

*На правах рукописи*

Татарченко Светлана Николаевна

**Роспись церквей монастыря Кинцвиси  
в контексте грузинского и византийского искусства**

Специальность 17.00.04 –  
изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва

2016

Работа выполнена в ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации, в Секторе византийского искусства Отдела европейского классического искусства.

**Научный руководитель:**

ПОПОВА Ольга Сигизмундовна, доктор искусствоведения, заведующая Сектором византийского искусства, профессор кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

**Официальные оппоненты:**

ЗАЛЕССКАЯ Вера Николаевна, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела Востока Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный Эрмитаж».

ВИНОГРАДОВА Елена Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории христианского искусства факультета церковных художеств Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета.

**Ведущая организация:** ФГБУК «Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева».

Защита состоится 8 декабря 2016 года в 14.00 на заседании Диссертационного совета Д 210.004.02 при Государственном институте искусствознания по адресу: 125009, Москва, Козицкий пер., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания по адресу: 125009, Москва, Козицкий пер., д. 5 и на сайте института: <http://sias.ru/research/dissovets/>

Автореферат разослан «\_\_» \_\_\_\_\_ 2016 года.

Ученый секретарь диссертационного совета,

кандидат искусствоведения



А.И. Струкова

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИОННОЙ РАБОТЫ

Грузинская монументальная живопись представляет собой интересную и пока недостаточно изученную ветвь восточнохристианского средневекового искусства. В своей политической, экономической, духовной и культурной жизни Грузия тесно соприкасалась с Византией, что сказывалось естественным образом и на грузинском искусстве, в котором, с одной стороны (также как и в ряде других стран, находившихся в орбите византийского влияния, таких как Русь, Сербия, Южная Италия и др.) проявляются общие иконографические и стилевые особенности конкретного периода истории византийского искусства, с другой – не менее заметными оказываются самобытные черты, создающие индивидуальную неповторимость грузинских памятников.

**Предметом** исследования является грузинская монументальная живопись рубежа XII–XIII веков, стилистические и иконографические особенности которой рассматриваются на примере росписей церковью Кинцвисского монастыря.

**Объектом** исследования стали два храма, расположенные в монастыре Кинцвиси: главный храм св. Николая (около 1205) и церковь Пресвятой Богородицы.

### *Степень сохранности росписи церкви св. Николая в Кинцвиси*

Росписи в церкви св. Николая в Кинцвиси начали расчищаться в первой половине 1950-х гг. В конце 1970-х поверхность фресок начала шелушиться, и в некоторых местах отошла штукатурка, был обнаружен специфический розовый налет. Предпринятые меры приостановили процесс разрушения живописи, однако причина его была установлена спустя два десятка лет: взятые в 1997 г. итальянскими исследователями пробы показали, что живопись Кинцвиси заражена микроорганизмами (классов *Micrococcus Roseus*, *Actinomycetes*, *Microcystis* и др.). Новые реставрационные работы в церкви св. Николая стали возможны в начале 2000-х гг. в рамках совместной итальянско-грузинской программы 1996–2008 гг. по восстановлению трех грузинских памятников (Кинцвиси, Тимотесубани, Мартвили)<sup>1</sup>. В процессе реставрации, проходившей с мая 2000 по апрель 2001 г., были приняты меры по дезактивации микроорганизмов и созданы условия для поддержания необходимого микроклимата в храме с целью предотвращения разрушения живописи<sup>2</sup>.

Роспись в храме св. Николая, несмотря на сильные потертости, шелушения красочного слоя и штукатурки, а также утраты, сохранилась в значительном объеме. Степень сохранности фресок разная, но всегда (за исключением, главным образом, юго- и северо-западных компартиментов) позволяющая понять иконографическую

---

<sup>1</sup> *Vedovello S. A Shared Project// Proceedings of Vakhtang Beridze 1st International Symposium of*

<sup>2</sup> *Didebulidze M., Kuprashvili N. Conservation of the Kintsvisi Wall Paintings – Example of the Integrated Intervention Program// Glasnik Drustva Konzervatora Srbije. Beograd, 2002. № 26.*

программу, и в ряде случаев (образы святителей и сцена «Евхаристии» в апсиде, сцены «Вход Господень в Иерусалим» на северной стене, «Сошествие во ад» и «Распятие» на восточном пилоне, сцена «Рождество Христово» и изображения св. Георгия и св. Артемия в южном рукаве креста и мн. др.) говорить о стиле, приемах и некоторых технологических особенностях письма.

### *Степень сохранности росписи церкви Пресвятой Богородицы*

В церкви Пресвятой Богородицы обрушилась западная часть строения, сохранилась лишь восточная апсида, в которой находятся фрески (130 кв. м), выполненные в т.н. смешанной технике (т.е. заканчивали фреску «по сухому»). Роспись апсиды сильно пострадала, т.к. долгие годы не была защищена от дождя и снега. Консервационные и реставрационные работы в церкви Богородицы в Кинцвиси проводились, как правило, следом за работами в Никольском храме, иногда через год или несколько лет. В 1953 г. архитекторами Н. Мануиловым и Р. Гверлцители были сделаны обмеры церкви, по которым в 1963 г. был составлен проект консервации памятника, включавший создание дополнительного бетонного кружала над сохранившейся частью апсиды, восстановление разрушенных частей стен там, где это необходимо для предотвращения дальнейшего обрушения, перекрытие конхи двускатной кровлей и др. При реставрации в храме св. Николая в начале 2000-х гг. работы были проведены и в церкви Богородицы, была сделана деревянная пристройка, закрывшая сохранившуюся часть церкви с запада.

