VI, особенно ясно выступает идейная основа подобного рода композиций — поклонение земной власти небесной.

Во всех композициях с подчеркнута фронтальным аспектом всегда присутствует момент «позирования», представительства перед зрителем, что и определяет их официально торжественный характер.

То же «позирование» ощущается и в многочисленных изображениях императоров в миниатюрах греческих рукописей. Подобный характер этих портретных изображений определяется не только выражением лиц-бесстрастных, исполненных спокойного величия, но и решением композиции — симметричным ее построением и торжественным, фронтальным разворотом фигур. Именно поэтому в миниатюрах и тогда, когда здесь, в отличие от мозаики, императорские портреты представлены в обратном соотношении с религиозными персонажами (т. е. когда последние изображены сильно уменьшенными по сравнению с императорской фигурой), эти портреты носят официальный, иератический характер, и между ними и зрителем попрежнему (как и при созерцании композиций с портретными изображениями в мозаиках) остается ощущение непреодолимого расстояния. Это опять «явление», только на этот раз более «крупным планом» увиден император, а Христос (благословляющий или коронуемый), также и присутствующие в некоторых из этих случаев ангелы, уменьшены и предстают лишь в функции напоминания божественного происхождения власти (идея, воплощенная и в самом церемониале коронавания: корону воздвигал на голову императора и вручал ему регалии царской власти патриарх — представитель бога на земле<sup>104</sup>).

Характерно, что подобные представления императорского портрета, помещенного рядом с уменьшенными или равными ему по величине фигурами святых, встречаем именно в рукописях, в произведениях можно сказать более «интимного» искусства (срв. с мозаика-

ми). Именно здесь, тем более в рукописях предназначенных для личного пользования императорской фамилии, могли предстать в таком аспекте портреты императоров.

Композиции с подобными изображениями подчеркнуты в своем символическом значении.

Эта символичность особенно характерна для изображения в греческих рукописях сцен коронования, в которых императора венчает короной Христос и ангелы: в рукописи XI в. Ватиканской библ.—гг. 572, императора и членов его фамилии венчают ангелы, а изображенный вверху Христос благословляет их<sup>106</sup>; также и в Синайской рукописи (1050 г.) № 364<sup>106</sup> Константина IX Мономаха, Зою и Феодора венчают Христос и два ангела; в миниатюре Ватиканской библ., Урб. № 2 (1119—1142 г.)<sup>107</sup> между Иоанном Комнином и его сыном Алексеем изображен Христос на троне, по сторонам которого видны аллегорические фигуры Милосердия и Правосудия; а в рукописи Парижской Нац. библ. Coislin 79 Никифора Вотаниата и его супругу венчает стоящий между ними Христос<sup>108</sup>. Аналогичные изображения встречаются и на рельефах из слоновой кости, таковы композиции с изображениями Романа и Евдокии, Оттона и Феофано<sup>109</sup> и др..

Подобные изображения в миниатюрах и на слоновой кости, восходящие к античной теме глорификации и воспринятые христианским искусством, являются, также, как и упомянутые изображения коронуемых Роджера II и Вильгельма II в сицилийских мозаиках, прямым указанием на характерное для Византии признание божественного происхождения царской власти (что, как справедливо отмечает Т. Вирсаладзе, так же, в определенной мере было усвоено от античности<sup>110</sup>). А. Грабар подчеркивает, что торжественный характер императорских портретов определяется, прежде всего, представлением о суверене<sup>111</sup>.

Как уже было отмечено, официальный характер миниатюр с портретными изображениями определялся ощущением позирования фигур перед зрителем. Этому впечатлению торжественности способствовало также и композиционное построение изображенной сцены.

В рукописи Парижской Нац. библ. Coislin 79, где Никифор изображен между Иоанном Златоустом и архангелом Михаилом, Иоанн протягивает книгу императору; Никифор принимает ее, но продолжает, строго фронтально вытянувшись, безучастно смотреть прямо перед собой, в силу чего вместо определенного действия (передача и принятие книги) происходит фиксация факта, демонстрация его смысла (а не изображение процесса самого действия). В центре помещенная фигура императора, фланкирующие его с двух сторон Иоанн Златоуст и архангел, которые обращены к нему в три-четверти, организуют замкнутую композицию. Усиливается впечатление застылости, остановленного мгновения, сцена обретает догматический, отвлеченный (а не конкретный) характер.

Точно также лишена впечатления конкретного действия миниатюра псалтири Марцианы гг. 17 (XI в.), с изображением Василия II

«Болгаробойцы». В миниатюре изображен Христос, держащий над головой императора корону, а архангел Гаврил укрепляет в его руке копьё, и тем не менее процесс действия не ощущается. Венчание короной, укрепление копья читаются как символы триумфа, славы императора, иллюстрацией к которой предстают здесь же изображенные, павшие ниц, покоренные императором болгары. Статичность фронтальных поз, условность противопоставления большой фигуры императора другим, уменьшенным фигурам, наконец—центрированность композиции, где все второстепенные изображения композиции группируются вокруг главной (в смысловом и композиционном отношении) фигуры императора, жест архангела Михаила предстают не в порядке иллюстрации действия (укрепление меча), а как подчеркивание символического значения атрибутов славы императора. Н. Кондаков, отказавшись от своего первоначального толкования сцены, как сцены коронования, определил ее содержание как представление императора «в триумфальном орнаменте»... Это толкование оказывается тем более логичным, что оружие в Византии, как указывает Н. Кондаков, не входило в число инсигний царской власти<sup>112</sup>.

Аналогично построена композиция — Никифор Вотаниат с приближенными — в цитированной рукописи Coislin 79. Сидящего на троне императора, фигура которого занимает почти всю высоту страницы, фланкируют — с обеих сторон по две — фигуры придворных, а сверху над спинкой трона видна пара св. воинов.

Преобладание фронтального аспекта, условность застывших поз, жестов, отвечающих, очевидно, придворному этикету, сочетаются со строгой симметричностью в одной плоскости развернутой композиции. В центре помещена фигура императора; как и в предыдущей миниатюре сильно увеличенная по отношению к другим фигурам, она подчеркнута значительна и подчиняет себе остальные, расположенные вокруг небольшие фигурки приближенных и святых. Скованность движений, при фронтальности поз, исключает даже намек на какое либо действие — фигуры придворных ассистируют в торжественной сцене представления величия императора. Если к этому прибавить эффект щедро разуроченной ткани одежд, сверканье кольчуги, яркими пятнами выделяющихся на золотом фоне в перечисленных миниатюрах, то легко понять, как подчеркнута в них впечатление чудесного явления; на первый план выдвигается основная идея — представление о божественном происхождении власти суверена, как нельзя лучше выраженной под влиянием Востока утвердившейся здесь композицией, со смелым противопоставлением больших и малых фигур.

Таким образом, во всех перечисленных памятниках византийской монументальной и миниатюрной живописи — от мозаик VI века до мозаик и миниатюр XI—XII и XIV вв — можно заметить, как при продиктованных временем признаках эволюции стиля, связанного с задачами «портретного» искусства, неизменным остается — торжественный, условный, а поэтому, в известной степени, и отвелеченный характер портретных изображений.

Обращает внимание и способствующее этому впечатлению избранное для этих портретов место.

В мозаиках это — высоко над уровнем поля находящиеся части стен бемы, конха алтарной апсиды, которые затем сменяются венчающими главные входы в интерьер храма люнетами и предназначенными для избранных местами в боковых галереях, близко расположенных от святилища, но изолированных от основного пространства храма. В разных аспектах, но очень устойчиво выступает тенденция — создать расстояние между изображениями суверена и входящими в храм, созерцающими их верующими.

Миниатюры с портретными изображениями занимали самое парадное место — выходные страницы рукописи и соответствующим образом настраивали на торжественное восприятие ее текста. Украшающие личные кодексы императора, они также не предусматривались для контакта с широкими массами простых смертных; но даже раскрытые перед ними эти миниатюры, в силу своих художественных особенностей, опять должны были подчеркивать божественное величие суверена.

Рядом с этими византийскими памятниками портретные изображения грузинских царей (а в силу аналогичного решения — и феодалов) в монументальной живописи XI — XIII вв. воспринимаются, несмотря на использование почти неизменной схемы, более «освобожденными», а потому, при всей своей торжественности, более близкими, доступными (легкий поворот фигур, ритм следования друг за другом, создающие впечатление медленного «шествия»).

Выбор места для них тоже определяет их, несколько отличную от византийских портретов концепцию (срв. удаленность от верующих портретных изображений византийских императоров с местом, приближенным к земной зоне для царских портретов в грузинских росписях, при сохранении верности традиции изображать их внутри основного пространства храма).

Некоторую аналогию к композициям портретных изображений в грузинских росписях можно найти в редких примерах русского искусства. Таков большой групповой портрет семьи Ярослава Мудрого, в росписи св. Софии Киевской (XI в.), изображенный в самом храме; от него сохранилось на южной и северной стенах западного нефа два ряда фигур «двигающихся» к западу, в направлении обратном от алтаря (западная часть нефа перестроена)<sup>113</sup>.

Табл. 56

В церкви Спаса Нередицы несколько иная композиция, больше напоминающая византийские; князь Ярослав изображен подносящим сидящему Христу модель церкви, но последний величиной не подавляет собою историческое лицо (Христос сидит на троне и кажется даже меньше него). Князь Ярослав, вместе с тем, занимает почти центральное положение, тогда как Христос сдвинут чуть влево<sup>114</sup>. Композиция помещена в западном нефу, на южной стене храма, а входы в храм имеются с трех его сторон.

Табл. 57

Изображение исторических лиц в близкой грузинским портретам

Табл. 58, 59

композиции можно встретить еще в росписях XIII века в Сербии и Болгарии (Милешево — 1230 г., Бояна — 1259 г.), но — это единичные примеры, тогда как характерные для палеологовского искусства фронтально развернутые ряды светских портретов — донаторов, местных феодалов или царей — известны в многочисленных примерах (Арилье, Сопочаны, Печа, Лезново, Дечаны, Студеница и др.). Интересно, что даже в Бояне, где донаторы — князь Калоян и его супруга Десислава — изображены на северной стене притвора, в трехчетвертном развороте, царская чета (царь Константин и царица Ирина), изображенные на южной стене там же, представлены в строго фронтальной позе. Композиционное решение группы донаторов еще больше подчеркивает эмоциональность характерных лиц, тогда как скованные фронтальной позой царские портреты представлены более репрезентативными, а это определяет и большую сдержанность выражения их надменных лиц (следует заметить, что в росписях Бояны и Милешево исследователи отмечают влияние романского искусства).

Если учесть немногочисленность портретных изображений сохранившихся в византийском искусстве XI — XII вв. и тот факт, что портретные изображения не были включены в систему росписи даже таких больших храмов как Дафни, Хозиас Лукас, Неа Мони или Нерези<sup>115</sup>, то грузинские портреты указанного периода представляют особый интерес и в аспекте общих проблем портрета в средневековой живописи.

При сравнении с композициями грузинских живописных портретов XI — XIII вв. и даже XIV века, в портретных изображениях в поздних грузинских росписях (XVI — XVII вв.) замечается как будто большее разнообразие композиционных схем. Но в этом разнообразии сказывается также и большая зависимость от художественных традиций, наблюдаемых в портретных изображениях в палеологовском искусстве.

Табл. 38,  
39, 40, 41,  
42, 43

Многочисленные портреты Западной и Восточной Грузии (галереи фронтально выстроенных фигур, центрированные, симметричные композиции семейных портретов — супружеские пары с моделью церкви в руках, с наследниками в центре или по сторонам, венчаемые десницей или Христом), ассоциируются с аналогичными композициями портретных изображений в палеологовскую эпоху, широко представленных в искусстве балканских стран. И что симптоматично, грузинский портрет отказывается от прежней традиции изображать портреты в трехчетвертном развороте, который так трансформировал традиционную схему групповых портретов ранних византийских памятников.

Если учесть два обстоятельства, с одной стороны то, что в период XVI — XVII вв., в эпоху непрерывных войн с Турцией и Ираном, стремившихся внедрить в Грузии ислам, ориентация на Византию в религиозном искусстве приобретала характер борьбы за национальное самоутверждение, а с другой — что с эпохи Палеологов грузинская живопись утратила, в определенной мере, своеобразие<sup>116</sup>, де-

дается понятным ее ретроспективный характер, ее приверженность к ставшим уже формулами, традициям палеологовского искусства.

Однако исторические условия, поставившие Грузию в этот период в тесный контакт с Востоком, оставили свой след в искусстве и именно в светской его части — не только в миниатюрах светского содержания рукописей, но и в портретных изображениях в росписях храмов.

Утратившие былую монументальность, значительность, но по-прежнему (даже еще более) многочисленные, они представляют удивительное смешение тенденций поствизантийского стиля с влиянием восточного (иранского) искусства. Последнее сказалось не только в отражении восточных мод в costume, но и в тенденции к уплощению, подчеркнутой контрастным противопоставлением фронтального аспекта фигур с профильным изображением в стороны расставленных ступней ног, в тенденции к ковровой декоративности, которая выразилась в распределении элементов композиции на плоскости стены, в соотношении с последней разворота фигур, и, наконец — в щедром использовании характерных орнаментальных мотивов.

Следует отметить, что связанная с потребностями эпохи активизация деятельности не только по созданию новых, но и в области реставрации старых памятников, погибших во время нашествия мусульман, сталкивалась с проблемой отсутствия мастеров. Поэтому и портреты этого времени, как и росписи в целом, отличающиеся в ряде случаев своеобразной выразительностью, все же не представляют такого высокого художественного уровня памятники, как произведения XI — XIII вв.

• • •

Исследуя портретные изображения в грузинских росписях нельзя не обратить внимание на то, с какой свободой оперируют в разных случаях художники нимбами при изображении портретов светских лиц. И царские портреты, и портреты феодалов предстают то в нимбах, то без них, и это не связано с тем — изображено лицо при жизни, или когда его уже не было в живых. Один тот факт, что портрет царицы Тамары в трех случаях имеет нимб, а в четвертом (в росписи Бетании) у нее, как и у рядом стоящих Георгия III и Георгия-Лаша, нимба нет, свидетельствует, что никакой закономерности, в этом плане, в изображении нимбов не наблюдается.

В Вардзиси Тамара изображена при жизни, совсем еще юной, и она, как и ее отец Георгий III, которого уже не было в живых при исполнении росписи, изображена в нимбе; в Кинцвиси, где Георгий III при расписывании храма также не было в живых, а Тамара с сыном изображены явно при жизни, головы у всех трех осенены нимбами; в Бетании, где композиция подобна кинцвисской, исторические лица изображены без нимбов; наконец, в Бертубани изоб-

Табл. 5, 11,  
17, 21

ражены возмужалый Георгий-Лаша и Тамара и головы у обоих осенены нимбами.

Таким образом можно заключить, что нимб у светских лиц, связанный в корне с идеей божественного происхождения светской власти на земле (см. многочисленные изображения византийских императоров в миниатюрах и мозаиках почти везде осененные нимбом) является одним из средств для подчеркивания особенного положения изображенных лиц. С этой точки зрения особенно интересно, что мастер росписи в Бетании упустил эту деталь, хотя святых воинов по сторонам исторических фигур и наделяет нимбами. Очевидно в Бетании подобное игнорирование привычного для царских портретов атрибута следует рассматривать как средство, помогающее выделить светский портрет. Это соображение тем более кажется убедительным, что в других случаях нимб имеется у тех же светских портретов наравне с богородицею (росписи Вардзин, Хоби). Это еще раз подтверждает, что нимб при изображении светских портретов мог отмечать их положение, «близость» к богу, но иногда выступал признаком, помогающим дифференцировать светские и религиозные персонажи.

Табл. 2, 3;  
36; рис. 14

Табл. 53, 54

Аналогичные примеры находим в западно-европейском искусстве: в миниатюре Сакраментария Генриха II, изображающей символическую сцену коронации земной, светской власти — короля небесными силами, последние, т. е. Христос и святые Ульрих и Эммерикан, наделены нимбами, тогда как нимба не имеет увенчанный короной Генрих II; а в такой же символической композиции евангелия Оттона III нимбов не имеют ни Оттон III, торжественно сидящий на троне, ни символические девы, изображающие страны и подносящие дары, ни носители светской и духовной власти, окружающие Оттона III; не имеет нимба тот же Генрих II в Бамбергском Апокалипсисе<sup>117</sup>. Светские персонажи в европейских миниатюрах подчеркнуты не только отсутствием нимба, но и композиционно: Оттон III — центральная фигура, к которому направлено движение фигур, их действие и его значение как центральной фигуры подчеркнута торжественной позой; Генрих II в Бамбергском Апокалипсисе является и смысловым, и формальным центром, что подчеркнута не только его центральным положением и направленностью всех фигур к нему, но и создающим ощущение напряженности пустым пространством под ним, пространством, по сторонам которого стоят по две фигуры, символизирующие страны и протягивающие рог изобилия вверх, к Генриху II. Однако, несмотря на подчеркнутость светской части, перечисленные романские миниатюры не выходят за пределы значения композиций символического характера. Это особенно чувствуется при сравнении упомянутой миниатюры из Сакраментария Генриха II с композицией коронации из росписи в Мацхвариши: если для последней характерна тенденция — выявление определенного действия, то для романской миниатюры того же содержания характерно то, что смысл происходящего остается в пределах чистой символики.

### ГЛАВА III

Изображения исторических лиц в рельефах, украшающих фасады и интерьеры грузинских средневековых храмов; кигорские изображения в чеканных и живописных иконах.

Изображения светских лиц довольно в большом количестве сохранились и в грузинской пластике — в рельефах, включенных в систему декора фасадов средневековых храмов, т. е. опять светская тема предстает в тесной связи с общей программой религиозного искусства.

Сам факт включения светской темы в декоративное убранство наружных стен культового здания, так же, как выбор для этих рельефов места — значительного и легко обозримого, свидетельствуют о тех же, в основном, подходах при решении этой темы в пластике, что и в грузинской монументальной живописи.

Таким образом, можно сказать, что значение светской темы в грузинском искусстве не ограничивается одной какой-либо его отраслью; проявляя общие тенденции, эти портретные изображения и в живописи, и в скульптуре, свидетельствуют об определенных подходах, которые в силу их устойчивости в веках, представляются уже местными традициями. И в этом плане особенное значение приобретает тот факт, что рельефы эти сохранились от времени, значительно более раннего, чем изображения светских лиц в росписях<sup>118</sup>. Благодаря этим рельефам можно дополнить общую картину развития светской темы — «портретного» искусства в средневековой Грузии.

Мы остановимся на этих рельефах только в аспекте сравнения их с изображениями светских лиц в живописи, чтобы представить общие источники, общность традиций, при обращении к этой теме в одном и другом случае, и, одновременно, ту, отличающую их друг от друга специфику, которая обусловлена особенностями каждой из этих отраслей изобразительного искусства, имеющих, помимо общих для эпохи, свои собственные законы развития.

В фасадной скульптуре, включающей изображения исторических лиц не замечается, как в живописи, привязанность к определенному месту; как и в живописи, последнее значительно, но портретные изображения здесь проявляют тенденцию к большей «подвижности»; они помещаются на стенах фасада, украшают — то навершия окон, то тимпаны входов, а то и грани подкупольного барабана.

Самый значительный и ранний памятник — это большой храм Креста — Джвари (VI в., Мцхета), фасады которого украшены изображением ктиторов — строителей храмов — Степаноза II, Деметре и Адрнерсе с сыном Кобулом. Можно сказать, что здесь развернута группа семейного портрета. Распределенные на трех плитах, эти портретные изображения украшают три выступающие грани главной — восточной апсиды храма. Мало того, что они украшают фасадные стены одной из самых важных, по идейной и функциональной значимости, частей храма, местоположение этих рельефов находится в органической зависимости и от решения проблемы связи архитектуры с окружающим пространством. Отмеченная Г. Н. Чубинашвили строго логичная продуманность организации масс храма<sup>119</sup>, в которой художественно завершенную форму получает совпадение традиционного расположения (ориентация на восток) с возможностью охвата важнейших аспектов сооружения в соответствии с подходом к нему (с востока), способствует восприятию рельефных композиций в качестве важных, смысловых акцентов на главном фасаде.

Мы не будем останавливать внимание на распределении рельефов в соответствии с классическим принципом организации архитектурных масс — этот вопрос исчерпывающе исследован и освещен в специальных трудах. В аспекте нашего исследования особый интерес представляет та роль, которая отведена ктиторами в этих трех, обособленных по граням апсиды, но объединенных композиционно и по смыслу сценах, напоминающих, действительно, то ли разделенные створки триптиха<sup>120</sup>, то ли отдельные иконы, вставленные в стену.

Интересно соображение В. Джобадзе<sup>121</sup>, обратившего внимание на связь фасадной композиции Джвари с конховой композицией главных апсид в мозаиках ранних византийских храмов. Конховая композиция в равеннской церкви Сан Витале (521-547 гг.) представляется, действительно, прямым прототипом композиции в Джвари, блестяще переработанной согласно особенностям архитектурного решения. Тождествен подобным апсидным композициям идейный замысел рельефов, выраженный здесь, как и там, прикосновением руки ангела к плечу ктитора (представление ктитора Христу). И что примечательно, с точки зрения уже оригинальной, творческой переработки композиции, в соответствии со спецификой нового для нее места, это — указующий жест ангелов, объединяющий разобщенные гранями апсиды части единой по замыслу сцены.

Уже в самой потребности приспособить к фасаду композицию, утвердившуюся в интерьере, свидетельствует не только об оригинальном характере процесса формирования фасадного декора, но и об определенном творческом подходе, при трансформации темы, связанной с изображением исторических лиц.

Прежде чем коснуться непосредственно ктиторских изображений, можно добавить, что оригинальность подхода в системе фасадного декора Джвари станет тем более очевидной, если вспомнить об инте-

ресных примерах, приводимых А. Грабаром в его исследовании, посвященном константинопольской скульптуре IV—X вв.<sup>122</sup>. Среди этих примеров, являющихся свидетельством, по определению А. Грабара, воспоминания об античных традициях (именно в смысле задач украшения фасадов), продолжающих жить в Константинополе (и в других средиземноморских странах) и в V, и в VI вв, в исследовании приводится рельефный фриз, который может служить иллюстрацией обратного процесса, соответствующего общему ходу развития византийской архитектуры, с ее новым отношением к проблемам фасада и внутреннего пространства. Это — фриз церкви св. Софии, построенной Феодосием II, изображающий двенадцать агнцев (символы двенадцати апостолов), «шествующих», в ритмичном чередовании с пальметами, в рай. А. Грабар справедливо усматривает в этом фризе композицию, которая в трансформированном виде вскоре утверждается в апсидных мозаиках, в интерьерах храмов.

Таким образом, если этот пример демонстрирует логичный для византийской архитектуры процесс «внесения» декора в интерьер храма, то в сравнении с этим, приспособление апсидной композиции для наружных граней той же апсиды в Джвари еще больше подчеркивает новизну, оригинальность задачи, связанной с проблемой формирования системы фасадного декора.

Но следует также помнить о тех эллинистических реминисценциях, которые в рельефах Джвари проступают (в процессе постепенного затухания) в пропорциях фигуры Христа, ее постановке, в системе рисунка складок одежды. Тогда и возникновение здесь потребности в развитии фасадного декора, и переработка темы ктиторского портрета предстанут в сложном синтезе все еще живущих в христианском искусстве античных традиций с концепцией новой иконографии, приспособленной для фасадного декора.

Смелое представление ктиторских портретов на восточном фасаде, встречающих подходящих к храму, можно сопоставить с редкими, много позже, в полеологовскую эпоху возникшими примерами в росписях церквей Болгарии, Сербии, где династические портреты занимают место на западных фасадах храмов (места, не столь почетные — поскольку они отдалены от святилища, но обозримые, позволяющие портретам «встречать» входящих в храм; подобное местоположение портретов, действительно, может вызвать вопрос, не сопутствовало ли в этих росписях подобному «нескромному» желанию выставить себя на обозрение, влияние готического искусства?<sup>123</sup>).

Для нас важен тот факт, что помещенные на главном фасаде Джвари легко обозримые при подходе к храму ктиторские изображения здесь обрели иную, отличную от аналогичной композиции в византийских мозаиках жизнь. Специфика местных костюмов, в которые облачены исторические лица — только деталь, отражающая связь этих изображений с реальной действительностью. Важно то, что здесь в решении композиции, подсказанном расположением граней апсиды (под углом друг к другу), фигуры ктиторов, в своем

профильном положении, обращенные к центру, «освободились» от иератической застылости конховой композиции, которая могла сослужить роль прототипа. Как впоследствии и в грузинской живописи (которая, как уже было отмечено, столь ранних примеров портретных изображений не сохранила), фигуры здесь предстали в определенном действии. Намек на движение порождает сочетание поз фигур с жестом ангелов (не только прикосание к плечу, но и энергичный, указующий жест вытянутой к центру кисти руки). И это впечатление еще более ощутимо при сравнении с композицией в мозаиках ранних византийских храмов, где сдержанность строго фронтальных поз, движений, подчиняет все фигуры (не дифференцируя исторические и религиозные персонажи) иератической застылости, подчеркивающей торжественно догматический характер всей сцены.

Впечатление относительного «освобождения» фигур в рельефах Джвари возникает, несмотря даже на то, что в отличие от изображений исторических лиц в росписях и в некоторых рельефах, созданных в Грузии в последующее время, ктиторов представлены по размерам меньше, чем фигура Христа; казалось бы что здесь имеем композицию, также утвердившуюся несколько позже в византийском искусстве и выражающую иерархию соотношения небесной и земной власти. И все же, несмотря на такое распределение акцентов, которое в грузинском искусстве утвердилось только в иконах, отмеченная разница в величине фигур в рельефе Джвари не столь контрастна, чтобы значение ктиторов было поглощено ролью фигуры Христа, тем более, что на боковых «створках», где изображены уже архангелы а не Христос, ктиторов представлены значительно увеличенными в размерах.

В связи с ктиторовскими рельефами Джвари следует остановиться еще на одном рельефе — изображении коленапреклоненной фигуры на одной из южных граней подкупольного барабана, которую исследователи считают возможным отождествить с изображением самого строителя храма<sup>124</sup>. Замечание Н. А. Аладашвили<sup>125</sup> по поводу того, что помещение ктиторовских рельефов в «высшей» зоне служит доказательством подчеркнутого значения светских изображений на фасадах грузинских церквей в основе своей не лишено обоснованности. Но в отношении рельефной плиты над окном в барабане следует учесть, что изображенная здесь высоко расположенная фигурка не бросается в глаза при охвате взором всего сооружения. Она не только не соперничает с фигурой здесь же, на южном фасаде изображенного феодала (над окном южной апсиды), но даже, при подходе к храму, скрывается от взора зрителя выступающими массами самого храма — портика, апсиды, подкупольного квадрата<sup>126</sup> (срв. с композициями в щипце фасадов — в Никорцминда, в Светицховели — где место для них действительно предстает в значении «высшей» зоны, или, наоборот, со значением композиции «вознесения креста», расположенной над дверным проемом в том же Джвари и как бы открывающей вход в храм). Это подтверждает предположение Г. Н. Чубина-

шивили, что здесь изображен архитектор, желание которого скромно запечатлеть себя не перебило не только значение фигур святых, но и изображенных здесь правителей — эриставов.

Акцентирование в Джвари фигур знатных феодалов следует связать с историческими условиями Грузии того времени, с утверждением новой феодальной государственности, представителями которой были те же самые феодалы<sup>127</sup>.

Ктиторские изображения в храме Аteni, которые Г. Н. Чубинашвили склонен считать одновременными строительству храма (VII в; другими исследователями они относятся ко времени ремонта храма — к X в.)<sup>128</sup>, выдают свою явную зависимость от рельефной композиции восточного фасада храма Джвари. Нельзя не согласиться с исследователями, что «вариация» на композицию Джвари здесь наша менее удачное решение (фигуры не связаны композиционно, их поза и расположение на гранях апсиды не способствуют впечатлению взаимосвязи между ними). Однако, не достигнув цельности общего впечатления, мастер не смущаясь выделяет ктиторские портреты, которые читаясь обособленно, оказываются еще больше подчеркнутыми в своем значении, выражая свое подчинение фигуре Христа (расположенного на центральной грани апсиды) только несколько пониженным, по отношению к нему, уровнем своего местоположения (что в свою очередь тоже не очень подчеркнуто, так как и фигуры ктиторов — расположенные по двое по сторонам Христа — по отношению друг к другу также изображены в «ступенчатом» порядке).

Некогда украшавшие южный фасад церкви Опизского монастыря рельефные плиты сохранили изображение известного исторического лица — Ашота Великого куропалата, который представлен подносящим Христу модель церкви (IX в.)<sup>129</sup>.

Пластические и пространственные задачи здесь давно отступили перед новыми проблемами экспрессивной выразительности; поэтому трехчетвертной разворот фигуры Христа и профильное положение ктиторов в Джвари здесь сменилось подчеркнуто фронтальной позой, условность которой особенно выступает в противопоставлении с ногами, изображенными в профиль. Но в этом уплощенном рельефе, с его условно разработанными, игнорирующими трехмерность пространства формами, ктитор смело соперничает по величине с изображением Христа. Христос поднят на троне, но реально его фигура занимает даже меньше места, чем ктитор, тем более, что голова последнего, как и нимб Христа, упирается в верхнюю границу обрамления; даже увеличенная рука ктитора зрительно почти равна значению экспрессивно увеличенной, благословляющей руки Христа. Между тем фигура справа (предполагаемый пророк Давид) много меньше симметрично к ней расположенной фигуры ктитора. Значение ктиторской фигуры подчеркнуто и свободным пространством вокруг нее (с моделью церкви она занимает всю плиту, тогда как вторая плита заполнена двумя фигурами).

В композиции этого рельефа ощущается некоторая несобранность

частей, но распределение акцентов логично по смыслу, не лишено художественной выразительности и, что главное, подчеркивает значение ктиторской фигуры (рука Христа выходящая за пределы своей плиты, экспрессивно подчеркнутая в жесте благословления, не только объединяет композицию обеих плит, но и концентрирует внимание на ктиторской фигуре).

Акцентированное внутри самой композиции изображение Ашота куропалата, включенное в рельефную сцену украшающую фасад, является еще одним свидетельством утверждения темы ктитора в системе фасадного декора грузинских церквей последующего (после Джвари и Атени) времени.

Дальнейший этап не только в смысле развития новой проблемы (пластического освоения формы), но и в аспекте значения ктиторских изображений, демонстрирует плита из Петобани (X в.)<sup>130</sup>, где в симметричной композиции представлены два ктитора, поддерживающие в центре помещенную модель церкви.

В плите, которая, судя по форме, должна была служить навесом оконного проема, значение светской темы обуславливается не только местоположением рельефа, но и изображением ктиторской пары вне зависимости от фигур святых. Вне присутствия святых изображения ктиторов имеются и на фасадах Джвари (южный фасад — фигура «архитектора» в барабане). Но в рельефе из Петобани в ктиторской паре исключен мотив коленопреклонения, который в указанном рельефе Джвари дает ощутить незримое присутствие небесной силы.

Пробуждающийся интерес к пластическим задачам вытеснил в рельефе из Петобани не только этот мотив преклонения (моления): мастер высекает свои фигуры на фоне занавеса, который вместе со складками ткани, спускающихся с поднятых рук ктиторов, создает впечатление реальной, конкретной среды, органично сочетающейся с конкретными признаками реального костюма (кафтан подхваченный поясом, имеющий наискось запахивающиеся полы — срв. с кафтаном типа «кабача»).

Просматривая рельефы с ктиторскими изображениями нельзя сказать, что все отмеченные его особенности поступательно развиваются во времени.

Рядом с такими рельефами, как плита Ашота куропалата или плита из Петобани, встречаются и рельефные изображения, подобные композициям в тимпане из Боржоми (IX в.) и на восточном фасаде храма в Вале (X в.; рельефное изображение расположено в обрамлении декоративной арки над окном<sup>131</sup>). Это — фронтальные, центрированные композиции с подчеркнутым значением в центре расположенных, увеличенных по отношению к ктиторах фигур, в одном случае — Христа, а в другом — богородицы; особенно это соотношение подчеркнуто в рельефе из Боржоми). Но при этом, в обоих рельефах, несмотря на строгую фронтальность позы, условность рисунка форм, ктиторские фигуры, да и вся композиция в целом, далеки

от впечатления торжественной застылости, которую могли бы предположить в такого рода композиции. Легкий сдвиг чуть к центру наклонившихся фигур ктиторов в рельефе из Боржоми читается не только как результат подчинения форме тимпана, абрису границ его поля, но и включает момент непосредственно выраженного движения, подсказанного темой поклонения. Подобного ощущения не возникает при рассматривании рельефа в Вале. Но широко развернутые фигуры (где женская ктиторская фигура уступает богоматери только тем, что расположена чуть ниже нее и с краю композиции) одинаково лишены впечатления торжественной парадности.

Обращает внимание еще один момент, характерный для грузинских рельефов с фигурными изображениями: лица исторических персонажей и святых разработаны во всех случаях одинаково. В рельефах Джвари, где об этом позволяют судить незначительные фрагменты покоренных временем лиц эриставов, в рельефе Ашота куропалата, а также в рельефах Боржоми и Вале только костюмы, расположения фигур, их жесты, а в некоторых случаях и надписи (плита Ашота куропалата и рельеф из Вале) позволяют определить в них исторические лица. Трудно отличить друг от друга лица и в ктиторском ряду рельефного фриза в Корого (XI в.) примечательного уже тем, что ктиторов изображены не с моделью церкви в руках, а перед изображением ее плана<sup>132</sup>.

Табл. 64

К рассмотренным рельефам с ктиторскими изображениями можно добавить целый ряд примеров X века: Кумурдо — 964 г., царица Гурандухт и ее брат Леон, изображенные в подкупольных трюмах; Кванса — Джвари — X в., ктитор с моделью церкви в руках перед китом изрыгающего Иону, два ктитора по сторонам креста; Долис-Кана — X в, фигура царя Сумбата — строителя храма, помещенная на грани барабана; Шепяк — X в, рельефы, венчающие окно на восточном фасаде<sup>133</sup>.

Можно заметить, что ктиторские изображения отличаются от портретных композиций в росписях не только отсутствием той традиционной привязанности к определенному месту, которая наблюдается в монументальной живописи, но и большим разнообразием композиционных схем.

