

## СИМВОЛИКА И ТЕМА СВЕТСКОГО ПОРТРЕТА В ГРУЗИНСКОЙ СРЕДНЕВЕКОВОЙ СКУЛЬПТУРЕ

Изображения исторических лиц довольно в большом количестве сохранились в грузинском средневековом искусстве — в настенной живописи<sup>1</sup> и в скульптурном декоре храмов<sup>2</sup>. Таким образом, как и в живописи, светская тема в данном случае представлена в тесной связи с общей программой религиозного искусства.

Г. Н. Чубинашвили в исследовании, посвященном памятникам типа Джвари, обратил внимание на то особое место, которое занимают изображения светских лиц в скульптурном декоре, украшающем фасады грузинских храмов<sup>3</sup>. 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 сходном решении этой темы в монументальной скульптуре и настенной живописи.

Проявляя общие тенденции, эти портретные изображения и в живописи, и в скульптуре, свидетельствуют об определенном подходе, который, в силу его устойчивости в веках, представляется уже местной традицией.

Но в фасадной скульптуре, включающей изображения исторических лиц не замечается, как в живописи, привязанность к определенному месту: ктиторские портреты здесь проявляют тенденцию к большой «подвижности» — они украшают то навершия окон, то тимпаны входов, а то и грани подкупольного барабана.

Самый значительный и ранний памятник — большой храм Джвари (VI в., Мцхета), вост. фасад которого украшен изображением ктиторов — строителей храмов — Степаноза, Деметре и Адрнерсе с сыном Кобулом. Можно сказать, что здесь развернута группа фамильного портрета. Портретные изображения распределены по трем выступающим граням главной — восточной апсиды храма. Украшая фасадные стены одной из самых важных, по идейной и функциональной значимости, частей храма, они своим расположением демонстрируют также блестящее решение проблемы связи архитектуры с окружающим пространством. Отмеченная Г. Н. Чубинашвили строго логичная продуманность организации масс храма, 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<sup>4</sup>. В данном случае для нас особый интерес представляет

Табл. 47.

та роль, которая отведена ктиторам в этих трех, обособленных по границам апсиды, но объединенных композиционно и по смыслу сценах, напоминающих то ли разделенные створки триптиха, то ли отдельные иконы, вставленные в стену.

В. Джобадзе обратил внимание на связь фасадной композиции Джвари с конховой композицией алтарных апсид в мозаиках ранних византийских храмов<sup>5</sup>. Действительно, рельефный декор восточного фасада храма Джвари можно рассматривать как блестящий пример переработки, в соответствии с особенностями архитектурного решения, алтарной композиции, аналогичной мозаикам алтарной конхи равенской церкви (Сан-Витале (521—547 гг)). Очень уж 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.

Оригинальность подхода в системе фасадного декора Джвари станет тем более очевидной, если вспомнить об интересных примерах, приводимых А. Грабаром в его исследовании, посвященном константинопольской скульптуре IV—X вв<sup>6</sup>. Среди этих примеров, являющихся свидетельством, по определению А. Грабара, воспоминания об античных традициях (именно в смысле задачи украшения фасадов), продолжающих жить в Константинополе и в других средиземноморских странах и в V, и в VI вв., в исследовании приводится рельефный фриз церкви св. Софии, построенной Феодосием II, изображающий двенадцать агнцев (символы двенадцати апостолов), «шестующих» в ритмичном чередовании с пальметами. А. Грабар справедливо усматривает в этом фризе композицию, которая в трансформированном виде вскоре утверждается в интерьерах храмов, в мозаиках апсиды.

Если этот пример вместе с аналогичными композициями в мозаиках последующего времени демонстрирует логичный для византийской архитектуры процесс «внесения» декора в интерьер храма (что свидетельствует о новом отношении в Византии к проблемам фасада и внутреннего пространства), то в сравнении с этим, приспособление апсидной композиции для наружных граней той же восточной апсиды в Джвари еще больше подчеркивает новизну, оригинальность задачи, связанной с проблемой формирования системы фасадного декора. Если же вспомнить 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.

