

Г. Н. ЧУБИНАШВИЛИ

К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНОЙ ФОРМЕ В АРХИТЕКТУРЕ ПРОШЛОГО

ВЫСТУПЛЕНИЕ ПО ОСНОВНОМУ ДОКЛАДУ НА КОНФЕРЕНЦИИ СОЮЗА СОВЕТСКИХ АРХИТЕКТОРОВ АЗЕРБАЙДЖАНА, АРМЕНИИ И ГРУЗИИ, ПОСВЯЩЕННОЙ ВОПРОСАМ НАЦИОНАЛЬНОЙ ФОРМЫ
5-го ДЕКАБРЯ 1940 года В ТБИЛИСИ

На нашей конференции, как и в основном докладе, естественно можно было только в самых общих чертах коснуться грузинской архитектуры прошлого. В развитии того общего обзора всего хода исторического развития, которое было сделано на нашей Выставке, разрешите дать попытку развернутого разбора, подробного художественного анализа одного типичного памятника грузинской архитектуры прошлого, чтобы на таком примере развернуть по возможности качество и характер памятников грузинской архитектуры, как художественных произведений, — или хотя бы наметить подходы к этому. Конечно, и при таком ограничении нельзя в коротком выступлении полностью провести наш сравнительно-художественный анализ. Вот почему, исходя от основных задач настоящей конференции, я хочу попытаться подойти вплотную к двум вопросам — вопросам: национальной формы, и творческой индивидуальности в древних произведениях грузинского архитектора. Сперва обратимся ко второму вопросу, а затем подойдем к первому.

Памятник, на котором я бы хотел сосредоточить ваше внимание, — постройка второго десятилетия XIII-го века в Питарети. Питаретский монастырь расположен в ложбине, между горами, на берегу реки. Местоположение замкнутое, очень красивое; спуск к монастырю крутой и большой (таб. 83). Кругом монастыря по склонам гор буковый и дубовый лес. Под самый монастырь был отведен, судя по намечающейся древней ограде, довольно просторный участок, внутри которого, уже в совсем позднее время сделаны узким кольцом вокруг храма и по колокольне крепостные стены.

Храм построен «амирэджибом царя царей Георгия» неким Кавтаром Каджиписидзе, не очень позаботившимся о том, чтобы потомки знали что-нибудь о нем (включая даже фамилию, написанную в сокращении, под титулом) или знали о времени и обстоятельствах построения. Титул его говорит нам только, что он был видным придворным чином, как церемониймейстер двора и помощник одного из министров (так наз. мандатурт-ухуцеси). Сравнение же этого памятника с памятниками эпохи царицы Тамары позволяет видеть в повелителе амирэджиба Кавтара царе царей Георгия — IV-го, Лашу, сына царицы Тамары, царствовавшего до 1222 года. Церковь имеет с юга перед входом портал с выделенным в нем небольшим приделом, который задуман, вероятно, как усыпальница для заказчика.

По своему типу Питаретский храм принадлежит к одной группе с храмами в Икорта, Кабени, Бетаниа, Ахтала, Худжаби. В художественном замысле мастера главным, доминирующим, решающим моментом является наружный облик его (табл. 83). Как в отборе строительного материала, в его расцветке и обработке, так и в отношении масс здания и в пропорциях всей композиции и, наконец, в отношении декоративного и орнаментального убора — все до последней черточки обдуманно, взвешено, все выполнено с чрезвычайным равнообразием и артистичностью. Это — действительные вершины изысканности и мастерства, точености формы, остроты и уверенности творчества!

В основном корпусе здание играет блеском камня двух красок — фиолетовый тон составляет гладкие поверхности его фасадов, а золотисто-желтый камень применен для резного убора. Доминирующий, стройный на стройном корпусе здания барабан купола в среднем, широком

полосе с оконными проемами, сплошь декорированном орнаментальной резьбой, выведен из золотистого камня, а полоса ниже этого, как равно и полоса венчающего карниза из фиолетового; кроме того, примыкающая к карнизу сплошная полоса орнаментальной резьбы выполнена из камня трех цветов со свободными, легкими перебойми—из желтого, бледно-зеленого и фиолетового. Таким образом утонченное повимание мастером красочного момента в архитектурной композиции с первого же взгляда выступает во весь рост перед глазами очарованного зрителя. Конечно, и на основном корпусе здания мастер кое-где дает легкие, вольные удары дополнительной полихромией—теми же желтым, фиолетовым и зеленым.

Выполнен отес камней и сложена кладка образцово—точно, четко и красиво; квадры крупные, особенно в нижних и сплошных гладких плоскостях. Стройность и легкость здания, отличающая сохранность до последней сотни лет, избавившая его от ремонтов с их—неизбежными почти—нарушениями облика, в какой такое произведение архитектуры отлилось в руках

его творца,—отвечают остальному и содействуют общему впечатлению. Довершает и венчает все однако резец артиста, запечатлевший в камне вдохновенные орнаментальные его орактории. Вот здесь-то как раз заключается чрезвычайно интересная сторона всего произведения, на которой нужно остановиться внимательно: безвестный автор Питаретского храма в резьбе показывает стоящего рядом с ним, второго, совсем иного темперамента, художника.