Однако, если варианты композиционных схем, так же как сам факт существования ктиторских изображений на наружных стенах культового здания, демонстрируют подчеркнутое значение фигуры ктитора в условиях монументальной скульптуры, то свободное «путешествие» его по фасаду свидетельствует о том, что в памятниках первой половины X века, а в ряде случаев и второй его половины, принцип распределения фигурных рельефов (а следовательно и ктиторских изображений) все еще отражает стадию исканий и фасадный декор пока не обрел формы цельной художественной системы; отдельные изображения не читаются в связи друг с другом, носят, порой, случайный характер, что особенно бросается в глаза при сравнении со строго продуманной, в смысловом и художественном отношении, рельеф-

ной композицией Джвари или с декором храмов начала XI века, как Никорцминда, Светицховели, в которых фасадный декор предстал уже как завершенное художественное целое.

Но тем не менее ктиторские изображения X века попрежнему активно включаются в рельефные композиции фасада (в котором все еще предпочтение отдается фигурным изображениям) и неограниченному выбору места для них сопутствует не только разнообразие композиционных схем, а также «варианты» общения со зрителем. Среди изображений «приближенных» к человеку (изображения в тимпанах) встречаются примеры, которые можно сопоставить с художественной и функциональной ролью ктиторских изображений в росписях (см. Табл. 65, 66 первую главу). Ктитору на южном фасаде храма в Ошки (вторая половина X в.) спущены на высоту всего трех метров от уровня земли и изображены, при этом, почти в натуральную величину (1,46 м.) Рядом с подобными изображениями встречаем фигуры, вознесенные в самые верхние части здания (подкупольные трюмпы в Кумурдо, грани барабана в Долис-Кана). Здесь уже не приходится говорить о противопоставлении, как в росписи, «верхних» и «нижних» зон, согласно иерархии «земных» и религиозных сцен. Но даже в этом, не подчиненном определенной системе распределения композиций по фасадам значение ктиторской фигуры не уменьшается в данный период. И это определяется не только фактом существования ктиторских фигур на фасаде культового здания, но и акцентированием их изображений внутри самой композиции. Ктитору обретают большую самостоятельность, особенно когда изображаются одни, без фигур святых (Петобани, Шепяк). Но даже если моленная поза ктитора, подношение модели церкви обращены к присутствующему в композиции святому, то ктитору вместе со святыми предстают равнозначными, в композиционном отношении, элементами (как это видели на примере рельефа из Опизы). В этом аспекте особенно показательна и рельефная группа храма Ошки<sup>134</sup>, где ктитору с моделью церкви в руках, вместе с фигурами «деисуса», помещенного в центре, образуют ритмичный ряд композиционно равнозначных изображений.

В XI веке, когда окончательно сформировалась система фасадного декора, фигурные рельефы, в том числе и ктиторские изображения, включаются в общую систему декоративного убранства фасадов храма<sup>135</sup>; композиции с ктиторскими изображениями не выделяются, как прежде, своим обособленным положением, но значение изображенных в них исторических лиц попрежнему подчеркивается: в рельефе фасада церкви в Ахашени<sup>136</sup> (начало XI в.) ктитор с моделью акцентирован не только превосходящей св. Георгия величиной, но и тем, что изображенный в левой части композиции один, с моделью церкви в руках, он окружен ощутимо свободным пространством, тогда как поверхность правой части композиции расчленена небольшими фигурами св. Георгия, лошади и поверженного Диоклетиана.

Лица ктиторов и святых по своей разработке и характеру черт

лица попрежнему не дифференцированы. Как и в раннюю пору, так и в XI веке для лиц ктиторов и святых применяются отработанные, традиционные приемы, изменившиеся в зависимости от главной задачи эпохи — выявление, в обоих случаях одинаково, пластической дифференцированности отдельных масс. Поэтому неудивительно, что форма головы, овала лица, прически и бороды ктитора в рельефе из Ахашени тождественны таковым в изображении св. Георгия там же (сами лица повреждены).

Объяснение этому, видимо, надо искать в особенностях процесса эволюции грузинской пластики<sup>137</sup>. Постепенно затухающие античные реминисценции (Джвари), подражание старым образцам к VIII веку окончательно уступают место новым поискам художественной выразительности; отказ от старых форм приводит к плоскостному, орнаментально-декоративному стилю, с установкой на экспрессивное выражение содержания. Расстановка нужных акцентов, сопровождаемая смелым в своей непосредственности игнорированием пропорциональных соотношений частей, пространства — своего рода «расчистка» пути для самостоятельных поисков средств пластической выразительности. Естественно, что в таких условиях первостепенной важности задачей было — завоевание объема, пластическая разработка форм (от плоскостно-графического решения, через «архаичную» блочность — к пластической разработке деталей). «Портретные» задачи в процессе эволюции таких проблем, пока не завершился этот процесс, естественно не могли еще решаться.

Кроме того, связанные с монументальной пластикой, включенные в систему фасадного декора, ктиторские рельефы читались частью этого декора, одним из его, можно сказать, декоративных «мотивов». И эта художественная функция фигурного рельефа, а следовательно и ктиторских изображений, тем более оставалась в силе, что грузинская монументальная скульптура, несмотря на пластические достижения к XI веку, так и не освободилась от плоскости стены (достаточно вспомнить, что выразительные портреты в средневековой скульптуре Западной Европы возникли не в романскую, а в готическую эпоху, когда скульптура, все еще связанная общей системой декора со стеной, в частности, т. е. в отдельных фигурах, обрела свободу круглой скульптуры; не малую роль сыграла здесь в развитии «портрета» и связь скульптуры с традициями заупокойного культа — имеем в виду надгробные изваяния, широко развитые в искусстве средневековой Европы).

Связанность грузинских фигурных рельефов со стеной определилась не в малой степени и ролью плоскости стены в художественном эффекте декоративного убранства фасада, отсюда и более орнаментально-декоративный характер изображений на фасадах, в отличие от таковых в малой пластике, в рассчитанных на близкое рассмотрение алтарных преградах. Это ощущение художественной ценности плоскости стены, ощущение, с которым грузинские зодчие и скульпторы, украшавшие фасады, никогда не расставались, в свою очередь

способствовало, историческими условиями определившемуся «торможению» процесса развития круглой скульптуры, без чего не могли быть завершены искания пластического порядка, а вместе с тем и проблемы «портретности» в ктиторских изображениях. Более того, отмеченные особенности принципов художественного оформления фасадов в грузинской архитектуре, с учетом значения плоскости стены, также способствовали усилению здесь, в дальнейшем, роли чисто орнаментальных мотивов, вытеснивших значение фигурных рельефов.

Ктиторские портреты в грузинском искусстве сохранились также в произведениях более «интимного» характера — в чеканных и живописных иконах, прямо отвечающих основной идее ктиторского портрета и представляющих изображение заступника, чудотворца, к которому может быть обращено моление (в реальном действии живого верующего или посредством его изображения около святого, в позе моления). В связи с подобной функцией икон логичным представляются композиционные схемы, в которых сильно уменьшенный ктитор, преклонив колена у ног святого, молитвенно воздевает к нему руки.

Чеканные иконы с ктиторскими портретами от раннего времени сохранились в редких примерах. Таковы иконы XI века из Верхней Сванетии (икона из Муркамера, с изображением «архангела» и икона св. Квирика из Лагурка — XI в.), в которых ктиторы представлены в коленопреклонной позе.

Более многочисленны подобные памятники в позднюю эпоху (XVI—XVII вв.). Среди них можно назвать Джуматский триптих (XVI в., у ног архангела стоят, преклонив колена, Георгий Гурнели и его жена Елена), икону из Мгвимеви (XVI в. маленькая фигурка ктитора стоит, изображенная в рост перед изображением Марины), икону Богоматери из Гелати (XVI в., вклад моларетухуцеси Саргиса Мцецидзе), икона из Тквири (XVI в., вклад Тамары, дочери Вахтанга I Гурнели, в память супруга Папуны Чиладзе), несколько икон XVII века, являющихся вкладом Левана II<sup>138</sup>.

Большое распространение подобных икон не исключение для Грузии и, видимо, является общим явлением после XIV—XV веков.

Общая схема композиций этих икон выявляет связь с традицией ктиторского портрета, которая особенно была распространена в византийском искусстве в палеологовскую эпоху (см. мозаики Кахрне-Джами) и встречалась так же еще в мозаиках VIII—IX веков в Риме (церковь Санта Мария ин Доминика в Риме, где в апсидной мозаике изображена у ног Богоматери, сильно уменьшенная по отношению к ней, фигурка коленопреклоненного папы Пасхалиса, 812 г.<sup>139</sup>).

Имеющая древние корни подобная композиция, естественно, особое распространение должна была иметь в эпоху широкого производства ктиторских икон.

Из приведенных чеканных икон имеются и ктиторские изображения в рост: уменьшенные по сравнению с фигурами святых, они стоят так же торжественно, фронтально (икона XVI в.

из Цаиши, с изображением Мамия Гурпели); встречаются (но реже) изображения ктиторов, равных по величине фигурам святым<sup>140</sup>.

В живописных иконах известны единичные примеры. Большая икона стоящей богородицы с младенцем на руках с маленькой колелопреклоненной фигуркой у ее ног (XVII в.), ничего исключительного в композиционном отношении не представляет (кроме своих больших размеров, часто встречающихся среди икон этого времени).

Ктиторские изображения на рельефах, на иконах дают, как и росписи, наглядный материал по костюмам разного времени. Н. Чоликашвили в своем исследовании по грузинскому костюму VI—XIV вв. приводит обширный материал и по изображению костюмов в скульптуре<sup>141</sup>. И в данном случае она дает ценные наблюдения в отношении различных мод бытовавших в Грузии костюмов, в которых наряду с утвержденным византийской одеждой (в основном для императора) были распространены и такого покроя одежды, которые свидетельствуют о модах, проникших в Грузию из Ирана; наблюдаются и такие типы одеяния, которые, не имея нигде параллелей, представляются сугубо местными<sup>142</sup>.

\* \* \*

В монументальной живописи самые ранние портретные изображения, как уже было отмечено, сохранились от XI века, поэтому нет возможности судить, как отразились подходы, характерные для живописи более раннего времени, на манере изображения исторических лиц.

Судя по отдельным сохранившимся фрагментам росписей переходного периода (VIII—X вв.) и здесь «наблюдается коренная переработка античного художественного наследия — забываются приемы иллюзионистической моделировки объема, градации тонов, форма осмысливается плоскостно»<sup>143</sup>. Т. е. и в живописи намечается, аналогично скульптуре, процесс самостоятельных поисков новых средств художественного выражения.

С конца X века до середины XII века наступает новый период в истории грузинской живописи.

Исторические условия, изменения в общественной жизни страны определяют иные взаимоотношения с соседними странами. Если ранний период в искусстве Грузии отмечен был связью с восточно-христианскими культурными центрами (Сирия, Палестина), то теперь, с утратой былого значения этих центров, Грузия вступает в более тесный контакт с очагами византийской культуры<sup>144</sup>.

Лучшие достижения византийской живописи перерабатываются на местной почве и в области «портретного» искусства. Вот почему, в отличие от монументальной скульптуры, в которой нет уже портретных изображений ко времени, от которого дошли до нас самые ранние живописные портреты, последние предстают в грузинских

росписях XI—XII вв, как примеры наивысшего достижения средневекового портретного искусства.

При анализе композиции мы постарались определить, как, при приверженности к определенной композиционной схеме, были трансформированы традиционные для византийского портрета черты в грузинской живописи и как определилась в общей композиционной структуре изображения исторических лиц своя, грузинская концепция «портрета».

Теперь постараемся рассмотреть, в этом же аспекте, «психологические» основы портрета, возможные в пределах средневекового религиозного искусства, а также стилистические особенности и манеры их исполнения.

•

## ГЛАВА IV

Анализ портретов XI—XIII вв., в аспекте их «психологической» характеристики; особенности манеры письма портретов, сравнение с манерой письма в изображениях религиозных персонажей; проблема портрета в монументальной живописи в связи с общими художественными тенденциями грузинской живописи XI — начала XIII века.

С Рассматривая портреты Тамары, а вместе с нею и портреты других исторических лиц в грузинской монументальной живописи XI—XIII вв. с точки зрения «портретного» искусства, следует еще раз подчеркнуть, что в средневековом искусстве, и в частности в связи с монументальной живописью, в которой характерные для нее декоративные принципы, в синтезе с установкой средневекового религиозного искусства, привели к особой, условной форме выражения, речи не может быть о проблемах портрета в аспекте современного понимания, настоящей психологической характеристики индивидуальных черт личности. Поэтому, подходя к оценке средневекового портрета, следует всегда помнить об относительности терминов, определений и о тех рамках, которые должны были ограничивать декоративное и, тем более религиозное в целом искусство.

Конечно, во всех четырех портретах Тамары мы не можем говорить об абсолютном сходстве с оригиналом; учитывая особенности творческой индивидуальности художников, следует помнить также, что каждый из них творил, подчиняясь определенным законам стиля, особенности которого складывались в условиях средневекового мировоззрения и декоративной тенденции монументальной живописи. Средневековое мышление в поисках духовных ценностей отказывается от реального воспроизведения действительности, а декоративные тенденции помогают этому, препятствуя иллюзорному «разрыву» стены.

И тем не менее, как и во всяком произведении искусства, в котором вложена определенная творческая энергия, вдохновение, в средневековом произведении нельзя совсем исключить личное, свое отношение художника к изображаемому, какую-то долю субъективного видения и понимания объекта; тем более, когда творческий процесс связан с портретом современника и еще такого прославленного современника, какой была царица Тамара, образ которой и много веков спустя продолжал волновать творческую фантазию не одного художника.

Табл. 5, 11  
17, 21

При условном, в целом, характере портретов Тамары в четырех грузинских средневековых росписях о несомненной портретности изображений свидетельствует совпадение таких характерных черт, как удлиненная линия бровей (с чуть загнутыми кончиками — в Бетании и Вардзии), тонкий прямой нос, маленький пухлый рот и, главное, своеобразный, удлиненный разрез глаз, которые, как и брови, расположены по прямой линии. Этот характерный разрез глаз и выразительность прямой линии бровей особенно выступают при сравнении с рисунком глаз и с более широкой дугой бровей у Георгия III в Бетании и Кинцвиси и особенно со схематичными, правильными дугами глаз и бровей у святых, к примеру — у ангела из композиции «жены мироносицы у гроба» в Кинцвиси, у благословляющего Христа (там же, и др.).

Табл. 10  
16, 18, 70

Табл. 5

Овал лица Тамары тоже, в основном, несмотря на некоторые особенности во всех четырех росписях, одинаков — округлый, что подчеркнуто «припухшей» из-за трехчетвертного поворота левой щекой. Некоторая разница в трактовке овала лица совпадает с впечатлением возрастных особенностей. Юность Тамары в росписи Вардзии убедительно передана нежной округлостью лица, а главное — выражением ясно и спокойно смотрящих глаз, что особенно ощутимым становится при сравнении с выражением глаз Тамары в росписи Кинцвиси, где взгляд (несмотря на плохую сохранность его удается уловить по рисунку), устремленный вперед, более «степенный».

Подобные нюансы в характере портрета порой трудно определить указанием на конкретные признаки, они скорее ощущаются, будучи переданными суммой художественных средств, к которым прибегает художник. И все же можно отметить впечатление юности царицы Тамары в росписи Вардзии, которое определяется не только выражением глаз, но и всем обликом царицы — ее еще по детски округлым лицом, осанкой фигуры; чуть вытянутая шея, округлый, крутой абрис плеч передают не столько ощущение скованности традиционной позы, тяжелой, неэластичной одеждой, сколько внутреннюю напряженность юности.

Табл. 11

Немного грустное лицо Тамары в росписи Бетании выражает царственное величие и, вместе с тем, пленительную женственность. Овал лица утратил юную округлость, выражение обрамленных тонкими, сросшимися бровями глаз не столь непосредственно, более загадочно. Большая зрелость ощущается и в осанке фигуры, значительность которой подчеркнута монументальностью форм, описанных плавно струящимся контурным рисунком. Изысканно нежны маленькие руки, с тонкими пальцами, кончики которых украшены, согласно моде того времени, кольцами.

Обаятельная женственность и царственность при этом, которые так впечатляют в портрете Тамары в росписи Бетании, выдают творческое вдохновение плененным образом царицы художника, который мог привести в свое творение, бессознательно, вопреки канонам стро-

го регламентированного искусства, все то, чем наделила молва царицу и что позволило ему в столь «опозитивированной» форме передать свое представление о ней. И это особенно ощущается при сравнении ее портрета с портретами рядом с нею стоящих Георгия III и Георгия-Лаша. Оба мужских портрета не лишены известной индивидуальности, что определяется не одними только формальными, иконографическими признаками; при сравнении их друг с другом особенно ясно ощущается, и в выражении глаз и в позах, юношеская хрупкость Георгия-Лаша и мужественность Георгия III. Но рядом с портретом Тамары лица обоих кажутся более «схематичными». Особенно лицо Георгия III в таком сопоставлении представляется выполненным более традиционно (широкая дуга бровей и более правильной рисунок, очерчивающий форму глаз).

Табл. 10

Возможно, некоторая такая дифференциация портретов определяется более эмоциональным отношением художника к образу Тамары, к обаянию ее личности (тем более, что при исполнении росписи Георгия III уже не было в живых, а Георгий-Лаша был слишком юным, чтобы внимание к нему нашло бы более активное выражение).

Знакомые черты лиц Тамары и Георгия III выступают в их портретах в росписи Кинцвиси (лицо Георгия-Лаша не сохранилось). Возможно, в лице царицы здесь передано больше сходство с оригиналом, чем в несколько стилизованных чертах ее лица в росписи Бетании. По сохранившемуся в одном рисунке изображению трудно делать определенные заключения. Но даже один контурный рисунок, выписывающий правильные черты лица, позволяет судить не только о достоверности (в общих чертах) портретных признаков, но и о более «объективной» их передаче. Роль портретного ряда в ансамбле живописного декора подтверждает это впечатление: вся рафинированная эмоциональность художника вылилась больше в ощущении удивительной гармонии всей росписи в целом, с необычным сочетанием значительной монументальности с легкой динамичностью, в изысканности тонкого рисунка и светлого, праздничного колорита.

Табл. 16

Но и здесь индивидуальные особенности лица Тамары подчеркнуты выступают при сравнении с лицом Георгия III, более близкого, в целом, к лицу здесь же, около него изображенного Христа. Можно предположить, что создавая портреты лиц уже умерших, художник больше отдавался привычным канонам письма, чем когда исполнял лицо живой царицы.

В росписи Бергубани лица Тамары и Георгия-Лаша сохранились плохо. Незначительные фрагменты красочных пятен позволяют определить несколько удлиненный овал лица Георгия-Лаша; не длинные выющиеся волосы видны из под шапки на затылке, борода обрамляющая подбородок — не густая. У Тамары такой же округлый, как и в других росписях, овал лица, но здесь он несколько «тяжелее». Но следует заметить, что характер рисунка во всей росписи тоже более «тяжелый», вернее более густой, определенный (не столь изысканно тонкий, как в росписях Бетании и Кинцвиси).

Табл. 21

Об изображениях царицы и ее сына больше приходится судить (из-за несохранившихся лиц) по их общему облику. Можно заметить, что фигуру уже возмужалого Георгия-Лаша здесь не оттесняет, как в Бетании, фигура Тамары. И хотя платье Тамары, соответственно особенности женского одеяния и длиннее (спускается ниже границы регистра — см. первую главу), обе фигуры читаются равно монументальными.

Ввиду того, что в двух росписях лица в портретах не сохранились (или сохранились только в рисунке, как в Кицвиси) возможность говорить об их «портретности» очень ограничена. Но и два портрета (Вардзия, Бетания) позволили, при общей для всех портретных изображений парадности, уловить не только внешние, отличные особенности черт лица, но и признаки возраста и даже характера. И что очень важно подчеркнуть, — при всем официальном характере композиций, в которых фигуры представлены в традиционных торжественных позах, этот элемент эмоциональности в лицах, так же как определенное «освобождение» фигур ритмично повторенным трехчетвертным их разворотом на плоскости стены, исключает здесь впечатление холодного историзма, «объективности», характерных для императорских портретов в византийском искусстве, где, при сравнении с грузинскими царскими портретами, особенно поражает ритуалом обусловленная непроницаемость выражения лиц, скрывшая за внешними портретными чертами признаки эмоциональной характеристики.

Если рассмотреть в таком же аспекте портретные изображения в росписях более раннего времени можно будет убедиться, что эмоциональная выразительность, также как и композиционные особенности, освобождающие фигуры от впечатления скованности, не является признаком, присущим только произведениям конца XII — начала XIII в.в. Изображения светских лиц в росписях более раннего времени также обращают внимание определенной эмоциональностью и наделены индивидуальными портретными признаками.

Табл. 24

В двух мужских портретах в росписи Атени внимание привлекает открытый, исполненный спокойной уверенности взгляд, который придает их лицам активную выразительность. Рядом с ними еще более мягкой и даже несколько робкой выглядит изображение царицы. Ее лицо не столь красиво и значительно, как лицо Тамары. Сравнение обоих лиц только подтверждает портретную индивидуальность каждого из них. Овал лица у женского портрета в Атени, чуть расширенный у скул, постепенно суживается к подбородку. Поза, осанка фигуры так же подчеркивают «простоту» образа, лишённого того царственного величия, которого исполнено изображение Тамары. Женская фигура далеко не так монументальна, как фигура царицы Тамары во всех четырех росписях. Это впечатление создается суммой признаков — не только выражением лица, но и общим обликом фигуры, характером жеста. Совершенно разную осанку этих двух фигур определяет и такая, казалось бы не очень значительная деталь,

как форма шеи — высокая у Тамары (тоже — индивидуальный признак, подчеркнутый во всех четырех портретах) и низкая — у женского портрета в росписи Атени. Осанка фигуры Тамары от этого приобретает еще более горделивый характер, что соответствует и спокойному, уверенному (чуть грустному и загадочному в росписи Бетании) выражению ее глаз. Плечи у женского портрета в росписи Атени кажутся из-за короткой шеи чуть приподнятыми и тем самым еще больше подчеркивается робкая женственность, которая проглядывает в лишенном значительности выражении глаз; характер разреза глаз обычен, ничем не приметен (срв. с подчеркнуто удлиненным, суживающимся к наружным углам разрезом глаз у Тамары).

Монументальность и внушительность изображения Тамары подчеркнута цельностью силуэта ее фигуры, плавностью описывающего ее контурного рисунка — согнутая в локте правая рука вписана в абрис фигуры, не выступает за ее пределы; между тем, выступающая согнутая рука у царицы в росписи Атени создает определенные «паузы» в абрисе фигуры, нарушая тем самым впечатление монолитной цельности формы.

Изображение царицы в росписи Атени одна из равноценных фигур в ряду портретной группы. Даже наряд царицы, интенсивно голубого цвета и украшенный торакием, не выделяет ее в портретном ряду.

В Атени мужские фигуры выглядят, пожалуй, более значительными; их весомые фигуры, осанка исполнены спокойной уверенности, впечатление которой подчеркнуто прямой (твердой) посадкой головы. И хотя мужские лица в росписи Атени сохранились во фрагментах, все же можно увидеть, насколько одухотвореннее, чем у них, лицо Георгия III (Вардзия, Кинцвиси) и насколько тоньше черты его лица, чуть удлиненного и с более впавшими щеками. Впечатление благородства в портрете Георгия III подчеркнуто чуть поднятой и едва заметно, легко откинутой назад головой.

Таким образом и в росписи Атени, как и в росписях царицы Тамары, индивидуальная характеристика каждого изображения складывается в комплексе портретных черт лица (рисунок носа, губ, разреза глаз) и таких признаков, как осанка фигуры, выражение глаз, характер жестов.

Четыре эристава в росписи Земо-Крихи с первого взгляда кажутся похожими друг на друга, но затем, при рассматривании росписи ясно выступают индивидуальные, отличающие их друг от друга черты: худая, более резко очерченная щека у одного эристава (вторая фигура от алтаря), отчето выступающая вперед борода придает лицу выражение определенной решительности; более мягкий овал удлиненного лица у первого эристава. Крупные носы (срв. с тонким носом Георгия III), со своеобразно загнутым концом, густые брови выдают признаки, очевидно, местного типа, который выступает и в характерных лицах некоторых святых (см. изображение св. Екатерины). Но при этой общности типичных черт, в очертаниях бровей, разрезе

Табл. 25,  
26, 27

Табл. 28

и величине глаз у святых и портретных изображений, дают о себе знать, в одном случае — большее следование традициям, а в другом — более свободная (относительно, в пределах тех же канонов) передача индивидуальных черт лица, при сходстве типа. Но что еще обращает внимание в портретах рачинских эриставов это — ощущение, что они явно смотрят, а не просто позируют. Выразительный взгляд широко открытых глаз активно воздействует на зрителя.

Разница в характере портретов XI и конца XII — начала XIII веков не может быть объяснена только различием индивидуальных черт и социальной иерархией изображенных лиц. Здесь явно выступает разница, определяемая эволюцией художественных тенденций, в которых к началу XIII века определялось стремление к некоторой идеализации образа. Вот почему лицо Георгия III мягче, красивее, «правильнее», чем более характерные лица в росписях Аteni и Земо-Крихи, так же как лицо Тамары тоньше, благороднее лица царицы в росписи Аteni.

Одна популярность и значение личности Тамары или Георгия III не могли бы вызвать смену таких подходов, свидетельствующих об определенных изменениях в художественных концепциях, о постановке новых задач, в аспекте значения портрета в монументальной живописи. Эволюция от подчеркнутой характеристики частных признаков к определенной обобщенности в характеристике образа в целом совпадает, как увидим дальше, со стилистическими сдвигами в монументальной живописи, в которой, за указанный период, монументальные принципы в общей системе декора XI века сменились к XII веку ярко выраженной тенденцией к декоративности.

То, что в интерьерах храмов конца XII и начала XIII веков, где имелись изображения феодалов — заказчиков росписей или строителей самого храма — изображался еще и династический царский портрет (при том, подчеркнутый в своем значении — см. первую главу), является своеобразным свидетельством в изобразительном искусстве усиления значения царской власти в централизованном, едином государстве, достигшего вершины социально-политического и культурного расцвета. Царский портрет в этих случаях, аналогично традиции изображать императора на консульских диптихах, свидетельствовал также о покровительстве суверена своему подданному. Тем более заслуживает внимания тот факт, что в царском портрете и в изображениях феодалов, независимо от того, больше или меньше они идеализированы, в соответствии с художественными подходами времени, обязательно присутствует момент эмоциональной характеристики.

Если обратимся к византийскому портрету, особенно к портретам допалеологовской эпохи (см. приведенные в предыдущей главе примеры), то специфика грузинского портрета в живописи XI — XIII веков, в аспекте проблемы портретности и эмоциональности станет ощущаться еще определеннее (подчеркиваем, все эти категории — портретное сходство, эмоциональность — понятия относительные, раскры-

вающиеся в пределах возможностей условной природы средневекового искусства).

Бесстрастные выражения лиц придают византийским императорским портретам официальный характер. Взоры их безучастно встречаются со взором зрителя, исключая какую-либо возможность контакта между зрителем и портретом.

Торжественный характер византийского императорского портрета определялся строгим церемониалом византийского двора: портретные изображения ассоциировались с торжественной церемонией «явления» императора, вызывающего впечатление чудесного, ирреального зрелища. Как и в действительности, индивидуальные черты и в портретных изображениях в воображении зрителя перебивались торжественностью самого «явления». Поэтому даже при фиксации определенных индивидуальных черт в византийских портретах разного времени, в различных аспектах, но постоянно, основное впечатление определялось представлением об императоре, как о суверене; и, как отмечает А. Грабар, император узнавался скорее по регалиям, позе и ритуальным жестам, чем по индивидуальным признакам<sup>145</sup>.

Можно возразить, что в росписи Земо-Крихи представлены феодалы, а не царский портрет. Но в Атени (тот же XI век) имеем портреты царя и феодала, а в росписях Тамары, помимо группового царского портрета, портреты знатных феодалов. И во всех случаях (судя по сохранившимся лицам), по общей осанке, фигурам, позам, жестам, при верности определенной композиционной структуре, постоянным признаком проходит также, как и впечатление относительного освобождения, «раскованности» изображений, эмоциональность образа в целом, придающая интенсивную окраску индивидуальным чертам.

То же можно сказать о двух портретах Давида Нарина, которые украшают юго-восточный придел главного храма в Гелати. Особенно интересны эти два портрета потому, что они изображают царя в различные периоды его жизни — до и после пострижения в монахи: на западной стене он изображен более молодым и в царском облачении, а на южной — представлен пожилым и в монашеском одеянии. Портреты были исполнены после пострижения царя (он постригся в монахи в Гелати)<sup>146</sup>; и хотя портрет в царском облачении кажется несколько более идеализированным, можно заметить сходство индивидуальных черт, сохранивших свои особенности при признаках возрастных изменений (тонкая дуга бровей, узкий, удлиненный разрез глаз, характерная форма носа, несколько более массивного в пожилом возрасте). Гладкому лицу молодого царя противопоставит резко прорезанное морщинами (на лбу, под глазами) лицо уже в зрелом возрасте изображенного монаха. В обоих случаях обращает внимание выразительность спокойно смотрящих глаз. Таким образом, при определенной условности исполнения налицо и портретное сходство, и эмоциональность.

Впечатление эмоциональности, тенденцию к фиксации характер-

ных черт сохраняют грузинские портреты и позже, в росписях, которые отмечены влиянием палеологовского искусства.

Табл. 37

В росписи усыпальницы в Хоби, где изображены Вамек Дадани с женой, в лицах обоих, несмотря на определенную условность, ясно дифференцированы характеры. Несколько удлиненное лицо Вамека, сосредоточенный взгляд, устремленный из под полуопущенных век, выражают суровость, и, одновременно, мудрость; у жены Вамека, напротив — юное, правильного овала лицо, а ее глаза широко открыты и вопрошающе смотрят перед собой; едва уловимое внутреннее напряжение выдает правая, чуть выше другой изогнутая бровь. Новая, как мы уже отмечали, схема композиции ктиторского портрета (застывшая, скованная фронтальным аспектом поза), а роспись в целом отражает характерные для палеологовского искусства черты. И все же, учитывая традиции грузинской монументальной живописи в отношении эмоционального характера портретных изображений, нельзя выразительность лиц Вамека Дадани и его жены связывать только с отличающим палеологовское искусство интересом к экспрессивной выразительности, тем более, что несмотря на фронтальную композицию портрета, ориентирующуюся на византийское искусство и, как и там, все же скованную неподвижностью не только фигуры, но, в определенной степени, и лица, роспись усыпальницы в целом обнаруживает по своей тектоничности связь с более ранними традициями грузинской монументальной живописи. Малые размеры церкви не могут служить объяснением этой тектоничности<sup>147</sup>. (миниатюрный стиль композиций, набегающие друг на друга «кадры» в росписи небольшой церкви Благовещения в Удабно — пример, демонстрирующий обратное явление: при малых размерах церкви — определенная тенденция к размельченности и в отдельных композициях, и в общей системе росписи).

Если обратимся к византийским росписям палеологовской эпохи, то и там, при появлении некоторых признаков, в которых можно было бы усмотреть выражение более активного отношения художника к реальным зрительным впечатлениям (признаки определенных эмоций, зафиксированные в чуть изломанных бровях, в позах), верность традициям, к определенным схемам, которые были выработаны в результате стремления подчеркнуть неземной, божественный характер суверена, опять представила эти портреты в трансцендентном аспекте.

Интересно, что в романском искусстве подчеркивание, подобно византийскому искусству, трансцендентного аспекта портрета происходит совсем иным, отличным от византийского искусства, путем.

Г. Вельфлин в миниатюре Бамбергского Апокалипсиса (XI в.) обратил внимание на отсутствие у Генриха II характерной для него бороды<sup>148</sup>. Но и помимо исключения указанной детали, вряд ли можно уловить в этом лице что-либо особенное, индивидуальное, что отличало бы его от ликов святых, изображенных в той же рукописи. Также в изображении Оттона III (рукопись 1000 года, школа Райхенау) короля обличают лишь атрибуты (корона, скипетр, трон, одежда), а

широко, экспрессивно открытые глаза смотрят с той же активной эмоциональностью, что и святые, являющиеся символическим изображением стран. По той же, очевидно, причине могли по-разному толковаться изображения в нишах трансепта в Шварцрейндорфе, которые одни склонны рассматривать как символические изображения библейских королей, а другие — как достоверно исторические лица<sup>149</sup>.

Возвращаясь к грузинскому портрету можно добавить, что в памятниках позднефеодального периода, в росписях XVI—XVII веков в портретных композициях, в которых утвердился фронтальный аспект, замечается подчеркивание в лицах скорее типичных, чем индивидуальных внешних признаков. Портрет приобретает, порой, схематичный характер, а застывшее выражение лица и органично сочетающаяся с ним фронтальность поз утратили впечатление официальной торжественности византийского прототипа и в некоторых случаях воспринимаются упрощенным воспроизведением его схемы, особенно в группе так называемых «народных» росписей, которые пленяют выразительной непосредственностью примитива.



Во всех четырех грузинских росписях, в которых имеются портреты Тамары, отчетливо выделяются две манеры письма — «живописная» и «линейная». Следует предварительно оговорить, что для грузинской живописи вообще, а для периода перелома XII—XIII веков особенно, основной тенденцией художественной формы выражения является эффект почти локального красочного пятна в сочетании с подчеркнутым значением линейной выразительности. В пределах этой общей тенденции и сосуществуют указанные две манеры письма. Первая из них — «живописная», используемая для сцен религиозных и для изображения святых, больше связана с традицией, одним из факторов, определяющих приверженность к которой является характерная для творческого процесса средневекового художника связь с прототипом.

Светский портрет, объектом для которого служили часто живые современники художника, открывал большую свободу творческим возможностям, даже при условии, что художнику не приходилось запечатлевать портрет при непосредственном наблюдении натуры. Естественно, что здесь более активно проявились характерные для грузинского искусства линейные возможности художественного выражения.

Все четыре портрета Тамары, как и другие исторические персонажи, выполнены в указанной линейной манере. В такой манере исполнены не только фигуры, где этому могла способствовать тяжелая, неэластичная ткань парадной царской одежды, но и лица, о чем можно судить по хорошо сохранившимся портретам Тамары в Вардзии и Бетании, а также по лицу Георгия III в Вардзии и Кинцвиси.

В ликах святых ясно различается более строгое следование определенной системе распределения красочных слоев.

