

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ**

На правах рукописи

Макарова Анна Львовна

**ФРЕСКИ ЦЕРКВИ РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ
В БЕТАНИИ (ГРУЗИЯ)
И ИХ МЕСТО В ИСКУССТВЕ ВИЗАНТИЙСКОГО МИРА XII ВЕКА**

Специальность 17.00.04 – изобразительное и
декоративно-прикладное искусство и архитектура

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва

2017

ВВЕДЕНИЕ.....	2
1. Историко-культурный контекст возникновения памятника.....	2
2. Постановка проблемы.....	4
3. Степень научной разработанности темы, историография вопроса.....	10
ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМА ДАТИРОВКИ ЖИВОПИСНОГО АНСАМБЛЯ ЦЕРКВИ РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ В БЕТАНИИ.....	17
1.1. История открытия памятника, письменные источники.....	17
1.2. Реставрация храма и определение времени создания архитектуры.....	20
1.3. Царские и ктиторские портреты в программе храмовой росписи: источниковедческий анализ, датировка и атрибуция.....	38
1.3.1. Портреты Георгия III, Тамары и Лаши Георгия.....	41
1.3.2. Портреты ктиторов.....	46
ГЛАВА 2. ЖИВОПИСЬ АЛТАРНОЙ АПСИДЫ.....	64
2.1. Программа и иконография.....	66
2.2. Стилистический анализ.....	94
2.3. Орнамент в росписи алтаря.....	107
ГЛАВА 3. ЖИВОПИСЬ ОСНОВНОГО ОБЪЕМА.....	112
3.1. Программа и иконография.....	112
3.1.1. Ветхозаветный прообразовательный цикл.....	113
3.1.2. Страстной цикл.....	151
3.1.3. Программа росписи западной части храма.....	169
3.2. Стилистический анализ.....	191
3.2.1. Живопись северной и южной стен.....	193
3.2.2. Живопись западной стены.....	213
3.3. Орнамент в росписи наоса.....	215
3.4. Царские портреты Бетании в контексте грузинской культуры конца XII – начала XIII.....	216
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	222
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ.....	229
БИБЛИОГРАФИЯ.....	231
ПРИЛОЖЕНИЯ (список иллюстраций, альбом, схемы росписей)	

ВВЕДЕНИЕ

1. Историко-культурный контекст возникновения памятника

Грузия восприняла христианскую культуру с самого начала ее формирования и впоследствии утвердилась исторически в качестве одного из ведущих самостоятельных художественных центров большого византийского мира¹.

Христианская проповедь шла в Грузию двумя потоками, направления которых определялись географическими условиями: черноморским побережьем и системой хребтов Малого Кавказа, разделяющих грузинский запад и восток². Первый, морской путь, описанный еще Страбоном, со времен аргонавтов связывал Колхиду и Грецию. В первые века Новой эры он вел в причерноморскую Лазику – римскую провинцию, близкую миру Средиземноморья, столичным Риму и Константинополю. Другой путь через верхнее течение Евфрата и Сирию соединял Иберию (Картли³), восточную часть Грузии, с Иерусалимом. Сюда приходят первые проповедники из Каппадокии, в IV-VI вв. активную миссионерскую деятельность ведут

* Значительная и главная часть этой работы была выполнена под руководством В.Д. Сарабьянова, безвременно ушедшего из жизни. Светлая память и благодарность учителю. Искренне благодарю за помощь и поддержку сотрудников сектора древнерусского искусства ГИИ: Л.И. Лифшица, Э.С. Смирнову, А.Ю. Казаряна, М.А. Орлову, И.А. Стерлигову. Особенно благодарна А.С. Преображенскому, взявшему на себя труд научного консультирования, и А.В. Захаровой за дружеское участие и ценные советы. Благодарю грузинских исследователей и коллег, проявивших теплое отношение ко мне и моей работе и внесших значительный вклад в процесс исследования, особенно же Асмак Окроперидзе, Зазу Схиртладзе, Мариам Дидебулидзе, Кетеван Абашидзе, Нану Бурчуладзе, Давида Хидашели, Темо Джоджуа. Благодарю Иоаннэ Гогуа, начальника канцелярии Грузинской Патриархии, за неизменное содействие и поддержку. Спасибо наставникам, коллегам, друзьям: В.Е. Сусленкову, Л.К. Масиелю Санчесу, И.А. Вдовину, Н.М. Абраменко, Н.А. Вагановой. С особой радостью и признательностью хочу поблагодарить братию монастыря Бетания во главе с отцом-архимандритом Иакобом Бандзеладзе.

¹ Краткую историю грузино-византийских отношений, а также библиографию по данному вопросу см.: *Ломоури Н., Лордкипанидзе М., Озерова Н., Самушия Дж.* Византия и Грузия / Византийская империя. Ч. II // ПЭ. Т. 8. М., 2004. С. 181-252.

² Об этом см., в частности: *Кекелидзе Кор., прот.* Литургические грузинские памятники в отечественных книгохранилищах и их научное значение. Тифлис, 1908. С. X.

³ Самоназвание Грузии – Сакартвело (საქართველო), что буквально можно перевести как «Вся Картли» или «Карталиния» в значении «земля картлийцев».

сирийские монахи. В то время как епархии западной Грузии находились в сфере интересов Константинополя, картлийская церковь (до автокефалии в 487 г.) канонически подчинялась Антиохийскому патриархату, что усиливало влияния сирийского христианства с акцентом на монашескую аскезу. По каппадокийско-сирийским образцам здесь основываются пещерные монастыри, появляется традиция столпничества, связанная, начиная с середины VI в., с так называемыми тринадцатью каппадокийскими или сирийскими старцами (среди них св. Давид Гареджийский, Шио Мгвимский, Антоний Марткопский, Иоанн Зедазенский и др.).

Тема преемственности от Иерусалима усиленно культивируется в Грузии в связи с крещением иберийских царей Мириана и Наны, обращенных в христианство святой Нино. Согласно житийной традиции, св. Нино пришла в Мцхету, узнав, что здесь захоронен Хитон Господень. Мцхета, с чудесным образом попавшей туда из Иерусалима святыней, становится центром, вокруг которого христианская Грузия приступает к формированию собственного образа Святой земли, с символическим перенесением ее топографии на территорию Картли.

Исторический край Картли, вокруг которого формировалась грузинская государственность, включает в себя область Квемо (Нижняя) Картли, где и находится Бетания. Уже в XI в. обширные владения в этих землях принадлежали роду князей Орбели (Орбелиани), возвысившемуся в царствование Давида Строителя (годы правления 1089–1125). Неизвестно, когда был основан монастырь Бетания (Вифания)⁴, расположенный в глубоком ущелье реки Вере примерно на одинаковом расстоянии (немного меньше двадцати километров) от Тбилиси и от Мцхеты. (Ил. 1-4.) В «Истории области Сисакана» (1297–1300) Степанос Орбелян (+1304) сообщает, что в монастыре был захоронен грузинский князь Липарит, убитый в сражении при Басенской крепости Канутру в Карсской долине

⁴ Бетания или Вифания в средневековой сакральной топографии Грузии относительно Мцхеты воспринималась как аналог евангельской Вифании относительно Иерусалима.

(1048)⁵. С этого Липарита ведется родословие Орбели, а Бетания становится их родовой усыпальницей. Однако Вахушти Багратиони (1695–1758) в переработанной им средневековой хронике «Картлис цховреба» отнес строительство всего монастыря к эпохе царицы Тамары⁶.

2. Постановка проблемы

Средневековая живопись Грузии вызывает все больший интерес отечественных византинистов. В настоящее время становится ясным, что изучение художественного наследия Закавказья способно пролить свет на многие процессы, происходившие в искусстве Византии, которые без обращения к нему не могут получить должного объяснения. Этот регион в силу особенностей своей географии и истории, а также устойчивой национальной идентичности населяющих его народов, явился заповедным хранителем многих форм и элементов художественной культуры, которые оказались утрачены в других частях бывшего византийского мира.

Фрески церкви Рождества Богородицы в Бетании – один из ключевых памятников грузинской живописи средневизантийского периода. Они органично встраиваются в общий стилистический поток эпохи и, демонстрируя полноту усвоения мастерами всего арсенала средств и приемов византийского искусства, представляют собой зрелый образец живописного языка, складывавшегося в Грузии как в самостоятельном художественном центре в течение многих веков. В сложной программе росписей Бетании

⁵ Древнегрузинские переводы «История Орбелянов» Стефаноса Орбеляна / Подг. к изд. Е.В. Цагарейшвили. Тбилиси, 1978. С. 37.

⁶ «... в Веру изливается Хеви, и над этой речкой, на горе, к северу, стоит крепость Ласти. Ниже сего, к югу монастырь Пресвятой (Богородицы), Бетания, с куполом, в крепком месте, построенный царицею Тамарою, ныне в заведовании иерея. Тут в Веру впадает речка из Самадло» (*Вахушти, царевич*. География Грузии / Введение, перевод и примечания М.Г. Джанашивили // Записки Кавказского отдела ИРГО. Кн. XXIV. Вып. 5. Тифлис, 1904. С. 52). Издатель текста Джанишвили снабдил упоминание Бетании комментарием, в котором он указывает, что «Бетания (Вефания) построена в подражание палестинской Вифании», а также сообщает (со ссылкой на: *Бакрадзе Д.З.* История Грузии, объясненная и пополненная вновь приобретенными археологическими историческими сведениями. Тифлис, 1875): «Вправо от входа в церковь на стене представлен портрет царицы Тамары Великой во весь рост и в царском облачении, подносящей Божией Матери модель церкви» (*Вахушти, царевич*. География Грузии. С. 52, примеч. 220). Здесь и далее тексты в цитатах приведены в соответствии с правилами современной орфографии.

византийские художественные традиции преломляются на местной почве в зрелом уникальном синтезе, дающем энергичный импульс для последующего развития и создания оригинальных и идейно богатых храмовых живописных программ в искусстве средневековой Грузии.

Долгое время не вызывала сомнения принадлежность живописи храма к времени царицы Тамары (правление 1178/1184⁷–1207/1213⁸). Определяющим для такой датировки явилось присутствие в составе царской композиции портретов Тамары и ее сына Лаши Георгия. Автоматически к этому времени были отнесены и остальные фрески Бетании, а заодно и само строительство храма.

Для науки XIX–XX вв. это обстоятельство носило принципиальный характер. Время царицы Тамары – «золотая эпоха» грузинской культуры, поэтому все лучшее, что было создано в Грузии, для исследователей того времени априори должно было появиться либо при ней, либо, в случае очевидно более раннего происхождения, при Давиде Строителе (правление 1089–1125). Эпохи этих двух великих правителей служили ориентирами для исторической систематизации памятников и как мощные магнетические поля в основном притягивали внимание исследователей средневекового грузинского искусства. В результате период правлений Деметре I (правление 1125–1154, 1155–1156) и Георгия III (1156–1184), т.е. вторая и третья четверти XII в., в исторической систематизации памятников невольной образом образовал собой некое художественное «безвременье» между двумя блистательными царствованиями Давида и Тамары и в качестве самостоятельного этапа игнорировался. А между тем памятники этого времени представляют собой интереснейший пласт средневекового грузинского искусства, не только связывающий эти две эпохи, но имеющий собственное художественное значение.

⁷ 1178 – год коронации царицы Тамары в качестве соправительницы ее отца, царя Георгия III, 1184 – начало самостоятельного правления.

⁸ 1207 – год возведение на престол Лаши Георгия как соправителя Тамары, 1213 – предполагаемый год смерти царицы.

Актуальность избранной темы. Место храма Рождества Богородицы в истории искусства, достоинства его архитектуры, сложность живописной программы всегда вызывали особое внимание исследователей. Этот интерес усиливался рядом противоречивых обстоятельств, которые, несмотря на изучение памятника несколькими поколениями ученых, сплелись в целый узел проблем, до сих пор казавшихся неразрешимыми (к ним, прежде всего, относится вопрос определения времени создания архитектуры и живописи). Настоящее исследование предлагает решение большинства из них на основе всего комплекса современных знаний о Бетании.

Обосновываемая в работе датировка живописи церкви Рождества Богородицы в Бетании и определение круга ее аналогий в искусстве византийского мира позволит нам составить более точное представление о развитии грузинской средневековой живописи.

Объектом исследования является фресковый ансамбль церкви Рождества Богородицы в Бетании. **Предмет исследования** – программа росписи, иконография и стиль живописи с точки зрения их своеобразия и индивидуального характера, определяющих место и значение церкви Рождества Богородицы в Бетании в истории грузинского и византийского средневекового искусства.

Цель исследования: определить место и выявить значение фрескового ансамбля Бетании в истории грузинского и византийского искусства своего времени.

Для достижения этой цели были поставлены и решены следующие **задачи:**

- уточнение атрибуции портретов в ктиторской композиции, определение хронологической связи двух групп изображений исторических лиц (царская и ктиторская композиции) в составе программы росписи;
- обоснование возможной датировки строительства храма;

- определение временных границ создания фресковой росписи алтаря и основного объема; рассмотрение и обоснование вопроса об их возможной одновременности;

- исследование системы декораций алтаря и основного объема памятника и выявление их программного значения относительно живописных ансамблей XII – начала XIII вв.

- выявление теологических, литургических и гимнографических истоков программ росписи алтаря и основного объема, а также отдельных циклов, отдельных композиций и образов;

- выявление возможно полного ряда иконографических аналогий живописи Бетании в грузинском и византийском художественном контексте;

- описание, анализ и систематизация основных выразительно-стилистических средств живописи Бетании, выявление наиболее близкого круга стилистических аналогий;

- характеристика живописного ансамбля Бетании как художественного явления; рассмотрение его типичных и уникальных черт в кругу памятников грузинской монументальной живописи; обоснование его художественной значимости в византийском искусстве;

- применение полученных результатов для достижения цели исследования.

Теоретические и методологические основы. Исследование проводилось на основе комплексной методологии, соответствующей характеру поставленных проблем. Научно-методологический аппарат работы определяется тремя направлениями: историческим анализом, рассматривающим обстоятельства создания памятника, анализом программы росписи и иконографии и стилистическим анализом живописи.

1. Для исторического анализа привлекается весь известный комплекс документированных сведений о монастыре Бетания, включая летописные и эпиграфические источники, прямые и косвенные свидетельства о ктиторах и владельцах Бетании, опубликованные и архивные данные об открытии,

изучении и реставрации архитектуры и живописи памятника, материалы средневековой и современной топографии. Весь полученный массив данных в процессе работы осмыслялся на основе традиционного сравнительно-исторического метода. Полученные результаты выстраивались в соответствии с принятой в науке периодизацией истории средневековой Грузии

2. Иконографический анализ, в свою очередь, предусматривал осмысление живописного ансамбля на трех уровнях: а) система декорации, б) программа росписи, в) отдельные композиционные схемы и изображения.

Соответственно:

- осмысление декорации храма предполагало, прежде всего, системный подход и применение описательного метода для уяснения общей композиционно-сюжетной структуры живописи в конкретном архитектурном пространстве;

- основу исследования программы росписи составил сравнительно-исторический метод; он позволил, во-первых, выяснить порядок расположения и внутренние связи композиций Бетании, во-вторых, соотнести содержательно-сюжетный состав фресковой росписи с современными ей программами памятников монументальной живописи Грузии и византийского мира в целом, а в-третьих, выявить особенности и уникальные черты исследуемого ансамбля;

– иконографическое исследование отдельных композиций и фигур включало выявление их прототипов, выяснение генезиса конкретных сюжетов и образов, а также их символического содержания; важное значение в этом процессе имело уточнение связи изображения с его текстовой основой; иконографический анализ также включал применение иконологического метода – в частности, для выявления связи исторических обстоятельств и формирующихся под их влиянием особенностей программы росписи.

3. Стиль живописи Бетании изучался на основе формально-стилистического анализа, включающего ее сопоставление с близкими по времени памятниками византийского искусства

Новизна работы определяется тем, что она представляет собой первое комплексное монографическое исследование живописи Бетании, включающее историю памятника, иконографию и стиль росписи. Ранее попыток подобного анализа фресок Бетании не предпринималось. В процессе работы удалось прояснить генезис иконографической программы росписи алтаря. Уточняются, а в ряде случаев пересматриваются ранее предложенные интерпретации ветхозаветного прообразовательного цикла в основном объеме памятника, выявляется его связь со страстным циклом. Переосмысляются и уточняются некоторые иконографические аспекты отдельных композиций. Стилистический анализ выявляет специфику художественного языка Бетании среди живописных памятников средневекового грузинского искусства. Предлагаются и обосновываются временные границы создания фресок, заново осмысляется их художественно-исторический контекст. Показывается, что росписи алтаря и наоса могут принадлежать к разным хронологическим этапам: декорация алтарной апсиды связывается с памятниками первой трети XII в., живопись основного объема рассматривается в контексте искусства 1150-х – 1160-х гг. Определяются место и значение росписей Бетании в кругу монументальных ансамблей средневизантийского периода.

Теоретическая и практическая значимость исследования определяется актуальностью избранной темы и новизной достигнутых результатов. Итоги и выводы работы позволят во многом по-новому взглянуть на картину развития грузинской монументальной живописи XII в., результаты послужат дальнейшему развитию современной науки о средневековом искусстве Грузии и византийского мира в целом.

Установленные временные границы создания живописи Бетании могут стать одним из ориентиров в исследованиях конкретных памятников

грузинского и византийского искусства. Материал диссертации может быть полезен для теоретической и практической разработки лекционных курсов, посвященных проблемам византийского искусства.

Диссертационное исследование полностью **соответствует** направлениям, определяемым положением **паспорта научной специальности.**

Апробация и реализация результатов исследования. Основные положения диссертации были представлены автором в виде статей, опубликованных в периодических изданиях и научных сборниках (перечислены в списке публикаций, с выделением публикаций по списку ВАК Министерства образования и науки РФ). Все разделы диссертации были обсуждены и одобрены на заседаниях Отдела (Сектора) древнерусского искусства Государственного Института искусствознания Министерства культуры РФ. По теме работы были сделаны доклады на российских и зарубежных международных научных конференциях.

Большинство материалов исследования используются автором в чтении специальных и общих курсов истории искусств (МГХПА имени С.Г. Строганова, ПСТГУ, ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова и др.).

3. Степень научной разработанности проблемы (историография вопроса)

Открытие Бетании для науки происходит во второй половине XIX в. В 1851 г. А.П. Николаи (1821–1899) приглашает для изучения и ремонта памятника, находящегося в его владениях, князя Г.Г. Гагарина и архитектора Д.И. Гримма. В том же году Гагарин опубликовал первую статью о Бетании в газете «Кавказ»⁹. Он дает краткое описание памятника, включая архитектурные обмеры и расшифровки надписей в алтаре и на западной стене, а также сообщает о предпринятых им мерах по сохранению храма. Особое внимание Гагарин уделил портрету царицы Тамары на северной стене церкви.

⁹ См.: Гагарин Г., князь. Церковь Бетания // Кавказ. 1851. № 72. Тифлис. С. 294-295.

Приведенные Гагариным надписи были расшифрованы П.И. Иоселиани. Вскоре появляется другая расшифровка, которую предложил М. Броссе в 1854 г. (имя царя Георгия III было неверно прочитано им как Давид)¹⁰. Присутствие в росписи портретов Тамары и Лаши Георгия оказалось решающим для закрепившейся на долгое время датировки живописи и архитектуры храма временем царицы Тамары.

В начале XX в. Д.П. Гордеев ошибочно отождествил первую из фигур ктиторской композиции с вазиром Георгия III Сумбатом, в монашестве Симеоном¹¹, что послужило причиной путаницы в атрибуции ктиторов и датировке памятника. Ш.Я. Амиранашвили атрибуировал следующую за Сумбатом фигуру как Липарита, эристава Картли¹², эта версия закрепилась в научной литературе вплоть до настоящего времени.

В 1930-е – 1960-е гг. немногочисленные случаи обращения исследователей к Бетании касались преимущественно архитектуры главного храма. В 1937 г. М.Г. Калашников сделал его обмеры и воспроизвел уточненный план. В 1947 г. краткое архитектурное описание Бетании было представлено в каталоге «Памятники грузинского зодчества» (1947) Н.П. Северова¹³.

Предположительно в начале 1960-х гг. храм был поставлен на учет Отдела охраны памятников архитектуры Управления по делам архитектуры при Совете министров Грузинской ССР. Сохранился «Паспорт на памятник архитектуры», подписанный В.В. Беридзе, без даты¹⁴, практически без изменений воспроизводящий текст Северова. Архитектура и живопись Бетании в этом документе датируется «временем царицы Тамары». Р.О.

¹⁰ См.: *Brosset M. Rapports sur un voyage archéologique la Géorgie et dans l'Arménie en 1847-1848. St.-Pétersbourg, 1849-1851.*

¹¹ См.: *Гордеев Д.П.* Краткий отчет о командировке в Кахию и Горийской уезд летом 1917 года // ИКОМАО. Вып. 5. Тбилиси, 1919. С. 1-36.

¹² См.: *Амиранашвили Ш.Я.* История грузинского искусства. М., 1963. С. 264.

¹³ См.: *Северов Н.П.* Памятники грузинского зодчества. М., 1947. С. 181.

¹⁴ Находится в Архиве Национального центра изучения истории грузинского искусства и сохранения наследия имени Г. Чубинашвили в Тбилиси.

Шмерлинг¹⁵ (1960) относит строительство храма к концу XII – первым годам XIII в., утверждая (без указания источников), что церковь построена на более древнем фундаменте некоего кирпичного здания, от которого уцелел западный притвор с криптой под ним.

В 1970-х – 1980-х гг. в Бетании проходит комплексная реставрация под руководством В.Г. Цинцадзе, о чем он делает доклад¹⁶, где утверждает, что при ремонте конца XIX в. была нарушена аутентичная тектоника храма. В архиве Национального центра изучения истории грузинского искусства и сохранения наследия им. Г. Чубинашвили в Тбилиси сохранились чертежи (пять листов), представляющие собой проект реконструкции церкви при реставрации Цинцадзе.

К настоящему времени архитектура Бетании кратко описывается в трудах общего характера¹⁷. Исключение составляет труд П.П. Закарая¹⁸ о грузинском зодчестве XI-XVIII вв. (1990), а также коллективное исследование¹⁹, посвященное архитектурной реставрации в Грузии (2012), где храму уделено несколько страниц. В этой работе, как и в других, строительство церкви в Бетании датируется концом XII - началом XIII в. В.В. Беридзе²⁰ присоединяет храм к кругу памятников того же времени, выделяя его как постройку так называемого «переходного типа» (тем самым фиксируется некая архаичность в ее конструктивном и декоративном решении).

¹⁵ См.: Шмерлинг Р., Долидзе В., Барнавели Т. Окрестности Тбилиси. Тбилиси, 1960. С. 84.

¹⁶ См.: Цинцадзе Вахтанг. Восстановление и реставрация архитектурного ансамбля Бетания // Сборник тезисов XXVI научной сессии Института истории грузинского искусства им. Г. Чубинашвили. Тбилиси, 1981. С. 66-67.

¹⁷ См.: Джанберидзе Н., Цицишвили И. Архитектурные памятники Грузии. М., 1996.

¹⁸ См.: ზაკარაია პარმენ. ქართული ხელოვნების ძეგლები XI-XVIII სს. თბილისი, 1990. გვ. 57-63 (Закарая Пармен. Грузинское зодчество XI-XVIII вв. Тбилиси, 1990. С. 57-63).

¹⁹ არქიტექტურის რესტორაცია საქართველოში. თბილისი, 2012 (Архитектурная реставрация в Грузии. Тбилиси, 2012).

²⁰ См.: Беридзе В.В. Некоторые аспекты грузинской купольной архитектуры со второй половины X в. до конца XIII в. Доклад на международном симпозиуме по грузинскому искусству в г. Бергамо (Италия). 29.VI. 1974 г. Тбилиси, 1976.

Первое описание живописи Бетании было сделано Н.И. Толмачевской²¹. Она дает краткую характеристику распределения композиций в объеме храма, неверно указывая, что сохранившиеся фрагменты центральной фигуры в конхе алтаря принадлежат Богоматери, сидящей на престоле. Исследователи XX в. (Н.И. Толмачевская, Ш.Я. Амиранашвили²², В.Н. Лазарев²³, Г.В. Алибегашвили и др.) относили живопись Бетании к кругу таких ансамблей как церкви Успения Богоматери в Вардзии (1184–1186), свт. Николая в Кинцвиси (1205–1207), Тимотесубани (около 1206–1215), Благовещения в Бертубани (1212–1213).

Следующий этап изучения живописи Бетании в основном был направлен на исследования царских и отчасти ктиторских портретов. Важнейшими работами на эту тему являются труды Г.В. Алибегашвили. Сначала в книге «Четыре портрета царицы Тамары»²⁴, а затем и в основательном исследовании «Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи»²⁵ она совершенно справедливо вписывает портрет Тамары в круг живописных изображений царицы начала XIII в. Ряд ценных наблюдений об иконографии царской группы в статье 1955 г. сделала Т.Б. Вирсаладзе²⁶

В ходе реставрации памятника под руководством Цинцадзе специальные исследования портрета царицы Тамары провел И.В. Гильгендорф²⁷. Они позволили выявить более ранние слои живописи по

²¹ См.: Толмачевская Н.И. Фрески древней Грузии. Тбилиси, 1931. С. 14.

²² См.: Амираншвили Ш.Я. История грузинского искусства. С. 264-267.

²³ См.: Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1986. С. 143.

²⁴ См.: Алибегашвили Г.В. Четыре портрета царицы Тамары. Тбилиси, 1957.

²⁵ См.: Алибегашвили Г.В. Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи. Тбилиси, 1979.

²⁶ См.: Вирсаладзе Тинатин. Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши // Вирсаладзе Тинатин. Избранные труды. Тбилиси, 2007. С. 145-224.

²⁷ См.: Гильгендорф И.Н. Оживают старинные фрески // Наука в СССР. № 6. 1989. С. 104-109; Он же. Фреска открывает тайну. Тбилиси, 1982. С. 8; Он же. Комплексное исследование фресковых портретов царицы Тамары // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. № 10. М. ГосНИИР, 1985. С. 130–132.

сравнению с современным состоянием, а также поновления фона и надписи, которые относятся к началу XX в.

Значительный вклад в изучение Бетании внесла Е.Л. Привалова, впервые поставившая под сомнение атрибуцию изображений ктиторов, предложенную Гордеевым, и единовременность царских и ктиторских портретов. В статье «Новые данные о Бетании»²⁸ (1983) Привалова верно определила первую фигуру ктиторской композиции как Сумбата Орбели, сподвижника царя Деметре I, и выдвинула гипотезу о разновременном происхождении росписи Бетании с выделением трех слоев. Существующую живопись апсиды и поперечных рукавов храма вместе с портретами ктиторов Привалова относит ко времени жизни Сумбата I (+ 1156 или 1161), к началу XIII в. – царскую композицию и живопись западного рукава, а наиболее ранним слоем считает якобы находящуюся под записью живопись алтаря²⁹. Последнюю она, развивая идею Р.О. Шмерлинг о перестройке храма, связывает с древней алтарной апсидой, будто бы включенной в новое здание в XII в.

В исследовании, посвященном светским портретам в искусстве средневековой Грузии, Э. Истмонд³⁰ (1998) учитывает большинство имеющихся на сегодняшний день сведений об Орбели, а также данные, полученные Гильгендорфом и предположения Приваловой. Однако некоторые аспекты атрибуций ктиторов остаются у него непроясненными (в частности, принадлежность второй фигуры и ряд исторических вопросов, связанных с Сумбатом I).

Важное значение для понимания роли Орбели как заказчиков церкви в Бетании имеют новейшие эпиграфические данные, полученные

²⁸ См.: Привалова Е.Л. Новые данные о Бетании // IV Международный симпозиум по грузинскому искусству (отд. оттиск). Тбилиси, 1983.

²⁹ См.: там же. С. 5.

³⁰ См.: Eastmond Antony. Royal imagery in medieval Georgia. The Pennsylvania State University, 1998. P. 174-178.

В.И. Силогавай³¹. Его выводы являются серьезными аргументами для локализации живописи ктиторской композиции в хронологических рамках, определенных временем деятельности Сумбата I (1128–1161).

Установлению истинной картины истории создания архитектуры и живописи Бетании способствуют также исторические исследования Ш.А. Месхия³², Г.М. Григоряна³³, А.Г. Маргаряна³⁴ и Кетеван Кутателадзе³⁵, касающиеся политической ситуации в Грузии XII в. и деятельности рода Орбели.

К настоящему времени грузинская исследовательница Асмат Окроперидзе опубликовала ряд статей, посвященных вопросам связи иконографии росписей Бетании с вопросами богословского характера³⁶.

Живопись Бетании также привлекала внимание Т. Вельманс³⁷, О.Е. Этингоф³⁸, Е.А. Луковниковой³⁹, В.Д. Сарабьянова⁴⁰, С.В. Татарченко⁴¹.

³¹ См.: *სილოგავა ვალერი*. ბეთანიის წარწერები. თბილისი, 1994 (*Силогава В.И.* Бетанийские надписи. Тбилиси, 1994. Резюме на рус. яз.).

³² См.: *მესხია შ.* სამინაო პოლიტიკური ვითარება და სამოხელეო წყობა XII საუკუნის საქართველოში. თბილისი, 1979 (*Месхия Шота*. Внутриполитическая обстановка и государственное устройство Грузии XII века. Тбилиси, 1979).

³³ См.: *Григорян Г.М.* Очерки истории Сюника. XI-XV вв. Ереван, 1990.

³⁴ См.: *Маргарян А.Г.* К хронологии восстания, возглавленного Иванэ Орбели // ИФЖ. 1975. № 4. 147-153.

³⁵ См.: *ქუთათელაძე ქეთევან*. ქვემო ქართლის პოლიტიკური ისტორიის საკითხები. თბილისი, 2001 (*Кутателадзе Кетеван*. Вопросы политической истории Квемо Картли); *Она же*. ორბელთა გვარის წარმომავლობა // მესხეთი. II. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი, 1998, გვ. 16-31 (История рода Орбели // Месхети. II. Вестник Тбилисского университета. Тбилиси, 1998).

³⁶ См.: *ოქროპირიძე ასმატ*. ბეთანიის მხატვრობა და მართლმადიდებლური ფერწერის ზოგიერთი ასპექტი // სპექტრი. თბილისი, 2005. გვ. 23-29 (*Окроперидзе Асмат*. Живопись Бетании и некоторые богословские аспекты православного искусства // Спектр. Тбилиси, 2005. С. 23-29. Резюме на англ. яз).

³⁷ См.: *Velmans T.* L'Art médiéval de orient chrétien. Sofia, 2002; *Velmans Tania, Alpago Novello Adriano.* Miroir de l'insible. Peintures murals et architecture de la Géorgie (VIe – XVe s.). Milano, 1996; *Velmans T.* L'image de la Deisis dans les églises de Georgie et dans celles d'autres régions du monde Byzantin // CA 29. Paris, 1981. P. 47-102.

³⁸ См.: *Этингоф О.Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI – XIII вв. М., 2000.

³⁹ См.: *Луковникова Е.А.* Ветхозаветные прообразовательные сюжеты в византийской монументальной живописи второй половины XIII – середины XIV веков. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусств. М., 2003.

Однако в целом все указанные выше обращения к Бетании осуществлялись исследователями в контексте решения их собственных теоретических и практических задач и касались лишь отдельных сторон памятника, либо оставались на уровне предположений. Представленная диссертация, учитывая все предшествующие результаты, предлагает полное монографическое исследование живописи церкви Рождества Богородицы в Бетании, всестороннее осмысление ее программы и стиля, ответы на до сих пор не разрешенные вопросы.

⁴⁰ См.: *Сарабьянов В.Д.* Образ священства в росписях Софии Киевской. Ч. II: Программа Софийского собора и древнерусские памятники XI–XII столетий // *Искусствознание*. № 3-4/2012. М., 2012. С. 22-93.

⁴¹ См.: *Татарченко С.Н.* «Причащение преподобной Марии Египетской» в Византийской монументальной живописи // *Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства*. Вып. 1 (7). М., 2012. С. 24–50; *Она же.* Роспись церковью монастыря Кинцвиси в контексте грузинского и византийского искусства. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусств. М., 2016.

ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМА ДАТИРОВКИ ЖИВОПИСНОГО АНСАМБЛЯ ЦЕРКВИ РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ В БЕТАНИИ

1.1. История открытия памятника, письменные источники

Помимо указания Вахушти Багратиони о строительстве монастыря Бетания при царице Тамаре, исторических сведений и документальных источников о возведении церкви не сохранилось (за исключением косвенного упоминания у Степаноса Орбеляна⁴²). Открытие Бетании, как и многих других грузинских памятников, для науки происходит во второй половине XIX в., и связано это было с политикой Российской империи на Кавказе. Длительные русско-кавказские войны, вхождение Закавказья, в том числе Картли-Кахетинского царства, в состав Российской империи, трагическая миссия Грибоедова в Иране и многое другое привело к тому, что культура Закавказья, с ее бытом, традициями, языками перестает восприниматься как часть чужого нехристианского Востока или Азии. Образ Грузии изначально приобретает в русской культуре романтически-таинственный характер, складываясь по рассказам побывавших за Кавказским хребтом военных, просвещенных государственных деятелей, художников, поэтов, любителей христианских древностей.

Уже в 1818 г. немецкий востоковед Христиан Мартин Иоахим (Христиан Данилович) Френ (1782–1851), приглашенный в Россию для работы в Академии наук, открыл и возглавил в Петербурге Азиатский музей. Затем он, «основываясь на данных своих исследований в области истории Ближнего Востока, пришел к убеждению о необходимости специального изучения Кавказа и Закавказья»⁴³, и в 30-е годы создает здесь Отдел Кавказоведения.

⁴² См. выше, с. 3.

⁴³ *Орбели Р.Р.* Кавказоведение // Азиатский музей - Ленинградское отделение института востоковедения АН СССР. М., 1972. С. 479.

В 1837 г. по инициативе Френа и при поддержке царевича Теймураза Багратиони в Петербург приезжает французский филолог и историк Мари Броссе (1782–1851) – для кавказоведения его деятельность имела огромное значение. В 1847–1848 годы он возглавляет археографическую экспедицию Азиатского музея в Грузию. Броссе не посетил Бетанию, поскольку она в то время еще не была известна, однако несколько позже он принимает заметное участие в расшифровке некоторых надписей из этого памятника.

Чсть открытия Бетании для изучения и реставрации принадлежит, без сомнения, князю Григорию Григорьевичу Гагарину (1810–1893). Происходит это при следующих обстоятельствах.

В 1851 г. барон Александр Павлович Николаи (1821–1899), будущий министр народного просвещения, тогда занимавший пост директора походной канцелярии кавказского наместника князя М.С. Воронцова, выкупает имение князей Бараташвили-Орбелиани с полуразрушенным храмовым комплексом на территории поместья. Весной того же года для изучения новообретенного памятника были приглашены архитектор Давид Иванович Гримм (1823–1898) и князь Гагарин.

В том же 1851 г. Гагарин опубликовал первую статью о Бетании в газете «Кавказ». Приведу этот замечательный текст с некоторыми сокращениями: «Г-н Гримм и я поехали посмотреть эту церковь, но несмотря на то, что мы были поражены стройностью ее размеров, роскошью и разнообразием наружной резьбы и живописью, проглядывающею во внутренности церкви сквозь густой слой пыли и грязи, мы не могли приняться за свое дело, так как она была завалена обломками обрушившегося купола и носила на себе ясные и неприятные следы неоднократного укрывательства в ней соседних стад.

В продолжение нынешнего лета я решился очистить эту церковь, срубить деревья, разрушавшие ее крышу и стены, проложить к ней тропинку и, обмыв все внутренние фрески, *покрыть их маслом* (курсив мой – А.М.). Труды эти были вполне вознаграждены совершенно неожиданно открытием

портретов в рост: царицы Тамары в 4 аршина вышины, отца ее царя Георгия, и сына ее Георгия, названного в последствии времени Монголами Лаша Георгий, т. е. Георгий III прекрасный. Надписи имен находятся при каждом портрете и были разобраны нашим ученым исследователем грузинской древности, П.И. Иосселиани, сопровождавшим Его Высокопреосвященство Экзарха Грузии, просвещенного блюстителя всех Грузинских Святынь, посетившего и Бетанию»⁴⁴.

Далее Гагарин сообщает о намерении издать планы Бетании в альбоме «Живописный Кавказ»⁴⁵ и выражает надежду, что его открытие будет способствовать изучению «забытых сокровищ Византийского искусства Грузии».

Публикация была продублирована во франкоязычном *Journal de St.-Petersbourg*, официальном печатном органе Министерства иностранных дел. Сохранилось неопубликованное письмо к жене Гагарина Софье Андреевне от ее отца А.В. Дашкова от 24 ноября 1851 года в Москве: «Дядюшка Ваш князь С.И. изволил ко мне заезжать и привозил *Journal de St. Petersburg*, где напечатана была статья о открытии твоим князем в развалившемся монастыре Вифании, близ Коджар, старинной живописи и портретов царицы Тамары и других - я полагаю, что грузины очень сим были довольны»⁴⁶.

Упомянутый Гагариным грузинский историк и палеограф Платон Игнатьевич Иоселиани (1810–1875) впервые прочитал имена святых в алтарной части и на западной стене, а также надпись к царской композиции, о чем князь пишет в своем очерке. Однако вскоре появляется другая расшифровка, которую предложил Броссе в 1854 г.⁴⁷ Надписи он получил из

⁴⁴ Гагарин Г., князь. Церковь Бетания // Кавказ. С. 294-295.

⁴⁵ См: *Gagarin Gr.Gr. Le Caucase pittoresque dessiné d'après nature* (Живописный Кавказ, нарисованный с натуры). Paris, 1847. Альбом выходил выпусками в течение ряда лет, начиная с 1847, которым он и продатирован, чем и объясняется анахронизм в между годом выпуска и материалами, попавшими в него после открытия Бетании.

⁴⁶ РГАДА. Ф. 1262. Оп. 10. Д. 100. Л. 9 об. Благодарю сотрудника Архива Вячеслава Жукова за помощь в поиске и прочтении документа.

⁴⁷ См: *Brosset M. Rapports sur un voyage archéologique la Géorgie et dans l'Arménie...*

независимого источника, от офицера, дипломата и археолога-любителя Ивана Алексевича Бартоломея (1813–1870)⁴⁸.

Расшифровки Броссе были не везде верными, что впоследствии послужило причиной возникновения гипотезы⁴⁹ о том, что рядом с Тамарой изображен не ее отец Георгий III, а второй супруг царицы Давид Сослан.

Понятно, что присутствие в росписи царских портретов оказалось решающим для датировки живописи храма «временем царицы Тамары», предложенной Гагариным. Под «магическим» воздействием портрета царицы Тамары, да и самого события обретения нового памятника, оказались и князь Гагарин с Гриммом, а затем и Д.П. Гордеев, а также целый ряд путешественников и исследователей XIX – начала XX в. Отголоски романтического почитания бетанийского образа Тамары нашли продолжение и в науке второй половины XX в., в том числе в известном труде Гаяне Алибегашвили «Четыре портрета царицы Тамары», а затем и в исследовании «Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи».

1.2. Реставрация храма и определение времени создания архитектуры

Вопрос об архитектуре церкви Рождества Богородицы в Бетании является одним самых сложных и запутанных в истории изучения памятника. Проблема прежде всего возникает в связи с определением времени его возведения.

Подробный анализ архитектуры храма не является основной задачей моего исследования, но уточнение и обоснование возможной даты его строительства является принципиальным в вопросе датировки росписей разных компартиментов церкви.

Крестово-купольный храм Рождества Богородицы в Бетании (внешние размеры 20,5 на 14,5 м, высота изнутри 22,5) принадлежит к архитектурному

⁴⁸ В истории Грузии он оставил свой след как государственный деятель, который убедил присоединиться к Российской империи вольную Сванетию.

⁴⁹ См.: *სილოგავა ვალერი. ბეთანიის წარწერები. გვ. 59 (Силогава В.И. Бетанийские надписи).*

типу вписанного креста. Объемно-пространственная композиция и размеры храма восходят к архитектуре Самтависи (1030). С XII в. подобные камерные постройки распространяются в Грузии в качестве основного типа главного монастырского храма.

Здание выстроено на ровной площадке в ущелье, северной стеной оно обращено к крутому склону, уступами спускающемуся к извилистому руслу реки Вере. Храм сложен из квадров местного камня серовато-зеленых и желтых оттенков. Фрагменты сохранившейся снаружи кирпичной кладки являются поздними ремонтными вставками. Внутри стены обложены слоем древнего кирпича, за счет чего создается их необычная толщина.

Объемно-пространственную композицию здания составляют храм как таковой, портик с восьмилопастным резным сводом, а также криптоусыпальница в западной части (ил. 4.2), над которой в более позднее время была возведена кирпичная пристройка. Дверные проемы находятся в южной стене храма под портиком и с запада.

Внутри здание состоит из квадратного в плане основного помещения и восточной алтарной части с открытой центральной апсидой и закрытыми пастофориями, имеющими проходы в алтарь и в наос. Неширокий купол с двенадцатью узкими окнами через паруса соединен с четырьмя опорами: две восточные сливаются со стенами вимы, пара западных восьмигранных столбов делит основной объем храма по оси юг-север на две равные по размерам части. От них на массивные пристенные столбы западной стены перекинуты пониженные стрельчатые арки. Щеки арок закрывают узкие юго-западный и северо-западный компартименты, обособленные меньшими в пролете, но более высокими арками от поперечных рукавов креста. Небольшие арки напротив ведут в диаконник и жертвенник. Такое членение объема хорошо выделяет центральный неф и усиливают крестообразную композицию храмового пространства. (Ил. 20.)

Высокая и глубокая алтарная апсида имеет широкую виму. Алтарная стена прорезана тремя щелевидными окнами с широкими откосами стен,

боковые окна понижены. Под центральным окном находится неглубокая ниша над горним местом. По периметру апсиды проходит невысокий одноступенчатый синтрон. Над проходами в диаконник и жертвенник расположены углубленные полуциркульные тимпаны.

Оба пастофория, квадратные в плане, имеют над собой верхние потайные помещения. Из южного есть проход в тайник над центральной апсидой, откуда лестница ведет к двери в барабан. В нижних объемах пастофориев имеются небольшие вытянутые окна на восточной стороне и круглые люки в боковых стенах. Подобные же световые проемы имеются в тайниках: круглые в боковых помещениях, крестообразное и круглое - по вертикальной оси во внутреннем пространстве за конхой.

Особенностью купольной конструкции являются слегка заостренные трехступенчатые подпружные арки, пяты которых сходятся на профилированных угловых импостах. Полосы импостов оживлены декоративно-растительными петлями орнамента на гранях столбов.

В верхней трети южной, северной и западной стен расположены окна, имеющие трехчастную пирамидальную композицию: парные высокие и узкие оконные проемы сильно расширяются в интерьер, по центру люнетов они увенчаны круглыми слепыми окнами небольшого диаметра. В западной стене северо-западного компартимента имеется ниша, прорезанная аналогичным круглым сквозным отверстием.

По периметру основного объема наоса проходит невысокий выступ-скамья.

Наружная выразительность храма определяется стройной, компактной, довольно элегантной ступенчатой композицией с легким стремлением к вертикализации. Рукава креста, оформленные двускатными крышами с резким уклоном, немного возвышаются над односкатными крышами угловых помещений.

Декоративные элементы в Бетании использованы умеренно, в качестве акцентов на барабане, окнах и восточном фасаде. Узкий цилиндрический

барабан прорезан двенадцатью щелевидными окнами, наличники которых вплотную вписаны в поля аркатуры и сплошь покрыты орнаментальной резьбой, так что членения арок зрительно начинают сливаться. При этом рисунок орнамента практически не повторяется. Между архивольтами размещены узорные полусферические шишки. Верхняя часть барабана удлинена за счет проходящего над окнами орнаментального пояса, состоящего из пикообразных растительных пальмет, обращенных острием вверх и вниз. Карниз, судя по сохранившимся оригинальным фрагментам, имел умеренный вынос. (Ил. 5.)

Соответственно трехчастному устройству алтаря, на восточном фасаде имеются две традиционные, треугольные в сечении, высокие полуциркульные ниши, обведенные сдвоенными узкими тягами с бочонками. Расположенные в нишах оконные отверстия декорированы прямоугольными рамами, заполненными орнаментом. Наличники центрального окна и нижних окон пастофориев имеют полуциркульные завершения. Над центральным окном пропущена рельефная бровка, ее пяты упираются в арочные тяги, однако тема аркады далее не развита. (Ил. 6.)

Вертикальная ось восточного фасада подчеркнута центральным окном, крестообразным оконным проемом над ним в декоративной крестообразной рельефной раме, и медальоном маленького окна под карнизом. Для северного, южного и западного фасадов характерны узкие спаренные окна в рельефных наличниках. Между сдвоенными оконными рамами южного фасада проходит рельефная орнаментированная вертикаль, переходящая в круглую оконную розетку, которая служит подножием небольшого резного креста. Тонко профилированный валик с изысканными петлями в торцах горизонтальной перекладины креста заключает все три компонента в единую композицию типа «голгофы». Подобная иконографическая схема фасадного декора - крест, зажатый между двумя оконными наличниками, - становится типичной в грузинской архитектуре начиная с XII в. На северном и западном

фасадах этот мотив не развит: окна поставлены тесней, наличники смыкаются вплотную и места для вертикали креста не остается. (Ил. 7.)

В период начального изучения памятника архитектура храма фиксируется в чертежах и рисунках. Первый план Бетании был воспроизведен князем Гагариным в альбоме «Живописный Кавказ»⁵⁰ (ил. 8). Рисунок здесь носит обобщенный характер и не вполне точно передает индивидуальные особенности постройки (в частности, отсутствует проход из диаконника в алтарь). В 1937 г. архитектор М.Г. Калашников⁵¹ сделал обмеры храма. Его план⁵² (ил. 9), в отличие от гагаринского, носил более научный характер и намного точнее передавал особенности реальной архитектуры. В то же время чертежи фасадов, сделанные Калашниковым, являются, скорее, реконструкциями (возможно, вариантами для будущей реставрации храма), нежели фактическим воспроизведением памятника. При сопоставлении рисунков Калашникова с фотографиями Бетании, где церковь запечатлена до реставрации 1970-1980-х гг.⁵³, становится очевидным, что в своих материалах некоторые детали он реконструировал. Например, на южном фасаде типичный для грузинской архитектуры орнамент в виде креста в сочетании со сдвоенным окном, о котором говорилось выше, прорисован Калашниковым (аналогично фасадам Питарети, Цугругашени и др.), в то время как на дореставрационных фотографиях в этом месте видна заложенная кирпичом утрата, а от орнамента сохранялась лишь вертикаль между окнами, завершающаяся круглой резной розеткой. Нельзя не заметить, что и в высоту калашниковский вариант Бетании несколько удлинен по сравнению с пропорциями храма на фотографии.

Первые попытки реставрировать храм были предприняты Гагариным. Они свелись к ремонту и консервации здания, чтобы предохранить его от

⁵⁰ См.: *Gagarin Gr.Gr. Le Caucase pittoresque dessiné d'après nature. Fig. 36.*

⁵¹ О нем см.: *Герсамия Тамаз. Ясная и любимая душой цель* [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.rcmagazine.ge/2010-02-08-13-13-06/411.html> (дата обращения: 12.03.2016).

⁵² План, представленный Калашниковым, воспроизводится у Беридзе, Закарая и др.

⁵³ Например, Г. Бартишевского в 1951 г. и Цинцадзе в 1972 г.

дальнейшего разрушения. В конце XIX в. в Бетании возобновляется монастырская жизнь, состояние храма поддерживается благодаря деятельности настоятеля Спиридона Кетиладзе⁵⁴. При нем, в 1894–1896 гг., храм был капитально отремонтирован, с попытками сохранить его исторический облик, каким он представлялся в тот период. (Ил. 10.) В 1970-х – 1980-х гг. в Бетании, на средства, выделенные Обществом охраны памятников Грузии, проходит комплексная реставрация архитектуры⁵⁵ (ил. 11) и живописи⁵⁶ под руководством Цинцадзе. Он пишет: «Во время последнего ремонта, проведенного в конце XIX века, были значительно изменены и искажены первоначальные архитектурные формы сооружения.

Фотоснимки, относящиеся ко времени, предшествовавшему ремонту, показывают, что памятник тогда был поврежден, но первоначальные формы были сохранены. Ремонт XIX века был произведен ограниченными в средствах и мало сведущими в деле мастерами. В это время разобрали возведенные первоначально, над сводами рукавов кирпичной кладкой арки, предназначенные для поддержания кровли; сняли черепичную кровлю и все карнизы (несколько орнаментированных карнизных фрагментов, сохранившихся до нас, лежали во дворе памятника); добытый таким разрушением кирпич использовали для возведения утерянной части купола и для облицовки поврежденных частей фасадов; вновь возведенную и старую поврежденную кладку купола, а также большую часть интерьера замазали гажей; уклоны кровель опустили на два метра, а карнизы вообще не

⁵⁴ См.: *Абашидзе Лазарь, архимандрит*. Бетания – дом бедности. М., 1998. С.43.

⁵⁵ См.: *არქიტექტურის რესტორაციის საქართველოში*. გვ. 65-66 (Архитектурная реставрация в Грузии).

⁵⁶ Во время этих комплексных работ И.Н. Гильгендорф применил новаторские технологии съемки живописи в разных излучениях, что позволило выявить несколько одновременных слоев живописи в портрете царицы Тамары (см.: *Гильгендорф И.Н.* Оживают старинные фрески. С. 104-109; *Он же*. Фреска открывает тайну. С. 8; *Он же*. Комплексное исследование фресковых портретов царицы Тамары. С. 130–132). О результатах его исследования см. ниже.

восстановили; настлали деревянный пол на 70 см. выше первоначального и поставили чуждый грузинскому памятнику деревянный иконостас и т.д.»⁵⁷.

Тем самым, резюмирует Цинцадзе, была нарушена аутентичная тектоника храма и в результате «... мы получили в наследство памятник, совершенно потерявший характерное для своего времени пропорциональное соотношение и построение архитектурных форм»⁵⁸. Все это было исправлено реставраторами, вернувшими храму его гипотетически первоначальный облик: «На памятнике были раскрыты все нужные места. На основе полученных раскрытием и исследованиями данных был составлен проект реставрационных работ. На проекте были отмечены полученные в позднее время (в XIX в.) дефекты и их исправления»⁵⁹.

На чертежах Цинцадзе⁶⁰ (ил. 12) предложено заменить кирпичные вставки XIX в. камнем, вернуть сохранившиеся рельефы на свои места (предполагаемые реставраторами), некоторые рельефы и вовсе реконструировать. Церковь на рисунках заметно приподнимается в пропорциях, которые выглядят еще вытянутее, чем на чертежах Калашникова. В результате купол приобретает удлиненную остrokонечную форму, а кровля – гиперболизированные уклоны. Меняется также переделанное ремонтом конца XIX в. направление наклона боковых скатов кровли портика. Уже на рисунке Гагарина, а затем и у Калашникова, они решены аналогично, подобно сохранившейся каменной кровле портика Питарети. Утраченные фрагменты резьбы были восполнены в тех же местах, что и в калашниковских чертежах. Например, орнаментальный крест с фронтона портика был перенесен в аналогичное архитектурное пространство южного фасада, дополнив сохранившуюся нижнюю часть голгофы, с той разницей, что на чертежах Калашникова, как и у Гагарина, крест

⁵⁷ Цинцадзе В.Г. Восстановление и реставрация архитектурного ансамбля Бетания. С. 66-67.

⁵⁸ Там же. С. 68.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ См. выше, с. 11.

воспроизведен дважды, на фасаде и фронтоне портика, при этом формы крестов отличаются.

В итоге внешний облик Бетании типологически приблизился к храмам времени царицы Тамары и Лаши Георгия, что окончательно способствовало закреплению уже сложившегося мнения о принадлежности Бетании кругу памятников конца XII - начала XIII в., который начинается от Икорты (1172) и включает следующий ряд построек: Кватахеви, Питарети (1216–1222), Цугругашени (1213–1222), а также кирпичные церкви времени царицы Тамары: Кинцвиси и Тимотесубани и др. (Ил. 13.)

Распространенным также является мнение, что храм был перестроен в древности. Оно основано на гипотетическом предположении о том, что на месте церкви существовала более ранняя несохранившаяся постройка, элементы которой были включены в новый, ныне существующий храм. Предполагается, что к этой ранней церкви принадлежит вся современная алтарная часть и выложенный из кирпича западный притвор, под которым находится склеп. Эта теория начинается с популярного путеводителя «Окрестности Тбилиси»⁶¹ (1960), где дата строительства главного монастырского храма Бетании определяется следующим образом: храм «построен в конце XII – в первые годы XIII в. на остатках более древнего и меньшего по размеру кирпичного здания»⁶². На чем основан этот вывод, путеводитель не поясняет, но практически во всех последующих текстах о Бетании, как научных, так и популярного характера, это утверждение повторяется как установленный факт, не требующий доказательств.

В период реставрации Бетании бригадой Цинцадзе изучением памятника занималась Е.Л. Привалова. На основе собственных изысканий, а также данных, полученных во время реставрационных работ, Привалова публикует статью «Новые данные о Бетании», где впервые высказывает сомнения относительно принадлежности живописи храма времени царицы

⁶¹ См.: Шмерлинг Р., Долидзе В., Барнавели Т. Окрестности Тбилиси. С. 84.

⁶² Там же.

Тамары. Она выдвигает гипотезу «...о возможно более ранней дате живописи алтарной апсиды и поперечных рукавов вместе с портретом Сумбата, и более поздней дате живописи западного рукава вместе с портретом Тамары»⁶³, в связи с чем ставит вопрос о необходимости согласования времени строительства церкви с предлагаемой ею более ранней датировкой живописи⁶⁴.

Так как по представлениям Приваловой датировка архитектуры Бетании началом XIII в. не соответствовала предложенным ею датам создания живописи, она пытается объяснить это перестройками храма, развивая идею Р.О. Шмерлинг. В качестве одного из аргументов в пользу своей гипотезы Привалова выдвигает следующее наблюдение. Ранее исследователи не обращали внимания на такую архитектурную особенность Бетании, как подковообразные формы апсиды и северного пастофория, что, как она считает, характерно для грузинской архитектуры не позднее первой половины X в. Редкими поздними исключениями из этого времени Привалова называет Икорту (1172), Тисели (XIV в.), Ананурскую «Гвтаэбу» (1689)⁶⁵. Эта особенность, по ее наблюдениям, перекликается с формой арок и навершиями проемов западного притвора и склепа. Отсюда Привалова делает вывод: «Таким образом, стало очевидным, что от древней постройки, оказавшейся гораздо больших размеров, чем это предполагалось,

⁶³ См.: Привалова Е.Л. Новые данные о Бетании. С. 5.

⁶⁴ Привалова считала, что роспись алтаря является одновременной «первоначальной» архитектуре, а в дальнейшем когда-то поновлялась (см.: там же. С. 4-5). Отмечу здесь же, что она ставила под сомнение и первоначальное посвящение храма Рождеству Богородицы, полагая, что «главным аргументом в пользу другого посвящения Бетанийского храма может служить само название монастыря – Бетания, Вифания, следовательно, место, где произошло Вознесение Господне... (имеется в виду Вифания Иерусалимская – А.М.) поэтому... храм первоначально мог посвящаться “Вознесению” и называться *амаглеба*» (Вознесение – А.М.), или иметь иное посвящение, связанное не с богородичными, а христологическими праздниками (см.: там же. С. 7). Примеры подобного перепосвящения храмов в средневековой истории Грузии известны: например, ныне Успенский храм в Манглиси (XI в.) изначально был посвящен Вознесению Христа. Перепосвящение главного храма Бетании исключить, следовательно, нельзя, однако это предположение остается недоказанным, так как исторически достоверных сведений на этот счет не существует.

⁶⁵ См.: там же. С. 5.

сохранилась не только западная ее часть, включенная в притвор, но и что вся восточная часть оказалась древней, она была “забрана” в постройку XII в. и “одета” в новую рубашку»⁶⁶. Далее предполагается, что ранняя постройка представляла собой бескупольную базилику (поскольку купол имеет слишком узкий диаметр), и что роспись алтаря является одновременной первоначальной архитектуре, а в дальнейшем была поновлена. К этим выводам исследовательницу побуждала уже ставшая для нее ясной необходимость более ранней датировки росписей Бетании, а это очевидным образом невозможно было сделать с общепринятой атрибуцией архитектуры рубежом XII–XIII вв.

Интересно, что ни сам Цинцадзе, ни другие исследователи архитектуры, занимавшиеся изучением и реставрацией Бетании, ни о каких перестройках и остатках древних фрагментов предыдущей постройки не говорят. В соответствии с нашими знаниями о Бетании на текущий момент предположения Приваловой о двух этапах строительства храма остаются гипотетическими. Современное состояние памятника не дает никаких подсказок на этот счет, поэтому в своем исследовании я не буду касаться этого вопроса и тем более основывать на нем свои размышления и выводы⁶⁷.

Итак, к моменту обнаружения гипотезы Приваловой архитектурный облик Бетании был восстановлен реставраторами под руководством Цинцадзе по образцу памятников времени царицы Тамары, то есть с ориентиром на конец XII – начало XIII вв. Таким образом, вслед за атрибуцией живописи началом XIII в., архитектура Бетании тоже была вписана в контекст искусства эпохи великой правительницы.

Действительно, имеется группа памятников, включающих Кватахеви, Бетанию, Питарети (1216–1222) и Цугругашени (1213–1222), объединенных

⁶⁶ Там же. С. 6.

⁶⁷ В любом случае вопрос о возможной разновременности архитектуры алтарной апсиды и основного объема для датировок росписи является несущественным, поскольку зависимость живописных слоев от этих гипотетических перестраиваний по состоянию современных знаний о Бетании зафиксировать не представляется возможным.

общими чертами стиля. Все они находятся в центральной Грузии (Картли) и даже, более конкретно, локализованы в ущельях и на склонах хребта Триалети. Эту группу можно считать особой ветвью развития грузинской средневековой архитектуры, верхней временной границей которой является начало XIII в. Остается уточнить ее нижнюю границу. Для этого необходимо, во-первых, прояснить вопрос об истоках этой архитектурной традиции, во-вторых, проследить путь ее развития в XII в.

Вертикаль как основа архитектурного образа становится свойственной грузинскому храмовому строительству с первой трети XI в. в памятниках центральной Грузии. Одним из первых храмов, где этот принцип был последовательно проведен, является собор Самтависи⁶⁸ (1030). Конструкция, композиция, пропорциональный строй и художественный облик этого храма становится иконографическим образцом для последующего строительства. Самтависи — крестово-купольный храм на четырех восьмигранных опорах с укороченным западным пространством. В восточной части алтарь и пастофории не имеют сообщения между собой и воспринимаются как отдельные компартименты, открытые в основной объем. Впоследствии эта архаическая особенность преодолевается за счет большего единства с основным объемом храма: пастофории размыкаются и укорачиваются за счет включения восточных опор в пространство алтаря, получают проходы в центральную апсиду (так в Бетании). Направление этой тенденции указывает план Самтави (первая половина XI в.), где северный пастофорий получает отдельный проход в алтарь, а юго-восточный столп сливается с перегородкой между южным пастофорием и алтарем.

Развитие декоративной программы экстерьеров Самтависи в различных вариациях можно встретить в памятниках XII - XIII вв. Ее основной мотив — стилизованное древо с двумя ромбами на восточном фасаде, — становится

⁶⁸ Об архитектурном типе храма Самтависи и его влиянии на последующее храмовое строительство в Грузии см.: *მოსულიშვილი ჰამლეტ. ქართული ჰუროთმოძღვრული ძეგლების სტრუქტურა. თბილისი, 2012. გვ. 110-116 (Мосулишвили Гамлет. Структура центральнокупольных сооружений Грузии. Тбилиси, 2012).*

любимым в грузинской архитектуре. Его можно увидеть и в Икорте, где использована также вариация на тему аркатур. Практически аналогичная схема декора повторяется и в Ахтале (конец XII в.).

Вторым памятником, на который ориентируется архитектура «триалетской» группы, является главная церковь монастыря Самтавро: отсюда заимствуется укороченный план, декоративное оформление становится умеренным, чаще используется тема сдвоенного окна. Подобная архитектура достаточно удобна своей компактностью, подходит для монастырского камерного строительства.

В оформлении барабана церкви Самтавро появляются новые элементы: проходящая по периметру пышная декоративная аркатура, оплетающая окна сплошным орнаментальным обрамлением, шишки между архивольтами. Из ранних памятников подобное оформление окон барабана имеется в Никорцминде (1010–1014). Далее такая декорация барабана станет обычной в памятниках XII (Икорта) – начала XIII в. (Питарети, Цугругашени), причем более поздние храмы получают все более вытянутые пропорции барабанов при зауженных диаметрах. Эти удаленные монастырские постройки, практически идентичные по архитектуре, являются, как уже говорилось, завершением обозначенной здесь традиции при Лаше Георгии⁶⁹. Стремление к высотности в них достигается за счет удлинения барабана, обострения угла кровель и укорачивания основного объема по оси запад-восток, неравномерного вытягивания пропорций всего здания. В Питарети и Цугругашени перечисленные стилистические приемы обострены, отчего возникает ощущение легкой «маньеристической» атектоничности в силуэте, что может быть обусловлено конечной стадией развития этого художественного направления в храмовом зодчестве Грузии.

⁶⁹ Вариации и реплики этой традиции встречаются в конце XIII – XIV в. Это, например, храмы в монастырях Сапара (конец XIII в.) и Зарзма (начало XIV в.). В них ее претворение имеет несколько суховатый архаизирующий характер.

Обратимся теперь к вопросу о развитии грузинской архитектуры в XII в., начиная с царствования Давида Строителя. После Самтависи и Самтавро в центральной, а также юго-восточной Грузии храмовое строительство не ведется в связи с наступлением турок-сельджуков⁷⁰. С 1060-х гг. кочевники систематически вторгаются в Грузию с южной границы (со стороны Армении). Они полностью разграбили Джавахетию, а в 1068 г. заняли Картли и Арагвети⁷¹. В 1080-х гг. в истории Грузии начинается период Великой туретчины («диди туркоба»). «Кочевники превратили плодородные долины Картли и Кахети в свою зимнюю стоянку, а высокогорные области - в летние пастбища. Власть грузинского царя ограничилась пределами Западной Грузии»⁷². Изгнать пришельцев и восстановить единое государство удалось царю Давиду Строителю. Решающим событием в этом процессе стала Дидгорская битва (12 августа 1121 г.), после которой захватчики покинули пределы Грузии.

Самым ранним, из точно датированных, памятником XII в. является собор Рождества Богородицы в монастыре Гелати (1106–1125), расположенный в Западной Грузии. Стилистически он представляет собой самостоятельный ансамбль, отчасти связанный с византийскими влияниями. Своими размерами собор подытоживает традицию масштабного строительства, свойственную предшествующему столетию - храмам Тао-Кларджети, Западной Грузии (храм Баграта, 1003), Кахетии (Алаверди, середина XI в.), Картли (Светицховели, 1010–1029). Однако после Гелати эта традиция своего продолжения не нашла. Вслед за изгнанием турок Картли вновь оживает, столица переносится из Кутаиси в Тбилиси, начинается

⁷⁰ До 1125 г. была построена только лишь скромная однефная базилика верхней церкви монастыря Шио-Мгвиме вблизи Мцхеты.

⁷¹ Для Византии турки-сельджуки также оказались сильным противником. После ряда неудачных сражений, закончившихся пленением императора Романа в 1071 г., империя сдает свои восточные земли. В 1074 г., согласно мирному договору с сельджуками, Византия теряет свои территории в Малой Азии. Грузия лишается соседской поддержки со стороны главной державы восточно-христианского мира.

⁷² Бердзенишвили Н.А., Дондуа В.Д., Думбадзе М.К., Меликишвили Г.А., Месхиа Ш.А. История Грузии. Т. I. Тбилиси, 1962. С. 74.

восстановление страны. Святыни центральной Грузии, и особенно Мцхеты, пользуются особым почитанием. Мцхета, духовная столица Грузии, хранила главную святыню христианского государства, хитон Христа (под спудом, в соборе Светицховели). Здесь, по преданию, святая Нина с царем Мирианом крестила Иверию.

Но ориентироваться на масштабную архитектуру Светицховели в возобновленном храмовом строительстве в XII в. было невозможно. За образец выбирается относительно небольшой монастырский храм типа мцхетского Самтавро и Самтависи.

В качестве наиболее значительных точно датированных построек в указанной традиции выступают Тигва (1152) и Икорта (1172) в исторической области Шида (Внутренняя) Картли. Близкие к Бетании по пропорциям и размерам, они отличаются наличием хор в западной части и более архаичным решением алтарного пространства. Тигва (ил. 14.2) имеет скупое декоративное оформление экстерьера, к тому же сильно утраченное (так, типичные для подобного типа храма сдвоенные окна отсутствуют, следов аркатуры тоже нет). Тем не менее по сохранившимся фрагментам резьбы на окнах можно судить, что они идентичны с Бетанией. Схожие орнаменты мы видим еще в одном (бескупольном) храме середины XII в., имеющем точную дату строительства, Саорбиси (1152) в Картли. В отличие от Тигвы, Икорта сохранила богатый декор с развернутыми репликами из Самтависи (аркатура, крест с ромбами на восточном фасаде и полуциркульные арки с фестонами над узкими треугольными нишами на восточном фасаде и др.).

Однако из всех упомянутых выше памятников наибольшую близость, а во многих отношениях идентичность Бетании демонстрирует церковь Успения Богородицы в Кватахеви (ил. 14.1). Сильно поврежденный при нашествии Тамерлана в XIV в., храм был отреставрирован после возобновления

монастыря в середине XIX в.⁷³ Его размеры (20,4 x 13,8 м) и высота (25,7 м), план, пропорции, объемно-пространственное решение, весь архитектурный образ и даже топографические условия месторасположения сходны с бетанийскими. Это же касается декоративного оформления Кватахеви, включающего резные наличники окон барабана, рельефные сдвоенные окна с выраженной голгофой на южном фасаде и неразвитой, по бетанийскому типу, на западном. Восточный фасад решен как в Икорте – в центре вертикальный декоративный крест с ромбами и фланкирующими его треугольными нишами, оформленными фестонами. В Бетании подобный орнаментальный мотив, восходящий к Самтависи, отсутствует.

Храм в Кватахеви⁷⁴, не имеющий точной строительной даты, в литературе, на основе стилистических аналогий⁷⁵, относят, как и Бетанию, к рубежу XII-XIII вв. Теперь уместно обратить внимание на то, что церковь Успения Богородицы в Кватахеви расположена на северном склоне Триалетского хребта, у северного узкого входа в ущелье, а церковь Рождества Богородицы в Бетании находится вблизи южной части ущелья Триалети. Оба памятника являются ближайшими храмами к месту битвы при Дидгори.

К моменту битвы сельджуки достаточно прочно обосновались в центральной Картли и стремились укрепиться в Квемо (Нижней) Картли. Их объединенное войско дошло через Дманиси почти до Клдекари и в августе 1121 г. возвращалось манглисской дорогой в Тбилиси отрогами и ущельями Триалети. Давид с войском ожидал врага в Ничбисском ущелье у Дидгори, его сын Деметре находился у выхода из Триалети. Турецкие войска были

⁷³ См.: Всеподданейший рапорт кн. Воронцова, от 29-го сентября 1852 года // Акты, собранные Кавказскою археографическою комиссиею. Архив Главного управления наместника кавказского. Т. X. Тифлис, 1885. С. 881.

⁷⁴ См.: Беридзе В.В. Кватахеви. Тбилиси, 1960; *ზაქარაია პარმენ. ქართული ხუროთმოძღვრება XI-XVIII სს. გვ.72-88 (Закарая Пармен. Грузинское зодчество XI - XVIII вв. С. 72-88).*

⁷⁵ См.: *ზაქარაია პარმენ. ქართული ხუროთმოძღვრება XI-XVIII სს (Закарая Пармен. Грузинское зодчество XI - XVIII вв.); Беридзе В.В. Некоторые аспекты грузинской купольной архитектуры со второй половины X в. до конца XIII в. С. 55.*

разгромлены в ущелье, а их остатки изгнаны из страны. После Дидгори столица возвращается в Тбилиси, начинается восстановление Картли, возобновляется храмовое строительство.

Если на местности мысленно провести прямую линию от Кватахеви к Бетании, она примерно пройдет по дну ущелья Ничбиси, составляющего часть Триалетского хребта, и через возвышенность, где состоялась битва. Эта воображаемая линия образует основание равностороннего треугольника, вершиной которого является Мцхета. (Ил. 16.1.)

Немаловажно, что освобождение от сельджуков происходит вскоре после первого Крестового похода (1096–1099), закончившегося освобождением Иерусалима. Для Грузии, принявшей христианство из Святой Земли и считавшей себя преемницей иерусалимской церковной традиции, Мцхета, захваченная сельджуками, была подобна Святому Граду, ожидающему освобождения от иноверцев⁷⁶. Название монастыря, Бетания, т.е. Вифания, говорит о его символическом значении и придает ему особый статус в священной топографии средневековой Грузии: Бетания относительно Мцхеты воспринимается как аналог Вифании относительно Иерусалима.

Необходимо также принять во внимание, что возвышение владельцев Бетании начинается с ближайшего сподвижника Давида Строителя Иванэ Орбели. В 1110 г. он изгнал турок из крепости Самшвилде, важного стратегического пункта в Квемо Картли, с чего и началось ее освобождение, завершившееся при Дидгори. Орбели за особые заслуги перед царем Давидом получают обширные владения в центральной и южной Грузии и статус второго по достоинству рода после Багратидов⁷⁷.

⁷⁶ Существуют сведения, что по повелению иерусалимского короля Болдуина II на помощь Давиду Строителю в битве при Дидгори направились рыцари-крестоносцы (см.: *Челидзе Вахтанг*. Исторические хроники Грузии XI – XII вв. Тбилиси, 1988. С. 87).

⁷⁷ «Аристокэс Ластивертци сообщает подробные сведения о сыне Липарита – Иванэ, который, овладев областью Аштенк (Аштеанк), организовал военные походы против сельджукских эмиратов. Мужество и талант полководца вскоре принесли ему заслуженную славу и приблизили его к царю Давиду Строителю – сыну Георгия II. Армии

Сын Иванэ Орбели Сумбат изображен с храмом в руках первым в группе ктиторов на южной стене Бетании. Годы его исторической активности приходится, судя по источникам⁷⁸, на начало 1120-х – середину 1150-х гг. Согласно Степаносу Орбеляну⁷⁹, в 1128 г., при преемнике Давида Деметре I он унаследовал отцовские титулы великого мандатура и амирспасалара⁸⁰, которые сопровождают его изображение в ктиторской надписи. Если принять во внимание, что в византийском мире в ктиторских композициях с храмом в руках изображается храмоздатель⁸¹, именно в данных хронологических границах и следует локализовать время возведения главного храма Бетании.

О масштабах строительной деятельности Сумбата свидетельствует еще один храм, Хневанк (ил. 15), находящийся за пределами Картли, в исторической области Лори (сейчас на территории северной Армении)⁸². Построенный в VII в., Хневанк был отремонтирован и получил новые купол и барабан в середине XII в. Сохранилась строительная надпись на асомтаврули, расположенная под карнизом барабана, которая гласит, что в

под командованием Иванэ в 1121-1123 гг. один за другим освободили Тпхис, Гаг, Терунакан, Лори и столицу Армении – Ани. За преданную службу царь Давид предоставил князю Иванэ Орбели крепость Лорэ со многими поселениями, в том числе – Самшвилде и Агарак» (*Григорян Г.М. Очерки истории Сюника. С. 43*).