Но прежде чем коснуться резьбы, вернемся к композиции в целом.

Как сказано, Питаретский храм отображает установившуюся, типичную для Грузии в конце XII—начале XIII века композицию. Под куполом четыре устоя, из которых восточная пара слита в кладке с алтарной

частью. Внутреннее пространство (табл. в красках)—невысокое, и значительно более низкое—на впечатление—чем снаружи. Архитектор сознательно стремился не дать внутри подчеркнутой высоты или простора, а дать интимность. Устой снижены за счет арок, получивших небольшую заостренность и пр. Все пространство объединено; низкие угловые части за столбами и восточные комнаты в два этажа с их маленькими, прямоугольными дверьми вполне подчинены целому. В очертании плана все уменено в пределах квадрата и имеется только одна вход (чем Питарети выделяется в вышеназванной группе памятников). Последнее, мне кажется, главным образом, скорее, решено архитектором, исходя от рисовавшейся ему концепции художественного оформления, чем от стремления дать интимность пространству: он настоял на едином входе с бокового фасада, обособив это и для заказчика (не наоборот!—стенка отделяет спальню от прохода и портика) благочестивой надеждой на молитвы приходящих. Наконец, интимности и как бы самоценности, обособленности от внешнего впечатления здания содействовал и обычай сплошной росписи стен, простенков и сводов с ее проходящим тоном фонов в композициях, медальонах, и т. д.

Наружный облик здания, как отмечено, отличается стройностью целого и его пропорций. Т. е. художественная задача, которую себе поставил здесь архитектор, иная, чем та, которую он решал внутренним пространством; таким образом она в достаточной мере независима и—фактически—является доминирующей. При единой, целостной концепции масс здания и их декоре отдельные фасады решены различно. Однако вещом всего является орнаментальная резьба; здесь художник с неисчерпаемым запасом вдохновения вносит столько движения, мастерства, изысканности и красоты в свое произведение и нередко увлекает причудливыми вымыслами.

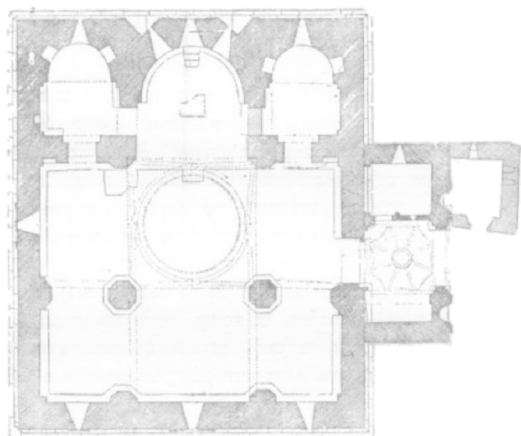


Рис. 1. Питарети. План. (Обмер арх. Ирвы Эрл)

Восточный фасад (табл. 84) Питаретского храма композиционно решен от учета отстоявшихся архитектурных масс прямой стены фасада с двумя врезанными треугольными нишами. Эта линия большинства крупных средневековых храмов Грузии, прошедшая определенными этапами своего развития с конца VI-го века начиная, определяется и мотивируется плановыми моментами; линии врезаны на месте образующегося между закруглением абсиды главного помещения и боковых комнат мертвого массива стены, они облегчают его, создавая примерно одинаковую толщину стен в ответ внутреннему контуру плана.

Творец Питарети выделит среднюю часть фасада с двумя нишами и центральным окном, как главную часть декоративной композиции, по сторонам которой развернуты гладкие поверхности (с небольшими лишь декоративными акцентами вокруг небольших оконных отверстий). Объединение ниш с окном в одно тризвучие достигается мотивом парных валиков-полуколонн, расположением окон в орнаментированных рамах, наконец, специальным орнаментированным навершием (табл. 84). Навершие

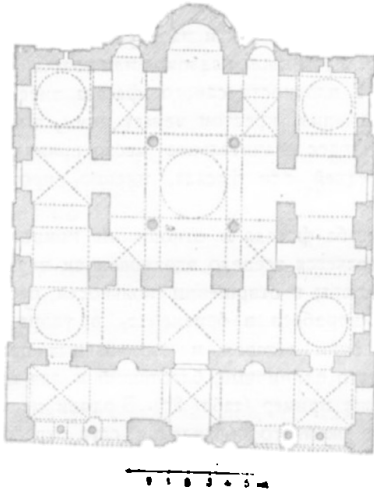


Рис. 2. Самцхе. Церковь 12 апостолов. План.

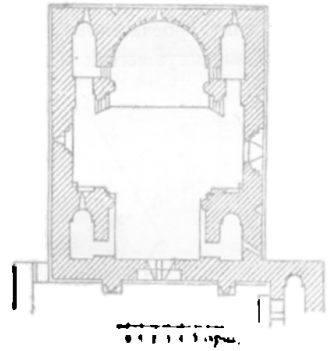


Рис. 3. Кетара. План.