Применяемая для лиц святых, в качестве основы, светло-желтая охра (Вардзия, еще более светлый, теплый тон в Кинцвиси), или более темная, зеленовато-коричневая (Бегания), оживляется высветлениями (разбеленная охра) и нанесенными белилами отметинами («движки» — штрихи под углами глаз, «петелька» носогубной впадины, полоска вдоль носа). Система в основном одна, но большая или меньшая четкость этих, последовательно нанесенных красочных пятен, не только отличает, согласно индивидуальности «почерка» мастеров, эти четыре росписи друг от друга (так напр. роспись Кинцвиси отличается более мягкой разработкой форм), но позволяет различить части росписи, исполненные, видимо, различными мастерами. Несмотря на признаки различных рук в росписи, в целом всегда наблюдается единство подхода, характерного для времени.

При всей «живописности» манера исполнения ликов святых во всех четырех росписях отличается определенной деликатностью; указанной живописности не сопутствует резкое, контрастное соотношение красочных пятен.

Лица светских персонажей в этих же росписях, особенно женские лица — т. е. лицо Тамары — почти совсем лишено таких сопоставлений красочных пятен. Основной тон лица (светло желтая охра в Вардзии, зеленовато-коричневая в Бегании) покрыт, почти сплошь, сильно разбеленной охрой, только кое-где оставленные нетронутыми пятна этого основного тона выступают в качестве притенения. Более интенсивные, белилами нанесенные два-три штриха около уголков глаз, полоска вдоль носа, резко не выступают, так как сопоставлены почти со сплошным покровом сильно разбеленной охры.

Принцип разработки лиц в сохранившихся портретах Тамары — в росписях Вардзии и Бегании — один. Разница может быть в незаметных нюансах, в оттенке основного тона, в интенсивности разбеленной охры (в Вардзии она более ощутима, в Бегании разбеленный слой охры кажется более тонким, прозрачным). Зеленые тени отсутствуют в обоих случаях, этим также, видимо, портрет отличался от изображения святых.

Юное лицо Георгия-Лаша, поскольку можно судить по росписи Бегании, как будто исполнено в той же манере, а в лице Георгия III разбеленная охра применена скупой, сдержанной, только в определенных местах, притенения проложены здесь определеннее. Таким образом еще больше оттеняется нежность женственного облика Тамары, юность Георгия-Лаша и мужественность Георгия. Можно сказать, что в лицах обоих портретов Тамары (Вардзия, Бегания) впечатление линейно-плоскостной манеры письма создается на основе тонкой живописной впавленности тонов, тогда как «живописность» манеры письма ликов святых определяется графически четким (по определенной системе) членением плоскости красочными пятнами.

Достаточно обратить внимание в портретах Тамары на едва уло-

нимые переходы от прозрачных высветлений вокруг рта, глаз, на лбу к теням, мягко «вплавляющихся» в основной тон, чтобы понять — насколько эти художественные подходы таят, при всей своей условности, больше оригинальных возможностей, чем следующая канонам привычной традиции «живописная» манера письма ликов святых.

Но следует подчеркнуть, что тенденция к мягкой разработке лиц в росписях этого времени проступает и в этой традиционной «живописной» манере письма, одним из выразительных примеров которой может служить образ Спаса Нерукотворного в Вардзии расположенный в интерьере, над входом в храм. Помещенный не высоко, он дает возможность подробно рассмотреть всю мягкость тональных переходов, выступающих в пределах канонизированной системы письма.

В более ранних памятниках (Атени, Земо-Крихи) тенденция к линейной выразительности выступает в росписях в целом не столь определенно, как в памятниках конца XII — начала XIII вв. Здесь мы находим широкие, определенные пятна высветлений и «теней», с той только разницей, что в памятнике центрального района — в росписи Атени эта манера разработки форм происходит в пределах более «полихромного» решения, тогда как в Земо-Крихи, в росписи, выражающей подходы живописной школы другого (горного) района Грузии<sup>150</sup>, общая тональность более сдержана, хотя и усложнена (в такой же мере, как и в Атени) противопоставлениями красочных пятен.

В портретных изображениях этих двух росписей, при том, что в них можно уловить общую с ликами святых схему нанесения «светов» и легких притенений, в разной степени, но в обоих случаях определенно, выступает более «линейный» (по сравнению с ликами святых) их характер (особенно в Земо-Крихи).

Очень характерно, что в Атени большей мягкости скупых «движек» на лицах святых в композициях в северной, южной и западных апсид противопоставит более традиционная, интенсивнее выраженная система «теней», «светов» в росписи главной части храма — восточной апсиды, где вместе с богородицей в конхе представлены ряды строгих фигур святителей и апостолов.

В памятниках несколько более поздних, чем росписи Тамары, т. е. в росписях, в которых определенно сказались живописные установки палеологовского стиля, все же также можно различить две манеры письма, связанные с двумя темами росписи — светской и религиозной.

Манера исполнения лиц ктиторов Хоби в принципе та же, что и у изображения святых (розовато-охристый тон лица, румянец на щеках, четко, контрастно проложенные красные и зеленые тени), с той только разницей, что в светском портрете нет зеленых теней (тоже традиционный момент для портретных изображений). Но присматриваясь к портрету нельзя не заметить, что общая с манерой исполнения ликов святых система обработки форм (на розовато-охристой основе веером расходящиеся штришки белил) здесь, в портрете чита-

ется, как и в прежних, более ранних примерах портретной живописи Грузии, не так определенно; она несколько смягчена в портретах и не вытесняет значение выразительного рисунка (достаточно сравнить лица ктиторов с лицом Христа в композиции «сошествие во ад», у которого по основному тону проведены на лбу, под глазами резко выделяющиеся четкие штрихи белил<sup>151</sup>).

В византийской живописи также противопоставляется «линейная» манера в портрете традиционной, более «живописной» разработке форм в религиозных циклах. Но в силу сочетания всех признаков, подчеркивающих общий, трансцендентный характер портретов, в этом, контрастном здесь противопоставлении восточных и античных традиций определенно выступает абстрактный характер линейного решения.

По сравнению с византийскими памятниками подобное противопоставление в грузинской живописи, особенно в период конца XII — начала XIII вв, в силу общей тенденции к «линейности», ощущается не так контрастно (разве только в памятниках позднего средневековья — в XVI—XVII веках — встретим резкое противоречие между ретроспективным следованием в религиозных сценах традициям палеологовского искусства и подчеркнуто плоскостными, стилизованными в своем графическом решении, портретными изображениями).

Но если в грузинских росписях XI—XIII вв. при письме ликов святых канонам следовали строже, то в остальной части росписи, т. е. даже в сценах религиозных (в разработке фигур, атрибутов места действия) более определенно выступает характерная для грузинского искусства тенденция к «линейности», с которой органично связывается и эмоциональность образов.

Прежде чем перейти к проблеме линейности в грузинском искусстве следует отметить, что эмоциональность светских портретов не является исключительным, характерным только для этой части росписи явлением. Примеры из росписей разного времени убеждают, что эмоциональность была присуща произведениям грузинского средневекового искусства на разных этапах его развития и находила различные формы выражения.

В самой монументальной, тектоничной, а потому производящей впечатление классически сдержанной, росписи в Аteni мужественная эмоциональность ангела из «благовещения», выраженная в порывистом шаге, или лиричная выразительность нежно прильнувших друг к другу Марии и Елизаветы («встреча Марии и Елизаветы»), особенно ощущается на фоне спокойного, ясного ритма живописных акцентов, который царит в росписи. Свободные движения, тонкая моделировка лиц только углубляют эмоциональную выразительность сцен и образов.

Одухотворенность лиц сочетается с изяществом пропорций удлинённых, плавно изгибающихся фигур в росписях Тао-Кларджети (X—XI в., Ишхани, Хахули, Ошки, Тбети и др.)<sup>152</sup>.

Эмоциональность действия, образов в целом находит различные формы выражения в произведениях локальных живописных школ Грузии.

Такая традиционная сцена, как «тайная вечеря» обретает в росписи трапезной в Удабно (Давид-Гареджа<sup>153</sup>) неповторимо выразительный характер, благодаря художественному единству линейного ритма, рожденного расположением фигур, их жестикующей, и деликатно, но все же экспрессивно увеличенных рук (сохранившийся здесь, до XI века, художественный подход предыдущей эпохи).

Самые значительные и выразительные в этом отношении примеры предлагают росписи царского художника Тевдоре, этого яркого, самобытного таланта, который, как в фокусе, собрал, придав им особую яркость, выпуклость, характерные черты сванской живописной школы, и который смело оставил запись о своей работе не только на самом видном, но и священном месте — на архитраве алтарной преграды, дабы верующие, обратив свой взор к алтарю могли читать и помнить его<sup>154</sup>.

Росписи Тевдоре дают возможность проследить, как на рубеже XI — XII веков, при сохранении монументальности, эволюционировала его живопись от спокойной уравновешенности в Ипрари к экспрессивной динамичности, которая кульминацию обрела в росписи Накипари. В Накипари эта экспрессивность нашла разрядку не только в темпераментных лицах со скошенными глазами (палачи и Диоклетиан в сцене «колесования св. Георгия»), в стремительных жестах, позах (те же палачи), но и в подчинении всех частей росписи конховой композиции. Монументальный образ Христа, выразительность лица которого подчеркнута резко взлетевшими дугами бровей, взором чуть косящих глаз, царит над пространством храма, широко простерев над ним руку. В этом, исполненном драматизма жесте удивительная сила, как узел стянувшая смысловую и композиционную структуру всей росписи.

Рис. 19

Период XII — первая половина XIII века — второй этап развития грузинской монументальной живописи. Без резких сдвигов обозначается тенденция к декоративности, которой сопутствует в новом качестве представшая эмоциональность. Со второй половины XII века не находим уже ни мужественной выразительности образов атенской росписи, ни драматической экспрессии росписей Тевдоре. Но здесь имеем изумительное по своей изысканной выразительности изображение ангела в росписи Кинцвиси. Это уже деликатная эмоциональность, выраженная не только в мягком взоре больших, миндалевидных глаз, но и в удивительном равновесии гармоничных движений. Мягкий наклон головы, плавное движение изящно изогнутой руки, легко взметнувшиеся вверх крылья, в декоративном ритме скользящие складки одежды способствуют выражению рафинированной эмоциональности.

Даже эти, немногочисленные примеры разного времени и разных

живописных школ средневековой Грузии убеждают в том, что скрытая в светских портретах эмоциональность органично связывает их с исконно присущими грузинскому искусству тенденциями, которые в разное время предстают в различном качественном изменении.

Аналогичную картину можно проследить и по памятникам грузинской миниатюрной живописи<sup>155</sup>.

Табл. 72

Если миниатюры I Джручского евангелия демонстрируют экспрессивную выразительность не только в действии, движении (фигура бесноватого в одной из сцен исцелений), но и характерным для этого времени увеличением определенных смысловых деталей (то, что в скульптуре демонстрируют такие памятники, как чеканная икона «преображения» — IX в., или рельеф Ашота Куропалата — IX в.), если своеобразная эмоциональность миниатюр Цветной Троицы (А—734, первая половина XII в.) определяется тонкой одухотворенностью лиц и гармонией движений, то в миниатюрах II Джручского евангелия (конец XII в.) экспрессивная выразительность темпераментно вырывается не только в действиях, жестах фигур, но и динамичном строе композиций, часто разрывающих обрамление и стремительно заполняющих поля, в несжиданных красочных акцентах, вторгающихся в ряды миниатюр, решенных в деликатном, сдержанном колорите.

Табл. 61,  
84, 73, 74

Экспрессивность миниатюр II Джручского евангелия исключительный пример для своего времени; она предвосхищает волну эмоциональной выразительности, которая веком позже охватит византийское искусство и искусство, связанных с ним стран. Экспрессивность миниатюр этого кодекса развивает до кульминации те тенденции, которые нашли выражение в одной из росписей Тевдоре — в Лагурке, в житийных сценах св. Квирика и Ивлиты.

Мягкая эмоциональность портретов Тамары, противоположная энергичной эмоциональности рачинских эриставов представляет уже другой этап — она находится в тесной связи с теми общими художественными ценностями, которые обозначались в росписях этого времени в тенденции к определенной декоративности, изысканному изяществу, нашедших выражение не только в одухотворенности лиц, но и в декоративно-орнаментальной линейности. В религиозных изображениях предельно выразительное воплощение эти признаки нашли в изображении ангела в Кинцвиси.

## У ГЛАВА V

Линейная тенденция в грузинской средневековой живописи и пластике, ее истоки и эволюция; «линейность» в связи с общими тенденциями грузинской культуры периода XI — начала XIII века.

В первой главе говорилось об определенном «освобождении» портретных изображений в пределах традиционной для портрета композиционной схемы. Впечатлению этой «освобожденности» немало способствовала и выразительность рисунка, эволюция которого за период XI — начала XIII века раскрывается в значении «линейной» традиции грузинского искусства.

Рассматривая только портреты можно наглядно увидеть как постепенно все более плавным и динамичным делается рисунок силуэта фигур.

Контрастные изгибы рисунка создают силуэт женской фигуры с выступающими локтями в росписи Атени; абрис фигур рачинских эрисгавов (Земо-Крихи) подчиняется сильно выдвинутой формам плеч, контрастирующих с энергично зауженной талией. Уже в Мацхвариши силуэт фигур царя Димитрия и феодалов рождает более плавный, а потому и более подвижный рисунок, чем в предыдущих изображениях. Но и эти фигуры кажутся несколько статичными рядом с фигурами портретных групп в Бетании, Кинцвиси и Бертубани.

И если в Вардзии контурная линия все еще «спокойная», рисунок крутых плеч плавно, но не столь стремительно, замедляя движение в изгибах спины, стекает вниз, то в остальных трех росписях силуэт фигуры Тамары облегчается именно потому, что рисунок не столь крутых плеч плавно переходит в отвесно струящиеся вниз прямые линии складок одежды. Во всех четырех портретах подчеркнута художественная ценность контурного рисунка. Разница только в том, что рядом с более изысканным тонким рисунком портретов Вардзии, Бетании и Кинцвиси (особенно двух последних) рисунок в росписи Бертубани несколько «тяжелее» в своей определенности.

Контурный рисунок в этих портретах так выразителен, что уже сам по себе увлекает взор зрителя, а причудливый рисунок складок одежды религиозных персонажей в этих росписях, динамично закручиваясь в спирали, рассыпаясь в декоративном ритме хрупких, изги-

Табл. 24,  
25, 26;  
рис. 8

Табл. 4

Табл. 10,  
16, 19, 21

бающихся линий (ангел в Кинцвиси) заставляет забыть о самих складках. Ритмично повторенные детали в последовательно развернутых композициях тоже создают своеобразный линейный ритм, подчиняющий эти композиции общему движению (повторение крестов в росписи северной стены в храме Бетании; созвучные друг другу плавные изгибы тела Христа в этих же композициях).

Таким образом и в портретах, и в религиозных сценах рисунок приобретает особую динамичность, которая сопутствует изысканной декоративности, перед которой отступила энергичная пластичность рисунка конца XI — начала XII века (росписи Гевдоре).

Как эмоциональность, так и указанная линейность присуща живописным памятникам разного времени и прослеживается в памятниках других отраслей грузинского искусства также. Определяя стилистические особенности грузинских памятников, линейная выразительность эволюционирует во времени и в функциональном, и в художественном значении.

О монументальной живописи раннего средневековья (V — VII вв.) и переходного времени (VIII — X вв.) мы можем судить только по отдельным фрагментам, но и они, как и памятники скульптуры, демонстрируют вытеснение античных традиций линейно-плоскостным стилем, который выражает новые поиски художественной выразительности. Процесс который в пластике можно проследить от рельефов Джвари (VI в.), до чеканной иконы «преображения» (IX в.) и рельефа Ашота куропалата (IX в.), в монументальной живописи представлен последовательно от мозаик Бичвинты (IV — V вв.), Цроми (VII в.), до росписей Армази, (IX в.), Теловани (IX в.), и Несгуна (IX — X в.). Как и в пластике, в центре внимания — проблема смысловой экспрессии, которая решается направленностью линейного ритма, «крупным планом» выдвигающего нужные акценты. Вместе с тем рисунок, который несет основную функцию художественной выразительности, утратил плавность, в угловатых изломах определяется его орнаментально-декоративный характер.

XI век — начало периода блестящего расцвета грузинской монументальной живописи. В линейных тенденциях наблюдаются коренные изменения. Линия уже подчиняется форме, обретает гибкость, подвижность и, что примечательно, значение линии в сумме художественных средств не теряется даже в Атени, в росписи более «полихромной»; несмотря на «живописную» лепку форм моделировка светотенью и здесь так деликатна, что не ступшевывает линейную манеру письма. Правда, в горном районе — в Сванетии, в росписи XI века (Ипрари) светотеневая лепка еще деликатнее, она почти не ощущается и не нарушает впечатления цельности красочного пятна, отчего и значение рисунка здесь выступает более рельефно. Это только указывает на то, что в отдаленном от центрального района памятнике еще сильнее выразилась присущая грузинскому искусству особенность.

Но характерно, что линейная динамика в этих памятниках заключена пока внутри отдельной изобразительной формы, каждая из

которых читается самостоятельным акцентом. Линейная проблема здесь пока целиком связана с пластическими задачами (переход от ломанной, чисто орнаментальной линии к плавной, подчиненной форме есть отражение того же процесса, который переживала пластика конца X — начала XI в.).

Значение упругого рисунка выступает в росписях Тевдоре (особенно в Накипари) в чеканной его выразительности. Но еще больше чем в пластике фигуры здесь связаны с плоскостью стены; подчеркнутые этим в своих декоративных функциях, они выступают как невысокие рельефы. Чеканный характер рисунка (влияние распространения здесь чеканных икон) вытесняется его орнаментально-декоративными функциями, подчеркнутыми впечатлением цельности красочных пятен, выступающих в сочетании различных оттенков коричнево-красного и серого.

Существенные изменения выступают в росписи Накипари (первая треть XII в.). Мы уже отмечали роль конховой композиции в восприятии росписи как цельного организма в смысловом и зрительном отношении. Линейная динамика здесь вырвалась за пределы одной фигуры и, объединяя не только фигуры, но и все композиции (см. волнистую «линию» образуемую непрерывной сменной сцен в нижнем регистре), заменила систему множества самостоятельных акцентов новой системой, при которой все композиции читаются в едином потоке, влекущем внимание к главному — кульминации всей росписи, в данном случае — к Христу. Недаром он как бы нависает над всем пространством храма, осеняя его широким жестом благословляющей руки.

Рис. 19, 22

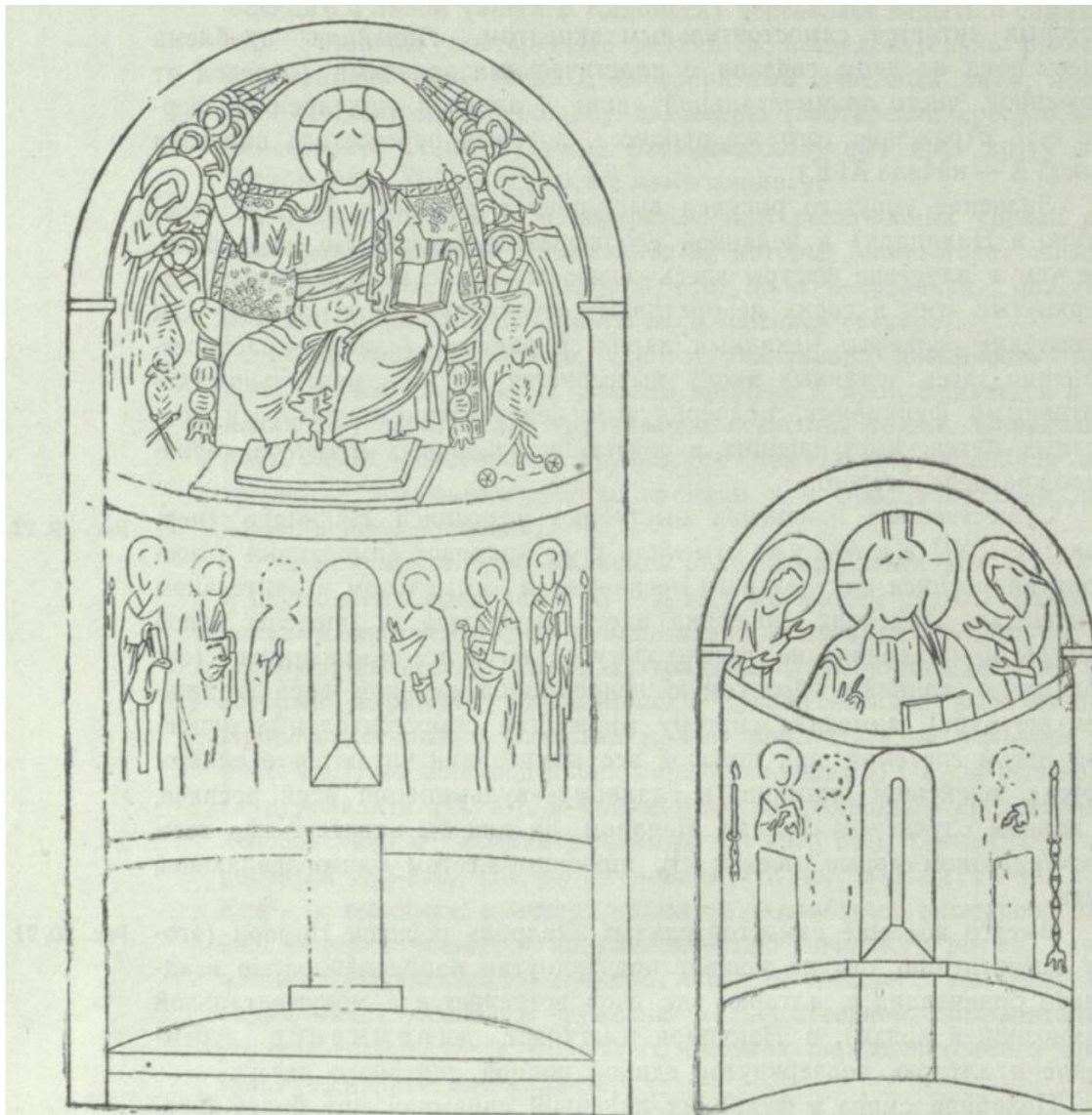
Вместо все еще самостоятельных «кадров» росписи Ипрари (это-му впечатлению там не мешает подчеркнутая направленностью всадников ориентация к алтарю, где взор встречается с монументальной композицией конхи), в Накипари выступает динамичное стремление к алтарю, подчеркнутое единой волной линейного ритма.

Рис. 20, 21

Подобная смена в функциях линейной динамики еще более определенно предстает при сравнении росписей трапезных Удабно (XI в.) и Бертубани (начало XIII в.)<sup>156</sup>. Самостоятельным «картинам» в росписи Удабно, где линейная динамика читается в пределах отдельной сцены («тайная вечеря» — см. рисунок ритмически расположенных фигур, повторенных жестов), в Бертубани выступает волнистая «линия» последовательного чередования сцен, внутри которых гармоничная согласованность рисунка деталей еще больше усиливает впечатление непрерывности линейного ритма, подчиненного неправильной форме стены (потолок слегка меняет уровень высоты). Цельность, плавная связанность сцен подчеркивается отсутствием разделяющих их вертикальных полос.

Рис. 23, 24,  
25, 26

Контрастный характер композиционного решения в этих двух, одного назначения интерьеров выступает тем яснее, что принцип художественного осмысления росписи, как единого организма, который у Тевдоре, в Накипари определился в драматической выразительности,



19. Накипари. Схема росписи апсиды

20. Ипрари. Схема росписи апсиды

здесь, в трапезной Бертубани предстал, переработанным в декоративном стиле, в изысканных формах, в артистичном, тонком исполнении. Это — того же характера, общая для всех композиций одной росписи линейная динамика, которая помогла объединить изображения разных регистров; в росписи Кинцвиси она выразилась в перебивке регистров в апсиде, а в росписи апсиды в Бетании — в смене медленного движения фигур нижнего регистра бурным движением фигур верхнего регистра (см. первую главу).

Подобную эволюцию «линейность» проходит и в миниатюрной живописи<sup>157</sup>.

Табл. 72 Уже в миниатюрах I Джручского евангелия (940 г. Н—1660) видим, как прозрачный слой красок подчеркивает игру линий, «об-



21. Ипрари. Схема северного  
склона свода и стены.

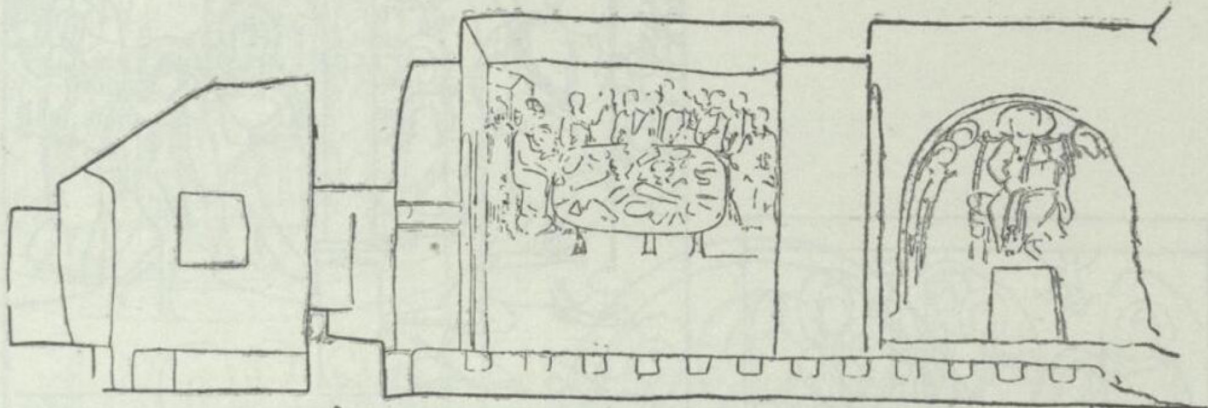


22. Накипари. Схема росписи северного  
склона свода и стены.

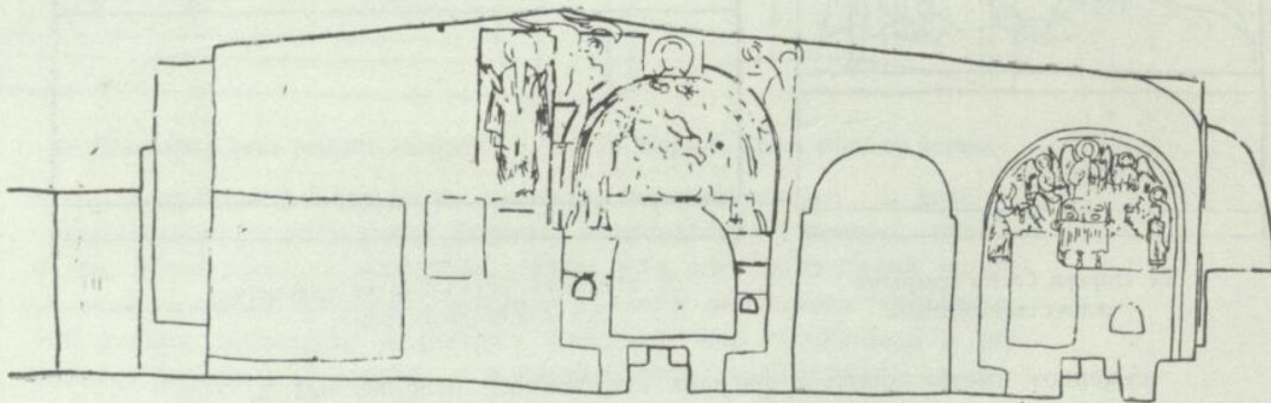
наженно» выступающих в фигурах исцеляемых, исполненных в контурном рисунке. Легкое притенение вдоль контура, сопоставленного с тоном чистого пергамена, усиливает художественный эффект подвижных линий.

Особенно выразительны в этом отношении миниатюры Пархальского евангелия (А — 1453, 973 г.). Экспрессивный рисунок складок одежды здесь приобретает откровенно орнаментальный характер.

Табл. 71



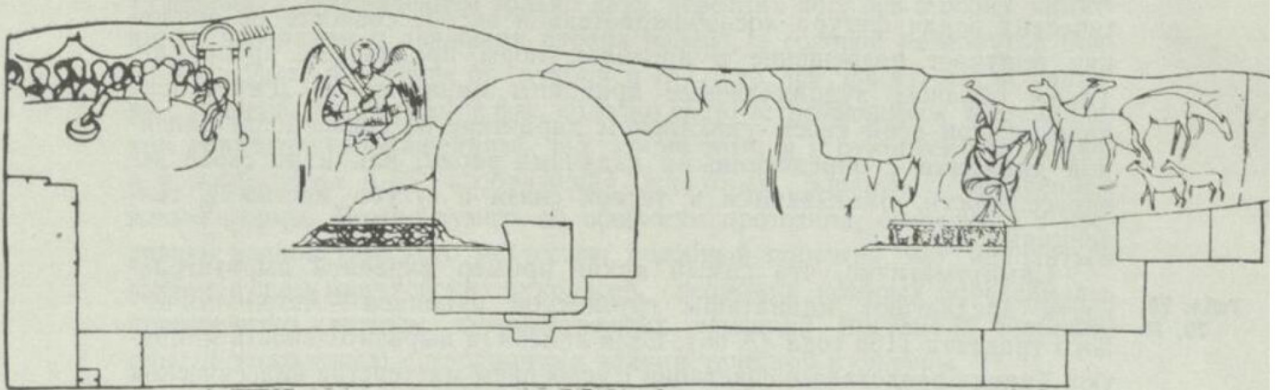
23. Удбно. Схема росписи восточной стены трапезной.



24. Удбно. Схема росписи северной стены трапезной.



25. Бертубани. Схема росписи северной стены трапезной.



26. Бертубани. Схема росписи восточной стены трапезной.

Веком спустя в Местийском (1030 г.) и Алавердском (1054 г.) четвероевангелиях миниатюры демонстрируют, при навыке сложного многослойного письма греческих миниатюр, преимущественное значение линий, подчеркнута выступающих в сопоставлении с красочными пятнами.

Табл. 73

Миниатюры Цветной Триоди (первая половина XII в.) по манере выполнения, а также по тонким одухотворенным лицам могут встать рядом с лучшими образцами константинопольского искусства. Но система высветлений и притенений, определяющих «живописные» особенности греческой миниатюры здесь столь деликатна, красочный слой столь тонок, что основной художественный эффект строится на выразительной подвижности изысканного в своей каллиграфичности рисунка.

Таким образом, и в грузинской миниатюре, которая более чем другие области грузинского искусства обнаруживает связь с византийским искусством, также как и в монументальной живописи, предпочтение отдается линейной тенденции, тогда как известно, что в греческих миниатюрах того же времени (XI—XII вв.) при определенном усилении линейного начала, эффект красочной лепки никогда не бывает вытесненным<sup>158</sup>.

Мы уже говорили о миниатюрах II Джручского евангелия в связи с проблемой экспрессивной выразительности. Здесь только отметим, что в некоторых композициях этого кодекса именно средствами энергичного рисунка (а не живописным сопоставлением света и тени) достигается впечатление чеканной рельефности форм. В миниатюрах этого кодекса подобное явление может рассматриваться в связи с проблемой пластических задач в грузинском искусстве.

Ко времени создания миниатюр II Джручского четвероевангелия давно был пройден допластический этап. В процессе освоения пластических задач фигура «освобождается» и экспрессивность ее движения получает разрешение в пределах норм правильных пропорций. Таким образом, художественные принципы миниатюр II Джручского кодекса, при всем своем уникальном характере по связанности линейной динамики с определенными задачами эпохи, как и по своей экспрессивности, оказываются в тесной связи с сугубо местными тенденциями.

Табл. 78,  
79, 80

Симптоматично, что самый яркий пример линейной выразительности предлагают миниатюры грузинской рукописи — Астрономического трактата 1188 года (А-65). Если линейная выразительность миниатюр Триоди предстала в сочетании с усвоением мастерства классических памятников греческой живописи, то миниатюры этой, светского характера рукописи демонстрируют, как грузинская живопись обрела именно на Востоке источник, который, в силу совпадения некоторых форм художественной выразительности мог, в один из периодов максимального творческого напряжения в искусстве Грузии, еще больше активизировать местные тенденции.

Изображения знаков зодиака, которыми украшен этот кодекс, имеют долгую традицию в мусульманском искусстве.<sup>160</sup> Графический характер миниатюр грузинской рукописи, их иконография много общего находят с рисунками манускрипта — списка XI века труда мусульманского астронома Аль-Суфи (X в; рукопись хранится в Оксфорде, Бодлеан, Magch 144). Но по резкой экспрессии изображенных в ней животных, по впечатлению застывшего в определенном миге движения (как остановившийся кинокадр) миниатюры рукописи Magch 144 обнаруживают больше сходства с аналогичными изображениями в иранских миниатюрах (рукопись E-7 XIV века; Космография Казвини 1580 года; обе рукописи хранятся в институте Востоковедения АН. СССР, в Ленинграде), в которых, несмотря на разницу стилистических признаков времени, можно обнаружить подобное сочетание динамики и статики. В свою очередь эта особенность миниатюр всех трех иранских рукописей явно восходит к одному источнику—на таком же сочетании динамики и статики основана экспрессия композиций серебрянных сасанидских блюв.<sup>160</sup> Близки к этой художественной концепции и изображения знаков зодиака на кувшине 1182 года, т. е. памятнике, одновременном грузинской рукописи. И на этом кувшине также бросается в глаза застылость, статичность изображения, тем более, что каждое из них обособленно, заключено в кружочки.<sup>161</sup>

Табл. 76

Табл. 77

Исследователь Э. Веллеш одним из возможных источников для миниатюр Magch 144 называет манихейские миниатюры. Возможно, этот общий источник определил и родственность художественных подходов миниатюр A-65 с этими миниатюрами. Правда, сходство здесь определяется больше использованием сходных композиционных схем: телец в рукописи A-65 точно повторяет подобное изображение из рукописи—Magch 144 (одинаково, в обоих случаях, ограничение изображением верхней части туловища, с обозначением только двух передних ног; лев в обоих памятниках изображен в движении справа налево, с головой повернутой почти в профиль, в отличие от рукописи E-7, где лев шагает слева направо с головой, повернутой в фас, подобно часто встречающимся в сасанидском искусстве изображениям). Но, кроме того, и в рукописи Magch 144, и в миниатюрах A-65 изображения животных поражают ощущением живой формы. Можно думать об общности прототипа, связанного с наследием эллинистического искусства; подобный прототип мог находиться именно в среде манихейских рукописей, специфика которых определилась прежде всего синтезом художественных традиций Востока (в широком смысле этого слова) с традициями эллинистической культуры.<sup>162</sup>

Табл. 76;  
78, 79. 80

Но указанными признаками исчерпывается все сходство миниатюр Magch 144 с миниатюрами A-65. В остальных моментах—абсолютно разные подходы: в одеждах, в их бурно завихряющихся трубообразных складках в миниатюрах Magch 144 Э. Веллеш справедливо усматривает с одной стороны—зависимость от покроя сасанидских одежд, а с другой—«волнующее беспокойство одеяний поздней, так называемой «барочной античности».<sup>163</sup>

Между тем одежда в миниатюрах A — 65 представляет точные

Табл. 79, 80; образцы одежд грузинских феодалов; в такого же покроя одежду облачены, как видели, феодалы в грузинской монументальной живописи.  
10, 25, 26

Хотя художественные формы миниатюр А — 65 и близки каллиграфической четкости выразительного рисунка миниатюр *Manch* 144 и даже повторяют определенную манеру разработки деталей скупым включением дополнительных штрихов, все же большую близость к манере исполнения миниатюр А — 65, обнаруживает грузинский памятник — миниатюры I Джручского евангелия, где подобно миниатюрам А — 65, общий, чисто графический стиль исполнения оживляется применением легкого, дублирующего контур притенения и наложением пятен румян на чистый фон пергамена<sup>164</sup>.