⁷⁸ См.: *მესხის მ. სამხალ პოლიტიკური ვითარება და სამოხელეო წყობა XII საუკუნის საქართველოში. გვ. 12-37 (Месхия Шота. Внутривполитическая обстановка и государственное устройство Грузии XII века. С. 12-37); Григорян Г.М. Очерки истории Сюника. С. 43.*

⁷⁹ См.: *Орбелян Степанос. История области Сисакан. Подготовил к печати Мкртич Эмин. М., 1861 (на арм. яз.). С. 277.*

⁸⁰ «С 1123 года крепость Лорэ и вся область принадлежали Орбелянам. Сын Иванэ - амирспасалар Смбат владетелем Лори-Ташира и амирспасаларом Грузии стал после смерти отца в 1128 году» (*Мурадян П.М. Грузинская эпиграфика Армении, источниковедческое исследование. Ереван, 1977 (на арм. яз.). С. 141*).

⁸¹ Этот вопрос всесторонне исследован А.С. Преображенским (см.: *Преображенский А.С. Ктиторские портреты Средневековой Руси. XI – начало XVI в. М., 2012*), который, в частности, указывает: «... изображения храмов в составе таких сцен являются изображениями уже законченных сооружений, основанными на определенных приемах трансформации реальной архитектуры храмов, где эти композиции находятся» (*там же. С. 26*).

⁸² «Отвоеванная от сельджуков территория Лори-Ташира в 1123 г. передается грузинским царем Давидом Строителем князьям Орбелянам, при которых в XII-XIII вв. Хневанк процветает в качестве халкидонитского монастыря» (*Казарян А.Ю. Церковная архитектура стран Закавказья VII века. Формирование и развитие традиции. Т. 3. М., 2012. С. 249*).

1154 г. Сумбат Орбели – сын амирспасалара Иванэ Орбели, освободителя Самшвилде и сподвижника Давида Строителя, – восстановил храм⁸³. На его барабане имеется декоративная деталь, аналогичная Бетании и Кватахеви. Верхнюю подкупольную зону опоясывает орнамент победами (пиками) вниз-вверх, за счет которого барабан увеличивается в высоту. В Бетании, Кватахеви и других памятниках середины XII – начала XIII в. он рельефный, в Хневанке же выполнен графично, с применением треугольных клиньев темного и светлого камня.

В связи с вышеизложенным невозможно игнорировать еще одно обстоятельство. Как уже указывалось, церковь в Кватахеви, не имеющая строительной даты, обычно включается в состав группы памятников рубежа XII – XIII вв. Однако Иоселиани, составивший первое описание Кватахеви⁸⁴, сообщает: «Монастырь Кватахевский, посвященный Успению Пресв. Богородицы, построен царем Давидом III Возобновителем⁸⁵ в 1126 году»⁸⁶. Источник своей датировки Иоселиани не указывает, но точное обозначение года строительства заставляет думать, что оно основано на документальных свидетельствах, которые могли быть в распоряжении автора. Иоселиани продолжает: «Красу монастыря составляет храм его, времен царя Давида»⁸⁷, – прилагая обмеры, описание внешнего декоративного убранства и интерьера и т.д.⁸⁸

⁸³ См.: *Мурадян П.М.* Грузинская эпиграфика Армении. С. 141-142.

⁸⁴ См.: *Иоселиани Пл.* Жизнь великого Моурава князя Георгия Саакадзе, родоначальника князей Тархан-Моуравовых, с приложением описания Эртацминского храма и Кватахевского монастыря. Тифлис, 1848.

⁸⁵ Имеется ввиду Давид IV Строитель.

⁸⁶ *Там же.* С.123.

⁸⁷ *Там же.*

⁸⁸ Иоселиани, в частности, сообщает об остатках еще различаемой живописи (неизвестно какого времени и в настоящее время утраченной), и указывает: «Над дверьми западной стены изображается во весь рост Святой основатель Обители царь Давид III с обнаженной высоко поднятою саблею, угрожающе врагам славимого им Христа. Лик царя тускл, но считаю возможным скопировку его, важную для истории и этнографии народа» (*там же.* С. 126). Судя по описанию, изображение царя Давида, если это действительно он, достаточно позднее.

Учитывая, что битва при Дидгори происходила под праздник Успения Богородицы, посвящение монастыря и храма, построенного вскоре после битвы и вблизи ее места, представляется само собой разумеющимся. Добавить к этому можно еще и то, что в окрестностях Кватахеви, кроме Бетании, имеется еще один храм с богородичным посвящением – базиликальная церковь Рождества Богородицы, домовый храм князей Магаладзе (построен в XII в.), который, как пишет Иоселиани, в народной традиции отождествляется с Вифлеемом⁸⁹. Близость Мцхеты - «Иерусалима» задает символическую систему координат воссоздаваемой царем Давидом святой грузинской земли, очерчиваемой сакральными топонимами.

Теперь можно выдвинуть предположение, что церковь Рождества Богородицы в Бетании вместе с Кватахеви стали первыми после восстановления Картли храмами, возведенными в новой архитектурной традиции, начинающейся после 1121 г. Она опирается на памятники центральной Грузии предшествующего, до-турецкого, времени (Самтависи, Самтавро) и становится, с другой стороны, образцом для грузинской архитектуры XII – начала XIII вв. Камерные монастырские церкви Питарети и Цугругашени, построенные при сыне Тамары Лаше Георгии у южной границы Триалети, символически продолжают и закрепляют память о битве при Дидгори и о ее значении в истории Грузии.

1.3. Царские и ктиторские портреты в программе храмовой росписи: проблемы датировки и атрибуции

В нижнем ярусе основного объема церкви Рождества Богородицы в Бетании, на северной и южной стенах друг против друга изображены две группы исторических лиц. На северной стене представлена процессия царских фигур, на южной – ктиторы храма.

Широкая известность Бетании в грузинском средневековом искусстве, как уже говорилось выше, долгое время была обусловлена главным образом

⁸⁹ Там же. С. 122.

наличием на северной стене портрета царицы Тамары (ил. 75.3). Однако «венценосная» - не единственная из исторических персон, чьи изображения представлены в храме. Она является центральной фигурой процессии, возглавляемой ее отцом Георгием III и замыкаемой сыном Лашей Георгием.

Как уже указывалось, долгое время принадлежность живописи храма к эпохе правления царицы Тамары не вызывала сомнения. Она датировалась началом XIII в. и даже с точностью до года – 1207-го, без какого-либо выделения хронологически неодновременных зон.

Основания для датировки указанным годом обычно исходили из анализа царских портретов, а еще точнее из того факта, что среди трех фигур царей, расположенных на северной стене вблизи алтаря, присутствует сын Тамары Лаша Георгий – соправитель царицы, возведенный на престол в 1207 г.

Датировка началом XIII в. в общем подтверждалась и сообщением Вахушти Багратиони о строительстве монастыря царицей Тамарой⁹⁰. По преданию св. Тамара, последние годы жизни которой прошли в пещерном монастыре Вардзия, часто навещала Бетанию.

Живопись Бетании рассматривалась в ряду ансамблей, объединенных присутствием царских композиций, в которых главной персоной является Тамара. Это церковь Успения Богородицы в Вардзии (1184–1186), храмы в Кинцвиси, Бертубани, Натлисмцемели (все начала XIII в.). (Ил. 75.4-6.)

Ктиторскую композицию, расположенную напротив царей на южной стене, как и остальную живопись, было принято датировать временем царицы Тамары, а изображенные там исторические лица, представители рода владельцев и строителей Бетании Орбели, были отождествлены с персонажами периода ее правления. (Ил. 17.)

Для понимания изложенного ниже нам необходимо отличать Сумбата I Великого, который начал свою деятельность в конце эпохи Давида Строителя (правление 1089–1125) и был важным политическим лицом при

⁹⁰ См.: *Вахушти, царевич*. География Грузии. С. 52

Деметре I (правление 1125–1154, 1155–1156), – и его внука (?) Сумбата, младшего в роду Орбели и малозначительного деятеля при царе Георгии III (правление 1156–1184), возможно ушедшего в монастырь с именем Симеон после неудавшегося заговора Орбели против Георгия III в 1177 г. В процессе раннего изучения истории Бетании, и ктиторских композиций в частности, их имена и образы слились, что послужило причиной путаницы и неправильной атрибуции ктиторских изображений и времени их создания.

Для Гордеева основаниями для отождествления первой из ктиторских персон с вазиром Георгия III Сумбатом, принявшим монашество под именем Симеон⁹¹, послужили, во-первых, наличие имени Сумбат в надписи и монашеские одежды, в которые облачена фигура, во-вторых – упоминание в летописном источнике «История и восхваление венценосцев Грузии», написанном около 1222 г. (т.е. в период правления Лаши Георгия), о «Сумбате, в монашестве Симеоне»⁹², который вместе с «премьер-министром» Иванэ Орбели участвовал в «великом походе» царя Георгия III на Аниси (Ани).

Эта датировка соответствовала уже укоренившемуся представлению о том, что росписи церкви Рождества Богородицы в монастыре Бетания являются одним из центральных памятников времени царицы Тамары. Искусствоведение всего XX в., как уже говорилось, относило его к кругу таких выдающихся явлений грузинского искусства, как фрески Тимотесубани, Кинцвиси, Вардзии, Бертубани. Именно в таком контексте рассматривали памятник Г.В. Алибегашвили, Ш.Я. Амиранашвили, В.Н. Лазарев и, до определенного времени, Е.Л. Привалова.

⁹¹ См.: *Гордеев Д.П.* Краткий отчет о командировке в Кахию и Горийской уезд летом 1917 года. С. 1-36.

⁹² История и восхваление венценосцев / Перев. К.С. Кекелидзе. Тбилиси, 1954. С. 21.

1.3.1. Портреты Георгия III, Тамары и Лаши Георгия

В нижнем регистре северной стены наоса церкви представлены пять фигур в рост. Три центральные, поставленные в трехчетвертных разворотах, являются царственными персонами. По сторонам от них расположены святые воины, стоящие фронтально. В центре находится выделенная масштабно царица Тамара, справа - ее отец царь Георгий III, слева, меньшего размера, сын Тамары Лаша Георгий (состав композиции такой же, как и в Кинцвиси). Все трое в царских одеждах и коронах. Фигуры изображены в молении и повернуты к алтарю. (Ил. 75.1-2.) Алибегашвили описывает их следующим образом: «Георгий-Лаша⁹³, стоящий за Тамарой, изображен совсем юным. На царевиче поколенное, облегающее платье, ниже талии перехваченное поясом, на котором прикреплен меч. Голову царевича венчает инкрустированная драгоценными камнями и украшенная жемчужными подвесками корона. Меч и корона – обязательные атрибуты обряда коронования в Грузии – свидетельствуют о том, что Георгий-Лаша ко времени исполнения росписи был уже 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.)»⁹⁴.

Фигуры сопровождаются надписями: рядом с Тамарой - «царица цариц», с Георгием – «царь царей», с Лашей – «сын Тамары». Вирсаладзе обратила внимание, что одежды Лаши Георгия (ил. 75.7) подобны одежаниям царя Деметре I (ил. 75.8), изображенного в росписях Мацхвариши (1140-е) в момент своей коронации: на обоих идентичные короткие облегающие парадные платья типа камзола (Джавахишвили называет его *джуба*)⁹⁵. Это одежда царевичей, отличающаяся от длинных, прямых, украшенных лором

⁹³ Все личные имена и географические названия в цитатах приводятся так, как они даются в источниках.

⁹⁴ Алибегашвили Г.В. Светский портрет... С. 22.

⁹⁵ См.: Вирсаладзе Тинатин. Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши. С. 160.

одеяний грузинских самодержцев (как у Георгия III в Бетании), ориентированных на платье византийских императоров. В сцене из Мацхвариши ангелы увенчивают Деметре I короной, а двое придворных надевают на него пояс с длинным прямым мечом. В Бетании Лаша Георгий имеет идентичные корону и меч. Вероятно, это коронационный меч, принадлежавший Давиду Строителю и передававшийся наследнику престола⁹⁶.

К этому следует добавить, что в 1207 г. скончался Давид Сослан – супруг и соправитель Тамары, отец наследника, так что его коронация как соправителя матери была закономерным и необходимым шагом.

Итак, в год коронации Лаше было пятнадцать лет, что примерно соответствует возрасту царевича на его изображении. Отсюда 1207 г., как самая ранняя из возможных дата создания царской композиции, была усвоена литературой и автоматически распространена на живопись всего храма, включая не только основной объем, но и алтарь и западную стену.

Скорее всего царская композиция в Бетании была выполнена позже кинцвисской (1205–1207), где Лаша Георгий представлен идентично (юным и безбородым), но без атрибутов царской власти (ил. 75.9).

Царская композиция в Бетании имеет ряд особенностей, а точнее несоответствий, что выявляется в процессе ее сопоставления с портретами венценосцев в других живописных памятниках времени Георгия III и Тамары⁹⁷.

1. В изображениях представителей рода Багратидов отсутствуют нимбы, наличие которых, в соответствии с византийской традицией, было обязательным для царских портретов в грузинском средневековом искусстве.

⁹⁶ См.: *там же*. С. 161. На сходство обеих композиций также указывает Истмонд. См.: *Eastmond Antony. Royal imagery in medieval Georgia*. P. 162.

⁹⁷ Эти несоответствия отмечены у Истмонда, но без подробного анализа.

2. Во всех вышеперечисленных царских портретах, кроме Бетании, Тамару сопровождает надпись «царь царей», здесь же она - «царица цариц». Надписи рядом с Георгием III и Лашей в значительной степени утрачены.

3. Все персонажи царской композиции, как уже говорилось выше, изображены в трехчетвертном обороте с молитвенно воздетыми руками. Однако образ, к которому они обращены – это фронтальная фигура св. Георгия с мечом в руке, с которым у молящихся отсутствует композиционная связь.

Эти несоответствия разъясняются следующим образом. Согласно научно-реставрационным исследованиям Гильгендорфа⁹⁸, царская композиция была прописана в более позднее время. Также были поновлены фоны и изменена надпись рядом с Тамарой. Гильгендорф в частности указывает на более ранние слои живописи, выявленные при фотографировании портрета Тамары в разных излучениях (ил. 76): «На контрольном снимке и в инфракрасных лучах хорошо видна вся поздняя прорисовка лица Тамары с выгнутыми бровями, удлиненным носом и измененным овалом лица (новая линия прорисовки около подбородка проходит несколько правее авторского красочного слоя).

На снимке, сделанном в отраженных ультрафиолетовых лучах, ясно видно состояние портрета до прорисовки. Выявился совершенно другой облик лица Тамары - с прямыми бровями, небольшим носом, с округленным разрезом глаз, более мягким овалом лица... Очень хорошо читается манера письма и ясно выражен характер мазка.

На рентгеноэмиссионной фотографии мы видим основную прорисовку портрета, которая также, как и на портрете в Вардзии, выполнена свинцовыми белилами с охрой. Хорошо видны все утраты красочного слоя...»⁹⁹.

⁹⁸ См.: Гильгендорф И.Н. Оживают старинные фрески; *Он же*. Фреска открывает тайну. С. 8; *Он же*. Комплексное исследование фресковых портретов царицы Тамары. С. 130–132.

⁹⁹ Гильгендорф И.Н. Фреска открывает тайну. С. 7-8.

Далее автор сообщает, что микрохимические и микроскопические обследования портретов выявили двуслойный состав фона: нижний слой – железная лазурь, верхний – голубая краска, покрытая воском.

Железной лазурью также прописаны контуры ликов и надпись. Это позволяет предположить, что поновления (фон, контуры, надписи) были выполнены в одно и то же время. Как известно, железная (берлинская) лазурь появилась в начале XVIII в., а широкое применение получила только к концу века. В Грузии в памятниках монументальной живописи эта краска встречается не ранее середины – второй половины XIX века.

Гильгендорф упоминает также негатив второй половины XIX в., сделанный известным фотографом Д.И. Ермаковым, с изображением верхней части фигуры Тамары (находится в фототеке Музея искусств Грузии), и копию 1913 г. художника Кона (находится в фондах Музея искусств Грузии), отображающую всю композицию целиком. На негативе, по словам автора, надпись, сопровождающая царицу, состоит всего из трех букв, из которых различима «Т». Фоном композиции является просто кирпичная стена (штукатурка к моменту создания негатива была, вероятно, утрачена). На копии 1913 г. хорошо видно точно такое же состояние надписи и фона, как на фотографии Ермакова¹⁰⁰: «При сравнении фотоснимка головы Тамары, сделанного Ермаковым, с современным фото ясно видна разница между ними. На фото Ермакова Тамара выглядит несколько моложе, подрисовка сделана явно рукой неплохого художника. Можно предположить, что первую поправку сделал более опытный художник, а после исправления фона была осуществлена дорисовка, сохранившаяся до сих пор.

Относительно темные места на лице Тамары выполнены свинцовыми белилами с охрой, а светлые представляют собой штукатурный слой – известь с песком (см. фото в инфракрасных лучах)¹⁰¹.

¹⁰⁰ «Техника обновления применялась, очевидно, такая же, как в Зарзме, где в XIX веке русские художники, не зная древне-грузинского шрифта, скалькировали видимые остатки и уже по калькам обновили надписи» (*там же*. С. 8).

¹⁰¹ *Там же*.

Итак, если верить копии Кона, фон и надписи были дополнены не ранее 1913 г., но в любом случае более ранняя фотография Ермакова фиксирует их отсутствие. Отсюда следует, что портрет Тамары поновлялся неоднократно. Попутно стоит отметить, что отсутствие нимбов объясняется не какими-то неизвестными обстоятельствами отступления от византийского «канона», а их утратой одновременно с фоном.

Наконец, сопоставление фигуры св. Георгия и будто бы предстоящих ему царей ведет к следующему ряду размышлений. Действительно, св. Георгий может выступать как небесный покровитель грузинский царей и их приближенных. Но в Бетании он никак не выделяется композиционно или иконографически и в этом отношении не отличается от воина, изображенного в конце композиции, рядом с Лашей, и других представителей святого воинства из нижнего ряда западной стены. К тому же боковые фигуры воинов стоят фронтально, а не вполоборота, как цари, сохранились они значительно хуже и существенно отличаются от последних по стилю и масштабу, а меч Лаши, кроме того, пересекает поперек меч левого воина.

Смысловая связь с предстоящими царями, однако, прочитывается, так как Георгий является святым патроном отца и сына Тамары¹⁰². При этом ктитория на противоположной стене обращены с молитвой к иконе Богородицы Одигитрии. В других памятниках этого времени, где представлены одновременно ктитория и цари, к Христу или к Богородице обращаются последние, что вполне соответствует небесно-земной иерархии. Так в Кинцвиси ктитория храма обращены к образу св. Николая, цари же – к иконе Христа. Конечно, можно было бы, вслед за Истмондом, предположить, что правители в Бетании находятся в деисусном предстоянии перед Христом из алтарной апсиды, но подобных примеров в грузинской средневековой живописи нет.

¹⁰² Отсутствие в царской композиции образа, перед которыми с молитвенными жестами предстоят цари, Истмонд объясняет тем, что они, возможно, обращаются непосредственно к алтарному изображению Христа. Тем самым, как он полагает, устанавливается определенная иерархия: цари обращены к Христу, а ктитория – к Богородице.

Наконец, царская композиция слишком масштабна относительно изображений ктиторов и вообще всей живописи основного объема – настолько, что она невольно воспринимается как смысловой и композиционный центр всего ансамбля, как это и представлялось исследователям XIX и XX вв.

Итак, из всего сказанного выше становится понятно, что царская композиция не связана с программой росписи северной стены и была написана в другое время. Скорее всего, в Бетании на северной стене первоначально находилось не изображение царственных особ, а фигуры святых воинов. В этом случае в 1207 г. (или позже) на северной стене, на первоначальной росписи, включающей ряд воинов, была написана процессия царских персон¹⁰³.

1.3.2. Портреты ктиторов

Напротив царственного семейства в нижнем регистре южной стены находятся портреты ктиторов храма из рода Орбели. Композиция состоит из двух сохранившихся фигур представителей этого семейства, расположенных в трехчетвертном повороте в направлении к алтарю, в молитвенном обращении к изображению иконы Богоматери Одигитрии¹⁰⁴. Икона представляет собой оживший образ, находящийся в диалоге с ктиторами.

Правильная атрибуция представленных здесь персонажей имеет исключительно важное значение для установления истинного времени создания живописной декорации памятника и строительства храма.

¹⁰³ Технологически место стыка старой и новой композиции не изучено, а визуальный осмотр не позволяет сделать вывод о том, был ли новый слой живописи сделан с заменой штукатурки или поверх росписи. Гильгендорф, который работал с существующим красочным слоем, о более ранних изображениях под портретом царицы Тамары ничего не сообщает.

¹⁰⁴ Обращение донаторов к иконным образам в грузинской монументальной живописи встречается достаточно часто (Кинцивиси и др.)

благосклонностью принимают дар, Младенец благословляет дарителей. За Сумбатом следует еще одна фигура, которую Амиранашвили атрибуировал как сына Сумбата Липарита, эристава Картли¹¹⁰, что закрепилось в научной литературе.

Первоначально указанной атрибуции первой фигуры ктиторской придерживалась и Привалова¹¹¹. Но уже в статье 1983 г. «Новые данные о Бетании» она пишет, что ей удалось «идентифицировать изображение ктитора-строителя храма, представленного на южной стене южного рукава», причем им оказался «не Сумбат II (монах Симеон - А.М.), погибший в 1177 году», а его дед, «Сумбат I Великий мандатурухуцеси, упоминающийся в исторических документах с 20-х годов по конец 50-х годов XII века»¹¹². Из текста Приваловой следует, что именно эта переатрибуция первой фигуры позволяет говорить о разных этапах создания отдельных живописных зон храма - то есть о «возможно, более ранней дате живописи алтарной апсиды и поперечных рукавов вместе с портретом Сумбата, и более поздней дате живописи западного рукава, вместе с портретом Тамары, изображенной с отцом и сыном в северном рукаве»¹¹³.

Заслуга Приваловой в выдвижении этой гипотезы не подлежит сомнению, однако обосновать ее она не успела. Исследовательница не сообщает нам, каким образом ей удалось переидентифицировать личность заказчика, не указывает источники, на которых она основывается, не раскрывает логику своей аргументации, а лишь дает этот вывод в небольшом докладе, для печати представленном в тезисном варианте. Поэтому ее гипотеза нуждается в проверке, обосновании и доказательствах, которые

Здесь также сообщается, что Сумбат, царский министр, «вазир вазиров» был смещен со своих постов после неудавшегося заговора и пострижен в монахи с именем Симеон (см.: *Лазарь (Абашидзе)*, архим. Бетания — Дом бедности. М., 1998).

¹¹⁰ См.: *Амиранашвили Ш.Я.* История грузинского искусства. С. 224. О Липарите см.: *Григорян Г.М.* Очерки истории Сюника. С. 49, 55-56.

¹¹¹ См.: *Привалова Е.Л.* Роспись Тимотесубани. Исследование по истории грузинской средневековой монументальной живописи. Тбилиси, 1980. С. 132.

¹¹² *Привалова Е.Л.* Новые данные о Бетании. С. 1.

¹¹³ Там же.

предлагаются в этой работе. Они в основном подтверждают выводы Приваловой, однако вносят в них ряд существенных уточнений и дополнений.

Действительно, атрибуция ктиторской композиции, как она дана у Гордеева, Амиранашвили и других, при более внимательном рассмотрении обнаруживает целый ряд явных несоответствий, которые будут показаны ниже. В ней сливаются в одно лицо два исторических деятеля, с которыми исследователи отождествляют первую фигуру: Сумбат II, живший при Георгии III (у Гордеева и Амиранашвили он превращается в Сумбата-Симеона), и Сумбат I Великий мандатурухуцеси, живший при Деметре I (у Приваловой).

Попробуем их развести и выяснить место каждого в историческом контексте XII-го – начала XIII-го в. На фреске – и еще яснее на рисунке Гагарина - видно, что одеяние, в которое облачена первая фигура ктитора, весьма скромное, без намека на какие-либо украшения. Можно утверждать без всяких сомнений, что Сумбат изображен в монашеском одеянии – под широкой мантией читается ряса и свисающая полоса схимы, которая имеет характерные двойные подвязки. На голове Сумбата высокая круглая шапка, низ одежд и ноги в обуви утрачены. Между тем надпись называет светские звания высокопоставленного вельможи. При таких титулах одежда, скорее всего, должна была быть другой - например, как в изображениях ктиторов в Павниси (1170-е – 1180-е)¹¹⁴, Земо Крихи (1080-е)¹¹⁵, Атени (1090-е)¹¹⁶, Бертубани, Удабно и т.д. (Ил. 19.1.)

¹¹⁴ См.: Привалова Е.Л. Павниси. Тбилиси, 1977.

¹¹⁵ См.: Вирсаладзе Тинатин. Фресковая роспись в церкви Архангелов села Земо Крихи // Вирсаладзе Тинатин. Избранные труды. С. 25-94. Вирсаладзе датирует живопись 1080-ми гг. Костаниди, на основании сопоставления живописи из Земо Крихи с фресками в Мани на юге Греции предлагает другую датировку, 1030-е гг. См.: *Constantinidi Eftalia. The frescoes of the church of the holy archangels of Zemo-Krikhi, Rača (Georgia) and contemporary monuments of Mani in southern Greece // Images from the byzantine periphery studies in iconography and style. Athens, 1993-1994. P. 181-192.*

¹¹⁶ См.: Вирсаладзе Тинатин. Росписи Атенского Сиона. Тбилиси, 1984; ვირსალაძე თინათინი. ატენის სიონის VII – VIII და XI საუკუნეებში მონასტულობა // ვირსალაძე

Типологически идентичная, хотя и принадлежащая к другому времени (первой половине XIV в.) ктиторская композиция (ил. 19.2) находится в храме Саввы Освященного монастыря Сапара. Здесь изображен глава семейства атабагов Джакели Саргис I с сыном Бекой и внуками Саргисом II и Кваркваре: Саргис старший, правитель Самцхе, в преклонном возрасте постригся в монахи с именем Савва. Бека, получив от отца титул и власть, еще при его жизни выстроил храм, в котором в ктиторском ряду изобразил отца во главе рода, но с монашескими именем и одеждami, себя же – с храмом в руках. Одежда и головной убор Саввы и Сумбата, даже при том, что сохранность изображения последнего много хуже, практически не различаются.

В ктиторском портрете первой фигуры Бетании, в личном, головном уборе и крае одежды, видна двойная линия силуэта, причем одна из них расширяет границы фигуры, а другая в результате оказывается внутри. Отсюда может появиться предположение, что одежды Сумбата были написаны дважды. Привалова указывала, что ей удалось «установить не только факт переписи изображения Сумбата, но и то, что при этом он ... был увеличен в размере (линия плеча находит на надпись), и что, возможно, именно тогда он был облачен в монашеские одеяния»¹¹⁷. Однако одного только визуального осмотра, без специальных исследований, для подобного вывода явно недостаточно. Одежды Сумбата имеют неравномерную степень утрат, вплоть до подготовительного рисунка и обнажившегося слоя штукатурки, но никаких элементов светского костюма под монашеской мантией в современном состоянии живописи не наблюдается.

На «переодевание» фигуры первого ктитора в монашеские одежды указывал и Амранашвили, который связал его с уходом Сумбата II в монахи под именем Симеон, но, путая посленного с Сумбатом I, предположил, что это

თიბათიბ. ქართული მხატვრობის ისტორიიდან. თბილისი, 2007. გვ. 103 – 241 (Virsaladze Tinatin. 7-th – 8-th and 11-th Century Murals of Ateni Sion // Virsaladze Tinatin. From the History of Georgian Painting. Tbilisi, 2007. P. 103-241).

¹¹⁷ Привалова Е.Л. Новые данные о Бетании. С. 14.

было наказанием за участие в заговоре против Георгия III, организованного 1177/1178 г. во главе с амирспасаларом Иванэ Орбели (титул амтрспасалара Иванэ получил от своего отца Сумбата I).

О заговоре Орбели сообщает хронист Давид Кобайреци (монах-книжник Ахпатского монастыря), явившийся свидетелем мятежа: «“злодеяния” князей Орбели против грузинского царя свершились в 627 году¹¹⁸ “армянского хроникона”»¹¹⁹.

План Орбели состоял в том, чтобы возвести на престол своего воспитанника и зятя царевича Демну, сына Давида V (правление 1155). Последний, в свою очередь был старшим сыном Деметре I (правление 1125–1154, 1155–1156), внуком Давида IV Строителя и братом Георгия III.

Заговорщики были схвачены и сурово наказаны царем. Демна вскоре умер, самого Иванэ ослепили, а его брату Липариту удалось скрыться в Иране¹²⁰.

Расправа над заговорщиками выглядит тем более жестокой, что сам Георгий получил трон с нарушением прав престолонаследия, будучи младшим сыном царя Деметре I, который в 1155 г. уступил престол старшему сыну Давиду V, уйдя в монастырь. Однако преемник правил не более полугода и внезапно умер при неясных обстоятельствах¹²¹. Деметре I вернулся на царство, но вскоре также скончался, оставив законного

¹¹⁸ Т.е. в 1178 г.

¹¹⁹ Григорян Г.М. Очерки истории Сюника. С. 47.

¹²⁰ Подробное исследование истории восстания, с привлечением исчерпывающего круга источников, см. у Шота Месхия (*მესხია შ. სამიხრო პოლიტიკური ვითარება და სამხელეოწყობა XII საუკუნის საქართველოში - Месхия Шота*. Внутриполитическая обстановка и государственное устройство Грузии XII века), а также в цитируемом сочинении Г.М. Григоряна и в статье А.Г. Маргаряна (*Маргарян А.Г.* К хронологии восстания, возглавленного Иванэ Орбели).

¹²¹ Как пишет современный исследователь, «... царь Давид с уважением относился к армянским вельможам, в частности, кюрикиянам. Сыну кюрикянского царя Давида Кюрике II он обещал возвратить бывшие их владения. Узнав об этом его решении, Орбели решили отравить царя Давида» (*Каланкатуаци Мовсес*. История страны Алуанк. Ереван, 1983. С. 355–356). Эти обстоятельства, как сообщает автор, упоминаются у армянского историка XIII в. Вардана Вардапета (1181-1251), ссылающегося на своего старшего современника Мхитара Гоша (1120/30–1213):

наследника малолетнего Демну (сына Давида V) и взрослого сына Георгия III (дядю Демны). Последний приступил к правлению как регент несовершеннолетнего племянника, дав клятву уступить престол законному наследнику по его совершеннолетию. Семейство Орбели при этом играло роль своего рода гарантов исполнения законной передачи власти. Однако выполнять свое обещание Георгий III не спешил, а Иванэ Орбели, назначенный опекуном, а впоследствии ставший тестем законного наследника Демны, не смог смириться с узурпацией власти.

Подробное описание восстания отразилось в следующих источниках. Это две рукописи последней четверти XII в.: памятная запись книжника Давида Кобайреци¹²² и грамота грузинского царя Георгия III¹²³. А также летописные своды начала XIII в. – «История и восхваление венценосцев», хроники Степаноса Орбеляна и Вардана Великого¹²⁴. Авторы первых трех источников полностью оправдывают действия Георгия III, считая князей Орбели предателями-заговорщиками, Степанос Орбелян же на стороне своего рода: защищая их, он называет Георгия III клятвopеступником.

По мнению Григоряна, «...большая часть консервативно настроенных вельмож, в том числе и царевич Демна, предлагали разрешить вопрос престола внезапным арестом Георгия, без кровопролития. Такого мнения был и амирспасалар Иванэ - опекун царевича, его брат князь Липарит и другие, которые, хотя и высоко ценили прославленного Георгия, однако не могли стать клятвopеступниками в отношении завещания царя»¹²⁵. Согласно свидетельствам Давида Кобайреци, «восставшие намеревались выслать Георгия за пределы Грузии, в противном же случае арестовать и наказать “клятвopреступника”»¹²⁶.

¹²² Издания текста и библиографию см.: *Маргарян А.Г.* К хронологии восстания, возглавленного Иванэ Орбели. С. 147.

¹²³ См.: *Какабадзе С.Н.* Грамота грузинского царя Георгия III по поводу восстания князей Орбели в 1177 // *ИзвКИАИ в Тифлисе / КИАИ АН СССР*. Т. IV. Тифлис, 1926. С. 123-125.

¹²⁴ Всеобщая история Вардана Великого. М., 1861.

¹²⁵ *Григорян Г.М.* Очерки истории Сюника. С. 46.

¹²⁶ *Там же*. С. 47.

Иванэ Орбели, будучи главой военного ведомства, собрал огромное войско (по Степаносу Орбеляну тридцатитысячное), готовое в любой момент выступить в защиту своего амирспасалара. Сам Георгий III в это время «с малолюдной свитой» стоял в Сахате (рядом с Тбилиси). Узнав о заговоре, он немедленно вернулся в Тбилиси. На стороне царя выступил главнокомандующий половецкой армией Кубасар с пятитысячным войском.

Когда заговор был раскрыт, в лагере царевича Демны начался раскол. Многие азнауры, боясь кары Георгия, начали с повинной возвращаться к преданному ими правителю. В «Истории и восхвалении венценосцев» говорится, что царь не только простил их, но и щедро одарил, многим пообещав земли Орбели...

Орбели, однако, не сдавались и, покинув находившуюся вблизи Бетании свою родовую крепость Самшвилде, которая еще при Давиде Строителе была отвоевана у сельджуков их пращуром, отправились в принадлежащую им провинцию Лори.

Давид Кобайреци передает, что Иванэ Орбели с братом Липаритом и со своими союзниками, среди которых были князья шакинские, кахетинские, херетские, привели царевича Деметре (Демну) в замок Агарак (недалеко от крепости Лори), поклялись ему в верности и провозгласили царем Грузии¹²⁷. Затем «...спарапет Иване с сыновьями, супругой с всеми родичами укрепился... в неприступном Лорэ¹²⁸»¹²⁹.

Около двух с половиной месяцев продолжалась осада Агарака Георгием III, пока замок не был сдан. Затем войско подступило к крепости Лори, где прятались заговорщики с царевичем. Венценосец требовал выдачи Демны, обещая помиловать Орбели. Тем временем они лишились главной своей поддержки, князя Саргиса Захаряна, прозванного Долгоруким (Мхаргрдзели), с которым Иванэ вместе отвоевывал Ани. Саргис, их

¹²⁷ См.: там же.

¹²⁸ Во всех цитатах имена собственные и географические названия приводятся так, как они даны в цитируемом источнике.

¹²⁹ Там же.

родственник со стороны армянской ветви Кюрикидов (младших Багратидов), вернулся к Георгию и был прощен царем.

Тогда, как сообщается в «Истории восхваления венценосцев», младший брат Иванэ Липарит бежал за помощью к иранским правителям: «Царь (Георгий) без замедления обложил Лори. Оттуда бежали эристав Картлийский Липарит - сын Смбата, шталмейстер Кавтар - сын Иванэ, в свое время получившие эти должности от Георгия, а также Анания Двинели (Двинеци - Г.Г.) одни к сыновьям Шах-Армена, другие - Елдигуза»¹³⁰.

У Степаноса Орбеляна приводится письмо, написанное в стихотворной форме, где грузинские дидебулы (князья) призывают Иванэ сдаться:

«Великий Иванэ Орбелеци,
Храбрый и могучий, непобедимый,
Из рода самодержавного царя,
Прибывший из Ченастана
В сию страну Грузинскую,
Нашел большое признание,
Став начальником и главой царского дома
И спасаларом Георгия...

<...>

Оставь ты клятву прежнюю,
Обещание, данное Давиду,
Приди, покорись Георгию,
Великому царю Грузии...

<...>

Преподнеси и добрый подарок,
Младенца Демна - сына Давида,
Ставшего причиной зла
И для тебя, и для многих»¹³¹

Иванэ Орбели отвечает дидебулам:

«О дидебулы, мои любимые,
Великие и могучие князья добрые,
Я, Иванэ Орбелеци,
Прочитал ваше письмо-наставление,
Но не согласен с вашей мыслью...
Тот, кто занявшись мирской жизнью,

¹³⁰ Там же. С. 49.

¹³¹ Цит. по: там же. С. 50-51

Оставит заветы господни
И будет вероломным,
Получит участь отступника...
<...>
Не могу быть клятвопреступником,
И умру я, сдержав слово,
перед желанным Господом Богом...»¹³²

По летописным сведениям осада продолжалась около семи месяцев, и неизвестно, чем бы все закончилось (например, Липарит мог подоспеть на помощь с иранским войском), если бы царевич Демна не сбежал от своего защитника. По сообщению Степаноса Орбеляна, спустившись ночью по веревке из крепости Лори, Деметре «пешком, сойдя с коня»¹³³ перебрался в лагерь Георгия, умоляя сохранить ему жизнь.

Царь Георгий в очередной раз призывает мятежников сдаться: «Тот, из-за кого ты сражался со мной, вот он, пришел ко мне. Теперь ради кого упорствуешь? Приди и ты ко мне!»¹³⁴ Иванэ Орбели, преданный тем, ради кого все это затевалось, сдается, получив от царя обещание, что тот сохранит жизнь ему и всем участникам мятежа, а также оставит им родовые владения и земли.

Как только заговорщики покинули свое убежище, они немедленно были арестованы и жестоко наказаны. Как сообщает Степанос Орбелян, Георгий ослепил Иванэ, а «... всех отпрысков и родичей его, всех отроков и женщин равно истребил и изничтожил, которых удушил, которых в воде утопил, которых со скалы сбросил...»¹³⁵. Также он прибавляет, что царь повелел придать их анафеме и стереть память об Орбели, чтобы все забыли, как звучат их имена. Это свидетельство кратко подтверждается в грамоте времени Лаши: «Оттуда (т.е. из крепости Лоре) выгнал царь всех Орбели и

¹³² Там же. С. 51.

¹³³ История и восхваление венценосцев. С. 28.

¹³⁴ Цит. по: *Челидзе Вахтанг*. Исторические хроники Грузии XI – XII вв. С. 167.

¹³⁵ Цит. по: *там же*.

схватил их, и истребил»¹³⁶. Царевич Демна, после жестоких истязаний во дворце-крепости Клдекари (вблизи Манглиси), умер.

подавив заговор, Георгий III в том же году (1177) торжественно возводит на трон дочь Тамару как свою соправительницу. Их совместное царствование продолжалось до смерти Георгия III, последовавшей в 1184 г., после чего Тамара была коронована вновь как единовластная правительница.

Во-первых, после заговора должности и титулы Иванэ Орбели Георгий III передал Кубасару в благодарность за помощь в борьбе с заговорщиками (по происхождению он был половец-кипчак и не принадлежал к знатному роду). Но тот недолго пробыл в этом статусе: после смерти Георгия III царица Тамара сразу передала его титулы сначала роду Гаркмели, а затем Мхаргрдзели (Захарянам). Во-вторых, принадлежность монаха Сумбата-Симеона к роду Орбели вообще сомнительна и подлежит проверке, так как в «Истории и восхвалении венценосцев Грузии», единственном источнике, где он упоминается, об этом вовсе не говорится. Сообщается лишь, что некий Сумбат, вазир Георгия III, ходивший в поход с Иванэ Орбели, впоследствии ушел в монастырь с именем Симеон: «...он (Георгий III - А.М.) спустился в Ширак в сопровождении вазиров: премьер-министра Иоана и Сумбата, в монашестве Симеона...»¹³⁷.

Итак, предложенное Гордеевым и Амиранашвили отождествление первой фигуры с Сумбатом - монахом Симеоном, жившим в конце XII в. – начале XIII в., является не более чем домыслом, невероятно запутавшим и без того сложную картину создания памятника.

Возвращаясь к живописи Бетании, мы видим, что вся эта история означает следующее:

I. Не подлежит сомнению, что композиция с первоначальным ктиторским изображением Сумбата-вельможи и соответствующей надписью могла появиться в Бетании не позже 1177 г. Но тогда в храме однозначно не

¹³⁶ Цит. по: *там же*.

¹³⁷ История и восхваление венценосцев. С. 20.

могло быть царской композиции с Тамарой в центре с титулом царицы (1184) и уж тем более не могло быть ее сына Лаши. И так, если в соответствии со смыслом ктиторской композиции считать, что роспись заказана кем-то из рода Орбели, то ктиторский портрет был создан до 1177 г, а царская композиция¹³⁸ появилась здесь не раньше 1207-го¹³⁹.

II. Проблема атрибуции **первой фигуры ктитора**, поставленная Приваловой, может быть решена, учитывая вышесказанное, только одним образом. Первая фигура в монашеских одеждах принадлежит единственному, кому она может принадлежать: Сумбату – но не монаху Симеону и не племяннику амирспасалара Иванэ Орбели Сумбату II, судьба которого после заговора пока остается непонятной (его отождествление с Симеоном, как уже указывалось, вызывает сомнение), а **Сумбату I Великому**, отцу заговорщиков Иванэ и Липарита Орбели, амирспасалару и мандатурухуцесу, жившему при Давиде Строителе и Деметре I. Одновременно с последним он сходит с исторической сцены. Привалова между тем пишет, что портрет Сумбата Великого был исполнен до его пострига (sic!), и даже, судя по палеографическим особенностям надписи, задолго до пострига - «а это произошло в 1155–1156 годах»¹⁴⁰. Значит, Сумбат Великий в 1156 г. не умер, а постригся в монахи, но источник этих сведений Привалова не сообщает. Она считала, что «переодевание» первой фигуры было сделано при написании царской композиции, означавшем новый этап в создании всего живописного ансамбля. В более позднем исследовании В.И. Силогава, со

¹³⁸ Изображение царей именно на северной стене, при наличии ктиторских портретов в храме, является распространенной традицией грузинской средневековой живописи. В рамках этой традиции ктитория, реальные строители храмов и владельцы земель, декларируют свою верность сюзерену, прославляют его правление и фактически молятся за него, делая его соучастником своих благочестивых деяний. В качестве примеров можно привести соответствующие композиции Вардзии, Кинцвиси, Зарзмы.

¹³⁹ При этом очевидно, что монах Симеон, если он и был представителем опального рода Орбели, не мог бы заказать росписи в Бетании в 1207 г. с собственным изображением в виде ктитора. Невероятно, чтобы вельможа, постриженный в монахи в наказание за участие в заговоре, мог стать заказчиком росписи храма и осмелиться бы сделать надпись со своим светским титулом амирспасалара - тем более, что Сумбат-Симеон его никогда и не имел.

¹⁴⁰ Привалова Е.Л. Новые данные о Бетании. С. 15.

ссылкой на К.Л. Туманова¹⁴¹, указывает, что Сумбат умер в монастыре в 1161 г., предполагая, что переписывание его портрета произошло в промежуток времени между уходом в монастырь и смертью¹⁴². Однако, как уже указывалось выше, до проведения специальных исследований, которые подтвердили бы либо опровергли правоту этих предположений, ничто не мешает нам придерживаться мнения, что в монашеском одеянии Сумбат был изображен изначально.

III. Попробуем установить личность **второй фигуры** ктиторской композиции. И Амиранашвили, и Привалова, а вслед за ними и Истмонд, атрибутируют ее как Липарита, сына Сумбата. Но тогда возникает закономерный вопрос: где же фигура **Иванэ Орбели**, старшего сына Сумбата Великого, унаследовавшего от отца все должности и титулы. Между тем, Силогава, на основе эпиграфических и исторических данных, предлагает второй фигурой считать Иванэ Орбели, старшего сына Сумбата¹⁴³. Это представляется убедительным: несомненно, вторым мог быть изображен только он, старший сын и наследник титулов, а приписывание второй фигуры Липариту следует считать ошибочным.

В связи с этим можно отметить еще одно важное обстоятельство. На рисунке Гагарина (ил. 17) отчетливо видна любопытная и ныне практически отсутствующая деталь: ладонь второй фигуры ктиторской композиции заходит на край одежды впереди стоящей. Таким же образом на край одежды второй фигуры заходит ладонь третьей, что говорит о том, что ктиторская композиция изначально включала по крайней мере еще одну, ныне

¹⁴¹ См.: *Toumanoff C. Manuel de généalogie et de chronologie pour l'histoire de la Caucasic chrétienne (Arménie, Géorgie, Albanie). Rome, 1976. С. 357.*

¹⁴² См.: *სილოგავა ვალერიო. ბეთანბოს წარწერები. გვ. 46 (Силогава В.И. Бетанийские надписи).*

¹⁴³ См.: *там же. გვ. 47 (Силогава В.И. Бетанийские надписи).*

полностью утраченную фигуру. Эта ладонь и несохранившаяся фигура должны принадлежать **Липариту Орбели**, второму сыну Сумбата¹⁴⁴.

Изображение Иванэ без титулов (если только надписи не были утрачены) может косвенно свидетельствовать о том, что живопись была выполнена еще при жизни его отца. В любом случае приведенный выше исторический анализ показывает, что ктиторская композиция была создана до восстания 1177 г. Это могло произойти и после смерти Сумбата Великого, поскольку в храме-усыпальнице практика изображения умершего главы рода была обычной - и ближайший пример тому находится в самой Бетании, где в царской композиции 1207 г. изображен уже давно умерший Георгий III. Но она могла быть создана и раньше, до 1155–1156 г. – т.е. до пострига Сумбата Великого (в том случае, если он действительно был «переодет»). И наконец, ктиторская композиция могла быть создана в период между 1156–1161 гг., пока Сумбат был еще жив (был монахом), а его наследник Иванэ вошел в полную силу и власти и стремился увековечить статус своего возвысившегося рода¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Силогава предлагает расширить состав ктиторов еще больше, до четырех фигур: Сумбата и его сыновей — Иванэ, Липарита и младшего Кавтара, благо на стене для этого место есть. (См.: *там же*. 83. 47. *Силогава В.И.* Бетанийские надписи).

¹⁴⁵ Как указывает А.С. Преображенский, «Поскольку портрет был привязан к посясторонним реалиям, его почти обязательная эсхатологическая направленность совмещалась с более “земными” целями, и прежде всего — с репрезентацией светской или духовной власти. Это было неизбежно хотя бы потому, что, судя по сохранившимся памятникам, портрет был привилегией представителей политической и церковной элиты, обладавшей достаточными средствами для выполнения крупного заказа. Впрочем, за экономическим фактором трудно признать определяющую роль — несомненно, свою роль играл политический “капитал” заказчика, а также характерное для Средневековья внимание к социальному статусу — “чину” как элементу стабильного, освященного свыше мироздания. Следовательно, портрет всегда был носителем актуальной политической информации, и именно реакция на изменение статуса изображенного, а чаще — на изменение обобщенного образа власти наряду с обобщенной и типизированной передачей физиогномических признаков и их эволюции, делала его аутентичным, подлинным образом, который мог быть опознан публикой (Publikum) разных степеней <...> С одной стороны, зафиксированная портретом постройка храма или факт погребения суть частные случаи многообразной земной деятельности князя или епископа. С другой стороны, отраженный изображением общественный статус донатора — лишь одна, и притом хронологически ограниченная, из предусмотренных свыше, определенных Божественным промыслом ситуаций-состояний, в которых он может оказаться... Поэтому наиболее удобный для прочтения такого портрета контекст —

Жизнь Иванэ Орбели после заговора не осталась без документальных свидетельств. Привожу обширную цитату из исследования Григоряна: «О дальнейшей судьбе ослепленного амирспасалара Иванэ подробных сведений не сохранилось. Однако из дарственной надписи Санаинского монастыря, высеченной в 1183 г. над входом церкви Аменапркич (Всеспасителя), можно прийти к заключению, что спустя пять лет после упомянутого восстания его организатор Иванэ был помилован.

Интересующая нас надпись, впервые дешифрованная С. Джалалянцем, имела следующее содержание (приводится в дословном переводе): “В царствование Георгия я, спасалар Иванэ Орбелян, внук великого спасалара Иванэ и сын спасалара Смбата, по обычаю предков прибыл в святую Богородицу Санаинского монастыря, предводителем которого был епископ Григор - сын Тутэ (т. е. Григор Тутэорди - *Г. Г.*), увидел деяния предков; все наши области - и город и деревни, со своими азатами и шинаканами¹⁴⁶ были пожертвованы блаженными царями святой Богородице и закреплены анафемой. Мы также, следуя предкам нашим, все наши области - с городом, деревнями, азатами и шинаканами - вновь пожаловали святой Богородице.

Кто осмелится (отобрать) жертвоприношения наши - будь то цари или католикосы или епископы, азаты или шинаканы - да будут прокляты 318-ю отцами, примут на себя кару Иуды и Каина, гнев святой Богородицы, пусть будут прокляты от змеи до Антихриста (Нера), на суде Христа останутся нам должниками и опозоренными.

Кто сотрет нашу памятную запись, да будет стерт из книги жизни. Аминь, да свершится”.

В надписи заслуживают внимания следующие факты:

1. Иванэ Орбелян называет себя “внуком Великого спасалара Иванэ и сыном спасалара Смбата”.

пространство храма, который является домом молитвы и в то же время признаком земного величия храмоздателя, а в сомнительных случаях — его соответствия собственному статусу» (*Преображенский А.С.* Ктиторские портреты Средневековой Руси. С. 19).

¹⁴⁶ Т.е. вассалами и крестьянами.

2. В 1183 г. он был жив и носил титул “спасалара”.

3. Датировка надписи подтверждается упоминанием в ней имени известного армянского епископа Григора Тутэорди.

4. Сведения о пожертвованиях князя Иванэ означают, что в это время он и его сородичи были отчасти восстановлены в своих правах, иначе лишенный имущества феодал не пожаловал бы монастырю определенные доходы и право взимания податей с населения.

В санаинской надписи поименно не указываются “блаженные цари”, хотя нетрудно предполагать, что ими были Багратиды ... с которыми князя Орбели находились в родственных связях.

Таким образом, в последней четверти XII столетия с политической арены сошли знаменитые представители рода Орбели В 1184 г. умер Георгий III. Преемницей престола стала его единственная дочь Тамара»¹⁴⁷.

Исследователь сообщает далее, что при царице Тамаре оставшимся в живых Орбели, сыновьям Липарита, была возвращена часть их владений в Квемо Картли (Орбети). «С сына восставшего князя Липарита Орбели – Эликума начался род армянских Орбелянов, а возвратившийся на родину Иванэ продолжил ветвь грузинских Орбели (Орбелиани)»¹⁴⁸.

Вывод Григоряна о восстановлении статуса Орбели противоречит тому, что, как было указано выше, их титулы и должности были переданы – Георгием Кубасару, а затем, уже Тамарой, – Гаркмели и Захарянам. Этот вопрос остается открытым, но для атрибуции ктиторской композиции Бетании он значения не имеет. Конечно, о полном восстановлении и возвращении всего отобранного после учиненного переворота и казни заговорщиков речи не могло быть. Однако примирение Орбели и Багратидов все-таки состоялось, но уже после смерти Георгия III, в правление царицы Тамары. Тогда же, видимо, им была возвращена и Бетания.

¹⁴⁷ Григорян Г.М. Очерки истории Сюника. С. 54-55.

¹⁴⁸ Там же. С. 56

Подтверждением последнего факта являются надписи на малой церкви св. Георгия, расположенной на территории монастыря к западу от главного храма. Впервые они были опубликованы в 1854 г. Броссе, но с неточным прочтением. В 1994 г. Силогава издал книгу с подробным толкованием этих надписей. Привожу их в том виде, как они опубликованы у него в русском переводе¹⁴⁹.

Первая надпись находится на южной стене церкви: «Христос Боже, распявшийся ради нас, будь покровителем, патронессе Русудан здесь и там - в небесном царствии твоём».

Ниже, на той же стене выполнена вторая надпись, сохранившаяся хуже. «В хроникон 416. Да возвеличит [Бог в царствии небе]сном¹⁵⁰ душу великого С[ум]ба[та] [эристава-эристав] ов. В ихнее правление [удостоилась невестка дома ихнего] стать женой сына ихнего Иване эристава-[эристав]ов, амирспасала[ра и мандатуртухуцеса], я, Русудан - дочь армянского царя Квирике. Матерь Божья, помилуй их душой и [будь им] утешительницею.

А нынче, прошу тебя же, так как являешься покровительницею и заступницею каждому [будь] заступницей и мне [перед] Сыном твоим, Б[огом нашим], чтобы спас он душу мою от вечных муч[ений и испытаний].

И вы священники, испол[няюще заповеди] Христа, и святые братья во душе, и все вы грядущие... [помяните нас] присно в поми[наниях ваших]».

Третья надпись расположена на западной стене, на одной из вставленных плит: «Боже всевышний, великий, подобно тому, как воспитанника своего - лошакоподобного¹⁵¹ эджиба Цурилайсдзе, удостоила превеликой чести патронесса Русудан, также возвеличите и превознесите ее перед Вами. О них же преклоняюсь, ибо сам являюсь весьма грешным душою».

¹⁴⁹ Силогава В.И. Бетанийские надписи. С. 59 (*სილოგავა ვაღუბო. ბეთანიის წარწერები*).

¹⁵⁰ В квадратных скобках Силогава дает реконструкции несохранившихся частей текстов.

¹⁵¹ Так в тексте.

Во второй надписи приводится дата строительства малой церкви-усыпальницы - 416 хроникон, то есть 1195 г., согласно расшифровке Силогавы. Значит, к этому году Бетания снова принадлежала Орбели¹⁵².

Русудан, жена Иванэ Орбели и невестка Сумбата Великого, происходила из армянской влиятельной династии Кюрикидов (младшая ветвь Багратидов). Отец Русудан Кюрике III был правителем Мацнабердского княжества, которое было основано после падения Ташир-Дзорагетского царства (одного из самых влиятельных на территории всего Закавказья). У Кюрике III было двое сыновей и пять дочерей. С именем старшей сестры Русудан Мариам связано строительство монастырей Кобайра и Ахталы (последняя треть XII в.), также ей приписывается строительство родовой усыпальницы Кюрикидов в Ахпате в 1185 г.

Теперь можно утверждать, что в ктиторской композиции изображены представители рода Орбели Сумбат Великий и его сыновья Иванэ и Липарит. Соответственно, не позже 1177 г., когда Иванэ и Липарит потеряли должности, земли и власть, должна была быть создана живописная декорация основной части Бетанийского храма, не говоря уже о самом храме.

Итак, предшествующий анализ позволяет нам установить три даты, от которых мы можем отталкиваться в определении времени создания живописи Бетании.

1. 1128 г. – вступление в права Сумбата Великого, строителя храма;
2. 1156 г. – вступление в права Иванэ Орбели, сына Сумбата;
3. 1177 г. – заговор Орбели против Георгия III, потеря прав и владений.

С учетом этих временных границ, иконографический и стилистический анализ живописи Бетании позволит определить место нашего памятника в контексте совершенно иного художественного процесса, нежели того, который был в начале XIII в.

¹⁵² Истмонд со строительством малой церкви связывает появление в Бетании царской композиции - правда, его удивляет, почему она была приписана спустя десять лет. На мой взгляд, момент примирения и написание царской композиции - это не связанные между собой явления.

ГЛАВА 2. ЖИВОПИСЬ АЛТАРНОЙ АПСИДЫ

От первоначальной фресковой росписи в Бетании с некоторыми утратами сохранилась живопись алтарной зоны, северной, южной и западной стен. В верхних частях храма она практически не уцелела. В куполе¹⁵³, на сводах и в люнете южной стены фрески утрачены полностью, в барабане остались лишь фрагменты орнаментов в откосах оконных проемов¹⁵⁴. (Ил. 20.)

Сохранившаяся живопись Бетании воспринимается как цельный ансамбль. Однако в нем можно выделить три различающиеся стилистически зоны: алтарь, основной объем и западную стену. Впервые проблему их разнородности обозначила Е.Л. Привалова. В ранних трудах она объясняла это обстоятельство индивидуальными манерами работавших в Бетании художников, приписывая живопись алтаря «старшему мастеру». В последней публикации Привалова изменила свою позицию, разведя слои живописи по разным периодам¹⁵⁵. Царские портреты она объединила с западной стеной, а

¹⁵³ Вероятнее всего, там находилось традиционное для Грузии *Вознесение креста*. См. *სხიორტლაძე ზაზა. ადრეული შუასაუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა. თელოვანის ჯვარპატოსანი. გვ. 314 (Схиртлаძე Заза. Раннесредневековая грузинская монументальная живопись. Церковь св. Креста в Теловани. С. 314); Вирсаладзе Т.Б. Росписи Атенского Сиона. С. 13; Вельманс Т., Корач В., Шупут М. Византийский мир. М., 2006. С. 90.*

¹⁵⁴ На рисунке князя Гагарина с изображением плана и разреза церкви достаточно ясно видно, что в нижней части барабана, под окнами, находятся полуфигуры святых. Однако понять, видел ли их Гагарин, или это авторские реконструкции, и даже определить их тип (апостолы, пророки?) невозможно, как невозможно различить детали одежд, наличие или отсутствие свитков и т.д. При этом изображение в самом куполе у Гагарина отсутствуют.

¹⁵⁵ Об этом см. выше. В статье 1983 г. Привалова приводит прочитанные во время реставрационных работ надписи, которые, как она считает, являются документальными свидетельствами о работавших в Бетании мастерах. Один из них, по имени Деметре, оставил надпись в алтаре: «В сердцевине орнаментального цветка, украшающего горнее место, имеется почти бисерными буквами белой краской шрифтом нухса-хуцури исполненная надпись - “Христос, помилуй Деметре”. По-видимому, ему же принадлежит и исполненная рядом заключенная в орнаментальную полосу поэтическая молитва: - “Не одинок я, черноликий, поистине! Судья всеобщий, не оставляй без себя всех святых христиан”». Свидетельство о втором мастере Привалова находит в основном объеме: «... на восточном откосе западного окна южного рукава в нижней части изображения Аарона с

ктиторов - с основным объемом и апсидой. В то же время в алтарной живописи исследовательница фиксировала необъяснимую для нее архаичность программы и стиля, которые не позволяли рассматривать фрески алтаря и основного объема как безоговорочно единое целое.

Как уже говорилось выше, это несоответствие она пыталась связать с «более ранним» слоем¹⁵⁶ алтарной росписи, которая впоследствии будто бы была прописана заново.

Оставляя за рамками исследования «архитектурную» гипотезу (см. Главу I, п. 1.1) происхождения указанного несоответствия, мы, тем не менее, не можем оставить без внимания проблему: идет ли речь о руке «старшего мастера», и разница объясняется его индивидуальными вкусом и манерой, – либо она вызвана тем, что между живописными работами в алтаре и в основном объеме действительно существовала временная пауза. В первом случае вся роспись была сделана одновременно, во втором - живопись алтаря

посохом, среди цветущих трав позама была обнаружена белильная надпись — асомтаврули — “Господи, не помилуй Софрома”, рядом же черной краской коленопреклоненная фигура художника в монашеской рясе, приникшей к ноге пророка». Отмечая «странную форму моления», Привалова сочла, что имя Софром относится к «портрету художника», по ее мнению, автору пророков и «Тайной вечери». Ему же, как она считала, «принадлежит изображение еще более странное, данное напротив, на западном откосе этого же окна: у ног Даниила красной краской скорописью набросанная фигурка справа налево быстро идущего человечка с крестом в левой руке, направляющегося к кресту на постаменте (надпись нуха-хуцури рядом с крестом пока расшифровать не удалось). Между крестом и фигуркой изображение распятого, однако данное лишь с помощью нимба, стигматов и капелек крови, сочащейся из ран Христа». (Привалова Е.Л. Новые данные о Бетании. С. 16-17).

¹⁵⁶ Привалова перечисляет возможные фигуры этого гипотетического первого слоя: «На южной стороне в беме, почти до колен сохранился в своем первоначальном виде пророк Иона; рядом с ним – несколько хуже – Соломон (рисунок) и крайний – нижняя часть фигуры Михея... Лаконичный красно-коричневый рисунок, светло-медовый санкирь ликов, скупые, суховатые складки одеяний, и дивный колорит, неповрежденный олифой и воском поздней реставрации – сочный ультрамарин, ярчайшая киноварь с малиновым оттенком и сияющая золотистая охра говорят и о том, что живопись эта совершенно другого времени, чем вся остальная. Фрагменты живописи первого слоя обнаружены и далее: это – рисунок лика Даниила, части одеяний Малахии и Елисея, а также глаза и ухо последнего и вся фигура (кроме лика) Захарии, свиток в руках которого имеет теперь вид палимпсеста: прочитываются и буквы первого слоя, однако текст не восстанавливается». Также в апостольском ряду просматривается лик Андрея, фрагмент торса Фомы и торс Варфоломея. Святительский ряд, по мнению исследовательницы, является полностью переписанным «однако местами угадывается древняя живопись» (Привалова Е.Л. Новые данные о Бетании. С. 4-5).

создана раньше фресок основного объема, возможно ранняя дата при этом должна быть соотнесена с 1128 г. Выяснению этого вопроса посвящены нижеследующие части предлагаемой работы.

Проблема осложняется тем, что при внешнем осмотре стыка между росписями алтаря и основного объема не обнаруживается, однако разрешение вопроса о его наличии или отсутствии будет возможно только после проведения специальных исследований.

2.1. Программа и иконография

Система росписи алтаря Бетании раскрывается в четырех регистрах (ил. 21). В конхе находится масштабное изображение Христа на троне, далее последовательно сверху вниз идут ряды пророков, апостолов и святителей. В оконных откосах изображены диаконы. Подобное расположение чинов иерархии кажется традиционным и в разных вариантах (как правило, менее развернутых - отсутствуют пророки) встречается в монументальной живописи Грузии. Для X и XI в. это обычное явление. С XII в., когда начинают формироваться программы, в большей степени ориентированные на византийские образцы (с образом Богоматери в конхе и композицией Евхаристии), такие схемы становятся менее востребованными, но окончательно из монументальной живописи не уходят. Теперь обращение к старой традиции начинает звучать по-новому: подчеркивается ее неизменность, а вместе с ней незыблемость Церкви Вселенской и утверждение собственно грузинской церкви. Живопись алтаря Бетании представляет собой яркий пример переосмысления и актуализации традиционной темы.

Теофания. Практически все исследователи, касавшиеся в своих трудах Бетании, реконструируя композицию по уцелевшим фрагментам центральной фигуры, делали вывод о том, что в конхе располагался

Деисус¹⁵⁷. Сохранились следующие части изображения: нижний край (начиная от колен) хитона Христа темно-синего цвета, фрагменты красно-коричневого трона, обнаженные ступни ног. (Ил. 22.)

По сторонам от Спасителя, по всей вероятности, размещались херувимы (по одному с каждой стороны) либо тетраморфы – об этом говорят сохранившиеся фрагменты крыльев справа и слева от центральной фигуры. Слева от одной из них слабо читаются силуэты огненных колес¹⁵⁸. Далее, на северной стене вимы, на том же уровне, различаются еще две фигуры, почти полностью утраченные – уцелели края одежд (по-видимому, лоратные одеяния), а также стопы и кончик крыла одной из них. Это, скорее всего, изображения архангелов, симметрично которым могли быть расположены такие же несохранившиеся изображения на южной стороне.

При таком расположении фигур для Богоматери и Иоанна Предтечи в конхе апсиды места практически не остается, поэтому о привычной для византийских памятников схеме Деисуса говорить здесь не приходится. Скорее всего в этом регистре располагалась композиция *Теофании*.

Изображение Христа на троне в окружении небесных сил восходит к ранним иконографическим программам *Теофаний*¹⁵⁹ – сценам видений пророков (Иезекииля, Исаии), известных уже с IV в., и затем широко распространившихся в памятниках Малой Азии, Сирии и Египта¹⁶⁰. На этих территориях, входивших в круг так называемых библейских стран,

¹⁵⁷ См.: *Амиранашвили Ш.Я.* История грузинского искусства. С. 225; *Шмерлинг Р., Долидзе В., Барнавели Т.* Окрестности Тбилиси. С. 85; *Привалова Е.Л.* Новые данные о Бетании. С. 5.

¹⁵⁸ Привалова пишет, что при визуальном осмотре живописи конхи она обнаружила «едва прослеживающиеся теперь “троны” – огненные колеса (в нижней части каждого различимы языки пламени), иконографическую деталь композиции Деисуса, характерную, в основном, для раннего времени» (*Привалова Е.Л.* Новые данные о Бетании. С. 4).

¹⁵⁹ См.: *Ihm C.* Die Programme der christlichen Apsismalerei 4 – 8 Jahrhundert. Stuttgart, 1992; *Velmans T.* L'Art médiéval de orient chrétien.

¹⁶⁰ Подробно о Деисусе и Теофании в памятниках восточно-христианского мира см.: *Velmans T.* L'image de la Deisis dans les eglises de Georgie et dans celles d'autres regions du monde Byzantin // *CA. Vol. 29.* Paris, 1981. P. 47-102; *Thierry N.* A propos des peintures d'Ayvalı Köy (Cappadoce). Les programmes absidaux à trois registres, avec Deisis, en Cappadoce et en Géorgie // *Зораф. 5.* Београд, 1974. P. 5–22.

пророческие видения (например, видение пророка Иезекииля, произошедшее в Вавилоне) воспринимались как события собственной священной истории. Отсюда эти сюжеты проникают в искусство географически близкого Закавказья.

Размещение сцен из видений пророков (*Теофаний*) в алтаре характерно для ранних памятников Закавказья и Каппадокии IX – XI вв. Самые ранние примеры иконографических программ *Теофаний* в монументальной живописи Грузии¹⁶¹ известны с IX в. Цикл открывают памятники монастырского комплекса Давидгареджи¹⁶² с выразительными подробными композициями. Так, в церкви № 5 (IX в.) в Саберееби в алтарной конхе изображен Христос на троне, заключенный в мандорлу, по сторонам от Спасителя четыре символа евангелистов, два шестикрыла и два архангела (сохранились только фигуры в левой части композиции)¹⁶³. В купольной церкви монастыря св. Додо (IX в.) аналогичная иконографическая схема: здесь символы евангелистов объединены с изображениями тетраморфов (живопись сохранилось плохо, наиболее четко читается левая часть росписи). Фигура тетраморфа изображена с четырьмя крестообразно расположенными крыльями и тремя головами: центральная антропоморфна, две другие представляют льва и быка. Подобная иконографическая обстоятельность

¹⁶¹ Об алтарных программах в раннесредневековой живописи Грузии см.: *სხირტლაძე ზაზა. ადრეული შუასაუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა. თელოვანის ჯვარპატოსანი. თბილისი. 2008 (Схиртладзе Заза. Раннесредневековая грузинская монументальная живопись. Церковь св. Креста в Теловани. Тбилиси, 2008).*

¹⁶² См.: *Вольская А. Ранние росписи Гареджи // IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983. С. 1-19; Она же. Формирование монастырской живописи Давид-Гареджи // სამონასტრო ცხოვრება უდაბნოში. გარედჯა და ქრისტიანული აღმოსავლეთი. თბილისი, 2001. გვ. 190-202 (Desert Monasticism. Gareja and the Christian East. Tbilisi, 2001); *Skhirtladze Z. Early Medieval Georgian Monumental Painting: Establishment of the System of Church Decoration // Oriens Christianus. Hefte für die Kunde des Christlichen Orients. Bd. 81. 1997. P. 169-206; სხირტლაძე ზ. გარედჯის წმ. დოდოს მონასტრის გუმბათიანი ეკლესიის მონატულობა სისტემისათვის // სმამ. 1191. ტ. 141. № 1. გვ. 109-112 (Схиртладзе З. К вопросу о системе росписи купольной церкви монастыря св. Додо в Гареджи // Сообщения АН ГССР. 1991. Т. 141. № 1. С. 109-112).**

¹⁶³ См.: *Шевякова Т.С. Монументальная живопись раннего средневековья Грузии. Тбилиси, 1983. С. 9. Табл. 26-27.*

роднит росписи Давидгареджи с каппадокийскими, сирийскими, египетскими памятниками¹⁶⁴.

Расположение *Теофании* в алтаре также типично и для живописных ансамблей Тао-Кларджети¹⁶⁵ X – XI вв., однако здесь иконографическая схема, как правило, разрабатывается менее подробно¹⁶⁶. Выбирается вариант композиции, где Христу предстоят ангелы в лоратных одеяниях. В этих памятниках акцентирована литургическая тема, свойственная византийскому искусству этого времени. Наибольшую иконографическую близость Бетании представляет живопись Тбети¹⁶⁷ (Тао-Кларджети): здесь также по сторонам от Христа изображены херувимы, архангелы и тетраморфы. Объединяющей оба памятника особенностью является расположение фигуры Христа в алтаре, при том что оба храма относятся к типу крестово-купольной, а не базиликальной архитектуры.

С конца XI в. в конхах апсид значительных грузинских храмов уже начинают появляться изображения Богородицы. Например, в Атени (1090-е¹⁶⁸), Бочорме (после 1104¹⁶⁹), Гелати (1130-е). Возможно, помещение Христа

¹⁶⁴ Вопрос о Теофаниях в грузинском искусстве этого времени см.: *Velmans Tania, Alpagò Novello Adriano. Miroir de l'insible*. Однако, в описываемый ею круг памятников алтарную апсиду Бетании она не включает. Исследовательница приводит широкий ряд аналогий в памятниках Каппадокии, Египта и Сирии, тем самым вписывая грузинские алтарные программы в широкий контекст византийского искусства.

¹⁶⁵ Историческая область Тао-Кларджети в настоящее время находится на территории северной Турции. Основателем, вкладчиком и строителем монастырей Тао-Кларджети (Хандзта, Опиза) был представитель династии Багратидов царь Ашот I Куропалат (+ 826 или 829, причислен к лику святых). Сохранилась строительная надпись и рельеф с изображением царя в Опизе (см.: *Гургенидзе Н., Сургуладзе М. Ашот I Великий // ПЭ. Т. IV. М., 2002. С. 229-230*).

¹⁶⁶ Связь с программами храмовых декораций Тао-Кларджети и Картли можно увидеть не только в Бетании. Например, в барабане находящейся неподалеку церкви Успения Богородицы в Манглиси (начало XI) изображен св. Мамант, аналогично святой изображен в Ишхани (начало XI в.) над композицией *Видение пророка Захарии. Вознесение пророка Илии* помещается в куполе тао-кларджетского храма Хахули (начало XI в.) и на своде церкви Вознесения монастыря Удабно, первый слой живописи, начало XI в.

¹⁶⁷ По распоряжению турецких властей, храм был взорван в 1960-х гг.; его погибшая живопись сейчас известна только по фотосъемке. Николь Тьерри ее датирует концом XII – началом XIII в. См.: *Thierry N. La cathédrale de T'beti // CA. Fin de l'antiquité et moyen-âge. Vol. 47. Paris, 1999. P. 77-100*.

¹⁶⁸ Датировку см.: *Абрамишвили Г. Атени Сиони // ПЭ. Т. 3. М., 2006. С. 675-677*.

в алтарной конхе Бетании было связано с мемориальным характером этого храма-усыпальницы, что потребовало усиления эсхатологической темы. Пример алтарного размещения фигуры Спасителя в крестово-купольной архитектуре мы встречаем в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря, около 1140, (в данном случае это Деисус), возможно тоже носившем мемориальный характер¹⁷⁰.