как бы выростает на разнонаправленных лучах—клиньях камня желтого, зеленоватого и фиолетового тона—исходящих от полукруглого верха окна. Для верхней части декора в свою очередь то же самое навершие служит как бы основанием, т. е. объединяющим звеном: оно постамент декоративного орнаментованного креста, у основания которого две внутрительных доски с изображением льва в орнаментированной—при этом различно—раме (табл. 85). Это украшение опять не обходится без того, чтобы не применять красочных ударов—в декоративный желтого камня крест вставлены темно-красные круглые шипки; рельефы львов даны в фиолетовом камне; а фестоны в нишах желтые между фиолетовыми плоскостями стен (при резьбе одной из „раковин“) и фиолетовыми же валиками-полуколонками.

Выполнение самой резьбы в этой памятной автором всего произведения общей композиции распределяется между обоими выше названными мастерами: первый из них выполнял среднее главное окно, декоративный крест и две-три мелочи, а второй—окна в нишах, навершие средней части, рельефы львов, фестоны ниш, круглые окна и др.

Первый мастер—творец Питаретской композиции—был человеком темперамента; он горел творчеством. Вся композиция принадлежит ему в целом и вся разбивка фасадов в частности. Следующий этап его творчества: разработка отдельных мотивов фасадного декора и—для него самого это в большей части совпадает—выполнение его. Совершенно очевидно непосредственные вдохновения в процессе выполнения, вольные, шаловливые затеи. Резьба центрального оконного обрамления на восточном фасаде (табл. 84)—это самое блестящее кажется, во всей блестящей резьбе Питарети. Здесь несколько раз меняются узоры отдельных элементов, детали внутри отдельного раппорта мотива; с изумительной уверенностью даются переходы от вертикальных

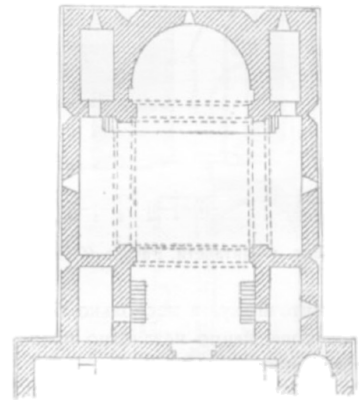


Рис. 4. Хартдж. План главного храма.

частей к закруглению верха и к горизонтальной полосе низа обрамления. В технике резьбы выделяется профиль полос плетения в нижних частях, где средняя широкая закругленная поверхность (между узкими острыми ребрами) имеет еще тонкую гравированную черту. Орнамент на закруглении же рамы имеет в полосе плетения как обычно, три четких ребра.

Второй мастер — верный помощник художника-творца, усвоивший мастерство резьбы и обладающий дисциплинированной волей и жадой точных композиций, строго выдержанного повторения единого элемента в мотивах (табл. 85); при блестящем же даровании — иной психологический склад. Работы обоих переплетены на восточном фасаде, как и на других, и создают единство декоративного убранства в целом, без каких-либо разрывов, надломов или подобно.

Композиция южного фасада совсем иная (табл. 86). В плоскости самого фасада имеется одно только орнаментированное место — два окна с декоративным крестом между ними, высоко поднятым под коньком. Но зато в игре фасада и его масс значительное место принадлежит портику, троючастному, расположенному западнее средней оси фасада, именно, против входа, и выдвинувшегося и вверх выше низа окон.

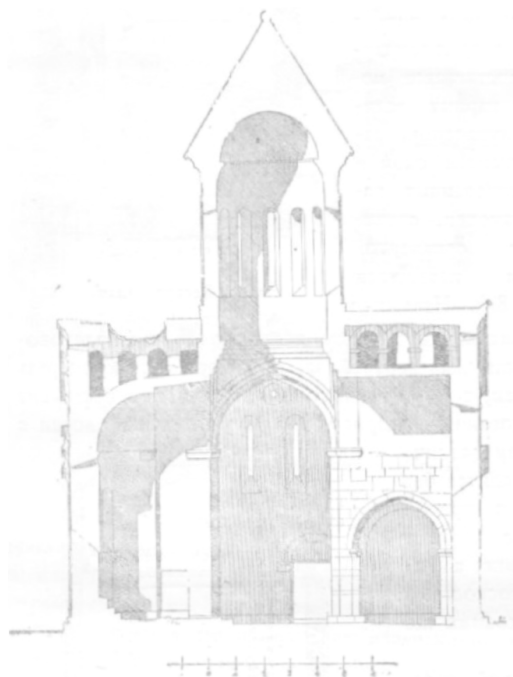


Рис. 5. Питарести. Разрез. (Обмер арх. Ирины Эри).

двухсветочному, в несколько более крупных два зубца, плетению: для глаза этот переход и здесь совершенно незаметно проходит, а между тем эффект сочности, четкости достигается вполне уверенно.

Перед исполненными частями возможно думать, что отдельные части резьбы сделаны вторым мастером, ибо точность и четкость отдельных кусков одного общего раппорта — совсем его. То же касается и резьбы портика, композиционно единого с храмом и связанного с ним и строительно-технически.