Тем самым подтверждается родственная связь миниатюр кодекса с местными художественными традициями.

Значение линии, как средства художественной выразительности, ее специфика особенно ярко выступает в орнаментальной полосе, сопровождающей миниатюры, где в скользящий «S» — образный рисунок нобега вросли утиные головы. И если бы не ясная читаемость каждого элемента в отдельности (что некоторым образом «тормозит» движение линии), можно было бы говорить об аналогии с романским искусством. По общему художественному решению (динамичность и, одновременно, ясность) прямых параллелей в романском искусстве этот орнаментальный мотив не имеет. Между тем таким орнаментом украшена толщичка арочного пролета одной из небольших пещерных церквей Удабно (еще один пример в Удабно, который может дать возможность говорить о взаимоотношении миниатюрной и монументальной живописи; см. роспись церкви Благовещения здесь же, в Удабно; пример обратного явления — миниатюры Григория Богослова, А — 109).

Рукопись А-65 убедительно иллюстрирует, видимо, именно в силу своего светского характера, большую свободу от канонических образцов и тем самым помогает уяснить происхождение и характер линейных тенденций по разному определившихся в разные века в таких памятниках, как миниатюры I Джручского четвероевангелия и Цветной триоди. Линия в миниатюрах рукописи А — 65 более плавная, динамичная, чем в ранних памятниках; объяснение этому факту следует искать в общем ходе развития грузинского изобразительного искусства, с его поисками пластических средств выражения, обозначившихся в скульптуре к XI веку. Именно благодаря этой плавности мягкая поступь Льва, весомость Овна приобретают большую убедительность, чем резко расставленные ноги Льва в рукописи *Manch* 144 или Кентавра в изображении Стрельца в Е — 7, где эти фигуры кажутся напряженно застывшими в воздухе, и не столь устойчивы, как изображения в миниатюрах А — 65. Это тоже может служить материалом для уяснения эволюции и разного характера, в корне одних и тех же способов художественного выражения, в аспекте местных традиций.

Может быть, в этом отношении миниатюры А — 65 обнаружива-

ют большую преемственность традиции древних, античных оригиналов, но аналогии с другими грузинскими памятниками, подтверждают, что если и была эта преемственность, то проявиться она могла лишь при совпадении тенденций местных традиций с определенными задачами эпохи.

Близость к иранским памятникам (овал лица, разрез глаз, наконец, и сама графичность) не случайный момент для памятника конца XII века. Аналогичные явления в монументальной живописи (тип лица царицы Тамары, особенно в росписи Вардзии, при воспроизведении портретных черт, близок к типу Девы из рукописи А — 65) только доказывают, что в эпоху расцвета, напряжения творческих сил грузинское искусство обращается к источнику, более близкому для его художественного мышления.

Табл. 5:  
79, 80

I Джручское евангелие, Цветная Триодь, Астрономический трактат — три разного характера и разного времени рукописи и в них, по-разному, в зависимости от задач времени, но с одинаковой интенсивностью, проступает художественная концепция линейного стиля.

Дальнейшую эволюцию этой традиции в грузинской миниатюре находим в памятниках начала XIII века, (Слова Григория Богослова, А — 109), в которых «линейность» находит выражение в своеобразном сочетании с тенденцией к монументальности (интересно, что ближайшую параллель к этим миниатюрам, особенно к характерному «рыбьеобразному» силуэту фигур представляет роспись Бертубани).

К XIV веку в памятниках миниатюрной живописи четко выделяются две группы — памятники, тенденцирующие к «живописному» стилю палеологовского искусства (Мокви, четвероглав 1300 г.)<sup>165</sup> и рукописи «народного» характера, в которых продолжают традиции линейного подхода, трансформированного непосредственностью художественного мышления мастера, лишенного профессиональной выучки.

Общность этой стилистической установки для всех отраслей грузинского искусства раскрывается в последовательном рассмотрении некоторых памятников чеканки<sup>166</sup>. (Зарзма — IX в., икона Лаклакидзе — XI в.) и каменных рельефов<sup>167</sup> (рельеф из Опизы IX в., рельеф из окрестностей Сухуми — X в., рельефы алтарных преград из Шно-Мгвиме и Сафары XI век; картину здесь может дополнить фасадная скульптура Никорцминды или Светицховели — XI в., а также характерный орнаментальный декор южного фасада Самтавро)<sup>168</sup>.

В чеканной иконе из Зарзмы (886 г.) сильнее, чем где либо внутренний смысл изображения раскрывается в ярко выраженном линейном ритме. Представление о боге — конкретное, связанное с реальной, осязаемой формой — растворилось в стремительном, широком развороте линий. Рисунок складок гиматия, мандролы зрительно отрывается от реальной основы, абстрагируется в значении чистой линии, которую можно украсить сопутствующими ей точками. Остается одна структура, основа первоначального образа, такая же абстрактная как само понятие о трансцендентной сущности изображенного бога. Экспрессивно увеличенные детали (благословляющая рука) подчер-

Табл. 84

кивают сверхчеловеческое его значение. Таким образом, в экспрессивном линейном ритме раскрывается и здесь (подобно миниатюрам I Джручского евангелия и рельефу из Опизы), выражение определенной теологической концепции.

К XI веку, именно здесь, в чеканке, особенно интенсивно проявляются искания новых пластических ценностей и плавное движение линий выдает явную зависимость от объемной формы. Но декоративность не исчезает, она обретает иную форму, ее выразительность теперь находит выражение в другом ритме, в другом соотношении деталей.

Табл. 85 Икона Богоматери Лаклакидзе — иная степень понимания глубинной сущности иконного образа. Формы здесь вновь обрели плоть, рисунок сросся с нею и, подчиняясь ей, стал плавным, эластичным. Но в мягком скольжении рисунка от формы к форме, последние обретают невесомость и тем самым подчеркивается в образе богоматери одухотворенность, нежность, выраженные в наклоне головы, в особенности силуэта фигуры, с вписанными в абрис фигуры движением рук. Впечатление конкретного по своей значимости рисунка, связанного с направлением складок одежды, перебивается эффектом декоративного ритма линий.

Таким образом, налицо две ступени художественного мышления, связанные с двумя стадиями в понимании задач раскрытия основного смыслового значения изображения (в данном случае — образов Христа и богоматери).

Орнаментальная разработка поверхности рельефа из Опизы разряжается в ритмичном чередовании пересекающихся дуг, создающих напряженный линейный ритм, который, как и в иконе из Зарзмы, является характерным для эпохи средством выражения определенных духовных ценностей. Вариант подобной «формулы» встречается и позже, в рельефе из сел. Ольгинское, где в пределах традиционной схемы рисунка начинает, пока еще робко, выступать интерес к новой проблеме — к проблеме пластической разработки форм.

В рельефах алтарных преград (Шио-Мгвиме, Сафара) плавная линия подчеркивает границы пластической формы и выступая в новых декоративных функциях, подчиняет все элементы композиции единому ритмическому строю (см. как в рельефе из Сафары движение правой, мягко изогнутой руки ангела, рисунок которой продолжается в воображении зрителя, и, пересекая пустоту гладкой поверхности плиты, завершение находит в таком же мягком абрисе слегка склонившейся головы богоматери). Таким образом не только детали отдельных изображений, но и вся структура композиции подчинилась этому стремительному потоку линий, представляя ее единым, нечлененным целым (срв. с композицией рельефа из Опизы). Вместе с тем, мастер подчеркивает декоративный характер выразительной линии, сопровождая ее рядом орнаментальных кружочков, точек.

Но если в рельефах XI в., доступных близкому рассмотрению (алтарные преграды, тимпаны входов) мягко и плавно струящаяся

линия совмещает свои функциональные задачи и эффекты декоративного впечатления, то на фасадах XI в. линейный ритм (несмотря на пластическую разработку деталей) решается в непосредственной преемственности характерных подходов предыдущего времени (орнаментальный характер рисунка, экспрессивно увеличенные детали). По смыслу и по чисто зрительному впечатлению обобщенный характер рельефов, помещенных в щипцах фасадов (подчеркнутый занимаемым местом — венчает фасад, завершает общую композицию его декора) находит выражение в орнаментально декоративном эффекте, который, чуть позже, выльется в стремительный «росчерк» чисто орнаментального декора южного фасада храма XI века в Самтавро (динамичная система декора здесь строится на переходах от окружности к прямым линиям, то скользящим вниз, то стремительно взлетающим вверх).

В заключение можно привлечь еще две живописные иконы из Табл. 89, 90 Верхней Сванетии (икона архангела, конец XI — начала XII в., Лагурка; икона архангела, XIII—XIV вв., Ипрари<sup>169</sup>). Обе иконы интересны уже тем, что демонстрируют в одном случае профессиональное мастерство, а в другом — руку мастера местной (сванской) выучки и, при этом, обе обнаруживают общность художественных установок, определяющих их как произведения грузинского искусства. Икона архангела Михаила из Лагурки поражает рафинированной выразительностью, изысканным изяществом; икона из Ипрари привлекает внимание экспрессивной выразительностью.

Профессиональное мастерство первой иконы (сложное письмо со Табл. 89 свето-теневой «лепкой» форм) сочетается с мягким, но вместе с тем строгим ритмом рисунка складок, абриса плеч, движения изящных рук, ритмом, которому вторит наклон головы архангела и который подчеркивает внутреннюю эмоциональность этого прекрасного изображения.

Во второй иконе определяющим основное впечатление являются Табл. 90 широко открытые, огромные глаза, оттесняющие впечатление несомерно малых рук и узких плеч. Выражение внутренней сосредоточенности и наивной непосредственности усугубляется таким же непосредственным, неправильным, но тонким и выразительным рисунком. Даже тонкие, «пучками» расходящиеся штришки белил на лице воспринимаются как перевод на графический язык живописного приема (издали он не читается, от этого еще больше подчеркивается значение контурного рисунка на фоне почти локального красочного пятна).

Обзор памятников разных отраслей грузинского искусства представлялся нам необходимым для того, чтобы подчеркнуть общие для грузинского искусства в целом характерные особенности той «линейности», которая была отмечена в грузинских портретных изображениях. Исследование этой тенденции на столь обширном по характеру материале позволяет глубже понять процесс формирования местных художественных особенностей в условиях тесного соприкосновения страны с одной стороны — с христианским миром (Византия, Ближ-

ний Восток), а с другой стороны — с исламскими странами. В сложном синтезе греческих и восточных традиций, переработанных согласно местным вкусам, местным художественным установкам, происходила кристаллизация признаков, которые, эволюционируя во времени, предстают как национальные особенности произведений грузинского искусства.

В качестве одного из таких, можно сказать, определяющих признаков формы выражения и является прослеженная нами на памятниках различных отраслей «линейность». Мы подчеркиваем «линейность», так как линия в них является не только графическим выражением («знаком») определенной формы, но имеет собственную художественную ценность, связанную с идейно-художественной структурой произведения в целом (срв. связь линейного мастерства с идейной концепцией образов в рельефах из Опизы и алтарной преграды из Сафары, роль в этом аспекте линии не только в выявлении абстрагированной или реальной, осязаемой формы, но и в разной эмоциональной их интерпретации, посредством разобщенных или объединенных, связанных в одну композиционное целое, частей).

В. Н. Лазарев в свое время подчеркивал доминирующее значение линейно-графического начала в грузинском искусстве, но он связывал усиление этой тенденции с памятниками позднего средневековья, где она вытеснила, по его определению, живописные тенденции византийского искусства<sup>170</sup>. Между тем здесь может идти речь не об усилении тенденции, а о качественном изменении «линейности».

Росписи XI — начала XIII века убедительно иллюстрируют художественную функцию линейного начала. С ним здесь, в эпоху расцвета грузинской культуры и искусства, связывается решение, первым делом, такой важной проблемы, как освоение новых средств пластической выразительности (процесс, который выявился не только в подчинении рисунка объему форм, но и в тонкой «вплавленности» тонов при письме лиц светских портретов, демонстрирующих отход от заученных формул живописного стиля византийского искусства).

С конца XIII века и дальше — в период XIV — XV веков в грузинском искусстве наблюдаются стилистические изменения, которые могут быть рассмотрены уже в связи с тенденциями палеологовского искусства. Недаром грузинская живопись этого времени в целом теряет в какой-то мере своеобразие, а манера письма утрачивает свойственную ей линейную выразительность, которая вытесняется характерной для византийского искусства «живописностью». Даже в светских портретах XIV — XV вв., в которых как будто продолжается традиция «линейного» их решения, чувствуется, хотя и слабее, чем в остальных композициях, внедрение новых тенденций.

В позднее средневековье в сложном синтезе местных традиций, извне проникающего влияния иранского искусства и длительного переживания палеологовского стиля, складывается ретроспективный характер монументальной живописи начала XVI — XVII вв. Что ка-

сается портретных изображений прежняя линейная выразительность, трансформированная под влиянием иранского искусства, предстает теперь скорее в качестве «опрощенного» графического способа выражения (особенно в группе так называемых народных росписей<sup>171</sup>). «Линейная» традиция здесь уже не связана с решением передового характера проблем и не могла служить почвой для дальнейших творческих «открытий». Здесь нужен был уже другой источник, который вдохнул бы новую жизнь в изобразительное искусство; и таким источником, действительно, стало западноевропейское искусство, влияние которого, пока еще медленно, но уже определенно, стало просачиваться в грузинскую живопись.

\* \* \*

Мы говорили о связи эволюции «линейности» в различные периоды — от VI до начала XIII века — с коренными проблемами творческих исканий. В период XI — начала XII века эти творческие искания в изобразительном искусстве явились выражением определенного интереса к пластической передаче реальных форм, что означало и интерес к самому человеку, к окружающему миру (правда в пределах ограничений спецификой религиозного искусства, продолжающего оставаться условным).

Только при рассмотрении произведений грузинского искусства в исторической перспективе, в аспекте эволюции основных тенденций художественной выразительности, такие особенности светского портрета XI — начала XIII века как «линейность», деликатная «вплавленность» красочных тонов при исполнении лиц, предстают не в качестве «опрошенных» изобразительных средств (по сравнению с более сложной системой письма в религиозных сценах), а наоборот, могут быть рассмотрены именно в качестве перспективных возможностей нового способа выражения в живописи, при отказе от традиционных, извне заимствованных готовых систем (подобно тому, как в период VI — IX веков в поисках новой выразительности отказывались от готовых образов античной традиции). Г. Н. Чубинашвили обратил внимание на то, что «проблема пластичности, разработанная грузинскими скульпторами XI века, в различном материале, благотворно сказалась в выросшей на этой почве настенной живописи, в композициях которой мы встречаем в интересующую нас эпоху Руставели и портреты заказчиков, исполненные с приближением к натуральным размерам и с переносом объемности в плоскостное изображение — отзвук достигнутого в «пластике»<sup>\*172</sup>; он отмечает также тонкую эмоциональность образов в грузинской монументальной живописи конца XII — начала XIII века, которая свидетельствует о том, что грузинская живопись указанного периода подошла к проблемам, которые были разрешены в итальянской живописи «дученто». Но Г. Н. Чубинашвили отмечает также, что эти явления (имевшие место и в ряде примеров

произведений византийско-балканской живописи этой эпохи) дальнейшей эволюции в грузинском искусстве не получили.

Зарождение в грузинской живописи предпосылок, позволяющих проводить аналогии с искусством «дученто», связано с определенными историческими условиями и с теми явлениями в истории культуры страны, в которых ученые предусматривают признаки зарождения в Грузии тех истоков, которые в Западной Европе несколько позже создали основу для блестящей эпохи Возрождения.

Причину того, что здесь, в Грузии эти явления дальнейшего развития не получили, следует искать не только в крайне неблагоприятных условиях внешнеполитических событий (монгольское владычество), но и в условиях внутреннего процесса развития страны.

Начиная с XIII века разрушительные нашествия врагов способствовали феодальной раздробленности страны, что не могло не отразиться отрицательным образом на экономическом и культурном ее развитии. Вместе с тем, как подчеркивает Г.Н. Чубинашвили «...разлагающие силы, выявившиеся в XIII веке в связи с внешними потрясениями государства совершенно отчетливо начали свое дело задолго до этого»<sup>173</sup>.

Указанный процесс был связан с особенностями развития феодализма в Грузии. Решающим фактором было то, что городская жизнь, подъем которой наблюдался со второй половины X века, в дальнейшем протекает своеобразно: как характерная черта выступает с одной стороны — политическое и экономическое господство феодальной аристократии в жизни города, а с другой — стремление высшего слоя горожан к приобретению поместий, что определяло процесс превращения их в феодалов.

Ш. Месхи пишет в специальном, посвященном этому вопросу, исследовании: «Сильное воздействие на городскую жизнь Грузии феодальных отношений — экономическое и политическое господство феодальной аристократии и высшего слоя горожан над городом — явилось основной причиной того, что в Грузии не нашло развитие городское самоуправление, не были созданы так называемые города республики»<sup>174</sup> (как это имело место в Западной Европе). Ограниченное рамками феодальных отношений развитие городского строя в Грузии не могло не быть тормозящим моментом в дальнейшем, прогрессивном развитии искусства, которое тесно было связано с процессом становления новых социально-экономических условий, а вместе с ними и с подъемом городского ремесленного производства.

Процесс подъема и расцвета культурных сил страны падает на XI — начало XIII века и протекает в тесной связи с историческими условиями. В этой связи раскрываются основы изменения художественно-изобразительных функций «линейного» стиля и усиления в живописи в целом декоративных тенденций, а в портрете — стремления к обобщенным, идеализированным характеристикам. Известно, однако, что расцвет культуры, активизация творческих возможностей народа не всегда выступает в обязательном соответствии с полити-

ческой ролью страны и ее экономическим положением. Развитие искусства подчиняется и своим собственным внутренним законам, зависящим от специфики отдельных ее отраслей, от возможности каждой из них решать выставляемые эпохой задачи. Исторические условия не могут дать исчерпывающего объяснения почему, например, при общем расцвете государства и культуры Грузии, в период XI — начала XIII века, архитектура и пластика кульминацию развития переживают в XI веке, а в живописи процесс поступательного ее развития за период XI — XII вв. завершение находит к XIII веку, когда при усилении чисто декоративных тенденций наблюдаются новые творческие сдвиги, которые позволяют говорить о «предчувствии» ренессансных признаков в этой сфере религиозного искусства.

Прогрессивные тенденции, которые носили признаки гуманистической культуры в период XI — начала XIII века и которые проявляются во всех отраслях грузинского искусства, особенно ярко выступают в светской художественной литературе, которая к концу XII века достигла вершины своего развития. К. Кекелидзе отмечает, что в произведениях литературы этого времени в центре внимания оказывается обыкновенный человек «в условиях земной жизни, с его не только духовными, но и материальными, мирскими потребностями и стремлениями»<sup>175</sup>.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Г. Н. Чубинашвили, обращая внимание на то, что «...культуру Грузии XII и до середины XIII века мы называем культурной эпохой Руставели, т. е. именуем ее по произведениям литературы, поэзии, языка, а не по произведению иной отрасли искусства...», подчеркивает, что «...это закономерно. в связи с постепенным подъемом отдельных отраслей искусства. Литература выступила на первый план в эту эпоху утонченной культуры, изящества рыцарского служения женщине, постепенного отхода от церковности и повышения интереса к светским выявлением культуры»<sup>176</sup>.

Интересно в этом аспекте обратиться к литературному «портрету» царицы Тамары, который оставили нам историки и поэты — современники прославленной царицы.

Историки Тамары посвящают ей строки, где восхваление и превознесение ее даже как божественного лица, проникнуто не только почитанием, но и теплой любовью к царице, добродетель которой, как женщины и как человека, эти историки выражают непосредственно, с восторгом.

Христианская средневековая идеология определяет основную направленность образа мышления историка Тамары, Басили, но беспрестанно взывая к божьей благодати, он вместо с тем смело, жизнерадостно, а главное, реально описывает свою царицу: «... ტანსა ზომიერსა გრემანობა თუ-  
ალთა და ლაწუთა სპეტაკითა ზედა ვარდობრივ ფეროვნობა, მორცხუივ ხედვა,  
ლალი მიმობხედვა, ტკბილი პირი, მხიარული და ულიზლო სიტყუის სინარნარე  
და ზრახვისა უჩუკნობა...» («...правильно сложенное тело, темный цвет глаз  
и розовая окраска белых ланит, застенчивый взгляд, манера царственно  
вольно метать взоры вокруг себя, приятный язык, веселая и чуждая раз-  
вязанности, услаждающая слух речь, чуждый всякой порочности разго-  
вор»<sup>177</sup>.

Вслед за этим описанием историк торопится добавить: «...არა ცუდათ  
დასდვა ლმერთმან მადლად თამარს ესრეთ შემეკულობა...» («недаром наделил бог  
Тамару такими украшениями»), но уже дальше с полной откровенностью  
говорит в связи с изгнанием первого супруга Тамары: «...არა ეგოდენ უბად-  
რუკი მეფობისაგან დამკობითა რაოდენ შეუხერებისაგან თამარისა დაკლებითა...»  
 («он был несчастен не столько ввиду низвержения с царского трона, сколько  
вследствие лишения прелестей Тамары»)<sup>178</sup>.

К описанию черт, определяющих женское обаяние царицы, историк не забывает прибавить и характеристику ее как умного государственного деятеля, для описания деяний и успехов которого по его словам «требовался широкий ум и язык для мудрых речей».

Стиль второго историка этой эпохи далеко не так прост, но и он, несмотря на пафос, перечисляя добродетели Тамары, не забывает выразить свой восторг по поводу человечности, привлекательного спокойствия и нежности характера, искренней сердобольности к страждущим и нищим<sup>179</sup>. И обо всем этом пишет историк, который в других местах того же своего произведения обожествляет Тамару. Но и это обожествление выражено довольно дерзновенно. Тамара предстает не просто в роли «наместницы господа на пользу царства и народа», как скромно замечает Басили, она прямо сравнивается с богоматерью. Недаром И. А. Джавахишвили отмечает, что автор данной истории был светский, а скорее всего — военный человек<sup>180</sup>.

В творениях историков — современников Тамары, образ царицы предстает с подчеркиванием достоинств человека, женщины, а если привычно направленное мышление заставляло обращаться к сравнениям религиозного характера, то их приводили в довольно свободной, звучащей как поэтическое сравнение, форме (интересно, что подобная форма выражения почитания, обусловленного необходимостью укрепления царской власти в борьбе с феодалами, находит отражение и в надписях на самих храмах: «თამარს ღმრთისა სწორის საუღარო» — «храм богу равной Тамары» — гласит надпись церкви Гомарети; «...ღმრთის სწორთ თამარის და გიორგისითა» «богу равные Тамара и Георгий...» — читаем на камне из Гуниа-кала, явно когда-то украшавшем стену храма; конечно, такое сравнение имело характер поэтического сравнения, но знаменателен сам факт помещения подобных надписей на стенах культового здания)<sup>181</sup>.

Еще более в свободной форме вырисовывается портрет царицы в поэзии.

В поэме Чахрухадзе «Тамариანი» рядом с такими, исполненными пафоса строками, как — «...ძედ ღმრთისა შენლად მიმწოდებარე.» (О т п р ы с к о м б о г а в небе высоко... решишь глубоко над просторами) встречаем с истинно земной восторженностью мирского человека описание внешних портретных черт Тамары.

„... ე გრძელობს ყელი დაუნახელი  
სული ვის შერჩა მახვილ უკრევად?  
თუ გიქო ტანი, მოწმობს სულტანი,  
არ დამაჩნდების ცუდ ნამკვევრევად...“

(«Чарами рея тянется шея  
Чьи же души будут в целости?  
Брежу ли станом вместе с султаном  
Разве те речи признак смелости?»)<sup>182</sup>.

И подобные поэтические описания внешних прелестей и внутреннего очарования умной и красивой женщины — царицы встречаются в поэме на каждом шагу.

В произведении Шота Руставели — великого современника Тамары — которое является вершиной достижения литературы и философской мысли этой блистательной эпохи в истории Грузии, имеются восторженные строки, посвященные обаятельному образу царицы:

„... მბრძანეს მათად საქებრად თქმა ლექსებისა ტკბილისა;  
ქება წარბთა და წამწამთა თმათა და ბაგე კბილისა.  
ბროლ-ბადახშისა თლილისა მით მოვროთ მოწყობილისა...“

(«Она повелела мне сложить в честь ее сладкозвучные стихи, воспеть ее брови, ресницы и волосы, губы и зубы, выточенные из хрусталя и рубина и пригнанные плотно...»)

«Должен я для песнопенья, набрав самый нежный лад,  
Восхвалять ресницы, брови, губы, косы, как агат  
И зубов хрусталь граненный, дивно выстроенных в ряд»<sup>183</sup>

Таким образом, в приведенных выше примерах образ царицы Тамары предстает в сочетании признаков божественного ее происхождения и чисто земного очарования.

Отмеченные светского характера тенденции, развившиеся в эпоху расцвета государства, можно заметить и в более ранних памятниках литературы. Так, по поводу Георгия Мерчули, автора жития Георгия Хандзтийского (Хв.) И. Джавахишвили справедливо замечает, что он был совсем иного направления человек и все что он описывал носило печать жизни, а природа в его описаниях была так же многокрасочна, что и в действительности, и автор явно взирал с восторгом на ее красоту<sup>184</sup>.

\* \* \*

✕ Портретные изображения в грузинской монументальной живописи, особенно портреты царицы Тамары, многократно зафиксированные на стенах храмов и тем самым отразившие особое отношение к ее личности, выражают тот же интерес к реальной действительности, в условиях в целом культового характера искусства. Форма выражения этого интереса определялась в композиционных особенностях в синтезе с признаками эмоциональности, которые выявились сдержанно, но тем не менее определенно в общем характере портретов.

Это отношение к реальной действительности в скульптуре Грузии, как было уже отмечено, выразилось в XI веке в решении пластических проблем. Но решение одной этой проблемы, к тому же не получившей впоследствии развития, не могло быть достаточным для дальнейшего развития предпосылок ренессансной культуры. Одной из важных подобных проблем представляется определившаяся в живописи к XII и особенно к началу XIII века тенденция к единению частей росписи, тенденция к единству ансамбля, которая могла развиваться в условиях развернутого цикла сюжетных изображений. В этой тенденции, в недрах чисто декоративных задач зарождались предпо-

сылки для выражения глубинной связи представленных в росписях фигур и явлений (см. отмеченную в IV главе взаимосвязь фигур и сцен в росписи главного храма в Бертубани).

В этом же аспекте можно рассмотреть также композиционные особенности портретного ряда в грузинской монументальной живописи XI—XIII веков, определяющие и место этих портретов в общей системе культовой росписи, и ту взаимосвязь фигур, впечатление которой обуславливается иллюзорным представлением процесса «шествия». Это ощущение «шествия», выраженное в ритмическом строе композиции и трехчетвертном развороте фигур, казалось бы при столь незначительном отклонении от аналогичных византийских композиции, при почти монотонной привязанности к определенной формуле, представляется как основа будущего развития взаимоотношений для выражения более активной, углубленной связи фигур между собой. Но в грузинской живописи она, эта основа, не получила дальнейшего развития, будучи оттеснена новыми тенденциями, в которых скрестились влияния византийских и восточных художественных традиций. Грузинская средневековая живопись не подошла к тем радикальным преобразованиям композиционных схем, большие психологические возможности которых открылись в искусстве Джотто и которые явились одним из важных моментов, определивших значение произведений этого художника в истории мирового искусства<sup>185</sup>.

## Resumé

Cette étude a pour base l'oeuvre sur «Les quatre portraits de la reine Thamar», publié en 1956. On peut dire, que cette nouvelle recherche présente sa deuxième édition, revue et complétée.

Si, vers le temps de l'apparition du premier livre, on pouvait compter tout au plus deux-trois études spéciales, pour la période écoulée fut publié déjà un nombre considérable d'oeuvres, qui embrassent de vastes problèmes, liés avec l'histoire de la peinture monumentale géorgienne. Cependant, le portrait laïque, qui présente un intérêt particulier pour l'histoire de la culture et de l'art géorgien, restait un thème, envers lequel on ne s'adressait pas spécialement (à quelque rare exception près, quand ce thème faisait partie de la peinture murale, qui présentait l'objet d'une étude monographique).

Cependant, les représentations de portrait, excepté qu'ils donnent des renseignements intéressants pour l'histoire de la Géorgie (costumes, ornements, coiffures, attributs de position sociale). présentent des exemples d'une brillante maîtrise artistique de la peinture médiévale. Les indices caractéristiques de l'art chrétien ont reçu leur expression dans les traditions artistiques locales.

Les particularités du portrait médiéval, déterminées par la conception chrétienne monde, avec sa tendance principale vers les représentations transcendantes, n'ont pas d'analogues dans l'histoire de l'art et sont présentées dans la peinture monumentale géorgienne, remaniées par les traditions artistiques locales.

Conservées dans les peintures des églises, elles présentent la partie intégrante de tout le système de son décor peint et doivent être considérées en rapport avec les problèmes généraux de l'art médiéval géorgien.

Néanmoins, les portraits des personnages historiques présentent, en quelque sorte, un courant profane qui pénètre dans la sphère de l'art, réglementé par la religion.

Si, dans la peinture du bas moyen âge (XVI-e—XVII-e ss.) l'art profane est présenté, à part les représentations de portrait, dans la peinture monumentale, dans les manuscrits d'un contenu laïque richement illuminés,

les portraits historiques dans les peintures des églises du XI-e au XIII-e s. présentent une source unique pour la connaissance des particularités de l'art profane de cette époque brillante de l'histoire de la Géorgie (excepté le *Traité astronomique* de 1186).

Sous cet aspect les portraits de la reine Thamar—personnage historique illustre-conservés dans les peintures, liés avec les importants centres culturels du pays, présentent un intérêt particulier (les peintures dans les églises à nef unique à Vardzia—en 1184-1185, Bertoubani—environ 1212-1213; les églises à coupole cruciforme à Betania et Kintsvissi, toutes les deux environ de 1207).

Quatre portraits d'un même personnage, représentés dans les différentes périodes de sa vie—est une occasion heureuse dans l'histoire de la peinture géorgienne, qui donne la possibilité de comprendre plus profondément les particularités du portrait médiéval dans la peinture monumentale géorgienne.

Les portraits de Thamar, représentés sur les murs à l'intérieur même de l'église sont présentés dans les compositions du portrait dynastique. Accentués par le caractère monumental général par l'emplacement (à proximité de l'autel), faciles à embrasser du regard (corrélation avec les conditions de l'éclairage et avec l'entrée), ces portraits royaux sont présentés, avec les scènes religieuses les plus généralisées d'après la conception idéo-artistique de l'autel et de la coupole (ou de la voûte), comme des accents principaux dans le système général de la peinture.

D'un tel soulignement de l'importance du portrait royal et de sa confrontation avec les scènes cruciales du programme religieux de la peinture advient une fusion des représentations sur le réel et le transcendantal.

A côté des portraits royaux sont représentés les dignitaires—commanditaires des peintures, bâtisseurs des églises (Vardzia, Bétania, Kintsvissi). Ils occupent des places analogues, mais tout de même plus modestes (la partie ouest du même mur nord, éloignée de l'autel ou le mur sud, moins éclairé).

Les portraits «laïques», disposés dans la zone «inférieure», semblent être présents avec les croyants à l'office, mais élevés sur les murs, et surpassant les croyants en hauteur, solennels et majestueux, présentent un élément de liaison entre la réalité et les notions abstraites d'ordre théologique.

Dans les représentations des portraits eux-mêmes, les traits réels connus (traits du visage, transmis d'une manière générale, conventionnelle, mais, néanmoins transmis; costumes, ornements et autr.) sont présentés en une unité organique avec la convention des poses, des gestes, dont le caractère rituel est souligné par leur répétition rythmique.

Les représentations de portraits des rois témoignent, que de costume d'apparat servait non seulement le costume de coupe byzantine, mais aussi un habit (Betania), atteignant jusqu'aux genoux, moulé sur la taille, dont on se ceindrait bas, complété dans les représentations du prince d'attributs obligatoires dans le rite du couronnement géorgien—de couronne

et d'épée. De costumes semblables sont attifés les dignitaires qui les recevaient en don des rois, lors de l'obtention du pouvoir d'éristav. Ce costume était largement propagé en Orient (Iran), d'où il pénétra en Géorgie. Un autre type d'un habit semblable (Kintsvissi, Bertoubani) fendu par devant, est un costume commode pour l'équitation.

L'importance soulignée du portrait laïque dans l'ensemble de la peinture, surtout du portrait royal, ressort en concordance avec les particularités de l'espace architectural, avec la successivité de ses aspects, qui se dévoilent peu à peu devant le visiteur.

A Vardzia, la corrélation de la largeur de l'espace de l'église à nef unique avec la hauteur du niveau de la disposition des portraits royaux, devant l'orientation naturelle du visiteur vers l'est, vers l'autel, contribue à concentrer l'attention sur les portraits; chaque composition se lit avec des «pauses», grâce au démembrement de l'espace par un arc doubleau, par des pilastres, et surtout, grâce à l'encadrement des scènes sur les murs (y compris les portraits) par des arcs, à l'intérieur desquels les compositions sont organisées en cadres fermés.