Сцена *Теофании* была популярна и во фресковых росписях бескупольных однефных базилик Верхней Сванетии. Из них наиболее близкой аналогией бетанийской *Теофании* является композиция из церкви Спасителя в Чвабиани (978–1001)¹⁷¹ с тетраморфами, иконографически подобными аналогичным существам из церкви св. Додо с прибавлением изображения орла. Как указывает М.А. Графова¹⁷², композиции Теофаний из монастыря св. Додо и Чвабиани являются ближайшими иконографическими аналогиями композиции апсиды римской церкви Санта Мария Антиква (живопись так называемого «слоя папы Павла I», 757–767). Она поясняет, что подобное решение темы является уникальным для западноевропейского искусства, предпочитавшего тетраморфам символы евангелистов из Апокалипсиса¹⁷³. М.А. Графова разделяет иконографические варианты Теофаний на имеющие новозаветную (Откровение Иоанна Богослова) и

¹⁶⁹ Обоснование датировки см. в моей статье: *Макарова А.Л.* Фрески церкви св. Георгия в Бочорме (Грузия) // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сб. научн. ст. Т. I. СПб., 2011. С. 46-55.

¹⁷⁰ О значении Деисуса в храмах мемориального характера см.: *Сарабьянов В.Д.* Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М., 2010. С. 59.

¹⁷¹ Датировка живописи дается по: *Zakharova Anna, Sverdlova Sofia.* Original wall paintings at the Church of the Saviour in Chvabiani (Upper Svaneti, Georgia) and Byzantine art at the turn of the tenth to eleventh centuries // Зограф. 39. Београд, 2016. С. 11–25. См. также: *Аладашвили Н.А., Алибегашвили Г.В., Вольская А.И.* Живописная школа Сванетии. Тбилиси, 1983. С. 28-29.

¹⁷² См.: *Графова М.А.* Фрески третьей четверти VIII века в церкви Санта Мария Антиква на Римском Форуме. Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусств. М., 2012. С. 13.

¹⁷³ Эти иконографические особенности и сейчас хорошо видны в обоих памятниках, и особенно хорошо - на рисунке С. Китовани (см.: *Шевякова Т.С.* Монументальная живопись раннего средневековья Грузии. С. 16, табл. 48-50. Там же, на с. 15-17 см. аналогичные изображения: скульптурная капитель, Ошки, средник рипиды X в., Обуджи, фреска в алтарной конхе церкви Тарингдзел в Аце, X-XI вв., Верхняя Сванетия).

ветхозаветную (видения Исаии и Иезекииля) основы, утверждая, что первые, с четырьмя символами евангелистов характерны для западнохристианского искусства, а вторые, с тетраморфами, чаще присутствуют в восточнохристианском, причем, как считает автор, в Грузии и Армении они по своему происхождению связаны не с Апокалипсисом, а основаны исключительно на мотивах ветхозаветных пророчеств¹⁷⁴. Между тем в Грузии есть пример синтеза этих иконографических вариантов, в церкви № 5 в Саберееби (IX в.) (см. выше)¹⁷⁵. Уникальный для грузинской живописи, он является довольно распространенным в каппадокийской традиции X – XI вв.¹⁷⁶

Учитывая, что точная реконструкция соответствующей композиции из Бетании невозможна, ее интерпретация в указанном смысле не может быть однозначной – она могла следовать как композициям типа церкви св. Додо и Чвабиани, так и Саберееби.

В каппадокийских монументальных памятниках в композиционное пространство *Теофаний* часто включаются пророки. Как правило это Исаия и Иезекииль, со свитками в руках, иногда коленопреклоненные¹⁷⁷.

Пророки. В Бетании сразу под фигурой Христа находится развернутый пророческий ряд (ил. 23.1), вынесенный в отдельный регистр, что представляет собой уникальную особенность ее системы декорации. Обычно в Грузии, как и в других странах византийского мира, пророки изображаются в барабане купола (как, например, в Манглиси, Тимотесубани, Кинцвиси). Расположение пророков в пространстве алтаря тоже встречается, однако в

¹⁷⁴ См.: *Графова М.А.* Фрески третьей четверти VIII века в церкви Санта Мария Антикава... С. 13-15.

¹⁷⁵ Отмечая, что такая композиция в монументальной живописи средневековой Грузии является единственной, Шевякова указывает на сирийско-каппадокийское происхождение подобной иконографии (см.: *Шевякова Т.С.* Монументальная живопись раннего средневековья Грузии. С. 9).

¹⁷⁶ См., например: *Pallas D.I.* Eine Differenzierung unter den himmlischen Ordnungen (ikonografische Analyse) // *BZ.* V. 64. 1971. S. 55-60; *Jolivet-Lévy C.* L'arte della Cappadocia (Corpus Bizantino Slavo). Milano, 2001.

¹⁷⁷ Эту же традицию мы можем наблюдать в романских памятниках Каталонии конца XI – начала XII вв. (центральные апсиды церквей св. Петра Бургальского, 1095-1120, св. Марии Анеусской, конец XI – начало XII вв. и др.). См.: *Castiñeiras M., Camps J., Duran-Porta J.* Romanesque art in the MNAC collections. Barcelona, 2008.

этих случаях они не занимают центральное место, но выносятся на софиты арки вимы или в верхние части алтарной арки (Бочорма, Атени, Тимотесубани)¹⁷⁸.

Центральное место в пророческом ряду Бетании занимает Давид. (Ил. 23.2.) Его привычное иерархически выделенное положение воспринимается акцентированно в связи с родословием Багратидов, которые, согласно грузинской традиции, вели от царя Давида свое происхождение. Возводя к нему свой род, они тем самым мыслили себя родственниками Богородицы, которая была из дома Давидова¹⁷⁹. Культ пророка, имеющего

¹⁷⁸ Идентичное иконографическое решение композиции – пророки, стоящие в ряд в отдельном регистре, имеется в западной экседре Атени. Здесь этот ряд вписывается в композицию Страшного Суда. Привалова считала, что в Бетании пророки изображены в алтаре, так как барабан храма имеет слишком узкие простенки.

¹⁷⁹ Генеалогия грузинских Багратидов от Давида описана в «Истории царства грузинского» Вахушти Багратиони: «Подтверждение рода Багратидов. А если кому-либо покажется неприемлемым житие, в котором мы здесь описали род и поколения Багратионов, для этого располагаем сведениями из того же жития и ссылаемся [на них], ибо первоначально написано в житие, что Гурам происходил от сына сестры Мирдата, сына Горгаслана. И если сей Гурам, который воцарился, был [один] из семи братьев, не мог он тогда быть сыном дочери Вахтанга Горгаслана, ибо Соломон в Филистимах не был женат на дочери царя Вахтанга и те семь братьев, сыновья Соломона, также не были сыновьями дочери царя Вахтанга, так как от царя Вахтанга до царствования Гурама прошло 76 лет, ибо царь Вахтанг преставился лета Христова 499, а Гурам воцарился лета Христова 575 и умер царь Гурам лета Христова 600. Исходя из этих чисел, выходит, что при воцарении Гураму было 101 год, чему нельзя верить. А еще написано, что царь Гурам был курадпалатом. Учти, что курадпалатом был не из тех семи братьев, а сей воцарившийся Гурам. Еще написано в житие, что царь Арчил отдал сыну племянника Гурама курадпалата [в жены] дочь царя Мира. И еще ведай, что у Гурама, [одного] из семи братьев, не было дяди, ни сына дяди, ибо пришли семь братьев, а не дядя с племянниками. А если житие говорит о Гураме курадпалате, сыне Степаноза, не было сына у Деметре, сына Гурама [и] брата Степанова, ибо страдал он недугом и [остался] неженатым. А говорит, [что] воцарился при нем, сыне Баграта, у которого был брат отца, как мы выяснили. Еще житие говорит об их багратионстве, что сей Гурам происходил не от того Баграта, которого привела царица Рахел зятем, а от его брата Гурама, который пришел в Картли. И ему следовало быть Гурамиани, а не Багратиони. И отсюда также можно удостовериться, ибо которые ушли в Кахети и Камбечовани, житие их не упоминает Багратионом, хотя происходят от этого Баграта, как было описано. Но так как Гурам сына своего назвал именем брата своего, по этой причине считает его Багратионом. Еще, в-пятых, и это написано, что Давид Строитель был семидесятивосьмым поколением от Давида пророка. И если это не так, как мы писали, [тогда] от пророка Давида до Строителя не будет хватать двух поколений — Гурама, Баграта и Гурама и сказанное уже не будет верным. Из этих выяснений [выходит, что] написанное нами истинно и безошибочно. И читателю следует житие читать так разборчиво и сметливо» (*Багратиони Вахушти*. История царства грузинского. С. 287).

для грузинских Багратидов патрональное значение, особенно усилился в правление царя Давида IV (1089-1125).

В северной части от пророка Давида расположены Илия, Мелсихедек, Исаия, Захария, Малахия, Елисей, Иисус Навин. С южной стороны от фигуры Давида находятся Даниил, Иеремия, Софония, Моисей, Иона, Соломон, Михей. Все пророки, кроме Мелхиседека, изображены с развернутыми свитками в рука с надписями асомтаврули¹⁸⁰.

Давид: «Сказал Господь Господу моему: седи одесную Меня, доколе положу врагов Твоих в подножие ног Твоих» (Пс. 109:1).

Илия: «Жив Господь Саваоф, пред Которым я стою» (3 Цар. 18:15).

Исаия: «Видел я Господа, сидящего на престоле высоком и превознесенном, и края риз Его наполняли весь храм» (Ис. 6:1).

Захария: «Ликуй от радости, дочь Сиона, торжествуй дочь Иерусалима: се Царь грядет к тебе, праведный и спасающий, кроткий, сидящий на ослице и молодом осле, сыне подъяремной» (Зах. 9:9).

Малахия: «Вот, Я посылаю Ангела Моего, и он приготовит путь передо Мною, и внезапно придет в храм Свой Господь, которого вы ищете, и Ангел завета, Которого вы желаете; Вот Он идет, Говорит Господь Саваоф» (Мал. 3:1).

Иисус Навин: «Сними обувь твою с ног твоих, ибо место, на котором ты стоишь, свято» (Иис. Н. 5:13).

Моисей: «И слава Господня осенила гору Синай; и покрывало ее облако шесть дней, а в седьмой день (Господь) воззвал к Моисею из среды облака» (Исх. 24:16)

Соломон: «Премудрость построила себе дом, вытесала семь столбов его» (Притч. 9:1).

¹⁸⁰ Благодарю Асмат Окроперидзе и Давида Хидашели, взявших на себя, по моей просьбе, труд прочтения, перевода и идентификации надписей на старогрузинском языке, выполненных на асомтаврули. На русском языке тексты Ветхого Завета приводятся в синодальном переводе.

Михей: «В тот день, говорит Господь, сделаю хромлющее остатком и далеко рассеянное сильным народом, и Господь будет царствовать над ними на горе Сионе отныне и до века». (Мих. 4:6,7)

Тексты, сопровождающие пророков Даниила и Ионы пока прочитать не удалось, а надписи на свитках Елисея, Иеремии и Софонии практически утрачены.

Мелхиседек отличается от других фигур ряда – прежде всего тем, что он представлен в одеждах первосвященника, в правой руке он держит не свиток, а круглый, без ручек, сосуд с узким горлом. (Ил. 23.4.) Надпись, расположенная рядом с ним, прочитывается следующим образом: «Царь, священник, пророк» (аналогично в Тимотесубани). Представленная здесь иконография отличается уникальными чертами. Изображения Мелхиседека известны начиная с раннехристианских памятников, но типичными для них являются сцены повествовательного характера, иллюстрирующие текст из книги Бытия (Быт. 14:18), где рассказывается о благословении Мелхиседеком Авраама: «Мелхиседек, царь Салимский, вынес хлеб и вино, - он был священник Бога Всевышнего, - и благословил его, и сказал: благословен Авраам от Бога Всевышнего, Владыки неба и земли; и благословен Бог Всевышний, Который предал врагов твоих в руки твои». Уже в сценах, основанных на этом тексте, образ Мелхиседека начинает отчетливо интерпретироваться в евхаристическом смысле¹⁸¹, который затем все больше кристаллизуется, находя свое выражение во включении фигуры пророка со святыми дарами в композицию Евхаристии. Так, в Феодоровской Псалтири из Британской библиотеки 1066 г. (Add. 19352) Давид и Мелхиседек

¹⁸¹ *Встреча Авраам Мелхиседеком*, мозаика базилики Санта-Мария Маджоре (Vв., Рим); *Жертвоприношение Авеля, Мелхиседека и Авраама*, мозаика базилики Сант-Аполлинаре-ин-Классе (середина VI в., Равенна); *Причащение Авраама Мелхиседеком* из монастыря Аль-Барам (Египет); *Жертвоприношение Авеля и Мелхиседек*, мозаика церкви Сан-Витале (Равенна); *Авраам приносит жертву Мелхиседеку*, миниатюра из «Психомахии» Пруденция (Берн, Burgerbibliothek, Cod. 264, IX в.), *Встреча Авраама Мелхиседеком*, мозаика собора Сан Марко (Венеция), Хлудовская Псалтирь, IX в.

фланкируют сцену причащения апостолов Христом, причем Мелхиседек представлен в священнических одеждах с сосудом в руке.

Бетанийский одиночный образ Мелхиседека с винным сосудом для монументальной живописи уникален¹⁸². Поскольку в нем совмещаются пророческое, царское и священническое служения, он несет в себе смысловое указание на Христа как первосвященника по чину Мелхиседека (Евр. 6:15-7:3). В общем замысле алтарной программы образ Мелхиседека может быть связан с дальнейшим раскрытием темы *Теофании*, особенно если принять во внимание толкование пророчества о Христе (Пс. 109:4) как на указание священства Сына Божия, данного Ему Отцом (Евр. 5-8).

Итак, образ Мелхиседека фокусирует намечаемый экклесиологический пласт программы пророческого ряда в ясно выраженном эсхатологическом направлении, постепенно раскрываемом в текстах других пророков, где говорится о полноте Божественного присутствия, начиная от прихода Мессии и явлений Божества до торжества Небесного Иерусалима.

Еще один пророческий образ Бетании абсолютно уникален для алтарных программ: это Иисус Навин (ил. 23.5). Изображения этого библейского персонажа обычны для сюжетных композиций, начиная от мозаик базилики Санта-Мария Маджоре (432–440), но одиночные в монументальной живописи неизвестны. Сохранившиеся части бетанийской фигуры Иисуса Навина, где он представлен в воинском шлеме, с воздетой в указующем жесте правой рукой и оружием (щит и копье или меч?), позволяют предположить ее иконографическое сходство с Иисусом Навином второй четверти XI в. из церкви Богородицы в монастыре Осиос Лукас¹⁸³.

¹⁸² Аналогии: алтарная фреска капеллы св. Иоанна в Пюрге (1138-1165, Штирия, Австрия). Интересный пример более раннего изображения отдельно стоящего Мелхиседека с евхаристическими дарами представлен в клейме верхней панели переносного алтаря из Фульды (первая треть XI в, Музей Клюни, Париж). Напротив Мелхиседека расположен Аарон с кадилом, в верхней части – сцена *Traditio Legis*, внизу - *Жертвоприношение Авраама*.

¹⁸³ Об образе Иисуса Навина, находившемся в экзонартексе богородичной церкви Осиос Лукас и позже оказавшемся в галерее-переходе между церковью и кафоликоном, см.: *Chatzidakis Nano. Hosios Loukas. Athens, 1997. P. 13. Fig. 5.* Автор указывает, что в

Апостолы. Ниже пророков следует ряд апостолов с закрытыми кодексами либо свернутыми свитками в руках. (Ил. 24.1-2.) Подобная иконография, восходящая к композиции *Traditio legis*¹⁸⁴, сформировалась уже в раннехристианских памятниках¹⁸⁵ и получила широкое распространение в монументальной живописи Каппадокии. Она является типичной для памятников Грузии X-XII вв. (Хахули, начало XI в., Ошки¹⁸⁶, 1036, Чвабиани, Атени, Мацхвариши, 1140, Натлисмцемели, первая четверть XI в.; церкви Вознесения в Шио Мгвиме, начало XIII в. и др.) и лишь к началу XIII в. изредка начинает заменяться композицией *Причащение апостолов* (Кинцвиси), известной в Византийском мире уже в XI в. В Закавказье ее можно встретить в памятниках Лори (Ахтала, Кобайр¹⁸⁷, Киранц¹⁸⁸) и Ани (церковь Тиграна Оненца)¹⁸⁹ конца XII - XIII в.

В Бетании с северной стороны первым от центра представлен апостол Павел с кодексом, за ним идут Матфей и Марк с кодексами, сохранность трех следующих не позволяет их опознать (все трое со свитками). Привалова считает, что в этой группе находятся Андрей, Фома и

композицию входило утраченное изображение архангела Михаила (о чем свидетельствует и надпись Ис. Нав. 5:13-14), а вся сцена в целом могла быть как частью архангельского цикла, так и самостоятельной. В любом случае, продолжает исследователь, изображение Иисуса Навина становится востребованным как патрональный воинский образ в регионах, отразивших иноземные вторжения. В качестве аналогий фреске из Осиос Лукас в монументальной живописи приводятся сцены из каппадокийской церкви Чавушин и церкви св. Георгия Диасоритиса на Наксосе.

¹⁸⁴ О подобной иконографии в грузинской монументальной живописи см.: Привалова Е.Л. Роспись Тимотесубани. С. 43-45.

¹⁸⁵ О связи композиций *Traditio legis* и *Теофании* см.: Захарова А.В. Изображения святых в монументальной декорации в раннехристианских и византийских храмах до XI в. // Исторические исследования. № 2 (2015). М., 2015. С. 31-55.

¹⁸⁶ См.: Skhirtladze Z. The Oldest Murals at Oshki Church: Byzantine Church Decoration and Georgian Art // Eastern Christian Art. Vol. 7. Amsterdam, 2010. P. 97-134.

¹⁸⁷ См.: Thierry N. Les peintures de la cathédrale de Kobayr (Tachir) // CA. Vol. 29 (1980-81). P. 103-122.

¹⁸⁸ См.: Thierry N. Les peintures de l'église de Kiranc // IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983.

¹⁸⁹ См.: Каковкин А.Я. О датировке росписей храма св. Григория (1215 г.) в Ани, его часовни и притвора // ВВ. Т. 48 (73). М., 1987. С. 108-115; Тьерри Н. Роспись церкви св. Григория Тиграна Хоненца в Ани (1215) // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977. С. 1-16.

Варфоломей. Завершает ряд, по ее мнению, фигура апостола Фаддея (со свитком)¹⁹⁰. (Ил. 24.3-5.)

Южную группу апостолов возглавляет Петр (со свитком), за ним следуют Иоанн Богослов и Лука (оба с кодексами), Симон Кананит¹⁹¹, Иаков и Филипп (со свитками). (Ил. 24.6-10.) Ряд завершает, судя по надписи, Захария (?)¹⁹², который, в отличие от Захарии из пророческого регистра¹⁹³ (ил. 24.11-12), был священником Иерусалимского храма и изображен в соответствующих одеждах и с атрибутами (кадило, ковчег). Расположение Петра и Павла кажется необычным, так как чаще в подобных композициях они следуют в зеркальном порядке: справа от центра фигура Петра, слева – Павел. Аналогичный бетанийскому порядок, тем не менее, достаточно рано становится известен в монументальной живописи Грузии: это Чвабиани, Атени, а также более поздний ансамбль в Тимотесубани.

Кроме описанных фигур апостольского ряда к ним примыкают еще два образа, не отмеченные Приваловой. Они расположены на гранях алтарных устоев, на том же уровне, что и остальные апостолы, и продолжают регистр, разворачиваясь к основному объему. Обе фигуры сходны с апостолами по иконографии: они даны в апостольских одеждах, северная держит в руках закрытый кодекс (?), южная – свиток. Надпись сохранилась только у северной фигуры и прочитывается под титлами как КЛМН (?) или Климент. (Ил. 24.13.) С таким именем известен только апостол от 70-ти Климент¹⁹⁴,

¹⁹⁰ См.: Привалова Е.Л. Новые данные о Бетании. С. 5.

¹⁹¹ Проповедовал в Закавказье, по преданию его могила находится на Черноморском побережье.

¹⁹² По атрибуции Приваловой.

¹⁹³ Пророк Захария, один из так называемых двенадцати малых пророков, автор последней из пророческих книг. О нем и проблеме его отождествления с другими персонажами священной истории в современной библеистике, в том числе с упоминаемыми в 2 Пар. 24:20-22, Лк. 11:51, Мф. 23:35, а также библиографию на тему, см.: Лявданский А.К., Барский Е.В. Захарии пророка книга // ПЭ. Т. 19. М., 2008. С. 670-677.

¹⁹⁴ О нем см.: Димитрий (Самбикин), архиепископ. Собор св. 70-ти апостолов // Православный собеседник. Т. 3. 1906. С. 243-251.

епископ лидийских Сард¹⁹⁵ (Сардис, Сардик), упоминаемый единственный раз в Фил. 4:3. Его образ в христианском искусстве не распространен, тем более что он сливается с Климентом папой Римским в силу его широкого почитания¹⁹⁶. Образ последнего, напротив, очень популярен, в том числе и в монументальной живописи средневизантийского периода, но он никогда не изображается как апостол¹⁹⁷.

Итак, в апостольском ряду - четырнадцать фигур внутри алтаря и две примыкающие к ним на гранях алтарных столбов. Один них, Захария, не является апостолом. (Ил. 24.12.) Согласно Протоевангелию Иакова, Захария, священник Иерусалимского храма и отец Иоанна Предтечи, был убит во время избиения младенцев¹⁹⁸. Скорее всего, Захария размещен среди апостолов как лицо, связывающее пророческий и апостольский чины, поскольку он, являясь участником уже новозаветных событий, объединяет в своем лице оба Завета, Ветхий и Новый, и в замысле программы алтаря его образ призван усилить экклесиологическую тему, начатую Мелхиседеком, подчеркнуть идею преемственности ветхозаветного и новозаветного священства¹⁹⁹.

¹⁹⁵ О них см.: *Норов А.С.* Путешествие к семи церквям, упоминаемым в Апокалипсисе. СПб., 1847.

¹⁹⁶ Норов, напротив, их различает, см.: *там же*. С. 60.

¹⁹⁷ Об иконографии св. Климента см.: *Сарабьянов В.Д.* Образ Климента Римского в Софии Киевской и его иконография в Византии и Западной Европе // Софійські читання. Вып. 5: Матеріали V міжнародної науково-практичної конференції «Духовний потенціал та історичний контекст християнського митсєцтва» (м. Київ, 28-29 травня 2009 р.). Київ, 2010. С. 331-347.

¹⁹⁸ «Ирод же тем временем разыскивал Иоанна и отправил слуг к Захарии, говоря: Где спрятал ты своего сына? Он же ответил, сказав: Я слуга Бога, нахожусь в храме и не ведаю, где сын мой. И слуги пришли и рассказали это Ироду. И Ирод в гневе сказал: сын его будет царем Израиля. И отправил к нему опять [слуг], говоря: скажи правду, где сын твой? Ибо знай, что твоя жизнь в моей власти. И Захария ответил: Я свидетель [мученик] Божий, если прольешь кровь мою, Господь примет душу мою, ибо неповинную кровь ты прольешь перед храмом. И перед рассветом Захария был убит, а сыны Израиля не знали, что его убили» (Протоевангелие Иакова. История Иакова о рождении Марии / Пер.: И. С. Свенцицкая // Апокрифы древних христиан: Исслед., тексты, коммент. М., 1989. С. 126).

¹⁹⁹ Значение первосвященника Захарии как связующего звена между обоими Заветами утверждается в Ахтале, где Захария и Иоанн Креститель изображены один над другим в медальонах восточной подкупольной арки (о смысле такого соседства как выражении «идеи преемственности новозаветного священства от ветхозаветного» см.: *Лидов А.М.*

Ранне эта тема намечается в алтарных мозаиках Софии Киевской (1030–1040-е). Как пишет В.Д. Сарабьянов, «...для византийской монументальной живописи X – XII веков включение фигур первосвященников, показанных в подчеркнуто богослужебной иконографии, причем в алтарной композиции, единично, да и в целом тема ветхозаветного священства возникает чрезвычайно редко»²⁰⁰. К указанным им «синтетическим образам церковной иерархии» этого времени (Хлудовская Псалтирь²⁰¹, Федоровская Псалтирь, Атенский Сион, собор в Чефалу, кафоликон в Дафни, около 1100, София Охридская, 1037–1056, церковь св. Георгия в Курбинове, 1191, Бачковская костница, третья четверть XII в.²⁰²) можно, следовательно, прибавить и алтарь Бетании.

Состав апостольского ряда в Бетании, кроме того, намечает идею преемства грузинской церкви. Пять (или шесть, с учетом Климента Сардикийского?) из присутствующих здесь апостолов (Андрей, Матфей, Симон Кананит, Варфоломей, Фаддей) предание и апокрифическая традиция связывают с евангельской проповедью в Грузии и с прилегающими к ней понтийскими землями, а также с Каппадокией и Малой Азией²⁰³.

Росписи монастыря Ахтала. М., 2014. С. 58-59). Еще более акцентировано эта пара святых представлена на алтарной арке собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря (1313) (см.: *Сарабьянов В.Д.* Иконографическая программа росписей собора Снетогорского монастыря (по материалам последних раскрытий) // ДРИ. Византия и древняя Русь. К 100-летию А.Н. Грабара (1896-1996). СПб., 1999. С. 229-259), где их ростовые фигуры, расположенные голова к голове, занимают все ее поле.

²⁰⁰ *Сарабьянов В.Д.* Образ священства в росписях Софии Киевской. Ч. II. С. 39.

²⁰¹ *Щепкина М. В.* Миниатюры Хлудовской Псалтири. Греческий иллюстрированный кодекс IX века. М., 1977.

²⁰² Датировку см.: *Бакалова Е.* Бачковската костница. София, 1977. С. 78-79.

²⁰³ Летопись «Картлис Цховреба» сообщает о проповеди в Грузии апостолов от двенадцати Андрея и Симона Кананита (см.: *Джавахов И.* Проповедническая деятельность ап. Андрея и св. Нины // ЖМНП. 333. СПб., 1901. С. 77-113; источники и библиографию см. также: *Стефан, еп. Цагерский и Лентехский.* Современный взгляд на проповедь христианства в Грузии святого апостола Андрея Первозванного // ПСТГУ. XVI ежегодная богословская конференция 2005 г. М., 2005. С. 258-284). Грузинская церковь считает апостола Андрея Первозванного основателем Ацкурской кафедры и своим первоиерархом. Мощи Симона Кананита, согласно преданию, находятся в Ново-Афонском монастыре (Абхазия), который носит его имя. Согласно одной из версий предания, апостол Матфей (Левий Матфей, евангелист) проповедовал в Западной Грузии и был казнен в римской крепости Апсарос (совр. Гонио близ Батуми), однако в этом

Святители. Богослужбная тема продолжена в нижнем регистре апсиды, где представлены фронтальные фигуры святителей с закрытыми книгами в руках (такое их расположение характерно для раннего этапа средневизантийского искусства). Их предстояние по направлению к центру алтарного пространства, т.е. к физически реальному престолу, к которому обращены совершающие евхаристию священнослужители, утверждает литургическую тему в общей программе алтаря.

Святительский ряд состоит из фигур двух типов, ростовых и поясных. (Ил. 25.1.) На южной и северной сторонах от окна алтарной апсиды изображены святители в рост. Южную группу (ил. 25.2) открывает Григорий Богослов, благословляющий жестом правой руки, в левой – закрытая книга. Святитель изображен с крупным лбом с нависающей складкой, с лысиной и прямоугольной бородой. Фелонь расшита звездообразными крестами. Далее следуют Кирилл Александрийский (в характерной шапочке в виде сетки, фигура и руки полностью скрыты одеждой с крупными крестами), Николай Чудотворец, Григорий Чудотворец, Петр Александрийский (все трое изображены согласно традиционной иконографии). Замыкает ряд равноапостольный Аверкий Иерапольский, согласно житию проповедовавший в Сирии и Месопотамии. Изображения последнего в монументальной живописи средневизантийского периода встречаются значительно реже перечисленных, аналогии можно видеть среди алтарных мозаик Дафни, в диаконнике (около 1100), и среди святителей Ахталы (в алтарной апсиде).

В северном полукружии (ил. 25.3) группу святителей начинают, от центра: Иоанн Златоуст, Афанасий Александрийский, Василий Великий. Их

варианте его путают с другим апостолом от двенадцати, Матфием, призванным вместо Иуды. Апостол Варфоломей проповедовал в Великой Армении и был убит в Албании Закавказской (Албанополис, нынешний Баку). С Фаддеем (апостол от семидесяти, проповедовал в Месопотамии, Сирии и Киликии) связано исцеление царя Авгаря (Абгар V Уккама, царь Осроены, Эдесса - совр. Шанлыурфа, Турция) и его крещение. С проповедью в Великой Армении связан и другой Фаддей, который отождествляется с апостолом Иудой Левию.

расположение и иконографические типы традиционны, если не считать того, что святитель Иоанн в правой руке держит крест (ил. 25.6). Эта достаточно редкая иконографическая черта, связанная с исповедничеством святителя, имеется, например, в его изображении в юго-западном углу под хорами Софии Киевской²⁰⁴ и в наосе Осиос Лукас²⁰⁵. Нельзя исключить, что в Грузии такая иконография святителя воспринимается с особым смысловым акцентом на его мученичестве, так как Иоанн Златоуст был сослан на Кавказ и умер под Пицундой, где долгое время находились его мощи. Однако в общем экклесиологическом замысле программы Бетании крест в руке святителя скорее всего должен быть осмыслен в контексте литургической темы. Полной иконографической аналогией является изображение Иоанна Златоуста в алтаре Ахталы²⁰⁶. Здесь святитель воспринимается в паре с Василием Великим, поскольку они выделены своим расположением в простенках между окнами алтаря. Если в руках Иоанна Златоуста мы видим крест и закрытый кодекс, то у Василия Великого книга раскрыта на начале молитвы предложения: «Боже, Боже наш, небесный хлеб, пищу...». А.М. Лидов указывает: «Размещая на раскрытой книге слова литургической молитвы составитель программы подчеркивает, что святители изображены <как> участники литургического таинства»²⁰⁷.

Далее представлены Григорий Парфянин (Григорий Партев или Григорий Армянский - просветитель Армении), Григорий Нисский, священномученик Харламбий Магнезийский²⁰⁸, пострадавший в Малой Азии во время гонений при императоре Септимии Севере. Изображение этого святителя в монументальной живописи для средневизантийского времени

²⁰⁴ См.: Герасименко Н.В., Захарова А.В., Сарабьянов В.Д. Изображения святых во фресках Софии Киевской. Западное пространство основного объема под хорами // ИХМ. Вып. 11. Сборник статей. М., 2009. С. 208-256.

²⁰⁵ См.: Герасименко Н.В. Декорация алтарной части кафоликона монастыря Осиос Лукас // ВВ. Т. 64(89). М., 2005. С. 248-250.

²⁰⁶ См.: Лидов А.М. Росписи монастыря Ахтала. С. 76.

²⁰⁷ См.: там же.

²⁰⁸ По атрибуции Приваловой (см.: Привалова Е.Л. Новые данные о Бетании. С. 5).

также является достаточно редким (пример: росписи алтаря Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке, около 1161²⁰⁹).

Под окнами, в поясном изводе изображены, с юга на север, Дионисий Ареопагит, Павел Исповедник, Амвросий Медиоланский, Иаков брат Господень, Климент, Елевферий (Ил. 25.4-5.) В таком же составе, кроме Амвросия, они присутствуют в алтаре Полоцка, причем Дионисий Ареопагит и Павел Исповедник там представлены здесь в житийных сценах. Фигура Павла Исповедника заслуживает особого внимания: будучи константинопольским епископом (с 337), он боролся с арианской ересью, за что был сослан в Армению в город Кукуз (совр. Гёксун, Турция) в верховьях Евфрата, который в IV-V вв. был местом ссылки опальных епископов, где был убит арианами во время богослужения. В Бетании святитель изображен фронтально (ил. 25.17), в полоцкой же церкви его образ развит в драматически-повествовательном контексте: он, как и Дионисий Ареопагит, изображен в момент принятия мученической смерти²¹⁰.

Иаков, будучи апостолом от семидесяти, изображен в Бетании в святительских одеждах (ил. 25.19), как и в более раннем изображении в Осиос Лукас, что станет типичным для памятников второй половины XII в. (Спасская церковь в Полоцке)²¹¹. Святитель Климент (надпись читается как «Клим») – это, скорее всего, Климент папа Римский (ил. 25.20), также прославленный как апостол от семидесяти. Его изображение было широко распространено в древнерусской живописи XI – XII вв. (эту традицию начинают алтарные мозаики Софии Киевской), что связано с особым почитанием Климента на Руси²¹². В Грузии он воспринимался как

²⁰⁹ См.: *Сарабьянов В.Д.* Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и ее фрески. М., 2009; *Он же.* Спасская церковь Евфросиньевского монастыря в Полоцке. Полоцк, Спасо-Евфросиньевский женский монастырь, 2016.

²¹⁰ См.: *Сарабьянов В.Д.* Образ священства в росписях Софии Киевской. Ч. II. С. 55.

²¹¹ См.: *там же.* С. 61.

²¹² См.: *Сарабьянов В.Д.* Иконографическая программа фресок Георгиевской церкви и система росписи древнерусских храмов середины – второй половины XII века // *Церковь св. Георгия в Старой Ладогe: История, архитектура, фрески. Монографическое*

Понтийский святой, поскольку пребывал в ссылке в Колхиде, а затем в Херсонесе, где принял мученическую смерть. Известен его образ в алтарной апсиде Ахталы. Менее вероятно, но не исключено, что в Бетании может быть изображен не Климент Римский, а Климент епископ Анкирский (+ около 312), пострадавший в гонение императоров Диоклетиана и Максимиана (проповедовал в Киликии, еще с античных времен заселенной армянами, и был усечен мечом в киликийском Тарсе) – но и в этом случае его наличие здесь усиливает звучание «закавказской» темы, расширяющей традиционный состав святителей особо чтимыми в регионе святыми²¹³. Что касается Елевферия, то он, будучи епископом Иллирийским, был обезглавлен в Риме при императоре Адриане. Иконография, в согласии с житием, представляет его как молодого епископа (ил. 25.21), он изображен с тонзурой, шапочкой коротких прядей волос, короткой бородой и с высоким воротником епископского одеяния (кроме Спасской церкви в Полоцке его поясное изображение можно видеть на восточной стороне арки прохода из жертвенника в алтарную апсиду в церкви св. Врачей в Кастории, 1190-е).

Итак, среди восемнадцати фигур святительского чина в Бетании большую часть составляют святые, культ которых был широко распространен в христианском мире, а их образы составляли основу соответствующих программ. Это апостолы от семидесяти и святые, почитаемые как равноапостольные, а также великие отцы церкви: Иаков брат Господень, Дионисий Ареопагит, Климент Римский, Кирилл Александрийский, Петр Александрийский, Василий Великий. Григорий Нисский, Григорий Богослов, Григорий Чудотворец, Николай Чудотворец, Иоанн Златоуст, Афанасий Александрийский, Амвросий Медиоланский.

исследование памятника XII в. М., 2002. С. 127-192. О Клименте Римском см.: *Сарабьянов В.Д.* Образ Климента Римского в Софии Киевской... С. 331-347

²¹³ Если перед нами Климент Анкирский, то тезоименный ему апостол Климент на северной грани предалтарной опоры может быть не Климентом от 70-ти, образ которого, как уже было сказано выше, неизвестен в монументальной живописи, а равноапостольным Климентом папой Римским. Впрочем, изображения последнего не в епископских одеждах тоже неизвестны.

Заметно, что к ним начинают присоединяться менее распространенные в монументальной живописи фигуры важных для Грузии (и близких ей территорий Закавказья и Малой Азии) персон (Аверкий Иерапольский, Павел Исповедник, Григорий Парфянин), а некоторые «основополагающие» святители начинают восприниматься в связи с их местным почитанием. Подобный процесс наблюдается и в других региональных центрах византийского мира: через объединение «общеобязательных» и «своих» святых утверждается авторитет национальной церкви, которая представлена подвижниками веры, связанными с этим регионом и воспринимаемыми как близкие ему патрональные святые, одновременно почитаемые во всем христианском мире. Особенно важно в этом смысле присутствие Григория Парфянина²¹⁴ (ил. 25.9). Активизация его культа начинается со времени Константинопольского патриарха Фотия (858–867, 877–886; + около 890), стремившегося к унии с армянской церковью. При нем (в 878) в соборе Святой Софии Константинопольской появляется изображение этого святителя²¹⁵. Ныне известно лишь по рисунку Фоссати, оно находилось в тимпане над южной галереей наоса, среди фигур четырнадцать епископов. Его мозаичное изображение также имеется на западной арке жертвенника среди других фигур святителей в кафоликоне монастыря Осиос Лукас²¹⁶, где он изображен рядом с Климентом Римским. Особое место Григорий Парфянин занимает в программе алтарной апсиды Ахталы, где он изображен в центре яруса святителей²¹⁷.

Еще один смысловой акцент в программе святительского чина Бетании связан с особенностью, отмеченной В.Д. Сарабьяновым: одновременным

²¹⁴ Об иконографии свт. Григория Армянского см.: Сусленков В.Е. Григорий Провосветитель. Иконография // ПЭ. Т. 13. М., 2006. С. 41-47.

²¹⁵ Об образе Григория Армянского в Софии Константинопольской см.: Акентьев К.К. Некоторые итоги исследований мозаик константинопольской Св. Софии и вопросы методологии историко-художественных реконструкций // ВВ. Т. 44. М., 1983. С. 164-168.

²¹⁶ Об изображениях Григория Армянского см.: *Der Nersessian S. Les portraits de Grégoire l'Illuminateur dans l'art Byzantin* // *Byzantion*. 1966. Т. 36. Bruxelles, 1967. P. 386-395.

²¹⁷ См.: Лидов А.М. Росписи монастыря Ахтала. С. 79-80.

присутствием ряда тезоименитых святых в святительских рядах²¹⁸, которое аналогично риторическому повтору, усиливающему воздействие речи на слушателя. Эта особенность присутствует уже в указанном ряду святителей Софии Константинопольской, где изображены Григорий Армянский, Григорий Чудотворец и Григорий Богослов. К приводимым В.Д. Сарабьяновым примерам можно добавить и Бетанию, с четырехкратным повторением Григориев – в том же составе, что и в св. Софии с прибавлением Григория Нисского.

Диаконь. Отдельную группу в алтаре Бетании, в откосах алтарных окон²¹⁹, образуют четыре фигуры в белых стихарях с кадилами в руках. Это, последовательно слева направо, перводиаконы Тимон, Стефан, Филипп, Пармен (ил. 21, 26.1-3). Стефан и Филипп расположены в повышенном центральном окне друг против друга, а Тимон и Пармен - на внутренних, раскрывающихся в алтарь, щеках боковых окон, в которых все остальное место занято орнаментами.

Уникальность этой диаконской группы состоит в том, что, располагаясь в центре алтаря, что само по себе встречается крайне редко, она находится на таком уровне, который может быть отнесен как к апостольскому (особенно это относится к иерархически выделенным центральным расположением Стефан и Филиппу), так и к святительскому рядам.

Между тем, подобное соотнесение перводиаконов, бывших, согласно Деяниям апостолов, еще и апостолами от семидесяти²²⁰, с обоими чинами, оправдано и значимо в общем звучании экклесиологической темы.

²¹⁸ См.. *Сарабьянов В.Д.* Образ священства в росписях Софии Киевской. Ч. I: Программа Софийского собора и византийская традиция послеиконоборческого периода // *Искусствознание.* 3-4/2011. М., 2011. С. 15-52.

²¹⁹ Изображения диаконов в откосах оконных проемов вполне традиционны для грузинской монументальной живописи, их можно также увидеть в Икорте, Вардзии, Тимотесубани, Саорбиси, Тигве.

²²⁰ Деян. 6:1-5.

В простенках между окнами с фигурами перводиаконов изображены две процессионные свечи (ил. 26.4). В.Д. Сарабьянов, предложивший реконструкцию аналогичных свечей в простенках тройного окна в центре святительского ряда алтарной апсиды Софии Киевской, раскрывает логику их присутствия в подобных программах²²¹: они и зрительно и идейно соотносят изображенные иерархические чины с последовательностью литургических шествий, а также, поскольку настоящие светильники были и в алтаре, подчеркивают, что изображение продолжает реальное пространство. В недалеком будущем намеченные здесь процессы литургизации алтарных программ²²² найдут свою более повествовательную трактовку в композициях *Службы святых отец*.

Преподобные. Завершают программу росписей алтаря, добавляя к представленной здесь полноте иерархии Вселенской церкви чин преподобных, два изображения в тимпанах дверных проемов в диаконник и жертвенник. В тимпане над дверью, ведущей в диаконник, находится поясное изображение Евфимия Великого (+ 473). Лик утрачен, но виден рисунок, который показывает, что преподобный был изображен с характерной длинной бородой, в монашеской мантии, скрепленной на груди. Правая рука преподобного выставлена ладонью вперед, в левой скорее всего был свернутый в трубку свиток, от которого сохранился лишь верхний конец. (Ил. 27.1.) В тимпане над проходом в жертвенник изображен святой Герасим (+ 475), облаченный в такое же одеяние. Его лик большей частью утрачен, сохранилась нижняя часть мягкой, средней длины, клиновидной бороды, разделенной на две волнистые пряди. В левой руке Герасим держал крест. (Ил. 27.2.)

Размещение образов преподобных в алтарных зонах монастырских храмов является обычным и находит множество аналогий в искусстве всего средневизантийского периода. Однако включение в алтарную зону Бетании

²²¹ См.: Сарабьянов В.Д. Образ священства в росписях Софии Киевской. Ч. I. С. 15-52.

²²² См.: Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982.

Евфимия Великого и Герасима Иорданского нуждается в специальном комментарии. Если изображения Евфимия Великого в монументальной живописи известны уже начиная с VI в. и чрезвычайно распространяются в послеиконоборческий период²²³, то наиболее ранним датированным изображением Герасима Иорданского в настоящее время считается его полуфигура в медальоне на южной грани северо-восточного предалтарного столба в соборе Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде (1125)²²⁴. Бетанийское изображение Герасима является полной аналогией новгородского образа святого, включая расположение в алтарной зоне, а также и уникальную деталь - мученический крест в левой руке (у новгородского Герасима – в правой). Оно, следовательно, не только является близким по времени к новгородскому, но и наиболее ранним из известных, где Герасим и Евфимий представлены вместе²²⁵. Будучи расположены друг против друга на аналогичных архитектурных участках и при отсутствии других преподобных в алтарном пространстве, они воспринимаются подчеркнуто диалогически. Согласно житиям, Евфимий Великий, уроженец армянской Мелитены на Евфрате, подвизался в Палестине, некоторое время вместе с Герасимом Иорданским, который, поначалу приняв на Халкидонском соборе сторону монофизитов, оставил ересь под влиянием Евфимия. Не исключено, что появление в Бетании взаимосвязанных преподобных монахов Евфимия и Герасима связано с еще не забытым воспоминанием об окончательном размежевании с монофизитской

²²³ См.: *Герасименко Н.В.* Евфимий Великий // ПЭ. Т. 17. М., 2008. С. 442-448.

²²⁴ См.: *Сарабьянов В.Д.* Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря 1125 г. // *Лифшиц Л.И., Сарабьянов В.Д., Царевская Т.Ю.* Монументальная живопись Великого Новгорода: Конец XI – первая четверть XII в. СПб., 2004. С. 597-600.

²²⁵ С конца XII в. изображения Герасима в монументальной живописи становятся обычными для чина преподобных в основном объеме. В Грузии таким примером являются росписи Тимотесубани. О распространении образов преподобных в основном объеме византийских храмов и связанных с этим богослужебными и монастырскими реформами см.: *Овчарова О.В.* Образы монахов и гимнографов во фресках ц. св. Пантелеймона в Нерези (1164) // ВВ. Т. 63. М., 2004. С. 232-241.

Армянской Церковью в Грузии времени Давида Строителя на Руис-Урбнисском соборе (1103-1105)²²⁶.

Мученики. Завершая описание алтарной программы, нельзя не упомянуть безымянные или практически несохранившиеся фигуры, которые мы не можем присоединить ни к одному из представленных здесь иерархических чинов. На косых гранях под предалтарной аркой, в самом верху, над фигурами двух «дополнительных» апостолов изображены мученики. Верхняя часть южной фигуры утрачена полностью, но в ее правой руке видно начало вертикали мученического креста. Северная фигура (ил. 28.1) сохранилась почти полностью, включая надпись. Она стоит лицом к зрителю, опираясь на левую ногу и чуть выставив вперед правую. Это юный безбородый святой с пышными длинными волосами, распущенными по плечам, облаченный в хитон с широким узорчатым оплечьем и такой же каймой по подолу. Поверх хитона надет плащ с тавлионом, застегнутый на правом плече. На ногах мученика красные сапожки. В правой руке он держит небольшой четырехконечный крест, левая выставлена ладонью вперед. Надпись (первые две буквы утрачены) читается как ...КЕП/ФОРЕ (?). Единственное имя, частью которого может быть такой фрагмент, это Никифор. Скорее всего, перед нами, в соседстве с пророческим рядом, представлен мученик Никифор Антиохийский (III в.). Его изображения в монументальной живописи единичны: образ Никифора в аналогичной иконографии встречается в Софии Киевской, а позже - в Грачанице. В Тимотесубани также имеется идентичное бетанийскому изображение мученика (с утраченным ликом) с распущенными по плечам волосами, которого сопровождает фрагмент надписи, прочитанный Приваловой как

²²⁶ Свидетельством этого разделения в монументальной живописи является программа росписей нартекса соборного храма в Гелати с изображениями отцов Семи Вселенских соборов. Композиция, посвященная IV Халкидонскому собору подчеркнута включением сцены Чуда св. Евфимии Всехвальной в оконном откосе. См.: *Вирсаладзе Тинатин. Фрагменты древней фресковой росписи главного Гелатского храма // Вирсаладзе Тинатин. Избранные труды. С. 119.*

ФОРЕ - Никифор²²⁷. Показательно, что в Тимотесубани Никифор входит в развернутый мученический ряд, расположенный в простенках барабана (!) под ярусом пророков. Подобное смешение иерархических чинов и необычное их расположение свойственно так называемым «архаическим программам» Каппадокии²²⁸. В Бетании мы видим сходное явление, которое, тем не менее, трудно рассматривать как архаический отголосок процессов предыдущего века. Здесь различные чины святых в алтарной апсиде свободно соседствуют друг с другом, формируя заверченный образ Вселенской церкви, который представлен всей полнотой священной иерархии: пророками, первосвященниками, апостолами, святителями, диаконами, преподобными и мучениками.

Представители какой из этих групп (или ангельского чина?) занимали полностью утраченный верхний ярус изображений в виме, сейчас сказать невозможно, но о том, что они там находились, свидетельствуют фрагменты ног в красных сапожках, принадлежавшие двум фигурам над Иисусом Навином и Варфоломеем.

Н.И. Толмачевская писала, что в жертвеннике и диаконнике живопись не сохранилась²²⁹; все остальные исследователи едины во мнении, что их там никогда и не было, что совершенно справедливо, поскольку традиция

²²⁷ См.: Привалова Е.Л. Роспись Тимотесубани. С. 34. Привалова, ориентируясь на рядом стоящую фигуру мученика Никиты, атрибутирует обоих как братьев Алфановых, Никиту и Никифора. Однако это предположение ошибочно: новгородские святые преподобные чудотворцы братья Алфановы, жившие на рубеже XIV - XV вв., были прославлены как местночтимые святые не ранее 1606 г., после чего было составлено и «Сказание о явлении святых мощей преподобных и богоносных отец наших Никиты, Кирилла, Никифора, Климонта и Исакия, Новгородских чудотворцов, нарицаемых Алфановых, единокровных братьев по плоти» (см.: Андроник (Трубачев), игумен, Комарова Ю.Б. Алфановы // ПЭ. Т. 2. М., 2001. С. 65-67).

²²⁸ См.: Захарова А.В. Изображения групп святых в храмах Каппадокии эпохи македонской династии // Христианское чтение. № 6 (41). М., 2011. С. 194-222.

²²⁹ См.: Толмачевская Н.И. Фрески древней Грузии. С. 14.

оформления жертвенника и диаконника фресками на территории Закавказья возникает поздно²³⁰.

Истоком бетанийской алтарной программы можно считать фрески алтаря базилики Отхта Эклесиа (Тао-Кларджети), датирующиеся 960-ми гг., где мы видим сходную экклесиологическую идею. В конхе апсиды располагался Христос (изображение практически утрачено), во втором регистре в центре помещено изображение *Этимасии*, с двух сторон от нее – фигуры шествующих ангелов в белых одеждах. Под *Этимасией* – Богородица в позе Оранты и Предтеча (?), по сторонам от них ряды ангелов (и, возможно, апостолов). Ангел, представленный рядом с Богородицей, держит в руке свиток (редкая иконографическая деталь в ранней живописи), с Иоанном – сферу. Ниже в один ряд объединены пророки и святители. Посредине вполоборота к центру идут по четыре пророка с каждой стороны, за ними лицом к зрителю представлено по четыре святителя. В руках пророков развернутые свитки, у святителей – приоткрытые книги.

Регистр прерывается большим оконным проемом в центре, в тимпане которого размещен медальон с поясным изображением женской фигуры в короне, с моделью храма-базилики в руке и надписью «СО». Это олицетворение Церкви – ветхозаветного храма Премудрости Божией и новозаветной апостольской церкви одновременно. З.Н. Схиртладзе в посвященном живописи Отхта Эклесиа подробном монографическом исследовании²³¹ расшифровывает надпись как «Сион», а саму фигуру с моделью церкви соотносит с образом «Матери всех церквей», связывая с темой Сионской базилики.

О традиционном значении таких персонифицированных изображений Церкви пишет А.Ю. Казарян: «Один из наиболее ранних образцов

²³⁰ Единственным изображением в этой зоне является фрагментарно сохранившаяся композиция *Сорок севастийских мучеников* в арке входа в диаконник, но ее следует рассматривать в контексте живописи основного объема, а не алтаря.

²³¹ См.: *სხირტლადე ზაზა. ოთხთა ეკლესიის ფრესკები. თბილისი, 2009 (Схиртладзе Заза. Фрески Отхта Эклесии. Тбилиси, 2009).*

представлен на фреске VI в. в часовне 17 монастыря Бауит в Египте. Изображение коронованной женской фигуры с потиром в руках и армянской надписью “церковь католике” присутствует в росписи в Саберееби в комплексе Давид Гареджи в Грузии. Идея Церкви, а посредством её и символика здания церкви имеет гетерогенное начало и связывается с образом невесты Христа в образе женской фигуры в царственном венце. Такая трактовка приведена в сочинении Германа, патриарха Константинопольского (715-730). На западном фасаде армянского храма в Мастаре над центральным окном и в поле декоративной арки помещены процветший крест и строительная надпись 40-х гг. VII в., раскрывающая символику самой церкви: “Это Католике – невеста Креста, знаменной короной увенчана, имеет жениха (в лице) Христа...” Известна широкая грузинская традиция посвящения церквей св. Сиону (Сионы в Болниси, Атени, Самшвилде и многие другие), однако необходимо помнить, что эти названия поздние, они не встречаются в надписях ранее X в. Пояснение “Сион” в росписи Отхта-эклесиа... также означает католическую универсальную церковь, образ которой с определенного времени (вероятно, со второй половины X в.) ассоциативно связывался с Сионской базиликой, а через неё – с темой Первоцеркви....»²³².

В Отхта Эклесиа по сторонам и ниже этой аллегорической фигуры, в откосах окна, располагаются ветхозаветные композиции: слева Мелхиседек с сосудом в руках, справа – Моисей, получающий Скрижали Завета, оба изображены в развороте к пророкам из регистра с пророками и святителями. Программа апсиды заканчивается нижним ярусом с евангельскими сценами.

В Отхта Эклесиа экклесиологическая тема раскрыта с непревзойденной для своего времени полнотой, предвосхищая ее решения в грузинских памятниках XI – XII вв. В сокращении (без пророческого ряда)

²³² Казарян А.Ю. Образы «Майр Еклеци» (Матери Церкви) в армянской архитектуре // Древнерусское искусство. Идея и образ. Опыт изучения византийского и древнерусского искусства. М., 2009. С. 9-27.

она представлена в пещерной церкви Натлисмцемели, в Чвабиани в Сванетии и др.

Алтарная программа Бетании в своей структурной основе оказывается близка еще к одному раннему памятнику, церкви Петра и Павла в Татеве (930-е)²³³. Живопись Татева ныне утрачена, и мы имеем возможность судить о ней лишь по фотографиям и историческим сведениям. Удивительной точностью отличается свидетельство Степаноса Орбеляна: «Этот Акоп повелел пригласить художников и “зорахов”, что означает иконописец, из далекой страны (на)рода франков; и лучезарное помещение богообитаемого храма с огромными неисчислимыми расходами повелел украсить весь – сверху донизу; и велел изобразить напротив божественного алтаря, наверху, образ Спасителя, грозного вида, в мандорле, на арке; а ниже, вокруг алтаря – пророков, апостолов и патриархов во всем величии и естестве»²³⁴. Программа Бетании, как мы видим, точно следует сложившемуся порядку расположения чинов, известному на территории Закавказья уже в X в. С.С. Манукян, поддерживающая идею западного происхождения мастеров Татева, отмечает, что в армянских памятниках «... декорация абсиды, как и вся система, отличалась от столичной византийской, где к X в. образ Христа переходит из конхи абсиды в купол, а в конхе изображают Богоматерь, но смыкалась с восточнохристианской и западноевропейской системами, в которых, как и в Армении, изображение Христа остается в этот период в конхе абсиды»²³⁵.

²³³ К известному, но уже достаточно давнему исследованию Тьерри (см: *Thierry N. et M. Peintures murales de caractère occidental en Arménie: Église Saint-Pierre et Saint-Paule de Tatev (début du Xme siècle) // Byzantoin. 1968. № 38. P. 180-242*) следует добавить ценную статью последнего времени: *Манукян С. Фрески Татева (930 г.) // Рождество. Сборник статей, посвященный памяти Феликса Тер Мартиросова. Ереван, 2015. С. 296-317.*

²³⁴ Цит по.: *Манукян С. Фрески Татева (930 г.). С. 297.*

²³⁵ *Там же. С. 304.* Отдельные иконографические сходства с апсидой Татева исследовательница усматривает в Каролингских рукописях, росписях главной церкви монастыря Св. Иоанна в Мюстайре (Швейцария), крипте церкви Св. Максимиана в Трире, церкви Сан-Бенедетто в Малсе и в капелле Шальерес (см.: *там же. С. 307*). Поскольку известно, что в Татеве в ряду апостолов находились фигуры Богоматери и Иоанна-Крестителя, к перечисленным памятникам можно добавить каталонскую церковь Сан-Клименте де Таул XII в.).

Программа росписи Отхта Экклесиа остается актуальной и в памятниках начала XIII в. В Тимотесубани ее древняя основа переосмыслена в современном обогащенном варианте, который складывается с учетом внесенных Бетанией изменений и нововведений.

Для размещения иерархических чинов в Тимотесубани использовано пространство не только алтаря, но и купола. В скупье представлены сцены *Вознесение креста* и *Деисус* (с херувимами). Ниже в барабане, в простенках между окнами, в два яруса размещены пророки со свитками и мученики. Среди пророков представлен первосвященник Захария в соответствующих одеждах (так же в Кинцвиси и Ахтале). В алтарной конхе размещено изображение Богородицы на троне, по сторонам от него, на арке вимы, – праотец Иаков (?)²³⁶ и пророк Иезекииль. Ниже представлена композиция *Отослание апостолов на проповедь*. В центре ряда изображен Христос с открытым Евангелием в руках (с текстом Мф. 28:19 «...идите, научите все народы...»). В апостольском ряду, как и в Бетании, присутствуют фигуры, не относящиеся к апостолам (сохранилось изображение пророка Михея).

Итак, в росписях алтаря Бетании мы находим завершенный образ Вселенской церкви с ее евхаристической основой. Приоритетной в содержании программы является тема священства, представленная всей полнотой чинов церковной иерархии. Благодаря особому подбору и взаимному расположению этих фигур с их атрибутами и Христа в конхе, в общем замысле, кроме того, ясно читается идея преемственности ветхозаветного и новозаветного священства, а также намечается звучание «закавказской» темы, связанной с осмыслением места грузинской церкви в Церкви Вселенской.

В целом программа росписи алтарной апсиды Бетании представляет собой яркий пример переосмысления и актуализации темы экклесиологии, характерной для ранних памятников монументальной живописи Грузии.

²³⁶ Судя по надписи на свитке, атрибуция Приваловой (см.: Привалова Е.Л. Роспись Тимотесубани. С. 40).

2.2. Стилистический анализ

Определению времени создания алтарных фресок Бетании в наибольшей степени будет способствовать анализ стиля. Необходимо соотнести живопись алтаря с картиной стилистического развития византийского искусства второй четверти – середины – третьей четверти XII в.

В монументальном искусстве последней четверти XI – первой трети XII в. можно выделить две основных стилистических тенденции. Линия первой, начинающаяся от мозаик нартекса церкви Успения в Никее (1065–1067), нашла свое наиболее законченное выражение в мозаиках Дафни (около 1100). К следующей фазе развития этого искусства относятся мозаики южной галереи Софии Константинопольской (Иоанн Комнин и Ирина перед Богоматерью, Алексей Комнин, 1118 - 1122). Это классицизирующее в своих истоках искусство в своем высоком столичном варианте попадает и в Грузию, воплотившись в мозаиках собора Гелатского монастыря (1130-е).

Вторая, более консервативная тенденция сохраняет внешние признаки стиля первой половины – середины XI в., идущего от мозаик Оснос Лукас – с присущей им статичностью поз, стремлением к геометризации формы и стилизации линий. Сохраняется величественность образов, но их внутреннее содержание при этом несколько изменяется: они становятся менее напряженными и строгими, смягчается их суровость. Примерами второго направления могут служить живописные ансамбли Северной Италии (мозаики собора Сан-Джусто в Триесте²³⁷, конец XI – начало XII вв., и др.), фрески Греции и Кипра (церковь Панагии Мавриотиссы в Кастории, XI – XII вв.²³⁸, первый слой росписей в храме Панагии Форбиотиссы в Асину, 1105–

²³⁷ См.: *Орецкая И.А.* Иконография мозаик собора Сан Джусто в Триесте. Предварительные замечания // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 4 (16). М., 2014. С. 19–29.

²³⁸ См.: *Захарова А.В.* Фрески церкви Панагии Мавриотиссы в Касторье // ВВ. Т. 59 (84). М., 2000. С. 189–197.

1106²³⁹), Новгорода Великого (живопись барабана Софии Новгородской, 1109²⁴⁰) и др.

Однако подобное разделение направлений, оправданное в методологическом отношении, при применении его к памятникам порой начинает выглядеть слишком прямолинейным. Часто мы наблюдаем, как эти два противоположных направления смыкаются, проникают друг в друга и смешиваются, заимствуют отдельные художественные приемы, синтезируя их в новое художественное целое²⁴¹. Создается новый и уникальный стиль – сложный, живой, свободный. Он начинает сам по себе требовать специальной и самостоятельной характеристики, в которой задача выявления отдельных компонентов заимствования или перенесения не является определяющей и отступает на второй план по сравнению с осознанием цельности живописного языка.

Каким образом живопись алтаря Бетании соотносится с описываемыми процессами? Следует ли рассматривать ее в контексте одного из указанных направлений, или в ней синтезируются черты обоих? В чем состоит ее характер как регионального памятника?

Выяснение этих вопросов осложняется значительными утратами красочного слоя – но не настолько, чтобы стилистический анализ был невозможен.

Под масштабным изображением Христа на троне в алтарной конхе Бетании размещены один под другим регистры пророков, апостолов и святителей. Их величественные укрупненные фигуры расположены на

²³⁹ См.: *Sacopoulou M.* Asinou en 1106 et sa contribution a l'iconographie. Paris, 1966; Winfield D. Hagios Chrysostomos, Trikomo, Asinou. *Byzantine Painters at Work* // *Πρακτικά του Πρώτου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου (Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών)*. Π. Λευκοσία, 1972. Σ. 285-291.

²⁴⁰ См.: *Лифшиц Л.И.* Собор св. Софии. Конец XI – начало XII в. // *Лифшиц Л.И., Сарабьянов В.Д., Царевская Т.Ю.* Монументальная живопись Великого Новгорода. С. 183-406.

²⁴¹ О сходных процессах в древнерусском искусстве см.: *Лифшиц Л.И.* Два направления в живописи Древней Руси конца XI — первой четверти XII века // *Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Подобедовой (1912–1999): Сб. ст. М., 2005. С. 205-226.*

мерном расстоянии друг от друга и заполняют собой все пространство от верхней до нижней разгранки. (Ил. 21.) В полукружьи апсидального пространства они подобны колонным рядам в архитектурной контструкции, будто бы являя собой столпы, утверждающие Церковь Христову. Всякое движение здесь остановлено и превращено в царственное предстояние.

Судя по сохранным слоям живописи, в Бетании фигуры были решены объемно, что выражалось в естественной моделировке складок и в элементах пространственной перспективы – как в изображениях самих фигур, так и в их жестах. Однако их нельзя назвать скульптурными или статуарными: объем передан нарочито упрощенно, не нарушает плоскостности стены и лишь намечается тонкими художественными приемами (например, мягко положенными пробелами).

Фигуры некоторых пророков алтаря Бетании изображены с попыткой выраженного хиазма (Софония, Илия, в меньшей степени Даниила), но без подлинного понимания классической позы, что вообще хараткерно для стиля XII в. (Ил. 23.3.) Силуэты фигур смягченные, округлые и обтекаемые. Линия контура легкая и естественная, имеет оттенок того же цвета, что и очерчиваемая ею фигура, что придает силуэту гибкость, объемность и пластичность. Поза Иеремии (ил. 23.7) отличается особой выразительностью: он изображен в широком скользящем шаге, вытянутой правой ногой соответствует продолжающий линию диагонального движения поднятый наискось свиток, который пророк воздевает левой рукой. Этот жест уравнивает жест руки пророка Даниила (ил. 23.6). При этом лик Иеремии повернут вправо, в сторону от свитка. Вместе пара Иеремии и Даниила образует самую динамичную группу ряда. Жесты всех персонажей не отличаются ни повышенной экспрессией, ни подчеркнутой риторичностью, ни нарочитой дидактикой, – они умеренны, их ритмика плавная, спокойно-величавая. (Ил. 29.1.)

В изображениях апостольского ряда Бетании сильней выступают классицизирующие черты, характерные для комниновских идеалов

художественного языка. Пропорции фигур апостолов правильные, позы, естественные и непринужденные, не лишены изящества. (Ил. 29.2.) Практически во всех фигурах ясно выражен хиазм, стремление к выверенной правильности пропорций, аристократизм и «умение» персонажей носить одежду. Гиматии апостолов, по сравнению с одеждами пророков, «безразмерно» большие, окутывают тела, образуя сложный и разнообразный ритм складок (апостолы Матфей, Петр, Иаков). (Ил. 24.4, 24.6, 24.10.) Стройные, но монументальные фигуры изображены в небольших разворотах, в легком шаге, от чего создается плавный размеренный ритм, фигуры образуют отдельные группы, объединенные внутренним диалогом (апостолы Матфей и Марк, ил. 24).

Истоки подобных приемов, восходят к памятникам первой половины – середины XI в. – например, к фигурам апостолов и святителей миниатюр грузинского Синаксаря Захарии Влашкертского (НЦРГ А. 648, 1022-1030)²⁴², ориентированного на столичное константинопольское искусство. В миниатюрах эти приемы выглядят более обоснованными и мастерски исполненными (насколько можно судить, сравнивая миниатюры с монументальной живописью). Как и миниатюрах Синаксаря, одежды в Бетании тяжелыми вертикальными складками ниспадают по фигурам, заканчиваясь четкими ломаными краями. Рисунок складок создает стилизованные геометризованные формы. Некоторые одежды апостолов Бетании едва ли не повторяют исполнение одяний апостолов Синаксаря: например апостол Иаков в обоих памятниках, Лука (Синаксарь) и Матфей (Бетания), Матфей (Синаксарь) и Петр (Бетания). При этом в одеждах Бетании складки начинают приходить в движение, слегка приподнимаясь, но этот прием не делает образы динамичными (апостол Марк, ил. 24).

²⁴² См.: *Алибегашвили Г.В.* Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI – начала XIII веков. Тбилиси, 1973. С. 12–74; *Захарова А.В.* Императорские минологии // *Попова О.С., Захарова А.В. Орецкая И.А.* Византийская миниатюра второй половины X – начала XI века. М., 2012. С. 230–233.

Одновременно с живописной гармонией, в миниатюрах Синаксаря отчетливо начинает проявляться тяготение и к некоторой условности и схематизации в трактовке фигур. Образы становятся острее и суровее, что, по всей вероятности, связано с возникновением «аскетического» направления в византийском искусстве. Ряд живописных приемов в алтарных фресках Бетании также заставляет нас вспомнить об стилистическом явлении (например, фигуры святителей в церкви Св. Софии в Охриде, 1037–1056). (Ил. 30.1) В Бетании это сходство определяется некоторой архаизацией – подобное запаздывание стиля (тяготение к духовной выразительности, акцентированной статике) проявляется и в других грузинских памятниках конца XI – начала XII в. (Атени, Бочорма и др.). О.С. Попова пишет: «... уже в конце 50-х гг., но, несомненно, в 60-х гг. такое искусство (имеется в виду “аскетический” стиль – А.М.) почти исчезло; на протяжении второй половины XI в. проявления его довольно редки, но встречаются как на территории самой Византии, например, в церкви Богородицы Елеусы в Велюсе (после 1080), так и в Северной Италии, в Сан-Марко в Венеции и Торчелло»²⁴³.

Характерное для искусства XII в. усиление выразительности, идущее от стремления к новому эмоциональному наполнению образов, присутствует и в алтарных фигурах Бетании. Движения изображенных святых приобретают все более целенаправленно-динамический характер за счет жестов, поз, ритмически-постановочного разнообразия. Это наблюдается, например, в образах Даниила и Мелхиседека: в первом случае воздетая в указующем жесте правая рука святого несколько непропорционально удлинена, что концентрирует внимание на пророческом смысле его жеста. Вытянутая левая рука Мелхиседека также увеличена в пропорциях, так как в ней он держит священный сосуд. (Ил. 29.1.) Аналогии этому можно найти в более ранней

²⁴³ Попова О.С. Образы и стиль византийского искусства второй половины X - XI веков по миниатюрам греческих рукописей // Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А. Византийская миниатюра второй половины X – начала XI века. С. 65.

живописи Атени. Здесь обозначенное упрощение, в сторону большей обобщенности образа, более заметно. Постановка фигур пластически менее мотивирована, условна и не привязана к горизонтали разгранки. Складки трактованы прямолинейнее, цвет – конкретнее, рисунок складок повторяется чаще и выполнен проще, чем в Бетании. (Ил. 31.2.)

В византийском контексте аналогии находим в мозаиках апостольского ряда алтарной апсиды Торчелло (вторая половина XI в.)²⁴⁴. В композиции, выстроенной аналогично грузинским памятникам, присутствует легкая «провинциальная» непосредственность, пропорции акцентируются одеждой, но не имеют отношения к реальной анатомии. (Ил. 32.2.)

Фрески алтарной апсиды Бетании выполнены в мягкой гамме с равномерным распределением теплых цветов – темно-бордового, вишневого, красного, алого, нежно-розового; с оттенками красной и желтой охры, дополненными коричневыми и лиловыми, - и холодной палитры, с разбелено-сиреневыми, синими и голубыми, бирюзовыми, зелеными и оливковыми тонами на синих фонах.

Живопись построена на цветовых контрастах теплых и холодных, но чуть затемненных тонов, что отсылает нас к фрескам Велюсы, таким же плотным и насыщенным. Хотя в некоторых ликах Велюсы и Бетании (святители) колориты не контрастные, а слитные, основанные не на сопоставлении цвета, а на мягком его взаимоотношении, с постепенной светотенью. Такой прием заставляет нас вспомнить о принципе построения цвета в классических ансамблях типа Дафни, где цвет всегда согласуется, но не контрастирует. Колорит здесь умеренный, не активизирующий фигуры, не заставляющий их двигаться²⁴⁵.

²⁴⁴ См.: *Demus Otto. The Mosaics of San Marco in Venice. V. 1. P. 278; Попова О.С. Византийское искусство в Италии. Мозаики Торчелло // ВВ. Т. 59 (84). М., 2000. С. 152-165.*

²⁴⁵ Здесь уместно процитировать наблюдения Е.Л. Приваловой, опубликованные чуть ранее статьи 1983 года «Новые данные о Бетании»: «Роспись эта очень высокого плана..., исполнивший ее мастер, ведущий художник ансамбля, возможно был и старшим по возрасту. Черезвычайная рафинированность присуща его манере: длинные в довольно сильном и элегантном движении фигуры двух регистров росписи апсиды изящны,

Основным выразителем объема служит цвет, который строится на мягких тональных градациях от светлого к темному. Используется прием цветных бликов, с помощью которых мастер выявляет строение тела – например, в общий тон синих хитонов апостолов в алтаре вводятся оттенки зеленого. В гиматии апостола Филиппа рельеф складок формируется следующим образом: холодные зеленые тона по принципу высветления наносятся на коричневую основу, остающуюся непокрытой в теневых участках. (Ил. 24.11)

Звонкость колорита алтаря Бетании напоминает и фрески церкви св. Георгия в Бочорме. Обилие красного цвета последнего памятника придает особую динамику и жизненность всему фресковому ансамблю, несмотря на присущую ему статику в композициях и некоторую застылость в позах отдельно стоящих фигур. В Бетании, как и в Бочорме, красный цвет является одним из главных средств, определяющих живописную динамику всего ансамбля. В живописи апсиды Бетании это движение активизируется главным образом за счет цветового ритма одеяний фигур: чередование активно-красного цвета плащей с оттенками насыщенно-холодной цветовой гаммы синих одежд пророков сочетается по контрасту с одеждами апостолов, выдержанными в основном в сложной холодной гамме, от темно-синего до нежно-оливкового. В пророческом ряду центральная фигура пророка Давида выделяется как яркое пятно за счет сложно проработанного темно-красного цвета хитона. Синий плащ пророка является лишь скромным цветовым

подвижен и изыскан их контур; фигуры из нижнего регистра – святители и дьяконы, изображенные в фас, но уже на различных уровнях, своим утонченным письмом как бы приближающиеся к хорошей иконописи... Здесь портретные лики очень тонко и мягко прописаны по зеленовато-коричневой прокладке, когда плавно переходящие к четким границам тени высветления формируют объемы, полностью исключая резкие блики. А филигранная разделка волос, усов и бород (в этом отношении ср. с Канчаети) поражает в этом памятнике настенной живописи. Совершенно плоскостная трактовка одеяний святителей, когда складки хрупки и стеклянно прозрачны, тщательная разработка деталей, когда выписываются даже застёжки священных книг в руках отцов церкви, и фактура живописи, как бы отполированной, вылощенной и приобретшей блеск и плотность, устанавливают еще большие связи между монументальной и станковой живописью» (Привалова Е.Л. Роспись Тимотесубани. С. 132-134).