Таким образом, помещенные на главном фасаде храма Джвари, легко обозримые при подходе к храму, ктиторские изображения обрели иную, отличную от аналогичной композиции в византийских мозаиках жизнь.

Специфика местных костюмов, в которые облачены здесь исторические лица — только деталь, отражающая связь этих изображений с реальной действительностью, в целом эти портреты сохраняют символический характер, соответствующий требованиям отвлеченного стиля христианского искусства. Но в данном случае 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 фигур в византийской конховой композиции, которая могла сослужить роль прототипа. Как впоследствии и в грузинской живописи, фигуры здесь предстали в определенном «действии». Намек на движение создается сочетанием поз фигур ктиторов, представленных в профиль, с жестом ангелов (не только прикасание к плечу, но и энергичный, указующий жест вытянутой к центру кисти руки). И это впечатление еще более ошутимо при сравнении с композицией в мозаиках 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, характерную для византийского искусства и отвечающую иерархии в соотношении небесной и земной власти. И все же, несмотря на такое распределение акцентов, которое в грузинском искусстве, помимо рельефов, встречается только в иконах, отмеченная разница в величине фигур в рельефе Джвари не столь контрастна, чтобы значение кнителя было бы поглощено фигурой Христа, тем более, что в рельефах на боковых гранях апсиды ктиторов представлены значительно увеличенными по сравнению с фигурами парящих над ними ангелов.

На южной грани барабана храма Джвари имеется изображение коленопреклоненной фигуры, которую Г. Н. Чубинашвили склонен был рассматривать как изображение строителя храма. Замечание Н. Аладашвили по поводу того, что помещение изображения светского лица в «высшей» зоне должно служить доказательством подчеркнутого значения светского «портрета» в скульптурном декоре фасадов грузинских храмов<sup>7</sup>, в основе своей не лишено основания. Но в данном случае нельзя не учитывать случайное местонахождение рельефа (сбоку, у основания окна в барабане), определившееся в результате поновления стены. Если же рельеф, как и другие изображения на фасадах Джвари, венчал окно, то и тогда обращают внимание небольшие размеры фигуры, которая не может соперничать с фигурой здесь же, на южном фасаде изображенного ктитора (над окном южной апсиды). Это только подтверждает соображение Г. Н. Чубинашвили, что здесь изображен архитектор, который скромно запечатлел себя не бросающейся с первого взгляда маленькой фигуркой. Но в данном случае характерно представление его обособленно, при отсутствии, несмотря на моленную дозу, фигуры святого.

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.

Ктиторские изображения в храме Атени, которые Г. Н. Чубинашвили склонен считать одновременными строительству храма (VII в.;

другими исследователями они относятся ко времени ремонта храма — к X веку<sup>8</sup>), выдают свою явную зависимость от рельефной композиции восточного фасада храма Джвари. Нельзя не согласиться с исследователями, что «вариация» на композицию Джвари здесь нашла менее удачное решение (фигуры не связаны композиционно, их поза и расположение на гранях апсиды не способствует 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 по отношению друг к другу также изображены в «ступенчатом» порядке).

Табл. 48.

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).

Пластические пространственные задачи здесь давно отступили перед новыми проблемами экспрессивной выразительности, поэтому трехчетвертный разворот фигуры Христа и профильное положение ктиторов в Джвари здесь сменились подчеркнуто фронтальной позой, условность которой особенно выступает у ктитора в противопоставлении в фас представленного торса с ногами, изображенными в профиль. Орнаментальная разработка поверхности рельефа определяется ритмичным чередованием пересекающихся дуг, создающих напряженный линейный ритм, который является характерным для эпохи средством выражения духовных ценностей. Конкретные, связанные с реальной, осязаемой формой представления растворились в орнаментальном характере рисунка. Рисунок складок одежды, трона абстрагируется в значении чистой линии; остается одна структура, основа изначального образа, такая же абстрактная, как само понятие о трансцендентной сущности бога и божественной основы всего сущего. Т. о. символика экспрессивного линейного ритма, а также условное увеличение деталей, важных по своему смысловому значению (кисти рук, в одном случае в жесте благословления, а в другом — в жесте подношения модели храма Христу), связана с определенной теологической концепцией. Но и в данном случае, 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); тогда как фигура справа (пророк Давид) меньше симметрично к ней расположенной фигуры Куропалата.