A Bertoubani qui est aussi un type d'église à nef unique, où il n'y a pas d'éléments architecturaux démembrant l'espace, comme s'est indiqué à Vardzia (excepté les baies des portes et des fenêtres), l'espace et la peinture sont vues dans une successivité ininterrompue. La direction longitudinale, du côté de l'autel, est soulignée par une raie ornementale dans la voûte, qui sert de fond à la représentation de la croix, signant l'intérieur de l'église; et les portraits royaux avec la représentation de la Vierge dans la conque servent, en quelque sorte, d'encadrement des scènes du cycle de la vierge sur le mur nord. Aux cadres fermés de la peinture de Vardzia est opposé, ici, le rapport continu entre les scènes, (séparées de raies picturales), noté dans les gestes légers, dans la disposition des figures, des attributs du lieu d'action.

A Betania et Kintsvissi, devant les plans analogues de l'espace de l'église à coupole cruciforme, se sent aussi la différence, déterminée non seulement par l'individualité de l'artiste, mais aussi par les particularités de l'architecture. Aux parties quelque peu isolées de l'espace intérieur de Betania correspond «le glissement» de petites scènes sur les murs, sans tenir compte de leur tectonique; les portraits monumentales sont accentués en confrontation contrastante avec les petites scènes, dont l'intensité de certaines d'entre elles est conditionnée par l'alternance des cadres de largeur différente.

A Kintsvissi, où dans l'espace se sent une tendance vers l'unification de ses parties et dans la peinture aussi, dont les compositions sont toutes monumentales, se transsude également l'aspiration vers le dynamisme, exprimée dans la dépendance de toutes les scènes à un mouvement commun, présentant toute la peinture en une unité organique. Et cet élan commun correspond à une aspiration analogue des étroites fentes de hautes fenêtres, d'arcs à peine fracturés au sommet, tout comme la monumentalité des com-

positions isolées correspond aux façades extérieures du bâtiment, plus sévères et dépourvues d'ornements.

Il s'en suit, que la différence dans les deux cas se trouve dans la confrontation des portraits avec le reste de la peinture: à la confrontation contrastante à Betania s'oppose à Kintsvissi «la fusion» des portraits avec les mêmes scènes monumentales; une certaine isolation des portraits advient d'une autre manière-par l'encadrement d'arcs décoratifs largement propagés à cette époque et plus tard.

Dans des détails, tels que ces arcs décoratifs, ainsi que dans le système de peintures de Betania, Kintsvissi et Bertoubani se transsudent des indices, caractéristiques pour l'époque du style décoratif. Mais dans chaque cas ce sont des variantes d'une même conception artistique.

Un exemple d'une synthèse remarquable de la peinture et de l'architecture est présenté dans l'église de Sion à Aténi et de St. Georges à Botchorma. Cet exemple est d'autant plus remarquable, que dans les deux cas se fait voir une profonde compréhension par le peintre des traits spécifiques des églises, bâties bien avant sa peinture (Aténi-église du VII-e s., tétraconque, peinture du XI-e s. Botchorma-église du X-e s., avec six conques, peinture de la fin du XI-e—début XII-e s.)

L'organisation des scènes d'après les registres nettement accentués, fermées dans les limites des absides, séparées d'après le contenu et la composition, les «pauses» dans la peinture (les niches entre les bras, non-peintes, soulignées par cela-même dans son importance fonctionnelle et artistique) correspondent à la tectonique nette de l'espace, dont l'intégrité de la perception est édiflée sur le maintien d'une précision claire, sur l'accentuation de ses parties.

Le principe de la répartition des compositions picturales correspond rigoureusement à la solution de l'espace. Selon le point de vue général, au donateur aussi est assignée la place dans l'abside ouest, dans la scène du «Jugement dernier», qui comme par son contenu, ainsi par sa structure compositionnelle admettait plus que les autres leur insertion (comp. avec les cycles développés narrativement des absides sud et nord).

A Botchorma, les six absides disposées d'une manière radiale sont unies par les redans des arcs près les absides et par les demi-colonnes posés entre les bras, qui créent des transitions dynamiques, ondulatoires, d'une abside à une autre. En concordance avec une telle perception de l'espace, la scène «glisse» sur la surface des murs des absides, les représentations se brisent par gradins. Mais les principes, encore conservés du style monumental, se font connaître non seulement dans la puissance des demi-colonnes «freinant» le glissement des scènes, accentuée par un ornement de grande dimension, mais aussi, en ce que, dans la scène arrangée, plus agitée, plus picturale qu'à Aténi du «Jugement dernier», le donateur est exclu; il est situé, traditionnellement, sur la place proche de l'autel-dans l'abside nord-est.

Pour toutes les représentations de portrait dans les peintures du XI-e au XII-e s. est caractéristique: leur disposition à l'intérieur du local principal de l'église; la représentation des portraits en général en une composi-

tion dynamique (l'illusion du «cortège» — la répétition rythmique des figures, tournées de trois quarts); l'importance du portrait laïque, soulignée par sa place dans le système de la peinture (son insertion au nombre des accents principaux); la corrélation avec la représentation des saints, vers lesquels ils s'adressent en pose de prière (les saints sont souvent représentés en une dimension moindre que les personnages laïques: excepté les peintures avec les portraits de Thamar—la principale église d'Oudabno-X-e -XI-e ss, Semo-Krikhi, Ateni-XI-e s; Botchorma, Adichi—XI-e—XII-e ss; Matzkhvarichi-1142; Pavnissi—fin du XII-e s.; Osaani XIII-e s.; et autr.).

Les portraits des féodaux, ainsi que les portraits des rois occupent des places analogues, importantes et sont présentés dans des compositions analogues; mais, néanmoins, une différenciation s'observe: pour les compositions royales, on préfère un mur mieux éclairé, souvent, avec cela, on tient aussi compte de la corrélation avec l'entrée.

Ainsi, dans les limites d'un même schéma, radicalement lié avec les traditions du portrait dans l'art byzantin, se forment ses propres points de vue, qui varient selon les particularités de l'architecture, ornée de peinture.

Dans les mosaïques de Ravenne (San Vitale, Apollinare in Classe), ainsi que dans les mosaïques du premier art chrétien à Rome et à Thessalonique, les portraits occupent une place à l'intérieur aussi des églises.

Plus tard, les portraits dans l'art byzantin occupent néanmoins des places importantes, mais déjà au-delà de l'espace principal de l'église (l'entrée au-dessus du narthex, le chœur, les places des galeries latérales, à proximité du sanctuaire, mais isolé de l'espace principal de l'église — Sainte Sophie à Constantinople, Martorano à Palermo, et autr.).

Les poses frontales immobilisent ici les figures, les compositions ressemblent à un phénomène remarquable (qui correspond à l'impression du rite réel de l'apparition de l'empereur devant le peuple). Autre est ici aussi la corrélation avec les personnages religieux, ces derniers ou agrandis (Léon VI devant le Christ-le narthex de sainte Sophie à Constantinople; Roger II devant le Christ—Martorano), ou égaux-sont toujours dominants d'après la disposition de la composition (les portraits de la galerie sud de sainte Sophie, qui flanquent le Christ et la Vierge). Seulement dans les nombreuses représentations des empereurs dans les manuscrits le portrait est accentué par la situation, la dimension, mais ici aussi il porte un caractère officiel strictement hiératique, grâce à l'arrangement commun, à l'aspect frontal.

Les nuances, notées dans les portraits géorgiens introduits dans la composition, les rendent plus proches, plus terrestres. Cette impression se renforce tant par «le portrait» (la ressemblance des traits dans les quatre portraits de Thamar est particulièrement convaincante sous ce rapport) que par l'émotivité, le «psychologisme» des personnages (certainement, dans une compréhension très conventionnelle, dans les limites des orientations générales de l'art médiéval chrétien).

Les portraits des siècles avancés (les peintures du XVI-e au XVII-e s.,

transformées en galeries entières, couvrant parfois tous les murs) reproduisent le schéma, lié plutôt avec les compositions de portrait dans l'art byzantin (grandement représentées à l'époque des Paléologues), ce sont des compositions frontales, ou des compositions, dont le centre est souligné, bâties symétriquement (des couples conjugaux avec le modèle de l'église en mains, avec les héritiers au centre ou des deux côtés, couronnés par la dextre ou par des saints en buste). Les traditions de l'art postbyzantin ayant perdu ici, dans ces portraits, leur monumentalité passée, se mêlent aux traditions de l'art iranien (qui se font sentir non seulement comme le reflet de la mode dans le costume de l'époque, mais aussi dans la tendance vers la platitude, soulignée par l'opposition contrastante de l'aspect frontal des figures avec les jambes représentées en profilet dans la tendance vers la décorativité, etc.).

L'importance du portrait laïque dans l'art géorgien affirme leurs nombreuses représentations dans les reliefs, les façades des églises. Il est caractéristique, que si, dans un monument ancien la figure du saint domine le donateur (les reliefs de Djvari, fin du XI-e s.), dans les reliefs du IX-e au XI-e s., les donateurs sont d'après les dimensions et la disposition ou égaux des saints (le relief d'Achot kouropalate-IX-e s.) ou sont présentés seuls, sans saint (Pétobani-X-e s.). Le visage des donateurs est travaillé conventionnellement, absolument identique aux visages des saint, aussi très conditionnés. Un tel méconnaissance (contrairement à la peinture) des trait de portrait dans les reliefs est lié avec les particularités des problèmes plastiques, et aussi avec le système du décor des façades des églises géorgiennes. Le problème d'une importance primordiale de l'époque — l'élaboration plastique des formes n'a pu convenir au problème du portrait, car en Georgie l'art plastique n'a pu résoudre le problème de la sculpture en ronde-bosse, nécessaire pour ce but (comp. à l'art gothique). L'importance des compositions en relief était déterminée par le rôle de la surface du mur dans le décor des églises géorgiennes. Le caractère général du décor des façades a conditionné une élaboration des formes plus ornementale, plus décorative (comp. aux reliefs dans les tympans, dans les chancels).

Quant aux icônes, où les représentations des donateurs se rencontrent sur des icônes ciselées (à partir des XII-e — XIII-e ss., des exemples plus fréquents ont lieu à une époque avancée — XVI-e — XVII-e ss.), la composition, déterminée par l'importance de l'icône présente le donateur en prière de plus petite dimension, aux pieds du saint, souvent agenouillé. Les icônes peintes, comme témoigne un rare exemple d'une époque avancée (XVII-e s.) — présentent le donateur dans une pose analogue et en une opposition analogue avec le personnage religieux (le donateur est de beaucoup plus petite dimension, que les saints).

La solution linéaire soulignée des portraits dans la peinture monumentale géorgienne, opposée à l'écrit des faces des saints, plus picturale, traditionnelle (dans le sens des réminiscences antiques, transformées par l'art byzantin), exprime la tendance principale de l'art géorgien manifestée par les monuments de ses différentes branches-la ciselure, le relief sur pierre, la miniature.

L'évolution de la tendance linéaire pour la période du XI-e au XIII-ss. est étroitement liée dans la peinture avec les problèmes, d'une part, de l'expression plastique de la forme (plus limitée que dans l'art plastique et plus avancée dans le temps) et d'une autre — avec des problèmes purement décoratifs (conditionnés tant par le caractère religieux de la peinture, que par les traits spécifiques) de la peinture monumentale.

Revenant vers les portraits de Thamar, il faut conclure, qu'ils présentent le témoignage de l'hommage, dédié au rôle de ce personnage illustre dans l'histoire de la Géorgie. L'importance particulière de ces portraits se trouve aussi en ce qu'ils étaient créés à une époque, marquée d'indices de humanisme.

Le rapport, caractéristique pour cette époque, envers les thèmes profanes, qui s'est révélé dans la peinture officielle, religieuse, monumentale, dans l'affirmation de la place importante du portrait laïque dans le système des scènes religieuses, s'étant timidement exprimé dans l'émotivité d'ordre «psychologique», a trouvé une solution plus audacieuse dans la littérature. Et les historiens de Thamar (l'historien Bassili et l'auteur inconnu de «l'Histoire des monarques»), les poètes (Tchakhroukhadzé, Roustavéli), en opposant hardiment l'image de Thamar à dieu, n'oubliaient pas de célébrer avec un attrait purement terrestre le charme de sa grâce féminine et de sa beauté.

## ПРИМЕЧАНИЕ

1. Г. В. Алибегашвили, Четыре портрета царицы Тамары, Тбилиси, 1957.

2. Важнейшие из них: Р. О. Шмерлинг, Образцы декоративного убранства грузинских рукописей, Тбилиси, 1940 (к альбому таблиц, снабженных аннотациями, предпослано обзорного характера Вступление, в котором автор выставляет очень важные проблемы: выявление художественных особенностей грузинской миниатюрной живописи, формирующихся в тесном соприкосновении с художественными традициями искусства соседних стран, а также возможность определения живописных школ в миниатюрной живописи различных культурных центров средневековой Грузии); Г. Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, Тбилиси, 1948. (в специальной главе, посвященной росписям пещерных сооружений, автором впервые ставится вопрос о существовании в грузинской средневековой монументальной живописи различных школ; на основании особенностей росписей пещерных сооружений Давид-Гареджи указывается на возможность определения характерных черт местной, давид-гареджийской живописной школы. В исследовании подчеркнуты особенности росписи Бертубани, позволяющие говорить о предвосхищении ряда черт, характерных для итальянского искусства эпохи проторенессанса); Г. В. Алибегашвили, Четыре портрета царицы Тамары, Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Тбилиси, 1950 (впервые исследуется вопрос специфики портрета в грузинской монументальной живописи, определяются линейная тенденция грузинского средневекового искусства и ее эволюция за период XI—XIII вв.); Г. В. Алибегашвили Иллюстрация двух астрономических трактатов, Сообщения Ак. наук Грузинской ССР, Тбилиси, 1951, т. XII, № 6 (на основе сравнительного анализа миниатюр грузинской и иранской рукописей определяются восточные корни грузинской средневековой живописи и ее отличительные особенности от искусства Византии, Западной Европы и Исламского Востока); А. И. Вольская, Фрагменты фресковой росписи грузинского храма «Хозита Майрам» в Северной Осетии, Сообщения Ак. Наук Груз. ССР, Тбилиси, 1954, т. XV, № 6 (определяются стилистические черты росписи, общие с особенностями грузинской монументальной живописи XII века); Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхваршии (Ars Georgica, т. 4, Тб. 1955; на основании сравнения с другими сванскими и центрального района Грузии памятниками монументальной живописи определяются особенности сванской живописной школы); грузинской монументальной живописи уделены главы в трудах общего порядка: В. Н. Лазарев, История византийского искусства, т. т. I—II, М., 1947 (автор привлекает памятники, в связи с проблемой роли византийского искусства в истории других христианских стран); Ш. Я. Амирапашвили, История грузинского искусства, М. 1950.

3. Эти труды будут цитироваться дальше, в соответствующих местах.

4. См. материалы I и II Международных симпозиумов по грузинскому искусству (Atti del primo simposio internazionale sull'arte georgiana. (Bergamo — 1974; Milano 1977; Доклады II Международного симпозиума по грузинскому искусству, Тбилиси, 1977).

5. Некоторые ктиторские портреты привлекаются в монографических исследованиях посвященных росписям, в которых они имеются — Г. Н. Чубинашвили, Пещер-

ные монастыри Давид-Гареджи; Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись Микаела Маглакели, Г. Гаприндашвили, Вардзия, Ленинград, 1975; И. Лордкипанидзе, Роспись Набахтеви, Тбилиси, 1973, на груз. яз., Е. Привалова, Павлини, Тбилиси 1977. Г. Абрамишвили, Цикл Давида Гареджели в грузинской стенной живописи, Тбилиси, 1978 (на груз. яз.).

6. T a p i a V e l m a n s, La portrait dans l'art des Paléologue; Art et société à Byzance sous les Paléologues, Actes du colloque Internationale des Etude Byzantines à Venis 1968, Venis, 1971; T a p i a V e l m a n s, L'art du Moyens Ages, Paris, 1977.

7. Создавались специальные руководства по канонам, как изображать лицо того или иного святого, см. М. Хадзидакис, Иконы в Греции, София-Белград, 1967, с. XXIX; А. И. Вольская, Росписи средневековых трапезных Грузии, Тбилиси, 1974, с. 70—72.

8. A n d r e G r a b a r, Sculptures byzantines de Constantinople (IV—X siècle), Paris, 1963; Таб. I, II.

9. Ch. R. M o r e y, Mediaeval Art, New-York 1942, с. 2.

10. Г. В. Алибегашвили, Византия, Христианский Восток и формирование местных художественных традиций в миниатюрной живописи Грузии и Армении, II Международный конгресс по армянскому искусству, Ереван, 1978; G a j a n c A l i b e g a s c h v i l i, Byzans, der Christliche Orient und Formierung der künstlerischen Traditionen der Miniatur malerei Georgiens und Armeniens, II international Symposium on Armenien Art, Ierevan, 1978.

11. Г. Н. Чубинашвили, Разыскания по армянской архитектуре, Тбилиси, 1967, с. 3.

12. H. W ö l f f l i n, Gedanken zur Kunstgeschichte, 4 Auflage, Basel, 1947, с. 119, 109.

13. Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили, А. И. Вольская, Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, Тбилиси 1966.

14. И. Джавахишвили, История грузинского народа, т. II, Тбилиси, 1963, с. 295; Н. А. Бердзенишвили, В. Д. Дондуа, М. К. Думбадзе, Г. А. Меликишвили, Ш. А. Месхия, История Грузии, I, Учебное пособие, Тбилиси, 1962.

• 15. И. А. Джавахишвили, История грузинского народа, кн. II, с. 301—304.

16. Н. Бердзенишвили, Ив. Джавахишвили, С. Джанашиа, История Грузии, т. I, с. 202

17. Ив. Джавахишвили, История грузинского народа, кн. II, с. 299, 301; об этом см. также Ш. А. Нуцубидзе, История грузинской философии, Тбилиси, 1960; К. С. Кекелидзе, История грузинской литературы, т. II, Тбилиси, 1958.

18. Ив. Джавахишвили, там же, с. 301, Ш. П. Нуцубидзе, Руставели и Восточный Ренессанс, Тбилиси, 1967, с. 234—279; Ш. И. Нуцубидзе, История грузинской философии, с. 278—273. В изобразительном искусстве это явление отмечается в исследованиях Г. Н. Чубинашвили: — Золотых дел мастера Асата работа для Таосского владетеля, царя царей Давида Куропалата, Вестник Музея Грузии, т. XV—13, Тбилиси, 1948; Пещерные монастыри Давид-Гареджи, с. 57—83; Об этом см. также А. И. Вольская, Росписи средневековых трапезных Грузии Тбилиси, 1974, с. 99—151; Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, Сюжетные рельефы V—XI веков, М., 1977, с. 238—239.

19. Ив. Джавахишвили, там же, с. 306.

20. Басили; Эзосмодзгвари, Жизнь царя царей Тамары, Тбилиси, 1944; (на груз. яз); Басили, Историк царицы Тамары, В. Дондуа, Памятники эпохи Руставели, Л., 1938, с. 59.

21. Басили, Историк..., там же, с. 33.

22. Басили, Историк..., там же, с. 59.

23. Ив. Джавахишвили, История грузинского народа, кн. II, с. 294.

24. Н. А. Бердзенишвили, ... Ив. Джавахишвили, С. Джанашиа, История Грузии, ч. I с. 236—237.

25. Е. Такаишвили, Археологическая экспедиция в Лечхум и Сванетию 1910 г., Париж, 1937, с. 48—49 (на груз. яз.).

26. История и восхваление венценосцев, под редакцией К. Кекелдзе, Тбилиси, 1941, с. 123 (на гр. яз.)

27. Вахушти, Описание царства грузинского, Тбилиси, 1941, с. 128, 132, 151; 58, 124; 49, 50 (на груз. яз.)

28. Dubois de Montpereux, Voyage autour du Caucase, Paris, 1839, т. II, с. 315—323.

29. Журнал «Цискари», 1863, № 10, 1869, № 5 (на груз. яз.); журнал «Квали», 1893, №№ 7, 8; 1901, № 6 (на груз. яз.); газеты — «Иверия» 1897, № 46, 1904, №№ 134, 141, 150, 159, 1904, № 159 (на груз. яз.); «Дроеба» — 1866, №№ 36, 37 (на груз. яз.).

30. Д. А. Кипшидзе, О росписи большого храмового сооружения Вардзии. Известия кавказского историко-археологического института (КИАИ), т. III, Тбилиси, 1925.

31. Ц. Габашвили, Путеводитель по Вардзии, Тбилиси, 1948, с. 67—68 (на груз. яз.).

32. Г. Гагарин, Церковь в Бетанин, журн. «Квали», 1851, № 72; Г. Гагариным был сделан портрет Тамары (литография) по фреске в Бетанин. Этот портрет, очевидно, и имел в виду Д. Бакрадзе, когда писал «... со стен Бетанин сделан один из портретов Тамары, который в настоящее время так распространен среди нас» (см. Вахушти, История Грузии, Тбилиси, 1885, с. 218, на груз. яз.).

33. Д. Бакрадзе, Кавказ в древних памятниках христианства, Тбилиси, 1875, с. 39—40.

34. Ш. Я. Амيرانашвили, Окрестности Тбилиси, Юбилейный сборник, Тбилиси, 1946, с. 219—220 (на груз. яз.).

35. Д. П. Гордеев, Предварительное сообщение о кинцвисской росписи, Ученые записки научно-исследовательской кафедры истории украинской культуры, Харьков, 1929, вып. III, с. 411—416.

36. Г. Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри..., с. 51—83.

37. Г. Н. Чубинашвили, там же, с. 60, 68, 82.

38. Тинатин Вирсаладзе, Фресковая роспись Микаела Маглакели; Т. Б. Вирсаладзе, Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи (доклад на II Международном симпозиуме по грузинскому искусству, Тбилиси, 1977); Е. Привалова, О грузинской монументальной живописи рубежа XI—XIII веков. II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1977.

39. В. Н. Лазарев, История византийского искусства, т. I, с. 183—185.

40. Ш. Я. Амيرانашвили, История грузинского искусства, М., 1950. История грузинского искусства, Тбилиси, 1971 (на груз. яз.).

41. И. в. Джавахишвили, Материалы к истории материальной культуры народа, ч. III—IV; Тбилиси, 1962, с. 135.

42. Г. М. Гаприндашвили. Неизвестная надпись из Вардзии, Сообщения АНГССР, Тбилиси, 1951, т. XII, № 4, с. 245; Г. М. Гаприндашвили, Вардзия, Ленинград, 1975.

43. Ш. Я. Амيرانашвили, История Грузинского искусства, Тбилиси, 1971, с. 169 (на груз. яз.).

44. И. в. Джавахишвили, История грузинского права, кн. II, ч. II, Тбилиси, 1929, с. 192—205; Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись Микаела Маглакели..., с. 176—184; цветн. табл. с. 176—177.

45. И. в. Джавахишвили, История грузинского народа, т. II, с. 280.

46. Д. П. Гордеев, Предварительные сообщения...; Ш. Я. Амيرانашвили, История грузинского искусства, с. 192, (см. примечание); К. А. Ваचेишвили, Об изображении кинцвисского ктитора, Сообщения Ак. Наук Груз. ССР, XXXII—3, Тбилиси, 1963, с. 745—752, К. А. Вачеишвили, как и Д. П. Гордеев, считает, что в надписи указан титул „протоюпертимости“ (а не „виюпертимости“ как читал Ш. Амيرانашвили, см. Историю грузинского искусства, Тбилиси, 1971, с. 273), именно этот титул носил первый министр (мцигнобартухуцеси), епископ Чкондидели, Антоний Глонистависдзе.

47. Г. Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри..., табл., 102.
48. Ив. Джавахишвили, Материалы..., ч. III—IV, с. 46, 136.
49. Г. Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри..., с. 60.
50. Ив. Джавахишвили, Материалы... ч. III—IV. с. 38, 110—112.
51. Н. Чопикашвили, Грузинский костюм (VI—XIV вв.), Тбилиси, 1964, с. 35—36; 78—81. (на груз. яз.); Н. Чопикашвили считает также, что И. Джавахишвили несколько противоречит себе, когда тем же названием определяет костюм в знаке зодиака в образе весов (Астрономический трактат, А—65), где он должен представлять костюм купца. Вернее будет предполагать, что И. А. Джавахишвили говорил в данном случае о покрое костюма, который мог иметь разновидности в виде роскошного одеяния царевича и более скромной одежды купца (см. И. А. Джавахишвили, там же, с. 38, 48, 112—113); Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись Микаела Маглакели..., с. 184.
52. Е. Л. Привалова, Павниси, с. 49; определяя костюм феодала в росписи Павниси, ссылаясь на И. А. Джавахишвили, Е. Привалова относит этот костюм к типу «кабача» («кабарча», добавление —р—, как указывает Ив., Джавахишвили, происходит в XIV в.; см. цит. соч. с. 110—111). Но в приведенном Е. Приваловой списке грузинских росписей XII—XIII вв. объединениями оказались костюмы и типа одежды Георгия-Лаша в росписи Бертубани (без отворотов, с запахивающимися полами и четырехугольным вырезом внизу, который И. А. Джавахишвили относит к типу «кабача»; см. наше примечание 49) и типа одежды того же Георгия-Лаша в Бетании, в которой И. А. Джавахишвили склонен усмотреть одежду, именуемую «джуба» (см. наше примечание 50).
53. Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись Микаела Маглакели..., с. 184, примеч. 9.
54. Е. Привалова, Павниси, с. 49—50.
55. Н. П. Кондаков, Изображение княжеской семьи в миниатюрах XI века, СПб, 1906, с. 103—104.
56. Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись Микаела Маглакели..., с. 185.
57. Ив. Джавахишвили, Материалы по истории материальной культуры, ч. III—IV, с. 55—56, 58.
58. Щедро примененные орнаментальные мотивы, выражающие декоративные тенденции росписи, позволили Г. Н. Чубинашвили предположить в художнике человека, в недавнем прошлом близком ко двору и удалившегося затем в пустыню, но все еще хранявшего в памяти впечатления прежней, светской жизни, см. Г. Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри..., с. 82—83.
59. Портреты царицы Тамары и Георгия-Лаша в настоящее время сняты со стены церкви и хранятся в Гос. Музее искусств г. Тбилиси. -
60. А. И. Вольская, Росписи средневековых трапезных... с. 143—146.
61. Г. Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри..., с. 72—74; 80 Г. В. Алибегашвили, Роспись церкви Благовещения в Удабно, Тезисы доклада, VI сессия Института истории грузинского искусства Академии наук Грузинской ССР, Тбилиси, 1961.
62. Е. Привалова, О грузинской монументальной живописи рубежа XII—XIII вв.
63. Г. М. Гаприндашвили, Вардзия, Ленинград, 1975, с. 41.
64. Е. Привалова отмечает, что случаи предстояния св. Георгию редки, даже в церквях посвященных его имени, и как на единственно известный пример указывает на ктиторский портрет в Чуле (1381 год; см. там же с. 42).
65. Е. А. Привалова, там же, с. 42.
66. Е. Л. Привалова, там же, с. 53.
67. Г. Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри... с. 79—80; Т. Б. Вирсаладзе, К вопросу о датировке первоначальной росписи придела главного храма монастыря Удабно в Давид-Гаредже, Мацне (Вестник), Отделение общественных наук Ака. Наук Грузинской ССР, Тбилиси, 1968; Г. Абрамишвили, Цикл Давида Гареджея в грузинской монументальной живописи, Тбилиси, 1972 (на груз. яз.).

68. Т. Б. Вирсаладзе, Некоторые вопросы общей композиции росписи Атенского Снона, Сборник Средневековое искусство, Русь, Грузия; М., 1978, с. 83—91; см. также Р. О. Шмерлинг, К вопросу о датировке атенской росписи, Сообщения Ах. Наук Груз. ССР, 1947, т. VIII, № 4.

69. Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись церкви Архангелов в сел. Земо-Крихи, *Arg Georgica*, серия «А», т. 6, Тбилиси, 1963.

70. А. И. Вольская, Роспись церкви св. Георгия в Адиши (Верхняя Сванетия), журн. «Дзеглис Мегобари», 1969, № 18 (на груз. яз.).

71. Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись Микаела Маглакели...

72. Г. Н. Чубинишвили, Пещерные монастыри..., с. 80.

73. Г. Абрамишвили, Цикл Давида Гареджели... 70—77.

74. В. Г. Цинцадзе, Архитектурный памятник Земо-Крихи, *Arg Georgica*, т. 6, серия «А» (на груз. яз.).

75. Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись церкви Архангелов..., с. 117—118.

76. Ив. Джавахишвили, Материалы по истории материнской культуры, ч. III—IV, с. 46, 129—132, табл. 24 г. 48 г—5—9; 49 6—7; Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись Микаела Маглакели..., с. 185; Е. Привалова, Павниси, с. 47.

77. Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись Микаела Маглакели, табл. см. с. 176—177.

78. Т. Б. Вирсаладзе, Там же, с. 186.

79. Т. Б. Вирсаладзе, там же, с. 185—186.

80. Ив. Джавахишвили, История грузинского права т. II. ч. II, Тбилиси, 1929, с. 192—205 (на груз. яз.); Т. Б. Вирсаладзе, там же, с. 179—186.

81. Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тбилиси, 1959, с. 416—423.

82. Г. В. Алибегашвили, Росписи церкви св. Георгия в Бочорме, журн. «Дзеглис мегобари», № 13, Тбилиси, 1957 (на груз. яз.).

83. Т. Б. Вирсаладзе, Некоторые вопросы общей композиции росписи Атенского Снона.

84. Г. Н. Чубинишвили, Архитектура Кахетии, с. 53.

85. Р. О. Шмерлинг, К вопросу о хронологическом распределении росписи храма в Бедии, Тезисы доклада, сессия Института истории грузинского искусства Ах. Наук Груз. ССР, Тбилиси, 1949; Р. О. Шмерлинг относит изображение ктиторов на северной стене и предполагаемое изображение Баграта III на южной стене к рубежу X и XI вв., а изображение женщины с ребенком рядом с Багратом III, считает переписанным в XVI в; Л. Шервашидзе, Некоторые средневековые стенные росписи на территории Абхазии, Тбилиси, 1971.

86. См. наше примечание 56. Г. Н. Чубинашвили предлагает сопоставить эту форму короны с пластинами так называемой короны в Пеште (с изображениями Константина Мономаха, Зои и Феодоры, 1042—1055 гг); Пещерные монастыри. ., с. 73, примеч. 5).

87. Г. Н. Чубинашвили, там же, с. 74.

88. Г. Н. Чубинашвили, там же, с. 74. примеч. 4.

89. После этого времени — даты изгнания сыновей Какаберидзе — род этот в летописях не упоминается. см. II. Гомелзурян, Церковь Мгвимеви, Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Тбилиси, 1953, (на груз. яз.).

90. В. В. Беридзе, К истории храма в Хоби, Мацне (Вестник), Отделение Общественных наук Ах. наук Груз. ССР, Тбилиси, 1973, № 2; Т. Б. Вирсаладзе, роспись Шергила Даднани в Хоби, Тезисы докладов, сессия института истории грузинского искусства, Ах. наук Груз. ССР, Тбилиси, 1956.

91. В. В. Беридзе, там же, с. 80; И. Лордкипанидзе, Роспись придела Вамека Даднани в Хоби, Сб. Средневековое искусство, Русь, Грузия, М., 1978, с. 131.

92. В. Беридзе, Архитектура Самцхе, XIII—XIV вв., Тбилиси, 1955, с. 50—55; 112—137; 151; об этих росписях см. так же Д. Гордеев: Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 году: росписи в Чуле, Сафаре и Зарзме, КИАИ, т. I, 1923; Е. Такашвили,

Археологические экскурсии, разыскания и заметки, вып. I, Тбилиси, 1905; И. А. Лордкипанидзе, Роспись придела Вамека Даднани в Хоби, Сбор. Средневековое искусство Русь. Грузия, с. 131—145.

93. В. В. Беридзе, Архитектура Самцхе, с. 127. Упомянув изображения в западной части северной стены, В. Беридзе отмечает, что на этом месте изображение ктитора обычно не помещалось, поэтому возможно, что здесь представлен кто-либо из близких к ктитору, которому могла принадлежать доля в строительстве храма.

94. Ш. Я. Амيرانашвили, История грузинского искусства, М., 1950, с. 207; История грузинского искусства, Тбилиси, 1971, с. 235—336; И. А. Чичинадзе, Роспись Сорской церкви, Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Тбилиси, 1975. Ктиторские изображения в росписи относящейся к XIV веку представляют членов рода Чарелидзе; на северной стене в нижнем регистре перед занавесью, заканчивающей регистр, изображена маленькая фигурка в коленопреклоненной позе. Предположение исследователей, что здесь изображен автор росписи вполне допустимо (тем более, если вспомним, что в такой же позе и в меньших масштабах, чем ктиторские портреты, представлено рельефное изображение безымянной фигурки на фасаде храма Джвари; кроме того подобная поза для портретов светских лиц в монументальной росписи не характерна, встречается чаще всего в иконах, на рельефах).

95. Р. С. Мепишашвили, Архитектурный ансамбль Гелати, Тбилиси, 1966. Автор приводит сопровождающие портретные изображения в росписи надписи и дает их чтения (с. 8—14). Т. Вирсаладзе, Вопросы изучения гелатских росписей, Тезисы доклада XIV научн. сессия Института истории груз. искусства Ак. Наук ГССР, 1959. Г. Церетели, Полное собрание надписей к рукописям Гелатского монастыря, М., 1889, т. I, вып. I, с. 230;

96. И. А. Лордкипанидзе, Роспись Набахтеви, Тбилиси, 1973, с. 20—29 (на груз. яз.).

97. И. А. Лордкипанидзе, там же, с. 25, рис. 4.

98. И. В. Джавахишвили, Материалы по истории материальной культуры, ч. III—IV, с. 39; И. Лордкипанидзе, там же, с. 27; Н. Чопикашвили, Грузинский костюм..., с. 27; 154—155.

99. Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, с. 94—97; 446—448; 38, 121, 173—176, 446; М. Вачнадзе, Некоторые особенности и хронологическая последовательность группы кахетинских росписей XVI века, II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1977. Выражаю благодарность Ю. Хускивадзе за предоставленные мне некоторые сведения относительно портретных изображений в росписях церковью Западной Грузии.

100. Р. С. Мепишашвили, Архитектурный ансамбль Гелати; Т. В. Вирсаладзе, Вопросы изучения гелатских росписей...

101. В. Н. Лазарев, История византийского искусства, т. I, с. 88.

102. T. Whittome, The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul, Boston, 1942; см. план и табл. I, II III, XX; XXXIII.

103. В. Н. Лазарев, История византийского искусства, т. I, с. 87; Andre Grabar, L'empereurs dans l'art byzantin, paris, 1936.

104. Ф. И. Успенский, История византийской империи, т. I. СПб, 1913, с. 208; Т. В. Вирсаладзе, Фресковая роспись Микаела..., с. 178.