дополнением к хитону, силуэтной и колористической «оправой» фигуры. (Ил. 23.2.) Ритм красного цвета продолжают одежды пророков Даниила (справа) и Мелхиседека (слева через фигуру). Пророк Даниил изображен в алом плаще и короткой тунике темно-голубого цвета. При этом цвет плаща Давида зрительно плавно перетекает в тот же цвет хитона Даниила. Красный цвет плаща пророка Даниила ритмически меняет цветовой акцент от теплой гаммы к холодной. (Ил. 23.6.) Фигура пророка Мелхиседека по-своему продолжает этот ритм, так как она решена в той же самой колористической системе. Он облачен в одежды первосвященника, в которых сине-зеленый цвет нижнего одеяния сочетается с красным цветом плаща. (Ил. 23.4.)

Изображения святителей в Бетании несколько отличаются от живописи двух верхних ярусов апсиды. При всей статичности и однообразии поз и силуэтов, художник оживляет фигуры с помощью тонкой ритмической игры жестов и расположения кодексов в их руках. (Ил. 25.2, 25.3.) Фигуры святителей решены плоскостно, что подчеркивается орнаментальной декоративной трактовкой одежды, длинными широкими прямыми линиями складок.

Размеренный и спокойный ритм стоящих в рост святителей несколько разбивается более тесным расположением полуфигур, изображенных под оконными проемами таким образом, что лики центральных шести фигур находятся на уровне колен святителей, расположенных по краям стены апсиды.

В оконных нишах расположены диаконы в белых одеждах, тонкий рисунок складок намечает строение тела, не моделируя его объем. Их позы одинаковы и неподвижны, а фигуры решены более условно. (Ил. 26.1-3)

Типология ликов алтарной апсиды Бетании вполне соответствует искусству последней четверти XI в. – начала XII в. Трактовка черт ликов в Бетании отличается умеренностью, их пропорции вполне реалистичны. Им свойственны портретная индивидуальность, возрастные различия. И у пророков, и у апостолов и святителей рисунок ликов выполнен изящно, четко

и уверенно. Мастер хорошо передает их местные физиогномические отличия: суховатые черты с чуть завышенными скулами, миндалевидные с поволокой глаза, строго оформленные линии носов, тонкие изогнутые длинные брови, собранные пропорциональные губы (Дионисий Ареопагит, Иаков брат Господень). (Ил. 25.16, 25.19.) В целом лики моделированы мягко, лишены резких пробелов. Притенения красной охрой кладутся по овалам ликов, над бровями (у пророка Давида – по гребню носа).

Укрупненные лики, симметричные черты, увеличенные, особо выразительные глаза с глубокими объемными полукруглыми тенями, отстраненные от зрителя взгляды – все это вновь заставляет нас вспомнить памятники первой половины – середины XI в., из которых самым показательным и характерным является живописный ансамбль Софии Охридской. Аналогичные тенденции стиля первой половины XI в. проявились и во фресковых ансамблях Тао-Кларджети²⁴⁶ (Ишхани, Ошки). Ориентируются на искусство первой половины XI в. и фрески Велюсы, но в этом памятнике классическая основа образов проступает более конкретно. Цветовая моделировка притенения в Велюсе выполнена отчасти сходно с Бетанией, но в анатомической трактовке черт ликов невольно узнаются «эллинизирующие» мотивы Дафни (лик свт. Нифонта с полновесно-мясистым носом, чувственными живыми губами, румяными вылепленными щеками). (Ил. 31.1) Вспоминаются и фрески церкви св. Леонтия в Водоче (середина XI в.) – например, лик святого диакона Исавра²⁴⁷ (ил. 34.2), близкий лику св. Елевферия из Бетании (ил. 34.1). Однако последний изображен мягче, суровость заменяется особым состоянием отрешенной

²⁴⁶ См.: *Thierry N., Thierry M. Peintures du Xe siècle en Géorgie méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure // CA. Vol. 24. Paris, 1975. P. 73–113; ვერსალაძე თინათინ. X-XI საკუნის ზოგიერთი თაო-კლარჯული მხატვრობა // ვერსალაძე თინათინ. ქართული მხატვრობის ისტორიიდან. გვ. 10-102 (Virsaladze Tinatin. Some 10-th – 11-th Murals in Tao-Klarjeti // Virsaladze Tinatin. From the History of Georgian Painting. С. 10-102).*

²⁴⁷ *Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000. С. 30-31.*

созерцательности и задумчивости, акцент по-прежнему удерживается на глазах, они достаточно крупные, с легкой поволокой, а их форма несколько удлиняется, становится почти миндалевидной. Тонкий правильной формы нос с характерной v-образной рельефной переносицей, соединяющей брови, дан фронтально. Гораздо более близкие аналогии Бетании мы обнаруживаем в памятниках первой трети XII в. Отмеченные особенности сближают лик св. Елиwfерия с образом целителя Пантелеймона из Лавры св. Афанасия на Афоне²⁴⁸. (Ил. 35.) Аналогичное настроение создают и образы из Софийского собора в Новгороде с их монументальными, практически лишенными эмоций идеальными ликами (например, лик пророка Даниила – и аналогичный образ из Бетании). (Ил. 36.1, 36.2.) В этот ряд можно поставить миниатюру с изображением св. князя Бориса из Учительного Евангелия Константина пресвитера Болгарского (ГИМ, Син. 262, первая треть XII в.)²⁴⁹. Сходство обнаруживается и с некоторыми ликами собора Рождества Богородицы Антониева монастыря (например, св. Флор, преподобный Харитон Исповедник). В них, тяготеющих к художественным вкусам предшествующего столетия, появляется, однако, иная выразительность: это искусство динамическое, наполненное аскетической энергией, которая Бетании чужда. Как пишет В.Д. Сарабьянов «...яркой отличительной чертой антониевских образов оказывается завершающая прорисовка черт, как будто небрежная и нервная, местами жесткая и угловатая, вступающая в известное противоречие с пластикой ликов. Эта прорисовка вносит в образы святых ту меру экспрессии и графичности, которая принципиально отличает антониевские росписи от других новгородских фресок раннего XII в.»²⁵⁰

²⁴⁸ См.: Иконы на Балканах: Синай, Греция, Болгария, Югославия. София; Белград, 1967. Табл. 42; *Лифшиц Л.И., Сарабьянов В.Д., Царевская Т.Ю.* Монументальная живопись Великого Новгорода. С. 160, примеч. 479.

²⁴⁹ См.: *Смирнова Э.С.* Ранние этапы иконографии святых князей Бориса и Глеба. Вопросы византийских образцов и сложения русской традиции // *Борисоглебский сборник / Collectanea Borisoglebica*. Вып. I / Ред. К. Цукерман. Paris, 2009. С. 86-91; *Преображенский А.С.* Ктиторские портреты средневековой Руси. С. 335-340.

²⁵⁰ *Сарабьянов В.Д.* Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов // ИРИ. В 22 т. Т. 2/1. Искусство 20 – 60-х годов XII века / Отв. ред. Л.И. Лифшиц. М., 2012. С. 165-168.

В Бетании все лики очень индивидуальны, практически «портретны». Петр Александрийский – выраженный брюнет, с всклокоченными короткими кудрями, на худощавом лице выступают скулы, уши маленькие и слегка оттопыренные, плечи широкие, вся линия силуэта упругая и подобранная. (Ил. 25.14.) Григорий Чудотворец имеет высокий лоб с залысинами, остатки волос зачесаны за маленькие прижатые уши, весь его характер отмечен утонченным интеллектуализмом. (Ил. 25.13.) Елевферий – красивый молодой человек, с мягкой небольшой бородой, пышной шапочкой волос, с задумчивым, немного меланхоличным, но мужественным ликом. Его черты правильны, чуть восточного оттенка: лицо слегка удлиненное, смело очерченные дуги бровей взлет, большие миндалевидные глаза, прямой нос со слегка раздутыми ноздрями. (Ил. 34.1.) Григорий Просветитель изображен с читаемым оттенком армянского этнического типа. (Ил. 25.9.)

Сравнивая святителей Бетании и святителей Аteni можно отметить их стилистическое сходство, но последние решены более типологично, хотя некоторые из них являются чуть ли не прямыми аналогиями ликов Бетании (например, св. Харлампия). Так, сходны по приемам исполнения лики бетанийского Григория Богослова и атенского Иоанна Златоуста. То же самое можно сказать и о ликах Кирилла Александрийского (плохой сохранности в Бетании и хорошей в Аteni). (Ил. 37.) Похожие лики мы находим и в церкви св. Георгия в Бочорме – памятнике, очень близком к Аteni по стилю и манере письма. Святители из церкви св. Георгия в Адиши (XI – XII вв.) также могут выступать в качестве аналогий – правда, отдаленных, в силу ярко выраженных местных черт (св. Василий Великий).

Из группы сванских памятников рубежа XI – XII вв. невозможно обойти вниманием фресковые ансамбли мастера Тевдоре²⁵¹ (церковь Архангелов в Ипрари, 1096, церковь св. Кирика и Иулиты в Лагурке, 1112; церковь св. Георгия в Накипари, 1130). Этот прославленный средневековый

²⁵¹ См. *Аладашвили Н.А., Алибегашвили Г.В., Вольская А.И.* Живописная школа Сванетии. С. 30-102.

живописец в своих работах, с одной стороны, ориентировался на образцы «большого стиля» своего времени, а с другой, вносил в искусство специфический местный оттенок, что наполняет его живопись экспрессией, предвосхищающей стиль раннего XII в. На первый взгляд, эти фрески кажутся весьма далекими от живописи алтарной апсиды в Бетании. И все же, при всей классической уравновешенности последнего памятника, объединяют их предвестия новой выразительности, которая проявит себя в ансамблях зрелого XII в.

Для завершения обзора грузинских памятников начала XII в., в качестве не прямых аналогий живописи алтарной апсиды Бетании можно привести несколько икон этого времени²⁵². Это образы архангелов Михаила (церковь св. Кирика и Иулиты в Лагурке, ИЭМС) и Гавриила (ИЭМС), изначально входивших в общий деисусный чин; Сорок севастиийских мучеников (ИЭМС); икона Богоматери Одигитрии (ИЭМС). С образами Бетании их объединяет особая мягкость исполнения, музыкальный ритм линий, эмоциональная уравновешенность.

Если рассматривать фрески алтаря Бетании во временных рамках, примыкающих к 1128 г. (возможная дата строительства), то мы не можем оставить без внимания центральный ансамбль первой половины грузинского XII века, мозаики и фрески собора Гелати²⁵³. В литературе неоднократно говорилось о византийском характере этой живописи и принадлежности ее к кругу памятников, имеющих константинопольское происхождение, которые, как пишет В.Д. Сарабьянов, «создают настолько монолитную стилистическую картину, что можно смело говорить о стиле “линейной

²⁵² См.: Чичинадзе Н.У. К изучению икон средневековой Грузии (по материалам письменных источников) // ВВ. Т. 64 (89). М., 2005. С. 232-243; Она же. Иконопись / Грузинская православная церковь. Часть III // ПЭ. Т. 13. М., 2006. С. 280-320; Она же. შუა საუკუნეების ქართული ხატულობა. თბილისი, 2011. (*Chichinadze Nina. Medieval Georgian icon-painting. Tbilisi, 2011*).

²⁵³ См.: Лазарев В.Н. История византийской живописи. С. 105-106; ამირანაშვილი შ. გელათის მოზაიკა // ძეგლის მეგობარი. 1965. № 4. გვ. 9-14 (*Амиранашвили Ш. Гелатская мозаика // Дзеглис мегобари. 1965. № 4. С 9-14*); ხუსკივაძე ლ. გელათის მოზაიკა. თბილისი, 2005 (*Хускиვაძე Л. Гелатская мозаика. Тбилиси, 2005*).

стилизации” как о состоявшемся и вполне зрелом художественном явлении, сформулированном в 1130-х гг. в недрах искусства византийской столицы»²⁵⁴. К нему, кроме Гелати, он относит Евангелие из монастыря Дионисиу на Афоне (cod. 8, 1133), два кодекса «Паноплии» Евфимия Зигавина (Vat. gr. 666; ГИМ, Син. 387), мозаики южной галереи Софии Константинопольской (1118, 1122). В искусстве Древней Руси эти тенденции подхватывают фрески башни Георгиевского собора Юрьева монастыря (около 1130), более зрело и целостно они выражаются в росписях крещальни Софии Киевской (1130-е) и, как продолжает В.Д. Сарабьянов, «поистине центральным памятником этого короткого периода, отмечающего зрелый этап эпохи “линейной стилизации”, как для древнерусской живописи, так и для всего византийского искусства в целом» становятся фрески Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря (около 1140)²⁵⁵.

Не вызывает сомнения царский характер заказа живописи Гелати, ставшего главным богословским и художественным центром средневековой Грузии. Монастырь основанный при Давиде Строителе, при его сыне Деметре получает великолепное убранство, с характерным для региональных центров сочетанием мозаики и фрески. Их появление в Грузии знаменует здесь начало новой художественной эпохи в развитии комниновского искусства. Предвестия этого стиля намечались в искусстве Аteni и Бочормы, но в своем полноценном столичном типе он утверждается в мозаиках Гелати.

Сравнение Бетанийских фресок с этим принесенным в Грузию новым стилем показывает, что они имеют другие корни и ориентированны на иные вкусы и традиции. Этот новый стиль вскоре будет опробован сванским мастером Микаелом Маглакели при создании живописи Мацхвариши (1140-е). Ее ориентация на новое столичное искусство, подчеркнутая присутствием в составе росписи изображения царя Деметре I, особенно заметна в сопоставлении с работами мастера Тевдоре. Будучи представителем старшего

²⁵⁴ Сарабьянов В.Д. Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов // ИРИ. Т. 2/1. С. 223.

²⁵⁵ См.: там же. С. 224.

поколения художников этого региона, стилистически он остается в границах искусства конца XI – первой четверти XII в.

Подведем итоги. Стиль аларной апсиды в Бетании по всем признакам тяготеет к тому кругу памятников первой трети XII в., которые достаточно консервативно реагируют на появление новых тенденций, оставаясь верными идеалам искусства предшествующего столетия. Бетанийская живопись органично вписывается в этот ряд раннекомниновских памятников (мозаики Торчелло, вторая половина XI в.; капеллы Дзен собора Сан-Марко в Венеции, начало XII в.; базилики Урсиана в Равенне, Архиепископский музей, 1112; фрески Софийского собора в Новгороде, 1109; афонская икона св. Пантелеймона из Лавры св. Афанасия и миниатюра с изображением св. князя Бориса, ГИМ, Син. 262, обе первой трети XII в., и др.), практически не реагируя ни на аскетические импульсы, усвоенные, например, живописью Антониева монастыря, ни на новые столичные вкусы, утвердившиеся в Грузии с мозаиками Гелати.

Более отдаленные от Бетании аналогии стиля мы найдем среди памятников Греции и Кипра, отразивших сходные процессы развития. Это фрески церкви Панагии Мавриотиссы в Кастории, росписи монастыря Осиос Хризостомос в Кутсовендисе (1092–1102)²⁵⁶, первого слоя в храме Панагии Форбиотиссы в Асину и др.

2.3. Орнамент в росписи алтаря

Важной составляющей алтарной декорации Бетании является орнаментальное оформление, характерное для грузинской монументальной живописи XII в. В предыдущих столетиях орнамент в монументальных ансамблях Закавказья имел масштабный характер и, участвуя в общем композиционном построении памятника, являлся важным связующим

²⁵⁶ См.: *Mango C., Hawkins E. J. W., Boyd S. The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wall Paintings. Part I: Description // DOP. Vol. 44. 1990. P. 63-94.*

элементом в соотношении живописи и архитектуры. Такое положение во многом определялось типами и формами раннего этапа храмового строительства, в котором архитектурное оформление интерьера имело не меньшее значение, чем экстерьер храма: тетраконх, базилика и т.д. (например, Атени, Бочорма, Земо Крихи). Широкие полосы орнамента там, с одной служат общей тектонике здания, декорируя выступы архитектурных конструкций (перспективные арки экседр, пилястры и др.), а с другой, композиционно и зрительно собирают в единое целое росписи, распределенные по отдельным компартиентам и плоскостям²⁵⁷.

С широким распространением в XII в. крестово-купольной архитектуры характер орнамента меняется²⁵⁸. Он играет все меньшую структурную роль, становясь нейтральным элементом декорации²⁵⁹, практически перестает использоваться как граница между изображениями (как это было в Атени), в качестве которой все больше применяется однотонная красочная полоса²⁶⁰.

Орнаменты алтарной апсиды Бетании высокого качества. (Ил. 73.) Они немногочисленны, но разнообразны. Широкая полоса из трех орнаментов, отделенных друг от друга разгранкой, образует цокольную часть росписей апсиды: подобие мраморных панелей, над ними фриз из вьющейся лозы, а поверх него ступенчатый мозаический орнамент, подобный мозаике. Все эти виды, как известно, были широко распространены в Византии и в Грузии.

Геометрический городчатый орнамент, хорошо известный в византийском искусстве, широко распространен и в Грузии. Аналогичные

²⁵⁷ Аналогичным образом орнамент начинает вести себя и в поздних живописных ансамблях, если они находятся в храмах с архаичной архитектурой (Мартвили, слой XVII в., Никорцминда, XVI в. и др.).

²⁵⁸ Об этом см.: *Вирсаладзе Тинатин*. Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи // *Вирсаладзе Тинатин*. Избранные труды. Тбилиси, 2007. С. 20.

²⁵⁹ См.: *Орлова М.А.* Орнамент и другие элементы декоративного убранства в живописи середины 1120-х – начала 1160-х годов // ИРИ. Т. 2/1. С. 337–411.

²⁶⁰ Уже в Бочорме орнамент, продолжая подчеркивать архитектурный строй, внутри экседр начинает уступать место простой красной линии, разделяющей композиции. Аналогичные замены происходят и в рукописной книге (Гелатское четвероевангелие, Джручское четвероевангелие).

бетанийскому образцы встречаются в обширном временном промежутке (Атени, Вардзия, Кинцвиси, Тимотесубани, Давидгареджи и др.), причем этот орнамент может появляться в различных храмовых зонах. То же самое можно сказать и о полосе орнамента типа «вермикуле». Помимо монументальной живописи (Атени, Озаани, Тимотесубани, Кинцвиси) мы можем видеть этот узор в миниатюрах рукописей (Руисское четвероевангелие, НЦРГ А 845, л. 6, вторая половина XI в.) и чеканках (Серебряная пластина со сценами Страстного цикла из Шемокмеди, XI в., Тбилиси, Музей изобразительных искусств имени Шалвы Амиранашвили). В алтаре Бетании он используется также в одеждах некоторых святителей. Орнаментальные мраморировки, отличающиеся от византийских стилизацией узора и повторяющимся ритмом, для грузинского искусства типичны.

Сочетание мраморировки со ступенчатым орнаментом встречается в памятниках начала XIII в. (например, в Тимотесубани, где они имеют менее монументальный характер). Но соединение в цокольной росписи сразу трех орнаментов, как в Бетании, является уникальным.

Отдельную группу составляют полихромные лепестковые орнаменты, заимствованные монументальной живописью средневизантийского периода из рукописной книги. Начиная с XII в. подобная орнаментика в Грузии используется намного чаще, чем в византийских и древнерусских памятниках (Бочорма, Кинцвиси, Тимотесубани, Озаани).

В Бетании один из самых сочных орнаментов такого типа расположился на арочном уступе между алтарем и вимой. Объемные пышные цветы напоминают мальву или вьюн, они соединены между собой по вертикали, от их чашелистиков спускаются симметричные побеги, раздваивающиеся на концах и увенчивающиеся трехугольными листками. По остаткам красочного слоя видно, что фон орнамента был зеленым, а сами цветы розово-красных тонов с белой изнанкой и голубыми сердцевинами. Венцом обрамляя арку, этот орнамент исходит из белых ваз, объемы которых

подчеркнуты бликами и тенями. Подобный пример известен нам по живописи Давидгареджи. Например, в трапезной монастыря Удабно (XI в.) по арке одной из ниш проходит широкий орнамент, который в основании переходит в стилизованную архитектурную декорацию. Она представляет собой небольшой купольный храм на двух колонках, одну из которых обвивает завеса. В его интерьере размещен изящный кувшин с высоким горлом и тонкой ручкой. В пещерной церкви Натлисмцемели (слой живописи начала XIII в.) святительский чин в алтаре, портреты царей в основном объеме и своды обрамлены изображениями аркад, верхняя часть которых обвита цветочными побегами, поднимающимися из небольших ваз, кубообразных либо напоминающих амфоры. Эти орнаменты намного проще, чем в Бетании или даже Удабно – без обстоятельной объемной проработки, как в обоих этих памятниках.

Более типичный вариант лепесткового орнамента в Бетании проходит по выступам, окаймляющим жертвенник и диаконник. Это похожий на пальметты узор, где соединенные между собой стебли образуют ровные, завивающиеся вовнутрь разомкнутые кольца, на концах переходящие в крупные цветы. Между этими цветочными медальонами чередуются листки и бутоны. По такому же принципу, но гораздо масштабней, монументальней и более стилизованно построены орнаментальные темы в росписи лестничной башни Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде (около 1130).

Эффектное сочетание лепесткового и графического орнаментов представлено в сводах алтарных окон. Впереди лепестковый орнамент образует сложное плетение стеблей с крупными цветами и бутонами в широких петлях этого плетения (похожие примеры имеются в трапезной Удабно). Позади, в глубине окна, идет графический монохромный узор, в каждом окне новый, из черной лозы с широкими резными листьями на белом фоне. Тонкие, стилизованные стебли с острыми усиками обращены в центр узора, образуя зеркально расположенные пикообразные медальоны с

заостренными лепестками внутри (аналогичные элементы имеются в Тимотесубани).

В целом, орнаменты алтаря Бетании, принадлежа широко распространенным видам, имеют, тем не менее, свой особенный характер и демонстрируют черты, свойственные грузинской национальной орнаментике.

ГЛАВА 3. ЖИВОПИСЬ ОСНОВНОГО ОБЪЕМА

3.1. Программа и иконография

В основном объеме Бетании программа росписи и ее общий идейный замысел, несмотря на утраты, читается с достаточной полнотой. (Ил. 20) В верхних частях храма, как уже говорилось, живопись не уцелела. Росписи северной, южной и западной стен местами сильно пострадали, но не утрачены, а некоторые довольно обширные части вполне сохранены. В отдельных композициях осыпались верхние красочные слои, так что плохо различимы лики, но тем не менее большинство изображений поддаются идентификации, за исключением нескольких отдельно стоящих фигур. Очень важно, что большая часть надписей в сохранившихся композициях памятника прочитываются, что значительно облегчает задачу реконструкции изначального замысла художественной программы.

Западная часть храма отделена от основного объема широкими восьмигранными столпами – на них живопись также не сохранилась. Они соединяются с западной стеной низкими арками (здесь сохранились лишь фрагменты одежд фигуры на западном склоне северной арки), перетекающими в пилястры. Таким образом, живопись центрального объема западной части храма визуально объединяется с основным пространством и воспринимается цельно с южной и северной стенами, а северо-западный и юго-западный компартименты, образованные столбами и арками, оставаясь самостоятельными, перекликаются с находящимися напротив жертвенником и диаконником.

На южной и северной стенах расположены ветхозаветный и христологический циклы. (Ил. 39. 1-2.) Ветхозаветный цикл в Бетании имеет пророчески-прообразовательный смысл. Он включает сюжетные композиции и фигуры отдельно стоящих пророков со свитками. В христологической части программы доминирующей темой являются Страсти Христовы. В памятнике присутствовали также композиции из протоевангельского цикла,

от которых сохранились фрагменты двух сцен (*Благовещение* и *Встреча Марии и Елизаветы*) в верхней части северной стены. (Ил. 41.1-2.)

На западной стене в центральном сегменте расположена развернутая сцена *Страшного Суда* и композиция *Лоно Авраамово*. В первом снизу регистре представлены ростовые фигуры воинов и святых. В оконных откосах над *Страшным Судом* размещены сцены *Чудес Христа*. (Ил. 39.3.)

В юго-западном и северо-западном угловых помещениях храма представлена тема пустынноаскетской аскезы. В первом из них находился Иоанно-Предтеченский цикл, в противоположном компартименте на западной стене имеется композиция *Причащения Марии Египетской* и фигура преподобного Онуфрия, над ними размещены фигуры мучениц. (Ил. 39.4.) На северной стене тема продолжена изображениями преподобных отцов.

3.1.1. Ветхозаветный прообразовательный цикл

На южной и северной стенах основного объема хорошо сохранился ветхозаветный цикл, включающий девять композиций, и две ростовые фигуры²⁶¹.

В центре южной стены, в межоконном пространстве расположено редкое изображение *пляшущего перед ковчегом царя Давида*, под ним находится пророк *Иезекииль с источником и вратами*. Слева от Иезекииля, между окном и восточной стеной, сохранился фрагмент композиции *Геден и чаша с руном*.

В четырех оконных откосах, последовательно с востока на запад, находятся композиции: *Моисей перед неопалимой Купиной*, *Видение Иаковом лестницы*, *Аарон с процветшим посохом*, *Даниил перед горой*. Следующая, последняя на южной стене, восьмая пророческая композиция читается фрагментарно. По предположению Приваловой здесь могли находиться

²⁶¹ На южной стене находятся восемь композиций, на северной – три.

Валаам со звездой или Исаия с серафимом, либо Соломон с храмом²⁶², однако возможность размещения здесь двух последних сцен вызывает сомнение, так как изображения Исаии и Соломона имеются на противоположной стене.

Ветхозаветная тема продолжена на северной стене. Слева от западного окна находится фрагмент композиции *Три отрока в печи огненной*, а в пространстве между двумя окнами, друг под другом, написаны ростовые фигуры пророков Исаии и Соломона со свитками. Еще одна фигура неизвестного святого, принадлежавшая, возможно, ветхозаветному лицу, находилась над *Отроками*. От нее сохранились ноги и край одеяния с широкой орнаментированной полосой (возможно, царские или священнические одежды).

Необычным является месторасположение пророческих изображений в наосе Бетании – в верхних центральных частях стен. Оно уникально, так как не имеет аналогий в монументальной живописи, и может быть объяснено тем, что в Грузии формирование программ храмовых росписей происходило иначе, чем в искусстве византийского мира. Этот процесс здесь осложнялся своеобразием архитектурной традиции и несколько запаздывающей адаптацией живописи к пространству крестовокупольного храма²⁶³.

Ветхозаветные сюжеты появляются в христианском искусстве при его возникновении. Их прообразовательный смысл начинает раскрываться уже в катакомбной живописи, в рельефах саркофагов (*Иона во чреве китовом*, *Даниил во рву львином*, *Три отрока в печи огненной* и т.д.).

В искусстве ранневизантийского периода они развиваются в составе циклов мозаик (в базилике Санта-Мария Маджоре в Риме, в церкви Сан-Витале, 546–547, и базилике Сан-Аполлинаре-ин-Классе в Равенне, вторая

²⁶² См.: Привалова Е.Л. Новые данные о Бетании. С. 9.

²⁶³ Это касается не только ветхозаветных сцен, но и, например, *Благовещения*, которое в Бетании находится не на предалтарных столбах, а в люнете северной стены. Единственным примером традиционного расположения этой композиции в ранних грузинских памятниках является Земо-Крихи.

половина VII в.; в монастыре св. Екатерины на Синае, VI в.) и в иллюминированных рукописях, где выделяются и разрабатываются конкретные богословские темы, связанные с догматами о Боговоплощении (в христологическом и в богородичном аспектах) и Воскресении, а также с эkkлесиологическим и эсхатологическим учением церкви. Уже в ранних живописных ансамблях сцены с пророками размещаются в наиболее важных в символическом смысле пространственных зонах храма (в алтаре или вблизи алтаря).

Ветхозаветная тематика в монументальных ансамблях в средневизантийский период развивается параллельно с эволюцией богословской мысли и литургического действия, получает новое символическое осмысление и особое распространение находит в памятниках Закавказья (ансамбли Атени, Бетании, Ахталы, Озани, Кинцвиси, Тимотесубани) и Древней Руси (Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря, Спасская церковь Евфросиниевского Полоцкого монастыря).

Грандиозные ветхозаветные циклы в конце XI в. – XII в. распространяются в западном мире (мозаики Палатинской капеллы и собора в Монреале на Сицилии²⁶⁴, собора Сан-Марко²⁶⁵ в Венеции, росписи церкви Сан-Анджело-ин-Формис²⁶⁶ в Южной Италии и свода главного храма аббатства Сен-Савен-сюр-Гартамп²⁶⁷ во Франции, а также скульптурные декорации романских порталов и клуатров), где они разворачиваются в подробной повествовательной последовательности событий священной истории Ветхого Завета.

В исследованиях недавнего времени ветхозаветный цикл Бетании было принято рассматривать в контексте темы ветхозаветных прообразов

²⁶⁴ Demus O. The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949.

²⁶⁵ Demus Otto. The Mosaics of San Marco in Venice. V. 1-2. Published for Dumbarton Oaks, Washington, D.C..The University of Chicago Press. Chicago and London, 1984.

²⁶⁶ Demus O., Hirmer M. La peinture murale romane. Paris, 1970. P. 110-113.

²⁶⁷ Там же. P. 135.

Богоматери²⁶⁸. Такой взгляд оправдан в перспективе развития подобных сюжетов, имеющих источник в раннехристианском искусстве и завершающихся в палеологовском. Однако в отношении конкретного памятника, Бетании в данном случае, подобный подход привел к тому, что имеющиеся здесь ветхозаветные сцены зачастую рассматриваются изолировано от общего программного замысла, как некое самостоятельное звено в цепочке переходящих из памятника в памятник сцен, развивающихся в сторону все более однозначного понимания этих сюжетов в мариологическом ключе.

Между тем в средневизантийский период ветхозаветная тема в монументальной живописи развивается в русле общей профетической экзегезы Боговоплощения и Страстей Христовых, когда связь пророчеств с христологическим толкованием представляется основной²⁶⁹ – и Бетания, с ее антифонным расположением сцен Ветхого Завета и Страстей Христовых не только не является здесь исключением, но, напротив, представляет собой яркий пример внутривидовых связей подобного рода.

Сюжеты и сцены пророческого характера в общем составе таких циклов имеют особое функциональное значение. Пророки с их жестами, атрибутами, фрагментами сопровождающих их текстов (а также пророческие композиции в составе ансамблей росписей) усиливают и конкретизируют те или иные исторически актуальные богословские аспекты живописной программы.

В Грузии пророческая тема к тому же усиливается постоянным желанием обозначить и утвердить символическое присутствие Святой Земли в сакральном пространстве удаленного, и тем не менее тесно связанного с

²⁶⁸ См.: *Привалова Е.Л.* Новые данные о Бетании; *Этингоф О.Е.* Ветхозаветные символы и иконографические типы Богоматери (по миниатюрам смирнского фрагмента Христианской топографии Космы Индикоплова) // *Этингоф О.Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI – XIII вв. // *Этингоф О.Е.* Образ Богоматери. С. 31; *Луковникова Е.А.* Ветхозаветные прообразовательные сюжеты... С. 66, 86, 91, 152, 155, 187, 203.

²⁶⁹ См.: *Сарабьянов В.Д.* Страстной цикл Софии Киевской и иконография страстей Господних в византийском искусстве IX–XI вв. // ВВ. Т. 69 (94). М., 2010. С. 279-298.

ней средневекового грузинского царства. Эта символика может звучать как в пространственном оформлении небольшого храма, так и в обширном топографическом значении.

Цикл пророческих сцен в Бетании открывается изображением **пляшущего Давида** (ил. 54.1) в центре верхнего яруса южной стены. Пророк изображен в динамичной танцующей позе, с раскинутыми руками²⁷⁰, в короне и в ярко-красном платье с длинными рукавами. Края спущенных рукавов, ворот и подол орнаментированы, также как и синий плащ, надетый поверх платья и у ворота застегнутый драгоценной рубиновой пряжкой. Перед Давидом находятся ковчег завета и сосуд. Это указано в надписи, в переводе буквально означающей «кувшин и ковчег».

Иконография *Ликования Давида перед ковчегом* соотносится с текстом 2 Цар. 6:16 «... виде царя Давида скачуща и играюща перед Господом», а также с третьим тропарем четвертой песни Пасхального канона Иоанна Дамаскина: «Богоотец убо Давид пред санным ковчегом скакаше играя, людие же божию святии, образов сбытие зряще, веселимся божественне, яко воскресе Христос, яко всесилен». Надо отметить, что в отличие от упоминания о «льняном ефоде», в который, согласно греческому тексту 2 Цар. 6:14 был одет пляшущий перед ковчегом Давид, в бетанийской композиции на нем царские одежды и корона.

Для монументальной живописи бетанийская композиция с пророком Давидом является уникальной. Во-первых, в отличие от Моисея, Аарона и Мелхиседека, Давид намного реже изображается с ковчегом и другими священными предметами, связанными со скинией, поскольку он не принадлежал к первосвященникам Израиля.

²⁷⁰ Аналогичным образом изображаются танцующие ветхозаветные персонажи - Мариам (например, в Хлудовской псалтири) и Саломия (в Бетании и церкви Благовещения в Аркажах, Новгород).

Среди известных изображений такого рода можно отметить миниатюру Псалтири из монастыря Пантократора на Афоне IX в. (cod. 61)²⁷¹, где Давид представлен перед скинией с иконоборцем Иоанном Грамматиком и строителем скинии Веселеилом. Скиния изображена условно, в совмещении двух ракурсов (вид сверху, показывающий огражденный столбами и материей двор, – и со стороны входа, закрытого завесой), что дает возможность подробно показать ее «содержимое». Внутри на престоле находятся ковчег, осеняемый двумя херувимами, перед ним менора, стамнос с манной и кувшин для елея. Давид указывает на скинию иконоборческому патриарху, жест которого направлен к изображению идола. В контексте богословской проблематики времени создания афонской Псалтири на первое место здесь выведена антииконоборческая тема. Для нас это изображение представляет интерес прежде всего иконографически, где в композицию с пророком Давидом включены ковчег и сосуд.

В парижской Псалтири IX в. (Национальная библиотека Франции, cod. gr. 20, f. 26)²⁷² имеется несколько иная по иконографии композиция с фигурой Давида перед утраченным изображением (вырезано из листа). Пророк представлен здесь как свидетель священнодействия: напротив него изображена процессия, возглавляемая апостолом со скрещенными руками и замыкаемая фигурой Мелхиседека в одеждах первосвященника, последний держит в руках блюдо с сосудом с узким горлом.

На иконе Богоматери Киккотиссы из монастыря св. Екатерины на Синае начала XII в.²⁷³ в числе других пророков изображен Давид перед

²⁷¹ См.: *Weitzmann K.* Aus den Bibliotheken des Athos. Hamburg, 1963; *Он же.* Die Byzantinische Buchmalerei des IX und X Jahrhunderts. Wien, 1996; *Dufrenne S.* L'illustration des psautiers grecs du Moyen-Age: Pantocrator 61, Paris grec 20, British Museum 40731. Paris, 1966; *Орецкая И.А.* Еще несколько замечаний по поводу византийских псалтирей IX века // ВВ. Т. 61 (86). М., 2002. С. 151-171.

²⁷² См.: *Dufrenne S.* L'illustration des psautiers grecs du Moyen-Age...; *Weitzmann K.* Die Byzantinische Buchmalerei...; *Corrigan K.* Early Medieval Psalter Illustration in Byzantium and the West // *The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing of the Psalms of David.* Wüstefeld, 1997. P. 85-103.

²⁷³ См.: *Sotiriou G. et M.* Icônes du Mont Sinai. Vol. 1-2. Athènes, 1956-1958. P. 73-75. Fig. 54. 55.

скинией изображен в числе других пророков, так же, как и на повторяющей ее в сокращенной версии иконе из Эрмитажа конца XII в. (Ил. 56.2.)

Можно утверждать, что в монументальной живописи наиболее ранний пример образа Давида со скинией или связанными с ней предметами (ковчег Завета) находится в Бетании. Уникальной для храмовой росписи также является поза *пляшущего* Давида – до Бетании подобная иконография царя известна лишь в миниатюрах, в сценах с ковчегом в момент его перенесения.

Ранним примером изображения такого рода является миниатюра каролингской Псалтирь Фольхарта (872–883) из монастыря Санкт-Галлен (cod. 23, f. 12)²⁷⁴, где в верхней правой части листа в полуциркульной арке имеется фигура Давида в царских одеждах, динамично танцующего позади повозки, влекущей ковчег (ил.55.2). В левой аналогичной арке на том же листе размещен Давид с арфой перед народом. В центре между арками находится полуфигура безбородого Христа, благословляющего обеими руками, справа и слева в молении к нему обращены Фольхарт, создатель рукописи, и заказчик, настоятель аббатства Хартмут, в монашеском капюшоне.

Другим редчайшим примером изображения пляшущего Давида является сцена *Ликования Давида при перенесении ковчега* на новгородских Васильевских вратах (1336)²⁷⁵, с аналогичным изображением царя, но с более подробным раскрытием библейского сюжета: Давид скачет перед повозкой с ковчегом, который сопровождает «дом израилев», с пораженным насмерть за

²⁷⁴ См.: Folchardi: (Stiftsbibliothek Sankt Gallen, Cod. 23): Beschreibung der buchkünstlerischen Ausstattung. Codices illuminati medii aevi; 11. München: H. Langenfelder, 1989.

²⁷⁵ См.: *Мясоедов В.* Васильевские врата // СНОЛД. Вып. III. Новгород, 1910. С. 1-8; *Лазарев В.Н.* Васильевские врата 1336 г. // *Лазарев В.Н.* Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970. С. 179-215; *Стерлигова И.А.* Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл XI-XV века. М., 1996. Кат. № 76. С. 297–321 (текст. Ю.А. Пятницкого); *Гульманов А.Л.* Программа изображений на умбонах новгородских Васильевских врат 1336 года. К вопросу реконструкции первоначального вида памятника // ИХМ. Вып. 12. М., 2012. С. 267–291 (здесь же см. подробную библиографию); *Он же.* Стилистические тенденции в новгородском искусстве второй четверти XIV века на примере Васильевских врат: стиль памятника и индивидуальные манеры мастеров // ИХМ. Вып. 13. М., 2016. С. 232–256.

святотатство Озой и смотрящей на Давида с городской стены Мелхолой (ил. 55.3). Пророк изображен в идентичных бетанийской композиции одеждах и короне, с раскинутыми руками. Клеймо с композицией имеет надпись, представляющую собой цитату из Пасхального канона Иоанна Дамаскина: «Давид пред санным ковчегом скакаше играя, людие же божии святии, образов сбытие зряще, веселимся божественне».

На миниатюре Библии Моргана 1240–1250 гг. (Нью-Йорк, Библиотека Пирпонта Моргана, Ms M. 638, f. 39)²⁷⁶ Давид пляшет, одновременно играя на арфе. Тот же сюжет, с осуждающе взирающей на царя Мелхолой, иконографически трактованный несколько иначе, имеется в Золотой Мюнхенской Псалтири 1200–1225 гг. (Баварская государственная библиотека, Clm 835, f. 122)²⁷⁷: Давид перед ковчегом представлен не пляшущим, а играющим на арфе. На его голове царская корона, но одежда простая – длинная до пят белая рубаха, такая же, как у переносящих ковчег персонажей.

Еще в ряде миниатюр (Псалтирь аббатства Полироне, Мантуя, Коммунальная библиотека, ms. 340, f. 105v, 1086²⁷⁸; Хайлигенбергская Псалтирь, Vat. Pal. lat. 39, f. 44v, конец XI в.²⁷⁹; Золотая Мюнхенская Псалтирь) сцены с Давидом, играющим на арфе, могут относиться к разным моментам, от смерти Озы до установления ковчега в стенах Иерусалима. Давид может быть изображен здесь в царских одеждах или в льняном ефode (2 Цар. 6:14). В Хайлигенбергской псалтири изображение на миниатюре расположено в два регистра. В верхнем представлен ковчег в стенах города (Иерусалима) с двумя предстоящими ангелами. В нижнем дан ряд

²⁷⁶ См.: *Cockerell S.C. and Plummer J. Old Testament miniatures: a medieval picture book with 283 paintings from Creation to the story of David. New York: G. Braziller, 1969.*

²⁷⁷ См.: *Der goldene Münchner Psalter. Luzern: Quaternio Verlag, 2011.*

²⁷⁸ См.: *Walther S. Historie et théologie enluminées. Les psautiers illustrés italiens de l'époque carolingienne a l'âge grégorien. Les psautier de Polirone (Mantoue, bibl. Com., ms. 340) et son commanditaire Anselme de Lucques. Weimar, 2004.*

²⁷⁹ См.: *Berschlin W. Im Zeichen des Sängers David. Zwei Psalterien. Vat. Pal. lat. 26 und 39 // Die Palatina in der Vaticana. Eine deutsche Bibliothek in Rom. Stuttgart / Zürich, 1992. S. 24-26.*

музыкантов с Давидом в центре, пророк облачен в царское одеяние, аналогичное бетанийскому.

Итак, обзор иконографии *Давида со скинией* и *Давида, ликующего перед ковчегом*, показывает, что эти сцены соотносятся с разными событиями 2 Царств 6²⁸⁰. Сцены *Ликования Давида перед ковчегом* соотносятся с текстом 2 Цар. 6:16 «... виде царя Давида скачуща и играюща перед Господом», а также с третьим тропарем четвертой песни Пасхального канона.

Изображения *Давида перед скинией* имеют параллель с 2 Царств 6:17 (исключение - Vat. Pal. lat. 39, f. 44v): «И внесоша кивот Господень, и поставиша его на месте его посреде скинии, юже постави ему Давид: и вознес Давид всежигаемая пред Господа и мирная»²⁸¹. Бетанийская сцена с Давидом, следовательно, представляет собой обобщение, восходя к обоим сюжетам: Давид пляшет не перед перевозимым в Иерусалим ковчегом, а перед ковчегом и священным сосудом (о чем говорит и надпись),

²⁸⁰ Сцены *перенесения ковчега Моисеем и Аароном с левитами*, относящиеся к Ис. Н. 3:5-6, имеются в рукописях, хранящихся в Ватиканской Апостольской библиотеке: свитке Иисуса Навина второй половины X в. (Vat. Palat. gr. 431), двух Октатевхах - последней трети XI (Vat. gr. 747, f. 218v) и второй четверти XII в. (Vat. gr. 746, f. 443v (о них см.: Lowden J. *Illustrated Octateuch Manuscripts: A Byzantine Phenomenon* 107 // *The Old Testament in Byzantium*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection Trustees for Harvard University, Washington, D.C. 2010. P., 137, 140, 141), а также в Библии Льва Сакеллария (королевы Кристины) 2-й пол. X в. (Vat. Reg. gr. 1, f. 85v). Мэтьюс указывает, что «на листе вокруг миниатюры написан текст эпиграммы Льва Сакеллария: “Священники и Левиты Ветхого [завета] так таинственно преобразуют сокровище Нового; они предписывают несение Ковчега ко Христу. Поскольку внутри [Ковчега] были Скрижали этого [Ветхого] Закона, то Христос, человеческая природа, соединенная с божеством, происходит от Девы”» (*Mathews Th. F. The Epigrams of Leo Sacellarius and an exegetical approach to the miniatures of Vat. Reg. Gr. I // Mathews Th. F. Art and Architecture in Byzantium and Armenia: Liturgical and Exegetical Approaches*. VIII. Brookfield, Vt.: Variorum, 1995. P. 94-113). Аналогичная композиция с ковчегом может относиться также к Ис. Н. 4: 7-11 (Переход Израиля через Иордан) – см.: Ватопед, cod. 602.

²⁸¹ Имеются следующие параллели к этому эпизоду: 1 Пар. 15:1 («И построил он себе дома в городе Давидовом, и приготовил место для ковчега Божия, и устроил для него скинию»), 1 Пар. 16:1 («И принесли ковчег Божий, и поставили его среди скинии, которую устроил для него Давид, и вознесли Богу всежжения и мирные жертвы»), а также Пс. 131:8 («Воскресни, Господи, в покой твой, ты и кивот (*ковчег*) святыни твоя»).

пребывающими в скинии. Такой сосуд с маслом для светильника-меноры, согласно Исх. 27:20-21, был частью священной утвари скинии²⁸².

Обобщая богословско-символическое значение скинии и священных предметов в ней, О.Е. Этингоф раскрывает его в мариологическом контексте, поскольку в писаниях отцов и учителей церкви Богоматерь часто «уподобляется и космосу, как вместилищу Бога, и скинии, как храму, и всем ее святыням»²⁸³. В качестве иллюстрирующего такой подход примера исследовательница приводит смирнский фрагмент «Топографии» Космы Индикоплова, где «восемь миниатюр рукописи представляют Богоматерь в различных иконографических типах с символическими надписями и изображениями, относящимися к скинии и ее святыням»²⁸⁴. Однако она же отмечает исключительный характер этих иллюстраций, поскольку «во всех известных греческих иллюстрированных списках Космы Индикоплова македонской эпохи миниатюры изображают предметы так, как они описаны в тексте, ветхозаветная скиния символизирует космологическую и христологическую идеи»²⁸⁵, в то время как лишь в смирнском списке «ветхозаветные символы, относящиеся к различным святыням скинии, связаны с Богоматерью»²⁸⁶.

²⁸² Изображение подобного высокого узкогорлого кувшина с елеем, который часто неправильно называют стамной (низкий сосуд с широким горлом), кроме уже упомянутого выше (Псалтирь из монастыря Пантократора на Афоне, cod. gr. 61, где скиния изображена с наиболее полным набором священных предметов), встречается, например, в Парижской Псалтири IX в. (Национальная библиотека Франции, грес. 20, f. 26): здесь он находится на подносе в руках Мелхиседека, стоящего перед скинией (утрачена), с Давидом напротив, или в идентичных списках Гомилий Иакова Коккиновавского 2-й четверти XII в., Парижском (gr. 1208) и Ватиканском 1140-1159 гг. (gr. 1162), f. 133v. - в миниатюре к Шестой гомилии на Встречу Марии и Елизаветы, изображающей раздачу жезлов Аарона перед скинией с ковчегом и скрижалями. Еще одно подробное изображение культового инвентаря, включая жертвенник, менору, ковчег с херувимами и вытянутый сосуд с елеем имеется в Мюнхенской псалтири (Баварская государственная библиотека, Clm 835, f. 29), с фигурами Моисея и Аарона внутри скинии.

²⁸³ Этингоф О.Е. Ветхозаветные символы и иконографические типы Богоматери... С. 41-42.

²⁸⁴ Там же. С. 42.

²⁸⁵ Там же.

²⁸⁶ Там же.

Иконография царя Давида со скинией, кроме того, ясно акцентирует «иерусалимскую» составляющую темы, поскольку ковчег завета был перенесен царем-пророком в новую столицу, где и была устроена скиния²⁸⁷. Как уже говорилось выше, в историческом контексте средневековой Грузии почеркнутая связь Давида с Иерусалимом имела огромное значение. Грузинское царство рассматривалось как образ Святой Земли, древняя столица Мцхета воспринималась как символический Новый Иерусалим, что особенно усиливается после побед Давида Строителя и освобождения Мцхеты и Тбилиси. На протяжении всего XII в. ветхозаветная тема в связи с Иерусалимом и Святой Землей воспринимается в Грузии как актуальная, локусы сакральной топографии умножаются, с присоединением, в том числе, Бетании-Вифании.

Ниже, между окнами, под Давидом, представлена композиция **Иезекииль перед воротами затворенными** (ил. 56.1). Пророк, с прядями длинных седых волос по плечам, в хитоне и гиматии, изображен стоящим вполоборота перед храмом с закрытыми воротами.левой рукой он указывает на храм, а пальцем правой руки на колодец у своих ног, находящийся прямо под воротами. Надпись переводится как «ворота закрытые, родник запечатанный»²⁸⁸.

Уникальность бетанийской композиции состоит в том, что здесь Иезекииль впервые, из известного круга памятников, представлен с

²⁸⁷ В.М. Лурье обращает еще на один аспект символики скинии, связывающий ветхозаветное святилище со страстной темой и, через нее, с формированием идеи христианского мученичества: «"мантирий" - одно из обычных в Библии именовании Скинии. По образцу этой Скинии создавалась Новым Моисеем-Константином Великим - Скиния над Гробом Господним, а уже по образцу последней — все остальные мантирии. Такое объяснение названия и архитектурной формы (круглой) соответствует и литургической традиции устройства храма, и современным представлениям о происхождении культа мучеников. Сами мученики подражали Христу, их агиография строилась по евангельским образцам... и было вполне логично, чтобы их святилища, то есть храмы на могилах, строились по образцу храма Гроба Господня, то есть Мантирия» (Лурье В.М. Введение в критическую агиографию. СПб., 2009. С. 75).

²⁸⁸ Привалова указывает на параллель в Песни Песней 4:12 «Вертоград заключен сестра моя невеста, вертоград заключен, источник запечатан». См.: Привалова Е.Л. Новые данные о Бетании. С. 9, 20-21.

атрибутами пророчеств - источником (изображен в виде круглого колодца) и вратами. Они упоминаются в Книге пророка Иезекииля, причем бетанийская композиция совмещает в себе две разных эпизода одного и того же пророчества.

Первый атрибут, родник или источник, восходит к видению храмового источника – воды исцеления, текущей из-под восточного порога иерусалимского Храма через южный край жертвенника, который превращается в полноводную реку, дающую исцеление всему живому и омывающую Святую Землю, распределенную по коленам Израилевым (Иез. 47:1-2²⁸⁹).

Обилие текстовых параллелей Священного Писания к пророчеству о храмовом источнике (часть из которых указана, например, у А.П. Лопухина²⁹⁰: Иоиль 3:18²⁹¹; Зах. 14:8²⁹²; Ис. 8:6²⁹³; Быт. 16:14²⁹⁴; Ис. 30:25²⁹⁵, 44:3²⁹⁶; Иер. 2:18²⁹⁷; Пс. 35:10²⁹⁸, 45:5²⁹⁹; Ин. 4:10³⁰⁰, 7:38³⁰¹;

²⁸⁹ «Потом привел он меня обратно к дверям храма, и вот, из-под порога храма течет вода на восток, ибо храм стоял лицом на восток, и вода текла из-под правого бока храма, по южную сторону жертвенника. И вывел меня северными воротами, и внешним путем обвел меня к внешним воротам, путем, обращенным к востоку; и вот, вода течет по правую сторону».

²⁹⁰ «Фактической основой для пророческой идеи животворного храмового источника у пророка Иезекииля, как ранее Иоиля, а позднее у Захарии мог послужить действительный родник в храмовой горе, о котором говорит письмо Аристеея (“неиссякаемое скопление воды как бы от многоводного источника естественно текущего”) и Тацит (“постоянный источник воды, горы со впадинами под землей”. Hist. V, 12. Ср. Robinson, Palast. II, 159-163), и указание на который должно быть находится у Исаии. Основой этой идеи могли послужить и священные источники, которые известны были в древности евреям (хотя в меньшем количестве, чем окрестным язычникам, напр., финикиянам и сирийцам) ... Таким образом храмовой источник, превращающий будущую св. землю в рай, является лишь символом исходящей из правильного богопочитания жизни, спасения (по блаж. Иерониму “означает учение нашего Спасителя”)» (Лопухин А.П. Толковая Библия. [Электронный ресурс] / Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_33/47 (дата обращения 06.11.2016)).

²⁹¹ «Источник от дома Господня»; «из дома Господня выйдет источник, и будет напоить долину Ситтим».

²⁹² «И будет в тот день, живые воды потекут из Иерусалима, половина их к морю восточному и половина их к морю западному: летом и зимой так будет».

²⁹³ «...этот народ пренебрегает водами Силоама, текущими тихо...».

²⁹⁴ «... источник Живого видящего меня».

²⁹⁵ «... на всякой горе высокой и на всяком холме возвышенном потекут ручьи, потоки вод».

Откр. 22:1³⁰²) вовлекает в тему источника жизни и воды исцеления обширный спектр символической экзегезы, настолько широкий и многообразный, что трудно предпочесть какой-либо из его аспектов другим в качестве основного. Здесь в нерасторжимом целом можно усмотреть прообразовательные смыслы, относящиеся к темам Боговоплощения, Евхаристии, Страстей Христовых, Апокалипсиса, а также тот, который имеет особое значение для Бетании в связи с символикой Святой Земли.

Уже ранневизантийская живопись показывает, что такие смысловые комплексы могли становиться основой для создания сложных символических композиций. Например, мозаика в конхе церкви Осиос Давид в Салониках³⁰³ (вторая половина V в.) совмещает изображение Христа Эмануила, сидящего на радуге в окружении фантастических существ из *Видения Иезекииля* (Иез. 1:1-28), с предстоящими пророками, по всей вероятности, Аввакумом и Иезекиилем. Под ногами Христа изображены речные потоки, скорее всего связанные с Иез. 47³⁰⁴. В символическом смысле мозаика соотносится также с Иез. 44:4³⁰⁵ и пророчеством Иезекииля о вратах затворенных, которое следует за видением источника.

Второй атрибут, врата затворенные, усиливает иерусалимскую тему, поскольку он связан с Храмом и подробным указанием на расположение

²⁹⁶ «Я изолью воды на жаждущее и потоки на иссохшее; излию дух Мой на племя твое и благословение Мое на потомков твоих».

²⁹⁷ «И ныне что тебе и пути Египетскому, еже пити воду геонскую, и что тебе и пути Ассирийскому, да пиеси воду речную?».

²⁹⁸ «Яко у тебе источник живота, во свете твоём узрим свет».

²⁹⁹ «Речная устремления веселят град Божий: освятил есть селение свое вышний».

³⁰⁰ «Иисус сказал ей в ответ: если бы ты знала дар Божий и Кто говорит тебе: дай Мне пить, то ты сама просила бы у Него, и Он дал бы тебе воду живую».

³⁰¹ «Кто верует в Меня, у того, как сказано в Писании, из чрева потекут реки воды живой».

³⁰² «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца».

³⁰³ См.: *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch. Mosaics of Thessaloniki: 4th-14th century. Athens, 2012. С. 183-195.*

³⁰⁴ Возможно, это дало повод В.Н. Лазареву связывать эту композицию с прославлением Христа как источника воды живой (см.: *Лазарев В.Н. История византийской живописи. С. 31*).

³⁰⁵ «Потом привел меня путем ворот северных перед лице храма, и я видел, и вот, слава Господа наполняла дом Господа, и пал я на лице мое».

храмовых врат, установление времени их отворения и затворения в связи с порядком богослужения и проходом через них священнослужителей (Иез. 44:1-3³⁰⁶, 46:1-2³⁰⁷ и др.)³⁰⁸, а также правилами соблюдения священнической чистоты.

Паремия Иез. 43:27-44:3, согласно Типикону Великой Церкви IX – XI вв., читалась на богородичные праздники (Рождество Богородицы, Успение) и на Сретение³⁰⁹.

Это пророчество в прообразовательном отношении прочитывается многоаспектно, в связи с темами Боговоплощения и Воскресения Христова, в храмоздательском, евхаристическом и апокалиптическом ключе, а кроме того, в общем составе программы, развивает храмово-литургическую тематику, начатую композицией с пророком Давидом, пляшущим перед скинией.

В IX в. иноки иерусалимской Саввиной лавры гимнографы Сергей и Стефан Святоградцы³¹⁰ связывают пророчества о вратах затворенных с темой боговоплощения, сопоставляя их с приснодевством Богородицы. Их песнопения включаются в службу на Великой вечерне праздника Рождества Богородицы (стихиры на «Господи воззвах»³¹¹).

³⁰⁶ «И привел он меня обратно ко внешним воротам святилища, обращенным лицом на восток, и они были затворены. И сказал мне Господь: ворота сии будут затворены, не отворятся, и никакой человек не войдет ими, ибо Господь, Бог Израилев, вошел ими, и они будут затворены».

³⁰⁷ «Так говорит Господь Бог: ворота внутреннего двора, обращенные лицом к востоку, должны быть заперты в продолжение шести рабочих дней, а в субботний день они должны быть отворены и в день новомесячия должны быть отворены. Князь пойдет через внешний притвор ворот и станет у вереи этих ворот; и священники совершат его всесожжение и его благодарственную жертву; и он у порога ворот поклонится Господу, и выйдет, а ворота остаются незапертыми до вечера».

³⁰⁸ Параллель Пс. 117:19-20: «Отворите мне врата правды; войду в них, прославлю Господа. Вот врата Господа; праведные войдут в них».

³⁰⁹ См.: *Matéos S. J. Le typicon de la Grande Église*. Т. II. Le cycle des fêtes mobiles. Rome: Pontifical Institute of Oriental Studies, 1962. P. 4-6, 18, 222, 370.

³¹⁰ См. о них: *Скабалланович М.Н.* Рождество Пресвятой Богородицы. Киев, 1915. С. 42 и 56, примеч. 2.

³¹¹ «Сей день Господень, радуйтесь, людие: се бо Света чертог и книга Слова Животнаго из утробы произыде, и яже к востоком дверь, рождшися, ожидает входа Святителя великаго, едина и Единаго вводящи Христа во вселенную, во спасение душ наших. Аще и

Запечатанный колодец и затворенные врата, как атрибуты пророка Иезекииля, встречаются в его изображениях крайне редко. Как правило, он дается со свитком, на котором может быть написан текст Иез. 44:2³¹², но могут размещаться слова и из других его пророчеств³¹³ и даже тексты из иных пророков³¹⁴.

Упомянутые выше синайская и эрмитажная иконы включают изображение *Иезекииля перед вратами* в паре с *Давидом перед скинией*. (Ил. 56.2.) В стенописи же аналогии к изображению *Иезекииля с вратами* ранее Бетании не известны. Отдаленной аналогией является сцена витражного окна собора Сен-Дени *Ангел указывает пророку на вход в Святилище*, XII в. Она имеет повествовательный характер и включает фигуры пророка и ангела в храмовом дворе. В верхней части сцены размещена полуфигура Христа в мандорле, с указующим на запертые врата, как и у ангела, перстом³¹⁵.

В последующем развитии темы такая иконография станет типичной и будет связана с богородичным толкованием, поскольку храмовые врата в них совмещаются с изображениями Богородицы (церковь Панагии Агрелопусы на о. Хиос конца XII в.³¹⁶, македонская церковь Богородицы Перивлепты в

Божественным хотением светлыя неплодны жены прозябоша, но всех Мария рожденных боголепно превозсия: яко, от неплодныя преславно рождшися матере, породила плотию всех Бога, паче естества от безсеменныя утробы; едина дверь Единороднаго Сына Божия, Юже прошед, заключенну сохрани И, вся мудре устроив, яко весть Сам, всем человеком спасение содела. Днесь неплодная врата отверзаются, и дверь девическая Божественная предгрядет, днесь плод раждати благодать начинает, являющи миру Божию Матерь, Ею же земная с Небесными совокупаются, во спасение душ наших».

³¹² «Дверь сия затворена будет и не отверзется и никто ж може пройти сквози...».

³¹³ Например, Иез. 37:1, 37:4-6, 37:12; 34: 20 и др.

³¹⁴ В частности, на сицилийских мозаиках даны тексты Ис. 6:1 (собор в Монреале) и Вар. 3:36 (Палатинская капелла, Палермо).

³¹⁵ См.: *Grodecki Louis. Les vitraux de Saint-Denis: Étude sur le vitrail au XIIe siècle. I. Histoire et restitution (CVMA). France, Studies Series I. Paris, 1976.*

³¹⁶ Здесь это изображение однозначно и несколько дидактически утверждают связь пророческих атрибутов с Богородицей - в колодце Гедеона вместо руна изображена Богородица (см.: *Виноградова Е.А. Фрески церкви Панагии Агрелопусы на о. Хиос: иконографические и стилистические заметки // В созвездии Льва. Сборник статей по древнерусскому искусству в честь Льва Исааковича Лифшица. М., 2014. С. 88-109).*

Охриде³¹⁷, 1295, константинопольские церкви Богородицы Паммакарistos, около 1315, и Кахрие Джами, 1316–1321, фрески середины XIV в. в церкви Панагии Форбиотиссы в Асину на Кипре и др.). Но в Бетании богородичный прообразовательный контекст выступает в единстве с христологической и храмово-литургической темами.

Изображение пророка **Гедеона с руном** дошло до нас не в лучшей сохранности: верхние слои красочного слоя осыпались, внизу сцены в правой ее части живопись вовсе утрачена. Тем не менее рисунок хорошо различим, но надпись практически не читается. Схема аналогична композиции с *Иезекиилем перед воротами*: пророк стоит вполборота от алтаря, справа и выше от него находится изображение руна (возможно, в чаше?), на которое он указывает. Сюжет относится к Суд. 6:36-40³¹⁸.

Паремийное чтение текста из книги Судей включается в празднования Благовещения и Рождества Христова. Руно и сошедшая на него роса

³¹⁷ Об иконографии *Врат затворенных* в балканских памятниках палеологовского времени см: *Babić G. L'image symbolique de la "Porte fermée" à Saint-Clément d'Ohride // Synthronon: Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge. Paris, 1968. P. 145-151.*

³¹⁸ «И сказал Гедеон Богу: если Ты спасешь Израиля рукою моею, как говорил Ты, то вот, я расстелю здесь на гумне стриженую шерсть: если роса будет только на шерсти, а на всей земле сухо, то буду знать, что спасешь рукою моею Израиля, как говорил Ты. Так и сделалось: на другой день, встав рано, он стал выжимать шерсть и выжал из шерсти росы целую чашу воды. И сказал Гедеон Богу: не прогневайся на меня, если еще раз скажу и еще только однажды сделаю испытание над шерстью: пусть будет сухо на одной только шерсти, а на всей земле пусть будет роса. Бог так и сделал в ту ночь: только на шерсти было сухо, а на всей земле была роса». Параллель к этому тексту представляет Пс. 71:6 («Снидет яко дождь на руно, и яко капля каплющая на землю»). Как указывает Этингоф, «иллюстрации этому псалму могли включать изображение Богородицы с Младенцем, Благовещение, Давида и (или) Гедеона, предсказывающих воплощение, руно Гедеона, Рождество. Образы пророка Гедеона и его руна появляются в миниатюрах, так как другой ветхозаветный текст из Книги Судей (Суд. 6:36-40) о росе, чудесно выпавшей на руно, прямо соотносился с 71 псалмом и истолковывался в византийской экзегезе аналогично – в качестве прообраза Благовещения и рождения Девой Христа» (*Этингоф О.Е. Иконография византийских прообразов Богородицы средневизантийского периода // Этингоф О.Е. Образ Богородицы. С. 17-18. Исследовательница указывает на миниатюры следующих греческих Псалтирей: из монастыря Пантократора на Афоне, cod. gr. 61, IX в., Феодоровская из Британской библиотеки 1066 г., Add. 19352, Бристольская из Британского музея, Add. 40731, XI в., Барберини из Ватиканской библиотеки, Barb. gr. 372, XI в., из монастыря св. Екатерины на Синае, cod. gr. 48, XI в., Ватиканская, gr. 1927, XII в.*)

упоминаются как прообраз Воплощения в песни четвертой Канона на Рождество Христово Космы Маиумского³¹⁹.

В двух идентичных списках Гомилий Иакова Коккиновафского Парижской национальной библиотеки (gr. 1208, f. 92) и Ватиканской библиотеки (gr. 1162, f. 110v) второй четверти XII в.³²⁰ имеется изображение *Гедеона с руном* в трех медальонах, в последовательности событий пророчества: моления Гедеона о схождении росы на руно, отжимания ее в чашу и моления о схождении росы на землю рядом с руном. Миниатюры относятся к тексту беседы на Благовещение.

На синайской иконе Богоматери Киккотиссы с пророками имеется изображение *Гедеона с руном*, в одном клейме с Соломоном со свитком в руках с началом текста Притч. 9:1. На Эрмитажной иконе изображение Гедеона идентифицируется предположительно: Этингоф указывает на фигуру средовека в левом нижнем клейме «с круглым предметом, похожим на чашу, – так принято было изображать пророка Гедеона с чашей, в которой лежит окрашенное руно, например, в Октатевхе из монастыря Ватопед на Афоне»³²¹. В указанной рукописи (Ватопед, cod. 602, f. 418v)³²² Гедеон изображается не в молении (как в клейме Эрмитажной иконы), а в действии, выжимающим влагу из руна в большой, округлой формы сосуд.

³¹⁹ «Яко на руно, во чрево Девы шел еси дождь, Христе, и яко капли, на землю каплющая. Ефиопия, и Фарсис, и Аравитстии острови же, Сава, Мидов всю землю держащи, припадоша Тебе, Спасе: слава силе Твоей, Господи». Аналогичным образом на руно указывает Октоих, седален на утрени, по первом стихословии, глас шестый: «Преднаписует Гедеон зачатие, и сказует Давид рождество твое Богородице: сниде бо яко дождь на руно Слово во чрево твое, и прозябла еси без семене, земля святая мирови спасение, Христа Бога нашего, благодатная».

³²⁰ Уточненная датировка Ватиканской рукописи (gr. 1162) – 1140-1159 гг. (см.: *Stornajolo C. Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco (Cod. Vat. gr. 1162) e dell' Evangelionario greco Urbinate (Cod. Vat. Urb. Gr. 2). Roma, 1910. P. 139, 160).*

³²¹ *Этингоф О.Е.* Иконография византийских прообразов Богоматери средневизантийского периода. С. 29-30.

³²² Недавнее исследование о происхождении и типологии Октатевхов, включая группу иллюстрированных византийских манускриптов, см.: *Lowden J. Illustrated Octateuch Manuscripts: A Byzantine Phenomenon 107 // The Old Testament in Byzantium. Dumbarton Oaks Research Library and Collection Trustees for Harvard University, Washington, 2010. С. 107-152.* См. также более ранний труд: *Weitzmann Kurt, Bernabò Massimo (with the collaboration of Rita Tarasconi). The Byzantine Octateuchs. Hardcover, 1999.*

Изображение Гедеона в композиции *Ангел призывает Гедеона на борьбу с Агарянами*³²³ присутствует и на южных воротах собора Рождества Богоматери в Суздале (последняя четверть XII – первая треть XIII в.)³²⁴ среди других ветхозаветных сцен³²⁵. Пророк представлен отжимающим руно в большой сосуд на ножке, при этом он оборачивается назад в сторону слетающего с небес ангела. В верхней части композиции имеется надпись с повелением ангела победить агарян. Сцена с руном Суд. 6:36-40 здесь совмещается, через надпись, с другим эпизодом, Суд. 6:12-14, что является объединением двух последовательных сцен: *Призвание Гедеона ангелом* и *Гедеон с руном*, как это имеет место, например, в Ватопед, cod. 602, f. 417 и 418v.

Бетанийское изображение пророка Гедеона с этим атрибутом в монументальной византийской живописи является одним из самых ранних. Важнейшую и уникальную аналогию ему представляет недавно раскрытое В.Д. Сарабьяновым изображение Гедеона в Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. Здесь живопись сохранилась значительно лучше, пророк представлен в еще более динамичной позе, чем в

³²³ См.: Манукян А.М. Иконографическая программа южных врат собора Рождества Богоматери в Суздале. Некоторые замечания // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сб. научн. ст. Т. II. СПб., 2012. С. 168-173. В примечании автор высказывает интересное наблюдение о параллели суздальской композиции с Пс. 71:6. Стих псалма «...соответствует суздальскому “Ангел призывает Гедеона на борьбу с Агарянами”. “Руно Гедеона” - Псалтири Гамильтона и Киевская; “Давид и Гедеон предсказывают Боговоплощение” - Псалтири Пантократора, Феодора, Барберини... Помимо изобразительной традиции на связь этого библейского эпизода с 71 псалмом указывает Иоанн Златоуст (Беседа на псалом 49:2)» (там же. С. 172, примеч. 36).

³²⁴ См.: Сарабьянов В.Д. Суздальские Золотые врата: реконструкция первоначального иконографического замысла и вопрос датировки памятника // ВВ. Т. 71 (96). М., 2012. С. 212-229; Манукян А.М. Западные и южные врата собора Рождества Богородицы в Суздале как памятник русской художественной культуры конца XII - первой трети XIII века. Дис. на соиск. уч. ст. канд. искусств. М., 2013.

³²⁵ Габелич определяет ведущий тематический характер цикла как «архангельский» (см.: Габелич С. Циклус архангела у византијској уметности. Београд, 1991. С. 40-41). А.М. Манукян полагает, что «архангельским» он является лишь частично. В основе своей он «полицикличен»: будучи цельным, он все же составлен из различных «мини-циклов», - и предлагает рассматривать его с привлечением широкого контекста западных псалтирных рукописей (Манукян А.М. Иконографическая программа южных врат собора Рождества Богоматери в Суздале. С. 168).

миниатюре Октатевха - склонившимся к чаше и выжимающим в нее росу из руна. В верхней части композиции слева, как и в ватопедской рукописи, изображен сегмент неба с благословляющей десницей.

С конца XIII в. этот сюжет станет особо популярным в ветхозаветных циклах, в том числе и в Грузии (Зарма), но особое распространение получит в памятниках Сербии³²⁶, а затем и византийских памятниках палеологовского времени³²⁷. В них содержательное наполнение сцены *Гедеона с руном* приобретет отчетливо выраженный богородичный характер, с оттенком дидактического смысла, от которого Бетания и Полоцк еще далеки. Действительно, в памятниках палеологовского времени, уже с конца XIII в., тема пророчества Гедеона все больше конкретизируется в указанном смысле. Например, на миниатюре Киевской псалтири (1397) как иллюстрация к Пс. 71:6 («Снидет яко дождь на руно, и яко капля каплющая на землю») изображена сцена Благовещения. Под ней находится Гедеон с руном, на которое с неба падает роса³²⁸.

³²⁶ См.: Радовановић Ј. Руно Гедеоново у српском средњовековном сликарству // Зограф. 5. Београд, 1974. С. 38-43.

³²⁷ Е.А. Луковникова (Виноградова) связывает сюжет Гедеона с руном с темой Воплощения, трактованной преимущественно в богородичном смысле, поскольку, как она считает, «... в самом сюжете заложена символика Воплощения, поэтому даже когда в композиции нет образа Богородицы, подспудно эта тема всегда присутствует» (Луковникова Е.А. Ветхозаветные прообразовательные сюжеты... С. 84). Именно в таком контексте она указывает, что «первое известное нам в монументальной живописи изображение *Гедеона с руном* находится в церкви Вознесения в Бетании рубежа XII - XIII веков, где пророк представлен рядом с чашей с руном» (там же. С. 86). С евхаристической темой связывает символику руна Й. Радованович (см.: Радовановић Ј. Руно Гедеоново у српском средњовековном сликарству), на что указывает и Луковникова: «... выбор иконографического варианта связан с размещением композиции в алтарном пространстве или вне его. В первом случае сюжет оказывается более связан с Евхаристией, в частности с последованием после освящения Св. Даров, когда в потир вливается теплота. Священнодействию сопутствует поминовение руна Гедеона. В таком контексте автор статьи рассматривает алтарную фреску Грачаницы и композицию, расположенную в жертвеннике Дечан» (там же. С. 85).

³²⁸ Е.А. Луковникова, классифицируя иконографические варианты сцены в зависимости от того, отсутствует или присутствует в сцене изображение Богородицы, к первому типу относит миниатюры Гомилий Иакова Коккиновафского, фрески церкви Св. Софии в Трапезунде, церковей св. Апостолов в Фессалониках, Христа Вседержителя в Дечанах и церкви Архангела Михаила Лесновского монастыря; ко второму - фрески Хиландара, Грачаницы, Мерте Селину и Старо-Нагоричина (см.: там же).