Западный и северный фасады скомпонованы иначе, чем восточный и южный: в целом с расчетом на сильное падение уровня от самой церкви и с необходимым — следовательно — рассмотрением издали и снизу, или сбоку (табл. 88). Под фронтоном одно окно, высоко поднятое, с крупным охватывающим его навершием с запада и маленьким, с заполненным цветом, с севера (табл. 89). Кроме того шишки, на северной — разной величины. Это все исполнено с запада — вторым мастером, а с севера — первым, где в основных узорах все

Резьба фасада в отношении композиции является всецело вдохновенным первым мастером; в отношении волюности переходов-перебоев в орнаменте, в узоре, в отношении вставок и своеобразных причуд — это единственный, блестящий и для него даже пример (табл. 87). В одном месте левого оконного обрамления есть отрезок узора, резанного в розовом камне — повидимому, какой-то эксперимент художника. По сторонам двойного окна сверху две резные шишки; а внутри здания гладкие просемы двойного окна объединены круглым маленьким окном над ними, которое приходилось против ажурной шишки перекрестья фасадного креста (ныне обломанной). В нижних частях в полосах орнамента включены фигурные звенья — у левого окна по льву, а у правого фигура воина и полуфигура оранта; кроме того в горизонтальной полосе левого окна птички, одна над другой, по пять в ряд внутри заплетений. В резьбе же верхней части декоративного креста (т. е. более отдаленной от зрителя) левточно: плетение делает непосредственный скачок от трехзубчатого, т. е. в три зубца ленты, к

время переходы, изменения; а по раме из валликов выделенные звенья-перехваты. (Есть применение птичек в декоре).

Работа обоих мастеров переплетается в одно гармоническое целое, расшифровывающее художественную концепцию первого мастера. Причем все время идет и перемешивается в голосоведении исполнения. На западном фасаде обрамление маленьких круглых окошек выполняет первый мастер, взяв для этого фиолетовый камень, т. е. сгармонизировав красочно с общей поверхностью и с одним выделением, центральным акцентом работы второго мастера. Можно различить и в орнаментах карнизов рисунки, данные одним или другим из них на исполнение полимастерьев. То же соотношение находим и в резьбе барабана. Три окна с северной стороны — первого мастера, а три — восточной — второго (табл. 90): вполне типичны и те и другие — точность второго и явные фиоритуры первого в верхних частях, вставки фиолетового камня и т. д. Красочно купол также венчает здание: карниз с резьбой — весь из фиолетового камня, широкая горизонтальная резьба под ним трех цветов по вольным вдохновениям художника, а витушка под ней главным образом из фиолетового и зеленого. Полоса же окон — как отмечалось — из желтого камня, иногда как исключение есть вставка верха окна, или антр-вольта — из фиолетового, и т. д.



Рис. 6. Солунь. Церковь 12 апостолов. Разрез.

При рассмотрении с художественной стороны Пигаретского храма, надеюсь, мне удалось выявить — при некоторых попутных напоминаниях других примеров того же типа и времени — индивидуальный подход нашего художника в своем произведении, а характеристика орнаментальной резьбы позволила выделить налицо двух творческих фигур в оформлении Пигарети. Не исключена возможность, что дальнейшее изучение памятников эпохи перехода от XII к XIII веку откроет нам того или иного из этих художников, или даже обоих, в других произведениях.

Что же происходит в это время в Византии? Какие архитектурные явления имеем мы в византийской архитектуре XII и XIII веков?

К сожалению, сохранность Константинопольских памятников в целом не блестящая, датировка их приблизительная большей частью, а на отрезок конца XII — начало XIII века вообще нет примера. В 1204 г. Константинополь был взят приступом и жестоко разграблен латинянами — крестоносцами; после чего оправился лишь во 2-ой половине века с Палеологами. Однако сопоставление памятников, примыкающих к этому отрезку полувеков, заставляет исследователей единодушно подчеркивать связанность архитектурных форм, отмечая кое-где разве только некоторое вытягивание пропорций. Поэтому мы посмотрим на типичный памятник эпохи константинопольской школы — так наз. церковь 12 апостолов в Солуни (Соук-Су-Джами), построенную по инициативе последнего ее исследователя Шарля Дилия, еще в XIII веке (6. м. даже в первой его половине), а западный портик получившей в 1312—1315 г.г. от патриарха Нифонта. Церковь эта дошла в полной сохранности «не только в первоначальной конструкции, но и в своем простом кирпичном уборе» (Кондаков). Она является непосредственно связанной во всех формах с другими солунскими церквями — Якуб-Паша-Джами (ц. Екатерины) и Исакие-Джами (ц. Пантелеймона), церквями XII или первой половины XIII века, почему мы и вправе взять ее для параллели.



Рис. 7. Кегард. Разрез.