Сильные повреждения и утраты фресок (верхние, а в ряде случаев – все красочные слои, сильно потертые) затрудняют суждение о стиле живописи Богородичной церкви, но не исключают совершенно возможности стилистического анализа: сохранный рисунок, характер композиций, особенности типологии образов все-таки дают основания для атрибуции росписи.

### **Степень изученности темы и актуальность исследования**

Храм св. Николая в Кинцвиси – один из самых известных памятников грузинского средневекового искусства, роспись которого до недавнего времени не была серьезно исследована. Возможность детального изучения памятника появилась во время последней масштабной реставрации в Кинцвисском монастыре. Фактически исследования 2001 – 2006 годов, проведенные грузинскими учеными, были первыми глубокими попытками монографического изучения церкви святителя Николая. Исследованием архитектуры храма занимался Д. Туманишвили<sup>3</sup>, искусствоведческим анализом росписи – проф. М. Дидебулидзе (Центр изучения истории грузинского искусства и охраны культурного наследия им. Г.Н. Чубинашвили, Тбилиси), защитившая в 2006 году докторскую диссертацию на тему «Художественные

---

<sup>3</sup>თუმანიშვილი დ. ყინწვისის ჭმ. ნიკოლოზის ტაძრის ხუროთმოძღვრების გაგებისათვის // წერილები. ხარკვევები. თბ., 2001. გვ. 127–147.

особенности росписи церкви св. Николая в Кинцвиси (Грузинская монументальная живопись и византийское искусство начала XIII века)»<sup>4</sup>.

Тема исследования М. Дидебулидзе, ставшего важным этапом в изучении памятника и почти неизвестного отечественному искусствоведению, пересекается с темой нашей диссертационной работы. Мы опираемся на приведенные в работе грузинской исследовательницы данные, однако некоторые положения, выдвинутые М. Дидебулидзе, нам не представляются убедительными. Особое внимание в диссертации мы уделили византийскому контексту росписи Кинцвиси – проблеме, которая, на наш взгляд, и после исследования М. Дидебулидзе заслуживает подробного рассмотрения. Отталкиваясь от принятого в отечественном и европейском искусствоведении мнения о преобладающей византийской составляющей кинцвисской росписи, мы попытались понять, насколько верен такой подход. Также в наши задачи входит подробный анализ росписи храма св. Николая, выявление индивидуального своеобразия памятника и, одновременно, его связи с предшествовавшими периодами истории грузинского искусства, не только в художественном плане, но и в вопросах иконографии.

Кроме того, в настоящей работе исследуются фрески второго храма на территории кинцвисского монастыря. Роспись Богородичной церкви изучалась Т. Вельманс, М. Радуйко и Н. Симонишвили. В работах двух первых исследователей основное внимание было сосредоточено на интерпретации необычного сюжета второго регистра апсиды Богородичной церкви. В автореферате диссертации Н. Симонишвили (1994) затронуты как иконографические, так и стилистические особенности росписи.

Фрески малой кинцвисской церкви не имеют исторической даты и близких аналогий, а предлагаемая перечисленными выше и некоторыми другими исследователями характеристика росписи и дата — вторая половина – конец XIII столетия — в нашей работе подвергается пересмотру на основе подробного стилистического анализа фресок, сравнения их с росписью соседнего храма св. Николая и привлечения круга памятников, главным образом византийских, которые, на наш взгляд, могут рассматриваться в качестве художественных аналогий фрескам церкви Богородицы в Кинцвиси.

Другим важным фактором для передатировки памятника становится рассмотрение иконографической программы апсиды Богородичной церкви в Кинцвиси в контексте богословских проблем, волновавших византийское общество на протяжении длительного периода с конца XI по конец XII – начало XIII века. Этот вопрос в отношении кинцвисской росписи был поднят Н. Симонишвили, как следует

---

<sup>4</sup> *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.*

из ее автореферата, но нами он рассмотрен, по существу, с чистого листа, с использованием письменных источников и с учетом новых исследований византийской иконографии. Уникальная иконографическая программа малой кинцвисской церкви может представлять интерес не только для историков искусства, но, возможно, в большей степени для литургистов и историков Церкви.