Композиция **Моисей перед неопалимой Купиной** (ил. 60) из Бетании сохранилась также не полностью: уцелела фигура Моисея, снимающего обувь, и позем с растительностью. Изображение горящего куста утрачено. Сцена передает один из наиболее известных сюжетов ветхозаветной истории и относится к эпизоду Исх. 3:1-5³²⁹.

Сцена с Моисеем перед горящим кустом известна нам уже по росписям Дура-Европос. В бетанийской композиции использован ранний вариант иконографии, восходящий к синайской мозаике монастыря св. Ектерины VI в.³³⁰ или мозаике пресбитерия церкви Сан Витале в Равенне, где Моисей изображается в виде молодого безбородого (в синайском варианте – с бородой) человека, снимающего сандалии перед охваченным пламенем кустом. Практически идентичное иконографическое решение мы находим, например, на одной из синайских икон (*Моисей перед горящим кустом, с портретом донатора*)³³¹.

Синайская мозаика продолжается композицией *Получение скрижалей Моисеем*. Подобная последовательность сцен имеется на лицевой миниатюре Библии Льва Сакеллария (Vat. Reg. gr. 1, 46v), однако здесь Моисей снимает сандалии не перед Купиной, а перед горой Синай. Такую же последовательность сцен мы видим на листе из афонской Ватопедской Псалтири 1088 г. (cod. 761, f. 111v), находящемся в Балтиморе, США (Музей искусств Уолтерс, W.530.B). Совмещение обеих сцен, включающее горящий куст, фигуру Моисея, получающего скрижали, и сброшенные сандалии, представляет нам еще один синайский иконный образ (*Моисей, снимающий сандалии, с портретом донатора*)³³².

³²⁹ Исх. 3:1-8 составляет паремийное чтение великой вечерни на праздник Благовещения.

³³⁰ См.: Treasures of the Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. Athens, 1990. Pl. 8, 10.

³³¹ См.: Sotiriou G. et M. Icônes du Mont Sinai. P. 140. Fig. 160.

³³² См.: там же. P. 141. Fig. 161.

Этот эпизод является одним из самых комментируемых в святоотеческой литературе³³³, в основном толкования приходится на Исх. 3:2: «И явился ему Ангел Господень в пламени огня из среды тернового куста. И увидел он, что терновый куст горит огнем, но куст не сгорает»³³⁴ и Исх 3:5: «И сказал Бог: не подходи сюда; сними обувь твою с ног твоих, ибо место, на котором ты стоишь, есть земля святая»³³⁵.

Символическая интерпретация этого сюжета, с учетом параллельных мест, предоставляет широчайший спектр возможных истолкований. Уже Н.П. Кондаков, раскрывая евхаристический прообраз действия, относительно равеннской мозаики указывает: «Моисей перед Купиною несгорающею снимает с себя обувь – образ поклонения св. Евхаристии или преклонения Завета Ветхого перед Новым, ибо это символический тип учеников, омовением ног приготовляющихся к Таинству Вечери, как говорят нам

³³³ У Илария Пиктавийского, Кесария Арелатского, Августина Аврелия, Климента Александрийского комментарии к Исх. 3:2 намечают перспективу экзегезы в тринитарном, пневматологическом и христологическом значениях, причем у последнего с отчетливым страстным смыслом («Когда всемогущий Господь вселенной предпринял через посредство Логоса издание закона и восхотел явить перед Моисеем свое могущество, является ему Божественное видение в форме света в горящем терновом кусте; терновый куст есть растение колючее; но и когда законодательство к концу приходило и Христос с земли отходил, таинственным образом Он опять увенчивается тернами. Возвращаясь отсюда туда, откуда и пришел, окончил Он свое дело первоначальной формой своего древнего снисхождения. Первый раз Логос восхотел явиться в терновом кусте; но и быть взятым от земли восхотел Он в том же терновом венке, чем показал, что все это — дела одного и того же Божественного всемогущества, что Он есть единый Сын единого Отца, начало и конец мирового времени». *Климент Александрийский*. Педагог. [Электронный ресурс] / Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Kliment_Aleksandrijskij/pedagog/ (дата обращения 06.11.2016)).

³³⁴ Лопухин символику, связанную с горящим терновым кустом, соотносит с Суд. 9:8-15 (народ еврейский), Втор. 4:24 (истребляющая сила огня), Втор. 4:20, Иер. 11:4, 3 Цар. 8:51 (тяжесть страданий): «Но как куст горел, а не сгорал, так точно и народ еврейский не уничтожался, а только очищался в горниле бедствий (Исх. 2:23)». Указание Лопухина можно рассматривать и в теофанийном контексте, поскольку «...явившийся Моисею в терновом кусте Ангел Господень считается отцами Церкви Вторым Лицом Св. Троицы... а все видение является, по отеческому толкованию, прообразом таинства воплощения (Григорий Нисский, блаженный Феодорит). Другие же отцы Церкви, например, Кирилл Александрийский, разумеют, согласно с контекстом (Исх. 3:6-7) под Ангелом самого Бога. Он называется Ангелом по Своей деятельности среди избранного народа и по Своему видимому явлению людям» (*Лопухин А.П.* Толковая Библия [Электронный ресурс] / Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_02/3 (дата обращения 05.12.2016)).

³³⁵ Параллель: Ис. Н. 5:15.

первые отцы Церкви»³³⁶. Для Бетании такая трактовка представляется более чем обоснованной, поскольку здесь, напротив Моисея, в аналогичном пространстве оконного проема северной стены, имеется развернутая композиция *Омовения ног*. Их сопоставление создает дополнительный смысловой узел, связывающий пророческий и страстной циклы, Ветхий и Новый Завет.

Евхаристический контекст прослеживается в миниатюре «Топографии» Космы Индикоплова VIII в. (Vat. gr. 699)³³⁷. Здесь на одном листе в общую композицию объединены два сюжета (примеры такого совмещения уже приводились ранее): *Моисей перед Купиной* и *Получение скрижалей Завета*. Купина изображена дважды – в первой сцене в виде горящей травы, а во второй как пламя, пылающее в чаше. Такое изображение может соотноситься с текстами Исх. 20:18³³⁸, Исх. 24:17³³⁹, Втор. 10:4³⁴⁰, как иллюстрирующее указание на пламя, видимое на горе Синай и означающее явление Божества, либо, согласно Исх. 20:24³⁴¹, связывается с темой жертвенника, обозначая евхаристический аспект прообраза.

Сюжет может предполагать и другие интерпретирующие проекции. О.Е. Этингоф³⁴² и Е.А. Виноградова (Луковникова)³⁴³ тщательным образом

³³⁶ Кондаков Н.П. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей / подгот. к печати по авт. экз. перв. изд. 1876 г. Г. Р. Парпулов и А. Л. Саминский. Пловдив, 2012. С. 105.

³³⁷ См.: Brubaker L. Christian Topography (Vat. gr. 699) Revisited: Image, Text, and Conflict in Ninth-Century Byzantium // *Byzantine Style, Religion and Civilization: In Honour of Sir Steven Runciman*. Cambridge, 2006. P. 3-24.

³³⁸ «Весь народ видел громы и пламя, и звук трубный, и гору дымящуюся».

³³⁹ «Вид же славы Господней на вершине горы был пред глазами сынов Израилевых, как огонь поядающий».

³⁴⁰ «И написал Он на скрижалях, как написано было прежде, те десять слов, которые изрек вам Господь на горе из среды огня в день собрания, и отдал их Господь мне».

³⁴¹ «...сделай Мне жертвенник из земли и приноси на нем всесожжения твои и мирные жертвы твои, овец твоих и волов твоих; на всяком месте, где Я положу память имени Моего, Я приду к тебе и благословлю тебя».

³⁴² См.: Этингоф О.Е. Ветхозаветные символы и иконографические типы Богоматери... С. 39-67; *Она же*. Античные образцы в византийском искусстве конца XI-XII в. (Богоматерь «Ласкающая» и Оплакивание) // *Она же*. Образ Богоматери. С. 99-126; *Она же*. К иконографии Богоматери «Ласкающей» (Гликофилусы) // *Она же*. Образ Богоматери. С. 67-98.

исследовали богородичный контекст трактовок. Например, как указывает О.Е. Этингоф, в «Топографии» Космы Индикоплова из Евангелического училища в Смирне (cod. В 8, л. 166, 166 об.): «Моисей изображен коленопреклоненным перед неопалимой Купиной, а над вершиной горы – сегмент неба с благословляющей рукой Господа, что, вероятно, символизировало также вручение скрижалей завета на горе Хорив. В верхней части миниатюры в рамке помещена икона поясной Богоматери Одигитрии, которая представлена с головой, склоненной к Младенцу. Изображение принадлежит к числу образов, воспроизводящих святыя места теофаний у горы Синай»³⁴⁴. К приведенным в ее исследовании примерам Богородичного явления в Купине можно добавить синайскую икону XII в. с изображением Моисея, снимающего сандалию перед изображением Богородицы в горящем кусте³⁴⁵, и более позднюю, также синайскую икону XIII в., с ростовым изображением св. Екатерины и Богоматери в иконографическом типе Неопалимой Купины. Между ними размещена уменьшенная фигура сбрасывающего обувь пророка³⁴⁶.

Однако известен и другой вариант передачи пророческого видения, где горящий куст совмещен не с иконой Богородицы, а с образом Христа. На одной из миниатюр Гомилий Иакова Коккиновафского (gr. 1162 л. 54v) Моисей представлен дважды - снимающим сандалию перед горящим кустом и с жезлом в руках. В центре Купины, окруженный пламенем, находится медальон с изображением Спаса Эммануила.

Еще более красноречиво сюжет разворачивается в Золотой Мюнхенской псалтири (Баварская государственная библиотека, Clm 835, f. 122). Миниатюра состоит из двух композиций, размещенных друг над другом. В верхней Моисей традиционно снимает обувь перед Купиной, из

³⁴³ См.: Луковникова Е.А. Ветхозаветные прообразовательные сюжеты... С. 65-73.

³⁴⁴ Этингоф О.Е. Ветхозаветные символы и иконографические типы Богоматери... С. 53.

³⁴⁵ См.: Tzvetkova-Ivanova Christina. The Virgin Mary of the Burning Bush: From Text to Image // RAR. V. 18. Rutgers, The State University of New Jersey. 2000. P. 18.

³⁴⁶ См.: там же. P. 17.

которой по пояс выступает фигура Христа со свитком³⁴⁷ (латинская надпись передает текст Исх. 3:5). В нижней части листа Моисей с Аароном предстают перед Фараоном (Исх. 7:1-6). Моисей и Аарон с атрибутами пророчеств (Купина, жезл) представлены вместе и на синайской иконе Богоматери с пророками.

В Бетании на восточном откосе юго-западного окна расположен *Аарон с процветшим посохом*, тогда как *Моисей перед Купиной* размещен аналогично, на восточном откосе юго-восточного окна южной стены, так что зрительно, при взгляде на стену с запада на восток они воспринимаются в паре, как фигуры одного ряда, следующие друг за другом.

Изображение Моисея в монументальной живописи времени Бетании присутствует в ветхозаветном цикле росписей Спасской церкви в Полоцке. Пророк здесь представлен на горе перед Христом, держащим в левой руке свиток, с правой в благословляющем жесте, а всю композицию можно понять как сцену передачи Закона.

Композиция **Видение Иаковом лестницы** (ил. 61) в Бетании сохранила нижнюю часть сидящей у основания лестницы фигуры пророка, а также, вверху, двух ангелов, один из которых поднимается по лестнице, а второй, выглядывая из сегмента неба, сверху протягивает к нему руки. Эта иконография соответствует тексту «И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней» (Быт. 28:12), который звучит в паремии на вечерне в Богородичные праздники. Новозаветной параллелью к Быт. 28:12 является Ин. 1:51: «...истинно, истинно говорю вам: отныне будете видеть небо отверстым и Ангелов Божиих восходящих и нисходящих к Сыну Человеческому».

Видение Иакова послужило основой развития традиции христианской аскетической литературы, наиболее известным произведением которой является «Лествица» Иоанна Лествичника (конец VI в.).

³⁴⁷ Аналогично в сегменте витража из монастыря Сен-Дени, Франция, XII в.

Самое раннее известное нам фресковое изображение пророка Иакова с лестницей относится к нехристианскому искусству. Это фрагмент композиции *Сон праотца Иакова* из второго слоя живописной декорации синагоги в Дура-Европос (около 250)³⁴⁸. Иконографически оно близко к композиции *Сон Иакова* в римских катакомбах на Виа Латина (около 320/50): праотец в римских одеждах изображен спящим на земле, с камнем под головой. Лестница поставлена диагонально, по ней во встречном движении ходят два ангела. Именно к такой лаконичной схеме восходит и бетанийское изображение сна Иакова.

Утраченные композиции Лестницы Иакова находились в цикле ветхозаветных изображений базилики Сан-Пауло-фуори-ле-мура (440–461)³⁴⁹ и базилики Санта-Мария-Маджоре³⁵⁰.

Изображения средневизантийского периода, иконографически близкие к Бетании, многочисленны и многообразны. Часто они дополняются сценой борьбы Иакова с ангелом, отсутствующей в грузинском памятнике. Это миниатюры парижского кодекса Слов Григория Назианзина, IX в. (Paris. gr. 510)³⁵¹, обоих ватиканских Октатевхов - последней трети XI в. (Vat. gr. 747) и второй четверти XII в. (Vat. gr. 746)³⁵², константинопольской Серальской

³⁴⁸ О живописи синагоги и образе Иакова см., например: *Stechow W.* Jacob Blessing the Sons of Joseph // *Gazette des beaux-arts*. Ser. 6. T. 23. 1943. P. 193-208; *Goodenough E. R., Gutmann J.* Early Synagogue and Jewish Catacomb Art and Its Relation to Christian Art // ANRW. 1984. Pt. 2. Vol. 21. Hbd. 2. P. 1313-1342; *Gutmann J.* The Dura Europus Synagogue Paintings // *The Synagogue in Late Antiquity* / Ed. L. Levine. Phil., 1987. P. 61-72; *Weitzmann K., Kessler H.L.* The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art. DOS 28. Washington, 1990.

³⁴⁹ См.: *Waetzoldt S.* Die Kopien des 17 Jh. nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom. Washington, 1964. Add. 344.

³⁵⁰ См.: *Rice D.T.* The church of Hagia Sophia at Trebizond. Edinburgh, 1968. P. 183.

³⁵¹ См.: *Der Nersessian S.* The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus. Paris. Gr. 510 // DOP. Vol. 16. 1962. P. 197-228.

³⁵² См.: *Wilpert J.* Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert. Bd. I. Freiburg-im-Breisgau, 1916. S. 431. Fig. 153.

рукописи XII в. (Торкарі Saray gr. 8, f. 102v)³⁵³, обоих кодексов Гомилий Иакова Коккиновафского XII в. (Paris. gr. 1208 и Vat. gr. 1162)³⁵⁴.

В монументальных ансамблях сцена имеется в виме Софии Охридской³⁵⁵ и в сицилийских Палатинской капелле (1143–1154)³⁵⁶ в Палермо и Монреальском соборе (конец XII в.)³⁵⁷. В первом случае в небесном сегменте видно изображение Ветхого Денми, в сицилийских мозаиках это Христос³⁵⁸.

Подобные изображения вводят символику лестницы в тему христологии и Страстей, когда лестница осмысляется как прообраз Креста и орудий Голгофской Жертвы (например, серебряный крест XIII в. из церкви Сан-Джованни-ин-Латерано, Музей Латеранской базилики).

Сходная по иконографии композиция *Сон Иакова* но с акцентом на ангельскую тему, присутствует в изобразительной программе Суздальских врат³⁵⁹.

Много меньше сцена распространена в иконных образах. Редким изображением такого рода является клеймо уже многократно упоминавшейся Синайской иконы Богоматери с пророками, где Иаков изображен дважды – лежащим у подножия лестницы, и в рост, с седыми волосами и бородой и со

³⁵³ См.: Успенский Ф. Константинопольский Серальский кодекс Восьмикнижия // ИРАИК. Т. XII. София, 1907 и Константинопольский Серальский кодекс Восьмикнижия. Альбом к XII тому ИРАИК. Мюнхен, 1907.

³⁵⁴ См.: Овчарова О.В. Образ и стиль в миниатюрах круга Гомилий Иакова Коккиновафского // Образ Византии: Сб. ст. в честь О. С. Поповой / Отв. ред.: А. В. Захарова. М., 2008. С. 319-334.

³⁵⁵ См.: Бурић В.Ј. Црква Св. Софииу Охриду. Београд, 1963. С. 26.; Grabar A. Les peintures murales dans le choeur de Sainte-Sophie d'Ochride // CA. Vol. 45. Paris, 1965. P. 257-265.

³⁵⁶ См.: Die Cappella Palatina in Palermo. Geschichte, Kunst, Funktionen. Forschungsergebnisse der Restaurierung / Hg. T. Dittelbach, 2011.

³⁵⁷ См.: Demus O. The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949. Pl. 36, 108; Byzantine Mosaics in Norman Sicily. Palermo. Cefalù. Monreale. Magnus, 2009.

³⁵⁸ Еще более развитое изображение сегмента неба в этой сцене, с Троицей Новозаветной, находится в армянской рукописи Евангелия из Матенадарана (№ 9422) XIII в. (См.: Матенадаран. Т. I. Армянская рукописная книга VI – XIV веков. М., 1991. С. 146. Ил. 263).

³⁵⁹ См.: Манукян А.М. Западные и южные врата собора Рождества Богородицы в Суздале... С. 97-98.

свитком в руке, в развороте к среднику иконы. Такому же составу фигур, но в несколько иной композиционной схеме, следует и икона из Эрмитажа.

В контексте темы Боговоплощения Е.А. Виноградова рассматривает «описание греческим паломником Иоанном Фокой, посетившим в 1185 году Святую землю, храма, где в двух сводчатых компартиментах находилось два изображения: Сретение и Лествица Иакова», фреску в церкви Сорока мучеников в Тырново (1230), которая «сосуществовала со сценами *Успения* и *Троицы*», две сцены с Иаковом из Св. Софии Трапезундской (после 1260) и аналогичные фрески церкви Богородицы Перивлепты в Охриде. К этому же ряду образов привлекается и *Сон Иакова* из Бетании³⁶⁰.

Сцена **Аарон с процветшим посохом** (ил. 62) основана на Числ. 17:8: «Вошел Моисей в скинию откровения, и вот, жезл Аронов, от дома Левина, расцвел, пустил почки, дал цвет и принес миндали»³⁶¹.

Типичны изображения Аарона перед скинией и с процветшим посохом рядом с Моисеем (например, в ватопедском Октатевхе cod. 602). В Бетании же пророк представлен один, в одеждах первосвященника и в пророческой шапочке. Высокий посох с пышным навершием он держит в правой руке. За фигурой пророка находится здание с орнаментированным карнизом³⁶².

Иконография Аарона, аналогичная изображению в Бетании (седовласый старец в одеянии священника, в пророческой шапочке и с жезлом в руке), встречается нечасто – это миниатюра Хлудовской Псалтири

³⁶⁰ См.: Луковникова Е.А. Ветхозаветные прообразовательные сюжеты... С. 79-80.

³⁶¹ В святоотеческих толкованиях жезл Аарона может пониматься как прообраз Креста (Кесарий Арелатский). Епифаний Кипрский видит в нем «подобие будущего воскресения» («...сухой жезл пустил ростки, испустил листья и произвел зрелые плоды (Числ. 17: 8). В этом Бог показал подобие будущего воскресения, виновником которого Он будет Сам» (*Епифаний Кипрский. Слово якорное // Воскресение Господне. Святая Пасха.* Издательство Московской Патриархии. М., 2000. С. 24–26). В гимнографии жезл сравнивается с Богородицей, а также с Крестным Древом: «Жезл Аронов прозябший, иже от Иессева прображаше израстший корень, Тя Пречистую, цвет миру воссиявшую, Бога воплощенна» (Богородичен седален по первой кафизме в неделю Четвертого гласа); «Жезл во образ тайны приемлетя, прозябанием бо предрассуждает священника: не плодящей же прежде Церкви, ныне процвете древо креста в державу и утверждение» (Третья песнь канона Честному Кресту)

³⁶² Надпись, имеющуюся в композиции, мне пока прочесть не удалось.

IX в. (л. 98 об.) и Синайская икона Богоматери с пророками, хотя тема жезла Аарона в средневизантийском искусстве довольно распространена. Так, в Октатевхах XI – XIII вв. она варьируется в сюжетных композициях, иллюстрирующих Исх. 7:10-12 (превращение жезла перед фараоном в змея) и Исх. 17:12 (битва с амаликитянами). Кроме того, жезл Аарона может изображаться отдельно, как один из священных атрибутов скинии. Так он был изображен на миниатюре из утраченного Смирнского фрагмента Топографии Космы Индикоплова (cod. В 8), исследованного О.Е. Этингоф³⁶³: жезл Аарона лежит на алтаре (что соответствует Числ. 17:1-8³⁶⁴), под изображением Богоматери с младенцем на троне (л. 165/167). Как отмечает Этингоф, жезл Аарона соотносится как с темой Воплощения, так и с Крестом, Древом (орудием Страстей).

Композиции **Даниил перед горой** (ил. 59) соответствует текст Дан. 2:34-35 «Ты видел его, доколе камень не оторвался от горы без содействия рук, ударил в истукана, в железные и глиняные ноги его, и разбил их <...> камень, разбивший истукана, сделался великою горою и наполнил всю землю», а также Дан. 2:45 «...ты видел, что камень отторгнут был от горы...», относящийся к истолкованию пророком Даниилом сна царя Навуходоносора об истукане. Разрушение истукана камнем, оторвавшимся от горы, истолковано пророком Даниилом как падение земных царств и установление нерушимого Вечного Царства. В традиции еврейской апокалиптики эта тема находит продолжение в апокрифической Третьей книге Ездры (например, 12:11-12 и 13:36)³⁶⁵.

³⁶³ См.: Этингоф О.Е. Ветхозаветные символы и иконографические типы Богоматери... С. 39-67.

³⁶⁴ К этому же тексту относится изображение жезла, среди других священных предметов скинии, в обоих списках Гомилий Иакова Коккиновафского (f. 133v).

³⁶⁵ «...орел, которого ты видел восходящим от моря, есть царство, показанное в видении Даниилу, брату твоему; но ему не было изъяснено то, что ныне Я изъясню тебе»; «Сион придет и покажется всем приготовленный и устроенный, как ты видел гору, изваянную без рук».

В сирийском «Апокалипсисе Псевдо-Мефодия»³⁶⁶, составленном в VII в. на основе пророчества Даниила, тема царств и их разрушения переводится в актуальный историко-политический контекст в связи с арабской экспансией на Ближний Восток, обрушившейся также и на Грузию. Здесь говорится, что ромейское царство будет существовать до конца времен, пока не произойдет окончательная битва с «исмаильтянами», после чего в Иерусалиме навечно воцарится Христос. Этот текст был очень популярен в раннем средневековье, множество раз переписывался, переводился и интерпретировался. Начиная с IX в. он включается в состав различных вариантов апокрифических «Видений Даниила»³⁶⁷, представлявших собой компиляцию апокалиптической традиции, идущей от Дан. 2 и включающей 3 Езд. и «Апокалипсис Псевдо-Мефодия».

Переводы пророков Даниила и Ездры вошли уже в составы древнейшего датированного грузинского списка Библии, Ошкскую Библию³⁶⁸, созданную в 978 г. в Тао-Кларджети. Цагарели сообщает также о полном списке книг Пророков, сделанном в грузинском монастыре Святого Креста в Иерусалиме во второй половине XI в.: «Он не есть список с Афонской Библии 978 года, а с другого оригинала, быть может, древнейшего, не дошедшего до нас»³⁶⁹.

³⁶⁶ Об «Апокалипсисе Псевдо-Мефодия» и его истории в средние века см., например: *Podskalsky G.* Byzantinische Reicheschatologie. München, 1972; *Kalemkiar A.* Die siebente Vision Daniels // Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes. Bd. 6. Department of Oriental Studies, University of Vienna, 1892. S. 227-240; *Macler F.* Les apocalypses apocryphes de Daniel. Paris, 1895. P. 37-53, 163-175, 265-305. См. также: *Брандес В.* Византийская апокалиптическая литература как источник изучения некоторых аспектов социальной истории // ВВ. Т. 50. М., 1989. С. 116-122.

³⁶⁷ См., например: *Истрин В.М.* Откровение Мефодия Патарского и апокрифические видения Даниила в византийской и славяно-русской литературах: Исследования и тексты. М., 1897; *Кривов М. В.* Откровение Псевдо-Мефодия Патарского как отражение народных взглядов на арабское нашествие // ВВ. Т. 44. М., 1983. С. 215-221.

³⁶⁸ Две копии этой рукописи, хранящейся на Афоне (Ath. Iver. 1), были сделаны в 1849 г. Находятся в НЦРГ (S 422, A 471).

³⁶⁹ *Цагарели Александр.* Памятники грузинской старины в Святой Земле и на Синае // Православный Палестинский сборник. Т. IV. В. 1. СПб., 1888. С. 143-145.

Толкование пророком Даниилом сна Навуходоносора составляет шестую паремию навечерия Рождества Христова. В грузинской литургической традиции Дан. 2 присутствует в местной редакции Иерусалимского Лекционария, который до конца X в. выполнял в Грузии роль Типикона.

На основе пророчества Даниила составлены ирмосы третьей и четвертой песен Канона утрени на Вход Господень в Иерусалим³⁷⁰, а также ирмос девятой песни Канона воскресного³⁷¹, где камень сопоставляется с Христом, а гора – с Богородицей.

Во втором тропаре седьмой песни Канона Иоанна Дамаскина на Рождество Богородицы соединены сразу три прообразовательных символа – гора Даниила, дверь Иезекииля и лествица Иакова³⁷².

Впервые изображения камня и горы с образами пророка Даниила и царя Давида появляются в IX в. в Хлудовской Псалтири (л. 64). Даниил представлен на ложе под горой, с другой стороны изображен стоящий Давид в молении. На вершине горы размещен образ Богоматери в типе Знамения, между Даниилом и Давидом, у подножия горы – камень. Текст в рукописи Псалтири соотнесен, понятным образом, не с Дан. 2:34-35, а с параллелью Пс. 67:16³⁷³. В идентичной иконографической схеме и с тем же текстом Даниил и Давид перед горой представлены в Феодоровской Псалтири (f. 84r) и ватиканской Псалтири Барберини (Vat. gr. 372/0189, f. 110v) XI в.

³⁷⁰ «Точащий краесекомый повелением твоим, твердый ссаша камень израильтестии людие. Камень же ты еси Христе и жизнь, на немже утвердися Церковь зовущая: Осанна, благословен грядый», «Христос грядый явственнo Бого наш, приидет и не закоснит, от горы приосененныя чащи, отроковицы раждающия неискусомужныя, пророк древле глаголет. Тем вси вопием: слава силе Твоей Господи».

³⁷¹ «Камень нерукосечный от несекомыя горы, Тебе, Дево, краеугольный отсечеса, Христос, совокупивый разстоящая естества, Тем, веселящеса, Тя, Богородице, величаем».

³⁷² «Гору и дверь небесную и мысленную Тя лествицу боголепно лик божественный пронарече, от Тебе бо камень отсечеса не руками мужескими, и дверь, еюже пройде Господь, иже чудес Бог Отец наших».

³⁷³ «Гора Божия, гора тучная, гора усуренная, гора тучная».

В Бристольской Псалтири (Add MS 40731, f. 105v) XI в. композиция решена иначе. Давид, обхватив ложе, на котором полулежит Даниил, указывает ему на вершину горы, с которой срывается камень. И гора и камень отмечены схематическим изображением звезды.

На синайской иконе Богоматери с пророками *Даниил с горой* изображен стоящим в рост, за его спиной гора, на свитке в руке пророка текст Дан. 2:34. Рядом с ним в одном клейме – пророк Исаия и серафим с текстом Ис. 6:6³⁷⁴ на свитке. На эрмитажной иконе в клейме с хорошо читаемым изображением горы фигура пророка утрачена и с Даниилом идентифицируется гипотетически.

Итак, мы видим, что из всех известных нам изображений Даниила с горой средневизантийского периода композиция в Бетании соотносится, в отличие от псалтирных миниатюр, именно с Дан. 2:34 в наиболее лаконичной форме.

Ветхозаветная тема продолжена на северной стене. Слева от западного окна находится фрагмент композиции **Три отрока в пещи огненной** (ил. 39.1, 42.2): левая фигура практически утрачена, от центральной сохранилась размытая правая сторона и почти нечитаемый лик с частью нимба. Фигура правого отрока, изображенного в профиль, сохранилась хорошо. За его нимбом – сохранившееся левое крыло ангела. Левую руку ангел прикладывает ко лбу отрока. Сцена соответствует тексту Дан. 3:49-51³⁷⁵, но в целом событие с вавилонскими отроками разворачивается во всей главе Дан. 3. Комментарии и толкования к ней принадлежат множеству учителей и отцов церкви³⁷⁶. Не менее широко части из Дан. 3 (песнь Азарии и

³⁷⁴ «Тогда прилетел ко мне один из Серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника»

³⁷⁵ «Но Ангел Господень сошел в печь вместе с Азариею и бывшими с ним и выбросил пламень огня из печи, и сделал, что в середине печи был как бы шумящий влажный ветер, и огонь нисколько не прикоснулся к ним, и не повредил им, и не смутил их. Тогда сии трое, как бы одними устами, воспели в печи, и благословили и прославили Бога».

³⁷⁶ Включая Иустина Философа, Климента Александрийского, Ипполита Римского, Тертуллиана, Оригена, Киприана Карфагенского, Евсевия Кесарийского, Афанасия

молитва трех отроков) использовались в христианском богослужении, начиная с самого раннего времени (в том числе в Литургии апостола Иакова). Свидетельства об их включении в состав пасхального богослужения относятся к IV в., причем именно эти песнопения сопровождали вход в храм новокрещенных христиан в Великую Субботу. С древнейших времен Песнь вавилонских отроков также входит в состав службы праздничной утрени, прообразуя Воскресение Христово. Такой же смысл несет и паремийное чтение Дан. 3 в вечерню Великой Субботы³⁷⁷.

Изображения молящихся среди пламени отроков известны уже в римских катакомбах³⁷⁸. К IV в. относится мозаика с изображением трех отроков в куполе римского мавзолея в Константи (Тарагона, Каталония)³⁷⁹. В миниатюре Хлудовской псалтири среди отроков в пламени печи находится фигура ангела (л. 160 об).

В кафоликоне Осиос Лукас сцена с Тремя отроками, в сложившемся иконографическом типе, близком к бетанийскому, находится в диаконнике (ангел здесь прикасается рукой ко лбу правого отрока). Также в алтарной зоне (в виме) этот сюжет представлен в Софии Охридской. Алтарное расположение этих сцен утверждает их в качестве прообразов Боговоплощения и Евхаристии (о чем писали О.Е. Этингоф³⁸⁰ и Е.А. Виноградова³⁸¹). В.Н. Лазарев весь цикл ветхозаветных сцен на стенах вимы Софии Охридской (это, кроме *Трех отроков, Встреча Авраамом трех*

Великого, Кирилла Иерусалимского, Амвросия Медиоланского, Иоанна Златоуста, Феодорита Кирского, Елифания Кипрского и др.

³⁷⁷ Сведения о святоотеческих толкованиях, порядок и состав чинопоследования песнопений, а также библиографию по теме см.: *Никитин С.И., Ткаченко А.А., Лукашевич А.А.* Вавилонские отроки // ПЭ. Т. 6. М., 2003. С. 481-486. См. также: *Cacitti R.* Grande sabato: il contesto pasquale quartodecimano nella formazione della teologia dell martirio. *Studia Patristika Mediolanensia.* 19. Milano, 1994.

³⁷⁸ См., например: *Carletti C.* I tre giovani ebrei di Babilonia nell'arte cristiana antica. Brescia, 1975.

³⁷⁹ См.: *Grabar A.* Christian Iconography: A Study of Its Origins. Princeton University Press. Princeton, 1968; *Galdon i Garci R.* El mosaic de Centcelles. II. L'accés a la comprensió del conjunt // *Bulletí Arqueològic.* V. 25. Tarragona, 2003. P. 171-254.

³⁸⁰ См.: *Этингоф О.Е.* Ветхозаветные символы и иконографические типы Богоматери... С. 31.

³⁸¹ См.: *Луковникова Е.А.* Ветхозаветные прообразовательные сюжеты... С. 110.

ангелов, *Гостеприимство Авраама, Жертвоприношение Авраама, Лествица Иакова*), в соотношении с другими алтарными композициями храма, рассматривал в связи с символикой Евхаристии, сопоставляя ее с аналогичной, по его мнению, идейной программой Софии Киевской (1030 – 1040-е)³⁸². В последнем памятнике композиция с *Тремя отроками* находится не в алтарной зоне, а в западной половине хора, однако состав всего ветхозаветного цикла почти идентичен охридскому: это *Явление Троицы Аврааму, Гостеприимство Авраама, Жертвоприношение Авраама* и *Три отрока*. Важно, что в Софии Киевской эти же сцены включены в общее евангельское повествование, где главным является страстной цикл. Как пишет В.Д. Сарабьянов, в такой связи они «представляют собой наиболее устойчивые прообразы жертвы Христа и евхаристии, взятые из обширного арсенала иконографии Ветхого и Нового завета»³⁸³. В Бетании сцена с *Тремя отроками* не только связана со Страстным циклом единой архитектурной зоной, но и начинается тот ряд, в котором после нее непосредственно следуют *Тайная Вечеря* и *Омовение ног*, а в ряду ниже расположены *Возведение на крест, Распятие, Оплакивание*.

Подобное смысловое совмещение в живописи середины – третьей четверти XI в. мы находим в так называемой Темной церкви (Каранлык Килисе) в Каппадокии. Композиция с *Тремя отроками и ангелом* (по всей вероятности, иконографически тождественная бетанийской сцене) расположена вблизи алтаря, под сценой *Сошествия во ад*, и может рассматриваться в контексте страстной темы, соединенной с темой небесных сил: рядом, на той же северной стене в аналогичном расположении находятся композиции *Распятия* и *Чуда архангела Михаила в Хонех*³⁸⁴. Иконографически близкая композиция присутствует и на Суздальских вратах³⁸⁵.

³⁸² См.: Лазарев В.Н. История византийской живописи. С. 80.

³⁸³ Сарабьянов В.Д. Страстной цикл Софии Киевской... С. 286.

³⁸⁴ См.: Jolivet-Lévy C. Les églises Byzantines de Cappadoce: Le programme iconographique de l'abside et de ses abords. Paris, 1991. P. 67-143; Она же. La Cappadoce médiévale: Images et

Композиция с *Тремя отроками* в грузинской живописи имеется также в Кинцвиси. Она выполнена в том же самом иконографическом изводе, но расположена, в отличие от Бетании, на западной стене.

Завершается ветхозаветный цикл Бетании отдельно стоящими в фигурами Исаии и Соломона (ил. 41, 42.2) в традиционной иконографии, расположенными в пространстве между двумя окнами. Пророк Исаия (ил. 41), написанный прямо под круглым окном, в верхней части межоконного пространства, изображен с развернутым свитком, на котором расположен стих Ис. 7:14 «Се, Дева во чреве приимет и родит Сына, и нарекут имя ему: Еммануил». Над фигурой Исаии, в верхнем регистре, под сводом, по сторонам от круглого окна располагалась сцена, которую с большой вероятностью можно идентифицировать с Благовещением³⁸⁶ (ил. 41). Ниже под фигурой Исаии размещен пророк Соломон – фронтально в рост, в царских одеждах и короне. На развернутом свитке сохранились отдельный буквы надписи Притч. 9:1 «Премудрость созда себе дом». Возможно, что к ветхозаветным изображениям принадлежала еще одна фигура, находившаяся над *Тремя отроками* - в том же регистре, что и ростовые фигуры пророков, но со смещением вниз, между левым окном и западным склоном северного свода. Сейчас здесь виден незначительный фрагмент (ступни и орнаментированный край одежд) фигуры неизвестного святого (или часть ныне неопознаваемой композиции). Орнаментированный край длинной одежды темно-красного цвета (судя по остаткам краски), а также обувь,

spiritualité. [Saint-Léger-Vauban, 2001]; *Yenipinar H., Seracettin S. Paintings of the Dark Church. Istanbul, 2005.*

³⁸⁵ См.: *Манукян А.М.* Западные и южные врата собора Рождества Богородицы в Суздале... С. 104.

³⁸⁶ Небычное расположение этой композиции в люнете северной стены может объясняться тем, что традиционная для Византии схема росписей в Грузии еще не устоялась при переходе от ранних типов архитектуры (тетраконх и др.) к крестово-купольному храму. Так мы видим, что в Атени каждому тематическому циклу выделяется отдельная экседра, причем развернутый Протоевангельский цикл находится в южном полукружии, рядом со сценой Благовещения и др.

позволяют предположить, что здесь могло быть царское либо священническое изображение.

Итак, в основном объеме Бетании выявляется мощный ветхозаветный пласт, который можно рассматривать как предвестие тем Воплощения и Воскресения, но пока еще без развития и конкретной прообразовательной трактовки, которая станет типичной для памятников конца XIII в., а затем всего палеологовского искусства.

Ветхозаветный цикл Бетании в своем сложившемся составе является одним из самых ранних циклов подобного типа во всем восточно-христианском монументальном искусстве. В близкой по времени Спасо-Преображенской церкви в Полоцке ветхозаветные композиции имеют собственное значение в системе декорации храма. От грузинского памятника они отличаются, прежде всего, характером расположения в храмовом пространстве. Все сцены, а их всего восемь, представлены в полоцком храме в двух зонах: алтарной и на западной стене. В боковых апсидах, по сторонам от алтаря, находятся *Лествица Иакова* в жертвеннике и *Даниил во рву львином*, *Три отрока в печи огненной* и *Жертвоприношении Авраама* - в дяконнике. В.Д. Сарабьянов определяет их программное значение следующим образом: «Пространство боковых апсид имело свое традиционное посвящение, связанное с богослужебной функцией этих объемов»³⁸⁷. Отмечая символическую связь этих сюжетов со сквозными для обеих апсид темами деяний архангелов и сюжетами страстного содержания, он предлагает рассматривать композиции в дяконнике как прообразы Жертвы и Страстей Христовых и связывает их с особенностями древнего богослужения.

Дяконник, который часто посвящался Иоанну Предтече, в древности «не имел столь определенной богослужебной функции и, соответственно,

³⁸⁷ Сарабьянов В.Д. Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и ее фрески. С. 102.

сюжеты его росписей могли варьироваться»³⁸⁸. Поэтому *Жертвоприношение Авраама*, которое является «одним из древнейших прообразов жертвы Христа, свидетельствует о том, что в диаконнике, вероятнее всего, происходила проскомидия, примеры чего известны в древней богослужебной практике»³⁸⁹. Две другие сцены диаконника «чаще фигурируют как евхаристические прообразы, что еще раз акцентирует литургическую функцию этого помещения... Эти сюжеты в первую очередь осмысляются как евхаристические прообразы, что вновь подчеркивает значение литургического символизма для иконографической программы Спасской церкви»³⁹⁰.

Жертвенник же, как традиционное место совершения проскомидии, символически был связан с прообразом жертвы Христа и обычно посвящался Богоматери. Поэтому размещение *Лествицы Иакова* здесь естественным образом встраивается в литургическую логику. Во-первых постольку, поскольку этот сюжет в византийской традиции воспринимался как прообраз Богоматери, через которую Бог соединяется с человеком, а во-вторых, что существенно расширяет указанный контекст, потому, что соседство этой композиции со сценами *Оплакивание Христа* и *Положение во гроб* служит напоминанием о прообразовательной крестной символике Лествицы³⁹¹ (о чем говорилось выше).

В западной части основного объема полоцкого храма ветхозаветные сюжеты продолжены композициями с *Моисеем на горе Хорив* и *Гедеоном с руном* (как об аналогиях к бетанийским сюжетам о них уже отчасти говорилось выше), а также *Исаией с серафимом* и сценой с пророком Самуилом неясного содержания. Завершает ветхозаветную тему полоцких росписей ряд ростовых фигур пророков, в том числе первосвященников Мелхиседека, Елеазара, Аарона и Захарии, а также Михея, Аввакума, Илии и

³⁸⁸ Там же. С. 103.

³⁸⁹ Там же. С. 112.

³⁹⁰ Там же. С. 114.

³⁹¹ См.: там же. С. 102-114.

Моисея. В.Д. Сарабьянов связывает присутствие первосвященников с процессом усиления того аспекта экклесиологической темы, который акцентирует значение Ветхого Завета как прообраза новозаветных событий. Начавшийся еще в XI в. (София Киевская)³⁹², он характерен именно для региональных центров византийского мира, в частности Древней Руси, и нашел свое яркое продолжение в стенописи полоцкого храма и в других древнерусских ансамблях XII в.³⁹³ В Грузии этот процесс носил аналогичный характер. Он начинается раньше, еще в X в., о чем свидетельствует программа алтарной росписи церкви Отхта Экклесиа (Тао-Кларджети), присутствует в живописи Атени и в развернутом виде представлен в алтаре Бетании³⁹⁴.

Как уже не раз отмечалось выше, к бетанийскому ветхозаветному циклу по времени и составу композиций близка синайская икона Богоматери Киккотиссы. Тема боговоплощения раскрывается здесь как в мариологическом, так и христологическом аспектах. Пророки одновременно обращены как к Богородице, так и к восседающему на престоле Христу, венчающему раму с фигурами (вспомним, что в конхе апсиды Бетании размещена *Теофания*). Важно в этой иконе также и осмысление центрального образа *Богоматери Ласкающей* в страстном аспекте³⁹⁵. Связь Ветхого и Нового Заветов красноречиво воспроизводится и в ряде иллюстрированных Псалтирей, а также в Четвероевангелиях средневизантийского периода. Уже в знаменитых рукописях VI в. (Россанский кодекс, Архиепископский музей в Россано, Синопское Евангелие, Paris. suppl. gr. 1286) евангельские сцены сопровождаются фигурами пророков с указующими жестами и раскрытыми свитками - их предсказания, тем самым, должны пониматься как сбывшиеся. К середине XII в. этот параллелизм становится самоочевидным, что находит

³⁹² Об этом см.: *Сарабьянов В.Д.* Страстной цикл Софии Киевской... С. 279-298; *Он же.* Образ священства в росписях Софии Киевской. Ч. II. С. 34, 67, 69 и др.

³⁹³ Например, в росписях Мирожского монастыря.

³⁹⁴ См. Главу II.

³⁹⁵ См.: *Этингоф О.Е.* К иконографии Богоматери Ласкающей... С. 67-98.

свое выражение, например, в таблицах канонов Гелатского Четвероевангелие (НЦРГ Q 908)³⁹⁶, где в медальонах над таблицами изображены ветхозаветные сцены: *Жервоприношение Авраама* (л. 5 об.), *Моисей перед Неопалимой купиной* (л. 6), отдельно стоящие фигуры пророков *Исаии* (л. 6 об.), *Иеремии* (л. 7), *Иезекииля* (л. 7 об.), *Даниила* (л. 8), *Давида* (л. 8 об.), *Соломона перед иконой Богородицы Оранты* (л. 9), причем все пророки держат в руках развернутые свитки. Завершается весь этот ряд Иоанном Златоустом, изображенным, подобно евангелисту, пишущим, и Спасом Эммануилом в *Деисусе*, которому предстоят ангелы, держащие орудия страстей, евхаристическую чашу и просфору. Как пишет исследовавший эти изображения А.Л. Саминский, пророческий ряд находит свое идейное раскрытие в последних сценах, это «...переживание Воплощения, Распятия, Воскресения и страшного Второго Пришествия Христа – в образах евхаристии. Иоанн Златоуст здесь появляется как творец литургии. А Христос представлен в виде младенца, который с глубокой древности является символом Воплощения и евхаристической жертвы. Ангелы со святыми дарами и орудиями страстей исчерпывающе раскрывают жертвенное значение этого образа»³⁹⁷. Саминский связывает столь отчетливо выраженное преломление ветхозаветных сюжетов в евхаристическом понимании с решениями Константинопольских соборов 1156-1157 гг., в центре которых были споры о существовании евхаристической жертвы³⁹⁸.

Подобный подход к ветхозаветной теме можно найти и в западном искусстве XII в. Она настойчиво проведена в созданном в 1188 г.

³⁹⁶ Датировка миниатюр рукописи колеблется от первой половины XII в. до начала XIII в. (см.: *Покровский Н.В.* Описание миниатюр Гелатского Евангелия // ЗОРСА ИРАО. Т. 4. СПб., 1890. С. 255-311; *მაჭავარიანი ე. შავი მთის მწიგნობრული სკოლის მხატვრული ტრადიციების ასახვა XII ს. გელათის ოთხთავში* // მრავალთავი. 2001. № 19. გვ. 47-57 (*Мачавариани Е.М.* Отражение художественных традиций очагов письменности Черной горы в Гелатском четвероглаве XII в. // *Мравалтави*. 2001. № 19. С. 47-57. Резюме на рус. яз.); *Саминский А.Л.* Мастерская грузинской и греческой книги в Константинополе XII - начала XIII века // *Музей 10. Художественные собрания СССР: Сб. статей*. М., 1989. С. 184-216.

³⁹⁷ *Саминский А.Л.* Мастерская грузинской и греческой книги... С. 195.

³⁹⁸ См.: *там же*.

Евангелиарии Генриха Льва (Библиотека герцога Августа, Вольфенбюттель, cod. Guelf. 105 Noviss. 2°), где четыре медальонных изображения пророков с текстами или атрибутами сопровождают сцены новозаветного цикла *in folio*³⁹⁹. Инверсию соотношения Ветхого и Нового Заветов мы видим в Псалтири Эгертона (Псалтирь Милисенды, Британская библиотека, MS 1139, между 1131 и 1143)⁴⁰⁰: здесь рукопись предваряется двадцатью четырьмя изображениями новозаветных сцен.

Ветхозаветная тема в искусстве этого времени может интерпретироваться и в других сюжетных вариантах - например, *Древа Иессеева*⁴⁰¹, где также подчеркивалась связь ветхозаветных пророчеств и страстной темы. Н.В. Квливидзе обобщает формирование иконографии *Древа Иессеева* следующим образом: «В соответствии с различными текстами существуют многочисленные варианты композиции. Развитие шло по пути постепенного увеличения числа персонажей, включения в композицию сцен, связанных с пророчествами о воплощении Христа и Его искупительной жертве. В соотнесении персонажей и сюжетов раскрывается тема искупления греха первозданного Адама Вторым Адамом - Христом, в соответствии с ветхозаветными пророчествами Исаии и песнопениями служб, главным образом Рождества Христова. Дерево, лоза соотносятся с райским деревом и крестным деревом, о чем говорил еще свт. Кирилл Александрийский... В Лекционарии из Зигбурга (Lond. Brit. Lib. Harl. 2889, 1164) Иессей изображен мертвым, лежащим во гробе, сквозь который из земли произрастает дерево, несущее на 7 ветвях, выходящих из цветка, голубей (7 даров Св. Духа), что указывает на соотнесение древа Иессеева с райским деревом и деревом

³⁹⁹ См.: *Nilgen U.* Theologisches Konzept und Bildorganisation im Evangeliar Heinrichs des Löwen // *Zeitschrift für Kunstgeschichte.* 52. Deutscher Kunstverlag GmbH, München / Berlin, 1989. S. 301-333.

⁴⁰⁰ См.: *Kühnel B.* The Kingly Statement of the Bookcovers of Queen Melisande's Psalter // *Tesserae: Festschrift für Joseph Engemann / Ed. E. Dassmann, K. Thraede [Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband. 18].* Münster, 1991. S. 340-357.

⁴⁰¹ См.: *Watson A.* The Early Iconography of the Tree of Jesse. London, 1934; *Milanović V.* The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. A Contribution to the Research of the Theme // *Зорграф.* 20. Београд, 1989. С. 48-60.

Животворящего Креста Господня»⁴⁰². Для Грузии подобная связь Креста и Древа имела особое значение в связи с иерусалимским монастырем Святого Креста, основанном, по преданию, на том месте, где произрастало Древо, из которого был сделан Крест Господень, и на рубеже X – XI вв. уже принадлежавшем грузинской церкви⁴⁰³.

Композиция *Древа Иессеева* на западной стене вифлеемской базилики Рождества Христова (1169)⁴⁰⁴ следует одному из двух иконографических вариантов, известных в византийском искусстве, с включением пророков и предков Христа. Изображение *Древа Иессеева* того же времени (вторая половина XII в. – начало XIII в.) присутствует в росписях грузинской церкви Озани. Здесь оно имеет другой извод, основанный на родословии Христа по Евангелию от Матфея. Сильно утраченное изображение занимает дугу пониженной южной арки. В основании древа находится пророк Иессей, над которым произрастает ствол, переходящий в ветви, с медальонными изображениями пророков. На вершине древа видны полуфигуры Иоакима и Анны, над ними, практически в замке арки, крупный лик Богородицы в медальоне. На продолжающемся откосе, головой к Богородице имеется оплечный образ Спаса Эммануила с крестчатым нимбом. Под ним, завершая композицию, расположены две ростовые фигуры со свитками, отделенные разгранкой.

Затем аналогичная, но более развитая, с тронной фигурой Христа Эммануила, композиция *Древа Иессеева* появляется в Кинцвиси, на южной стене юго-западного компартимента⁴⁰⁵.

⁴⁰² Квливидзе Н.В. Древо Иессеево // ПЭ. Т. 16. М., 2007. С. 269.

⁴⁰³ Об истории монастыря см.: Tzaferis V. The Monastery of the Cross: Where Heaven and Earth Meet // BAR. Vol. 27. № 6. 2001. P. 33-41.

⁴⁰⁴ См.: Kühnel G. The 12th-cent. decoration of the Church of the Nativity: Eastern and Western Concord // ACR. 1993. P. 197-203.

⁴⁰⁵ Позже, как и ветхозаветные прообразовательные сюжеты, композиция широко распространяется в искусстве византийского мира (см.: Сарабьянов В.Д. Росписи середины XVI в. в трапезной церкви Пафнутиева Боровского монастыря // Царский храм. Благовещенский собор Московского Кремля в истории русской культуры. Материалы и исследования. М., 2008. С. 116-143). В Грузии поздние примеры композиции мы видим в Зарзме, Чуле (XIV в.) и в Сапаре.

Любовь к ветхозаветной теме в местных экклесиологических традициях объясняется тем, что, если по слову апостола «Несть иудей, ни эллин... вси бо вы едино есте о Христе Иисусе» (Гал. 3:28), эти центры тем не менее ни в коей мере не могли осознавать себя крещенными «эллинами», поскольку ими были греки-византийцы, и стремились к утверждению ветхозаветной древности как своей предхристианской истории. Для Грузии с ее иерусалимским церковным преемством⁴⁰⁶, особым значением иудейских общин в проповеди христианства, изначальной уверенностью в родстве Багратидов с домом Давидовым⁴⁰⁷, а также ранним получением автокефалии, такая связь представлялась очевидной. Это явление характерно и для других региональных центров византийского мира, в частности Древней Руси, где оно начинается в XI в. (София Киевская) и находит свое яркое воплощение в стенописи Спасской церкви в Полоцке и других ансамблях XII в. В монументальной живописи Грузии оно начинает утверждаться раньше, с X в. (Отхта Экклесиа), а в Бетании впервые представлено в сформировавшемся виде.

3.1.2. Страстной цикл

Новозаветная история в сохранившейся части храмовой декорации Бетании разделяется на несколько сюжетно-тематических сфер. Это композиции страстного цикла, сцены, связанные с историей Боговоплощения, чудеса Христовы и эсхатологические сюжеты. Страстной цикл сохранился в наибольшей полноте, а об изначальном составе остальных сюжетных разделов нам сейчас ничего не известно из-за утраты значительной их части. Тем не менее не приходится сомневаться, что именно Страсти Христовы доминировали в богословском замысле программы Бетании и в его художественной реализации. Именно в контексте многообразных смысловых коннотаций страстного цикла с другими темами

⁴⁰⁶ См., например: *Кекелидзе Кор.*, прот. Литургические грузинские памятники... С. X-XII.

⁴⁰⁷ См.: *Багратиони Вахушти*. История царства грузинского. С. 287.

живописной программы можно размышлять о процессах усложнения символики и литургизации храмовой живописи, которые начинаются в послеиконоборческое время и достигают своего пика в искусстве XII в.⁴⁰⁸ Особое значение в Бетании имеет антифонная переключка описанной выше пророческой сюжетики и Страстей на южной и северной стенах основного объема. При меньшем количественном составе, ветхозаветные сцены располагаются выше композиций страстного ряда⁴⁰⁹, подготавливая события Воплощения и Жертвы Богочеловека и раскрывая основание Церкви Христовой в ее предвечных началах, земном утверждении и жизни Будущего Века.

Тема Страстей в искусстве средневековой Грузии появляется достаточно рано. *Распятия* алтарных преград из Цебелды конца VII – начала VIII вв. и Гвелдеси VIII – X вв.⁴¹⁰ иконографически близки к изображениям копто-сирийского искусства (миниатюра Евангелия Раббулы VI в., синайская

⁴⁰⁸ Об этом см., например: *Pallas D.I.* *Passion und Bestattung Christi. Der Ritus - das Bild.* München, 1965; *Maguire H.* *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art // DOP. Vol. 31. 1977. P. 123–174;* *Belting H.* *An image and its function in the liturgy: the Man of sorrows in Byzantium // DOP. Vol. 34–35. 1980–1981. P. 1–16, pl. 1–22;* *Walter Ch.* *Art and Ritual of the Byzantine Church;* *Лудов А.М.* *Образ литургического действия. Христологический цикл росписи Ахталы // Византийское искусство и литургия. Новые открытия. Краткие тезисы докладов научной конференции, посвященной памяти А.В. Банк (11–12 апреля 1990 г.). Л., 1991. С. 26–28;* *Тафт Р. Ф.* *Византийский церковный обряд. Краткий очерк. СПб., 2000;* *Семенова Е.С.* *Страстной цикл росписей Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. Иконография и содержание // ИХМ. Вып. 10. 2007. С. 218–230;* *Сарабьянов В.Д.* *Страстной контекст «Преображения» в византийском и древнерусском искусстве // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 3 (3). М., 2010. С. 7–30;* *Он же.* *Страстной цикл Софии Киевской... С. 279–298 и др.*

⁴⁰⁹ В Бетании большинство ветхозаветных сцен сосредоточено на южной стене, рядом со сценами Воскресения, тем самым совмещаются пасхальное жизнеутверждение и ликование пророков. На северной же стене концентрируется трагическая тема, связанная со смертью Спасителя на Кресте. Можно отметить, что солнечный свет, таким образом, попадает на южную стену в первой половине дня, во время литургии, а во время вечерних служб он приглушенно освещает сцены страстного цикла, оставляя в тени южную стену (о символическом значении и месте света в храмовом пространстве см.: *Рожнятовский В.М.* *Рукотворенный свет. Световые эффекты как самостоятельный элемент декорации восточнохристианского храма. СПб., 2012).*

⁴¹⁰ См.: *Шевякова Т.С.* *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии. С. 10–11.*

икона *Распятие* VIII в., миниатюра Хлудовской Псалтири, л. 45 об. и др.)⁴¹¹. Самое раннее из известных в грузинской монументальной живописи *Распятие*, относящееся к X в., следует тому же типу: это композиция пещерной церкви Саберееби монастырского комплекса Давидгареджи, X в.

В грузинской монументальной живописи средневизантийского периода страстная тема получает развитие в соответствии с ее формированием и распространением в памятниках византийского мира в целом. Суть этого процесса В.Д. Сарабьянов определяет так: «Влияние литургии на появление новых иконографических типов очевидно, но символическое преобразование евангельских и ветхозаветных сюжетов оказалось процессом куда более сложным и постепенным. Переосмысление традиционных форм хронологически последовательного евангельского повествования, отказ от построчного прочтения сюжетов, напоминающего перелистывание иллюстрированной книги, переход на язык литургических знаков и символов, – все эти этапы составляют историю византийской храмовой декорации начиная со второй половины IX в., и одна из ключевых ролей в этом процессе принадлежит блоку сюжетов, иллюстрирующих события “страстей Господних”»⁴¹².

Характерной особенностью описываемого здесь процесса символизации и литургизации живописи является то обстоятельство, что он первоначально, по-видимому, начинает развиваться внутри собственно новозаветных циклов, когда прообразовательный страстной смысл получают предшествующие Голгофе новозаветные события. Именно они рассматриваются как прообразы будущей Жертвы и Крестных страданий, и лишь затем в этот процесс включаются ветхозаветные образы, которые утрачивают преобладающий до этого нарративный характер и встраиваются в сложную литургическую экзегезу. Богословским источником,

⁴¹¹ Очерк развития иконографии *Распятия* см.: Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии. СПб., 1892; Акимов В.В. Крестные страдания и смерть Иисуса Христа в иконографии Востока и Запада // Скрижали. № 4. Минск, 2012. С. 106-121.

⁴¹² Сарабьянов В.Д. Страстной цикл Софии Киевской... С. 279.

инициировавшим этот процесс, по мнению ряда исследователей, было «Сказание о Церкви и рассмотрении таинств» патриарха Германа Константинопольского (715–730)⁴¹³, благодаря которому доиконоборческий литургический символизм, основанный на мистико-анагогических учениях о церкви Дионисия Ареопагита и Максима Исповедника и призывавший к созерцанию в «земных» пространственно-временных культовых действиях и знаках, Небесной Литургии, дополняется историческим пониманием евхаристического таинства как Жертвы, происходящей «здесь и сейчас». Двигателем этого процесса была борьба с иконоборчеством, настаивавшем на отвлечено-умозрительном подходе к таинствам, событиям и лицам Священной истории и отрицавшем возможность их запечатления в конкретно-содержательных образах. Окончательно на путь литургизации в указанном смысле искусство встает под действием послеиконоборческой литургической реформы патриарха Мефодия и Феодора Студита⁴¹⁴. Соответственно, уже с X в. мы видим примеры разрастания и усложнения страстных циклов в монументальной живописи, с включением в них прежде не рассматриваемых в таком контексте сюжетов (каппадокийские Новая Токали килисе, 950-960-е, и Сакли килисе, середина XI в.⁴¹⁵, «Большая голубятня» в Чавушине, 963-969, кафоликон Осиос Лукас и др.).

Грузинское искусство своевременно включается в этот процесс, и уже в циклах росписей Атенского Сиона и церкви св. Георгия в Бочорме показывает его непровинциальное понимание, о чем в этих памятниках говорит лаконично-собранный, емкий ответ вставших перед искусством задач. В первом памятнике страстный цикл занимает северную экседру. Его ядром являются занимающие средний ряд *Тайная вечеря*, *Распятие*,

⁴¹³ См.: *Св. Герман Константинопольский. Сказание о Церкви и рассмотрении Таинств.* М., 1995.

⁴¹⁴ См. об этом: *Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church; Taft R. F. The Liturgy of the Great Church: An Initial Synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm // DOP. Vol. 34-35. 1980-1981. P. 45-75; Тафт Р. Ф. Византийский церковный обряд; Мейендорф П.И. Вступительная статья // Св. Герман Константинопольский. Сказание о Церкви и рассмотрении таинств; Сарабьянов В.Д. Страстной цикл Софии Киевской...*

⁴¹⁵ См.: *Jolivet-Lévy C. L'arte della Cappadocia. Tav. 113, 142, 150, 155.*

Сошествие во ад, Жены-мироносицы у гроба - т.е. ключевые события, связанные со смертью и воскресением Христа. Они дополнены, в верхнем ярусе, *Преображением, Воскрешением Лазаря, Входом в Иерусалим*, которые таким образом начинают звучать как события, предшествующие страстям и прообразующие Крестную смерть и Победу над ней. Расположенные выше, в конхе экседры, *Сретение* и *Крещение* включаются в тот же смысловой ряд – обе композиции воспринимаются как начало Крестного пути, приуготовление будущей Жертвы. Замыкается цикл нижним рядом с двумя сценами, *Вознесение* и *Сошествие Св. Духа*. Они, в свою очередь, полностью раскрывают смысл Жертвы, открывшей человеку путь к спасению через утверждение Церкви земной.

Если в Атени страстная тема локализуется в одном компарimente, соседствуя с другими, также достаточно обособленными темами (протоевангельский цикл и др.), то в Бочорме она начинает доминировать в программе росписей в целом, чему способствует и сам характер пространства небольшого шестиэкседрового храма. Цикл состоит из тех же сцен, что и в Атени, но теперь они равномерно распределяются по всем архитектурным объемам – так, что *Воскрешение Лазаря* и *Преображение* перемещаются в алтарную зону, что в рамках описываемого здесь процесса отнюдь не является случайным⁴¹⁶. В Бочорме литургическое осмысление программы усиливается сценой *Пиры в Кане Галилейской*, находящейся в противоположной от алтаря экседре, которая, таким образом, вынимается из повествовательной событийности и начинает корреспондировать с алтарным пространством как местом совершения Евхаристии – выступая тем самым как один из ее новозаветных прообразов.

В начале XII в. страстные циклы вступают в процесс нарастания драматизации росписей за счет появления новых иконографий, добавления

⁴¹⁶ О смысле включения композиций *Преображение* и *Воскрешение Лазаря* в страстной цикл см.: *Сарабьянов В.Д.* Страстной контекст «Преображения» в византийском и древнерусском искусстве // *Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства.* Вып. 3 (3). С. 7–30.

сцен так называемых «малых страстей», насыщения композиций лаконично-выразительной атрибутикой и иконографическими акцентами. Началом этого движения можно считать росписи монастыря Иоанна Златоуста в Кутсовендесе на Кипре, где к традиционным композициям *Распятие*, *Снятие с креста* и *Сошествие во ад* прибавляется неизвестное ранее *Оплакивание*⁴¹⁷.

Ко второй половине XII в. в Грузии, как и во всем византийском искусстве, страстные циклы становятся все более подробными, усиливается их драматизм. Эти процессы инспирируются многочисленными спорами о природе Жертвы в Евхаристии, когда под сомнение была поставлена формулировка тайной молитвы священника, произносимой во время Херувимской песни: «Ты бо еси приносяй и приносимый, и приемляй и раздаваемый, Христе Боже наш». Оппозиционеры утверждали, что Жертва не может приниматься и приноситься Христом одновременно. Догматический ответ на эти сомнения был сформулирован на Константинопольских соборах 1156–1157 гг.⁴¹⁸ Принятое там решение о Христе как о Животворящей Жертве, которая «в начале и во все время доньше приносилась не одному безначальному Отцу Единородного, но и самому вочеловечившемуся Слову, и Святому Духу, в троичности лиц участвующему в Жертве»⁴¹⁹ нашло отражение в программах монументальных росписей всего восточно-христианского мира⁴²⁰.

⁴¹⁷ См.: *Stylianou A., Stylianou J. The painted churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art. London, 1985. P. 463-465.*

⁴¹⁸ См: *Черемухин Павел. Константинопольский собор 1157 г. и Николай епископ Мефонский. Богословские труды, том I. М., 1960. С. 87-109; Ермилов П.В. История константинопольских соборов 1156-1157 годов (проблемы исторической реконструкции и критики источников). Автореферат дисс. на соиск. ученой степени канд. ист. наук. М., 2012.*

⁴¹⁹ Цит по: *Ермилов П.В. Константинопольские споры XII в. о богословии Евхаристии / Евхаристия. Ч. II // ПЭ. Т. 17. М., 2008. С. 615-696.*

⁴²⁰ Примеры и библиографию см.: *Babić G. Les discussions christologiques et le décor des églises Byzantines au XII-e siècle. Les évêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos // Frühmittelalterliche Studien. № 2. 1968. P. 368-386. Об отражении процесса в древнерусском искусстве см.: *Сарабьянов В.Д. Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века // ВИ. 4/94. М., 1994. С. 278-281.**

Бетанийская живопись представляет нам первый пример развернутого страстного цикла в грузинском средневековом искусстве. Его общая программа такова. Цикл начинается на северной стене с трех композиций, размещенных на четырех оконных откосах. В западном окне это фрагмент композиции *Иуда получает серебряники* и *Тайная вечеря*. В восточном окне⁴²¹ - сцена *Омовения ног*. *Гефсиманское моление* находится в углу на стыке северной и восточной стен. За ним на восточной стене следуют *Поцелуй Иуды* и *Отречение Петра*. Действие продолжается на восточной стене южного рукава подкупольного креста уцелевшим фрагментом композиции *Пилат умывает руки*.

Во втором ярусе на северной стене, под окнами, расположены три композиции: сильно поврежденное *Несение креста*, *Христос перед возведением на крест* и *Распятие*. На восточной стене северного рукава храма следуют *Снятие со креста* и *Оплакивание*. В южном рукаве на восточной стене, над аркой прохода в диаконник, помещено *Явление ангела женам-мироносицам*. Дальше идет утраченная сцена (могло быть, например, *Уверение Фомы?*), и, уже на южной стене, *Вознесение Христова*, *Сошествие Святого Духа на апостолов*. Еще одну, сохранившую здесь лишь в незначительной части композицию Амиранашвили опознал как *Успение Богоматери*, что представляется вполне вероятным⁴²².

В первой сцене, которой открывается весь цикл, молодой (безбородый) Иуда получает от двух персонажей в обычных (не священнических) одеждах крупную монету. Уже здесь видна намеренная конкретика в деталях, желание сделать предметное сопровождение сцен предельно лаконичным и вещественным. (Ил. 47.)

⁴²¹ По непонятным причинам Амиранашвили пишет: «на западной стороне второго окна живопись не сохранилась, на восточной стороне дано омовение ног». (*Амиранашвили Ш.Я.* История грузинского искусства. С. 224). Таким образом, он принимает во внимание только одну часть этой композиции, в то время как их две на разных оконных откосах.

⁴²² См.: там же.

Композиция *Тайной вечери* (ил.48) построена следующим образом. В центре, во главе полукруглого стола, сидит Христос. Его фигура пропорционально много больше остальных. Из всех персонажей сцены только Его лик окружен нимбом. Двенадцать апостолов расположены по обе руки от Учителя, слева пять фигур, причем голова Иоанна лежит на плече Христа. Справа от центральной фигуры расположились четыре апостола (одна фигура не сохранилась). Иуда сидит на ближнем левом углу стола, торсом и головой в профиль, левой рукой он тянется через край стола к чаше, в то время как Христос протягивает через стол круглый «кусочек». На переднем плане, перед краем стола происходящее «комментируют» жестами два апостола, сидящих на высоких табуретах, корпусом к зрителю, со свешенными ногами. На столе множество деталей, в том числе небольшой кувшин, на самом краю стола – крупная чаша. Фоном для всей сцены служит архитектурная декорация с веллумом.

Предметы в изображении этой сцены: круглый хлеб в руках Христа, типа евхаристического Агнца, крупная чаша и другие предметы на столе – все это напоминает о священных дарах и утвари, используемых во время совершения литургии. В подобном конкретном акцентировании деталей последней Трапезы читается связь с упомянутыми евхаристическими спорами. Бетанийская *Тайная Вечеря* расположена рядом (в откосе окна) с композицией *Три отрока в пещи огненной* (прообраз Жертвы и Воскресения – см. выше) и над Страстными сценами *Возведение на крест* и *Распятие*, тем самым словно бы наглядно подтверждая слова тайной молитвы священника, поставленной под сомнение в спорах.

Омовение ног (ил. 49) размещено на двух оконных откосах, что, конечно, является очень необычным для подобных архитектурных зон, поскольку эти сюжеты требуют намного большего пространства. Слева от окна развязывающие сандалии апостолы (их восемь, фигура одного утрачена), двое из них поставили согнутые в коленях ноги на своеобразную конструкцию (подобную мы видим в сцене *Омовения ног* в кафоликоне

монастыря Осиос Лукас в Фокиде). Справа Христос оmyвает ноги апостолу Петру. Спаситель изображен стоящим, а четыре апостола, фигуры которых перекрывают друг друга, – сидящими на высоких табуретах, поэтому композиционно стоящая фигура находится ниже сидящих. Правой рукой Петр выразительно схватился за голову, что является его традиционным иконографическим жестом в композициях данного типа. Перед Христом, в центре, крупная чаша с водой, напоминающая крестильную купель. Еще одной отличительной иконографической деталью является свернутый клубком и брошенный на скамью гиматий Христа в нижнем правом углу композиции.

Следующая композиция Страстного цикла, *Моление в Гефсиманском саду* (ил.50.1), находится справа от оконных ниш. Композиция расположена на двух смежных стенах под углом и подписана «Сон учеников». Она ясно разделяется на два яруса: в верхнем коленапреклоненный Христос, с ликом, развернутым почти в профиль. Ангел размещен позади Христа, причем он словно заглядывает в композицию из-за края разгранки, мастер изображает лишь верхнюю часть его фигуры. Ниже тесно расположенные друг к другу одиннадцать фигур апостолов. Петр в этой композиции единственный из апостолов, кто не спит. Он тоже изображен в профиль и смотрит в ту же сторону, что и Христос. Часть композиции, размещенная под прямым углом, на восточной стене представляет монументальную, в рост, фигуру Христа (лик утрачен) в момент, когда Он пытается разбудить учеников. Именно к Нему, таким образом, и обращен ликом бодрствующий Петр.

Именно таким образом построенная сцена распространяется в византийской живописи с середины XII в. Практически полную иконографическую аналогию Бетании мы видим в мозаиках собора Сан-Марко в Венеции, в той его части, которая относится к началу XIII в.⁴²³ Отличия состоят в том, что в Бетании, по сравнению с Сан-Марко, общая иконографическая схема несколько сокращена: композиция в Сан-Марко

⁴²³ Demus Otto. The Mosaics of San Marco in Venice. V. 2. P. 11-16.

больше и протяженнее, молящийся Христос развернут в другую сторону, ангел отсутствует, а апостол Петр (как и в Бетании), обращен ликом в сторону стоящего Христа. Также очень близкая иконографически сцена находится в церкви св. Пантелеймона в Нерези и в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря. Как можно судить по черно-белым фотографиям, группа апостолов иконографически близка аналогичной сцене в церкви Спаса Преображения на Нередице в Новгороде Великом (1199)⁴²⁴.

Ближайшими грузинскими аналогиями сцены являются плохо сохранившаяся фреска церкви Вознесения в Озани и в Тимотесубани. Последняя тоже подписана *Сон учеников* и иконографически ближе к венецианской мозаике.

Идентичная композиция встречается и в рукописях – более ранней иерусалимской Псалтири Мелисенды (1131–1143)⁴²⁵ и в Гелатском Четвероевангелии.

За *Гефсиманским молением* (как и в Мирожской росписи) следуют сцены *Поцелуй Иуды* и *Отречение Петра*. (Ил. 51.1.) Они расположены на восточной стене, отделяющей жертвенник от основного объема, и, несмотря на разделяющие композиции разгранки, читаются как единая сцена.

Первая ее часть чрезвычайно насыщена персонажами и движением, но от нее сохранился фактически лишь рисунок. В следующей изображен не тот момент, когда Петр отрекается от Христа, а его плач в минуту раскаяния. При этом Петр изображен отвернувшимся от служанок, греющихся у очага, и развернут к композиции *Поцелуй Иуды*, поэтому зрительно он воспринимается как ее участник. Это впечатление усиливается и размерами его фигуры, соразмерными фигурам сцены с Иудой, в то время как фигурки служанок едва доходят ему до колен. Над головой Петра, на массивном архитектурном постаменте крупно изображен петух.