105. Ch. Diehl, Le peinture byzantin, Paris, 1933, табл. I—XXXV.

106. В. Н. Бенешевич, Памятники Синая, Вып. I, Ленинград, 1925, табл. 30.

107. В. Н. Лазарев, История византийского искусства, с. 113—114.

108. Дж. Спатаракис определяет изображения как портрет Михаила VII, так как подписи к миниатюрам с именем Никифора Вотаниата исполнены позже—на новых полях, окружающих миниатюры, края которых, содержащие надписи, были обрезаны. Исследуя миниатюры автор определяет, что удлинением бороды и добавлением белых штрихов художник изменил лицо Миканла VII и сделал его старше (см. I. Spatharakis, The Portrait in byzantin illuminated Monuscripts, Leiden, 1976, с. 107. 115).

109. G. Goldschmit und K. Weitzmann, Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen den X—XIII Jahrhunderts, Berlin, 1934, табл. XXXIV.

110. Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись Микаела..., с. 178.
111. А. Грабар, L'empereur dans l'art byzantin, с. 10.
112. Н. П. Кондаков, История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей, Одесса, 1876, с. 166—167; Н. П. Кондаков, Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI в., СПб, 1906, с. 104.
113. В. Н. Лазарев, Мозаики Софии Киевской, М., 1960, с. 25, рис. 7; Г. Н. Логвин, София Киевская, Киев, 1971, с. 41, рис. 13. Найденные здесь колонны позволили ученым установить, что с запада, куда направлены оба ктиторских ряда, находилась стена, на которой был изображен сам Ярослав, подносящий модель храма сидящему на троне Христу; здесь же должны были быть изображены супруги Ярослава и двое его детей. На южной и северной стене изображены их остальные сыновья и дочери.
114. В. Н. Лазарев, Искусство Новгорода, М., 1947, с. 34, табл. 176.
- В. Н. Лазарев, История византийского искусства, т. I, с. 142.
115. Т. Велтапс, L'art du Moyens Âges, с. 62.
116. Т. Б. Вирсаладзе, Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, доклад на II Международном симпозиуме по грузинскому искусству, Тбилиси, 1977; Т. Б. Вирсаладзе, Грузинская монументальная живопись, см. История искусства народов СССР, т. VII, № 1973.
117. Н. Wölfli, Die Bamberger Apokalypse, München, 1921, табл. 51.
118. Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тбилиси 1948; Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977; Н. А. Аладашвили Об изображении ктиторов в монументальной скульптуре Армении и Грузии (VI—VII и X вв.), II международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1978.
119. Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари;
120. Н. Аладашвили, Монументальная скульптура..., с. 34.
121. W. Djobadze, The Sculptures on the Eastern Façade of the Holy cross of Mtzheth'a «Oriens christianus» Bd. Wiesbaden, 1965, с. 71—72. 1961, с. 71-72.; см. об этом также Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура..., стр. 34.
122. А. Грабар, Sculptures byzantines de Constantinople (IV—X siècle), с. 56.
123. Т. Велтапс, L'art du Moyens Age, с. 62.
124. Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари.
125. Н. А. Аладашвили, Об изображении ктиторов..., с. II.
- Правда рельеф сейчас находится не на первоначальном месте—раньше он венчал окно барабана; но и в том случае он так же, при приближении к храму, скрывался его массами, а издали тем более не был виден.
126. Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура... табл. 17. На скромность подобного места, не доступного обозрению указывает Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари..., с. 148.
127. Костюмы феодалов изображенных на фасаде Джвари рассматриваются Г. Н. Чубинашвили. Памятники типа Джвари, с. 146, 161; Г. Н. Чубинашвили отмечает характер дорогой ткани одежды (неэластичная) и то, что подобный костюм в основных формах сохранился в Грузии и дальше; Н. Чопикашвили обращает внимание на ложные рукава верхней одежды, которую судя по изображениям на памятниках носили в VI—X вв., а в XI—XIII в. если и была известна, то не пользовалась популярностью. Редко она появляется в XIV—XV вв. (Зарзма, Гелати — роспись северного придела), а XVI—XVII вв. уже является общепринятым одеянием. См. об этом Т. Вирсаладзе, Роспись Иерусалимского Крестного монастыря и портрет Шота Руставели, Тбилиси, 1973. Н. Чопикашвили подробно разбирает костюмы, встречающиеся на всех рельефных изображениях (см. цит. соч., с. 9—28).
128. Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, с. 156—178; Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура... с. 42—46.
129. Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура... с. Н. А. Аладашвили, Рельеф из Опизы с изображением Ашота Куропалата, Сообщения Ак. Наук. Груз. ССР, т. XV, № 7, Тбилиси, 1954, с. 473—478.
130. Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура..., с. 89.

131. Н. А. А л а д а ш в и щ и, Монументальная скульптура, табл. 91; Р. С. М е п и с а ш в и л и, Храм в селении Вале и два периода его строительства, *Argis Georgica* т. 3, Тбилиси, 1950.

132. Н. А. А л а д а ш в и л и, Монументальная скульптура... Табл. 101, 116—117. Р. С. М е п и с а ш в и л и, Рельефы рубежа X—XI вв. со сценами строительства в храме у селения Корого, «Советская археология», 1969, № 4.

133. Н. А. А л а д а ш в и л и, Монументальная скульптура... табл. 80—84; с. 88—89; 94.

134. Н. А. А л а д а ш в и л и, там же, с. 117.

135. Н. А. А л а д а ш в и л и, там же, табл. 145—146; 183, 184; Н. А. А л а д а ш в и л и Рельефы Никорцинда, Тбилиси, 1957, (на груз. яз.).

136. Н. А. А л а д а ш в и л и, Монументальная скульптура..., табл. 135—136.

137. Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII век. Альбом, исторический очерк и аннотации, Тбилиси, 1957; Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959.

138. Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, Грузинское чеканное искусство.

139. W a l t e r O a k e s h o t t, Die Mosaiken von Rom (vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert), Leipzig, 1967, табл. 114.

140. Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, Грузинское чеканное искусство, табл. 16.

141. Н. Ч о п н к а ш в и л и, Грузинский костюм, с. 9—28.

142. Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, Памятники типа Джвари, с. 146, 162; Н. Ч о п н к а ш в и л и, Грузинский костюм; Т. В и р с а л а д з е, Роспись Иерусалимского крестного монастыря и портрет Шота Руставели, Тбилиси, 173, с. 68.

143. Т. Б. В и р с а л а д з е, Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1977, с. 4.

144. Р. О. Ш м е р л и н г, Художественное оформление грузинской рукописной книги IX—XI вв., ч. 1, Тбилиси. 1967; Т. Б. В и р с а л а д з е, Основные этапы развития...; Г. В. А л и б е г а ш в и л и, Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI—начала XII века, Тбилиси, 1973.

145. А. G r a b a r, L'empereur dans l'art byzantin, стр. 1—9; Т. Velmans, L'art de Moyen Ages, с. 65—66. А. Грабар отмечает влияние на искусство портрета дворцовых церемоний, ритуалов и подчеркивает, что в различных вариантах представления императорского портрета основным была их родственная связь и пронесимое сквозь века постоянство главных аспектов изображения — подчеркивание мощи, представление ее взору восхищенной толпы; Т. Вельманс сравнивает характер императорских портретов с ритуалом «prokypsis» - а (явление императора народу на рождество и при коронации); исследователь подчеркивает, что художник не воспроизводил эту историческую сцену, а явно вдохновленный ею, придавал портрету, согласно основной концепции византийского искусства, тот же характер, который поражал воображение зрителей при этой церемонии, описание которой можно найти у многих поэтов эпохи.

146. Р. М е п и с а ш в и л и, Вновь найденные портреты исторических лиц в Гелатском храме, Литературная газета, № 51, 1951, с. 4 (на груз. яз.); Р. М е п и с а ш в и л и, Архитектурный ансамбль Гелати, Тбилиси, 1966.

147. И. Лордкипанидзе Тектоничность в системе распределения композиций по сценам склонна объяснить малыми размерами церкви (см. И. Л о р д к и п а н и д з е, Набахтеви с. 25); между тем роспись церкви в Ипрари (Верхняя Сванетия), при малых размерах церкви строго тектонична и монументальна.

148. G. W ö l f f l i n, Die Bamberger Apokalyps, München, 1951.

149. Р. С l e m e n, Die romanische Monumentalmalerei in Rheinland, Düsseldorf, 1916, с. 318—325, рис. 237. Эта тенденция романского искусства в дальнейшем усиливается: в эпоху готического искусства сугубо портретные черты в скульптурных изображениях перебиваются в ансамбле скульптурного декора общим, характерным для готики, экспрессивно-декоративным впечатлением, что и определило дуалистическую природу этого искусства, в котором тесно переплелись, как отметил Дворжак, натурализм и идеализм

150. Т. Б. В и р с а л а д з е, Фресковая роспись церкви архангелов в сел. Земо-Крихи.

151. И. А. Л о р д к и п а н и д з е, Роспись придела Вамека Даддани в Хоби, табл. на с. 141.

152. Т. Б. В и р с а л а д з е, Основные этапы развития..., с. 9—10 (см. также — История искусства народов СССР, том VII, с. 35 Т.).

153. А. И. В о л ь с к а я, Росписи средневековых трапезных...; А. И. В о л ь с к а я, Живописные школы средневековой Грузии, II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1977.

154. Н. Л. А л д а ш в и л и, Г. А л и б е г а ш в и л и, А. В о л ь с к а я, Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, с. 4—6.

155. Г. В. А л и б е г а ш в и л и, Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI — начала XIII века; Г. В. А л и б е г а ш в и л и, доклады на I и II Международных симпозиумах по грузинскому искусству (*Atti del primo simposio internazionale...*; Материалы II симпозиума в Тбилиси).

156. А. И. В о л ь с к а я, Росписи средневековых трапезных...

157. Г. В. А л и б е г а ш в и л и, Художественный принцип иллюстрирования...

158. В. Н. Л а з а р е в, История византийского искусства, т. I, с. 80.

159. E. Wellesz, *Early Manuscripts of Al-Sufi*, „*Ars Orientalis*“, т.3, 1959.

160. Я. И. С м и р н о в, Восточное серебро, СПб., 1909, табл. XXXII, XXXIII.

161. Л. Г ю з а л я н, Бронзовый кувшин 1182 г.. Памятники эпохи Руставели, с., 221—233, табл. 29, 30.

Интересно сравнить орнаментальный мотив декора настоятельской ниши в трапезной в Бертубани, имитирующего ткань (с изображением вписанных в круги грифонов), с византийскими и иранскими тканями, чтобы убедиться, как и при одних и тех же элементах различного художественного эффекта достигает взаимоотношение в композиции изображения животного с отведенной ему формой поля, соотношение контура его фигуры с линией обрамления. Полная согласованность рисунка животного и окружности в грузинском искусстве создает впечатление динамичности изображения, плавности движения; в композиционном решении всего декора в целом выступает связанность отдельных элементов (кругов), без утраты ясной читаемости каждого из них. Между тем, в византийской ткани обращает внимание общее с иранскими тканями статичность композиций, разобщенность элементов всего декора (круги) друг от друга. (Y. E b e r s o l t *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris, 1923, с. 7); аналогичные многочисленные примеры приводятся в специальном исследовании М. Кецохвели, *Грузинские ткани X—XIII вв.* Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Тбилиси 1966.

162. E. Wellesz, *Early Manuscripts...*,

163. E. Wellesz, *Early Manuscripts...*

164. Близкими параллелями в искусстве Западной Европы могут служить иллюстрации псалтирей — *Cotton ms. Tiberius*, С. VI (XI в. Британский музей, Лондон) и *Reg. Lat. 12* (XI в., Ватикан; см. A. G r a b a r, *Early Mediaeval Painting*, C. Nordenfalk, *Book Illumination*, 1957, с. 184, 185).

При сходстве художественного эффекта линейной выразительности особенностью грузинских памятников выступает ощущение чувства меры, исключение характерного для романских композиций экспрессивной драматичности, выраженной именно средствами линейной динамики.

То же впечатление разницы в общем художественном впечатлении выступает при сравнении сходной схемы расположения складок гиматия Христа, с энергично закрученными спиралями в грузинских росписях XI века и начала XII века (Земо-Крихи, Ипрари, Накипари) и в рельефных композициях романского искусства.

165. Е. М а ч а в а р и а н и, Грузинские рукописи, Тбилиси, 1961, табл. 59.

166. Г. Н. Ч у б н и а ш в и л и, Грузинское чеканное искусство.

167. Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура..., Г. А л и б е г а ш в и л и, Рельефная плита из окрестностей Сухуми, Сообщения Ак. Наук Грузинской ССР, т. XII, № 8, 1951.

168. Н. А А л а д а ш в и л и Монументальная скульптура... Р. О. Ш м е р л и н г, Самтавро-памятник XI века, *Arg Georgica*, т. I, Тбилиси, 1942, табл. 212.
169. Г. А л и б е г а ш в и л и, Памятники средневековой станковой живописи из Верхней Сванети, сб. Средневековое искусство, Русь, Грузия, с. 158—175.
170. В. Н. Л а з а р е в История византийского искусства, т. I, с. 249.
171. Ир. М а м а й а ш в и л и. Народная струя в грузинской монументальной живописи XVI века; II международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1977.
172. Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, Доклад, читанный на общем собрании юбилейной сессии Ак. наук ГССР, посвященный 800-летию со дня рождения Шота Руставели, стенографический отчет, «Мацне», 1966, № 5, с. 197.
173. Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, Золотых дел мастера Асата работа для Таоского владетеля царя царей Давида Куропалата, *Вестник Музея Грузии* т. XV—V с. 128—129.
174. Ш. М е с х и а, Из истории социальных отношений Грузии город и феодальная аристократия XI—XIII вв.), «Мимомхилвели», II, Тбилиси, 1951, с. 83—107 (на груз. яз.).
175. К. С. К е к е л и д з е, История грузинской литературы, т. II, Тбилиси, 1941, с. 5.
176. Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, Доклад посвященный памяти Руставели, цит. стенографический отчет, с. 194.
177. Басили эзосмодзгвари, с. 13—14 (на груз. яз.), Памятники эпохи Руставели, с. 41.
178. Басили эзосмодзгвари с. 17 (на груз. яз.); памятники эпохи Руставели, с. 46.
179. История и восхваление венценосцев, Тбилиси, 1946, с. 477—478.
180. И в. Д ж а в а х и ш в и л и, Письменные источники по истории Грузии, Тбилиси, 1945, с. 229—230 (на груз. яз.). Об обожествлении царя в связи с необходимостью укрепления царской власти см. И в. Д ж а в а х и ш в и л и, Царь Грузии и история его права, Тбилиси, 1905.
181. Е. Т а к а и ш в и л и, Археологические экскурсии, разыскания и заметки, 1913, вып. 4, с. 87; Л. М у с х е л и ш в и л и, «Вестник Музея Грузии», Тбилиси, 1940, X с. 36.
182. Ч а х р у х а д з е, Тамариани, 1937, с. 30, 148 (на груз. яз.); Ч а х р у х а д з е, Тамариани пер. Ш. Н у ц у б и д з е, Тбилиси, 1942.
183. Ш о т а Р у с т а в е л и, Вепхисткаосани, Тбилиси, 1966, с. 10, стрф. 5 (на груз. яз.); перевод в прозе Н. Л. Марра; см. Н. Л. М а р р, Вступительные и заключительные строфы «Витязя в барсовой коже» Шота из Рустава, СПб, 1910, с. 7; Шота Р у с т а в е л и, «Витязь в тигровой шкуре» перевод Ш. Нуцубидзе, М. 1977, с. 15, стрф. 5).
184. И в. Д ж а в а х и ш в и л и, Письменные источники по истории Грузии, с. 115.
185. М. Д в о р ж а к, История итальянского искусства эпохи Возрождения, Москва, 1978., С. 13—41.

## РИСУНКИ В ТЕКСТЕ

1. Вардзия. Схема росписи северной стены.
2. Бетания. Схема росписи северного рукава.
3. Кинцвиси. Схема росписи северного рукава.
4. Бертубани. Схема росписи главного храма (вид на северо-запад).
5. Павниси. Схема росписи северной стены.
6. Удабно. Схема росписи северной стены главного храма.
7. Земо-Крихи. Схема росписи северного склона свода и стены.
8. Мацхвариши. Схема росписи северного склона свода и стены.
9. Атени. Схема росписи западной апсиды.
10. Атени. Схема росписи южной апсиды.
11. Бочорма. Схема росписи юго-восточной апсиды.
12. Бочорма. Схема росписи северо-восточной апсиды.
13. Бочорма. Схема росписи юго-западной апсиды.
14. Хоби. Схема росписи южной стены юго-западной части храма.
15. Хоби. Схема росписи северного склона свода и стены юго-восточного придела.
16. Сори. Схема росписи южного склона свода и стены.
17. Набахтеви. Схема росписи южной стены.
18. Хоби. Схема росписи храма (южная стена).
19. Накипари. Схема росписи апсиды .
20. Ипрари. Схема росписи апсиды.
21. Ипрари. Схема росписи северного склона свода и стены.
22. Накипари. Схема северного склона свода и стены.
23. Удабно. Схема росписи восточной стены трапезной.
24. Удабно. Схема росписи северной стены трапезной.
25. Бертубани. Схема росписи северной стены трапезной.
26. Бертубани. Схема росписи восточной стены трапезной.

## DESSINS DANS LE TEXTE

1. Vardzia. Schéma de la peinture du mur nord.
2. Betania. Schéma de la peinture du bras nord.
3. Kintsvissi. Schéma de la peinture du bras nord.
4. Bertoubani. David-Garedjà. Schéma de la peinture de l'église principale.  
Vue sur le nord-ouest.
5. Pavnissi. Schéma de la peinture du mur nord.
6. Oudabno. (David-Garedjà). Schéma de la peinture du mur nord de l'église principale.
7. Zemo Krikhi. Schéma de la peinture du mur nord.
8. Matskhvarichi. Schéma de la peinture, de la partie nord de la voûte et du mur.
9. Aténi. Schéma de la peinture de l'abside ouest.
10. Aténi. Schéma de la peinture de l'abside sud.
11. Botchorma. Schéma de la peinture de l'abside sud-est.
12. Botchorma. Schéma de la peinture de l'abside nord-est.
13. Botchorma. Schéma de la peinture de l'abside sud-ouest.
14. Khobi. Schéma de la peinture du mur sud de la partie sud-ouest de l'église.
15. Khobi. Schéma de la peinture de la partie nord de la voûte et du mur de la chapelle sud-est.
16. Sori. Schéma de la peinture de la partie sud de la voûte et du mur.
17. Nabakhtévi. Schéma de la peinture du mur sud.
18. Khobi. Schéma de la peinture de l'église (mur sud).
19. Nakipari. Schéma de la peinture de l'abside.
20. Iprari. Schéma de la peinture de l'abside.
21. Iprari. Schéma de la peinture du mur nord.
22. Nakipari. Schéma de la peinture du mur nord.
23. Oudabno. Schéma de la peinture du mur est du réfectoire.
24. Oudabno. Schéma de la peinture du mur nord du réfectoire.
25. Bertoubani. Schéma de la peinture du mur nord du réfectoire.
26. Bertoudani. Schéma de la peinture du mur est du réfectoire.

## ПЕРЕЧЕНЬ ТАБЛИЦ

1. Вардзия. Общий вид храма.
2. Вардзия. Интерьер храма, вид на северо-восток.
3. Вардзия. Роспись северной стены.
4. Вардзия. Царица Тамара и царь Георгий, роспись восточной части северной стены.
5. Вардзия. Царица Тамара.
6. Вардзия. Царь Георгий III.
7. Вардзия. Изображение Спаса в интерьере, над входом в храм.
8. Бетания. Общий вид храма.
9. Бетания. Интерьер храма, вид на северную стену со стороны южного входа.
10. Бетания. Царица Тамара и царь Георгий III.
11. Бетания. Царица Тамара.
12. Бетания. Роспись южной стены с изображением Сумбата Орбелиани.
13. Кинцвиси. Общий вид храма.
14. Кинцвиси. Интерьер храма, вид на северную стену.
15. Кинцвиси. Интерьер храма, вид на южную стену.
16. Кинцвиси. Царица Тамара и Георгий III.
17. Кинцвиси. Царица Тамара.
18. Кинцвиси. Изображение Христа перед царскими портретами.
19. Бертубани. Роспись северной стены главного храма.
20. Бертубани. Роспись алтарной апсиды главного храма.
21. Бертубани. Царица Тамара и царь Георгий-Лаша перед иконным изображением богородицы с младенцем.
22. Бертубани. Роспись главного храма, вид на северо-запад.
23. Атени. Роспись западной апсиды.
24. Атени. Роспись западной апсиды, северная часть нижнего регистра с изображениями ктиторов.
25. Земо-Крихи. Роспись северной стены с портретами эриставов (западная часть).
26. Земо-Крихи. Роспись северной стены с портретами эриставов (восточная часть).
27. Земо-Крихи. Изображение эристава (фрагмент).
28. Земо-Крихи. Св. Екатерина.
29. Бедиа. Портрет феодала, роспись северной стены.
30. Мацхвариши. Игумен Квирике, роспись южной стены.
31. Мгвимеви. Роспись северной стены, портрет Рати Кахаберидзе.
32. Удабно. Церковь Благовещения; интерьер, вид на юго-восток.
33. Удабно. Церковь Благовещения, интерьер, вид на северо-запад.
34. Гелати. Давид Нарин в монашеском одеянии; роспись юго-восточного придела главного храма (южная стена).

35. Гелати. Царь Давид Нарин; роспись юго-восточного придела главного храма (западная стена).
36. Хоби. Шергил Дадиани с супругой и сыном; роспись южной стены юго-западной части храма.
37. Хоби. Вамек Дадиани с супругой; роспись северной стены юго-восточного придела.
38. Чала. Шермазин Абашидзе; роспись западной стены юго-западного придела церкви св. Георгия.
39. Корети. Годердзи Церетели; роспись западной стены.
40. Гелати. Портретный ряд в росписи главного храма (северная стена северного рукава).
41. Гелати. Имеретинский царь Александр с супругой; роспись главного храма.
42. Некреси. Царь Леван с супругой и сыном.
43. Греми. Царь Леван со святыми воинами перед богородицею с Христом.
44. Церковь Сан-Витале в Равенне. Интерьер, вид на восток.
45. Церковь Сан-Витале. Мозаика апсиды.
46. Церковь Сан-Витале. Император Юстиниан с епископом Максимилианом и со свитой; стенная мозаика в алтаре.
47. Церковь Сан-Витале. Императрица Феодора со свитой; стенная мозаика в алтаре.
48. Св. София в Константинополе. Константин IX Мономах и императрица Зоя, в центре — Христос на троне, Иоанн II Комнин с императрицей Ириной, в центре — богородица с младенцем; мозаика южной галереи (восточная стена).
49. Марторана в Палермо. Король Рожер II коронуемый Христом; мозаика нарффика.
50. Кахрие Джамии в Константинополе. Феодор Метохит перед Христом; мозаика внутреннего нарффика.
51. Слова Иоанна Златоуста, рукопись Парижской Нац. Библ. Coislin 79. Император Никифор Вотаниат, Иоанн Златоуст и архангел.
52. Псалтирь, Венецианская Марциана, гл. 17, Василий II Болгоровойца и покоренные болгары.
53. Евангелие Оттона III. Рейхенау Символическое изображение стран.
54. Евангелие Оттона III. Рейхенау. Император Оттон III.
55. Слоновая кость. Император Роман и императрица Евдокия коронуемые Христом.
56. Св. София Киевская. Роспись западного нефа (южная стена).
57. Церковь Спаса Нередицы. Князь Ярослав Всеволодович подносит модель храма Христу.
58. Бояна (Болгария). Роспись южного притвора церкви св. Николая и Пантелеймона; князь Калоян с супругой Десиславой (северная стена).
59. Бояна (Болгария). Роспись южного притвора церкви св. Николая и Пантелеймона. Царь Константин Асеня с супругой Ириной (южная стена).
60. Храм Креста (Джвари) в Мцхета. Восточный фасад с ктиторскими рельефами.
61. Опиза. Рельефная плита с изображением Ашота Куропалата.
62. Петобани. Рельефная плита с изображением ктиторов.
63. Боржоми. Рельеф тимпана с изображением ктиторов.
64. Корого. Рельеф капители церкви с изображением донаторов.

65. Ошки. Рельеф южного фасада, ктитор.
66. Ошки. Южный фасад храма, деисус с ктиторами.
67. Чеканная икона из Муркмера, Архангел Михаил с коленопреклоненным ктитором.
68. Чеканная икона из Гелати. Богоматерь с младенцем и ктитором. Вклад казначея Саргиса Мцецисдзе.
69. Чеканная икона из Тквири. Деисус. Вклад Тамары, дочери Вахтанга Гურიели в память супруга Папуны Чиладзе.
70. Кинцвиси. Ангел (северная стена)
71. Пархальское евангелие (А-1453) Евангелисты.
72. I Джручское четвероевангелие (Н-1660) Исцеление бесноватого.
73. Цветная триодь (А-734). Неверие Фомы.
74. II Джручское четвероевангелие (Н-1663). Предательство Иуды.
75. Слова Григория Богослова (А-109). Григорий Богослов и Григорий Нисский.
76. Миниатюра исламской рукописи Margh 144. Знак зодиака — Лев.
77. Миниатюра иранской рукописи E.7 (Ленинград, Институт Востоковедения АН СССР). Знак зодиака — Лев.
78. Астрономический трактат. Знак зодиака — Лев.
79. Астрономический трактат (А-65). Знак зодиака — Дева.
80. Астрономический трактат (А-65). Знак зодиака — Близнецы.
81. Удабно. Орнамент в росписи одной из пещерных церквей.
82. Удабно. Роспись трапезной. Вид на север.
83. Бертубани. Роспись трапезной. Вид на север.
84. Чеканная икона. Преображение.
85. Чеканная икона. Богоматерь Лаклакидзе.
86. Сафара. Рельефная плита алтарной преграды.
87. Никорцминда. Рельеф в щипце восточного фасада.
88. Никорцминда. Рельеф тимпана.
89. Живописная икона. Архангел Михаил (Верхняя Сванетия, церковь св. Квирика и Ивлиты).
90. Живописная икона. Архангел (Верхняя Сванетия, церковь св. Архангелов в Ипрари).

Цветные таблицы: 1. Фронтиспис. Роспись северной стены храма Бетании  
 2. На обложке и в таблицах — царица Тамара. Роспись храма Вардзия.

## TABLE DES PLANCHES

1. Vardzia. Vue générale de l'église.
2. Vardzia. Intérieur de l'église, vue sur le nord-est.
3. Vardzia. Peinture du mur nord.
4. Vardzia. Reine Thamar et roi Guiorgui III.
5. Vardzia. Reine Thamar.
6. Vardzia. Roi Guiorgui III.
7. Vardzia. Représentation du Sauveur dans l'intérieur, au dessus de l'entrée de l'église.
8. Betania. Vue générale de l'église.
9. Betania. Intérieur de l'église, vue sur le mur nord.
10. Betania. Reine Thamar et Guiorgui III.
11. Betania. Reine Thamar.
12. Betania. Peinture du mur sud avec représentation de Soumbat Orbéliani.
13. Kintsvissi. Vue générale de l'église.
14. Kintsvissi. Intérieur de l'église, vue sur le mur nord.
15. Kintsvissi. Intérieur de l'église, vue sur le mur sud.
16. Kintsvissi. Reine Thamar et roi Guiorgui III.
17. Kintsvissi. Reine Thamar.
18. Kintsvissi. Représentation du Christ devant les portraits royaux.
19. Bertoubani. Peinture du mur nord de l'église principale.
20. Bertoubani. Peinture de l'abside de l'église principale.
21. Bertoubani. Reine Thamar et Guiorgui-Lacha devant l'icône de la Vierge à l'Enfant.
22. Bertoubani. Peinture de l'église principale, vue sur le nord-ouest.
23. Aténi. Peinture de l'abside ouest.
24. Aténi. Peinture de l'abside ouest, partie nord du registre intérieur avec la représentation des donateurs.
25. Zemo-Krikhi. Peinture du mur nord avec les portraits des eristavs. (Partie ouest).
26. Zemo-Krikhi. Peinture du mur nord avec les portraits des eristavs. (partie est).

27. Zemo-Krikhi. Représentation d'un eristav.
28. Zemo-Krikhi. St. Catherine.
29. Bédia. Portrait d'un féodal dans la peinture du mur nord.
30. Mgvimévi. Peinture du mur nord; le portrait de l'eristav Rati Kakhaberidzé.
31. Matzkhvarichi. Supérieur Kviriké (Peinture du mur sud).
32. Oudabno. Intérieur de l'église de l'Annonciation. Vue sur le sud-est.
33. Oudabno. Intérieur de l'église de l'Annonciation, vue sur le nord-ouest.
34. Gelathi. David-Narine en habit monacal. Peinture de la chapelle sud-est de l'église principale (mur sud).
35. Gelathi. Roi David-Narin, peinture de la chapelle sud-est de l'église principale de Gelathi (mur ouest).
36. Khobi. Cherguil Dadiani avec épouse et fils; peinture du mur sud de la partie sud-ouest de l'église.
37. Vamek Dadiani avec épouse; peinture du mur nord de la chapelle sud-ouest.
38. Tchala. Chermazin Abachidze; peinture du mur ouest de l'église Saint-Georges.
39. Kõrethi. Goderdzi Tsérétéli; peinture du mur ouest.
40. Gelathi. Les portraits historiques dans la peinture de l'église principale
41. Gelathi. Roi d'Iméréthie Alexandre avec épouse; peinture de l'église principale.
42. Nekressi. Roi Levan avec épouse et fils.
43. Gremi. Roi Levan avec le saint guerrier devant la Vierge à l'Enfant.
44. Eglise de San Vitale à Ravenne. Intérieur, vue sur l'est.
45. Eglise San-Vitale. Mosaïque de l'abside.
46. Eglise San-Vitale. Empereur Justinien avec l'évêque Maximilien et sa suite; mosaïque du mur dans l'autel.
47. Eglise San-Vitale. Impératrice Theodora avec sa suite; mosaïque du mur de l'autel.
48. Ste. Sophie à Constantinople. Constantin X Monomaque et impératrice Zoe, au centre-Christ trônant; Jean II Comnène avec l'impératrice Irène, au centre-Vierge à l'Enfant. Mosaïque de la galerie sud (mur est).
49. Martorana à Palermo. Roi Roger II couronné par Christ; mosaïque du narthex.
50. Kakhrié-Djami à Constantinople. Theodore Metochites devant Christ; mosaïque du narthex intérieur.
51. Homélie de Jean Chrysostome, manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris-Coislin 79. Nicephore III Botaniate. Jean Chrysostome et archange.
52. Psautier, la Marcienne vénitienne, gr. 17 de Basil II, conquérant de la Bulgarie.

53. Evangile d'Otton III, Reichenau. Représentation symbolique des pays.
54. Miniatures du manuscrit roman d'Otton III. Reichenau. Empereur Otton III.
55. Ivoire. Empereur Roman et impératrice Eudoxie, couronnés par Christ.
56. Ste. Sophie de Kiev. Peinture de la nef ouest. (mur sud).
57. Eglise du Sauveur Néréditzza. Peinture avec représentation du prince Jaroslav devant Christ.
58. Bojana. Peinture de l'église St. Nicolas et Panteleimon. Prince Kaloyane avec épouse Dezislave (mur nord du parvis sud).
59. Bojana. Roi Constantin Assène avec épouse Irène (peinture du mur sud du parvis sud).
60. Eglise de la Croix (Djvari) à Mtskheta. Façade est avec reliefs des donateurs.
61. Opiza. Dalle en reliefs. Achète Kourapalate avec le modèle de l'église
62. Petobani. Dalle en reliefs avec représentation des donateurs.
63. Borjomi. Relief du tympan avec représentation des donateurs.
64. Korogho. Relief du chapiteau de l'église avec représentation des donateurs.
65. Eglise à Ochki. Reliefs de la façade sude. Le donateurs.
66. Eglis à Ochki. Relief de la façad sude. Deisis avec les donateurs.
67. Icône ciselée de Mourkmère. Archange Michel avec donateur agenouillé.
68. Icône ciselée. de Gelathi Vierge avec Enfant et donateur.
69. Icône ciselée de Tkviri avec représentation de la Deisis, du donateur et des st. guerriers.
70. Kintsvissi. L'Ange (mur nord).
71. Evangile de Parkhal (A—1453), Représentation des évangélistes.
72. Le I<sup>er</sup> tétraévangile de Djroutchi (H—1660). La guérison du possédé.
73. Triodion. L'Incrédulité de Thomas.
74. II<sup>er</sup> Tetraévangile de Djroutchi (H—1665) Miniature, trahison de Judas
75. Homélie de Grégoire de Nazianze. (A—109) Grégoire Nazianze et Grégoire de Nisse.
76. Miniature du manuscrit islamique March 144. Signe du zodiaque-lion.
77. Miniature du manuscrit iranien E—7. Signe du zodiaque-lion.
78. Traité astronomique (A—65) Signe du zodiaque—lion.
79. Traité astronomique (A—65). Miniature avec représentation du signe du zodiaque-Vierge.
80. Traité astronomique. (A—65). Miniature avec représentation du signe du zodiaque-Géméaux.
81. Oudabno. Ornement dans la peinture de l'arc d'une des églises rupestres.
82. Oudabno. Peinture du réfectoire; vue sur le nord.
83. Bertoubani. Peinture du réfectoire; vue sur le nord.

84. Icône ciselée de la Transfiguration.
85. Icône ciselée. Vierge de Laklakidze.
86. Safara. Dalle en reliefs du chancel.
87. Nicortsminda. Relief sur le fronton de la façade est.
88. Nicortsminda. Relief du tympan.
89. Icône de peinture. Archange Michel. (Haute Svanétie, église de St. Kviriqué et Julitte).
90. Icône de peinture. Archange. (Haute Svanétie. Eglise des St. Archanges à Iprari).

Planches de couleurs: 1. Betania. Intérieur de l'église, vue sur le mur nord;  
2. Reine Thamar. Vardzia.