Уже первый взгляд на фото восточного фасада (табл. 91) представляет резко отличную от Питарети картину: сплошь построенная из кирпича церковь. (Немного турецкой оштукатурки только на барабане центрального купола). Формы также другие—абсиды алтаря и пастофорий выступают многогранными выступами, как бы приложенными к плоскости восточной стены. Восточный рукав кончается не фронтоном, а полукругом. Стены оживлены слегка западающими декоративными нишами, кое-где в несколько уступов и затем узорной кладкой кирпичных ступ. Иля говоря словами акад. П. П. Кондакова, «штукатурка на этот раз [в отличие от других церквей Солуни и Константинополя] не закрыла ни выложенных в толще стен аркад, ни пестрой смены слоев кирпича и кладки, ни кирпичных колонок, столбиков и зигзаговых выпусков под камарами. Но, кроме того, вся поверхность стен в этой церкви украшена весьма затейливо разными орнаментальными выкладками... Орнаментика очень проста и незамысловата: пояс, зигзаги, ромбы, кресты, меандры и пр.»¹.

Если мы посмотрим на чертеж восточного фасада по обмеру (там же), то эта сплошная «ковровая» разделка станет еще очевиднее. Из деталей выделяются пара тоненьких колонок (заложённых сейчас) проемах алтарных окон; система «этажного» расположения декоративных арок и заглублений по стенам. Ясно выступает общая композиция масс: пятикупольность здания; отношение пропорций центрального барабана к корпусу здания, а затем и угловых куполов. Разделка куполов—также отлична, хоть и здесь по углам граней стоят колонки: именно, по одной, обрамляющей поле, разделанное, как и в корпусе здания, западением стены в несколько уступов. Колонки барабана подпирают карниз, идущий волной, в ответ чему и кровля дана закруглениями. Самый карниз—и куполов и корпуса здания—из кирпича, «незамысловатый».

Фасадный облик, массы, декоративные и орнаментальные детали, материал и техника построения в этой византийской церкви 12-и апостолов в Солуни—все носит совсем отличный, иной облик, чем рассмотренная нами грузинская церковь в Питарети. То же выявляют и Константинопольские храмы, как, напр., Киалисе-Джами (века XI) или Фетийё-Джами (т. е. древней церкви Паммакаристос), построенной протостратором Михаилом Тархонитом в конце XIII века.

Не иначе дело обстоит и при ознакомлении с внутренним пространством и плановым решением. В византийском примере крестово-купольного храма мы видим под куполом четыре колонны, с коринфскими (в основе) капителями и без всяких баз (рис. 6). Опира в боковых рукавах делаются также тоненькими колоннами на три проема, в верхних частях разделенных массивными, вытянутыми частями, как и восточное. Вокруг этого «вписанного» креста в плане расположен обход, частью с глухими стенами, а частью с арочными проходами между все теми же, тоненькими колонками. (План см. рис. 2).

Итак, и в оформлении внутреннего пространства церкви 12-и апостолов в Солуни—иное соотношение частей, иная разбивка и иная форма окон, иные формы устоев, иные дополнительные части и в связи с этим иное, стандартное, распределение дверей.

Другими словами, общие требования христианской церкви, при этом одного общего толка—«православной»—в Византии и в Грузии, одного хронологически времени XII—XIII веков, показывают при наличии сходных, более или менее одинаковых решений плана совершенно своеобразные формы, в которых эти решения отлиты: функционально определенное и ограниченное задание получает и там и тут различное художественное развитие композиции; на плановой композиции построено различное пропорций внутреннее пространство и наружные массы здания; архитектурные элементы композиции (наприм., столбы—колонки), декор и орнаментика, наконец, материал постройки и техника созданы, или выбраны, совсем различные. Так как это не случайное явление, а рассмотренные примеры являются типичными, характерными, меняющимися во времени постепенно и закономерно—там и тут—то мы вправе, кажется, говорить о специфической, самобытной форме архитектурных памятников не только в Византии, но и в Грузии. И квалифицировать такие результаты исследовательской работы позорной кличкой «шовинизм»—мягко выражаясь, недобросовестно. Одна из жгучих, актуальных проблем сегодняшнего дня в науке—именно, выявить, понять и проследить ход развития и сложения национального лица в культуре вообще и в архитектуре в частности, что одно

¹ Мазелон:я, с. 119.

может помочь правильно оценить вклад в сокровищницу общечеловеческой культуры. Обезличенное включение грузинской или армянской архитектуры в прославленную архитектуру византийской империи при затыкании прорез в составе ее памятников, оставляя все остальное в стороне, есть заблуждение, ибо исходит не от материала искусства, а от конфессионального объединения и противопоставления „православного“ Востока „католическому“ Западу; причем характерно и показательно, что различные „еретические“ течения того и другого (протестанты разных видов,—несториане, монофизиты разных толков) без смущения охватывались все в одну группу.

Если при первом уже взгляде памятник византийской архитектуры представляется совершенно отличным выявлением национальной художественной культуры по сравнению с памятником грузинской архитектуры того же, конечно, времени,—ибо научно сравнивать можно только равные по возможным предпосылкам явления,—то и при сравнении памятников искусства соседних народов, как грузины и армяне, повторяется—хоть и с мельшей, пожалуй, на первый взгляд яркостью контраста—та же картина.