⁴²⁴ См.: *Щербатова-Шевякова Т.С.* Нередица. М., 2004. С. 138-139; *Пивоварова Н.В.* Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: Иконографическая программа росписи. СПб., 2002.

⁴²⁵ См.: *Buchta H.* Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford, 1957.

От следующей сцены *Пилат умывает руки* сохранился лишь рисунок фигуры Пилата. (Ил. 52.)

Композиции, изображающие последние события Страстей – это *Несение креста*, *Христос перед возведением на крест* и *Распятие*. От *Несения на крест* сохранился лишь силуэт фигуры воина (?) слева, пересекающиеся линии в центре, в которых угадывается рисунок креста, и фрагмент горки в левом верхнем углу. Две другие сцены насыщены деталями и имеют некоторые уникальные иконографические особенности. В первой крест устанавливает, орудуя массивным молотком и клином, персонаж с двумя левыми руками. За спиной Христа один из воинов вертикально держит лестницу, просунув голову в ячейку между ступенями. (Ил. 43.) В *Распятии* мастер буквально следует Мф. 27:51, изображая «рассевшиеся камни» и «раздравшуюся завесу» в храме: вертикаль скалы, сплошная в предыдущей композиции, здесь имеет широкую трещину посередине, то же относится и к занавеси, развевающейся по воздуху в предыдущей сцене, а теперь разорванной надвое⁴²⁶. Художник не пропускает ни одной исторической детали, изображая сосуд для оцета и губку на копье в руках одного из воинов. Кровь истекает не только из прободенного ребра Спасителя, но и из Его рук и ног. В правом нижнем углу четыре воина делят хитон. Лонгин-сотник указывает пальцем на Распятого. Интересно, что Богоматерь и Иоанн изображены вместе по правую руку от Христа. (Ил. 44.)

Ближайшим иконографическим аналогом бетанийского *Снятия с креста* в грузинской живописи является датируемая началом XII в. икона *Снятие с креста и Оплакивание* из церкви св. Кирика и Иулиты в Лагурке (Сванетия). Композиция из Бетании представляет собой несколько сокращенный вариант верхней части иконы (*Снятие с креста*), но детали совпадают. В бетанийской фреске мы видим идентичное расположение тела, рук и ног Спасителя, жест Богородицы, целующей правую руку Христа, позы

⁴²⁶ Иконографические аналогии этим подробностям в живописи средневизантийского периода мне неизвестны.

и жесты, с незначительными вариациями, снимающих тело Распятого персонажей – вплоть до высоких табуретов, на которых они стоят. Сокращено лишь количество ангелов (два вместо четырех на иконе), в стенописи также отсутствуют узкая гробница за спиной Иосифа Аримафейского и жена-мироносица за спиной Богородицы, изменена поза Иоанна Богослова. (Ил. 45.)

Похожая схема хорошо известна в монументальной живописи XII в. Достаточно вспомнить композиции из церкви св. Пантелеимона в Нерези (1164)⁴²⁷, св. Георгия в Курбинове (1191)⁴²⁸, крипты соборной базилики в Аквилее (Италия) конца XII в.⁴²⁹, ее же воспроизводила и утраченная фреска церкви Спаса Преображения на Нередице. Аналогичную иконографию имеют также композиции *Снятие с креста* из Псалтири Мелисенды и Гелатского Четвероевангелия.

Что касается *Оплакивания*⁴³⁰ (ил. 46.), то иконографически она имеет большое сходство с центральной частью соответствующей сцены из Нерези⁴³¹, представляя собой менее разработанный и более сдержанный ее вариант. Схема положения фигур и рук Богородицы, Христа, Иоанна Богослова полностью совпадают в обеих фресках, сходство усиливает узор и форма плащаницы, в которую уложено тело Спасителя. Справа от головы Христа находятся две жены-мироносицы, у Его ног – Иосиф Аримафейский и Никодим. В аналогичных сценах в Мирожском ансамбле и в церкви Спаса-

⁴²⁷ См.: Джурич В. Византийские фрески. С. 36-41, 334-336; Sinkević I. The Church of St. Panteleimon at Nerezi: Architecture, programme, patronage. Reichert, Wiesbaden, 2000.

⁴²⁸ См.: Hadermann-Misguich L. Kurbinovo. Les fresques de Saint-George et la peinture byzantine du XIIe siècle. Bruxelles, 1975; Грозданов К., Хадерман-Мизгич Л. Курбиново. Скопье, 1992; Джурич В. Византийские фрески. С. 41-45, 336-339.

⁴²⁹ См.: Marcuzzi L., Zanette M. Aquileia und seine Kunstschatze. Aquileia, 1993.

⁴³⁰ Об апокрифических, гимнографических и богословских источниках иконографии *Оплакивания* см.: Семенова Е.С. Страстной цикл росписей Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. Иконография и содержание // ИХМ. С. 218-230. Здесь же и обширная библиография.

⁴³¹ См.: Овчарова О.В. Особенности композиции «Оплакивание» в церкви св. Пантелеймона в Нерези // Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры. Вып. IV. Материалы научной конференции 2000. М., 2001. С. 155-161.

Преображения Евфросиниева монастыря в Полоцке на втором плане в центре композиции изображен крест.

Композиция *Оплакивания* появляется в византийском искусстве в начале XII в.⁴³² Как уже отмечалось выше, первым из известных памятников, имеющих эту сцену, считается церковь Спасителя в Кутсовендисе.

Иконографический тип позы Богоматери, которой следует бетанийское *Оплакивание*, складывается не сразу. В этом варианте Она держит тело Спасителя на коленях, а не на плащанице, как, например, в Кутсовендисе или в Мирожье. Наиболее радикальный вариант такой иконографии, когда Дева Мария держит Сына на своем лоне, практически лежа на земле и охватывая Его тело коленями⁴³³, представляет композиция в Нерези. «Компромиссный» тип между двумя иконографическими вариантами мы видим, например, в миниатюрах Псалтири Мелисенды и Гелатского Евангелия – в этих памятниках Богородица изображена сидящей со слегка раздвинутыми коленями и смотрящей в лицо Христа (Псалтирь Мелисенды), или со скрещенными ногами, на которых она, держит тело Спасителя, обняв Его и прильнув к его лику щекой (Гелатская рукопись).

Бетанийская сцена представляет позу Богородицы близкой к композиции в Нерези, но не столь откровенно, и без свойственного ей эмоционального накала. Аналогичным образом сцена решена в нижней части сванской иконы из церкви св. Кирика и Иулиты в Лагурке.

⁴³² См.: *Weitzmann K.* The Origin of the Threnos // *De artibus opuscula XL: Essays in Honor of Ervin Panofsky*. Vol. 1–2. New York, 1961. P. 476–490. fig. 10–16; *Kitzinger E.* The Hellenistik Heritage in Byzantine Art // *DOP*. Vol. 17. 1963. P. 95–117; *Alexiou M.* The Lament of the Virgin in Byzantine Literature and Modern Greek Folk-Song // *Byzantines and Modern Greek Studies*. 1975. Vol. 1. P. 111–140; *Maguire H.* Art and Eloquence in Byzantium. Princeton, 1981. P. 101–111; *Она же.* The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art; *Belting H.* An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium. P. 1–16; *Spatharakis I.* The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos // *Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*. Princeton, 1995. P. 435–441; *Sinkević I.* The Church of Saint Panteleimon at Nerezi. P. 50–52; *Этингоф О.Е.* Античные образцы в византийском искусстве конца XI–XII в.... С. 99–126; *Она же.* К иконографии Богоматери «Ласкающей» (Гликофилусы)... С. 66–98.

⁴³³ См.: *Этингоф О.Е.* Византийская иконография «оплакивания» и античный миф о плодородии как спасении // *Жизнь мифа в античности. Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1985»*. В. 18. Ч. 1. Доклады и сообщения. М., 1988. С. 256–262.

На восточной стене над аркой прохода в дьяконник помещено *Явление ангела женам-мироносицам*. Крупная фигура Ангела сидит на камне, с левой стороны к нему идут жены (гораздо меньшие по размеру), в руках одной из них сосуд. Справа - уснувшие стражники перед гробом, изображенным в виде шатровой архитектуры. (Ил. 53.) Иконография композиции близка или даже полностью аналогична многочисленным подобным изображениям, среди которых можно упомянуть – из монументальной живописи – Кинцвиси, Ахталу, Мирожу, Милешево (1230-е) и многие другие, а также ряд миниатюр – из Трапезундского Евангелия (РНБ, гр. 21. л. 7 об.), Гелатского четвероевангелия и др. Столь же традиционно и бетанийское *Вознесение Христово*. Здесь Богородица в позе Оранты занимает доминирующее положение, она стоит между тех же расступающихся горок, что мы видим в композициях Страстного цикла, в то время как вознесшийся Христос является самой маленькой фигурой сцены. (Ил. 57.1.)

Подобная иконография в христианском искусстве известна с V в.⁴³⁴, причем уже первые изображения дают сложившуюся двухуровневую схему: вознесшийся Христос наверху и Богоматерь в позе Оранты под Ним, сопровождаемая апостолами и иногда ангелами (рельеф на деревянных дверях церкви Санта-Сабина в Риме, около 430; миниатюра из Евангелия Раввулы, Laurent. Plut. I 56. f. 13v, 586; ампула из собора св. Иоанна Предтечи в Монце, Италия, VI в.; икона из монастыря св. Екатерины на Синае, VIII - IX вв. и др.). В монументальной живописи подобные сцены изначально располагались в тех частях архитектурных объемов, которые физически подчеркивают основную идею сцен: это купол или своды (церковь Св. Софии в Фессалониках, конец IX в.; пещерные церкви Каппадокии – Чавушин, 963-969, и другие храмы X-XII вв.; церковь Св. Софии в Охриде, Спасский собор Мирожского монастыря, церковь св. Георгия в Старой Ладогe, 1180-е – 1190-е, церковь Спаса Преображения на Нередице, мозаика собора Сан-Марко,

⁴³⁴ См.: Schmid A.A. Himmelfahrt Christi // LCI. Bd. 2. Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1970. Sp. 268-276.

Венеция)⁴³⁵. Даже в базиликальных храмах, при отсутствии купола и сводов, *Вознесение* старается расположиться в зоне, символически замещающей купол, - т.е. в верхней части восточной стены над алтарной конхой (Курбиново). Купольные *Вознесения* как правило сопровождаются фигурами пророков, чего мы не видим в ранних повествовательных вариантах иконографии. Такое совмещение в XII в. включается в общий процесс литургического переосмысления храмового пространства, интереснейшим свидетельством чего является миниатюра из Гомилий Иакова Коккиновафского XII в. (Vat. gr. 1162, f. 2). Здесь сцена показана как событие, происходящее в центре храмового пространства. Храм изображен подобно таблицам канонов, орнаментированно, но тем не менее хорошо видно, что это пятикупольное помещение с изящными колонками внутри. В люнете под центральным куполом в традиционной схеме изображено *Сошествие Св. Духа на апостолов*, что дополнительно подчеркивает еkklesiологический контекст нижней сцены. Как свидетели происходящего в боковых нефях присутствуют пророки Исаия и Давид с развернутыми свитками⁴³⁶.

В Бетании, таким образом, мы видим один из ранних вариантов не купольного, а регистрового размещения *Вознесения*, как одной из сцен новозаветного цикла. Здесь она, с одной стороны, иконографически подчеркнута встраивается в последовательность ряда Страстей, а другой начинает звучать как тема пророческой экзегезы и еkklesiологии. Подобная связь *Вознесения*, Страстей и пророческих прообразов прослеживается в более раннем памятнике, не относящимся к монументальной живописи – это дискос из Эрмитажа, датируемый IX-X вв., с довольно подробной последовательностью медальонных изображений

⁴³⁵ В Грузии в купольных *Вознесениях* традиционно Христос не изображался вплоть до XIV в. Здесь Его изображение заменялось крестом.

⁴³⁶ Отметим, что в Бетании рядом с *Вознесением* находится *Сошествие Св. Духа на апостолов*, причем обе композиции расположены на той же стене, что и пророки в сценах, а Исаия со свитком – напротив.

страстных событий (*Распятие, Жены мироносицы у гроба, Отречение Петра и воины у Гроба Господня*), дополненной *Вознесением* и *Даниилом во рву львином*.

Композиция *Сошествия Св. Духа*, в целом вполне традиционная, имеет уникальную и очень своеобразную деталь, не имеющую аналогий: «языки», находящиеся в подковообразной нише, взвешивают что-то на весах. (Ил. 58.1.) Привалова предлагает следующую версию объяснения их действий: это «изображение взвешивания грехов (?) на весах, как видно, должно рассматриваться как иллюстрация слов Иисуса Христа “... мир вам! Как послал меня отец, так и Я посылаю вас ... сказав это, дунул и говорит им: примите Духа Святаго. Кому простите грехи, тому простятся, на ком оставите, на том останутся”. Иоанн. 20:21-23»⁴³⁷. Эту интерпретацию трудно считать окончательной – по крайней мере до тех пор, пока она не будет подтверждена аналогиями⁴³⁸.

Подведем итоги. Параллелизм Ветхого и Нового Заветов, наблюдаемый в миниатюрах Псалтирей и других рукописей, привлеченных к исследованию, в Бетании обретает новое качество, которое можно обозначить как художественно-богословский синтез обеих тем. В монументальной живописи один из первых вариантов включения ветхозаветных сцен в состав Страстного цикла мы видим в Софии Киевской, однако основное раскрытие прообразовательной символики происходит здесь в новозаветных событиях, предшествующих Голгофе. Возможно, в Бетании аналогичная ситуация также присутствовала, однако утраты живописи не позволяют ее воспроизвести⁴³⁹.

В грузинской монументальной живописи Страстной цикл церкви Рождества Богородицы в Бетании является одним из первых, сложившихся в

⁴³⁷ Привалова Е.Л. Новые данные о Бетании. С. 21.

⁴³⁸ Мне они неизвестны.

⁴³⁹ Среди сохранившихся росписей мы не видим сцен *Рождества Христова, Сретения, Крещения, Воскрешения Лазаря, Преображения*, которые могли располагаться на сводах южного и северного рукавов. Предполагаемое расположение композиции *Вход Господень в Иерусалим* обосновывается ниже на основе сохранившихся фрагментов.

крестово-купольном храме. По своему составу, программной значимости и иконографии он вполне соответствует алгоритму развития аналогичных циклов в XII веке в таких памятниках, как Спасо-Преображенский собор в Мирожье, Спасская церковь Евфросиниевского монастыря, церкви св. Пантелеймона в Нерези и др. В сравнении с перечисленными памятниками бетанийский цикл тяготеет к традиционному составу сцен, он не отличается излишней повествовательностью, а его драматизм достигается благодаря ряду иконографических акцентов (разорванная завеса, рассевшаяся скала и др.).

Раскрытие догматического учения о Боговоплощении и Воскресении выразилось здесь в прообразовательной ветхозаветной части программы. Она представляет один из первых вариантов продуманного и подробного включения в состав страстной темы ветхозаветных сцен.

Храм создавался как княжеская усыпальница, что, несомненно, отразилось в драматургии программного замысла. И в ее общем характере, и по отдельным атрибутам и иконографическим нюансам, мы видим, насколько хорошо художники (несомненно, в союзе с заказчиками) были осведомлены в богослужебной и богословской проблематике XII столетия.

3.1.3. Программа росписи западной части храма

В западном рукаве подкупольного креста помещается многочастное изображение Страшного Суда. Под ним, на западной стене (ил. 39.3), стоят святые воины, выше в нескольких клеймах между окнами и в южном простенке располагаются еще несколько святых⁴⁴⁰, а на оконных откосах - Исцеление бесноватого и Исцеление *слепого*.

⁴⁴⁰ Сейчас пространство между сценой Рая и сводом занимают фигуры святых (время создания этой живописи вызывает вопросы и не исследуется в контексте этой работы). В верхнем ярусе под круглым окном расположена фронтальная фигура святого с молитвенно воздетыми вверх руками. По бокам от круглого окна живопись утрачена. С левой стороны западной стены вдоль левого (южного) окна размещены три изображения мучеников, одно под другим, все даны фронтально. От верхнего сохранился малочитаемый фрагмент живописи, под ним расположена полуфигура, нижняя представляет одиночное поколенное изображение. Между окнами под верхней фигурой -

Страшный суд. Средний ярус западной стены занимает большая композиция Рая. В центре расположен огненный херувим, охраняющий врата Рая. Слева от врат располагается фигура благоразумного разбойника с крестом в руке, в четверть оборота к центру композиции. Еще дальше находится ангел в длинной тунике, лицом к зрителю, и Богоматерь на троне среди райских кущ. (Ил. 63.1-5.) Над южной аркой западного рукава подкупольного креста Рай продолжается Лоном Авраамовым (композиция наполовину утрачена).

Справа от херувима, стерегущего райские врата, расположена группа праведников, возглавляемая апостолом Петром. Над ними, ярусом выше, группа святых жен (среди них Мария Египетская), продолженная на щеке северной арки западного рукава процессией цариц, преподобных и праведников, направляющейся к Престолу уготованному (сохранились нижние части фигур). К Этимасии припадают небольшие фигурки Адама и Евы. Далее справа находятся плохо различимые изображения, где угадываются языки пламени с фигурами грешников.

Регистром ниже, под группами шествующих святых, слева от арочного пролета помещаются изображения земных и морских хищников, извергающих из пасти поглощенные ими чедовеческие тела, и дальше два ангела с копьями, отгоняющие бесов от весов⁴⁴¹, где взвешиваются добрые и злые человеческие дела⁴⁴². (Ил. 64.) Справа от арки бесы влекут в ад человека в тюрбане, ухватив его за бороду.

еще одно фронтальное ростовое изображение. С правой стороны от северного окна, в верхней его части осталось изображение ступни, принадлежавшей, вероятно фигуре мученика.

⁴⁴¹ Об этом мотиве см.: Мурьянов М.Ф. Этюды к нередицким фрескам // ВВ. Т. 34. М., 1973. С. 204-208. Изображение поясняла надпись, от которой остались едва различимые отдельные буквы. Возможно, она цитировала Откр. 20:12: «И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими».

⁴⁴² О чем, вероятно, говорила и надпись, от которой остались едва различимые отдельные буквы. Гипотетически это может текст Откр. 20:12: «И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими».

Прежде чем оказаться в составе развернутых программ храмовых росписей на западной стене, композиции *Страшного суда* прошли длительный и многообразный путь формирования, имеющий множество источников⁴⁴³.

Тема Второго Пришествия Христа, как главного, вслед за Воскресением, события мировой истории, и связанного с ним окончания судеб мира, становится предметом осмысления уже в раннехристианском искусстве (мозаики оратория в Архиепископской капелле в Равенне, 494–519, пресбитерий церкви Сан-Витале). Однако масштабные развернутые композиции эсхатологического характера складываются лишь к началу IX в.⁴⁴⁴

⁴⁴³ Изначально основанная на видениях пророков в Ветхом Завете (Дан. 7, Иез. 1:37-38), Откровении Иоанна Богослова и новозаветных пророчествах (Мф. 24:25-51 и 25:31-46; Мк. 13:24-36), тема Второго Пришествия со временем обрастает дидактикой, толкуется и интерпретируется в сочинениях святых отцов и в апокрифах (гомилии Ефрема Сирина, «Житие преподобного Василия Нового», «Апокалипсис Святого Петра», «Апокалипсис Святого Павла», «Апокалипсис Богоматери» и проч.). О подробном развитии иконографии *Страшного суда* и влиянии на нее тех или иных литературных источников см.: *Покровский Н.В.* Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства // Труды VI Археологического съезда в Одессе. Т. 3. Одесса, 1887. С. 285-381 (одно из первых исследований на эту тему в отечественной историографии, до сих пор не утратившее своего значения); *Voss G.* Das Jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters. Leipzig: E.A. Seemann, 1884. P. 64-75; *Milošević D.* Das Jüngste Gericht. Recklinshausen: Bongers Verlag, 1963. P. 18-21; *Brenk B.* Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung // BZ. Bd. 57. 1964. S. 106-126 и др. Античные истоки сцены отмечал А. Грабар (см: *Grabar A.* L'Empereur dans l'art byzantin. London: Variorum, 1971. P. 249-258). О *Страшном Суде* в монументальной живописи Древней Руси см.: *Царевская Т.Ю.* Николо-Дворищенский собор // Монументальная живопись Великого Новгорода. С. 485-495;

⁴⁴⁴ Одним из примеров являются мозаики конхи, алтарной арки и триумфальной арки в римской церкви Санта-Прасседе (817) (о мозаиках Санта-Прасседе см.: *Mauck M. B.* The Mosaic of the triumphal Arch of S. Prassede: A Liturgical Interpretation // *Speculum*. 62. 1987. P. 813–828; *Wisskirchen R.* Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede in Rom. Mainz, 1992; *Графова М.А.* Римские мозаики первой половины IX в. Эсхатологические аспекты // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 1 (7). М., 2012. С. 7–23; *Захарова А.В.* Изображения святых в монументальной декорации в раннехристианских и византийских храмах до XI в.). Композиция, включающая образы и символы из Откр. 4 и 5 (в т. ч. двадцать четыре апокалиптических старца, символы евангелистов, Агнец на престоле на алтарной арке), намечает также тему Небесного Иерусалима, Откр. 21 (Деисус с апостолами и ангелами за стеной Небесного Града и шествующие к нему праведные цари на триумфальной арке). Алтарное расположение всех

С X в., в процессе литургизации храмовых декораций, эсхатологическая тема находит свое устойчивое место в западной части храма (нартекс, западная стена). Так, мы видим в византийской церкви св. Стефана в Кастории (конец IX – начало X в.)⁴⁴⁵ и в храмах Каппадокии (Йиланлы килисе, конец X в., Айвалы килисе, 913–920, Кокар килисе, X в.)⁴⁴⁶ формирование и развитие сцен *Страшного Суда*, где обозначается разделение человечества на праведников и грешников⁴⁴⁷.

В монументальной живописи Закавказья наиболее ранняя сцена *Второго Пришествия* появляется в церкви Сурб Хач на острове Ахтамар (915-921), которая «представляет собой византийскую иконографическую схему в зачаточном состоянии»⁴⁴⁸.

В ныне практически утраченном ансамбле фресок церкви Петра и Павла в армянском монастыре Татев (930) тема конца света разворачивается в совершенно иной интерпретации. Основная особенность сцены, занимавшей всю западную стену памятника, связана с включением в композицию видений апокалиптического характера, свойственных, как считается, западноевропейской иконографии⁴⁴⁹. С учетом последнего

сцен, устремленных к изображению Христа в центре конхи, может быть связано с апокалиптическим ожиданием пришествия Сына Человеческого с Востока (Мф. 24:27).

⁴⁴⁵ См.: Pelekanidis S., Chatzidakis M. Kastoria. Athens: Melissa, 1985. P. 6-21.

⁴⁴⁶ См.: Thierry N. et M. Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağı. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1963; *они же*. Ayvali Kilise ou pigeonnier de Gülli Dere, église inédite de Cappadoce // CA. Vol. 15. Paris, 1965. P. 97-154; Thierry N. Haut Moyen Âge en Cappadoce: les églises de la région de Cavusin. T. I-II. Paris: Librairie orientaliste P. Geuthner, 1983; *она же*. La Cappadoce de l' Antiquité au Moyen Age. Turnhout: Brepols Publishers, 2002; Jolivet-Lévy C. Les églises Byzantines de Cappadoce...; Epstein A.W. Rock-cut Chapels in Göreme Valley, Cappadocia: the Yılanlı Group and the Column Churches // CA. Vol. 24. Paris, 1975. P. 115-135.

⁴⁴⁷ Интересно, что в Йиланлы килисе присутствуют, как и в Санта-Прасседе, апокалиптические старцы – иконографический элемент, который в дальнейшем из сцен *Страшного Суда* исчезает. Его необычность отмечает А.В. Захарова (см.: Захарова А.В. Изображения групп святых в храмах Каппадокии... С. 6).

⁴⁴⁸ Манукян С. Фрески Татева (930 г.). С. 312.

⁴⁴⁹ С. Манукян восстанавливает иконографию сцены с использованием исчерпывающего на сегодняшний день круга источников, ряд которых был неизвестен Тьерри: «Это было апокалиптическое видение Второго пришествия Христа с грандиозным “воскресающим кладбищем”, полное необычайной силы, динамики, экспрессии образов восстающих из гробов мертвых... Композиция имела двухъярусное построение. Наверху был Небесный

замечания, предшественником татевского *Страшного Суда* нужно считать не памятники Византии и ближайшей, казалось бы, Каппадокии, а фрески западной стены каролингского монастыря Святого Иоанна в Мюстайре (800)⁴⁵⁰, где впервые появляются подобные элементы (восстающие из гробов мертвые и т.д.).

Начиная с XI в. в византийской иконографии *Страшного Суда* формируется устойчивая программа, ставшая к концу столетия типологической⁴⁵¹.

Суд. Здесь был изображен, судя по следам трона, украшенного камнями, огромных размеров Христос-Судья во Славе - в окружении мандорлы. По обе стороны от него располагались фигуры апостолов, из которых Павел по правую руку от Христа и Петр были выделены как апостолы, которым был посвящен собор. Над рядом апостолов можно реконструировать сонм ангелов, как принято было представлять небесное воинство в сцене Страшного Суда. Непосредственно под тронном - раскрытая книга, от которой сохранился лишь правый угол... слева, несколько ниже от нее, представлена еще одна книга, следы которой к 1970-ым гг. стерлись окончательно. Очевидно, как предполагает С. Тер-Нерсисян, это были раскрытые книги жизни из Апокалипсиса (20:12), по которым должны быть судимы мертвые. Центральную часть композиции занимают две большие фигуры ангелов, разворачивающих свитки с текстом. На левом от Христа свитке - "Время судить мертвых" из Апокалипсиса (11:18). За фигурой ангела на этой стороне изображена крона "райского дерева". За правой от Христа фигурой изображена "огненная река" ада. Здесь как бы произошла инверсия двух (праведных и грешных) половин композиции Страшного Суда... Изображение реки разделяет верхний "небесный" ярус от нижнего. Вся нижняя часть композиции и пространство между ангелами и краями западной стены были покрыты изображением воскресающего кладбища: из гробов вытянутой прямоугольной формы, отменяя крышки, встают мертвые на Суд при Втором пришествии Христа. В основном из каждого гроба выходит пара. Почти все фигуры запеленаты в саваны и представлены с протянутыми ко Христу руками. За фигурами ангелов со свитками Н. и М. Тьерри предлагают реконструировать по следам обнаженных маленьких ног над головой воскресающей женщины в левой половине — изображение одного из трубящих ангелов, которые приняты в данной иконографии. Судя по реконструкции группы Л.А. Дурново, к свиткам и книгам устремлялись, вытянув руки, восставшие из общего гроба Адам и Ева. Сохранились голова и руки Адама. Рядом с головой Адама была не дошедшая до нас надпись "Праотец Адам". Таким образом, «...композиция сочетала Страшный Суд и Второе пришествие Христа, что свойственно латинской иконографической редакции» (Манукян С. Фрески Татева. С. 310), - как считали Тьерри, причислявшие ее к «западному иконографическому типу, распространенному в школе Райхенау, по аналогии с листами "Бамбергского Апокалипсиса" и "Книги избранных евангельских чтений Генриха II" ок. 1000 г.» (там же. С. 310, примеч. 69).

⁴⁵⁰ См.: Goll J., Exner M., Hirsch S. Münstair. Die mittelalterlichen Wandbilder. Zürich: Neue Zürcher Zeitung, 2007.

⁴⁵¹ См., например: Angheben M. Les jugements derniers byzantins des XI - XII siècles et l'iconographie du jugement immediate // CA. Vol. 50. Paris, 2002. P. 105-134. Впервые она фиксируется на сводах нартекса церкви Панагии тон Халкеон в Фессалониках (1028) (См.:

В дальнейшем сцена получает развитие и распространение в памятниках всего византийского мира⁴⁵² и особой популярности достигает в монументальной живописи региональных центров, переработавших ее с учетом местных особенностей и традиций. К ним можно отнести итальянские базилики Сант-Анджело-ин-Формис (1072–1087, Капуа)⁴⁵³ и особенно Санта-Мария Ассунта в Торчелло (рубеж XI – XII вв., Венеция)⁴⁵⁴, где программа *Страшного Суда*, разворачивающаяся на грандиозной плоскости западной стены, достигает своей эталонной формулы.

В монументальной живописи Грузии тема *Страшного Суда* становится известна с начала XI в. Соборный храм Богоматери пещерного монастыря Удабно⁴⁵⁵ (Давидгареджи) сохранил значительную часть композиции, находящейся на противоположной от алтаря стене: апостолы с книгами, под ними огненный ангел, заключающий грешников в ад, и трубящий ангел в

Brenk B. Tradition und Neuerung. Wien: Böhlau, Akademie der Wissenschaften, 1966. P. 119-122; *Tsitouridou A.* The church of the Panagia Chalkeon. Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1985; *Εὐαγγελίδης Δ.* Αἱ ἀπολεσθεῖσαι τοὶ χορογραφίαι τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῆων Θεσσαλονίκης. *Μακεδονικά*, 4 (1955-1960). Θεσσαλονίκη, 1960. Σ. 1-19; *Papadopoulos K.* Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΩΝ ΧΑΛΚΕΩΝ in Thessaloniki. Graz – Köln, 1966.) и имеет, согласно схеме первооткрывателя фресок Д. Евангелидиса (см.: *Brenk B.* Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung. S. 119. Fig. 3) следующий состав: Христос во славе на троне с Деисусом, в окружении ангельских чинов, с небесным воинством за спиной и припадающими к подножию Адамом и Евой, двенадцать сидящих апостолов с открытыми книгами в руках. Ярусом ниже – огненная река, изливающаяся от подножия трона, и ангелы, заточающие грешников в ад. Сцена продолжена ярусами с композициями *Рая* (*Лоно Авраамово* и Богоматерь, благоразумный разбойник с крестом, врата с херувимом, ангел с праведниками перед вратами), а также аллегорическими изображениями Земли и Моря, отдающими мертвецов.

⁴⁵² Например, в церквях св. Георгия Диасорита на Наксосе (рубеж XI–XII в.), Панагии Мавриотиссы в Кастории (начало XII), Бачковской костницы (начало XII в.) и др.

⁴⁵³ См.: *Morisani O.* Gli affreschi di San Angelo in Formis. Napoli: Cava dei Tirreni, 1962; *Wettstein J.* Les fresques de Sant'Angelo in Formis et la question byzantine en Campanie // *CorsiRav.* Ravenna, 1967. P. 393–425; *Moppert-Schmidt A.* Die Fresken von S. Angelo in Formis. Zürich, 1967.

⁴⁵⁴ Новейшее исследование на русском языке см.: *Лаврентьева Е.В.* Мозаики собора Санта Мария Ассунта в Торчелло в контексте искусства византийского мира рубежа XI – XII вв. Иконография и стиль. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусств. М., 2014. О цикле *Страшного Суда* в Торчелло см., например: *Bettini S.* Il «Giudizio» di Torcello - restituzione del testo // *Critica d'arte.* 1954. № 6. P. 502-519.

⁴⁵⁵ См.: *სხირტლაძე ზ.* დავით გარეჯის ფრესკული მხატვრობა // *დავით გარეჯი. თბილისი*, 1996. გვ. 16-19 (*Схиртლაძე З.* Фрески Давидгареджи // *Давидгареджи. Тбилиси*, 1996. С. 16-19).

нижнем ярусе. Среди грешников в огненном пламени различима фигура в чалме. Подобное изображение имеется, как было указано, в Бетании, а позже оно появляется и в Тимотесубани, в группе преступных правителей, ввергаемых ангелами в ад. Аналогичная фигура находится среди грешников в аду в Торчелло⁴⁵⁶. М. К. Гаридис, на основе анализа поствизантийского материала, определяет ее как пророка ислама Магомета, считая мозаику в Торчелло редчайшим ранним примером «художественной полемики» с иноверцами⁴⁵⁷, однако грузинские памятники эту уникальность оспаривают.

Циклы *Страшного Суда* в разной степени развернутости находятся в близких по времени фресках Атенского Сиона и церкви св. Георгия в Бочорме. Особенности архитектуры этих храмов (масштабного тетраконха в первом случае и камерной шестиэкседровой церкви во втором) определяют пространственно-композиционные соотношения этих сцен с общей системой декорации. Их программы в целом соотносятся с традиционной византийской схемой, но имеют ряд особенностей.

Атенский *Страшный Суд* расположен напротив алтаря и занимает весь объем глубокой западной экседры. Внушительных размеров *Деисус* заполняет собой конху, доминируя в общей программе цикла и антифонно переключаясь с алтарным образом Богоматери. Над *Деисусом* в своде виден фрагмент неба, свиваемого ангелом. *Деисус* по сторонам продолжен рядами апостолов. Далее в двух ярусах слева от центра в направлении к *Этимасии*, расположенной над узким центральным окном, у которого симметрично размещены фигурки Адама и Евы, шествуют многочисленные святые, объединенные в группы по чинам. Справа в аналогичном пространстве сильно утраченные сцены с огненной рекой и грешниками в аду. Адские мучения продолжаются на северной стене экседры. На противоположной

⁴⁵⁶ О вариантах соотношения этих персон с реальными историческими лицами в Торчелло см.: *Лаврентьева Е.В.* Мозаики собора Санта Мария Ассунта... С. 137. Автор, со своей стороны, указывает на обобщенность образов присутствующих здесь «сарацинов».

⁴⁵⁷ *Garidis M. K.* Études sur le Jugement Dernier Post-Byzantin du XV à la fin du XIXe siècle. Iconographie-Esthetique. Thessaloniki, 1985. P. 85.

стене за нижним ярусом праведников - *Лоно Авраамово* и херувим в райских вратах.

В следующем, нижнем ряду, под *Лоном Авраамовым*, в райских кущах фронтально в рост расположены пророк Илия, апостол Иоанн Богослов и праотец Енох⁴⁵⁸. По направлению к центру, продолжая их ряд, но составляя отдельную группу, размещены масштабные фигуры пророков, которые завершают цикл. Крайняя левая фигура практически утрачена, остальные идентифицируются как Аввакум, Иезекииль, Иоиль и Даниил⁴⁵⁹. Присутствие в композиции *Страшного Суда* каждой из этих фигур и всего ряда в целом является уникальной особенностью программы Аteni. Они вступают в диалог с алтарной апсидой, продолжая и дополняя представленные там церковные чины (пророки, первосвященники, апостолы, святители и перводиаконы). Пророк Даниил выделяется в этой группе своим центральным размещением и позой с высоко поднятым диагонально развернутым свитком, на котором частично сохранилась надпись из Дан. 7:9 («Видел я, наконец, что поставлены были престолы, и воссел Ветхий днями; одеяние на Нем было бело, как снег, и волосы главы Его – как чистая волна; престол Его – как пламя огня, колеса Его – пылающий огонь»). Аналогичное значение пророк Даниил и свиток с текстом имеют в грандиозной картине

⁴⁵⁸ Одним из источников этой иконографии, объединяющей трех вознесенных живыми на небо персонажей священной истории, является, скорее всего, апокрифическое «Откровения Петра», где Енох и Илия представлены как «два свидетеля» Апокалипсиса из Откр. 11:3,7,11,12 и др. С именами Еноха и Илии они фигурируют в толкованиях Ипполита Римского (Hipp. De Christ et antichrist. 43; In Dan. 4. 35; De consum. mundi. 21, 29) и др. Эти персонажи нередко присутствуют в поствизантийском искусстве, но вопрос об их появлении в средневековой живописи нуждается в специальном исследовании. Тексты апокрифических «Откровений» и комментарии к ним см.: Апокрифические Апокалипсисы. Перев., сост., вступ. статья: М.Г. Витковская, В.Е. Витковский. СПб., 2000. Вопрос о влиянии апокрифов на иконографию поздних композиций *Страшного Суда* см. например: Garidis M. K. Études sur le Jugement Dernier Post-Byzantin... См. также: Шамин С.М. «Сказание о двух старцах»: к вопросу о бытовании европейского эсхатологического пророчества в России // ВЦИ. 2008. № 2 (10). С. 221-248.

⁴⁵⁹ См.: *Вирсаладзе Т.Б.* Росписи Атенского Сиона. С. 158.

Страшного Суда в Тимотесубани, где в полном соответствии с надписью на престоле восседает Христос в иконографии Ветхого Денми⁴⁶⁰.

Каким был Христос в Атени мы по состоянию сохранности изображения в настоящее время сказать не можем, но в ближайшем по времени и стилю *Страшном Суде* Бочормы он представлен в типе Ветхого Денми, как и в более поздней Сапаре. Иконографическое следование Книге пророка Даниила очевидно и в синайской иконе *Страшный Суд* (конец XI – начало XII вв.), написанной грузинским монахом Иоанном Тохаби⁴⁶¹. Иконографический тип Христа Ветхого Денми в монументальной живописи распространяется в XII в. в качестве самостоятельного образа⁴⁶², однако в сценах Страшного Суда он является редкостью⁴⁶³ и представляет собой уникальную традицию грузинского искусства.

Переходя к программе *Страшного Суда* в Бетании, можно сказать, что в общем иконографическом замысле она придерживается сложившейся традиции, восходящей к византийскому типу. Однако здесь формируются

⁴⁶⁰ См.: Привалова Е.Л. Роспись Тимотесубани. С. 92. По аналогии текст несохранившейся надписи на свитке у пророка Даниила в Страшном Суде Ахталы восстанавливает А.М. Лидов, однако здесь Христос представлен в обычной иконографии (Лидов А.М. Росписи монастыря Ахтала. С. 124-125).

⁴⁶¹ «Представленное на синайской иконе иконографическое решение сцены Второго пришествия основывается в первую очередь на видении пророка Даниила и достаточно точно отражает библейский текст, центральное место в котором занимает образ огненной реки, исходящей из трона Ветхого Денми. Река композиционно делит икону на две части. По правую руку от Спасителя располагаются группы святых, распределенные согласно их служению и роли в церкви. Среди них апостолы, пророки, епископы, монахи, святые жены и мученики. По левую руку Христа изображены сцены страданий, на которые обречены грешники» (Лидова М.А. Полиптих как пространственный образ храма. Иконы Иоанна Тохаби из собрания Синайского монастыря // Пространственные иконы. Текстуральное и перформативное. М., 2009. С. 338-339). См. также публикации о грузинских иконах на Синае: Mouriki D. La présence géorgienne au Sinaï d'après le témoignage des icônes du monastère de Sainte-Catherine // Βυζάντιο και Γεωργία. Καλλιτεχνικές και πολιτιστικές σχέσεις. Συμπόσιο. Athens, 1991. Ρ. 39–40; Burchuladze N. Georgian Icons at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai (on Georgian-Byzantine Cultural Interrelations) // Georgian Art in the Context of European and Asian Cultures. Proceedings of the Vakhtang Beridze 1st International Symposium of Georgian Culture (June 21–29, 2008). Tbilisi, 2009. Ρ. 234–240.

⁴⁶² Например, церкви св. Стефана в Кастории, Богоматери Елеусы в Велюсе, св. Пантелеимона в Нерези, Спаса Преображения на Нередице и др.

⁴⁶³ Например, в Джанавар килисе в Каппадокии (XIII в., датировка Н. Тьерри, см.: Thierry N. Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dagi. Paris, 1963).

важные черты, которые в дальнейшем (со второй половины XII в.) определяют специфику уникального художественного решения этой композиции в монументальных ансамблях Грузии.

Привычная структура картины *Страшного суда*, с назидательным оттенком, когда композиция делится на две части, по которым распределяется человечество в соответствии с делами на земле, меняется. В Бетании главной темой становится вечное блаженство. Огромная сцена *Рая* занимает весь средний ряд, а изображениям грешников и их мучений отводится гораздо меньшее пространство северной щеки арки.

Таким образом, в пространство подкупольного креста выносятся сцена *Рая*, которая в смысловом отношении объединяется с программой основного объема, являясь итогом общего замысла, начатого пророческим прославлением Христа в алтаре, продолженного темой Боговоплощения и Крестной Жертвы на северной и южной стенах и завершаемого эсхатологическими ожиданиями Вечного Царства.

Памятниками, подхватившими эту традицию, являются фресковые ансамбли времени царицы Тамары (Тимотесубани, Ахтала, Озаани, Икви). Кульминационного развития достигает сцена *Рая* в Тимотесубани. Величественная и торжественная, она занимает аналогичное Бетании пространство западной стены. Композиция, в сравнении с бетанийской, перестроена зеркально (такое решение есть только в Тимотесубани): Богородица на троне и *Лоно Авраамово* перемещаются в правую часть, а херувим во вратах и благоразумный разбойник – в левую. В сцену включается *Этимасия*, на которой лежат атрибуты Страстей, у ее подножия фигурки Адама и Евы. Всех персонажей окружают райские кущи в виде разнообразных деревьев (гранаты, пальмы и пр.).

Необычно в *Страшном Суде* Бетании отсутствие *Деисуса* в его привычном расположении, т.е. над композицией *Рая* – притом, что во всех перечисленных памятниках он является смысловой доминантой и композиционным центром программы западной стены. Отсутствие *Деисуса*

может объясняться особенностями архитектуры. В отличие от Тимотесубани и Ахталы храм в Бетании гораздо меньших размеров. Над сценой *Рая* на западной стене находятся два окна с узкими простенками – пространства для *Деисуса*, следовательно, просто не остается⁴⁶⁴. Единственным местом, где он мог бы размещаться, остается свод западного рукава креста, где ныне живопись полностью утрачена. Там же могли располагаться и сидящие на престолах апостолы. Конечно, если мыслить широко, при относительно небольшом пространстве храма масштабная *Теофания*, размещенная в алтаре (учитывая, что под ней находится ряд пророков - в т. ч. и Даниил с открытым свитком, как в Атени), могла иметь и эсхатологический смысл, и перекликаться в этом отношении со *Страшным Судом*, в какой то мере восполняя отсутствующий на западе Деисус. Однако такое предположение требует серьезных обоснований и, как минимум, наличия аналогий. Так или иначе, *Страшный Суд* без Судии теряет смысл и Его отсутствие требует объяснения. Но на сегодняшний день сколько-нибудь определенно склоняться в пользу того или иного представления о причине отсутствия Деисуса в Бетании, либо о его гипотетическом месторасположении, было бы преждевременно.

В программе *Страшного Суда* Бетании, как уже отмечалось выше, сохранились изображения зверей и птиц, извергающих мертвых, а также моря, отдающего утопленных. (Ил. 64.) В византийских монументальных ансамблях они появляется достаточно рано (Торчелло) как иллюстрации

⁴⁶⁴ Сейчас пространство между сценой *Рая* и сводом занимают фигуры святых (время создания этой живописи вызывает вопросы и не исследуется в контексте этой работы). В верхнем ярусе под круглым окном расположена фронтальная фигура святого с молитвенно воздетыми вверх руками. По бокам от круглого окна живопись утрачена. С левой стороны западной стены вдоль левого (южного) окна размещены три изображения мучеников, одно под другим, все даны фронтально. От верхнего сохранился малочитаемый фрагмент живописи, под ним расположена полуфигура, нижняя представляет одиночное поколенное изображение. Между окнами под верхней фигурой - еще одно фронтальное ростовое изображение. С правой стороны от северного окна, в верхней его части остался малозначительный фрагмент живописи (ступни) — по всей вероятности, одиночное изображение мученика (в рост, фронтально).

апокалиптических видений Ефрема Сирина⁴⁶⁵. Ранее Бетании этот мотив в грузинской средневековой живописи не встречается, затем аналогичных зверей мы видим в Тимотесубани (щека южной арки, в то время как на северной арке среди преподобных размещен и сам Ефрем Сирийский).

По-особому решена в Бетании сцена взвешивания людских грехов. Изображение ангела с весами (архангел Михаил) в сценах *Страшного Суда* встречается достаточно часто (Торчелло, Нередица и др.), но в Бетании композиция иная: крупные весы стоят отдельно на высоком постаменте⁴⁶⁶, демоны пытаются зацепиться за края одной из чаш, а два ангела, изображенные в динамичных позах, отбрасывают их длинными копьями⁴⁶⁷. Хотя бетанийское *Взвешивание грехов* сохранилось не полностью, его отчасти можно восстановить по аналогиям. В Тимотесубани в восточной части северной арки представлен похожий сюжет. Привалова описывает его так: «один из ангелов держит небольшие весы; интересна трактовка “деяний людских” в виде кучки палочек, как видно, обозначавших свитки... второй ангел копьем попирает маленького чертика, вцепившегося в его острие, в то время как второй чертик силится перетянуть к себе чашу весов»⁴⁶⁸. Она также расшифровывает надпись, сопровождающую эту сцену: «Здесь взвешивают правду и грехи людские»⁴⁶⁹. Свитки во *Взвешивании грехов* присутствуют и в Ахтале (лежащий на правой чаше весов читается как

⁴⁶⁵ «Кто поглощен морем, кого пожрали дикие звери, кого расклевали птицы, кто сгорел в огне, – в самое краткое мгновение времени, все пробудятся, восстанут и явятся» (*Преподобный Ефрем Сирийский. О страхе Божиим и о Последнем суде // Преподобный Ефрем Сирийский. Творения. [Электронный ресурс] / Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Efrem_Sirin/tvorenia/124 (дата обращения 05.12.2016)*) – и др. В Закавказье тексты Ефрема Сирийского известны с V в. (см.: *Biesen K., den. Bibliography of Ephrem the Syrian. Umbria, 2002; Outtier B. Les recueils géorgiens attribués St. Ephrem le Syrien // Bedi Kartlisa. T. 32. Tbilisi, 1974. P. 118-125. О влиянии на иконографию см.: Voss G. Das Jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters. P. 51).*

⁴⁶⁶ Изображение сопровождается надписью, от которой остались едва различимые отдельные буквы.

⁴⁶⁷ Об этом мотиве см.: *Мурьянов М.Ф. Этюды к нередицким фрескам. С. 204-208. Одно из первых изображений такого типа имеется в капподокийской церкви Йиланлы килисе (конец X в). В этой композиции ангел перевешивает чашу весов в свою сторону.*

⁴⁶⁸ *Привалова Е.Л. Роспись Тимотесубани. С. 96.*

⁴⁶⁹ *Там же.*

«Слезы, пост», на левой расшифровывается только один из семи - «гордыня»⁴⁷⁰). В Вардзии, более раннем памятнике, вместо свитков представлены книги.

Знаменательно, что в Бетании в программу *Страшного Суда* введены *Чудеса Христовы*, размещенные на откосах окон западной стены. Сохранились Исцеление бесноватого и Исцеление слепого в южном окне, а в северном живопись практически утрачена. На своде обоих окон размещен орнаментированный крест в круге. В Тимотесубани *Чудеса* также были перенесены на западную стену, где сохранились только две композиции: сильно утраченное *Исцеление расслабленного* в люнете и *Исцеление слепорожденного* в северном откосе северного окна. Масштабная сцена *Исцеление гадаринского бесноватого* занимает весь верхний регистр западной стены Сапары, под ней находится *Чудо об олене с Евстафием Плакидой*, ниже сцена *Страшного Суда* с Христом Ветхим Денми⁴⁷¹.

В Бетании практически утрачена сцена, находившаяся над *Лоном Авраамовым*. Сохранилась верхняя часть с ликом Христа в три четверти, неясными силуэтами фигур справа от Него и краем горы, отделяющим Спасителя от группы встречающих его персонажей в светлых платках, повязанных вокруг голов и шей. Они напоминают первосвященников в композиции *Христос перед Анной и Каиафой* из Ахаталы, но однозначно атрибутировать бетанийскую композицию аналогичным образом трудно. С некоторой долей вероятности она может быть прочитана как *Вход Господень в Иерусалим*⁴⁷². В последнем случае в контексте общей программы основного объема она содержала бы сложную экзегезу: триумфальный вход Христа в Иерусалим, за которым следуют Страстные события, в связи с темой

⁴⁷⁰ См.: *Лидов А.М.* Росписи монастыря Ахтала. С. 124. Автор интерпретирует семь свитков как семь смертных грехов.

⁴⁷¹ Размещение *Чудес* в западной части храма и совмещение их со сценами *Страшного Суда* прочитывается эсхатологически как прообраз будущего восстановления плоти. Особенно это касается сцен с исцелениями бесноватых («Что Тебе до нас, Иисус, Сын Божий? Пришел Ты сюда прежде времени мучить нас» (Мф. 8:29).

⁴⁷² Привалова предполагала, что эта могла быть сцена с Христом и грешницей (см.: *Привалова Е.Л.* Новые данные о Бетании. С. 12).

Страшного суда может рассматриваться как прообраз Второго Пришествия, т.е. раскрываться в той же символической логике, что и ветхозаветные пророчества относительно Воскресения. Размещение сцены, открывающей цикл Страстной седмицы, между ветхозаветными композициями на южной стене и сценами в западной части храма (*Страшный Суд*, *Лоно Авраамово*), представляется возможным – аналогичное расположение имеется в церкви св. Георгия в Икви начала XIII в.⁴⁷³

Значимость Бетанийского Страшного Суда определяется следующими обстоятельствами. В монументальной живописи Грузии он является первым примером местного варианта соответствующей византийской программы, для которого характерно перемещение сцены *Рая* в центр композиции. Здесь также впервые в Грузии появляются иллюстрации апокалиптических Видений Ефрема Сирина, и в общую схему вводятся евангельские события (чудеса). Хотя отдельные элементы, присутствующие в *Страшном Суде* Бетании мы видели и в более ранних памятниках, но именно здесь представлен заверченный вариант той программы, которая в дальнейшем в масштабных ансамблях времени царицы Тамары разовьется в сложные развернутые циклы.

Святые воины и мученики. Под сценой *Рая* весь нижний регистр западной стены Бетании занят рядом крупных, в человеческий рост, фигур (всего девять) мучеников и воинов, продолжающимся двумя фигурами на гранях прилегающих столбов. (Ил. 65.1.) Вторая, четвертая⁴⁷⁴, седьмая⁴⁷⁵ (ил. 65.5) и восьмая⁴⁷⁶ (слева направо) уверенно пока не атрибутируются. Остальные определяются по надписям по надписям: это Иаков Персиянин

⁴⁷³ Подробное исследование сцены в контексте цикла *Второго Пришествия* в Икви см.: *Гедеванишвили Е.* Изображение Страшного Суда в росписях храма в Икви // *Актуальные проблемы теории и истории искусства.* III. Сб. научн. ст. СПб., 2013. С. 157-162.

⁴⁷⁴ По атрибуции Гагарина/Иоселиани - св. Корнелий (см.: *Гагарин Г., князь.* Церковь Бетания).

⁴⁷⁵ Сохранившийся фрагмент надписи на асмотраврули читается как РКОП, предположительно Прокопий Кесарийский, при явном иконографическом сходстве с изображениями этого святого.

⁴⁷⁶ Гагарин указывает, что это «Феодор Тирский».

(ил. 65.2), пострадавший при шахе Шапуре II, мученики Филадельф (ил. 65.3), Алфей (ил. 65.4), (вместе с Киприаном пострадавшие в киликийской Селевкии), затем Меркурий Кесарийский, мученик Нестор (ил. 65.6), происходивший, вместе с братом Тривимием из Памфилии, расположенной между Киликией и Ликией. Из четырех поясных фигур на гранях северного столба западной стены одна не опознается (ил. 66.1), остальные это мученик Анисий (Онисиме) Усуровский или Исаврийский, Филимон Антинойский (ил. 66.2), и, согласно надписи, «священник и мученик» Панкратий, епископ Тавроменийский (ил. 66.3). Согласно его житию, он подвизался в Понтийских горах в I в., затем сопровождал апостола Петра в Антиохию и Киликию.

Образы святых воинов и мучеников на западной стене Бетании следует рассматривать в контексте развития иконографических программ XII – начала XIII вв. В этот период в них увеличивается число изображений воинов и мучеников, отдельные фигуры объединяются в группы, в храмовых пространствах им отводятся специальные зоны. Как правило, это западная стена и близкие к ней объемы, не исключая и компартименты нартекса, и, кроме того, столбы и нижний ярус северной и южной стен (например, в Нерези или церкви свт. Николая Касницы в Кастории, 1160-е – 1180-е⁴⁷⁷).

Это явление имеет корни в искусстве более раннего времени⁴⁷⁸. Святые воины изображаются в предметах мелкой пластики: в каменном рельефе, в резьбе по слоновой кости, в иконописи, а позднее появляются и в стенописи. При этом в византийских храмах как правило преобладает тема

⁴⁷⁷ Захарова А. Византийские церкви. Кастория. М., 2014.

⁴⁷⁸ Например, св. воины Георгий, Феодор, Димитрий, Меркурий, Евстафий, Евстратий, Феодор Стратилат и Прокопий на створках византийского триптиха из слоновой кости «Сорок мучеников Севастийских и святые воины» (X–XI вв., ГЭ). О св. воинах в византийском искусстве см.: *Zacharuk R. Darstellung der Kriegerheiligen in der Orthodoxen Kunst. Marburg, 1988; Walter Ch. The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition. Ashgate, 2003; White M. A Byzantine Tradition Transformed: Military Saints under the House of Suzdal' // RR. 63 (July 2004). P. 493–513. Марковић М. О иконографији св. ратника у источно-хришћанској уметности и о представима ових светитеља у Дечанима // Зидно сликарство манастира Дечана. Београд, 1995. С. 567-630.*

мученического подвига святого воина, пострадавшего за исповедание христианской веры.

В Грузии христианский воинский культ всегда отличался особой спецификой. Он уходит еще в дохристианские времена и связан с почитанием небесного всадника – божества, имеющего широчайший круг коннотаций в солярных и мистических культах позднеантичного Ближнего Востока⁴⁷⁹.

Важно отметить, что в отличие от доминирования мученической специфики почитания святых воинов в Византийской империи, в грузинском раннем средневековье определяющей была тема доблестного воина, божественного победоносца⁴⁸⁰. В паре к святому Георгию распространяется и почитание св. Федора Тирона в образе змеборца, а также иногда св. Дмитрия Солунского.

В Грузии сложились местные сказания о чудесах святого Георгия – например, о воскрешении вола («Чудо о быке Феописта»), которое произошло в Халде (Сванетия), а также «Чудо о каменщике Басиле», построившим храм св. Георгия в Кларджети⁴⁸¹.

В итоге именно святой воин, персонифицированный в образе христианского великомученика Георгия, явился наиболее почитаемым святым покровителем Грузии, что подтверждается значительным числом памятников грузинской живописи. Так, храмы IX-XII вв. с посвящением

⁴⁷⁹ См.: *მაკალათია ს. ჯეგე-მისარიონის კულტი ძველ საქართველოში*. თბილისი, 1938 (*Макалатиа С.И.* Культ «Джеге-Мисарони» в Древней Грузии. Тбилиси, 1938); *Charachidzé G.* Le système religieux de la Géorgie païenne: analyse structurale d'une civilisation. Paris, 1968; *Абакелия Н.К.* Миф и ритуал в Западной Грузии. Тбилиси, 1991.

⁴⁸⁰ См.: *Лазарев В.Н.* Новые памятники станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве // ВВ. Т. 6. М., 1953. С. 186-223; *Степаненко В.П.* Образ святого Георгия-всадника в Византийской и древнерусской сфрагистике домонгольского периода // Новгородская Русь: историческое пространство и культурное наследие. Проблемы истории России. Вып. 3. Екатеринбург, 2000. С. 106-117;

⁴⁸¹ См.: *Хаханов А.С.* Грузинский извод сказания о святом Георгии. М., 1892; *ოჩიაური თ. წმინდა გიორგის სასწაულთა ხალხური პარალელები* // *ოჩხარი*. თბილისი, 2002. გვ. 336–362 (*Очиаური Т.А.* Народные варианты чудодееаний св. Георгия // *Очхари*. Тбилиси, 2002. С. 336–362).

святым воинам и их конными образами, сохранились в скальной церкви Саберееби (X в.), в церкви св. Георгия в Бочорме⁴⁸² и во многих церквях в Сванетии. Победоносная тематика в этих ансамблях является главной, хотя присутствуют и житийные циклы.

Во второй половине XII – начале XIII вв. иконографический репертуар образов и сцен со святыми воинами расширяется, существенно обогатившись. По иконографии и расположению в храмовом пространстве этот процесс тождествен с общевизантийским, затрагивающим также государства Балкан и отчасти Древнюю Русь⁴⁸³. Важно, что содержательное наполнение этих программ и в Грузии тоже связано со сменой акцента – главной становится тема мученичества, но еще важнее, что в той историко-политической ситуации, которая сложилась в Закавказье, состав этих святых имеет выраженную идейную подоплеку, отличную от других региональных ситуаций: расширяется круг святых, почитаемых в регионе. Этот процесс становится все более интенсивным в памятниках времени царицы Тамары и находит свою вершину в воинской программе Тимотесубани, по масштабам не имеющей аналогов в грузинской монументальной живописи.

Активность Грузии в Закавказье в период правления Тамары определяется следующими обстоятельствами: участие в становлении самостоятельного Трапезундского царства, влияние на политику Великих Комнинов для обеспечения своего присутствия в понтийских землях, отражение натиска сельджукского Румского султаната⁴⁸⁴. Важно, что во всех этих направлениях сильная и политически влиятельная Грузия, управляемая

⁴⁸² Из этой церкви происходит икона св. Георгия (XI - XII вв., ГМИГ), в которую заключены мощи святого (локоть).

⁴⁸³ См.: *Степаненко В.П.* Свинцовая иконка из Новгорода и культ св. Димитрия Солунского в Византии и Болгарии конца XII - первой половины XIII века // *Византия в контексте мировой истории. Материалы научной конференции, посвященной памяти А.В. Банк.* СПб., 2004. С. 150-161; *Фукара Катерина.* Образы святых воинов в монументальной живописи Кипра XI - XVI вв.

⁴⁸⁴ См.: *Карпов С.П.* История Трапезундской империи. М., 2007. С. 84-112; *Лордкипанидзе М.Д.* О византино-грузинских культурных взаимоотношениях VII – XIII вв. // *Византийские очерки.* М., 1982. С. 160-182.

родственницей Великих Комнинов⁴⁸⁵, выступала как гарант политической стабильности и сила, способная остановить натиск со стороны сельджуков.

Искусство этого времени предоставляет нам ряд важных свидетельств усиления грузинского влияния на всей территории государств Южного Причерноморья. Известна вислая свинцовая печать (моливдовул) трапезундского императора Алексея I Комнина, найденная на Трапезундском акрополе и относящаяся к началу XIII в., где император изображен как полководец, в доспехах и шлеме, ведомый за руку святым Георгием. Как считает С.П. Карпов, эта печать могла сообщать о победном входе Алексея Комнина в Трапезунд в апреле 1204 года, что совпадает с праздником Пасхи (25 апреля) и памятью св. Георгия (23 апреля): «Появление на печати святого Георгия могло быть связано с его особым почитанием как византийскими Комнинами, так и грузинскими Багратидами, игравшими немалую роль в утверждении Алексея на престоле. Примечательно в этой связи, что на медных монетах трапезундских Комнинов XIII века также изображен святой Георгий»⁴⁸⁶. И, уже независимо от воинской темы, в плане укрепления комнино-багратидского родства важно и то, что брат Алексея, Давид, имел своим патроном пророка Давида, особо почитаемого грузинскими Багратидами как своего прародителя, а также тот факт, что на одной из его печатей появляется фигура святого Елевферия – возможно, Елевферия Тарсийского.

На рубеже XII – XIII вв. процесс формирования состава святых в западных частях храмов приобретает все более выраженный «закавказский» характер благодаря добавлению нового круга образов св. мучеников, почитаемых в регионе – от Картли до Киликии Армянской. Среди них особо надо отметить образ св. Евгения Трапезундского. Впервые этот святой

⁴⁸⁵ Младшая сестра Тамары Русудан была замужем за Мануилом Комниным - старшим сыном византийского императора Андроника I. Соответственно, Тамара приходилась теткой их сыновьям - Давиду и Алексею I Комнину, основателю династии Великих Комнинов (см., например: *Toumanoff S. On the relationship between the founder of the Empire of Trebizond and the Georgian Queen Thamar // Speculum. 15. 1940. P. 299-312).*

⁴⁸⁶ *Карпов С.П. История Трапезундской империи. С. 109.*

упоминается в сочинении Прокопия Кесарийского (ок. 500 – ок. 565) «О постройках»⁴⁸⁷. Между 1028 и 1030 гг. патриарх Иоанн VIII Ксифилин, родившийся в Трапезунде, описывает связанные с ним чудеса, после чего в Византии св. Евгений начинает почитаться наряду с другими святыми, происходящими из понтийских земель, без специального подчеркивания его трапезундского происхождения. Именно так он представлен и в сцене мученичества на миниатюре в Минологии императора Василия II (Vat. gr. 1613, f. 335, 976-1025) - вместе с Кандидом, Валерианом и Акилой. С образованием Трапезундской империи культ святого воина Евгения приобретает новое звучание. Здесь он становится патрональным святым. С 1266 г. в Трапезунде начинают чеканиться монеты с изображением св. Евгения и императора. В Софии Трапезундской медальон со св. Евгением сопровождал несохранившийся образ императора Мануила I Великого Комнина⁴⁸⁸. Однако среди сохранившихся памятников монументальной живописи времени Трапезундской империи изображение св. Евгения известно намного раньше - речь идет о церкви Богородицы в Тимотесубани⁴⁸⁹. Здесь св. Евгений изображен на западной стене в ряду четырех ростовых фигур воинов, попарно справа и слева от входа. Отметим еще раз, что это уже не победоносные герои-всадники типа св. Георгия, столь характерные для Грузии прежде, а воины-мученики. Из этого ряда Привалова атрибуирует только св. Евгения, по надписи на асомтаврули, в настоящее

⁴⁸⁷ «Вот что было сделано императором Юстинианом в стране тзанов. За этими крепостями в области, которая лежит по берегу Эвксинского Понта, есть город по имени Трапезунт. Так как жители его страдали от недостатка воды, то император Юстиниан выстроил им водопровод, который называют водопроводом “мученика Евгения”; этим он избавил жителей города от недостатка в воде» (Procop. De aedificiis. III 7, 1).

⁴⁸⁸ См.: Карпов. С.П. История Трапезундской империи. С. 110.

⁴⁸⁹ Как указывают А.Ю. Виноградов и Ю.А. Казачков, «...перед императорским периодом истории Трапезунда (1204-1461) традиция народного почитания св. Евгения на какое-то время была прервана» и возобновилось только в XIV в. (см. Виноградов А.Ю., Казачков Ю.А. Евгений, Кандид, Валериан и Акила // ПЭ. Т. 17. М., 2008. С. 95-103). Для Грузии в этом смысле необходимо сделать исключение, о чем свидетельствует воинская программа в Тимотесубани.

время уже едва читаемой: «Евгений Трапизонели»⁴⁹⁰. В контексте воинских образов это географическое указание в надписи очень важно. Дело в том, что по всей вероятности в Тимотесубани есть изображение еще одного св. мученика с именем Евгений, но не трапезундского воина.

Речь идет об одном из пяти широко почитаемых в византийском мире мучеников Евстратии, Авксентии, Евгении, Мардарии и Оресте Араваркских, размещенных на южном устье западной части храма. В Тимотесубани надпись с именем «Евгений» не сохранилась, но Привалова, на основании чтения сохранившихся имен остальных четырех святых делает убедительный вывод о принадлежности фигуры с утраченным именем св. Евгению⁴⁹¹.

Аналогично можно предположить, что на западной стене Тимотесубани вместе со св. Евгением Трапезундским находятся воины Кандид, Валериан и Акила с утраченными надписями.

В целом в Тимотесубани представлен развернутый цикл святых, связанных с закавказским миром и близкими Закавказью землями. Все они расположены в западной части храма. Кроме уже отмеченных фигур, здесь мы видим воина-мученика Меркурия Кесарийского (Каппадокийского). В «территориальном» смысле к ним, возможно, примыкают образы Алексея Человека Божия, умершего в Эдессе (совр. Шанлыурфа, Турция) и Авраамия епископа Арвильского, пострадавшего в Персии при царе Сапоре II (344).

Но особенно интересно появление среди святых этого ряда князей-мучеников Давида и Константина Арагвеци⁴⁹² (изображение второго не сохранилось), - имеретинских эриставов, которые подверглись мучениям и были утоплены в р. Риони в 740 г. при нашествии на Кутаиси арабского полководца Мурвана Глухого. Их мощи были обретены при царе Баграте IV (1027 – 1072) и в настоящее время находятся в монастыре Моцамета вблизи

⁴⁹⁰ См.: Привалова. Е.Л. Роспись Тимотесубани. С. 100.

⁴⁹¹ Там же. С. 102.

⁴⁹² См.: там же.

Кутаиси. Из редчайших изображений св. братьев-князей фреска в Тимотесубани является самой ранней.

Ряд важных для региона фигур на западной стене Тимотесубани продолжен св. Алфеем, Филадельфом, Киприаном, Онисимом и Эразмом. Эта святые объединены общими житийными сведениями об их мученичестве в Риме, однако по некоторым данным трое из них (Киприан, Филадельф и Алфей) были отправлены в Селевкию и там преданы смерти.

Итак, общими атрибуированными святыми для Тимотесубани и Бетании являются Меркурий Кесарийский, Алфей, Филадельф, Онисий, и возможно Киприан и Еразм.

Если эти атрибуции верны, то мы видим, во-первых, что большинство святых мучеников, изображенных в западной части храмов в Бетании и Тимотесубани, либо подвизались, либо пострадали в близких к Закавказью областях, которые сейчас входят в состав Турции, Сирии и Ирана. В описываемое время именно эти территории подвергались экспансии со стороны завоевателей-сельджуков, что побуждало к объединению христианский мир от Картли до среднего течения Евфрата. Во-вторых, в Тимотесубани «региональная тема» существенно усиливается добавлением четырех трапезундских святых, пятерых араваргских и двух грузинских братьев-князей Давида и Константина.

В других грузинских памятниках монументальной живописи конца XII – начала XIII вв. (Вардзия, Кинцвиси и Озаани) фигуры воинов нередки. Но при том, что и в этих храмах мы наблюдаем переход от образов воина-победоносца к образу воина-мученика, их подбор носит общевизантийский характер и не имеет отчетливо выраженной «закавказской» тематики.

В аспекте генезиса подобных программ можно отметить и то, что в Бетании и Тимотесубани с ними соседствуют циклы *Страшного Суда*, имеющие сходные программы. Причем краткому иконографическому варианту *Страшного Суда* в Бетании соответствует менее развернутый, в сравнение с Тимотесубани, ряд святых. Напротив, в Тимотесубани огромная

усложненная композиция *Страшного Суда* сопровождается богатой воинско-мученической программой. Исходя из всего сказанного, можно предположить, что для мастеров Тимотесубани живопись западной стены Бетании служила образцом, опираясь на который они развивали и усложняли концепцию нового памятника.

В юго-западном и северо-западном угловых помещениях Бетании представлена тема **пустыннической аскезы**. В первом из них, судя по сохранившейся фигуре, танцующей Саломии (ил. 68), находился Иоанно-Предтеченский цикл⁴⁹³, а во втором на западной стене хорошо сохранилась композиция *Причащение Марии Египетской* и фигура св. Онуфрия. (Ил. 67, 68.)

В искусстве византийского мира обычным является размещение цикла с Иоанном Крестителем в жертвеннике (София Охридская) или диаконнике (новгородские церкви Рождества Богородицы Антониева монастыря, Благовещения на Мячине в Аркажах, 1179, Спаса Преображения на Нередице). В Грузии, в связи с отсутствием традиции росписи этих зон, эти сцены выносятся в юго-западную часть храма (Ахтала, церковь Спасителя в Цаленджихе, конец XIV в.). В Бетании в таком расположении предтеченский цикл вступает в пространственный диалог с композицией *Причащения Марии Египетской*⁴⁹⁴, что, с одной стороны, развивает тему пустыннической аскезы, с другой усиливает литургический контекст программы.

⁴⁹³ О сложении житийного цикла Иоанна Предтечи в монументальной живописи см.: Царевская Т.Ю. Фрески церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»). Новгород, 1999. С. 62–80. О связи предтеченского цикла со *Страшным судом* см.: Семенова Е.С. Цикл крещения и проповеди Иоанна Предтечи в росписях экзонартекса церкви Богородицы Левишки // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 4 (20). М., 2015. С. 125–144.

⁴⁹⁴ О сцене *Причащение Марии Египетской* в монументальной живописи Византии см. подробную статью С.Н. Татарченко: Татарченко С.Н. «Причащение преподобной Марии Египетской» в Византийской монументальной живописи. С. 24–50. Также см.: Семенова Е.С. Монашеская тема в росписях северной галереи церкви Богородицы Левишке в Призрене // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 3 (15). М., 2014. С. 77–95.

На северной стене Бетании аскетическая тема продолжена фигурами преподобных отцов (сохранность не допускает атрибуции), на южной же предтеченский цикл перекликается с композицией *Сорок мучеников севастийских*, размещенной у входа в диаконник (аналогичным образом сцены с севастийскими мучениками, Иоанном Предтечей и Марией Египетской расположены в Ахтале и Цаленджихе).

3.2. Стилистический анализ росписи основного объема

Стилистический анализ живописи основного объема Бетании позволит определить ее место среди памятников византийского и грузинского искусства с наибольшей степенью достоверности. Для этого необходимо соотнести ее с росписями алтаря и другими ансамблями второй – третьей четвертей XII в.

Из грузинских живописных памятников этого столетия нам известны, как уже говорилось, церковь св. Георгия в Бочорме (не ранее 1104), ряд сванских церквей, на которые опираться в анализе стиля трудно в силу их яркой локальной окрашенности, и главный грузинский ансамбль всего XII в., мозаики и фрески собора Рождества Богородицы в Гелати (1130-е). Далее следует историческая лакуна⁴⁹⁵, и следующие датированные живописные ансамбли относятся уже к 1170-м – 1180-м гг. – это фрески Павниси (1170–1180) и Икорты (после 1172)⁴⁹⁶. Классический и наиболее византизирующий вариант грузинской живописи конца XII в. представляют росписи пещерной церкви Успения в монастыре Вардзия (1184-1186).

Итак, грузинские живописные ансамбли середины - третьей четверти

⁴⁹⁵ Исключение составляют фрески церкви св. Георгия Калаубанского. Привалова датирует их серединой XII в. (см.: *Привалова Е.Л.* Роспись церкви Георгия Калаубанского близ Мцхета // *Ars Georgica*. Т. 8. Тбилиси, 1979. С. 137-157.) Сейчас судить о стиле этих росписей крайне затруднительно, так как живопись сильно повреждена и нуждается в реставрации.

⁴⁹⁶ Ориентироваться на эти памятники сложно, так как они практически не изучены и поэтому не получили достаточно глубокого осмысления в контексте искусства XII в.

XII в. нам неизвестны – возможно, лишь за исключением некоторых иконописных произведений, временные атрибуции которых весьма расплывчаты и нуждаются в уточняющем анализе. Поэтому, интуитивно чувствуя их стилистическую близость к Бетании, опираться на них в датировках с уверенностью мы не можем.

Тем самым значение живописи основного объема Бетании, как, возможно, единственного сохранившегося памятника, заполняющего эту лакуну – дату создания которого нам предстоит обосновать, - может стать важным ориентиром, координирующим временные привязки других живописных произведений, имеющих с ней стилистическое сходство.