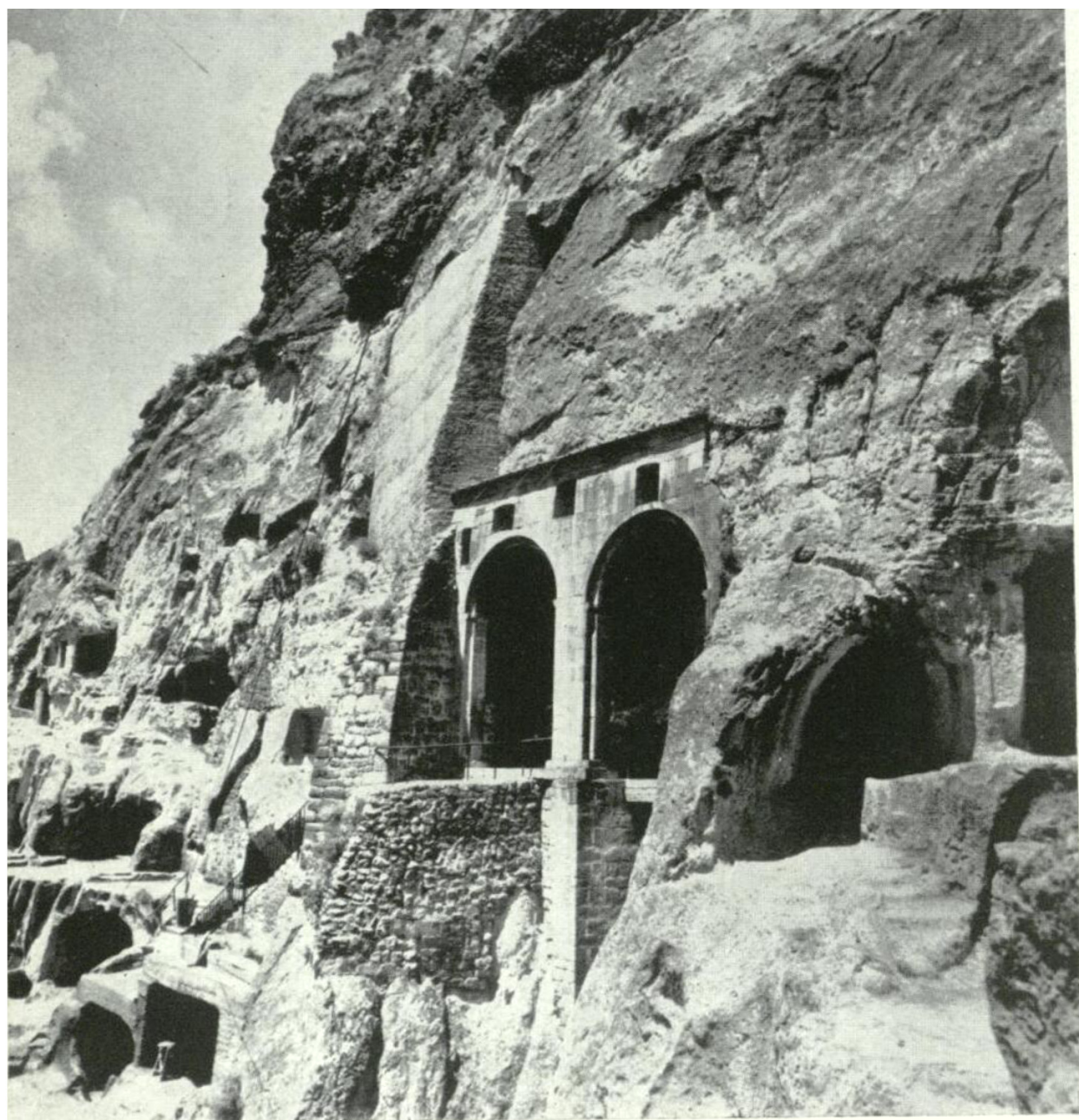
Цветные таблицы воспроизведены с негативов В. Г. Цинцадзе, О. Цквитинидзе.

Фотоснимки, представленные на таблицах, воспроизведены с негативов: П. Н. Склифасовского, С. Шиманского и (фототети Института истории грузинского искусства АН ГССР), И. Н. Гильгендорфа, Т. Кюне (из фототеки Государственного Музея искусств Грузинской ССР), Специальной экспериментальной лаборатории фиксации памятников искусства; В. Цинцадзе, О. Цквитинидзе, Р. Кенна.

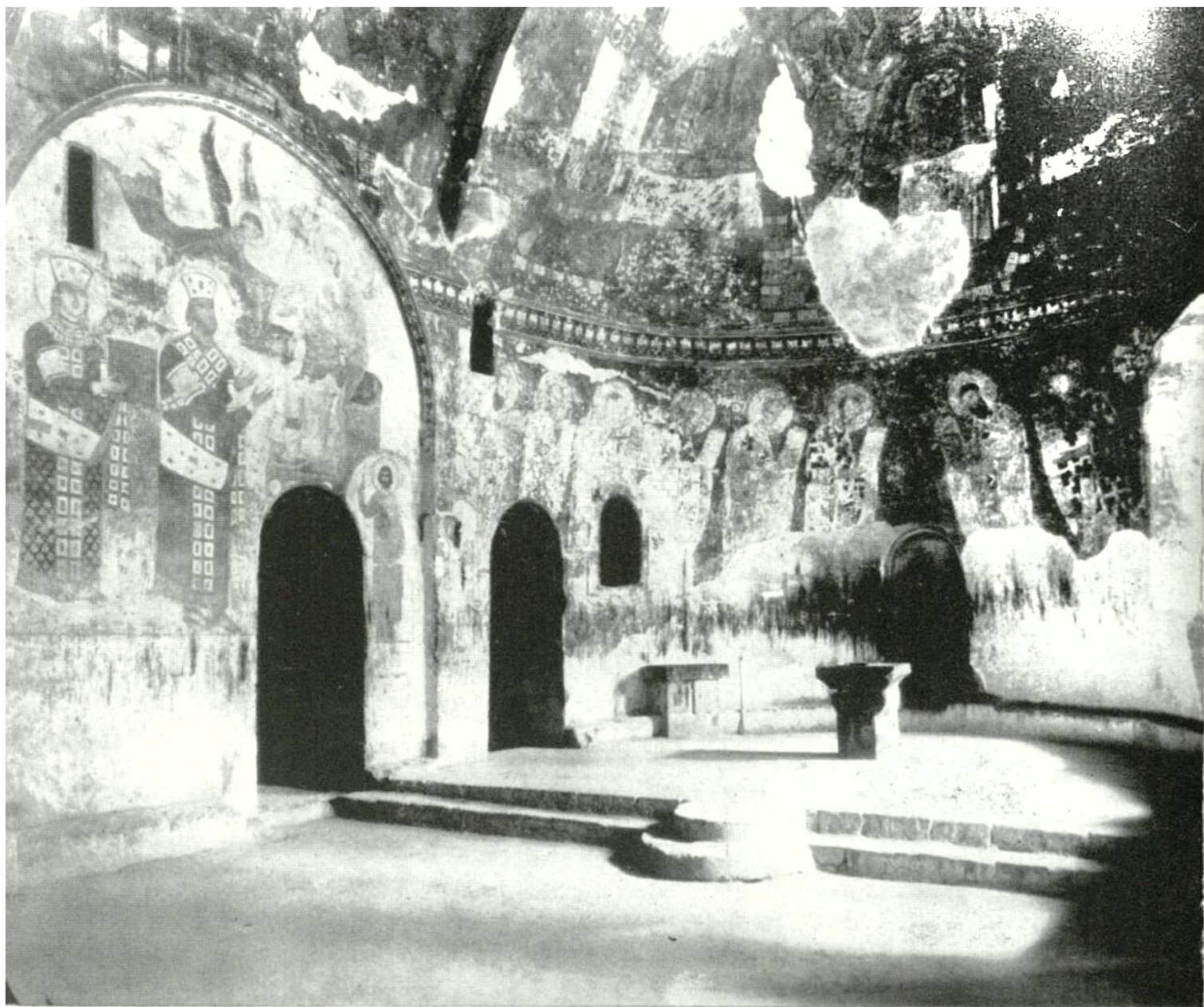


ТАБЛИЦЫ

PLANCHES



1. Вардзия, Общий вид храма.



2. Вардзия. Интерьер храма, вид на северо-восток.



3. Вардзия. Роспись северной стены.



4. Вардзия. Царица Тамара и царь Георгий, роспись восточной части северной стены



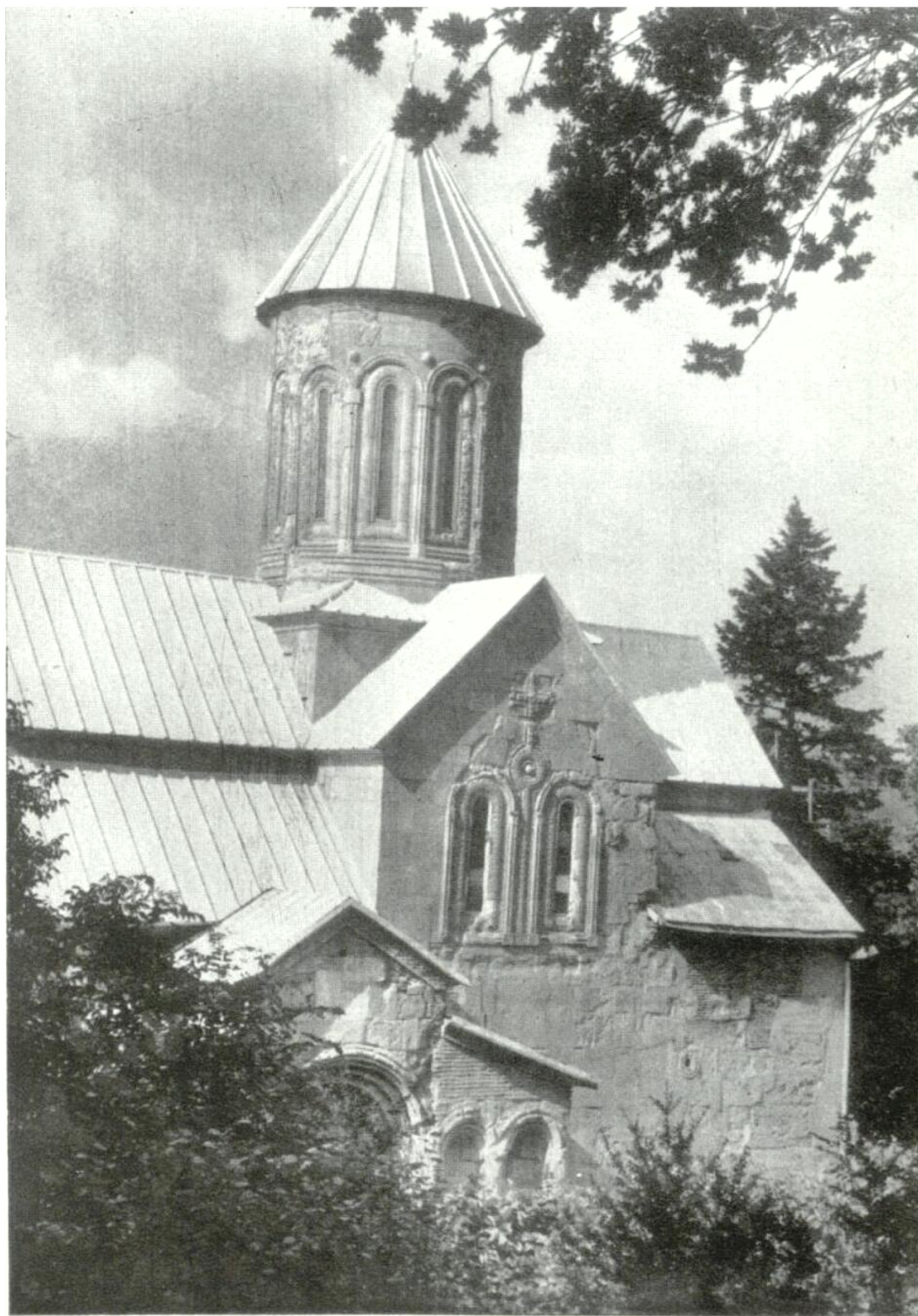


6. Вадзья. Царь Георгий III.

5. Вадзья. Царица Тамара.



7. Вардзия. Изображение Спаса в интерьере, над входом в храм.



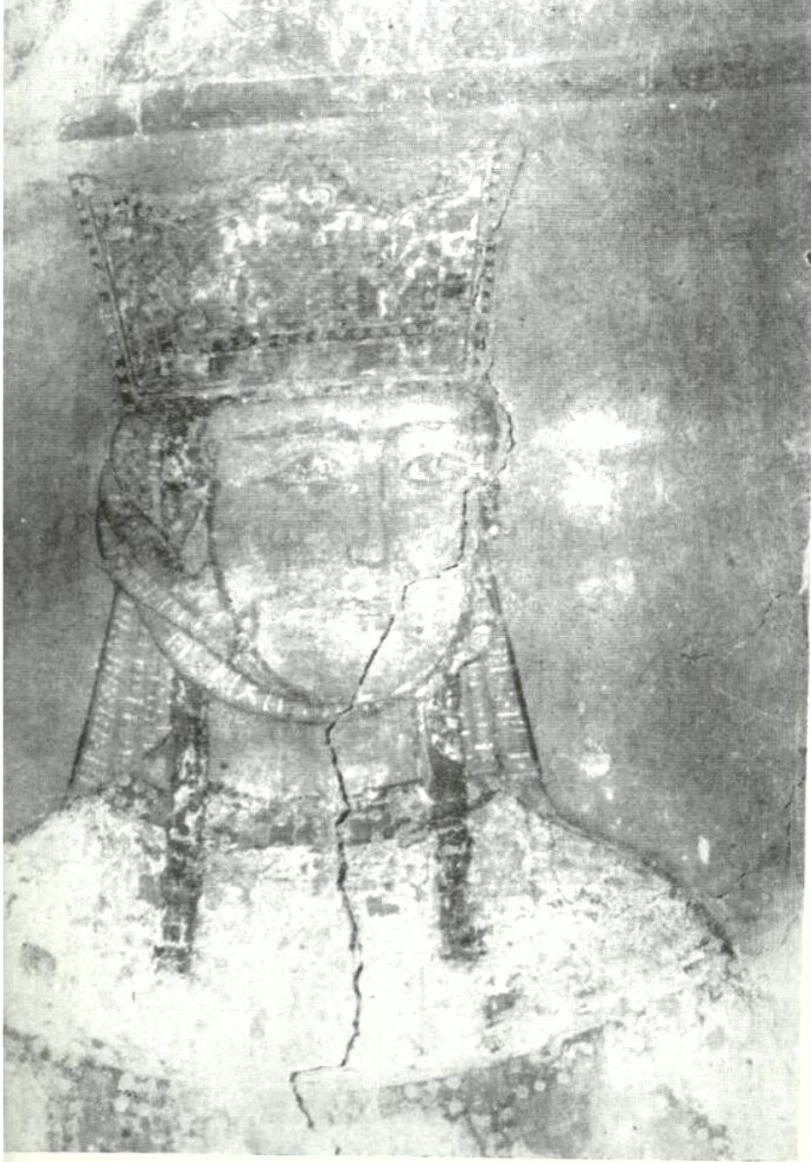
8. Бетания. Общий вид храма.



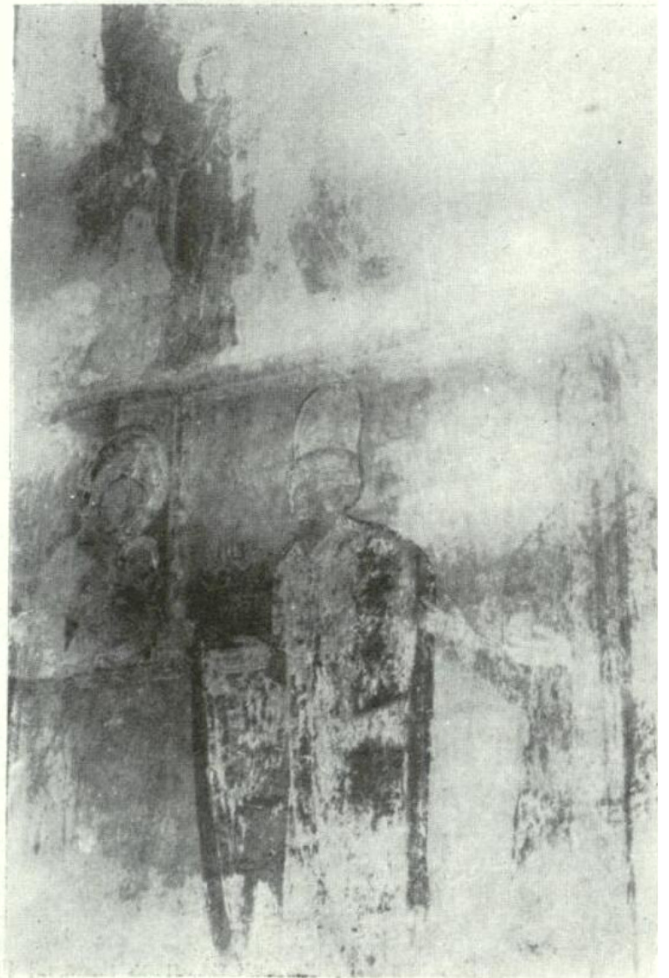
9. Бетания. Интерьер храма, вид на северную стену со стороны южного входа.



10. Бетания. Царица Тамара, царь Георгий III и Георгий—Лаша



11. Бетания. Царица Тамара.



12. Бетания. Роспись южной стены с изображением Сумбата Орбелани.



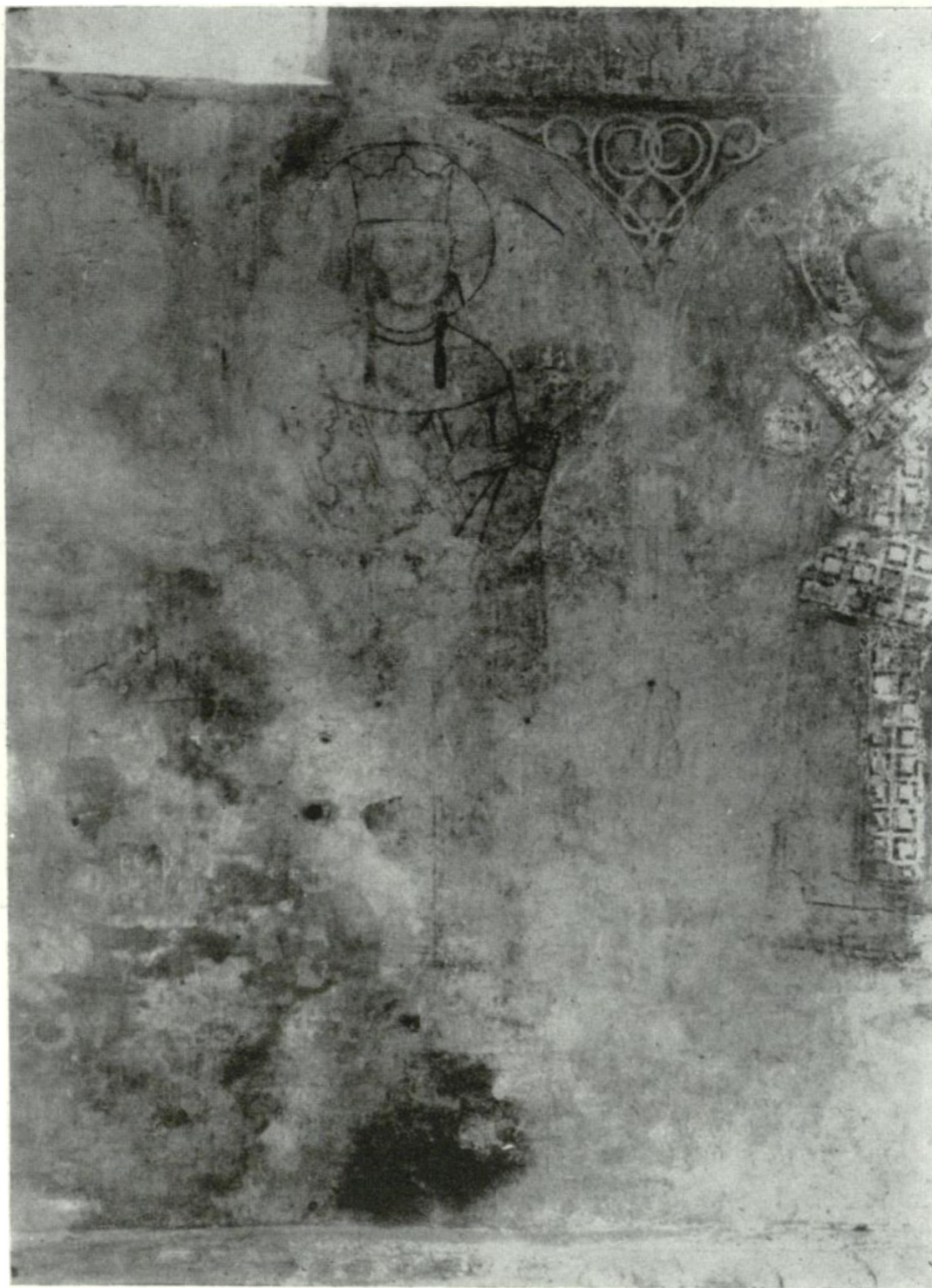
13. Княцвиси. Общій вид храма.



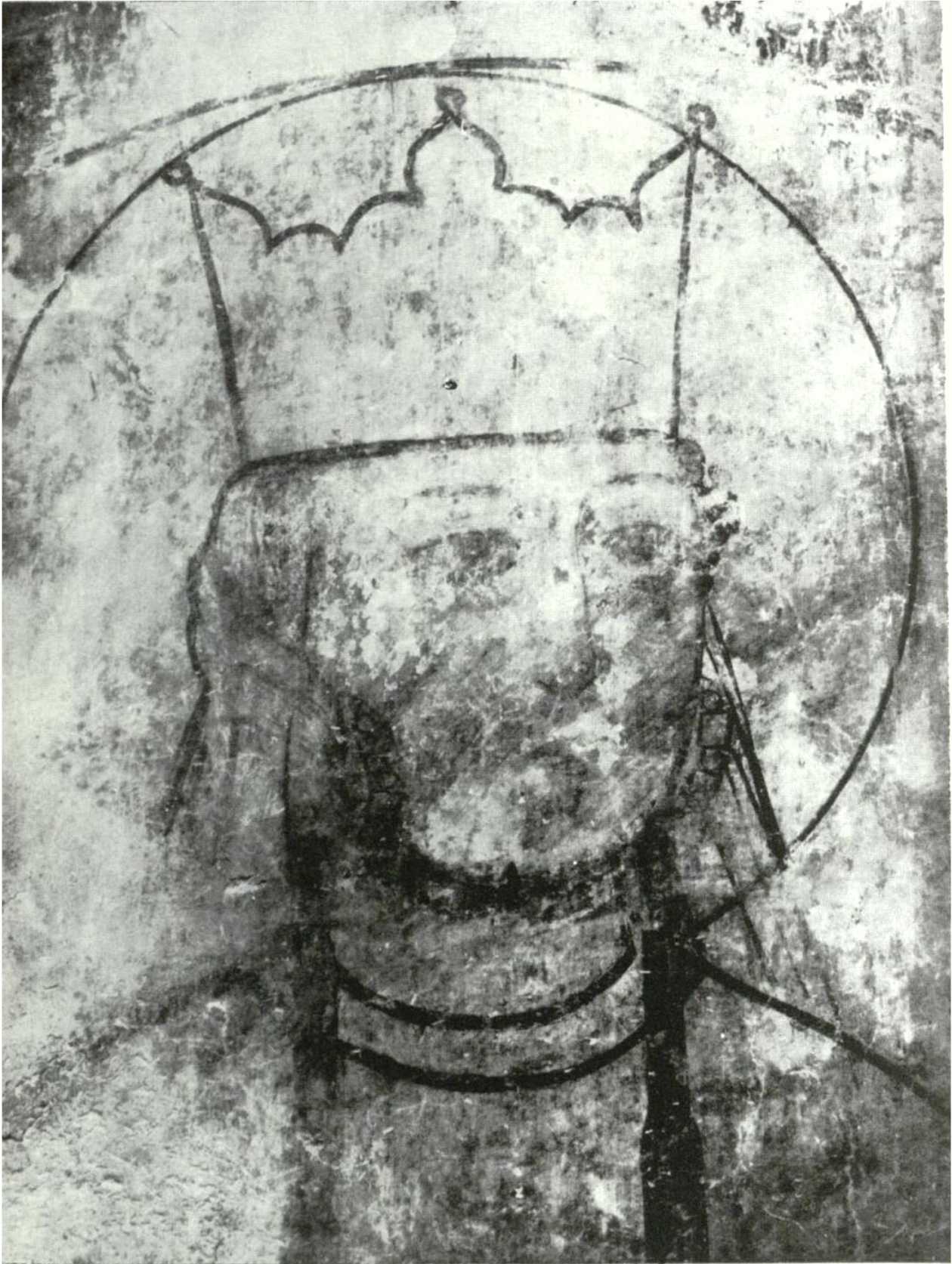
14. Кинчвиси. Интерьер храма, вид на северную стену.



15. Кинчвиси. Интерьер храма, вид на южную стену



16. Кинцвиси. Царица Тамара и Георгий III.



17. Кинцвиси. Царица Тамара.



18. Изображение Христа перед царскими портретами.



19. Бертубани. Роспись северной стены главного храма.



20. Бертубани. Роспись алтарной апсиды главного храма.



21. Бертубани, Царица Тамара и царь Георгий-Лаша перед иконным изображением богородицы с младенцем.



22. Бертубани. Роспись главного храма, вид на северо-запад.



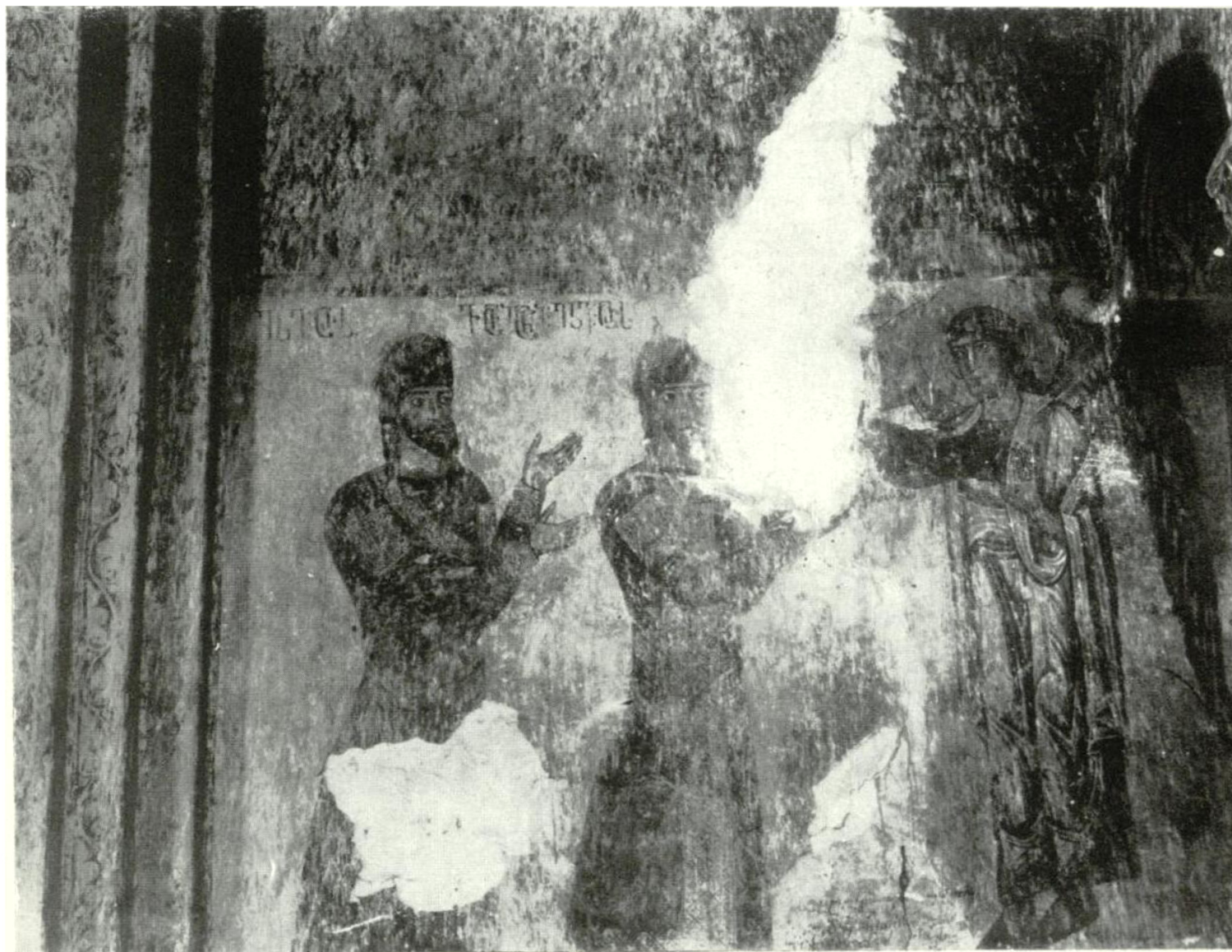
23. Афины. Роспись западной апсиды.



24. Атени. Роспись западной апсиды, северная часть нижнего регистра с изображением ктиторов.



25. Земо-Крихи. Роспись северной стены с портретами эриставов (западная часть).



26. Земо-Криси. Роспись северной стены с портретами эриставов (восточная часть).



27. Земо-Крихи. Изображение эристава (фрагмент).



28. Земо-Крихи. Св. Екатерина.



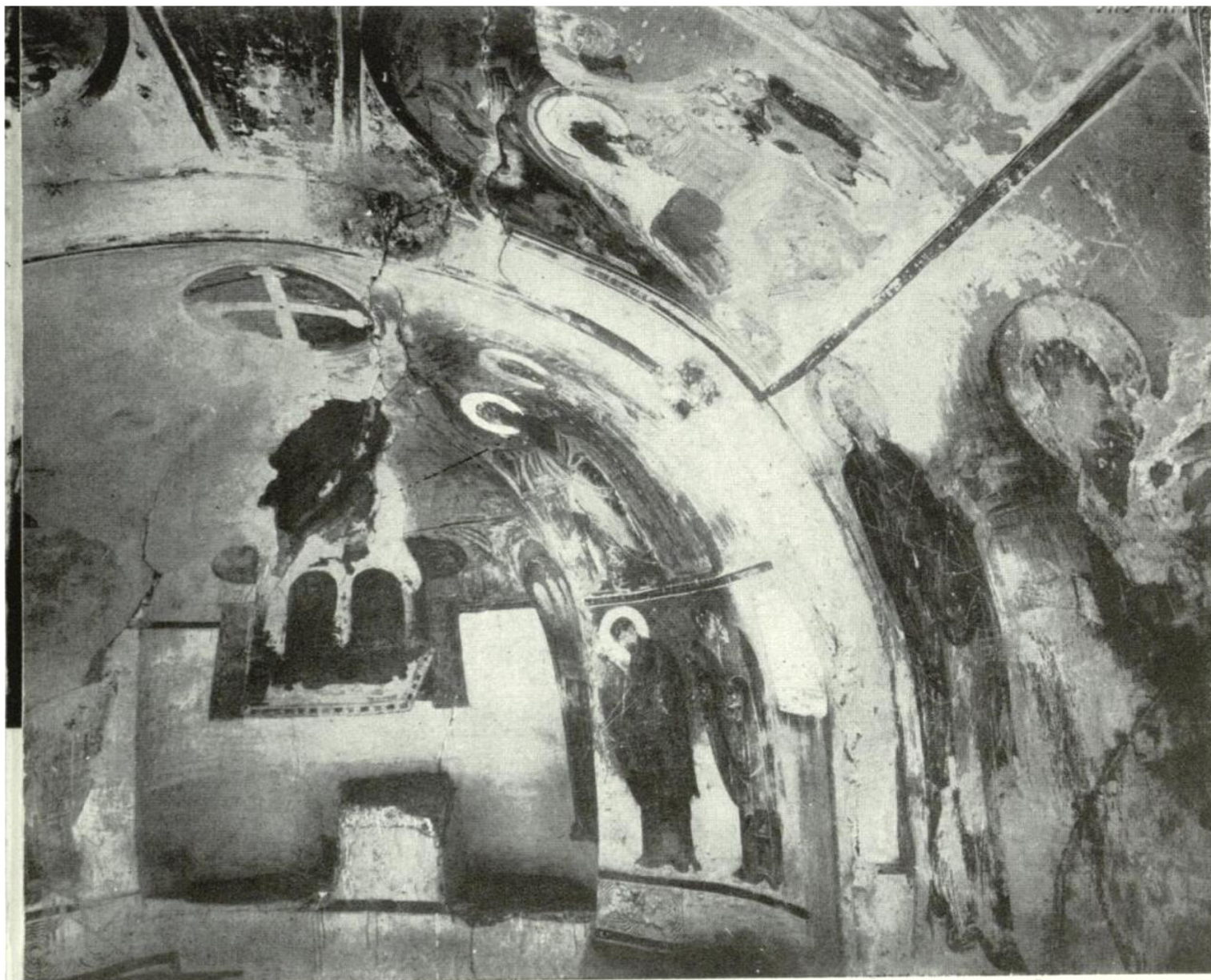
29. Бедия. Портрет феодала, роспись северной стены.



30. Мацхвариши. Игумен Квирикэ, роспись южной стены.



31. Мгвимеви Роспись северной стены, портрет Рати Кахаберидзе.



32. Улабно. Церковь Благовещения; интерьер, вид на юго-восток.