Значение ктиторской фигуры подчеркнуто и свс бодным 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 в композиции изображение Ашота Куропалата, включенное в рельефную сцену, очевидно некогда украшавшее фасад, является еще одним свидетельством утверждения темы ктитора в системе фасадного декора грузинских церквей последующего (после Джвари и Атеши) времени.

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

Табл. 49<sub>1</sub>.

В плите, которая, судя по форме, должна была служить навершием оконного проема, значение светской темы подчеркивается не только местоположением рельефа, но и изображением ктиторской пары вне зависимости от фигур святых.

Пробуждающий интерес к пластическим задачам вытеснил в рельефе из Петобани не только мотив преклонения (моления): мастер выскакивает свои фигуры на фоне занавеса, который вместе со складками ткани, спускающимися с поднятых рук ктиторов, создает впечатление реальной, конкретной среды, органично сочетающейся с конкретными признаками реального костюма.

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 рельефе из Боржоми (IX в.) и на восточном фасаде храма в Вале (X в.). Это — фронтальные, центрированные композиции с подчеркнутым значением в центре расположенных, увеличенных по отношению к ктиторам 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 и условность рисунка форм, ктиторские фигуры, да и вся композиция в целом, далеки от впечатления торжественной застылости, которую можно было 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 включает также момент непосредственно выраженного движения, подсказанного темой поклонения. Подобное ощущение не возникает при рассмотрении рельефа в Вале, но широко развернутые фигуры (где женская ктиторская фигура уступает Богородице только тем, что расположена чуть ниже нее, и с краю композиции) одинаково лишены впечатления торжественной парадности.

Табл. 49<sub>2</sub>.

Как уже было отмечено, ктиторские изображения в рельефах отличаются от портретных композиций в росписях не только большим разнообразием композиционных схем, но и отсутствием той традиционной привязанности к определенному месту, которая наблюдается в монументальной живописи. И если варианты композиционных схем, так же как сам факт существования ктиторских изображений на наружных стенах культового здания демонстрирует подчеркнутое значение фигур ктитора в условиях монументальной скульптуры, то свободное «путешествие» его по фасаду явно 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 отражают стадию исканий и фасадный декор пока не обрел формы цельной художественной системы; отдельные изображения не читаются в связи друг с другом, носят, порой, слу-

чайный характер (что особенно бросается в глаза при сравнении их со строго продуманной, в смысловом и художественном отношении, рельефной композицией Джвари, или с декором храмов начала XI века — как Никорциминда, 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 которых все еще предпочтение отдается фигурным изображениям; неограниченному выбору места для них сопутствует не только разнообразие композиционных схем, но и «варианты» общения со зрителем. Рядом с изображениями ктиторов, помещенных высоко на фасадах, а порой вознесенных на самые верхние части здания (изображения архитектора на барабане Джвари, ктитора — на одной из граней барабана церкви в Долискана) встречаются также изображения более приближенные к человеку. Имеются примеры, которые можно сопоставить с художественным эффектом ктиторских изображений в росписях храмов, где они, будучи спущены в нижнюю зону и изображенные в натуральную величину как бы соучаствуют в собрании верующих<sup>9</sup>. Таким примером можно назвать рельефные изображения ктиторов на южном фасаде храма в Ошки (вторая пол. X в.), где они спущены вниз, и, расположенные на высоте всего трех метров от уровня земли, представлены почти в натуральную величину (1,46 м); так же как и в других, аналогичных случаях, ктиторские изображения здесь равны по величине фигурам религиозных персонажей, составляющих композицию Денсус'а. Рельефы в Ошки представляет, т. о., еще один пример, свидетельствующий об отсутствии строгой дифференцированности мест в соответствии с иерархическим положением изображенных персонажей. Внимание заслуживает тот факт, что ни моленная поза ктиторов, ни присутствие святых, не умоляют значения изображений светских лиц.