Для сравнения с Питаретским храмом, построенным по заказу церемониймейстера двора царя Георгия Лаши и члена совета министров, хоть и без права голоса в качестве помощника одного из министров, в первом двадцатилетии XIII-го века, возьмем постройку того же двадцатилетия, выделенную по заказу также крупного магната, одного из министров грузинской царицы Тамары, так как Армения входила тогда в состав грузинского царства, как его провинция, „Захария мандатурт-ухуцеса и амир-спасалара“, т. е. обер-церемониймейстера двора и военного министра, армянина и последователя армяно-григорианской веры. Это—главная церковь монастыря Харидж, расположенного около сел. Кипчаг, недалеко от Артика.

Первый взгляд дает впечатление общности с грузинским примером: это делает прежде всего камень, как материал построек; затем коническая кровля купола; прямая стена восточного фасада; наконец, наличие рельефного декора по фасадам (табл. 92). Но ведь все эти черты сходства по существу такого общего, не конкретного свойства, что сами по себе ничего еще не означают: они нуждаются в конкретизации, их нужно наполнить живым содержанием. Прежде всего посмотрим на пропорции в построении масс здания (к табл. 92 ср. табл. 83)—они здесь ощутительно иные, как в корпусе здания, так в барабане и его шатре, так равно в отношении корпуса к барабану. И эти отличные пропорции подчеркиваются созданием опоясывающей весь корпус здания горизонтальной тяги и уровня, на котором она проходит.

Что касается материала постройки—каменя,—то это большое сходство грузинской и армянской архитектуры, как и сходство техники строительства, конечно, наличие; но камень ведь всегда включает определенный красочный *valeur*. А он в грузинской и армянской архитектуре совсем различен: в характеристике Питарети был лишь один пример из грузинской архитектуры, в Харидже имеем типичный пример для армянской—сизовато-черный, тяжелый (с добавкой кое-где темного буро-красного).

В самом корпусе здания характерная черта—фасадная разбивка двумя треугольными нишами, подобные которым мы видели и в Питарети на восточном фасаде, и которые в армянских средневековых памятниках украшают три, а то и все четыре фасада. Этого грузинская архитектура не знает.

Декоративный убор фасада определяют профилированные тяги и пр., профилированные гладкие части карнизов, вертикальные валики на углах и т. д., которыми расчерчен каждый фасад здания. Центральное декоративное пятно южного фасада—крест, который скрывает в себе узкое окно; по сторонам его как бы выросшие с той же общей тяги основания, что и у креста, тонкие стебли с медальонами. Сама горизонтальная тяга фасада делает два подъема прямоугольниками, над верхом ниш. Отдельные, небольшие медальоны в западной части фасада являются декоративной рамой круглых окон в малых приделах. (Аналогично построен северный фасад, в частности развивающий иные новые детали).

Если мы обратимся к восточному фасаду (табл. 93), то на нашей иллюстрации можно легче и детальнее проследить те же принципы компоновки. И здесь по существу окна влиты, подчинены основной схеме декора. Розетка над рамой алтарного окна создает объединение.

Вверху пластический портрет ктиторов храма—Захария Мхаргрзели и его брата Ивана. Вверху соединенный со всем убором крест, упирающийся в конек кровли. Этот расчерченный, декоративный убор занимает только верхнюю часть фасада, оставляя всю нижнюю гладкой и отделенной от декорированной.

Барабан купола подчеркнуто производит впечатление цилиндра с наложенной на него декорацией: пучки колонок стоят поверх приложенного, междуг идущего карниза, также как и знаковые нам с южного фасада отдельные стебли с медальонами сверху. Только в четырех пролетах (на О, W, S и N) висют длинные, узкие окна в отдельных рамах, покрытых кружевной резьбой орнаментов; остальные шестнадцать пролетов украшены мелальоном с различной его разделкой, причем в один из каждых четырех вкомпоновано еще маленькое круглое окошко. Поверх всего узкий карниз под конусом кровли, чем также существенно отличается этот памятник от одновременного грузинского.

Как узоры декора (кояги ниш, обрамления окон барабана, медальоны и карнизы), так принцип их применения отдельными членами, что вместе с их резким контуром под прямым углом к плоскости стен подчеркивает впечатление пророчности целого,—все опять-таки показывает нам своеобразное, отличное от грузинского (добавим: и от византийского, которое ныне не прочь обезличить и армянскую архитектуру) лицо.

Если перейти к сравнению внутреннего пространства, то план главного храма Харнджаванки, также и Кегард (рис. 3 и 4) и др., прежде всего позволяет видеть, что под куполом нет самостоятельных устоев (столбов или колонн), а они слиты с наружными стенами каждый раз в двух направлениях: мы имеем крестовой формы пространство с центральным куполом (хоть эволюционно этот тип связывается с „купольным холлом“, Kuppelhalle по терминологии Стриговского). В углах—на восток и на запад устроены самостоятельные приделы в два этажа: восточные имеют двери с запада в первый этаж и из алтаря с его сильно повышенного пола во второй; а западные из западного рукава по приложенной, каменной, „висячей“ лесенке во второй этаж, который открыт здесь в западный рукав тремя арочными пролетами на колонках. Эти хоры (?) освещаются одним круглым окном, как и приделы под ними.



Рис. 8. Кегард. Деталь разделки резьбы в алтаре (по фото).