Предварительно можно сказать, что создатели живописи основного объема, в сравнении с росписью алтаря, решали совершенно иные пластические задачи. Здесь живопись идет уже по пути той фазы развития комниновского стиля, которую В.Н. Лазарев назвал «линейной стилизацией»⁴⁹⁷. Это стилистическое направление зародилось в первой трети XII в. и в течение всего столетия в той или иной степени охватило все центры большого христианского мира. Образы, принадлежащие к этому направлению, наполняются драматизмом, язык выражения становится все более экспрессивным и динамичным, с преобладанием линейности в художественной трактовке. Формы стилизуются, что не лишает их пластичности и гармонии⁴⁹⁸. Значение линий все более усиливается, что ведет к их доминированию в построении объемов. Стилистические процессы, связанные с усилением линейности в живописи второй четверти – середины XII в. В.Д. Сарабьянов характеризует так: «...никогда еще линейные принципы не становились настолько самостоятельными и динамически свободными, обретающими порой абстрактную правильность тела, к

⁴⁹⁷ См.: *Лазарев В.Н.* Приемы линейной стилизации в византийской живописи X-XII веков и их истоки // *Лазарев В.Н.* Византийская живопись. М., 1971. С. 153-157.

⁴⁹⁸ Отмечу, что этого не было в графическом искусстве XI в., где усиление контурности в живописи приводило скорее к умышленной жесткости и некоторой «орнаментальности», но никак не к пластике.

соблюдению которой стремилось классическое византийское искусство всех поколений и эпох»⁴⁹⁹.

Для Грузии предвестием этого направления в какой-то степени станут росписи Атени и Бочормы. Например, линейные приемы наблюдаются в разделке одежд и, реже, в ликах.

Окончательно сложившимся стиль войдет в грузинское искусство с мозаиками и фресками Гелати – столичного по значению памятника, где впервые подчеркнутая целенаправленная организация линейного ритма будет заявлена в качестве доминирующего художественного приема⁵⁰⁰. Под влиянием такого рода «линейной стилизации» находятся, в том числе, и фрески сванского храма Мацхвариши (1140-е). Но здесь они утрированы влиянием местной художественной специфики, с характерным для нее стремлением к упрощению форм. Подобное региональное понимание принципов столичного искусства наблюдалось и в более ранних живописных ансамблях Сванетии (церкви Спасителя в Чвабиани и св. Георгия в Адиши XI в., росписи мастера Тевдоре) и Рачи (церковь Архангелов в Земо Крихи). Такая несколько запаздывающая реакция на образцы столичного стиля в Грузии будет давать о себе знать до конца XII - начала XIII столетия (в качестве позднего примера можно назвать композицию *Сорок севастийских мучеников* на западной стене в Ахтале).

3.2.1. Живопись северной и южной стен

В основном объеме Бетании как все сцены в целом, так и их отдельные элементы гармонично соотнесены друг с другом на основе удачно найденного мастерами общего пространственного модуля. Ритмически пространство выстроено неплотно. Количество сюжетных сцен относительно невелико, но они масштабны и монументальны: фигуры заполняют поле

⁴⁹⁹ Сарабьянов В.Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. С. 262.

⁵⁰⁰ Столичными аналогами мозаик Гелати можно назвать мозаики Софии Константинопольской (1118-1122).

композиции, «обживают» его. Приемы такой ритмической организации композиций на плоскости стены зрительно делают живопись приближенной к зрителю, а сюжеты хорошо читаемыми.

Композиции расположены фризами, повествовательно. (Ил. 40.) В этом плане особое внимание привлекает Страстной цикл. Сцены последовательно и подробно раскрывают происходящие события, перетекая одна в другую (*Отречение Петра* и *Сон Апостолов*). Схожим образом выстроены композиции в церкви Вознесения в Озани (XII – XIII вв., фрески значительно утрачены). Аналогичную ситуацию мы видим и в мирожском Спасо-Преображенском соборе, причем в тех же сценах, что и в Бетании.

Обращают на себя внимание особые пространственно-композиционные приемы в расположении фигур. В сюжетных сценах мастер расставляет их таким образом, что они объединяются в группы, между которыми остается незаполненное пространство. Это создает впечатление свободно поставленных фигур даже при действительно плотном композиционном построении.

Внимание к ритмической организации живописного пространства проявляется и в смысловых акцентах. Так, в сценах Страстного цикла (*Возведение на крест*, *Распятие*, *Снятие с креста*), композиционный ритм задают силуэты двух круто сходящихся к центру линий горок, на фоне которых размещены действующие лица. Центр, таким образом, высвобождается для главного смыслового акцента – монументального креста. В *Оплакивании* данный прием мог бы выглядеть шаблонно, поскольку горки в этой композиции такие же, но изображений между ними нет. (Ил. 46.) Однако оставшееся пустым пространство над горизонтально распростертым телом Спасителя здесь оправдано, оно выдерживает скорбную паузу и создает впечатление опустевшего мира. На другой стене, в композиции *Вознесение*, описанный прием использован не менее точно и удачно. Смысловым центром здесь является фигура Богородицы, отделенная от апостолов линией горок. При этом она объединена в едином пространстве

(выделенном также и фоном) с возносящимся Христом в верхнем ярусе композиционного поля. (Ил. 57.1.)

К другому относительно ясно читаемому пространственно-сюжетному решению относятся композиции того же страстного цикла, в которых главным объединяющим мотивом является круговое движение – *Омовение ног, Тайная вечеря, Моление о чаше*. Первый сюжет разделен на две зоны в оконных проемах, композиция каждой стороны строится вокруг какого-либо объединяющего центра (скамья, сосуд для омовения). В *Тайной вечери* центром служит стол, вокруг которого восседают Христос и апостолы. В *Молении о чаше* круговое движение образуют уснувшие апостолы: они тесно расположены в нижней части композиции, а некоторые даже опираются на разгранки. Пространство вокруг Христа также ограничено: Его коленопреклоненная фигура фиксируется верхней линией разгранки, что как бы не позволяет ей выпрямиться, - таким образом, фигуры Спасителя и стоящего за Ним ангела включаются в общий композиционный ритм с апостолами. (Ил. 39.1.)

Если персонажи многофигурных композиций тесно прилегают к разгранкам, то одиночные изображения (Давид, Соломон, Исаия) чаще не касаются их или пересекают границу условно, заходя на край линии пальцами стоп (Иезекииль), но при этом не воспринимая ее как опору. (Ил. 42.1, 42.2.)

Фигуры пророков, изображенные на северной и южной стенах, крупно вписаны в пространство. Композиция *Иезекииль пред вратами* выстроена геометрично: создается впечатление, что для пророка и двери, перед которой он стоит, был задан некий общий модуль-разметка, носящий, конечно, вспомогательный характер, но, тем не менее, в данной композиции определивший пропорции фигуры пророка в соответствии с клеймами условно размеченной двери. Иначе, хотя типологически сходно, решена композиция с Давидом: он развернут в противоположную сторону от

Иезекииля, а у его ног – так же, как у ног Иезекииля, – находятся атрибуты пророчества. (Ил. 39.2, 54, 56.1.)

Лаконичные композиционные схемы, с выделенными смысловыми акцентами, подчеркивающими важность и уникальность каждого изображенного сюжета, концентрируют внимание зрителя, наполняют пространство сцены и самого храма в целом особой эмоциональной выразительностью – сдержанной энергией и силой.

В Бетании встречаются характерные новшества в пространственной организации сцен, в их расположении на стенах. В середине XII в. в византийском искусстве распространяется свободное «перетекание» композиции по архитектурным плоскостям (например, *Сретение* в Марторане и др.). Последовательное выражение этот прием нашел в Палатинской капелле в Палермо. Здесь мастера как будто «не видят» архитектурной конструкции, свободно располагая сцены на перпендикулярных плоскостях стен. Живопись перестает быть жестко связанной со стеной, она начинает существовать самостоятельно, объединяясь в единое целое благодаря золотому цвету мозаичного фона. Завоевание нового композиционного пространства за счет реальной архитектуры мы наблюдаем и в росписях Полоцка (например, в *Евхаристии*, где апостолы «переступают» через окно).

Подобная же игра живописи и архитектуры присутствует и в основном объеме Бетании. Парадоксальным кажется размещение композиций с сюжетами, требующими существенно большего пространства, в простенках оконных ниш (*Тайная вечеря*, *Исцеление бесноватого*, *Лествица Иаковля*, *Омовение ног*, к тому же разделенное окном на две части). С одной стены на другую перетекает *Гефсиманское моление*. (Ил. 50.) Позже, в Тимотесубани подобное стилистическое решение станет основным принципом построения композиции на плоскости стены: там живопись сплошным ковром стелется по стенам, ни в малейшей степени не следуя логике архитектурных плоскостей, игнорируя оконные проемы, выступающие углы и т.д.

Ритмическое звучание, задаваемое композиционным построением, поддерживается цветовыми соотношениями. Все фрески Бетанийской церкви выполнены в единой колористической гамме. В ней преобладают теплые цвета – темно-бордовый, вишневый, красный, алый, нежно розовый; красная и желтая охры, коричневые и лиловые тона – гармонично сочетающиеся с холодной палитрой сиреневых, синих и голубых, бирюзовых, зеленых и оливковых, на ярко-синих фонах. Цветовая гамма, мягкая, но яркая и активная, наполняет ансамбль внутренним движением.

В образовании колористического целого в основном объеме доминирует красный цвет. Вершиной цветовой динамики и здесь, как и в алтаре, является фигура пророка Давида в верхней части южной стены, где он изображен пляшущим перед скинией. Давид одет в царское, с золотой полосой по подолу, одеяние, окрашенное активно-красным. Бурное движение цвета композиционно собрано, как рамой, геометричным холодновато-синим плащом.

Длинная линия волнообразно вздетых в танце рукавов контрастирует с острым ритмом танцующих ног Давида в красных же сапожках. Отблески красного играют и на золотой короне. Красного цвета и квадратный ковчег, композиционно уравнивающий динамично-неустойчивую фигуру. По сути, весь красный цвет на южной стене сконцентрирован в композиции с пророком Давидом – и художественно это весьма оправданно. В других частях стены он применен очень ограниченно – будь это не так, фигура Давида была бы не столь выразительна.

Если южная стена объединяется за счет концентрации цвета, то северная воспринимается как единое декоративное целое благодаря его равномерному распределению. Здесь красный цвет отвечает не за динамику, а скорее за композиционное равновесие. При этом фигуры в красном могут быть статичны. Цветовым и композиционным центром северной стены является масштабная фигура царя Соломона. Ее значение подчеркнуто расположением в проеме между окнами. Фигура в красном плаще и синей

нижней одежде, в красных сапожках подчеркнуто спокойна и монументальна. Вокруг нее образуется круговое движение цветовых пятен различных оттенков – от алого до темно-бордового, – которое начинается, насколько можно судить по сохранившимся фрагментам, в композиции *Благовещения*, переходит в цвета одежд Марии в композиции *Встреча Марии и Елизаветы*. Затем цветовое движение следует к буро-красной земле в *Гефсиманском молении* – здесь этот драматический оттенок цвета предвосхищает тему *Распятия*. Напротив, одежды застывших во сне апостолов решены в статичных холодных синих и зеленых тонах. Здесь создается цветовая пауза, в других композициях Страстного цикла переходящая в более рассеянные и плавные цветовые потоки, с преобладанием синего фона и умеренным использованием красных оттенков в изображении фигур.

Яркие цветовые акценты в сочетании с плавным параболическим или круговым движением цвета в системе росписи абсолютно необходимы в ансамбле, отмеченном сдержанностью художественного языка. Цвет зрительно усложняет эту «скромность», делает живопись изысканной, даже аристократичной. При крупном масштабе фигур, относительной немногочисленности сюжетов, их немногословности и неповествовательном характере сцен именно цветовая динамика и ритм делают интерьер храма компактным и единым.

В трактовке фигур основного объема, в сравнении с алтарем, в позах присутствует некоторая скованность, складки одежд решены проще, условнее и гораздо более графично, контуры жестче, темнее, лишены объема. В качестве характерного примера такого различия можно сопоставить ростовые фигуры пророков Исаии и Соломона из основного объема и Илии и Даниила из алтаря. Мастер из основного объема явно ориентировался на алтарные образы, однако позы у него не столь свободны и разнообразны. Алтарный мастер лучше понимает строение тела, его фигуры хотя и легки и бесплотны, но связи с опорой они нисколько не теряют. Напротив,

изображения основного объема будто бы висят в пространстве, их стопы отделены от разгранки. В трактовке одежд копируется рисунок складок, но они соотносятся с пластикой тела более стилизованно и, при всей тщательности проработки, становятся линейнее и суше. Однообразнее и проще и цветовые решения. Художник алтаря избегает условности даже в деталях, – таких как перспективно завитые концы свитков, правильно и изысканно завязанные ремешки сандалий. Мастер ростовых фигур основного объема на такие мелочи не обращает внимания.

Статика в композициях и фигурах, столь важная для ранних ансамблей XII в., в основном объеме сталкивается с явным сопротивлением – например, в решении одежд персонажей. Мы наблюдаем как отдельные складки вдруг начинают вздуваться, вихриться, закручиваться. Они наполняются движением, но их активность не получает дальнейшего развития. Подобные приемы заставляют вспомнить о живописи мирожского Спасо-Преображенского собора.

В основном объеме Бетании в живописном исполнении многофигурных композиций можно выделить две доминирующие художественно-стилистические манеры. К первой относятся композиции *Моление в Гефсиманском саду*, *Омовение ног*, *Явление ангела женам мироносицам* и некоторые другие, для которых характерна более классическая трактовка пропорций фигур, сложность поз и ракурсов, сложное построение сцен с несколькими пространственными планами. Например, в *Молении в Гефсиманском саду* уснувшие апостолы, расположенные в нижней части композиции, помещены в четкую схему, которая объединяет фигуры в нераздельную «скульптурную» композицию. Они будто окаменели, как если бы сон застал их внезапно. Спящие фигуры апостолов представлены в неповторяющихся позах: они изображены полулежа, сидя и даже стоя. Полулежащая фигура апостола в нижней части композиции изображена в сложном ракурсе: ноги поставлены в профиль, торс в фас, голову подпирает правая рука. Ее пропорции более правильны и

выверены, чем у остальных фигур этой группы. Одеты апостолы в хитоны и гиматии, решенные в холодных пастельных тонах. Складки одежд даны объемно, они облегают фигуры, согласно их позам. Мы не можем судить, каково было «столичное» *Гефсиманское моление*, вероятно, послужившее образцом и для Венеции, и для Нерези, и для Бетании в Грузии, поскольку оно нам неизвестно. Но одна и та же композиция в нескольких близких по времени интерпретациях, - грузинской, венецианской, балканской и др. – дает нам возможность проследить, каким образом на большой стиль искусства метрополии реагируют местные центры. Заимствуя иконографическую схему, они острее воспринимают в стиле то, что поддается переосмыслению на основе местного живописного языка, и остаются нечувствительными к столичной художественной универсальности.

В венецианской мозаике складки одежд круглятся с намного большим знанием человеческой фигуры, они подчеркивают выпуклые части тела – колени, локти, животы. В Бетании этот прием намечен, но не развит, однако подобные кругления одеяний мы находим в мирожских фресках, например, у апостолов из *Чудесного улова рыбы* на южной стене или первосвященников Анны и Каиафы из *Суда Синедриона* на северной стене.

Более близкий Бетании тип фигур представлен в мозаичных ансамблях Сицилии (Палатинская капелла, Чефалу, Марторана)⁵⁰¹, но с большим пониманием столичного искусства и куда большей претензией на столичную роскошь⁵⁰². При этом в мозаиках очевидно и некоторое запаздывание стиля: новое кажется экстремальным, ценностный ориентир направлен на понятия старого искусства, более сдержанного, отстраненного, с его укрупненными формами, твердым силуэтным рисунком, скуповатыми жестами-формулами. Здесь это, скорее всего, связано с внедрением местного, «латинского» элемента, как и грузинского – в Бетании.

⁵⁰¹ См.: *Demus O. The Mosaics of Norman Sicily. London, 1950.*

⁵⁰² См.: *Попова О.С. Византийское искусство в Италии. Мозаики Торчелло.*

Ко второй манере исполнения многофигурных композиций относится большинство сцен Страстного цикла. Здесь налицо совершенно иное размещение фигур в пространстве: пропорции, становясь приземистыми, меняются, головы фигур увеличиваются, одежды решаются с большей долей условности складок. Отличает эту группу композиции и такой признак, как разномасштабность фигур, соответствующая значимости персонажей.

Обобщая наблюдения над стилем написания фигур на северной и южной стенах, в целом можно сказать, что их трудно привязать к какому-то локальному кругу памятников, – как византийских, так и местных. Так, подход к линии в Бетании ориентирован на первую половину – середину XII в. и близок к живописи Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря. В наосе Бетании она мелкая, гибкая, довольно абстрактная, в складках собирающаяся в группы. В грузинской монументальной живописи истоки подобного отношения к линии мы находим, как уже отмечалось, в церкви св. Георгия в Бочорме и в Атени, где она является главным объединяющим фигуры приемом. В более ранней живописи, начиная от 1120–1130-х гг. и до середины века, линия, оконтуривая фигуры, делает их как будто вырезанными из общей плоскости фона, что мы видим, например, в новгородских фресках – в церкви Рождества Богородицы Антониева монастыря и башне Георгиевского собора Юрьева монастыря (1130).

Вполне сопоставим с живописью наоса Бетании четырехчастный эпистилий темплона из монастыря св. Екатерины на Синае первой половины XII в. Бетанию с этими иконами сближает не утраченная ее мастерами связь с искусством первой половины столетия, умело и с удовольствием следовавшего схеме, выработанной еще в предшествующие десятилетия. Фигуры эпистилия сбиты в группы, фона оставлено много, архитектура минимальна, пространство не имеет глубины. Движения в сценах размеренные, жесты персонажей осторожны, с легким вопрошающим оттенком. Ограниченный набор эмоциональных состояний выражается в устоявшемся репертуаре поз и жестов (апостолы из *Вознесения* в обоих

памятниках (ил. 69.1-2), фигуры из *Оплакивания* в Бетании и *Успения* в синайском эпистилии). У ряда стоящих фигур в сценах узко поставлены стопы, а их пропорции вытягиваются (женщины из *Явление женам мироносицам* в Бетании и апостолы из *Успения* эпистилия). Практически идентично решена пара Богородицы и апостола Иоанна из сцены *Распятие* в обоих памятниках. (Ил. 70.1-2.)

Подобные бетанийским, – большеголовые и большелобые, несколько угловатые и утяжеленные, с близко поставленными прямыми или в небольшом шаге ногами, с параллельными или слегка развернутыми под углом ступнями, практически лишенные хиазма, фигуры, – мы видим в росписях Мирожского монастыря. Изображенные здесь персонажи, как и бетанийские, выражают свое эмоциональное состояние, либо обозначают свои действия, ясными, слегка наивными и не слишком энергичными жестами и разворотами голов. (Ил. 71.)

Схожими для обоих памятников являются приемы, делающие фигуры несколько неуклюжими: это особенности ракурсов, характерные сгибы, когда при повороте линия плеча и спины как будто «прикреплена» к затылку, отчего при наклоне головы у изображенных будто вырастает «горб». Присутствует и некоторая геометризация формы – будто фигуру заключили в оболочку, словно персонажам «неудобно» в пространстве (Иоанн Богослов в *Распятии* из Мирожя). Такие приемы мы видим в Асину (апостолы в *Успении*), можно вспомнить и икону *Благовещения* из Георгиевского собора Юрьева монастыря (около 1130, ГТГ), а также оборот новгородской иконы *Знамения* из Софийского собора в Новгороде Великом (1130-1140). Близки к Бетании в этом отношении и мозаики Сан-Марко в восточном (пророки) и западном (*Сошествие Святого Духа на апостолов*) куполах.

Тот же тип фигур представлен в сицилийской живописи (Палатинская капелла, Чефалу, Марторана), но уже в намного более мастерском исполнении и с большим пониманием столичного стиля. Аналогичным образом обстоит дело и с мозаиками Сан-Марко. «Запаздывающий» стиль

новое воспринимает как экстремальное, его ценностные ориентиры направлены на несколько отстраненные решения, зачастую с укрупненными формами, твердым силуэтным рисунком, сдержанными жестами-формулами.

В завершение сказанного о стилистических особенностях фигур основного объема Бетании отметим группу «отрицательных персонажей» – это Иуда, воины из страстного цикла и служанки из *Отречения Петра*. Они все малого роста, даны в профильном положении, – Иуда из *Поцелуя Иуды*, судя по сохранившемуся фрагменту, обращен к зрителю почти спиной, – с неправильными пропорциями, нарочитым нарушением анатомических характеристик (таковы персонаж с двумя левыми руками в *Возведении на крест* и служанки в *Отречении Петра*, едва достигающие до колен апостола) и характерным «шарнирным» выворотом голов. Аналогичным образом представлена подобная группа в мозаиках Сан-Марко, в сценах *Поцелуй Иуды* и *Поругание Христа*. От бетанийских фигур их отличает большая экспрессивность, даже гротескность: они отвратительны и почти карикатурны. Бетанийские же «злодеи» выглядят скорее наивно, напоминая детей.

Возвращаясь к вопросу о стилистическом сходстве бетанийской живописи с мирожскими фресками, мы видим, что в наибольшей степени оно обнаруживается в типах и письме ликов. Все персонажи в обоих памятниках, как правило, крупнолицые, с уплощенными затылками и выдвинутыми подбородками. Сходство в трехчетвертных изображениях ликов в этих храмах можно проследить по двум характерным типам. Один из них представляет лики с чуть смещенной вбок нижней челюстью, отчего между лбом и скулой образуется легкий угол впадины, а выражение лица приобретает мягкость и искренность. Примерами в мирожском ансамбле могут служить многие лики, в частности апостолов из *Уверения Фомы*, пророка Елисея с северной подпружной арки и др. Их стилистическими аналогами в Бетании являются лики пророков Иезекииля (*Иезекииль пред вратами заключенными*), Давида, Христа в *Возведении на крест*.

Второй характерный тип ликов в Бетании отличается несколько преувеличенной нижней половиной, с нависающей округлой щекой, густой тенью под подбородком. Это, как правило, ангельские, юношеские и, как более мягкий вариант, женские лики. Ранние примеры таких ликов мы видим в изображении архангела Гавриила из новгородского Антониева монастыря, молодых апостолов из *Явления Христа на море Тивериадском* киевской церкви Спаса на Берестове (1113–1125). Выраженными представителями этого типа являются архангел Гавриил из *Благовещения*, апостол Иоанн из *Оплакивания*, юный апостол из *Евхаристии* – в Мирожье. В Бетании к данной группе можно причислить, например, молодых апостолов из *Гефсиманского моления*, Иоанна Богослова из *Распятия* и многочисленных ангелов.

При всей схожести приемов в Бетании и Мирожье, между ними есть и заметное различие. В мирожских фресках принципы линейаризма являются основными и достигают своей зрелой формы воплощения, что прочно связывает ансамбль с искусством второй четверти XII в. Бетания же, вобрав опыт предшествующих десятилетий, демонстрирует вкусы новой волны комниновского стиля, что начинает роднить ее и с памятниками уже 50-х – 60-х гг., – такими, как росписи церкви св. Пантелеймона в Нерези⁵⁰³ (1164), Панагии Космосотиры в Феррах (1152) и церкви Спаса-Преображения Евфросиниева монастыря в Полоцке, а также мозаики базилики Рождества Христова в Вифлееме (около 1169).

Во второй половине XII в. в монументальную живопись активно начинает проникать мощный прием, отсутствующий в бетанийских росписях. Он связан с новой ролью света: пробела здесь превращаются в целую науку о световой линии, откровенной и порой даже неестественной. Иногда этот прием носит классицизирующий характер – когда свет будто бы имеет

⁵⁰³ См.: *Овчарова О.В.* Фрески Нерези. Образ и стиль // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2009. М., 2009. С. 79–120; *Она же.* Три типа образа и две индивидуальные художественные манеры во фресках Нерези (1164) // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2011. М., 2012. С. 97–122.

физическую природу, создавая активные акценты в объемах, а его источник лежит вовне (миниатюры Vat. gr. 1162, некоторые фигуры и композиции в Нерези, например, *Преображение*, *Вход Господень в Иерусалим*). Или, напротив, источник света словно бы находится внутри изображения, когда пробела-линии покрывают собой фигуры, повторяя их анатомическое строение и высвечивая его, подобно рентгеновским лучам (лики алтарных святителей в Нерези, святители и пророки в Полоцке, фрагменты росписи церкви Сан-Пьетро в Эболи, 1156, а также в памятниках конца столетия: в церкви св. Георгия в Старой Ладогe, церкви Благовещения в Аркажах близ Новгорода и пр.). На первый взгляд живопись Бетании оказывается в стороне от этого процесса. Однако этот световой эффект, в силу своей яркой выразительности, маскирует другие, не менее важные приемы, актуальные для нового витка развития комниновского стиля во второй половине XII в. К примеру, в тех же храмах Нерези, Эболи и Полоцка художники начинают уделять повышенное внимание пластической проработке формы, тенденция к которой намечается и в Бетании: здесь плотный красочный слой лепит форму за счет постепенного тонального высветления, отчего создается впечатление рельефности. С глубокими тенями, будто из застывшей материи, выполнены одежды спящих апостолов из бетанийского *Гефсиманского моления*. Похожее отношение к складкам одежд мы видим во фресках церкви Панагии Космосотиры в Феррах (например, в композиции *Сретение*).

В живописи Бетании при изображении одежд, в складках, иногда вместо пробелов мастера оставляют «живой» левкас – т.е. незакрашенную полосу подкладочного тона⁵⁰⁴. Этот новый для живописи XII в. прием хорошо знаком и полоцким мастерам. Новым в обоих памятниках является также теснение фигур к разгранкам. Порой они даже разрывают их линию – причем более обоснованно и несколько гиперболизировано это происходит в живописи Спасской церкви в Полоцке.

⁵⁰⁴ Наблюдение В.Д. Сарабьянова.

Угадывается в Бетании и новая типология ликов: округленные глаза со слегка вздернутыми бровями, будто персонажи находятся в состоянии удивленного ожидания. Такое настроение мы можем увидеть в Нерези: лик апостола Иоанна из *Преображения* походит на безбородые лики из Бетании (*Взятие Христа под стражу* и др.), так же как лик Христа из *Евхаристии* в Нерези – и Христа из *Возведения на крест* в Бетании. Аналогично изображены лики ангела в мозаиках базилики Рождества Христова в Вифлееме и ангела из *Вознесения* Спасской церкви в Полоцке.

В конце XII в. в комниновском искусстве ярко проявляется особое оживляющее пластику насыщение разнообразным движением, которое прослеживается как в сюжетных композициях, так и в одиночных фигурах. Поначалу легкое внутреннее, в дальнейшем (в некоторых вариантах) оно делается нервным и даже «взвинченным», захватывающим и нередко искажающим внешние формы. Крайний предел этого художественного стиля в конце столетия будет выражаться в стремлении к все большему усложнению ракурсов, в манерном удлинении пропорций, в бескостной гибкости фигур, приводящей к рафинированно-неанатомичным трактовкам телесной формы, свободным проработкам складок одежд, предельному усилению светового насыщения художественной материи (церковь св. Георгия в Курбинове). Комниновский стиль неоднороден сам по себе: «В этот период существуют различные направления и понятия: классицизм и динамичность, линейная выразительность и пластическая проработка форм, обостренность и элегантность, самоуглубленность образов или их экспрессивность, изысканность или прямолинейность или маньеристическая взволнованность»⁵⁰⁵. Но все же специфика грузинского художественного мировосприятия не позволяет стилю вылиться за границы гармоничного понимания образа. Грузинская живопись, даже в контексте такого «неклассического» направления, не приобретет черт суровости, напряженной дисгармонии, чрезмерного экспрессивного пафоса и однозначности.

⁵⁰⁵ *Сарабьянов В.Д.* Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. С. 236.

Напротив, к концу XII в. лирическое смягчение художественных приемов становится в Грузии определяющим, яркий пример тому - фрески церкви Успения пещерного монастыря в Вардзии (1184–1186). По образности и созерцательному характеру их, пожалуй, можно сопоставить с росписями Дмитриевского собора во Владимире (1195) – например, с апостолами и ангелами из *Страшного суда*, с фресками скита св. Неофита на Кипре (слой 1183) - например, ангелами из композиции *Святой Неофит с архангелами Михаилом и Гавриилом*.

В живописи Вардзии композиционное пространство выстроено целостно. Действие не прерывается разгранками, фигуры не сбиваются в группы, как было в живописи первой половины XII в., а равномерно и органично заполняют сцены (*Рождество, Преображение*). В некоторых композициях пространство как будто абстрагируется от действия: особенно это чувствуется в сцене *Распятия*. Здесь в центре композиции, на фоне изысканной лаконичной архитектурной кулисы, одиноко возвышается крест с распятым Спасителем. Нет никаких дополнительных персонажей, привычных свидетелей совершающегося действия. Фигуры Богоматери и апостола Иоанна отделены от центра широкими откосами двух перерезающих стену высоких окон – создается впечатление, что предстоящие у Креста созерцают происходящее извне, со стороны молящихся в храме. Время словно останавливается, движение застывает в торжестве великой печали.

Фигуры в Вардзии вытянутые, но их пропорции соблюдены, у них красивые шеи, расправленные широкие плечи (апостолы Петр и Павел в *Вознесении*). Почти статуарно решены фигуры *Богоматери с Младенцем на троне* в царской композиции. Ракурсы разнообразны, повороты естественны, порой несколько взволнованы, жесты выразительны и ясно договорены (*Рождество Христово, Вход Господень в Иерусалим, Тайная вечеря*). В трагически-эмоциональной патетике замерли апостолы в *Успении*. В *Преображении* апостол Иоанн изображен в непривычной позе: он свернулся

клубком, выставив фронтально макушку и плечи, прикрыв голову рукой и спрятав лицо. Головы вардзийских фигур, по сравнению с Бетанией, соразмерней телам. Черты лиц несколько умельчаются, их эмоциональные выражения живые, но не чрезмерные и не утрированные.

Тенденции к экспрессии конца столетия в Вардзии находят выражение, в том числе, в характере нанесения красочного слоя. Мастера Вардзии тяготеют к использованию ярких контрастных цветов, что придает росписям праздничный и торжественный оттенок. Кисть, моделируя объем, движется свободно, показывая фактуру мазка, движки пробелов нанесены смело и уверенно (апостолы в *Успении*). Лики живописны благодаря ярким цветовым акцентам и бликам, участвующим в построении формы – показателен в этом отношении лик Спасителя во *Входе в Иерусалим*, лики в *Тайной вечере* и *Омовении ног*, воина в царской композиции.

Одежды вардзийских святых решены спокойно, красочный слой сглажен и распределен по принципу тональных высветлений, что отдаленно напоминает Бетанию. Рисунок складок разнообразный, они то распределяются длинными ровными линиями (фигуры в *Сошествии св. Духа*), то сбиваются в сложный круглящийся узор (Спас Эммануил, венчающий мучеников, в оконном своде).

Сопоставление фресок северной и южной стен основного объема Бетании с Вардзией показывает, что они относятся к разным художественным этапам, развивающимся в русле общего комниновского стиля. И тем более Бетания далека от того живописного ряда, с которым она связывалась ранее - т.е. от ансамблей начала XIII в. В этот период, обычно обозначаемый как «искусство около 1200-го года», эталоном художественного вкуса в византийской монументальной живописи считаются росписи Богородичной церкви в Студенице (1208–1209)⁵⁰⁶. Грузия

⁵⁰⁶ См.: Джурич В. Византийские фрески; *Cirković S., Korać V., Babić G. Le monastère de Studenica. Beograd, 1986; Студеница и византијска уметност око 1200 године. Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишнице САНУ. Септембар 1986. Београд, 1988; Tomeković S. L'esthétique aux environs de 1200 //*

своевременно реагирует на перемены в стиле живописи, которые происходят в это время в искусстве христианского Востока, не отказываясь при этом от собственной художественной идентичности. Ансамбли времени царствования Тамары и Лаши Георгия – церкви свт. Николая (1205–1207⁵⁰⁷), Тимотесубани (около 1205–1215), церкви Благовещения пещерного монастыря Бертубани (начало XIII в.)⁵⁰⁸ – давно признаются исследователями неотъемлемой частью этой короткой, но цельной и ясно выраженной художественной эпохи. При этом наиболее близкой к студеницкому стилю считается живопись главного храма в Кинцвиси⁵⁰⁹.

Это искусство стремится к монументальности, восходящей к XI в.: к большим статическим композициям, крупному единому модулю в построении фигур, отказу от разномасштабности, фронтальным постановкам. В Кинцвиси линия не утрачивает своего значения, но по сравнению с комниновским временем используется совершенно иначе, действуя только по контуру. Работая не на движение, а на статику, она спокойно очерчивает формы, способствует их уплощению. Лики персонажей симметричны, с крупными чертами, прописаны гладко, без белильной и линейной разделки. Образы живут тихой внутренней жизнью, спокойными переживаниями.

Студеница и византијка уметност око 1200 године (Научни скупови Српске академје наука и уметности. Књ. ХLI. Одельење исторнјских наука. Књ. 11). Београд, 1988. С. 233-242.

⁵⁰⁷ См.: *Didebulidze M.* Artistic Qualities of the Wall Painting of St. Nicholas Church at Kintsvisi (Relation of the Georgian wall painting to the Byzantine art at turn of the 13th century). Specialty 17.00.09. History and Theory of Art. Author-abstract of the Thesis submitted for obtaining Degree of Doctor in the History of Art. Tbilisi, 2006; *Татарченко С.Н.* Некоторые замечания об особенностях работы кинцвисских мастеров и о стиле росписи церкви святителя Николая в Кинцвиси // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 4 (20). М., 2015. С. 21-36.

⁵⁰⁸ См.: *Схиртладзе З.Н.* Роспись пещерного храма в Бертубани. Исследование по истории грузинской монументальной живописи начала XIII в. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусств. Тбилиси, 1987.

⁵⁰⁹ Новейшее исследование о живописи Кинцвиси, значительно расширяющее это представление, предлагающее новую обоснованную датировку Богородичной церкви монастыря, а также заново осмысляющее круг соответствующих аналогий, см.: *Татарченко С.Н.* Роспись церковей монастыря Кинцвиси в контексте грузинского и византийского искусства. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусств. М., 2016.

В живописи Тимотесубани использован другой состав пигментов, отчего создается впечатление, что этот ансамбль относится к другому стилистическому направлению. Однако по манере исполнения рисунка, по типологии ликов, подходу к написанию одежд, Тимотесубани и Кинцвиси, представляют собой очень близкие явления. И все же в Тимотесубани присутствует несвойственная Кинцвиси особая повествовательная динамика, далекая от созерцательного настроения. Подача событий в Тимотесубани, более дробная и детальная, вовлекает зрителя в учащенную ритмику их переживания. Однако эмоциональная энергетика предшествующего столетия здесь перерождается в новое качество. Она больше не поддерживается линией, утратившей свой форсированный характер. Живописная поверхность в Тимотесубани сглажена, уходит цветовая экспрессия – движки, пробела, акценты (характерные, например, для Вардзии) практически отсутствуют. Регистры со сценами стелются по стенам и сводам, повторяя их формы и перегибаясь на стыках поверхностей подобно ковровым дорожкам. Этот прием невольно заставляет подумать о восточном компоненте, который, всегда присутствуя в грузинском искусстве, по-разному обнаруживает себя в зависимости от художественных особенностей конкретного памятника и периода.

Высокое художественное качество живописи ансамблей Кинцвиси и Тимотесубани не отменяет выразительного национального элемента, присущего грузинскому искусству. Ярче всего он проступает в особом типе ликов. Это как будто бы один и тот же лик, который переходит из памятника в памятник и встречается в живописи любого периода и региона, написанный в разных стилистических манерах, в зависимости от времени, художественных задач и мастерства живописца, (ангелы из алтарной апсиды в Атени, Бочорме, Гелати, архангелы на иконах XII в. из Сванетии, ангел из Евхаристии алтарной апсиды Кинцвиси, фронтальные лики пророка Давида из алтарной вимы в Атени, пророка Давида и святителя Елевферия из алтарной апсиды в Бетании, некоторые лики из нартекса главного храма в

Гелати, Спас Нерукотворный из Вардзии, пророки из *Сошествия во ад* в Кинцвиси, воины Дмитрий Солунский, Евгений Трапезундский и Давид Арагвецкий из западной части Тимотесубани). (Ил. 72.) Это красивое и благородное грузинское лицо, с правильным удлинённым разрезом глаз со слегка изогнутой «стрелкой» верхнего века и мягкой растушевкой по контуру нижнего, и ясным, чуть прохладным взором, с высокими скулами, аккуратным строгим аристократическим носом, с крыловидными спокойными бровями, с суховатыми собранными устами. Иногда овал нижней части лица слегка утяжеляется, как будто тяготеет к квадратности, что особенно заметно в трехчетвертных разворотах (ангелы из *Вознесения* в Бертубани, около 1212–1213⁵¹⁰).

Представленный анализ фресок северной и южной стен основного объема Бетании показывает, что их невозможно рассматривать в границах одного художественного явления.

С одной стороны, они в какой-то степени следуют принципам искусства первой трети XII в., пользуясь рядом приемов таких живописных ансамблей, как мозаики и фрески Гелати, – а иногда и более ранних Атени и Бочормы. Много общего у фресок Бетании с Мирожем, включая общее понимание пространства, композиционное построение, позы, анатомию, жесты. Важным оказалось сопоставление бетанийских росписей с мозаичными ансамблями Сицилии: они не являются прямыми аналогиями грузинским росписям, но те и другие объединяет сходная реакция на художественные импульсы, идущие из Метрополии.

С другой стороны, в Бетании отчетливо и полноценно выявляются приемы, свойственные новой волне комниновского стиля, которые с большой долей уверенности позволяют рассматривать живопись северной и южной стен в ряду памятников 1150-х – 1160-х гг. (церковь Панагии Космосотиры в Феррах, Спасская церковь в Полоцке и др.).

⁵¹⁰ См.: *Вольская А.И.* Гареджийская живописная школа. Росписи Бертубани // Средневековое искусство. Русь. Грузия. М., 1978. С. 92-105.

Однако намечаемые в отдельных памятниках предвестия позднего комниновского стиля (тяготение к экспрессии, белильная проработка, стремление к удлинённости пропорций фигур, как в Полоцке, и т.д.) в целом остались чужды живописи Бетании, как и всему грузинскому художественному миропониманию.

Живописи основного объема храма свойственна гармоничная стабильность стиля, которая сближает ее с алтарем и, в соотношении с общим движением комниновского искусства, может восприниматься как архаическая традиционность. Было бы несправедливо не отметить, что мастера, работавшие в основном объеме храма, явно ориентировались на имевшуюся перед их взором живопись алтаря и стремились к сохранению общей гармонии.

Возвращаясь к вопросу о соотношении фресок алтаря с росписями северной и южной стен основного объема, мы теперь можем без всяких сомнений говорить об их стилистической разнородности. Объяснить эту разницу позволяют две возможности.

1. Алтарь был расписан одновременно с живописью основного объема другим («старшим») мастером, который придерживался канонов искусства намного более раннего времени, однако аналогий живописи алтаря среди памятников 1150-х – 1160-х гг. выявить не удалось. Единственный пример ретроспективной художественной манеры в это время отчасти являют фрески церкви Богоматери Космосотиры в Феррах (1152) – но и в них, наряду с этим архаизирующим оттенком, присутствуют черты искусства своего времени, чего нельзя сказать о живописи алтаря Бетании, где «старая» живописная манера выглядит не преднамеренной, а органичной. В этом случае мы имеем дело с уникальным явлением в контексте искусства второй половины XII в.

2. Живопись алтаря, как это следует из представленного выше стилистического анализа, в действительности относится к более раннему периоду, отстоящему от живописи основного объема на 25-30 лет, однако

причины этого временного разрыва нам неизвестны. В этом случае она полностью соответствует стилю искусства первой трети XII в.

3.2.2. Живопись западной стены

Живопись западной стены в целом стилистически едина с южной и северной, однако художественная манера, в которой она исполнена, имеет ряд индивидуальных черт (ил. 39.3). По мнению Приваловой, она скорее соотносилась с ансамблями начала XIII в.⁵¹¹, причем исследовательница предпочла оставить фрески западной стены в границах этого времени, объединив их с портретом царицы Тамары, даже после того как выдвинула предположение о принадлежности северной и южной стен, вместе с ктиторской композицией, к более раннему периоду.

Для выяснения этого вопроса необходимо сопоставить стилистические особенности живописи западной стены, с одной стороны, с живописью северной и южной стен Бетании, а с другой – с памятниками начала XIII в.

Характерная для основного объема и описанная выше ритмика цвета на западной стене в целом выдерживается, но трактуется сдержаннее и вариативнее в оттенках. В *Страшном Суде* (ил. 63, 64) тона становятся разбеленными, красный превращается в розовато-алый, зеленый также выбеливается, приобретая нежный травянистый оттенок, желтый приобретает цвет мягкой охры, даже песочный, – вообще, краски в целом сильно разведенные, прозрачные. В композиции *Рая* теплый цвет представлен мягкими и разбеленными оттенками розово-красных, темно-розовых, розово-алых тонов (двери *Рая*, херувим, одежды Богородицы, райская куща).

Сохранившиеся фрагменты силуэтно-прозрачных изображений животных и птиц из апокалиптических сцен в западном рукаве трактованы изысканно-декоративно, заставляя вспомнить порой об орнаментальных заставках миниатюр. Так же декоративно приписаны листья и плоды

⁵¹¹ См.: Привалова Е.Л. Новые данные о Бетании. С. 17.

гранатов в райской куще, которые выглядят как россыпи крупных драгоценных камней. Подобная декоративность скорее характерна для памятников начала XIII в. Например, райские кущи имеются на западной стене в Тимотесубани, но здесь они значительно пышнее и богаче. Еще больше насыщена пейзажными элементами живопись Бертубани (Давидгареджи), где они кажутся написанными как будто художником-миниатюристом. Деревья и кусты здесь встречаются во многих сценах (в том числе в алтарной композиции *Богоматери на престоле*, в протоевангельском цикле, в *Чудесах* и т.д.). Это гранатовые деревья, тонко написанные кусты, сухие травы и деревца, напоминающие полупустынную гареджийскую растительность. В сцене с Христом и самарянкой фигуру Спасителя осеняет прекрасная финиковая пальма с крупными плодами и характерными ветвями и листьями. Эти растения соседствуют с орнаментальными вставками типа античных пальметт, либо с элементами, напоминающими гравированные или чеканные узоры.

Фигуры западного рукава Бетании, как одиночные (воины, мученики), так и в композициях (*Страшный Суд*, *Чудеса*, *Причащение Марии Египетской*), сравнительно с основным объемом несколько вытянуты, формы тел под одеждами намечены без учета реальных пропорций (слегка заниженный уровень коленей), положения рук стандартизированы. У них красивые, портретно трактованные лики (Панкратий, Меркурий, Яков Персянин, Зосима в *Причащении Марии Египетской*). В изображении Богородицы, сидящей в райской куще, при массивной нижней части тела плечи кажутся зауженными, это впечатление усиливается тесно сведенными на груди раскрытыми ладонями. Преувеличенно округлые колени задрапированы крупными круглящимися складками, распределенными без учета их реальной структуры. Лик Богоматери округлый, широковатый, с близко посаженными глазами, с несколько утяжеленным подбородком.

Воины и мученики западной стены (ил. 65.1) поставлены фронтально, причем они не столько стоят на почве, сколько прикреплены к условному пространству.

Обобщая наблюдения над живописью западной стены, мы можем сделать вывод о том, что она близка росписям наоса, но относительно северной и южной стен ее отличает индивидуальный почерк, демонстрирующий некоторые черты, в какой-то степени свойственные искусству «времени царицы Тамары». Однако связывать ее создание с более поздним, относительно всего основного объема, периодом, и тем более привязывать его к 1207 г., на данном этапе исследований оснований нет.

3.3. Орнамент в росписи наоса

В основном объеме Бетании орнаментальное убранство сохранились намного хуже, чем в алтарной апсиде. Фрагментарные остатки цветочно-лепестковых орнаментов, аналогичных алтарным, имеются в сводах окон в барабане. Эмальерный орнамент есть и в западной части храма, однако он намного проще и аналогии находит скорее в живописи XIII в. Такие орнаментальные гирлянды узкими поясами проходят по граням арок, отделяющих северо-западный и юго-западный компартименты от наоса (ил. 74, внизу слева). Их более развитые и усложненные образцы имеются в Вардзии (фриз, отделяющий конху от основного пространства алтаря), Кинцвиси (карниз между барабаном и парусами) и Тимотесубани (алтарь). Орнамент типа «вермикуле» в основном объеме сохранился в круглых окнах северной и западной стен и в оконном откосе окна северо-западного компартимента (ил. 74, в середине). В этой же части храма он проходит по грани арки. Во всех случаях имея ясную гармоничную структуру, такой орнамент отличается от обстоятельного и уверенного письма аналогичных алтарных вариантов и исполнен в несколько более беглой манере. (Ил. 74.)

Кроме того, типично-узнаваемые полосы «вермикуле» украшают одежды фигур основного объема (пророк Давид), что находит множество

аналогичных примеров в искусстве византийского мира (фрески собора Рождества Богородицы Антониева монастыря и др.).

В западной части храма, где орнаменты сохранились лучше всего, имеется также упрощенный, в сравнении с алтарем, вариант городчатого орнамента (валики пристенных столбов) и не встречающиеся в других зонах двуцветные ленты-поребрики (на гранях западных арок, ил. 39.4, 74).

Сравнивая орнаменты различных храмовых зон, мы можем сделать вывод, что самым высоким художественным богатством и уровнем исполнения отличаются алтарные образцы, которые вариативно повторяются в основном объеме. Орнаменты западной части несколько обособлены: они используют собственные темы и отличаются относительной сухостью и графичностью, тяготея к аналогичным примерам в монументальной живописи рубежа XII – XIII вв.

3.4. Царские портреты Бетании в контексте грузинской культуры конца XII – начала XIII

Портреты светских лиц в грузинской монументальной живописи писались, как правило, в едином стиле с основным живописным ансамблем. Таковы ктитория семейства Вачиани в Земо Крихи: полностью соответствуя духу и настроению ансамбля раннего XI в. (монументальность поз, крупные черты ликов, лапидарная геометрия в разделке складок и др.), они смягчены и оживлены легкой асимметрией в лицах, вносящей эмоцию, нехарактерную для других образов памятника. Сложно говорить о портретности, но характерный национальный оттенок, присутствующий во всей живописи, концентрировано и наиболее ясно читается в этих персонажах. (ил. 19.1). Тем же интимным настроением отмечены и царские портреты Атени⁵¹², - если говорить о сохранившихся мужских ликах, в то время как изображение

⁵¹² О проблеме отождествления царских портретов Атени см.: *Eastmond Antony. Royal imagery in medieval Georgia*. P. 45-49.

царицы Исдухт наименее индивидуализировано и не отличается в этом смысле от образов святых.

Портреты грузинских исторических лиц иногда встречаются в памятниках константинопольского происхождения. В известнейшей столичной рукописи Слов Иоанна Златоуста (Париж, Национальная библиотека Франции, Coislin 79, f. 2 bis v, 1078–1081)⁵¹³ раннекомниновского времени сохранилась миниатюра с изображением императора Никифора Вотаниата и его жены Марии Аланской, дочери Баграта IV. (Ил. 77.2.) В отличие от портрета супруга, лицо императрицы идеализировано и написано подобно ангельскому лику, имеющимся на другом листе той же рукописи (f. 2v), где ее муж изображен с Иоанном Златоустом и архангелом Михаилом. Другой пример представляет икона св. Георгия с Давидом Строителем из монастыря св. Екатерины на Синае (1104)⁵¹⁴. Степень сохранности живописи (в частности значительно утрачен лик царя) позволяет сделать лишь общий вывод о ее следовании комниновскому стилю. (Ил. 77.1.)

В конце XII – начале XIII в. в изображениях такого рода ощутимо начинает проступать некий восточный элемент, который прежде тонко вводился в стилистическую палитру грузинской живописи в виде отдельных нюансов, остающихся второстепенными в сравнении с преобладающим византийским компонентом. Его наличие было обусловлено географической близостью к странам исламского Востока, которые начиная с VII в. постоянно осуществляли экспансию в Закавказье, оставляя в грузинской истории и культуре следы своего присутствия (литература, дворцовый церемониал, быт и одежды, терминология и т.д.).

⁵¹³ О стиле миниатюр см.: *Попова О.С.* Образы и стиль византийского искусства... С. 84.

⁵¹⁴ Икона была обнаружена на Синае в середине XIX в. Исследования епископа Порфирия Успенского и особенно В.Н. Бенешевича позволили определить изображенного на ней молодого царя как Давида Строителя и датировать ее приблизительно 1104 г., а также установить ее связь с ктиторскими вложениями Давида IV в монастырь, включая строительство храма св. Георгия, отправку значительных средств, рукописей (в том числе *Sinait. Iber.* 10 с автографом Давида) и церковной утвари. См. об этом, а также источники и литературу: *Клдиашвили Д.* Грузины / Екатерины великомученицы монастырь на Синае // ПЭ. Т. 18. М., 2008. С. 170-214.

В эпоху царицы Тамары, сумевшей остановить натиск турок-сельджуков и добиться гегемонии в закавказских делах, вкус к восточной светской культуре (прежде всего к близким географически иранской и сельджукской) возрастает, ее элементы все более заметно вплетаются в многосложный узор жизни и обычаев грузинского царского двора и высшей аристократии⁵¹⁵, наряду с античными, ближневосточными, византийскими элементами, соединяющимися с грузинским христианством по принципу «утка и основы»⁵¹⁶. Заимствования у востока особенно ярки в литературе и поэзии, достаточно вспомнить панегирический сборник Григола Чахрухадзе «Тамариани», одическую поэму прп. Иоанна Шавтели «Абдул-Мессия», эпос Шота Руставели «Витязь в Тигровой шкуре»⁵¹⁷. Соответствующий процесс в

⁵¹⁵ Замечательно попытка внести элементы персидской политической культуры (а именно, независимую судебную власть) в государственное управление Грузией описывается в «Истории и восхвалении венценосцев»: «Кутлу-Арслан, это мулоподобное существо, происходившее из низших слоев и одаренное коварным умом, сочинил какой то проект на персидский лад и потребовал поставить палатку на Исанском поле в окрестностях “Плача”, при этом говорил: “сидя в этой палатке, будем выслушивать, отвечать и ведать делами помилования и наказания; свои решения будем докладывать царице Тамаре, которая будет приводить их в исполнение”. План этот означал конец царствования Тамары; последняя — сокровищница ума и мудрости, — поняла это, удивилась и обиделась. Она решила захватить главу действующих и, посоветовавшись с верными и преданными ей, задержала министра финансов Кутлу-Арслана...» (История и восхваление венценосцев. С. 35-36). Речь идет о попытке сместить Тамару сразу же после начала ее самостоятельного правления в 1184 г.

⁵¹⁶ Эту картину ярко показывает автор «Истории и восхваления венценосцев», когда, например, прославляя царя Георгия III и уподобляя его Христу, сравнивает его затем с великими мужами прошлого: «(Бог же) Отец, вместе со Своим Сыном [Христом], возвысил до себя сына сладкого, подобного отцу, сделал его сопредстольником отца своего и показал его таким, каким [является] солнце среди светил, Александр и Кайхосро среди владык, Ахиллес, Самсон и Нимрод среди героев, Спандиат, Тахамтан и Сияош среди Голиафов, Соломон, Сократ и Платон среди мудрецов» (История и восхваление венценосцев. С. 17). Наряду с античными и библейскими персонажами здесь фигурируют герои поэмы Фирдоуси «Шах-Намэ» (Кайхосро, Спандиат, Тахамтан и Сияош). Далее герою «Шах-Намэ» уподобляется и Тамара: «И стала государыня, подобная Кайхосрову, миловать и жаловать, раздавать и одарять» (там же. С. 35). О влияниях исламского Востока на грузинскую культуру XII-XIII вв. см. сборник: Памятники эпохи Руставели. Л., 1938.

⁵¹⁷ См.: *Март Н.Я.* Древнегрузинские одописцы. СПб., 1902; *Барамидзе А., Радиани Ш., Жгенти Б.* История грузинской литературы. Тбилиси, 1958; *ჯანაშვილი მოსე, თამარ მეფის მეხოტბენი // ტრიბუნა. № 460-509. თბილისი, 1923 (Джанашвили Моисей. Одописцы царицы Тамар // Трибуна. Тифлис, 1923); სულავა ნ.* XII – XIII საუკუნეების

монументальной живописи прежде всего связывался исследователями с четырьмя портретами царицы Тамары, находящимися в церкви Успения в Вардзии (1184–1186), церкви свт. Николая в Кинцвиси (1205–1207), в Бетании (слой 1207) и в церкви Благовещения в Бертубани (около 1212–1213). На «восточный» характер лика царицы в этих памятниках указывают, в частности, Н. Тьерри и Истмонд⁵¹⁸, однако интересно, что Алибегашвили подобное сходство не отмечает.

Исследования Гильгендорфа в какой-то мере проливают свет на причины «иранизирования»⁵¹⁹ внешности Тамары в Вардзии: он связывает его с поновлениями разного времени. Гильгендорф делает вывод, что из всех четырех портретов Тамары от грубых позднейших вмешательств сильнее всего пострадал бетанийский лик, а наибольшую близость к историческому облику царицы⁵²⁰ показывает кинцвисский образ: имея значительные утраты красочного слоя, он зато и не несет следов позднейших вмешательств.

Тем не менее полностью игнорировать налет «востока», даже с учетом открытого съемками Гильгендорфа первоначального рисунка ликов Тамары, не следует. Возможно, он действительно был усилен впоследствии, однако и в исходных вариантах он тоже присутствует. Это проявляется в лунообразном овале лица Тамары, в характерно удлинённых углах глаз, прямых симметричных бровях... Стилистический анализ существующего

ქართული ჰიმნოგრაფია. თბილისი, 2003 (Сулава Н. Грузинская гимнография XII – XIII вв. Тбилиси, 2003).

⁵¹⁸ См.: *Thierry N. La peinture médiéval Géorgienne // La peinture d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux X et XI s. / Thierry N. London, 1977. P. 415–416; Eastmond Antony. Royal imagery in medieval Georgia. P. 110.*

⁵¹⁹ «На контрольном снимке, то есть на видимом изображении, лицо Тамары иранизировано; ее узкие глаза, устремленные вдаль, казались неодоухотворенными, невыразительными» (*Гильгендорф И.Н. Комплексное исследование фресковых портретов царицы Тамары. С. 129.*)

⁵²⁰ Прижизненные словесные описания Тамары составлены в соответствии с придворным литературным канонам и рисуют перед нами образ «небожительницы»: «Помазаница божья села на престол, до неба вознесенный, красивая как Афродита, щедрая как солнечный Апполон, приятная для созерцания, своим чарующим, бесподобным и богозданным видом доводящая всех способных любить, кому приходилось видеть ее, до иступления, одержимости и удаления [от людского общества]» (*История и восхваление венценосцев. С. 36.*)

бетанийского портрета Тамары в силу разновременных наслоений затруднителен. Изначально он мог перекликаться с женскими и юношескими лицами из миниатюр грузинской светской рукописи 1188 г., представляющей собой иллюстрированный астрологический трактат (НЦРГ, А 65)⁵²¹. Таковы, например, персонификации знаков зодиака – Стрелец, Близнецы, Весы и особенно Дева (л. 376, 365, 372, 370). (Ил. 77.3-4.) Теми же чертами отличается юное лицо Лаши Георгия из Бетании. На других портретах (Кинцивиси и Бертубани), где он представлен в зрелом возрасте, этот ориентализирующий оттенок не распространяется. Отсутствует он и в бетанийском изображении Георгия III. Однако тот же восточный привкус нельзя полностью отрицать в его вардзийском образе, хотя проявлен он здесь в меньшей степени, чем в лице Тамары.

Стилистическим источником подобной ориентализирующей линии в грузинском искусстве является обширный художественный материал, имевший хождение в светской культуре сельджукского времени и востребованный вкусами грузинского двора. В качестве отдаленных и обобщающих аналогий портретам Тамары назовем, например, фронтиспис к XVII тому хранящегося в Стамбуле списка «Книги песен» (Китаб аль-Агани) Абу-ль-Фараджа аль-Исфахани (Millet Library, Ms Feyzullah Efendi 1566, 1218-1219), или миниатюры рукописи поэмы «Варка и Гульшах» Абд аль-Мумина ибн Мухаммеда аль-Хойи из музея Топкапы-сарай в Стамбуле - например, сцена прощания героев под кипарисом и др. (Hazine 841, f. 35/33b, ранний XIII в.).

Для полноты картины присоединим к ним керамическую женскую голову в короне (Кашан, Иран, XII в., люстровая роспись, Художественный музей Уолтерса, Балтимор, США), глазурованную фаянсовую тарелку с изображением Бахрам Гура и Азада на охоте (Иран, конец XII – начало XIII

⁵²¹ См.: *Амиранашвили Ш.Я.* Грузинская миниатюра. С. 28-30, ил. 56, 57, 58, 61, 66; *Алибегашвили Г.* Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI – начала XIII веков. Тбилиси, 1973.

в., Метрополитен-музей, Нью-Йорк, США), керамическое блюдо со сценой беседы (Кашан, Иран, начало XIII в., люстровая роспись, Музей керамики, Тегеран), фаянсовую поливную чашу со сценой поединка героя с барсом (Гаррус, Иран, конец XII – начало XIII в., Национальный музей восточного искусства, Рим), керамическую люстровую плитку с изображением женщин (начало XIII в., Иран, Художественная галерея Фрира Смитсоновского музея азиатского искусства, Вашингтон, США) – и другие подобные, многочисленные и многообразные, вещи, хранящиеся в восточных коллекциях разных музеев мира. (Ил. 77.5-7.)

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

I. Анализ доступных источников, связанных с архитектурой Бетании, подкрепленный рядом исторических сведений и реставрационными данными, позволил определить ее место в строительной традиции центральной Грузии XII – начала XIII в.

1. Установлено, что существующий храм построен значительно раньше общепринятой датировки (рубеж XII – XIII вв.), – т.е., вероятнее всего, вскоре после Дидгорской битвы (1121), с которой связано возвышение рода владельцев Бетании, начиная с ближайшего сподвижника Давида Строителя Иванэ Орбели. Согласно источникам, его сын Сумбат Орбели, изображенный как храмоздатель в группе ктиторов на южной стене Бетании, наследует от отца должности, титулы и владения в 1128 г. С этой датой и следует связать строительство существующего храма.

2. Выдвинута и обоснована гипотеза о том, что храм в Бетании (и, возможно, близлежащий храм в Кватахеви, 1126?) дал начало новой архитектурной традиции, на которую типологически ориентированы построенные у южной границы Триалетского хребта камерные монастырские церкви Питарети (1216–1222) и Цугругашени (1213–1222). В целом эту группу можно считать особой ветвью развития грузинской средневековой архитектуры.

3. Показано художественно-символическое и мемориальное значение Бетании в «священной топографии» средневековой Грузии.

II. Всесторонний анализ ктиторских и царских портретов позволил подтвердить одновременность их создания и идентифицировать заказчиков храмовой росписи.

1. Установлено, что во главе ктиторской композиции изображен Сумбат Великий (+1156/1161?), глава рода Орбели. Следующая за ним фигура атрибуирована как Иванэ Орбели, старший сын и наследник Сумбата. Третья фигура, вероятно, принадлежала Липариту, младшему брату Иванэ.

Определено время их исторической активности (1120-е – 1177), с выделением основополагающих дат (1128–1156 – деятельность Сумбата, 1156–1177 – деятельность Иванэ). В этих хронологических рамках и была создана живописная декорация Бетании (исключая царские портреты).

2. Исключена возможность одновременного создания царской и ктиторской композиций, 1207 г. подтвержден как дата созданий царских портретов.

3. Объяснены иконографические особенности изображений в обеих портретных группах и выявлены их причины.

III. Иконографическое исследование системы живописной декорации алтаря Бетании позволило выявить ее идейный замысел, проследить ее художественные и теологические истоки, показать уникальные особенности в контексте развития программ росписей грузинских монументальных ансамблей XI – начала XIII вв.

1. Иконографическая программа Бетании актуальна для своего времени, отмеченного развитием эклесиологической темы в памятниках византийского круга. Выявлено, что характерная для ранних памятников монументальной живописи Закавказья тема эклесиологии в программе росписи алтарной апсиды Бетании заново актуализируется и переосмысливается в связи с самоутверждением грузинской церкви в составе Церкви Вселенской.

2. Показано, что в основе программного замысла живописи алтаря Бетании лежит завершенный образ Вселенской Церкви с ее евхаристической основой. Приоритетными здесь является тема полноты иерархии Небесной и земной Церкви, а также идея преемственности ветхозаветного и новозаветного священства.

3. Установлено, что конху алтарной апсиды занимало изображение *Теофании*. Указывается, что точная реконструкция соответствующей композиции в настоящее время не может быть однозначной, однако

предлагаются возможные варианты ее иконографического прототипа в памятниках монументальной живописи Грузии.

4. Выявлены уникальные для монументальной живописи иконографические особенности образа пророка Мелхиседека, показано его значение в программе алтарных росписей, раскрыта связь с темами *Евхаристии* и *Теофании*. Впервые атрибуированы фигуры Климента Сардикийского и мученика Никифора Антиохийского. Также отмечена уникальность алтарной фигуры Иисуса Навина и пары преподобных Евфимия Великого и Герасима Иорданского.

IV. Стилистический анализ живописи алтарной апсиды показал ее место и значение в широком кругу аналогичных явлений византийского искусства в границах развития стиля конца XI – первой трети XII вв.

1. Установлено, что фрески алтарной апсиды в Бетании тяготеют к группе памятников первой трети XII в., которые остаются в стороне от нового направления комниновского стиля, вступившего на путь так называемой «линейной стилизации» и в Грузии воплотившегося в мозаиках и фресках главного храма монастыря Гелати (1130-е).

2. Показано, что Бетанийская алтарная живопись органично вписывается в другой стилистический ряд. Принадлежащие к нему памятники (мозаики Торчелло, около 1100, капеллы Дзен собора Сан-Марко в Венеции, начало XII в., базилики Урсиана в Равенне, Архиепископский музей, 1112; фрески Софийского собора в Новгороде, 1109; афонская икона св. Пантелеймона и миниатюра с изображением св. князя Бориса, ГИМ, Син. 262, обе первой трети XII в. и др.) отличаются консервативными чертами, коренящимися в искусстве XI столетия, и представляют собой альтернативное явление внутри комниновского стиля. Сходные процессы усматриваются в памятниках Греции и Кипра, не являющихся прямыми аналогиями Бетании (фрески церкви Панагии Мавриотиссы в Кастории, монастыря Осиос Хризостомос в Кутсовендисе, первого слоя в храме Панагии Форбиотиссы в Асину и Панагии Теотокос в Трикомо, все начала XII в.).

V. Исследование программы росписей основного объема Бетании раскрыло единство ее богословского замысла и позволило показать соотношение отдельных циклов (ветхозаветного, страстного и эсхатологического).

1. Показано, что по своему составу ветхозаветный цикл Бетании представляет собой один из первых сложившихся циклов подобного типа в византийской монументальной живописи. Выявлено значение заложенной в нем прообразовательной программы в связи с темами Боговоплощения и Воскресения. Раскрыты смысл ветхозаветного цикла в общей программе памятника, его связь со страстным циклом. Параллелизм Ветхого и Нового Заветов, заложенный в программе росписи Бетании, сопоставлен с аналогичными явлениями в памятниках XII в. (икона Богоматери Киккотиссы из монастыря св. Екатерины на Синае, начало XII в, таблицы канонов Гелатского Четвероевангелия, НЦРГ Q 908, конца столетия, фрески Спасо-Преображенской церкви в Полоцке, около 1161, миниатюры Псалтири Эгертона (Псалтирь Милисенды), в Британской библиотеке, MS 1139, между 1131 и 1143, и Евангелиария Генриха Льва, Библиотека герцога Августа, Вольфенбюттель, cod. Guelf. 105 Noviss. 2°, 1188, и др.).

2. В ветхозаветном цикле уточнена, а в ряде случаев пересмотрена текстуальная основа отдельных композиций, что дало возможность конкретизировать их прообразовательный смысл, связанный с темами Боговоплощения и Воскресения. Особенности отдельных композиций (сцены с Давидом, Иезекиилем, Даниилом и др.) пояснены в контексте иконографических аналогий.

3. При рассмотрении страстного цикла продемонстрирована его роль как первого развернутого явления такого рода в грузинском средневековом искусстве. Показано его ключевое значение в программе росписей. Выявлен и объяснен ряд уникальных иконографических моментов, в том числе не имеющих соответствий в искусстве своего времени.

4. Раскрыто соотношение живописи западной стены с общим идейным замыслом памятника. Композиции *Страшного суда* и воинского ряда показаны в динамике их становления, развития и значения в грузинском монументальном искусстве.

VI. Анализ стиля живописи основного объема Бетании, с учетом обширного круга аналогичных явлений, позволяет локализовать ее в границах 1150-х – 1160-х гг.

1. Установлено, что живопись основного объема Бетании стилистически не относится к ряду памятников начала XIII в., с которыми она связывалась ранее.

2. Фрески северной и южной стен основного объема Бетании осмыслены как многоплановое художественное явление. В них выявлены приемы, свойственные памятникам, находящимся на вершине развития линеаризма (Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря, около 1140). Однако определяющей для стиля основного объема Бетании явилась новая волна комниновского искусства, нашедшего свое воплощение в памятниках 1150-х – 1160-х гг. (росписи церковью Панагии Космосотиры в Феррах, 1152, Сан-Пьетро в Эболи, 1156, Спаса-Преображения Евфросиниева монастыря в Полоцке, около 1161, а также мозаики базилики Рождества Христова в Вифлееме, около 1169, и др.).

3. Относительно живописи западной стены делается вывод, что она близка росписям наоса, но имеет оттенки, демонстрирующего некоторые предвестия искусства «времени царицы Тамары». Однако связывать ее создание с более поздним этапом, и тем более датировать 1207 г., оснований нет.

VII. Выявлена и показана неоспоримая стилистическая разнородность живописи алтаря и основного объема. Для решения этой проблемы предлагаются следующие возможные объяснения:

1. Алтарь и основной объем были расписаны одновременно, в 1150 – 1160-х гг., при этом в алтаре работал «старший мастер»,

придерживавшийся принципов искусства первой трети XII в. В этом случае, учитывая, что аналогий живописи алтаря среди памятников этого времени выявить не удалось, мы имеем дело с уникальным явлением в контексте искусства середины – второй половины XII в.

2. Живопись алтаря, так как она полностью соответствует стилю искусства первой трети XII в. и имеет законченный и самостоятельный программный замысел, в действительности была создана на 25–30 лет ранее росписей основного объема. Причина временного разрыва в создании храмовой росписи нам неизвестна, хотя подобные явления не уникальны. В этом случае живопись алтаря была выполнена при Сумбате Великом вскоре после строительства храма, а наос был расписан при его наследнике Иване Орбели, после ухода Сумбата в монастырь (или его смерти).

3. Приблизиться к решению вопроса об одновременности либо разновременности живописи алтарной апсиды и основного объема позволят специальные технико-технологические исследования, возможные при реставрации памятника.

Фрески Бетании оказались важным звеном в развитии грузинской средневековой живописи. В этом ансамбле она показала свою осведомленность в новых идейных тенденциях и причастность к художественным переменам, совершавшимся в византийском искусстве XII в., с восприимчивостью и пониманием отразив вариативность и сложность художественного процесса этого времени. Однако гармоничная стабильность стиля, свойственная живописи Бетании, вкус к своеобразному «классицизму», присущий всему грузинскому искусству в целом, не позволяет ей увлечься эмоциональной экспрессией комниновского времени, на ранних стадиях выражающейся в «аскетическом» направлении, а позднее переходящей в «маньеристические» варианты. Основопологающим для живописи Бетании является тот особый национальный акцент в стиле, который, наслаиваясь на «классическую» византизирующую основу,

придает грузинскому средневековому искусству неповторимую красоту и самобытность.

Полученные в ходе исследования результаты вписывают памятник в контекст византийского и грузинского искусства XII в. и определяют место и значение Бетании в кругу монументальных ансамблей средневизантийского периода. Бетания без всякого преувеличения может быть названа ключевым памятником своего времени, являющимся соединительным звеном между искусством рубежа XI – XII вв. и эпохой царицы Тамары.

Предлагаемая датировка живописи основного объема Бетании как центрального сохранившегося ансамбля середины XII в. устанавливает новые ориентиры для изучений грузинского искусства этого периода.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ACR – Ancient Churches Revealed
ANRW - Aufstieg und Niedergang der römischen Welt
BAR – Biblical Archaeology Review
BSB – Bayerische Staatsbibliothek
BZ – Byzantinische Zeitschrift
C.N.R.S – Centre national de la recherche scientifique
CA – Cahiers Archeologiques
CorsiRav – Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina
CVMA – Corpus Vitrearum Medii Aevi
DOP – Dumbarton Oaks Papers
DOS – Dumbarton Oaks Studies
JÖB – Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik
LCI – Lexikon der christlichen Iconographie
MNAC – Museu Nacional d'Art de Catalunya
OCP – Orientalia Christiana Periodica
PIO – Pontificio Istituto Orientale
RAR – The Rutgers Arts Review
RR – The Russian Review
WAM – Walters Art Museum
САНУ – Српска академија наука и уметности
АН ГССР – Академия наук Грузинской Советской Социалистической республики
АН СССР – Академия наук Союза Советских Социалистических республик
ВВ – Византийский временник
ВИ – Вестник истории
ВЦИ – Вестник церковной истории
ГМИГ – Государственный музей истории Грузии
ГосНИИР – Государственный научной-исследовательский институт реставрации
ГЭ – Государственный Эрмитаж
ДРИ – Древнерусское искусство
ЖМНП – Журнал Министерства народного просвещения
ЗОРСА ИРАО – Западное Отделение русской и славянской археологии Императорского русского археологического общества
ИзвКИАИ – Известия Кавказского историко-архивного института
ИКОИМАО – Известия Кавказского отделения Императорского Московского архитектурного общества
ИРАИК – Известия Русского археологического института в Константинополе
ИРГО – Императорское Русское географическое общество
ИФЖ – Историко-филологический журнал
ИХМ – Искусство христианского мира
ИЭМС – Историко-этнографический музей Сванетии

НЦРГ – Национальный центр рукописей Грузии (ранее — Институт рукописей имени Корнелия Кекелидзе АН Грузии)
ПСТГУ – Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет
ПЭ – Православная энциклопедия
РГАДА – Российский государственный архив древних актов
სმამ – საქართველოს მაცნეერებოთა აკადემიის მოამბე (Сообщения Академии наук Грузии)

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Абакелия Н.К.* Миф и ритуал в Западной Грузии. Тбилиси, 1991.
2. *Абашидзе Лазарь, архимандрит.* Бетания – дом бедности. М., 1998.
3. *Абрамишвили Г.* Атени Сиони // ПЭ. Т. 3. М., 2006. С. 675–677.
4. *Акентьев К.К.* Некоторые итоги исследований мозаик константинопольской Св. Софии и вопросы методологии историко-художественных реконструкций // ВВ. Т. 44. М., 1983. С. 164–168.
5. *Акимов В.В.* Крестные страдания и смерть Иисуса Христа в иконографии Востока и Запада // Скрижали. № 4. Минск, 2012. С. 106–121.
6. *Аладашвили Н.А., Алибегашвили Г.В., Вольская А.И.* Живописная школа Сванетии. Тбилиси, 1983.
7. *Алибегашвили Г.* Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI – начала XIII веков. Тбилиси, 1973.
8. *Алибегашвили Г.В.* Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи. Тбилиси, 1979.
9. *Алибегашвили Г.В.* Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI – начала XIII веков. Тбилиси, 1973.
10. *Алибегашвили Г.В.* Четыре портрета царицы Тамары. Тбилиси, 1957.
11. *Амиранашвили Ш.Я.* Грузинская миниатюра. М., 1966.
12. *Амиранашвили Ш.Я.* История грузинского искусства. М., 1963.
13. *Андроник (Трубачев), игумен, Комарова Ю.Б.* Алфановы // ПЭ. Т. 2. М., 2001. С. 65–67.
14. Апокрифические Апокалипсисы. Перев., сост., вступ. статья: М.Г. Витковская, В.Е. Витковский. СПб., 2000.
15. *Бакрадзе Д.З.* История Грузии, объясненная и пополненная вновь приобретенными археологическими историческими сведениями. Тифлис, 1875.
16. *Барамидзе А., Радиани Ш., Жгенти Б.* История грузинской литературы, Тбилиси, 1958.
17. *Бердзенишвили Н.А., Дондуа В.Д., Думбадзе М.К., Меликишвили Г.А., Месхиа Ш.А.* История Грузии. Т. I. Тбилиси, 1962.
18. *Беридзе В.В.* Кватахеви. Тбилиси, 1960.
19. *Беридзе В.В.* Некоторые аспекты грузинской купольной архитектуры со второй половины X в. до конца XIII в. Доклад на международном симпозиуме по грузинскому искусству в г. Бергамо (Италия). 29.VI. 1974 г. Тбилиси, 1976.
20. *Брандес В.* Византийская апокалиптическая литература как источник изучения некоторых аспектов социальной истории // ВВ. Т. 50. М., 1989. С. 116–122.
21. *Никитин С.И., Ткаченко А.А., Лукашевич А.А.* Вавилонские отроки // ПЭ. Т. 6. М., 2003. С. 481–486.
22. *Вахушти, царевич.* География Грузии / Введение, перевод и примечания М.Г. Джанашвили // Записки Кавказского отдела ИРГО. Кн. XXIV. Вып. 5. Тифлис, 1904.