К рассмотренным рельефам с ктиторскими изображениями можно добавить целый ряд примеров X века (царица Гурандухт и ее брат Леон, изображенные в подкупольных трюмах храма в Кумурдо, 964 г.; ктитор с моделью церкви в руках перед китом, изрыгающим Иону и два ктитора в Кваиса-Джвари, X в.; фигура царя Сумбата — строителя храма, помещенная на грани барабана в Долискана, X в.; ктиторские изображения на восточном фасаде церкви в Шепяке, X в.).

При рассмотрении ктиторских изображений в грузинских рельефах внимание привлекает один, чрезвычайно важный момент: лица исторических персонажей и святых разработаны во всех случаях одинаково. В рельефах Джвари (где об этом позволяют судить незначительные фрагменты попорченных временем лиц эриставов), в рельефе Ашота Куропалата, Петобани, а также в рельефах Боржоми, Вале и Ошки только костюмы, расположения фигур, их жесты, а в некоторых случаях и надписи позволяют определить в них исторические лица. Трудно отличить друг от друга лица и в ктиторском ряду рельефного фриза в Корого (X в.), примечательного уже тем, что ктитору представлен не с моделью церкви в руках, а перед изображением ее плана.

В рельефе XI века лица ктиторов попрежнему не дифференцированы. Одинаково применяются отработанные традиционные приемы для изображений светских лиц и святых. Изменения, по сравнению с памятниками предыдущего времени, происходят лишь в зависимости от главной задачи эпохи — выявления, в обоих случаях, пластической дифференцированности отдельным масс.

Объяснение этому, видимо, надо искать в особенностях процесса эволюции грузинской скульптуры. Постепенное затухание античных

Табл. 50<sub>1</sub>.

ремнищенций, 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<sup>10</sup>. Но даже тогда, когда первостепенной важности задачей в скульптуре стали завоевание объема, пластическая разработка форм (к. X—нач. XI в.), «портретные» задачи в процессе эволюции таких проблем, пока не завершился этот процесс, естественно не могли еще решаться и изображения ктиторов продолжают выступать в качестве символов, лишенных индивидуальных особенностей реальных, конкретных лиц.

Кроме того, включенные в систему фасадного декора, ктиторские рельефы считались частью этого декора, одним из его, можно сказать, декоративных «мотивов». И эта художественная функция фигурного рельефа, а следовательно и ктиторских изображений, тем более оставались в силе, что грузинская монументальная скульптура, несмотря на пластические достижения к XI веку, так и не освободилась от «плена» 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); связь грузинских рельефов со стеной определялась не в малой степени и ролью плоскости стены в общем художественном эффекте декоративного убранства фасадов. Отсюда и более орнаментально декоративный характер изображений на фасадах, в отличие от таковых в малой пластике, в расчитанных на близкое рассмотрение алтарных преградах, в которых плавно струящиеся линии выражают декоративные тенденции и, одновременно, подчиняясь форме, в большей степени, чем фасадные рельефы, передают впечатление ее объемности (линейно-декоративный ритм в композициях фасадов, перебивающий впечатление пластической разработки деталей, можно рассматривать в непосредственной, сохраняющейся в фасадной скульптуре преемственной связи с художественным подходом предыдущего времени; исключение представляют ктиторские изображения на южном фасаде храма Ошки, которые, при более ранней их дате — конец X в., отличаются большей пластичностью, что можно объяснить не только их расположением в нижней, более легко обозримой части фасада, но и прогрессивной ролью в этот период Таокларджети в истории культуры и искусства Грузии).