Во внутреннем пространстве армянского храма выделяется сильное повышение всей алтарной части (в Харндже на 5 ступеней); передняя стенка этой эстрады декоративно украшается, а угловые пучки колонок самого храма устанавливаются на этом повышении со средами базами: эстрада, функционально необходимая для богослужения, рассматривается, как закономерное звено целого. В грузинском же храме в Питарети повышение алтаря было незначительное (на 1 ступень примерно) и имело границу в пролете между устоями, намеченную встраиванной сквозной аркатурой так назыв. алтарной преградой. По полукруглой стене алтаря в Кегарде наложена декоративная аркатура (рис. 8); а пять конхи и сводов в рукавах отделены профилированными тягами.

Возможность, логичность применения резьбы и многочисленных профилей и пр. внутри храма, определяется тем, что армяно-григорианство не допускало росписи стен сюжетными темами христианства. В силу этого и качество внутренней кладки здесь равноценно качеству наружной. А вместе с этим и красочно внутренняя вид имеет опять свой характер.

Итак, в целом и фасадный облик, пропорция масс, красочная сторона, декоративная система и детали и узоры, равно и формы внутреннего пространства и его оформления в памятнике армянского искусства существенно отличаются от одновременного грузинского или византийского.

Мне кажется, предложенный вашему вниманию сравнительный анализ трех памятников одной эпохи из грузинской, армянской и византийской архитектуры прошлого способен показать наличие самостоятельного, четко очерченного, независимого национального художественного лица. Смешно было бы думать, что это означает творчество каждого за семью запорами—нет,

каждый из них был хорошо осведомлен и зорко следил за всяким новым культурным завоеванием других народов, обменивался ими. Но применял только то, что ему подошло по всему творческому ансамблю и пониманию.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Так как изпечатанное выше выступление по основному докладу конференции архитекторов трех республик с приглашенными представителями из других республик Союза никаких справок по литературе вопросов о привлеченном материале естественно не могло содержать, то в настоящем приложении кратко восполним этот пробел, а по Питарети и некоторые фактические данные.

1) Питаретский храм, несмотря на признание его исключительных художественных достоинств еще в середине прошлого века полк. Бартоломеом *Mélanges Asiatiques*, II SPb. 1856, p. 112—116), и позднее Д. З. Бакрадзе (Кавказ в древних памятниках, Тб. 1875, с. 104—105, 147), попал в археологические материалы только кратко у А. С. Хаханашвили (МАК, УП, 1898, с. 63—64). Основное внимание привлекала надпись в притворе (имеется и у Т. Жордания в *ჭმბ.*, II, 177). Ее эстампажировал Г. С. Читая в 1926 году, отмечая, что чтение акад. Броссе (по копии Бартоломея) нуждается в исправлении (*საქ. მუზ. მთხვევ.*, III, თბ. 1927, გვ. 118); ее переиздал по своей копии 1896 г. Е. С. Такайшвили (*სამხეთ-საბრძელოს ძეგლების წარწერები*. Отд. отд. из კავკასიონი, № 1—2, Париж 1929, с. 87—88). Впрочем художественно памятник был явно оценен в начале 20-го века архитектором А. Н. Кальгиным и худ. Г. Ф. Гриневским, исполнившими обмер и ряд акварелей в дополнение к обследованию проф. Е. С. Такайшвили (план, принадлежавший Груз. Обществу Истории и Этнографии, см. *Album d'architecture Géorgienne*, составленный Е. С. Такайшвили и изданный Тбил. Университетом в 1924 году, табл. 47). Наконец, в связи с намеченным и проведенным в 1938 и 1939 г. ремонтом храма Отделом Охраны Памятников Культуры Грузии был поручен полный обмер архитектору Ирине Эрн. Орнатика Питаретского храма в детальном анализе параллельно с орнаментикой других ведущих купольных построек эпохи разработана была затем в специальном исследовании Р. О. Шмерлинг, ожидающем своего опубликования.

В большой строительной надписи в притворе сообщается, что храм божией матери Питаретской построен амир-эджибом царя царей Георгия Кавтаром Кажпйсазе (под титулом *ქუთაისი*). Е. С. Такайшвили раскрывал титул, как Каджапаисазе или Куджапаисазе, а Броссе и Жордания—благодаря неправильному чтению—Калжападе и Котвасаде. Только акад. С. Н. Джанашиа обосновал твердо иное чтение—именно Каджипаисазе *ქუთაისი* (б. მარათეოლოგიკური კვლევა, პეზა, წყაროები, თბ., „ფუფუნაქი“ 1939, сс. 136 сл.)

Под монастырь отведен был довольно просторный участок, судя по намечающейся древней ограде с остатками строений, частью из тесаных квадратов. Внешняя же крепостного характера стена с полукруглыми башнями и множеством бойниц, сложившая из булыжника, охватывает тесным кольцом храм и колокольню, и насадет на здание марани и большого зала над ним; марани построено, согласно впервые опубликованной Г. С. Читая надписи на северной стене его, в 1696 году (с. 118). Для украшения камня в этом здании использованы два резных камня от угловых антральтов алтарной преграды; при ремонте 1938—39 г.г. обнаружена в помосте алтаря орнаментированная плита преграды, доставленная в Тбилиси (см. табл. 81). Таким образом сообщение в надгробии сахл-хуцеса Каплиа Орбелишвили 1671 года о том, что он „вторично украсил монастырь“ (Читая, с. 119 и 124), подразумевает организационное и хозяйственное обеспечение, установление внешнего порядка, да, может быть, создание крепостной стени.