23. *Вельманс Т., Корач В., Шупут М.* Византийский мир. М., 2006.
24. *Виноградов А.Ю., Казачков Ю.А.* Евгений, Кандид, Валериан и Акила // ПЭ. Т. 17. М., 2008. С. 95–103.
25. *Виноградова Е.А.* Фрески церкви Панагии Агрелопусы на о. Хиос: иконографические и стилистические заметки // В созвездии Льва. Сборник статей по древнерусскому искусству в честь Льва Исааковича Лифшица. М., 2014. С. 88–109.
26. *Вирсаладзе Тинатин* Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи // *Вирсаладзе Тинатин.* Избранные труды. Тбилиси, 2007. С. 10–24.
27. *Вирсаладзе Тинатин.* Росписи Атенского Сиона. Тбилиси, 1984.
28. *Вирсаладзе Тинатин.* Фрагменты древней фресковой росписи главного Гелатского храма // *Вирсаладзе Тинатин.* Избранные труды. Тбилиси, 2007. С. 95–144.
29. *Вирсаладзе Тинатин.* Фресковая роспись в церкви Архангелов села Земо Крихи // *Вирсаладзе Тинатин.* Избранные труды. Тбилиси, 2007. С. 25–94.
30. *Вирсаладзе Тинатин.* Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши // *Вирсаладзе Тинатин.* Избранные труды. Тбилиси, 2007. С. 145–224.
31. *Вольская А.* Ранние росписи Гареджи // IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983. С. 1-19.
32. *Вольская А.* Формирование монастырской живописи Давид–Гареджи // სამონასტრო ცხოვრება უდაბნოში. გარეჯა და ქრისტიანული აღმოსავლეთი. თბილისი, 2001. გვ. 190–202 (Desert Monasticism. Gareja and the Christian East. Tbilisi, 2001).
33. *Вольская А.И.* Гареджийская живописная школа. Росписи Бертубани // Средневековое искусство. Русь. Грузия. М., 1978. С. 92–105.
34. Всеподданейший рапорт кн. Воронцова, от 29-го сентября 1852 года // Акты, собранные Кавказскою археографическою комиссиею. Архив Главного управления наместника кавказского. Т. X. Тифлис, 1885. С. 881.
35. *Гагарин Г., князь.* Церковь Бетания // Кавказ. 1851. № 72. Тифлис. С. 294–295.
36. *Гедеванишвили Е.* Изображение Страшного Суда в росписях храма в Икви // Актуальные проблемы теории и истории искусства. III. Сб. научн. ст. СПб., 2013. С. 157–162.
37. *Герасименко Н.В.* Декорация алтарной части кафоликона монастыря Осиос Лукас // ВВ. Т. 64 (89). М., 2005. С. 248–250.
38. *Герасименко Н.В.* Евфимий Великий // ПЭ. Т. 17. М., 2008. С. 442–448.
39. *Герасименко Н.В., Захарова А.В., Сарабьянов В.Д.* Изображения святых во фресках Софии Киевской. Западное пространство основного объема под хорами // ИХМ. Вып. 11. Сборник статей. М., 2009. С. 208–256.
40. *Герсамия Тамаз.* Ясная и любимая душой цель [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.rcmagazine.ge/2010-02-08-13-13-06/411.html> (дата обращения: 12.03.2016).

41. *Гильгендорф И.Н.* Комплексное исследование фресковых портретов царицы Тамары // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. № 10. М.: ГосНИИР, 1985. С. 130–132.
42. *Гильгендорф И.Н.* Оживают старинные фрески // Наука в СССР. № 6. 1989. С. 104–109.
43. *Гильгендорф И.Н.* Фреска открывает тайну. Тбилиси, 1982.
44. *Гордеев Д.П.* Краткий отчет о командировке в Кахию и Горийской уезд летом 1917 года // ИКОМАО. Вып. 5. Тбилиси, 1919. С. 1–36.
45. *Графова М.А.* Римские мозаики первой половины IX в. Эсхатологические аспекты // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 1 (7). М., 2012. С. 7–23.
46. *Графова М.А.* Фрески третьей четверти VIII века в церкви Санта Мария Антиква на Римском форуме. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусств. М., 2012.
47. *Графова М.А.* Фрески третьей четверти VIII века в церкви Санта Мария Антиква на Римском Форуме. Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусств. М., 2012.
48. *Григорян Г.М.* Очерки истории Сюника. XI–XV вв. Ереван, 1990.
49. *Грозданов К., Хадерман-Мизгич Л.* Курбиново. Скопье, 1992.
50. *Гульманов А.Л.* Программа изображений на умбонах новгородских Васильевских врат 1336 года. К вопросу реконструкции первоначального вида памятника // ИХМ. Вып. 12. М., 2012. С. 267–291.
51. *Гульманов А.Л.* Стилистические тенденции в новгородском искусстве второй четверти XIV века на примере Васильевских врат: стиль памятника и индивидуальные манеры мастеров // ИХМ. Вып. 13. М., 2016. С. 232–256.
52. *Гургенидзе Н., Сургуладзе М.* Ашот I Великий // ПЭ. Т. IV. М., 2002. С. 229–230.
53. *Джавахов И.* Проповедническая деятельность ап. Андрея и св. Нины // ЖМНП. 333. СПб., 1901. С. 77–113.
54. *Джанберидзе Н., Цицишвили И.* Архитектурные памятники Грузии. М., 1996.
55. *Джурич В.* Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000.
56. *Димитрий (Самбикин),* архиепископ. Собор св. 70-ти апостолов // Православный собеседник. Т. 3. 1906. С. 243–251.
57. Древнегрузинские переводы «История Орбелянов» Стефаноса Орбеляна / Подг. к изд. Е.В. Цагарейшвили. Тбилиси, 1978.
58. *Епифаний Кипрский.* Слово якорное // Воскресение Господне. Святая Пасха. Издательство Московской Патриархии. М., 2000. С. 24–26.
59. *Ермилов П.В.* История константинопольских соборов 1156–1157 годов (проблемы исторической реконструкции и критики источников). Автореферат дисс. на соиск. ученой степени канд. ист. наук. М., 2012.
60. *Ермилов П.В.* Константинопольские споры XII в. о богословии Евхаристии / Евхаристия. Ч. II // ПЭ. Т. 17. М., 2008. С. 615–696.

61. *Захарова А.В.* Изображения групп святых в храмах Каппадокии эпохи македонской династии // Христианское чтение. № 6 (41). М., 2011. С. 194–222.
62. *Захарова А.В.* Изображения святых в монументальной декорации в раннехристианских и византийских храмах до XI в. // Исторические исследования. № 2 (2015). М., 2015. С. 31–55.
63. *Захарова А.В.* Императорские минологии // *Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А.* Византийская миниатюра второй половины X – начала XI века. М., 2012. С. 207–235.
64. *Захарова А.* Византийские церкви. Кастория. М., 2014.
65. *Захарова А.В.* Миниатюры Императорских минологий и византийское искусство конца X – первой половины XI в. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусств. М., 2003.
66. *Захарова А.В.* Фрески церкви Панагии Мавриотиссы в Касторье // ВВ. Т. 59 (84). М., 2000. С. 189–197.
67. Иконы на Балканах: Синай, Греция, Болгария, Югославия. София; Белград, 1967.
68. *Иоселиани Пл.* Жизнь великого Моурава князя Георгия Саакадзе, родоначальника князей Тархан-Моуравовых, с приложением описания Эрцацминского храма и Кватахевского монастыря. Тифлис, 1848.
69. История и восхваление венценосцев / Перев. К.С. Кекелидзе. Тбилиси, 1954.
70. *Истрин В.М.* Откровение Мефодия Патарского и апокрифические видения Даниила в византийской и славяно-русской литературах: Исследования и тексты. М., 1897.
71. *Казарян А.Ю.* Образы «Майр Еклеци» (Матери Церкви) в армянской архитектуре // Древнерусское искусство. Идея и образ. Опыты изучения византийского и древнерусского искусства. М., 2009. С. 9–27.
72. *Казарян А.Ю.* Церковная архитектура стран Закавказья VII века. Формирование и развитие традиции. Т. 3. М., 2012.
73. *Какабадзе С.Н.* Грамота грузинского царя Георгия III по поводу восстания князей Орбели в 1177 // ИзвКИАИ в Тифлисе / КИАИ АН СССР. Т. IV. Тифлис, 1926. С. 123–125.
74. *Каковкин А.Я.* О датировке росписей храма св. Григория (1215 г.) в Ани, его часовни и притвора // ВВ. Т. 48 (73). М., 1987. С. 108–115.
75. *Каланкатуаци Мовсес.* История страны Алуанк. Ереван, 1983.
76. *Карпов С.П.* История Трапезундской империи. М., 2007.
77. *Квливидзе Н.В.* Дерево Иессеево // ПЭ. Т. 16. М., 2007. С. 269.
78. *Кекелидзе Кор., прот.* Литургические грузинские памятники в отечественных книгохранилищах и их научное значение. Тифлис, 1908.
79. *Клдиашвили Д.* Грузины / Екатерины великомученицы монастырь на Синае // ПЭ. Т. 18. М., 2008. С. 170–214.
80. *Климент Александрийский.* Педагог. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://azbyka.ru/otchnik/Kliment Aleksandrijskij/pedagog/> (дата обращения 06.11.2016).

81. *Колпакова Г.С.* Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб., 2004.
82. *Кондаков Н.П.* История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей / подгот. к печати по авт. экз. перв. изд. 1876 г. Г. Р. Парпулов и А. Л. Саминский. Пловдив, 2012.
83. *Кривов М.В.* Откровение Псевдо-Мефодия Патарского как отражение народных взглядов на арабское нашествие // ВВ. Т. 44. М., 1983. С. 215–221.
84. *Лаврентьева Е.В.* Мозаики собора Санта Мария Ассунта в Торчелло в контексте искусства византийского мира рубежа XI – XII вв. Иконография и стиль. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусств. М., 2014.
85. *Лазарев В.Н.* Васильевские врата 1336 г. // *Лазарев В.Н.* Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970. С. 179–215.
86. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1986.
87. *Лазарев В.Н.* Новые памятники станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве // ВВ. Т. 6. М., 1953. С. 186–223.
88. *Лазарев В.Н.* Приемы линейной стилизации в византийской живописи X–XII веков и их истоки // *Лазарев В.Н.* Византийская живопись. М., 1971. С. 153–157.
89. *Лидов А.М.* Образ литургического действия. Христологический цикл росписи Ахталы // Византийское искусство и литургия. Новые открытия. Краткие тезисы докладов научной конференции, посвященной памяти А.В. Банк (11–12 апреля 1990 г.). Л., 1991. С. 26–28.
90. *Лидов А.М.* Росписи монастыря Ахтала. М., 2014.
91. *Лидова М.А.* Полиптих как пространственный образ храма. Иконы Иоанна Тохабии из собрания Синайского монастыря // Пространственные иконы. Текстуальное и перформативное. М., 2009. С. 338–339.
92. *Лифшиц Л.И.* Два направления в живописи Древней Руси конца XI – первой четверти XII века // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Подобедовой (1912–1999): Сб. ст. М., 2005. С. 205–226.
93. *Лифшиц Л.И.* Собор св. Софии. Конец XI – начало XII в. // *Лифшиц Л.И., Сарабьянов В.Д., Царевская Т.Ю.* Монументальная живопись Великого Новгорода. С. 183–406.
94. *Лифшиц Л.И., Сарабьянов В.Д., Царевская Т.Ю.* Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI – первая четверть XII века. СПб, 2004.
95. *Ломоури Н., Лордкипанидзе М., Озерова Н., Самушия Дж.* Византия и Грузия / Византийская империя. Ч. II // ПЭ. Т. 8. М., 2004. С. 181–252.
96. *Лопухин.* Толковая Библия [Электронный ресурс] / Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_02/3 (дата обращения 05.12.2016).
97. *Лордкипанидзе М.Д.* О византино-грузинских культурных взаимоотношениях VII – XIII вв. // Византийские очерки. М., 1982. С. 160–182.

98. *Луковникова Е.А.* Ветхозаветные прообразовательные сюжеты в византийской монументальной живописи второй половины XIII – середины XIV веков. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусств. М., 2003.
99. *Лурье В.М.* Введение в критическую агиографию. СПб., 2009.
100. *Лявданский А.К., Барский Е.В.* Захарии пророка книга // ПЭ. Т. 19. М., 2008. С. 670–677.
101. *Макарова А.Л.* Фрески церкви св. Георгия в Бочорме (Грузия) // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сб. научн. ст. Т. I. СПб., 2011. С. 46–55.
102. *Манукян А.М.* Западные и южные врата собора Рождества Богородицы в Суздале как памятник русской художественной культуры конца XII – первой трети XIII века. Дис. на соиск. уч. ст. канд. искусств. М., 2013.
103. *Манукян А.М.* Иконографическая программа южных врат собора Рождества Богородицы в Суздале. Некоторые замечания // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сб. научн. ст. II. СПб., 2012. С. 168–173.
104. *Манукян С.* Фрески Татева (930 г.) // Рождество. Сборник статей, посвященный памяти Феликса Тер Мартирозова. Ереван, 2015. С. 296–317.
105. *Маргарян А.Г.* К хронологии восстания, возглавленного Иванэ Орбели // ИФЖ. 1975. № 4. 147–153.
106. *Марр Н.Я.* Древнегрузинские описцы. СПб., 1902.
107. Матенадаран. Т. I. Армянская рукописная книга VI – XIV веков. М., 1991.
108. *Мейендорф П.И.* Вступительная статья // *Св. Герман Константинопольский.* Сказание о Церкви и рассмотрение таинств. М., 1995.
109. *Мурадян П.М.* Грузинская эпиграфика Армении, источниковедческое исследование. Ереван, 1977 (на арм. яз.).
110. *Мурьянов М.Ф.* Этюды к нередицким фрескам // ВВ. Т. 34. М., 1973. С. 204–208.
111. *Мясоедов В.* Васильевские врата // СНОЛД. Вып. III. Новгород, 1910. С. 1–8.
112. *Норов А.С.* Путешествие к семи церквам, упоминаемым в Апокалипсисе. СПб., 1847.
113. *Преподобный Ефрем Сирин.* О страхе Божиим и о Последнем суде // *Преподобный Ефрем Сирин.* Творения. [Электронный ресурс] / Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Efrem_Sirin/tvorenia/124 (дата обращения 05.12.2016).
114. *Овчарова О.В.* Образ и стиль в миниатюрах круга Гомилий Иакова Коккиновафского // Образ Византии: Сб. ст. в честь О. С. Поповой / Отв. ред.: А. В. Захарова. М., 2008. С. 319–334.
115. *Овчарова О.В.* Образы монахов и гимнографов во фресках ц. св. Пантелеймона в Нерези (1164) // ВВ. Т. 63. М., 2004. С. 232–241.
116. *Овчарова О.В.* Особенности композиции «Оплакивание» в церкви св. Пантелеймона в Нерези // Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры. Вып. IV. Материалы научной конференции 2000. М., 2001. С. 155–161.

117. *Овчарова О.В.* Три типа образа и две индивидуальные художественные манеры во фресках Нерези (1164) // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2011. М., 2012. С. 97–122.
118. *Овчарова О.В.* Фрески Нерези. Образ и стиль // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2009. М., 2009. С. 79–120.
119. *Орбели Р.Р.* Кавказоведение // Азиатский музей - Ленинградское отделение института востоковедения АН СССР. М., 1972. С. 468–499.
120. *Орбелян Степанос.* История области Сисакан. Подготовил к печати Мкртич Эмин. М., 1861 (на арм. яз.).
121. *Орецкая И.А.* Еще несколько замечаний по поводу византийских псалтирей IX века // ВВ. Т. 61 (86). М., 2002. С. 151–171.
122. *Орецкая И.А.* Иконография мозаик собора Сан Джусто в Триесте. Предварительные замечания // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 4 (16). М., 2014. С. 19–29.
123. *Орлова М.А.* Орнамент и другие элементы декоративного убранства в живописи середины 1120-х – начала 1160-х годов // ИРИ. В 20 т. Т. 2/1. Искусство 20 – 60-х годов XII века. М., 2012. С. 337–411.
124. *Пивоварова Н.В.* Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: Иконографическая программа росписи. СПб., 2002.
125. *Покровский Н.В.* Евангелие в памятниках иконографии. СПб., 1892.
126. *Покровский Н.В.* Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства // Труды VI Археологического съезда в Одессе. Т. 3. Одесса, 1887. С. 285–381
127. *Покровский Н.В.* Описание миниатюр Гелатского Евангелия // ЗОРСА ИРАО. Т. 4. СПб., 1890. С. 255–311;
128. *Попова О.С.* Византийское искусство в Италии. Мозаики Торчелло // ВВ. Т. 59 (84). М., 2000. С. 152–165.
129. *Попова О.С.* Образы и стиль византийского искусства второй половины X – XI веков по миниатюрам греческих рукописей // *Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А.* Византийская миниатюра второй половины X – начала XI века. М., 2012. С. 9–111.
130. *Попова О.С.* Пути византийского искусства. М., 2013.
131. *Преображенский А.С.* Ктиторские портреты Средневековой Руси. XI – начало XVI в. М., 2012.
132. *Привалова Е.Л.* Новые данные о Бетании // IV Международный симпозиум по грузинскому искусству (отд. оттиск). Тбилиси, 1983.
133. *Привалова Е.Л.* Павниси. Тбилиси, 1977.
134. *Привалова Е.Л.* Роспись Тимотесубани. Исследование по истории грузинской средневековой монументальной живописи. Тбилиси, 1980.
135. *Привалова Е.Л.* Роспись церкви Георгия Калаубанского близ Мцхета // *Ars Georgica*. Т. 8. Тбилиси, 1979. С. 137–157.

136. Протоевангелие Иакова. История Иакова о рождении Марии / Перев.: И. С. Свенцицкая // Апокрифы древних христиан: Исслед., тексты, коммент. М., 1989. С. 101–129.
137. *Рожнятовский В.М.* Рукотворенный свет. Световые эффекты как самостоятельный элемент декорации восточнохристианского храма. СПб., 2012
138. *Саминский А.Л.* Мастерская грузинской и греческой книги в Константинополе XII – начала XIII века // Музей 10. Художественные собрания СССР: Сб. статей. М., 1989. С. 184–216.
139. *Саминский А.Л.* Грузинские и греческие рукописи третьей четверти XI в. из области Антиохии // ДРИ: Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь. СПб., 2004. С. 129–148.
140. *Саминский А.Л.* Оклад Лабскалдского Евангелия – грузинской константинопольской рукописи второй четверти XII в. // ДРИ: Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь. СПб., 2004. С. 245–262.
141. *Сарабьянов В.Д.* Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов // ИРИ. В 22 т. Т. 2/1. Искусство 20 – 60-х годов XII века / Отв. ред. Л.И. Лифшиц. М., 2012. С. 165–168.
142. *Сарабьянов В.Д.* Иконографическая программа росписей собора Снеготорского монастыря (по материалам последних раскрытий) // ДРИ. Византия и древняя Русь. К 100-летию А.Н. Грабара (1896-1996). СПб., 1999. С. 229–259.
143. *Сарабьянов В.Д.* Иконографическая программа фресок Георгиевской церкви и система росписи древнерусских храмов середины – второй половины XII века // Церковь св. Георгия в Старой Ладогe: История, архитектура, фрески. Монографическое исследование памятника XII в. М., 2002. С. 127–192.
144. *Сарабьянов В.Д.* Образ Климента Римского в Софии Киевской и его иконография в Византии и Западной Европе // Софійські читання. Вып. 5: Матеріали V міжнародної науково-практичної конференції «Духовний потенціал та історичний контекст християнського митсецтва» (м. Київ, 28-29 травня 2009 р.). Київ, 2010. С. 331–347.
145. *Сарабьянов В.Д.* Образ священства в росписях Софии Киевской. Ч. I: Программа Софийского собора и византийская традиция послеиконоборческого периода // Искусствознание. 3–4/2011. М., 2011. С. 15–52.
146. *Сарабьянов В.Д.* Образ священства в росписях Софии Киевской. Ч. II: Программа Софийского собора и древнерусские памятники XI–XII столетий // Искусствознание. № 3-4/2012. М., 2012. С. 22–93.
147. *Сарабьянов В.Д.* Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века // ВИ. 4/94. М., 1994. С. 278–281.
148. *Сарабьянов В.Д.* Росписи середины XVI в. в трапезной церкви Пафнутиева Боровского монастыря // Царский храм. Благовещенский собор Московского

- Кремля в истории русской культуры. Материалы и исследования. М., 2008. С. 116–143.
149. *Сарабьянов В.Д.* Собор Рождества Богоматери Антониева монастыря 1125 г. // *Лифшиц Л.И., Сарабьянов В.Д., Царевская Т.Ю.* Монументальная живопись Великого Новгорода: Конец XI – первая четверть XII в. СПб., 2004. С. 531–789.
150. *Сарабьянов В.Д.* Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и ее фрески. М., 2009.
151. *Сарабьянов В.Д.* Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М., 2010.
152. *Сарабьянов В.Д.* Спасская церковь Евфросиньевского монастыря в Полоцке. Полоцк, Спасо-Евфросиньевский женский монастырь, 2016.
153. *Сарабьянов В.Д.* Страстной контекст «Преображения» в византийском и древнерусском искусстве // *Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства.* Вып. 3 (3). М., 2010. С. 7–30.
154. *Сарабьянов В.Д.* Страстной цикл Софии Киевской и иконография страстей Господних в византийском искусстве IX–XI вв. // *ВВ. Т. 69 (94).* М., 2010. С. 279–298.
155. *Сарабьянов В.Д.* Суздальские Золотые врата: реконструкция первоначального иконографического замысла и вопрос датировки памятника // *ВВ. Т. 71 (96).* М., 2012. С. 212–229.
156. *Св. Герман Константинопольский.* Сказание о Церкви и рассмотрение Таинств. М., 1995.
157. *Северов Н.П.* Памятники грузинского зодчества. М., 1947.
158. *Семенова Е.С.* Монашеская тема в росписях северной галереи церкви Богородицы Левишке в Призрене // *Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства.* Вып. 3 (15). М., 2014. С. 77–95.
159. *Семенова Е.С.* Страстной цикл росписей Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. Иконография и содержание // *ИХМ. Вып. 10.* М., 2007. С. 218–230.
160. *Семенова Е.С.* Цикл крещения и проповеди Иоанна Предтечи в росписях экзонартекса церкви Богородицы Левишки // *Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства.* Вып. 4 (20). М., 2015. С. 125–144.
161. *Скабалланович М.Н.* Рождество Пресвятой Богородицы. Киев, 1915.
162. *Смирнова Э.С.* Ранние этапы иконографии святых князей Бориса и Глеба. Вопросы византийских образцов и сложения русской традиции // *Борисоглебский сборник / Collectanea Borisoglebica.* Вып. I / Ред. К. Цукерман. Paris, 2009. С. 86–91.
163. *Степаненко В.П.* Образ святого Георгия-всадника в Византийской и древнерусской сфрагистике домонгольского периода // *Новгородская Русь: историческое пространство и культурное наследие. Проблемы истории России.* Вып. 3. Екатеринбург, 2000. С. 106–117.

164. *Степаненко В.П.* Свинцовая иконка из Новгорода и культ св. Димитрия Солунского в Византии и Болгарии конца XII – первой половины XIII века // Византия в контексте мировой истории. Материалы научной конференции, посвященной памяти А.В. Банк. СПб., 2004. С. 150–161.
165. *Стерлигова И.А.* Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл XI-XV века. М., 1996. Кат. № 76. С. 297–321 (текст Ю.А. Пятницкого).
166. *Стефан, еп. Цагерский и Лентехский.* Современный взгляд на проповедь христианства в Грузии святого апостола Андрея Первозванного // ПСТГУ. XVI ежегодная богословская конференция 2005 г. М., 2005. С. 258–284.
167. Студеница и византијска уметност око 1200 године. Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишнице САНУ. Септембар 1986. Београд, 1988.
168. *Сусленков В.Е.* Григорий Просветитель. Иконография // ПЭ. Т. 13. М., 2006. С. 41–47.
169. *Схиртладзе З.Н.* Роспись пещерного храма в Бертубани. Исследование по истории грузинской монументальной живописи начала XIII в. Дисс. на соис. уч. ст. канд. искусств. Тбилиси, 1987.
170. *Татарченко С.Н.* «Причащение преподобной Марии Египетской» в Византийской монументальной живописи // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 1 (7). М., 2012. С. 24–50.
171. *Татарченко С.Н.* Некоторые замечания об особенностях работы кинцвисских мастеров и о стиле росписи церкви святителя Николая в Кинцвиси // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 4 (20). М., 2015. С. 21–36.
172. *Татарченко С.Н.* Роспись церковью монастыря Кинцвиси в контексте грузинского и византийского искусства. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусств. М., 2016.
173. *Татарченко С.Н.* Художественные особенности фресок церкви Богородицы в Кинцвиси и время их создания // Искусствознание. К 70- летию ГИИ. № 3-4/2014. М., 2014. С. 88–104.
174. *Тафт Р. Ф.* Византийский церковный обряд. Краткий очерк. СПб., 2000.
175. *Толмачевская Н.И.* Фрески древней Грузии. Тбилиси, 1931.
176. *Тьерри Н.* Роспись церкви св. Григория Тиграна Хоненца в Ани (1215) // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977. С. 1–16.
177. *Успенский Ф.* Константинопольский Серальский кодекс Восьмикнижия // ИРАИК. Т. XII. София, 1907.
178. *Успенский Ф.* Константинопольский Серальский кодекс Восьмикнижия. Альбом к XII тому ИРАИК. Мюнхен, 1907.
179. *Фукара Катерина.* Образы святых воинов в монументальной живописи Кипра XI - XVI вв. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусств. М., 2004.
180. *Хаханов А.С.* Грузинский извод сказания о святом Георгии. М., 1892.

181. *Цагарели Александр*. Памятники грузинской старины в Святой Земле и на Синае // Православный Палестинский сборник. Т. IV. В. 1. СПб., 1888. С. 143–145.
182. *Царевская Т.Ю.* Николо-Дворищенский собор // Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI – первая четверть XII века (Центры художественной культуры средневековой Руси). СПб., 2004. С. 429–530.
183. *Царевская Т.Ю.* Фрески церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»). Новгород, 1999. С. 62–80.
184. *Цинцадзе Вахтанг*. Восстановление и реставрация архитектурного ансамбля Бетания // Сборник тезисов XXVI научной сессии Института истории грузинского искусства им. Г. Чубинашвили. Тбилиси, 1981. С. 66–67.
185. *Челидзе Вахтанг*. Исторические хроники Грузии XI – XII вв. Тбилиси, 1988.
186. *Черемухин Павел*. Константинопольский собор 1157 г. и Николай епископ Мефонский. Богословские труды, том I. М., 1960.
187. *Чичинадзе Н.* Иконопись / Грузинская православная церковь. Часть III // ПЭ. Т. 13. М., 2006. С. 280–320.
188. *Чичинадзе Н.У.* К изучению икон средневековой Грузии (по материалам письменных источников) // ВВ. Т. 64 (89). М., 2005. С. 232–243.
189. *Шамин С.М.* «Сказание о двух старцах»: к вопросу о бытовании европейского эсхатологического пророчества в России // ВЦИ. 2008. № 2 (10). С. 221–248.
190. *Шевякова Т.С.* Монументальная живопись раннего средневековья Грузии. Тбилиси, 1983.
191. *Шмерлинг Р., Дolidзе В., Барнавели Т.* Окрестности Тбилиси. Тбилиси, 1960.
192. *Щепкина М. В.* Миниатюры Хлудовской Псалтири. Греческий иллюстрированный кодекс IX века. М., 1977.
193. *Щербатова-Шевякова Т.С.* Нередица. М., 2004.
194. *Этингоф О.Е.* Античные образцы в византийском искусстве конца XI–XII в. (Богоматерь «Ласкающая» и Оплакивание) // *Этингоф О.Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI – XIII вв. М., 2000. С. 99–126.
195. *Этингоф О.Е.* Ветхозаветные символы и иконографические типы Богоматери (по миниатюрам смирнского фрагмента Христианской топографии Космы Индикоплова) // *Этингоф О.Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI – XIII вв. М., 2000. С. 39–67.
196. *Этингоф О.Е.* Византийская иконография «оплакивания» и античный миф о плодородии как спасении // *Этингоф О.Е.* Жизнь мифа в античности. Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1985». В. 18. Ч. 1. Доклады и сообщения. М., 1988. С. 256–262.
197. *Этингоф О.Е.* Иконография византийских прообразов Богоматери средневизантийского периода // *Этингоф О.Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI – XIII вв. М., 2000. С. 13–38.

198. *Этингоф О.Е.* К иконографии Богоматери «Ласкающей» (Гликофилусы) // *Этингоф О.Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI – XIII вв. М., 2000. С. 67-98.
199. *Alexiou M.* The Lament of the Virgin in Byzantine Literature and Modern Greek Folk-Song // *Byzantines and Modern Greek Studies.* 1975. Vol. 1. P. 111–140.
200. *Angheben M.* Les jugements derniers byzantins des XI – XII siècles et l'iconographie du jugement immediate // *CA.* Vol. 50. Paris, 2002. P. 105–134.
201. *Babić G.* L'image symbolique de la “Porte fermée” à Saint-Clément d'Ohride // *Synthronon: Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge.* Paris, 1968. P. 145–151.
202. *Babić G.* Les discussions christologiques et le décor des églises Byzantines au XII-e siècle. Les évêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos // *Frühmittelalterliche Studien.* № 2. 1968. P. 368–386.
203. *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Mosaics of Thessaloniki: 4th–14th century. Athens, 2012.
204. *Belting H.* An image and its function in the liturgy: the Man of sorrows in Byzantium // *DOP.* Vol. 34–35. 1980–1981. P. 1–16, pl. 1–22.
205. *Berschin W.* Im Zeichen des Sängers David. Zwei Psalterien. Vat. Pal. lat. 26 und 39 // *Die Palatina in der Vaticana. Eine deutsche Bibliothek in Rom.* Stuttgart / Zürich, 1992. S. 24–26.
206. *Bettini S.* Il «Giudizio» di Torcello - restituzione del testo // *Critica d'arte.* 1954. № 6. P. 502–519.
207. *Biesen K., den.* Bibliography of Ephrem the Syrian. Umbria, 2002.
208. *Brenk B.* Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung // *BZ.* Bd. 57. 1964. S. 106–126.
209. *Brenk B.* Tradition und Neuerung. Wien: Böhlau, Akademie der Wissenschaften, 1966.
210. *Brosset M.* Rapports sur un voyage archéologique la Géorgie et dans l'Arménie en 1847–1848. St.-Pétersbourg, 1849–1851.
211. *Brubaker L.* Christian Topography (Vat. gr. 699) Revisited: Image, Text, and Conflict in Ninth-Century Byzantium // *Byzantine Style, Religion and Civilization: In Honour of Sir Steven Runciman.* Cambridge, 2006. P. 3–24.
212. *Buchtal H.* Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford, 1957.
213. *Burchuladze N.* Georgian Icons at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai (on Georgian-Byzantine Cultural Interrelations) // *Georgian Art in the Context of European and Asian Cultures. Proceedings of the Vakhtang Beridze 1st International Symposium of Georgian Culture (June 21–29, 2008).* Tbilisi, 2009. P. 234–240.
214. *Byzantine Mosaics in Norman Sicily.* Palermo. Cefalù. Monreale. Magnus, 2009.
215. *Cacitti R.* Grande sabato: il contesto pasquale quartodecimano nella formazione della teologia dell martirio. *Studia Patristica Mediolanensia.* 19. Milano, 1994.
216. *Carletti C.* I tre giovani ebrei di Babilonia nell'arte cristiana antica. Brescia, 1975.

217. *Castiñeiras M., Camps J., Duran-Porta J.* Romanesque art in the MNAC collections. Barcelona, 2008.
218. *Charachidzé G.* Le système religieux de la Géorgie païenne: analyse structurale d'une civilisation. Paris, 1968.
219. *Chatzidakis Nano.* Hosios Loukas. Athens, 1997.
220. *Cirković S., Korać V., Babić G.* Le monastère de Studenica. Beograd, 1986.
221. *Cockerell S.C. and Plummer J.* Old Testament miniatures: a medieval picture book with 283 paintings from Creation to the story of David. New York: G. Braziller, 1969.
222. *Constantinidi Efthalia.* The frescoes of the church of the holy archangels of Zemo-Krikhi, Rača (Georgia) and contemporary monuments of Mani in southern Greece // Images from the byzantine periphery studies in iconography and style. Athens, 1993–1994. P. 181–192.
223. *Corrigan K.* Early Medieval Psalter Illustration in Byzantium and the West // The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing of the Psalms of David. Wüstefeld, 1997. P. 85–103.
224. *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949.
225. *Demus Otto.* The Mosaics of San Marco in Venice. V. 1-2. Published for Dumbarton Oaks, Washington, D.C. The University of Chicago Press. Chicago and London, 1984.
226. *Demus O., Hirmer M.* La peinture murale romane. Paris, 1970.
227. *Der goldene Münchner Psalter.* Luzern: Quaternio Verlag, 2011.
228. *Der Nersessian S.* Les portraits de Grégoire l'Illuminateur dans l'art Byzantin // Byzantion. 1966. T. 36. Bruxelles, 1967. P. 386–395.
229. *Der Nersessian S.* The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus. Paris. Gr. 510 // DOP. Vol. 16. 1962. P. 197–228.
230. *Didebulidze M.* Artistic Qualities of the Wall Painting of St. Nicholas Church at Kintsvisi (Relation of the Georgian wall painting to the Byzantine art at turn of the 13th century). Specialty 17.00.09. History and Theory of Art. Author–abstract of the Thesis submitted for obtaining Degree of Doctor in the History of Art. Tbilisi, 2006.
231. *Die Cappella Palatina in Palermo.* Geschichte, Kunst, Funktionen. Forschungsergebnisse der Restaurierung / Hg. T. Dittelbach, 2011.
232. *Dufrenne S.* L'illustration des psautiers grecs du Moyen-Age: Pantocrator 61, Paris grec 20, British Museum 40731. Paris, 1966.
233. *Eastmond Antony.* Royal imagery in medieval Georgia. The Pennsylvania State University, 1998.
234. *Epstein A.W.* Rock-cut Chapels in Göreme Valley, Cappadocia: the Yılanlı Group and the Column Churches // CA. Vol. 24. Paris, 1975. P. 115–135.
235. *Folchardi:* (Stiftsbibliothek Sankt Gallen, Cod. 23): Beschreibung der buchkünstlerischen Ausstattung. Codices illuminati medii aevi; 11. München: H. Langenfelder, 1989.
236. *Gagarin Gr.Gr.* Le Caucase pittoresque dessiné d'après nature (Живописный Кавказ, нарисованный с натуры). Paris, 1847.

237. *Galdon i Garci R.* El mosaic de Centcelles. II. L'accés a la comprensió del conjunt // *Bulletí Arqueològic*. V. 25. Tarragona, 2003. P. 171–254.
238. *Garidis M. K.* Études sur le Jugement Dernier Post-Byzantin du XV à la fin du XIXe siècle. Iconographie-Esthetique. Thessaloniki, 1985.
239. *Goll J., Exner M., Hirsch S.* Müstair. Die mittelalterlichen Wandbilder. Zürich: Neue Zürcher Zeitung, 2007.
240. *Goodenough E. R., Gutmann J.* Early Synagogue and Jewish Catacomb Art and Its Relation to Christian Art // *ANRW*. 1984. Pt. 2. Vol. 21. Hbd. 2. P. 1313–1342.
241. *Grabar A.* Christian Iconography: A Study of Its Origins. Princeton University Press. Princeton, 1968.
242. *Grabar A.* L'Empereur dans l'art byzantin. London: Variorum, 1971.
243. *Grabar A.* Les peintures murales dans le choeur de Sainte-Sophie d'Ochride // *CA*. Vol. 45. Paris, 1965. P. 257–265.
244. *Grodecki Louis.* Les vitraux de Saint-Denis: Étude sur le vitrail au XIIe siècle. I. Histoire et restitution (CVMA). France, Studies Series I. Paris, 1976.
245. *Gutmann J.* The Dura Europus Synagogue Paintings // *The Synagogue in Late Antiquity* / Ed. L. Levine. Phil., 1987. P. 61–72.
246. *Hadermann-Misguich L.* Kurbinovo. Les fresques de Saint-George et la peinture byzantine du XIIe siècle. Bruxelles, 1975.
247. *Ihm C.* Die Programme der christlichen Apsismalerei 4 – 8 Jahrhundert. Stuttgart, 1992.
248. *Jolivet-Lévy C.* L'arte della Cappadocia (Corpus Bizantino Slavo). Milano, 2001.
249. *Jolivet-Lévy C.* La Cappadoce médiévale: Images et spiritualité. [Saint-Léger-Vauban, 2001].
250. *Jolivet-Lévy C.* Les églises Byzantines de Cappadoce: Le programme iconographique de l'abside et de ses abords. Paris, 1991.
251. *Kalemkiar A.* Die siebente Vision Daniels // *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*. Bd. 6. Department of Oriental Studies, University of Vienna, 1892. S. 227–240.
252. *Kitzinger E.* The Hellenistic Heritage in Byzantine Art // *DOP*. Vol. 17. 1963. P. 95–117.
253. *Kühnel B.* The Kingly Statement of the Bookcovers of Queen Melisande's Psalter // *Tesserae: Festschrift für Joseph Engemann* / Ed. E. Dassmann, K. Thraede [Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband. 18]. Münster, 1991. S. 340–357.
254. *Kühnel G.* The 12th-cent. decoration of the Church of the Nativity: Eastern and Western Concord // *ACR*. 1993. P. 197–203.
255. *Lowden J.* Illustrated Octateuch Manuscripts: A Byzantine Phenomenon 107 // *The Old Testament in Byzantium*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection Trustees for Harvard University, Washington, 2010. C. 107–152.
256. *Macler F.* Les apocalypses apocryphes de Daniel. Paris, 1895.
257. *Maguire H.* Art and Eloquence in Byzantium. Princeton, 1981.
258. *Maguire H.* The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art // *DOP*. Vol. 31. 1977. P. 123–174.

259. *Mango C., Hawkins E. J. W., Boyd S.* The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wall Paintings. Part I: Description // DOP. Vol. 44. 1990. P. 63–94.
260. *Marcuzzi L., Zanette M.* Aquileia und seine Kunstschatze. Aquileia, 1993.
261. *Matéos S. J.* Le typicon de la Grande Église. T. II. Le cycle des fêtes mobiles. Rome: Pontifical Institute of Oriental Studies, 1962.
262. *Mathews Th. F.* The Epigrams of Leo Sacellarius and an exegetical approach to the miniatures of Vat. Reg. Gr. I // *Mathews Th. F.* Art and Architecture in Byzantium and Armenia: Liturgical and Exegetical Approaches. VIII. Brookfield, Vt.: Variorum, 1995. P. 94–113.
263. *Mauck M. B.* The Mosaic of the triumphal Arch of S. Prassede: A Liturgical Interpretation // *Speculum*. 62. 1987. P. 813–828.
264. *Milanović V.* The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. A Contribution to the Research of the Theme // *Зорграф*. 20. Београд, 1989. С. 48–60.
265. *Milošević D.* Das Jüngste Gericht. Recklinghausen: Bongers Verlag, 1963.
266. *Moppert-Schmidt A.* Die Fresken von S. Angelo in Formis. Zürich, 1967.
267. *Morisani O.* Gli affreschi di San Angelo in Formis. Napoli: Cava dei Tirreni, 1962.
268. *Mouriki D.* La présence géorgienne au Sinaï d'après le témoignage des icônes du monastère de Sainte-Catherine // *Βυζάντιο και Γεωργία. Καλλιτεχνικές και πολιτιστικές σχέσεις. Συμπόσιο*. Athens, 1991. P. 39–40.
269. *Mouriki D.* The formative role of Byzantine art on the artistic style of the cultural neighbours of Byzantium. Reflections of Constantinopolitan styles in Georgian monumental painting // *JÖB*. Bd. 31. 1981. S. 725–757.
270. *Mouriki D.* Stylistic trends in monumental painting of Greece during the eleventh and twelfth centuries // DOP. Vol. 34/35. 1980–1981. P. 77–124.
271. *Nilgen U.* Theologisches Konzept und Bildorganisation im Evangeliar Heinrichs des Löwen // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 52. Deutscher Kunstverlag GmbH, München / Berlin, 1989. S. 301–333.
272. *Outtier B.* Les recueils géorgiens attribués St. Ephrem le Syrien // *Bedi Kartlisa*. T. 32. Tbilisi, 1974. P. 118–125.
273. *Pallas D. I.* Eine Differenzierung unter den himmlischen Ordnungen (ikonografische Analyse) // *BZ*. V. 64. 1971. S. 55–60.
274. *Pallas D. I.* Passion und Bestattung Christi. Der Ritus – das Bild. München, 1965.
275. *Papadopoulos K.* Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΩΝ ΧΑΛΚΕΩΝ in Thessaloniki. Graz – Köln, 1966.
276. *Pelekanidis S., Chatzidakis M.* Kastoria. Athens: Melissa, 1985.
277. *Podskalsky G.* Byzantinische Reicheschatologie. München, 1972.
278. *Rice D. T.* The church of Hagia Sophia at Trebizond. Edinburgh, 1968.
279. *Sacopoulou M.* Asinou en 1106 et sa contribution a l'iconografie. Paris, 1966.
280. *Schmid A.A.* Himmelfahrt Christi // *LCI*. Bd. 2. Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1970. Sp. 268–276.

281. *Sinkević I.* The Church of St. Panteleimon at Nerezi: Architecture, programme, patronage. Reichert, Wiesbaden, 2000.
282. *Skhirtladze Z.* Early Medieval Georgian Monumental Painting: Establishment of the System of Church Decoration // *Oriens Christianus*. Hefte für die Kunde des Christlichen Orients. Bd. 81. 1997. P. 169–206.
283. *Skhirtladze Z.* The Oldest Murals at Oshki Church: Byzantine Church Decoration and Georgian Art // *Eastern Christian Art*. Vol. 7. Amsterdam, 2010. P. 97–134.
284. *Sotiriou G. et M.* Icônes du Mont Sinai. Vol. 1-2. Athènes, 1956–1958.
285. *Spatharakis I.* The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos // *Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*. Princeton, 1995. P. 435–441.
286. *Stechow W.* Jacob Blessing the Sons of Joseph // *Gazette des beaux-arts*. Ser. 6. T. 23. 1943. P. 193–208.
287. *Stornajolo C.* Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco (Cod. Vat. gr. 1162) e dell' Evangelario greco Urbinate (Cod. Vat. Urb. Gr. 2). Roma, 1910.
288. *Stylianou A., Stylianou J.* The painted churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art. London, 1985. P. 463–465.
289. *Taft R. F.* The Liturgy of the Great Church: An Initial Synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm // *DOP*. Vol. 34–35. 1980–1981. P. 45–75.
290. *Thierry N.* A propos des peintures d'Ayvalı Köy (Cappadoce). Les programmes absidaux à trois registres, avec Deïsis, en Cappadoce et en Géorgie // *Зорпаф*. 5. Београд, 1974. P. 5–22.
291. *Thierry N. et M.* Ayvalı Kilise ou pigeonnier de Gülli Dere, église inédite de Cappadoce // *CA*. Vol. 15. Paris, 1965. P. 97–154.
292. *Thierry N. et M.* Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağı. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1963.
293. *Thierry N. et M.* Peintures murales de caractère occidental en Arménie: Église Saint-Pierre et Saint-Paule de Tatev (début du X^e siècle) // *Byzantion*. 1968. № 38. P. 180–242.
294. *Thierry N., Thierry M.* Peintures du Xe siècle en Géorgie méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure // *CA*. Vol. 24. Paris, 1975. P. 73–113.
295. *Thierry N.* Haut Moyen Âge en Cappadoce: les églises de la region de Cavusin. T. I–II. Paris: Librairie orientaliste P. Geuthner, 1983.
296. *Thierry N.* La Cappadoce de l' Antiquité au Moyen Age. Turnhout: Brepols Publishers, 2002.
297. *Thierry N.* La cathédrale de T'Beti // *CA*. Fin de l'antiquité et moyen-âge. Vol. 47. Paris, 1999. P. 77–100.
298. *Thierry N.* La peinture médiéval Géorgienne // *La peinture d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux X et XI s.* / Thierry N. London, 1977. P. 415–416.
299. *Thierry N.* Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Region du Hasan Dagi. Paris, 1963.
300. *Thierry N.* Les peintures de la cathédrale de Kobayr (Tachir) // *CA*. Vol. 29. Paris, 1980–81. P. 103–122.

301. *Tomeković S.* L'esthétique aux environs de 1200 // Студеница и византијка уметност око 1200 године (Научни скупови Српске академје наука и уметности. Књ. XLI. Одљење исторјских наука. Књ. 11). Београд, 1988. С. 233–242.
302. *Toumanoff C.* On the relationship between the founder of the Empire of Trebizond and the Georgian Queen Tamar // *Speculum*. 15.1940. P. 299–312.
303. *Toumanoff C.* Manuel de généalogie et de chronologie pour l'histoire de la Caucasic chrétienne (Arménie, Géorgie, Albanie). Rome, 1976.
304. Treasures of the Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. Athens, 1990.
305. *Tsitouridou A.* The church of the Panagia Chalkeon. Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1985.
306. *Tzaferis V.* The Monastery of the Cross: Where Heaven and Earth Meet // *BAR*. Vol. 27. № 6. 2001. P. 33–41.
307. *Tzvetkova-Ivanova Christina.* The Virgin Mary of the Burning Bush: From Text to Image // *RAR*. V. 18. Rutgers, The State University of New Jersey. 2000. P. 7–26.
308. *Velmans T.* L'Art médiéval de orient chrétien. Sofia, 2002.
309. *Velmans T.* L'image de la Deisis dans les eglises de Georgie et dans celles d'autres regions du monde Byzantin // *CA*. Vol. 29. Paris, 1981. P. 47–102.
310. *Velmans Tania, Alpago Novello Adriano.* Miroir de l'insible. Peintures murales et architecture de la Géorgie (VIe – XVe s.). Milano, 1996.
311. *Voss G.* Das Jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters. Leipzig: E.A. Seemann, 1884.
312. *Waetzoldt S.* Die Kopien des 17 Jh. nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom. Washington, 1964.
313. *Walter Ch.* Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982.
314. *Walter Ch.* The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition. Ashgate, 2003.
315. *Walther S.* Historie et théologie enluminées. Les psautiers illustrés italiens de l'époque carolingienne à l'âge grégorien. Les psautier de Polirone (Mantoue, bibl. Com., ms. 340) et son commanditaire Anselme de Lucques. Weimar, 2004.
316. *Watson A.* The Early Iconography of the Tree of Jesse. London, 1934.
317. *Weitzmann K.* Aus den Bibliotheken des Athos. Hamburg, 1963.
318. *Weitzmann K.* Die Byzantinische Buchmalerei des IX und X Jahrhunderts. Wien, 1996.
319. *Weitzmann K.* The Origin of the Threnos // *De artibus opuscula XL: Essays in Honor of Ervin Panofsky*. Vol. 1–2. New York, 1961. P. 476–490, fig. 10–16.
320. *Weitzmann K., Kessler H.L.* The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art. DOS 28. Washington, 1990.
321. *Weitzmann Kurt, Bernabò Massimo* (with the collaboration of Rita Tarasconi). The Byzantine Octateuchs. Hardcover, 1999.
322. *Wettstein J.* Les fresques de Sant'Angelo in Formis et la question byzantine en Campanie // *CorsiRav*. Ravenna, 1967. P. 393–425.
323. *White M.* A Byzantine Tradition Transformed: Military Saints under the House of Suzdal' // *RR*. 63 (July 2004). P. 493–513.

324. *Wilpert J.* Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert. Bd. I. Freiburg-im-Breisgau, 1916.
325. *Winfield D.* Hagios Chrysostomos, Trikomo, Asinou. Byzantine Painters at Work // Πρακτικά του Πρώτου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου (Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών). Π. Λευκοσία, 1972. Σ. 285-291.
326. *Wisskirchen R.* Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede in Rom. Mainz, 1992.
327. *Yenipinar H., Seracettin S.* Paintings of the Dark Church. Istanbul, 2005.
328. *Zacharuk R.* Darstellung der Kriegerheiligen in der Orthodoxen Kunst. Marburg, 1988.
329. *Zakharova Anna, Sverdlova Sofia.* Original wall paintings at the Church of the Saviour in Chvabiani (Upper Svaneti, Georgia) and Byzantine art at the turn of the tenth to eleventh centuries // Зograf. 39. Београд, 2016. С. 11–25.
330. *Εὐαγγελίδης Δ.* Αἱ ἀπολεσθεῖσαι τοὶ χορογραφίαι τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῆων Θεσσαλονίκης. Μακεδονικά, 4 (1955-1960). Θεσσαλονίκη, 1960. Σ. 1–19.
331. *Бакалова Е.* Бачковската костница. София, 1977.
332. *Ђурић В.Ј.* Црква Св. Софије у Охридју. Београд, 1963.
333. *Габелић С.* Циклус архангела у византијској уметности. Београд, 1991.
334. *Марковић М.* О иконографији св. ратника у источно-хришћанској уметности и о представима ових светитеља у Дечанима // Зидно сликарство манастира Дечана. Београд, 1995. С. 567–630.
335. *Радовановић Ј.* Руно Гедеоново у српском средњовековном сликарству // Зograf. 5. Београд, 1974. С. 38–43.
336. *ამირანაშვილი შ.* გელათის მოზაიკა // ძეგლის მეგობარი. 1965. № 4. გვ. 9–14 (*Амиранашвили Ш.* Гелатская мозаика // Дзеглис мегобари. 1965. № 4. С. 9–14).
337. არქიტექტურის რესტორაცია საქართველოში. თბილისი, 2012 (Архитектурная реставрация в Грузии. Тбилиси, 2012).
338. *ვირსალაძე თინათინ.* ატენის სიონის VII – VIII და XI საუკუნეებში მხატვრობა // *ვირსალაძე თინათინ.* ქართული მხატვრობის ისტორიიდან. თბილისი, 2007. გვ. 103 – 241 (*Virsaladze Tinatin.* 7-th – 8-th and 11-th Century Murals of Ateni Sion // *Virsaladze Tinatin.* From the History of Georgian Painting. Tbilisi, 2007. P. 103–241).
339. *ვერსალაძე თინათინ.* X-XI საუკუნის ზოგიერთი თაო-კლარჯული მხატვრობა // *ვერსალაძე თინათინ.* ქართული მხატვრობის ისტორიიდან. თბილისი, 2007. გვ. 10-102 (*Virsaladze Tinatin.* Some 10-th – 11-th Murals in Tao-Klarjeti // *Virsaladze Tinatin.* From the History of Georgian Painting. Tbilisi, 2007. С. 10-102).
340. *ზაქარაია პარმენ.* ქართული ხუროთმოძღვრება XI-XVIII სს. თბილისი, 1990. (*Закарая Пармен.* Грузинское зодчество XI–XVIII вв. Тбилиси, 1990).
341. *მაკალათია ს.* ჯეგე-მისარიონის კულტი ძველ საქართველოში. თბილისი, 1938 (*Макалатиа С.И.* Культ «Джеге-Мисарони» в Древней Грузии. Тбилиси, 1938).

342. *მაჭავარიანი ე.* შავი მთის მწიგნობრული სკოლის მხატვრული ტრადიციების სახევა XII ს. გელათის ოთხთავში // მრავალთავი. 2001. № 19. გვ. 47–57 (*Мачавариანი Е.М.* Отражение художественных традиций очагов письменности Черной горы в Гелатском четвероглаве XII в. // Мравалтави. 2001. № 19. С. 47–57. Резюме на рус. яз.).
343. *მესხია შ.* საშინაო პოლიტიკური ვითარება და სამოხელეო წყობა XII საუკუნის საქართველოში. თბილისი, 1979 (*Месхия Шота.* Внутриполитическая обстановка и государственное устройство Грузии XII века. Тбилиси, 1979).
344. *მოსულიშვილი ჰამლეტ.* ქართული ჰუროთმოძღვრული ძეგლების სტრუქტურა. თბილისი, 2012 (*Мосулишвили Гамлет.* Структура центральнокупольных сооружений Грузии. Тбилиси, 2012).
345. *ოქროპირიძე ასმათ.* ბეთანიის მხატვრობა და მართლმადიდებლური ფერწერის ზოგიერთი ასპექტი // სპექტრი, 2005. გვ. 23–29 (*Окропиридзе Асमत.* Живопись Бетании и некоторые богословские аспекты православного искусства // Спектр. 2005. С. 23–29. Резюме на англ. яз.).
346. *ოჩიაური თ.* წმინდა გიორგის სასწაულთა ხალხური პარალელები // ოჩხარი. თბილისი, 2002. გვ. 336–362 (*Очиаური Т.А.* Народные варианты чудодееаний св. Георгия // Очхари. Тбилиси, 2002. С. 336–362).
347. *სილოგავა ვალერი.* ბეთანიის წარწერები. თბილისი, 1994 (*Силогава В.И.* Бетанийские надписи. Тбилиси, 1994. Резюме на рус. яз.).
348. *სულავა ნ.* XII – XIII საუკუნეების ქართული ჰიმნოგრაფია. თბილისი, 2003 (*Сулава Н.* Грузинская гимнография XII – XIII вв. Тбилиси, 2003).
349. *სხირტლაძე ზ.* დავით გარეჯის ფრესკული მხატვრობა // დავით გარეჯი. თბილისი, 1996. გვ. 16–19 (*Схиртладзе З.* Фрески Давидгареджи // Давидгареджи. Тбилиси, 1996. С. 16–19).
350. *სხირტლაძე ზაზა.* ადრეული შუასაუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა. თელოვანის ჯვარპატიოსანი. თბილისი. 2008 (*Схиртладзе Заза.* Раннесредневековая грузинская монументальная живопись. Церковь св. Креста в Теловани. Тбилиси, 2008. Резюме на англ. яз.).
351. *სხირტლაძე ზაზა.* ოთხთა ეკლესიის ფრესკები. თბილისი, 2009 (*Схиртладзе Заза.* Фрески Отхта Эклესии. Тбилиси, 2009. Резюме на англ. яз.).
352. *სხირტლაძე ზ.* გარედჯის წმ. დოდოს მონასტერის გუმბათიანი ეკლესიის მოხატულობა სისტემისათვის // სმამ. 1191. ტ. 141. № 1. გვ. 109–112 (*Схиртладзе З.* К вопросу о системе росписи купольной церкви монастыря св. Додо в Гареджи // Сообщения АН ГССР. 1991. Т. 141. № 1. С. 109–112).
353. *ქუთათელაძე ქეთევან.* ორბელთა გვარის წარმომავლობა // მესხეთი. II. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი, 1998, გვ. 16-31

- (*Кутателадзе Кетеван*. История рода Орбели // Месхети. II. Вестник Тбилисского университета).
354. *ქუთათელაძე ქეთევან*. ქვემო ქართლის პოლიტიკური ისტორიის საკითხები. თბილისი, 2001 (*Кутателадзе Кетеван*. Вопросы политической истории Квемо Картли).
355. *ჭიჭინაძე ნინო*. შუა საუკუნეების ქართული ხატწერა. თბილისი, 2011. (*Chichinadze Nina*. Medieval Georgian icon-painting. Tbilisi, 2011).
356. *ხუსკივაძე ლ.* გელათის მოზაიკა. თბილისი, 2005 (*Хускиვაძე Л.* Гелатская мозаика. Тбилиси, 2005).
357. *ჯანაშვილი მოსე*. თამარ მეფის მეხოტბენი // ტრიბუნა. № 460-509. თბილისი, 1923 (*Джанашвили Моисей*. Одописцы царицы Тамар // Трибуна. № 460-509. Тифлис, 1923).
358. РГАДА. Ф. 1262. Оп. 10. Д. 100. Л. 9 об.

ПРИЛОЖЕНИЯ. АЛЬБОМ

Список иллюстраций

- 1 Церковь Рождества Богородицы в Бетании. Вид с юго-востока
2. Монастырь Бетания. Вид с востока
- 3 План монастырского комплекса Бетания (1988)
- 4.1 Церковь Рождества Богородицы в Бетании. Вид с востока
- 4.2 Церковь Рождества Богородицы в Бетании. Вид с юго-запада
- 4.3 Церковь Рождества Богородицы в Бетании. Вид с юга.
- 5 Барабан. Детали
- 6 Восточный фасад. Детали
- 7 Южный фасад. Детали
- 8 План и рисунки Г.Г. Гагарина из альбома «Живописный Кавказ»
- 9.1-6 Чертежи М.Г. Калашникова (1937)
- 10.1 Вид памятника до ремонтных работ конца XIX в.
- 10.2-6 Фото Г. Бартишевского (1951)
- 11 Реставрационные работы под руководством В.Г. Цинцадзе (фото И.И. Зенько, 1974)
- 12 Чертежи В.Г. Цинцадзе (1974)
- 13.1 Церковь Архангела Михаила в Икорте (1172)
- 13.2 Питарети (1216–1222)
- 13.3 Цугругашени (1213–1222)
- 14.1 Церковь Успения Богоматери в Кватахеви
- 14.2 Церковь Рождества Богородицы в Тигве (1152)
- 15 Хневанк (VII в., 1154)
- 16.1 Ущелье Триалети, карта-схема
- 16.2-4 Мемориальный комплекс на месте Дидгорской битвы в Триалети (автор Мераб Бердзенишвили)
- 17.1 Ктиторская композиция. Сумабат, Иванэ и Липарит (?) Орбели. Росписи южной стены церкви Рождества Богородицы в Бетании
- 17.2 Ктиторская композиция. Рис. В.Г. Гуторова
- 17.3 Ктиторская и царская композиции на рисунке из альбома Г.Г. Гагарина «Живописный Кавказ»
- 18.1-4 Детали ктиторской композиции. Портрет Сумбата Великого. «Ожившая» икона. Храм в руках Сумбата. Портрет Иванэ Орбели
- 19.1 Ктиторская композиция. Росписи северной стены церкви Архангелов в Земо Крихи (1080-е)
- 19.2 Ктиторская композиция. Семейство атабагов Джакели. Росписи южной стены церкви Саввы Освященного монастыря Сапара (первая половина XIV в.)
- 20 Церковь Рождества Богородицы в Бетании. Интерьеры
- 21 Росписи алтарной апсиды. Общий вид
- 22.1-2 Теофания. Росписи конхи алтарной апсиды

- 22.3 Теофания. Рис. М.С. Агафонова
- 23.1 Пророки. Росписи алтарной апсиды
- 23.2 Пророк Давид
- 23.3 Пророк Илия
- 23.4 Пророк Мелхиседек
- 23.5 Иисус Навин
- 23.6 Пророк Даниил
- 23.7 Пророк Иеремия
- 24.1-2 Апостолы. Росписи алтарной апсиды
- 24.3 Апостол Павел
- 24.4 Апостол Матфей
- 24.5 Апостол Фаддей
- 24.6 Апостол Петр
- 24.7 Иоанн Богослов
- 24.8 Апостол Лука
- 24.9 Симон Кананит
- 24.10 Апостол Иаков
- 24.11 Апостол Филипп и первосвященник Захария
- 24.12 Первосвященник Захария
- 24.13 Климент Сардикийский (? апостол от 70-ти)
- 24.14. Неизвестный апостол
- 25.1 Святители. Росписи алтарной апсиды
- 25.2 Григорий Богослов, Кирилл Александрийский, Николай Чудотворец, Григорий Чудотворец, Петр Александрийский, Аверкий Иерапольский
- 25.3 Иоанн Златоуст, Афанасий Александрийский, Василий Великий, Григорий Парфянин, Григорий Нисский, Харламбий Магnezийский
- 25.4 Елевферий, Климент Римский (?), Иаков брат Господень
- 25.5 Амвросий Медиоланский, Павел Исповедник, Дионисий Ареопагит
- 25.6 Иоанн Златоуст
- 25.7 Афанасий Александрийский
- 25.8 Василий Великий
- 25.9 Григорий Парфянин
- 25.10 Григорий Богослов
- 25.11 Кирилл Александрийский
- 25.12 Николай Чудотворец
- 25.13 Григорий Чудотворец
- 25.14 Петр Александрийский
- 25.15 Аверкий Иерапольский
- 25.16 Дионисий Ареопагит
- 25.17 Павел Исповедник
- 25.18 Амвросий Медиоланский
- 25.19 Иаков брат Господень
- 25.20 Климент Римский (?)
- 25.21 Елевферий

- 26.1-3 Перводиаконы Тимон, Стефан, Пармен. Росписи алтарной апсиды
- 26.4 Процесссионная свеча. Росписи алтарной апсиды
- 27.1-2 Преподобные Евфимий Великий и Герасим Иорданский. Росписи алтарной апсиды
- 28.1 Мученик (Никифор Антиохийский - ?). Росписи северной грани предалтарной арки
- 29.1 Пророк Даниил. Пророк Мелхиседек. Фрагменты
- 29.2 Апостолы Иаков и Филипп
- 30.1 Святители. София Охридская (1037–1056)
- 30.2 Святители. Бетания
- 31.1 Пророки. Бетания
- 31.2 Пророки. Росписи западной экседры Атенского Сиона (1090-е)
- 32.1 Апостолы. Бетания
- 32.2 Апостолы. Мозаики алтарной апсиды Торчелло (конец XI в.)
- 33.1 Святитель Нифонт. Фрагмент росписи церкви Богоматери Елеусы в Велюсе (около 1080)
- 33.2 Св. Дионисий Ареопагит. Бетания
- 34.1 Святитель Елевферий. Бетания
- 34.2 Св. диакон Исавр. Фрагмент росписи церкви св. Леонтия в Водоче (середина XI в.)
- 35 Целитель Пантелеймон. Фрагмент иконы из Лавры св. Афанасия на Афоне (первая треть XII в.)
- 36.1 Пророк Даниил. Бетания
- 36.2 Пророк Даниил. Фрагмент росписи барабана Софийского собора в Новгороде (1109)
- 37.1 Лики святителей. Фрагменты росписи алтаря Атенского Сиона
- 37.2 Лики святителей. Фрагменты росписи церкви св. Георгия в Бочорме (начало XII в.)
38. 3 Лики святителей. Фрагменты росписи церкви Панагии Фарбиотиссы в Асину (1105–1106)
- 38.1 Преподобный Харитон Исповедник. Роспись южного откоса арки центральной апсиды собора Рождества Богоматери Антониева монастыря (1125)
- 38.2 Св. Дионисий Ареопагит. Бетания
- 39.1 Росписи северной стены. Общий вид
- 39.2 Росписи южной стены. Общий вид
- 39.3 Росписи западной стены. Общий вид
- 39.4 Росписи юго-западного компартимента. Общий вид
- 40 Росписи северной и восточной стен северного рукава
- 41 Пророк Исаия. Благовещение. Встреча Марии и Елизаветы. Росписи северной стены
- 42.1 Пророк Соломон. Фрагмент росписи северной стены
- 42.2 Отроки в печи огненной. Фрагмент росписи северной стены
- 43 Возведение на крест. Роспись северной стены

- 44 Распятие. Роспись северной стены
- 45 Снятие с креста. Роспись северной стены
- 46 Оплакивание. Роспись северной стены
- 47 Иуда получает серебряники. Роспись западного откоса западного окна северной стены
- 48 Тайная вечеря. Росписи восточного откоса западного окна северной стены
- 49 Омовение ног. Росписи откосов восточного окна северной стены
- 50 Моление в Гефсиманском саду. Росписи северной и восточной стен
- 51.1 Поцелуй Иуды и Отречение Петра. Росписи восточной стены.
- 51.2 Лик апостола Петра. Фрагмент сцены Отречение Петра
- 51.3 Фрагмент сцены Поцелуй Иуды
- 52 Пилат умывает руки. Фрагмент росписи восточной стены
- 53 Явление ангела женам-мироносицам. Роспись восточной стены
- 54 Ликование Давида. Роспись южной стены
- 55.1 Пляшущий Давид с ковчегом (справа). Миниатюра Псалтири Фольхарта (872–883) из монастыря Санкт-Галлен (cod. 23, f. 12)
- 55.2 Ликование Давида. Клеймо новгородских Васильевских врат (1336).
- 56.1 Пророк Иезекииль с источником и вратами. Роспись южной стены
- 56.2 Пророк Иезекииль с вратами. Давид перед скинией. Фрагмент иконы Богородицы Киккотиссы из монастыря св. Екатерины на Синае (начало XII в.).
- 57 Вознесение. Роспись южной стены
- 58 Сошествие св. Духа. Роспись южной стены
- 59 Пророк Даниил с горой. Фрагмент росписи западного откоса западного окна южной стены
- 60 Моисей перед неопалимой купиной. Фрагмент росписи восточного откоса восточного окна южной стены
- 61 Видение Иаковом лестницы. Фрагмент росписи западного откоса восточного окна южной стены
- 62 Пророк Аарон с процветшим посохом. Роспись восточного откоса западного окна южной стены
- 63.1 Рай. Росписи западной стены
- 63.2-5 Рай. Фрагменты
- 64 Звери, отдающие мертвецов. Ангелы, взвешивающие грехи. Росписи северной щеки северной арки
- 65.1 Святые воины и мученики. Роспись западной стены
- 65.2 Священномученик Иаков Персиянин
- 65.3 Мученик Филадельф
- 65.4 Мученик Алфей
- 65.5 Мученик Прокопий Кесарийский (?)
- 65.6 Мученик Нестор
- 66.1 Неизвестный мученик. Роспись северо-восточной грани северо-западного пристенного устоя
- 66.2 Мученик Филимон Антинойский. Роспись восточной грани северо-западного пристенного устоя

- 67 Причащение Марии Египетской. Св. Онуфрий. Роспись западной стены северо-западного компартиента
- 68 Причащение Марии Египетской. Фрагменты
- 69.1 Вознесение. Фрагмент
- 69.2 Вознесение. Фрагмент четырехчастного эпистилия темплона из монастыря св. Екатерины на Синае
- 70.1 Распятие. Фрагмент
- 70.2 Распятие. Фрагмент четырехчастного эпистилия темплона из монастыря св. Екатерины на Синае
- 71 Стилистические аналогии к живописи основного объема
- 72.1 Ангел. Фрагмент росписи алтарной апсиды Атени
- 72.2 Ангел. Фрагмент росписи алтарной апсиды церкви св. Георгия в Бочорме (около 1104)
- 72.3 Ангел. Фрагмент мозаики алтарной апсиды церкви Рождества Богородицы в Гелати (1130-е)
- 72.4 Архангел. Фрагмент иконы из церкви св. Кирика и Улиты в Лагурке, Сванетия (начало XII в., ИЭМС)
- 72.5 Пророк Давид. Фрагмент росписи вимы Атенского Сиона
- 72.6 Спас Нерукотворный. Роспись церкви Успения в Вардзии (1184–1186)
- 72.7 Пророк Давид. Фрагмент сцены *Сошествие во ад* церкви св. Николая в Кинцвиси
- 73 Орнаменты. Фрагменты росписей алтарной апсиды
- 74 Орнаменты. Фрагменты росписей основного объема
- 75.1 Царская композиция. Георгий III, Тамара, Лаша Георгий. Роспись северной стены церкви Рождества Богородицы в Бетании (около 1207)
- 75.2 Царская композиция. Рис. В.Г. Гуторова
- 75.3 Царица Тамара. Фрагмент царской композиции
- 75.4 Царица Тамара. Фрагмент царской композиции из церкви Успения в Вардзии
- 75.5 Царица Тамара. Фрагмент царской композиции из церкви св. Николая в Кинцвиси
- 75.6 Георгий III. Фрагмент царской композиции
- 75.7 Лаша Гергий. Фрагмент царской композиции
- 75.8 Коронация Деметре I. Роспись южной стены церкви Мацхвариши (1140-е)
- 75.9 Лаша Гергий. Фрагмент царской композиции из церкви св. Николая в Кинцвиси
- 76 Портрет царицы Тамары в разных излучениях. Фото И.Н. Гильгендорфа
- 77.1 Св. Георгий с Давидом Строителем. Икона из монастыря св. Екатерины на Синае (1104). Фрагмент
- 77.2 Михаил VII Дука и Мария Аланская. Миниатюра рукописи Слов Иоанна Златоуста (1071–1081, Национальная библиотека Франции)
- 77.3-4 Персонификации знаков зодиака. Миниатюра из иллюстрированного астрологического трактата (1188, НРЦГ)

77.5 Керамическая женская голова в короне. Люстровая роспись. Кашан, Иран (XII в., Художественный музей Уолтерса, Балтимор, США)

77.6. Бахрам Гур и Азад на охоте. Глазурованная фаянсовая тарелка. Иран (конец XII – начало XIII в., Метрополитен-музей, Нью-Йорк, США)

77.7 Сцена беседы. Керамическое блюдо с люстровой росписью. Кашан, Иран (начало XIII в., Музей керамики, Тегеран)

СХЕМЫ РОСПИСЕЙ