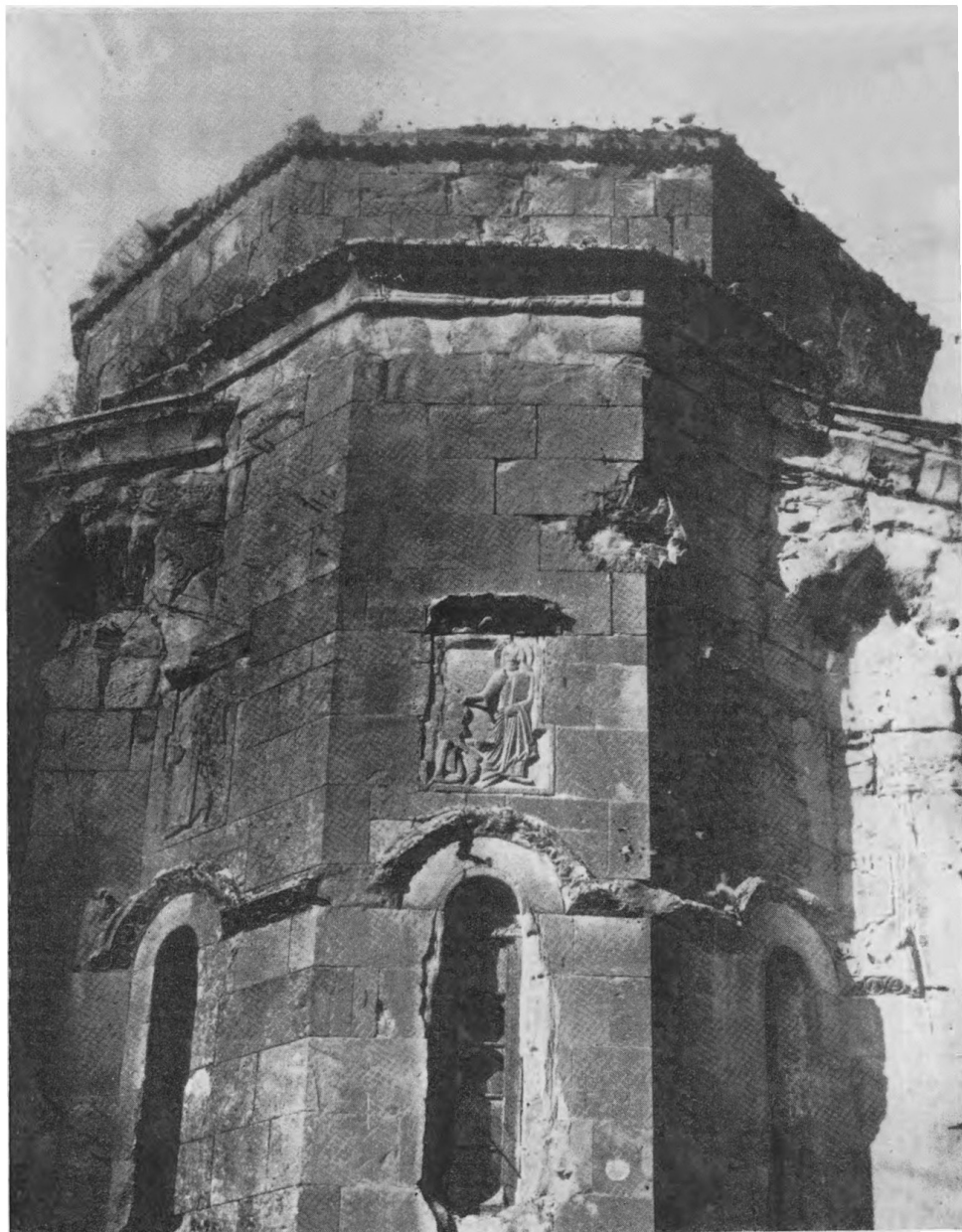
Табл. 50<sub>2</sub>.