В проекте здания особенностью его является портик. Он задуман был и введен со всей композицией вместе. Это композиционное единство несомненно устанавливается наличием специально выпущенной из толщи южной стены храма по сторонам входа горизонтальной каменной плиты для увязки портика с храмом, прослеженной в обнажившейся западной части портика из-под обвалившихся частей кладки: эта плита была выпущена из стены храма только на длину портика. На восток отгорожено в портике почти квадратное помещение; оно освещается круглым окном с востока и кроме того через дверь и небольшое окошечко в стене из

портика. Мне кажется, это — усыпальница заказчика Кавтара Каджипаисдзе, почему надпись его высечена именно внутри портика на стене, в которой сделан вход из него в усыпальницу. Таким образом, сомнение, высказанное акад. С. Н. Джанашиа (с. 137), не следует ли считать надпись сделанной не строителем, а поновителем храма, и относить ее к XIV веку (концу или началу) — отпадает благодаря данным, выявляемым самим зданием; таким образом сужается возможный, намеченный С. Н. Джанашиа, период прихода рода Каджипаисдзе из Абхазии в Карли (с. 144). К восточной части портика с юга позднее пристроен еще небольшой придельчик-усыпальница, показанный на чертеже плана.

Различие во впечатлении наружного и внутреннего облика храма сознательно задумано архитектором, как и кладка внутри — с учетом настенной росписи. Западный рукав сохранил древнюю систему двойного свода, снизившего внутри пространство: по шельге были поставлены два столбика из ширими (60×10 см в сечении) с перекинутыми по длине рукава полуциркулярными арками. На столбики с арками оперты острые полусводы из ширими же, усиленными с каждой стороны поверхностями, покрытыми каменной лещадью 100×60 см размером и полукруглыми, каменными заполнениями швов.

2) Из византийских памятников привлечен по указанным причинам выделяемый в литературе художественностью и сохранностью, а также преемственностью форм храм 12 апостолов в Солуи (Соук-Су-Джами). Время возведения храма определяется находящимися в нартексе храма, «на капителях, в люнетах и над дверью» монограммами и надписями Нифонта патриарха и ктитора (1312—1315 г.г.). Если в руководствах относят эту дату ко всей постройке, то в исследованиях отмечается связь ее с нартексом, а для самой церкви выдвигается вероятность более раннего построения в XIII веке (Н. Копдаков, Македония, СПб. 1909, с. 119—121 и особенно его соображения об орнаментальных композициях кладки; O. M. Dalton, East christian art. Oxford 1926, p. 104; J. Ebersolt, Monuments d'architecture byzantine. Paris 1934, p. 59 et 168, notice 125; Ch. Diehl, Le Tourneau, Saladin, Les monuments chrétiens de Salonique. Paris 1918, p. 189—200). Об остальных упоминаемых византийских храмах см. в цитованных и других основных трудах.

3) Главный храм армянского монастыря Харицж (Арич) сохранил обстоятельную строительную надпись амирспасалара Захария Мхаргрдзели над северным входом, датированную 1201 г. (650 арм. летосчисления). Описание монастыря и его история, составленная и отпечатанная Абелем Мхитаром в 1856 г., издана во французском переводе с параллельными данными из других армянских источников акад. Броссе (Les Ruines d'Ani, I, SPb. 1860, сс. 68—91).

Ряд фотоснимков, дополняющих характеристику особенностей в моем докладе, можно видеть у Т. Горамаяна «Материалы по истории армянской архитектуры», второй сборник трудов, Ереван 1948, рис. 104 — западная часть внутри храма с наружной лестницей и аркатурой хор, рис. 210 и 211 — детали карниза; у Н. М. Токарского, Архитектура древней Армении, Ереван 1946, табл. 82 — орнаментация стенки алтарного возвышения; а у Strzygowski, Die Baukunst der Armenier, Wien 1918, только общие снимки (рис. 9, 64, 65) и краткие архитектурные данные о монастыре (с. 79—80). План главного храма воспроизведен мною со старой литографированной таблицы. Поэтому я привлек еще план и разрез Кегардского монастыря по обмеру Тарагроса (МАК, XIII, 1916), ближайше сходный с Хараджа-ванком, как по времени, так и по формам.

Кегард (Гегард) или Айриванк описан В. С. Сыроевым в *Материалах на Археологии Кавказа*, XIII, М. 1916, с. 1—30 и табл. I-VIII, с приведением надписей и их перевода. Построен главный храм «трудами братии» в 1215 г. (по армянскому летосчислению в 664 г.) согласно надписи над западным входом. Ему же посвящена брошюра из серии «Сокровища зодчества народов СССР» под заглавием «Гегард (Армения), М. 1948 (изд. Акад. Арх. СССР), составленная Н. М. Токарским.