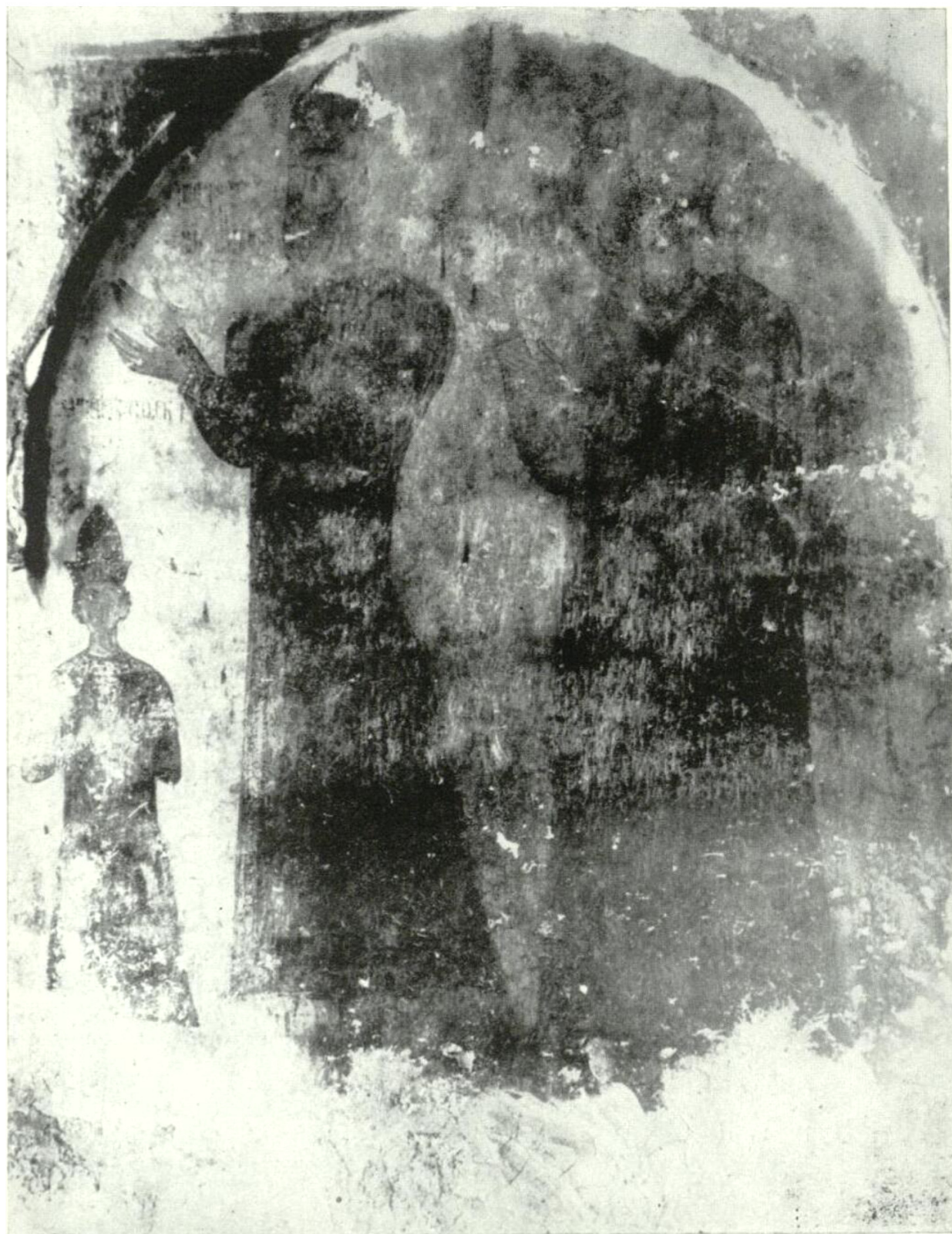
33. Удабно. Церковь Благовещения, интерьер, вид на северо-запад.



34. Гелати. Давид Нарин в монашеском одеянии; роспись юго-восточного придела главного храма (южная стена).



35. Гелати. Царь Давид Нарин; роспись юго-восточного придела главного храма (западная стена).



36. Хоби. Шергил Дадани с супругой и сыном; роспись южной стены юго-западной части храма.



37. Хоби. Вамек Даднани с супругой; роспись северной стены юго-восточного придела.



38. Чала. Шермазин Абашидзе;  
роспись западной стены  
юго-западного придела  
церкви св. Георгия.



39. Корети. Годердзи Церегели;  
роспись западной стены.



40. Гелати. Портретный ряд в росписи главного храма (северная стена северного рукава).



41. Гелати. Имеретинский царь Александр с супругой; роспись главного храма.



42. Некреси. Царь Леван с супругой и сыном.



43. Грeми. Царь Леван со святыми воинами перед богородицею с Христом.



44. Церковь Сан-Витале в Равенне. Интерьер, вид на восток.

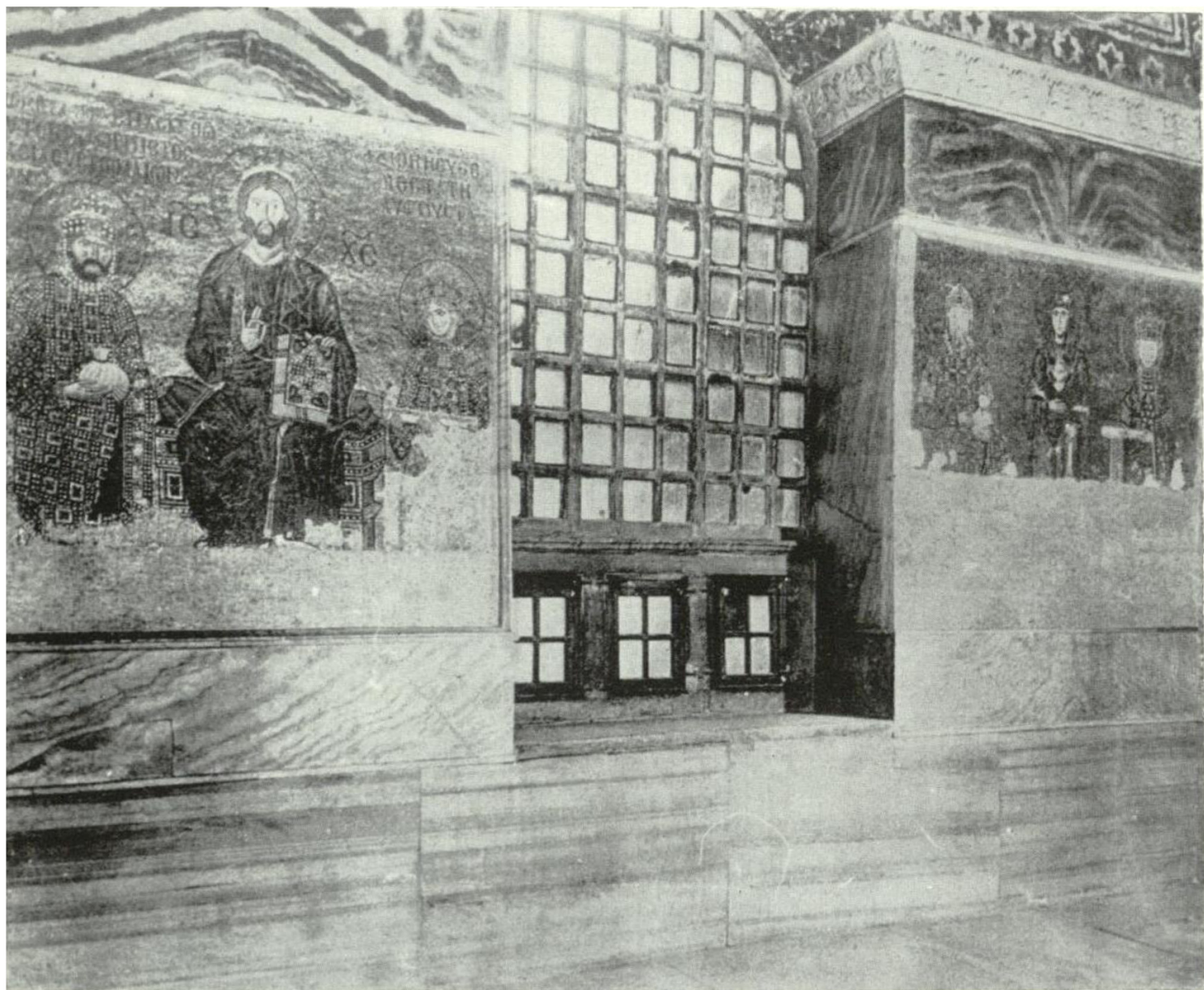
45. Церковь Сан-Витале. Мозанка апсиды.



46. Церковь Сан-Витале. Император Юстиниан с епископом Максимилианом и со свитой; стенная мозаика алтаря.



47. Церковь Сан-Витале. Императрица Феодора со свитой; стенная мозаика алтаря.



48. Св. София в Константинополе. Константин IX Мономах и императрица Зоя, в центре — Христос на троне; Иоанн II Комнин с императрицей Ириной, в центре — богородица с младенцем; мозаика южной галереи (восточная стена).

49. Марторана в Палермо. Король  
Рожер II, коронуемый Христом,  
мозаика нарфика



50. Кахрие Джаме в Константинополе.  
Феодор Метохит перед Христом;  
мозаика внутреннего нарфика.





51. Слова Иоанна Златоуста, рукопись парижской Нац. Библ. Coislin 79. Император Никифор Вотаниат, Иоанн Златоуст и архангел.



52. Псалтирь, венецианская Марциана, гр. 17, Василий II Болгаробойца и покоренные болгары.



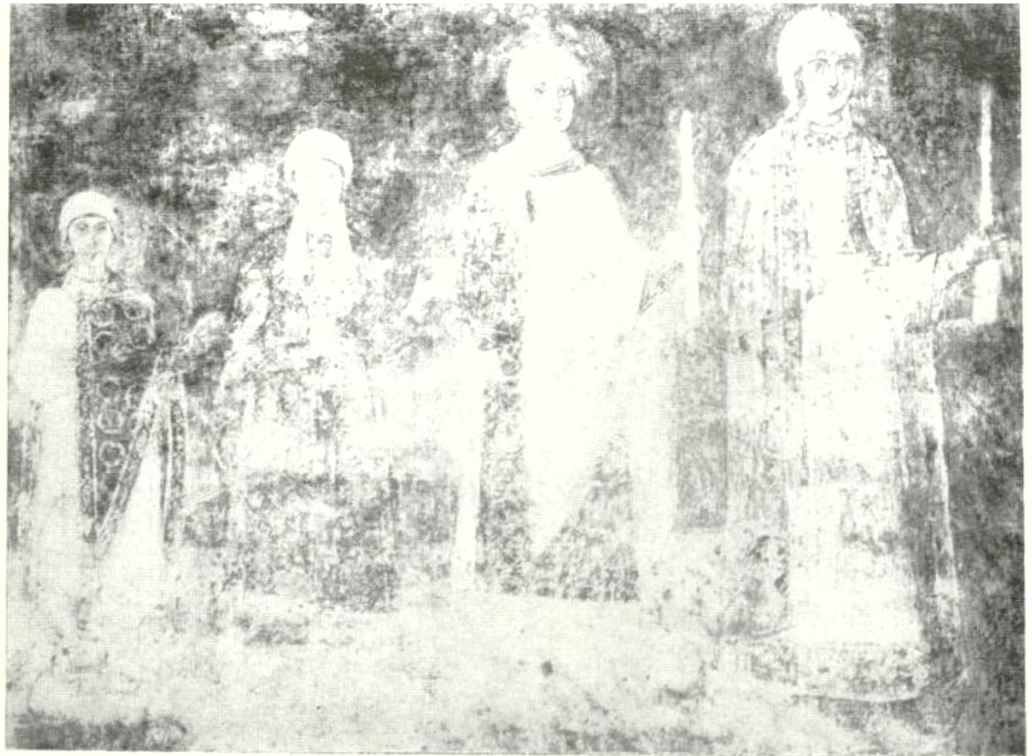
53. Евангелие Оттона III, Рейхенау. Символическое изображение стран.



54. Евангелие Оттона III. Рейхенау. Император Оттон III.



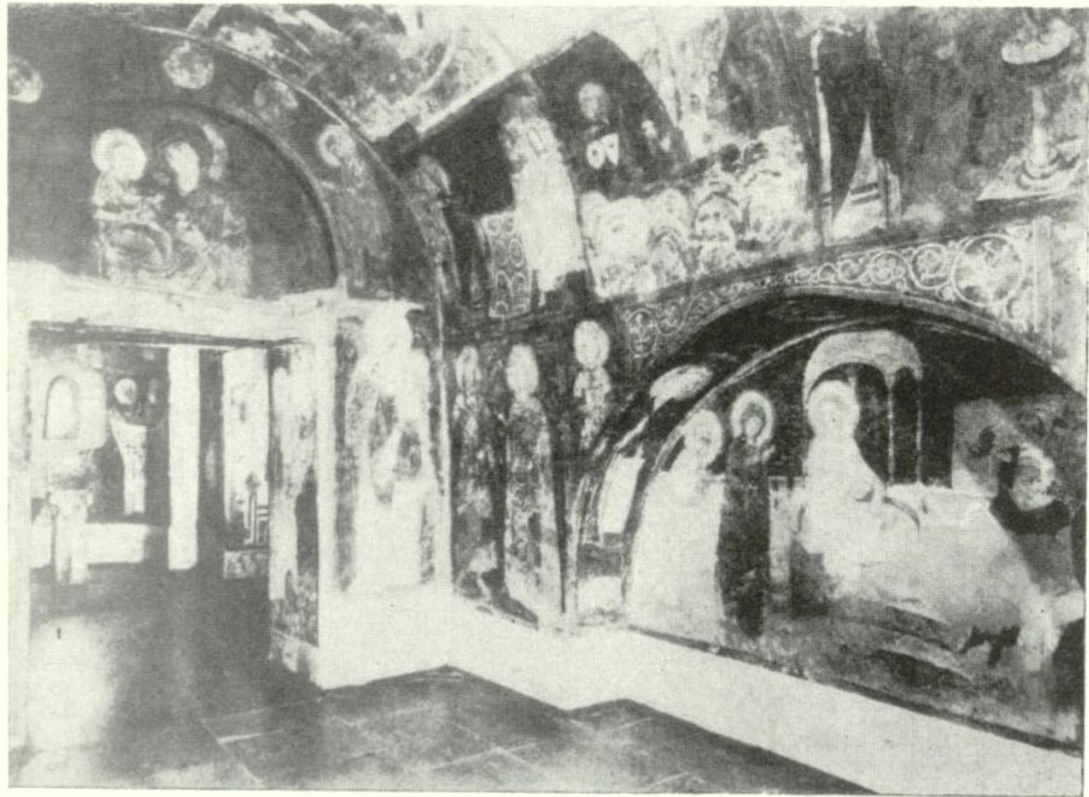
55. Слоновая кость. Император Роман и императрица Евдокия, коронуемые Христом.



56. Св. София Киевская. Роспись западного нефа (южная стена).



57. Церковь Спаса Нередицы. Князь Ярослав Всеволодович  
подносит модель храма Христу.



58. Бояна (Болгария). Роспись южного притвора церкви св. Николая и Пантелеймона; князь Калоян с супругой Десиславой (северная стена).

59. Бояна (Болгария). Роспись южного притвора церкви св. Николая и Пантелеймона. Царь Константин Асеня с супругой Ириной (южная стена).



60. Храм Креста (Джвари) в Мцхета. Восточный фасад с ктиторскими рельефами.



61. Опиза. Рельефная плита с изображением Ашота куропалата.

62. Петобани. Рельефная плита с изображением ктиторов.



63. Боржоми. Рельеф тимпана с изображением ктиторов.



64. Корого. Рельеф капители церкви с изображением донаторов.

65. Ошки. Южный фасад храма, ктитор.



66. Ошки. Южный фасад храма, деисус с ктиторами.





67. Чеканная икона из Муркмера. Архангел Михаил с коленопреклоненным ктитором.



68. Чеканная икона из Гелати. Богоматерь с младенцем и ктиторм. Вклад казначея Саргиса Мцешедзе



69. Чеканная икона из Тквири.





71. Пархальское евангелие (А'—1453). Евангелисты.

70. Кицвиси. Ангел (северная стена северного рукава храма).





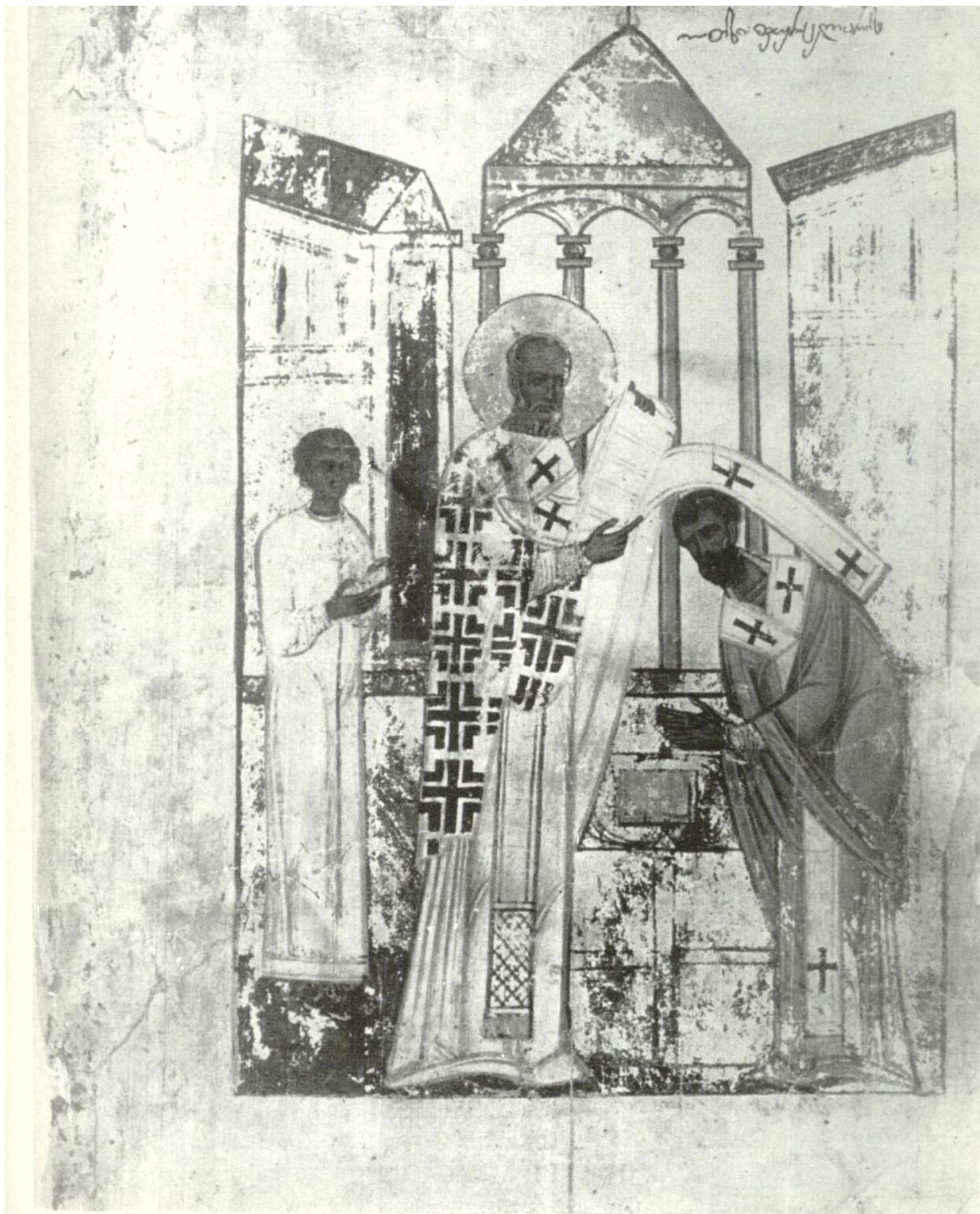
73. Цветная триодь (А—734). Неверие Фомы.

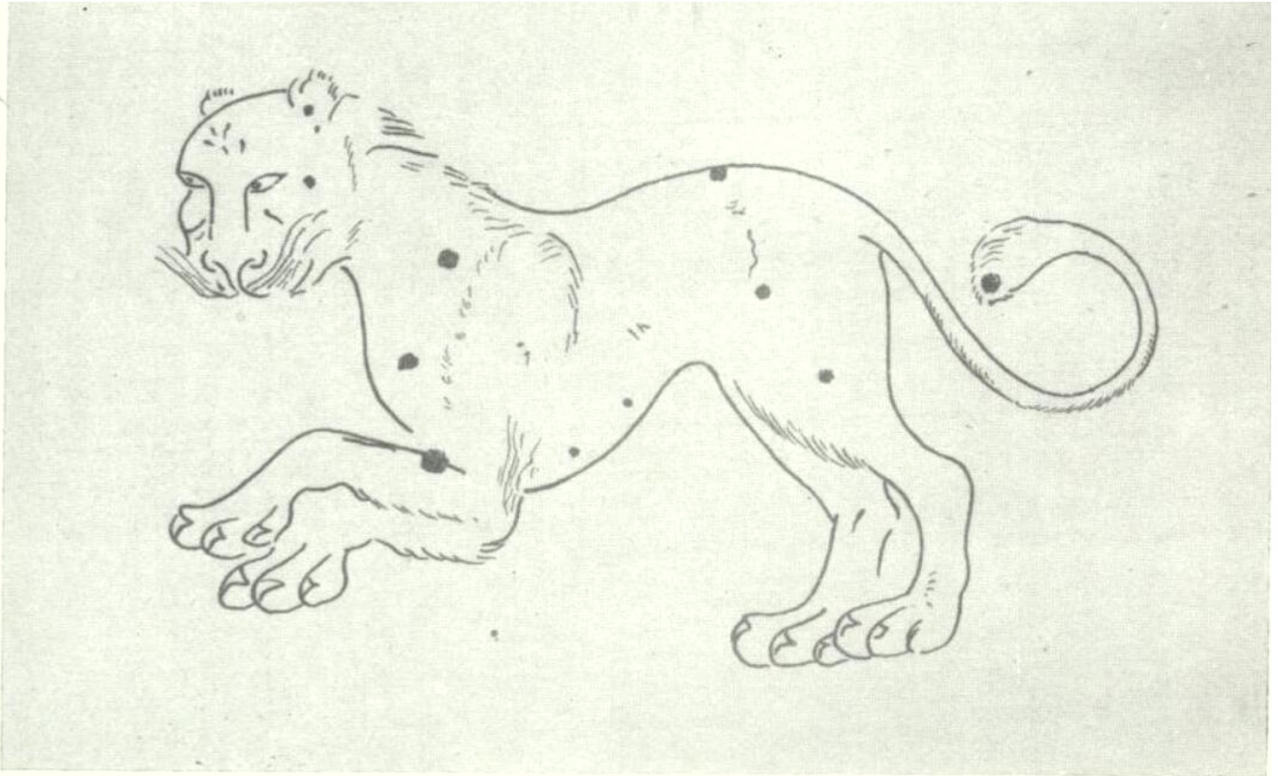
72. 1 Джурчское четвероевангелие (Н—1660). Исцеление бесноватого.



74. II Джручское четвероевангелие (П--1663). Предательство Иуды.

75. Слова Григория Богослова (А—109). Григорий Богослов и Григорий Нисский.





الذئب في الاسد وهو وعاء القضييب وتسميه ايضا الصرقة لانه ان البسود عند سقوطه بالمعرب بالعدوات وا  
لمعند طلوعه من تحت شعاع الشمس بالعدوات وهذه صورته





78. Астрономический трактат. Знак зодиака — Лев.

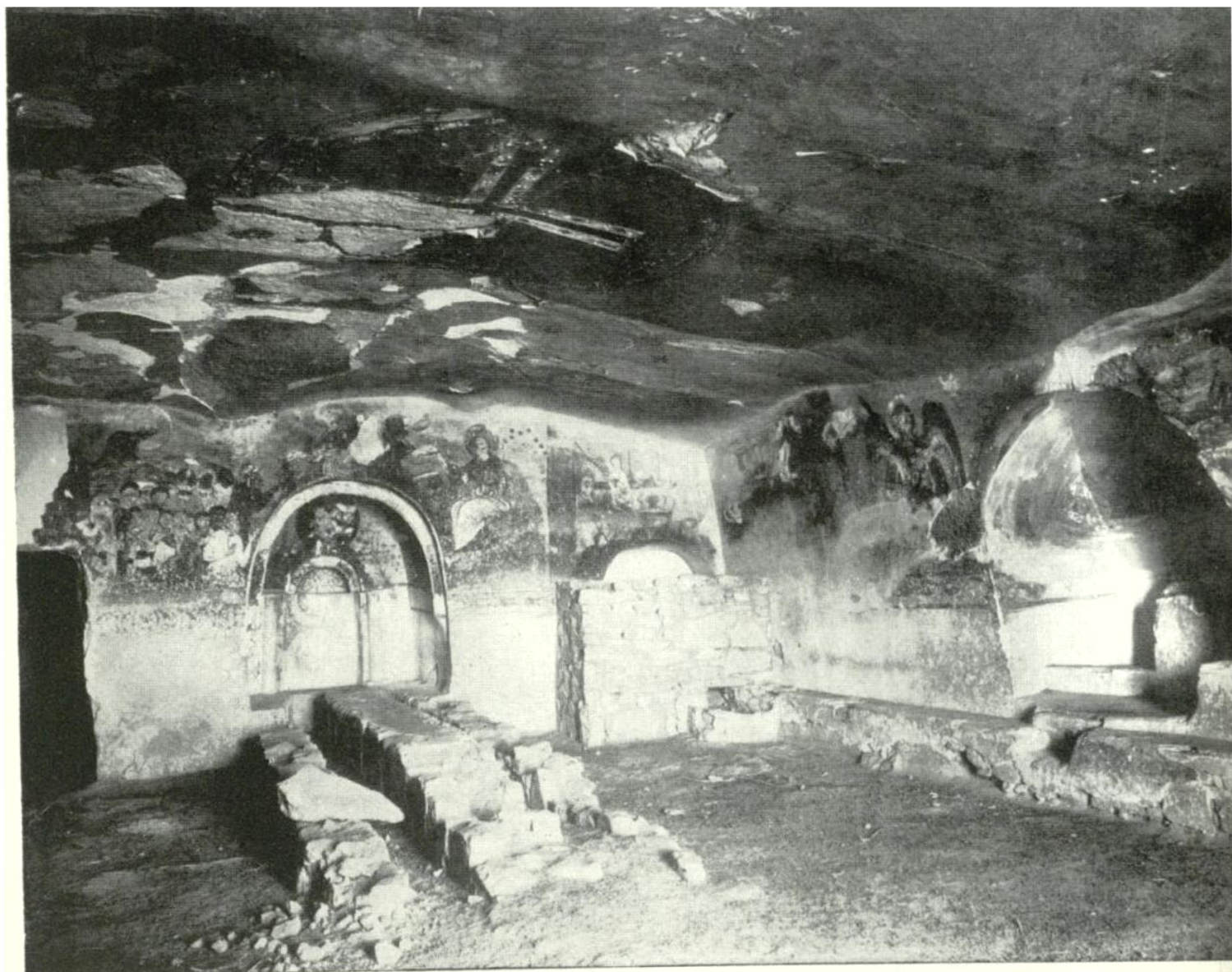
76. Миниатюра исламской рукописи March 144. Знак зодиака — Лев.

77. Миниатюра иранской рукописи E—7. (Ленинград, Институт Востоковедения АН СССР), Знак зодиака — Лев.









83. Бертубани. Роспись трапезной. Вид на север.

82. Удабно. Роспись трапезной. Вид на север



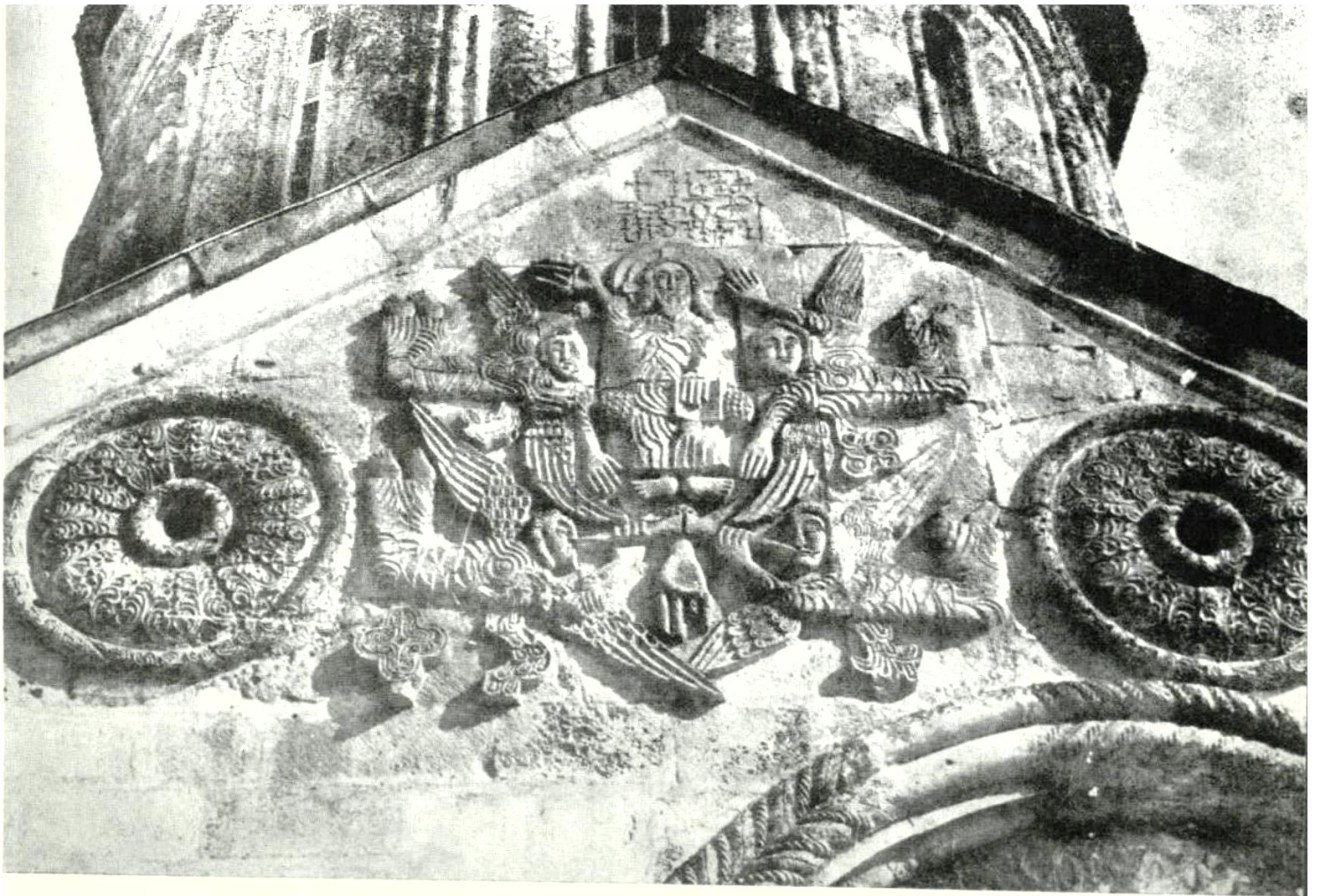
84. Чеканная икона. Преображение.



85. Чеканная икона. Богоматерь Лакалаквдзе.



86. Сафара. Рельефная плита алтарной преграды.



87. Никорцминда. Рельеф в шипце восточного фасада.

88. Никорцминда. Рельеф тимпана.



89. Живописная икона. Архангел Михаил (Верхняя Сванетия, церковь св. Квирика и Ивлиты — Лагурка).



90. Живописная икона. Архангел (Верхняя Сванетия, церковь св. Архангелов в Ипрари).

## TABLE DES MATIÈRES

Préface . . . . .	5
Introduction . . . . .	7
Chapitre I. Conditions historiques; l'étude de l'histoire du problème; description de la composition avec les portraits de la reine Thamar . . . . .	12
Chapitre II. Place des portraits laïques dans la peinture des églises et leurs liens avec la conception générale idéologique et artistique du décor pictural; la disposition des portraits en corrélation avec la successivité de la perception de l'espace architectural et les conditions de l'éclairage; les relations réciproques avec les personnages religieux; . . . . .	30
Chapitre III. Représentation des personnages dans les reliefs ornant les façades et les intérieurs des églises géorgiennes du Moyen Âge; représentations des donateurs sur les icônes ciselées et peintes . . . . .	75
Chapitre IV. L'analyse des portraits de XIe—XIII ss. du point de vue de l'aspect de leur caractère «psychologique»; les particularités de la manière de peindre les portraits; comparaison avec la manière de peindre les personnages religieux; le problème du portrait de la peinture monumentale en rapport avec les traditions artistiques générales de la peinture géorgienne du XIe—début XIIIe siècle... .	87
Chapitre V. La tradition linéaire dans la peinture et l'art plastique géorgiens du Moyen Âge, ses sources et son évolution, le «linéaire» en rapport avec les tendances générales de la culture géorgienne de l'époque du XIe—début XIIIe siècle . .	101
Conclusion . . . . .	118
Résumé . . . . .	122
Notes . . . . .	129
Indice des dessins dans le texte . . . . .	139
Indice des planches . . . . .	141

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие . . . . .	5
Вступление . . . . .	7
Глава I. Исторические условия: к истории вопроса ; описание композиций с портретами царицы Тамары . . . . .	12
Глава II. Место светских портретов в росписи храмов и их связь с общей идейно-художественной концепцией живописного декора; расположение портретов в соотношении с последовательностью восприятия аспектов архитектурного пространства и с условиями освещения; взаимоотношение с религиозными персонажами . . . . .	30
Глава III. Изображение исторических лиц в рельефах, украшающих фасады и интерьеры грузинских храмов; киторские изображения в чеканных и живописных иконах . . . . .	75
Глава IV. Анализ портретов XI—XIII вв. в аспекте их «психологической» характеристики; особенности манеры письма портретов, сравнение с манерой письма в изображениях религиозных персонажей; проблема портрета в монументальной живописи в связи с общими художественными тенденциями грузинской живописи XI—начала XIII вв. . . . .	87
Глава V. Линейная тенденция в грузинской средневековой живописи и пластике, ее истоки и эволюция; «линейность» в связи с общими тенденциями грузинской культуры периода XI — начала XIII вв. . . . .	101
Заключение . . . . .	118
Резюме на французском языке . . . . .	122
Примечания . . . . .	129
Список рисунков в тексте . . . . .	139
Список таблиц . . . . .	141

**Гаяне Владимировна Алибегашвили**

**СВЕТСКИЙ ПОРТРЕТ В ГРУЗИНСКОЙ СРЕДНЕВЕКОВОЙ  
МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ**

Напечатано по постановлению Редакционно-издательского  
совета Академии наук Грузинской ССР

ИБ 891

Редактор А. И. В о л ь с к а я  
Редактор издательства Ц. В. Т о д у а  
Техредактор Ц. В. К а м у ш а д з е  
Корректор О. О. Г и г и н е й ш в и л и

Сдано в набор 25.5.1979; Подписано к печати 4.12.1979; формат  
бумаги 60×90 1/8; бумага № 1; Печатных л. 28,5; Уч.-издат. л. 18,9;

УЭ 01285; Тираж 1500; Заказ 1960;

Цена 2 руб. 50 коп.

დაბეჭდილია თბილისის ფერადი ბეჭდვის სტამბაში, პლახანოვის ქ. 50  
Отпечатано в типографии цветной печати, пр Плеханова, 50

---

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

---

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