Это ощущение художественной ценности стены (на которую указал в своих трудах Г. Н. Чубинашвили), ощущение, с которым грузинские зодчие и скульпторы, работающие над украшением фасадов, никогда не расставались, способствовало историческими условиями определенному процессу «торможения» в развитии круглой скульптуры, без которой не могли быть завершены искания пластического порядка, а вместе с этим «портретной» выразительности лиц в ктиторских изображениях.

Более того, именно отмеченные особенности принципов художественного оформления фасадов в грузинской архитектуре, с учетом значения плоскости стены, способствовали также усилению здесь, в дальнейшем, роли чисто орнаментальных мотивов, вытеснивших значение фигурных рельефов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Г. В. Алибегашвили. Светский портрет в грузинской монументальной живописи. Тбилиси, Мецниереба, 1979.
2. Н. А. Аладашвили. Грузинская монументальная скульптура. Москва, Искусство. 1977.
3. Г. Н. Чубинашвили. Памятники типа Джвари. Тбилиси, Мецниереба, 1948. с. 144.
4. Г. Н. Чубинашвили, цит. соч., Н. Аладашвили, цит. соч.
5. W. Djobadze, The Sculptures on the Eastern Fasade of the Holy Cross of Mtkhet'a. „Oriens christianus“. Bd. Wiesbaden 1961 s. 71—72.
6. André Grabar, Sculptures Byzantines de Constantinople (IV—V siècle). Paris, 1963; tabl. I, II, p. 56.
7. Н. Аладашвили, цит. соч. с. 141.
8. Г. Абрамишвили, Два строительных периода Атенского Сиона. «Мацне», Вестник Отделения общественных наук АН Грузинской ССР, серия — история, археология, этнография и история искусства. I, Тбилиси, 1972, с. 32—55.
9. Г. Алибегашвили, цит. соч.
10. Г. Н. Чубинашвили. Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, Мецниереба, 1959.



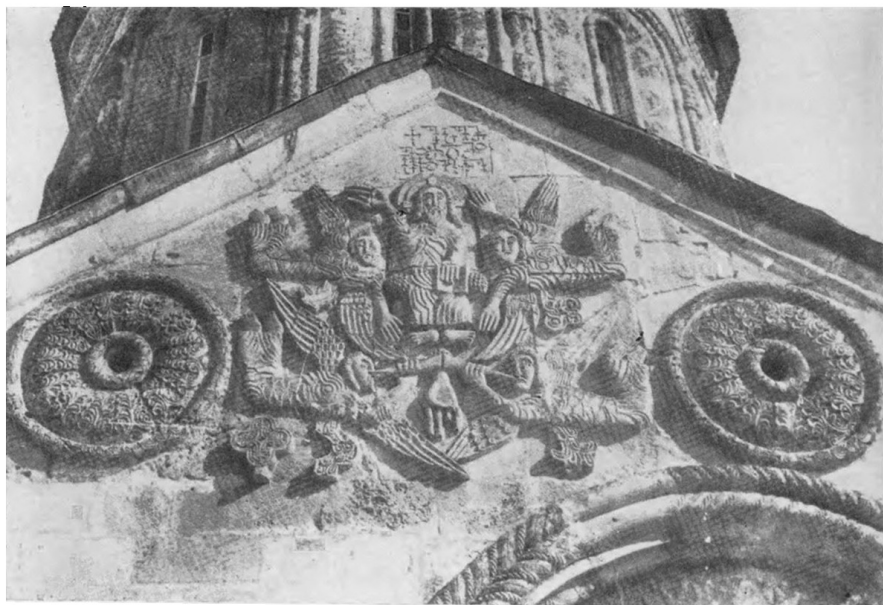
47. Мцхета. Храм Джвари. Рельефы центральной части восточного фасада.



46. О л и з а. Рельеф Ашота Куропалата.



49. Петобани. Рельеф навершия окна. Боржоми. Рельеф тимпана.



50. Ошкк. Рельеф южного фасада. Никорçмнда. Рельеф центральной части южного фасада.