### **Цели и задачи предпринятого исследования**

Фрески обеих церквей Кинцвиси для нас интересны как памятники, в которых в разной степени отразились тенденции византийского искусства конца XII – начала XIII века, с одной стороны, и как произведения грузинского искусства времени царицы Тамары, – с другой. Цель предпринятого исследования заключается в выявлении специфики грузинской монументальной живописи указанного периода. В связи с этим в работе мы ставим ряд вопросов:

- Что во фресках церкви св. Николая в Кинцвиси от общего стиля эпохи, а что было присуще художественному языку предшествовавших периодов истории грузинского искусства?
- Есть ли в росписи кинцвисского храма св. Николая иконографические особенности, не свойственные византийской системе росписи, имевшей к началу XIII столетия устойчивую традицию?
- Как трансформируется византийский художественный язык и иконография в другой среде в этот период?
- «Подпитывается» ли искусство окружающих Византию территорий каждый раз новыми тенденциями или же однажды заданный Византией вектор сам «корректирует» изменение стиля автономно от византийской столицы?
- Какова степень близости росписи храма св. Николая искусству «круга Студеницы» (т.е. искусству магистральному для начала XIII в.)? Можно ли говорить о том, что очевидная стилистическая близость между грузинским и византийским ансамблями превалирует над национальным своеобразием Кинцвиси?
- Возможно ли рассмотреть стиль живописи и иконографическую программу росписи апсиды Богородичной церкви Кинцвиси также в контексте искусства рубежа XII – XIII вв. (т.е. сдвинуть принятую в искусствоведении датировку на столетие раньше)?

Поставленные вопросы подчеркивают актуальность изучения грузинской живописи начала XIII века. Для ответа на эти вопросы нами были сформулированы конкретные задачи:

- кратко проследить историю византийско-грузинских взаимоотношений в Средние века, поставив акцент на исторической ситуации второй половины XII – начала XIII в.;
- рассмотреть иконографическую программу росписи обоих храмов;

- затронуть проблему богословских процессов XI – начала XIII в. (как в самой Византии, так и в Грузии) и понять, имели ли они влияние на составление программы росписей;
- провести стилистический анализ фресок,
- сравнить их с хронологически близкими грузинскими и византийскими памятниками.
- Еще одна тема, связанная с росписью Кинцвиси, но не нашедшая пока полноценного раскрытия, — грузинское искусство XII – начала XIII вв. и фрески Кинцвиси (обе церкви) как его часть. Этой, второй темы, мы касаемся в диссертации лишь поверхностно по нескольким причинам. Многие памятники этого периода только в последнее время начали изучаться монографически с учетом новых исследований (что существенно корректирует некоторые датировки (например, росписи в Бетании)), поэтому полноценный обзор этого материала пока не может быть представлен. Тем не менее, мы рассмотрим в работе (в том виде, в котором это на данном этапе возможно и нужно в контексте нашего исследования) грузинские памятники, созданные в конце правления Георгия III и в эпоху царицы Тамары, для того, чтобы представить тот контекст, в котором были созданы фрески кинцвисского монастыря.

**Методология** исследования сочетала несколько подходов, которые позволили бы решить сформулированные задачи. В работе дан исторический обзор эпохи, ее культурных и богословских процессов. Искусствоведческие проблемы решались посредством иконографического и стилистического анализа. Синтезируя полученные в результате разных подходов выводы, мы постарались представить индивидуальный облик памятников и их место в истории грузинской и византийской живописи.

Скудность **источников** по истории монастыря и росписи его церковей восполнялась нами историческими сочинениями, современными росписи («История и восхваление венценосцев» (XIII в.), «Жизнь царицы цариц Тамар» (XIII в.)), и более поздними – географическая часть «Истории царства грузинского» Вахушти Багратиони (первая половина XVIII в.). Для интерпретации сложной иконографической программы малой церкви Богородицы были использованы греческие литургические тексты.

**Хронологические рамки** работы довольно узкие — конец XII–первые десятилетия XIII в. — период правления царицы Тамары (1184–1207/1213), в который был расписан храм св. Николая и которым, по нашему мнению, может быть датирована декорация Богородичной церкви. Однако, необходимость понять традицию грузинской живописи, истоки некоторых иконографических мотивов заставили нас обратиться и к более раннему периоду истории грузинского искусства – ансамблям второй половины X – первой половины XI веков в Тао-Кларджетии, а также к храмам, расписанным в XI – XII столетиях и находящимся в центральных районах современной Грузии (Шида Картли и Квемо Картли). Несогласие с

существовавшей датировкой церкви Богородицы концом XIII века вызвало необходимость знакомства с грузинской живописью второй половины – конца этого столетия (пока еще также не систематизированной и недостаточно изученной).

**Территориальные границы** исследования определены фоном, на котором рассмотрены росписи обеих церквей. Это византийские памятники (преимущественно фрески храмов на территориях византийского культурного ареала: на Балканах и о. Кипр, а также иконы, хранящиеся на Синае, в отечественных и европейских музеях, и грузинские живописные ансамбли времени царицы Тамары.

Названные особенности темы, попытка вписать росписи обеих церквей в византийский контекст и, при этом, выявить их национальные особенности, рассмотренные в исторической перспективе, предложение новой датировки для малой Богородичной церкви и уточнение интерпретации ее иконографической программы определили **научную новизну** работы.

Изучение росписей обеих церквей монастыря Кинцвиси могло бы существенно расширить наше представление не только о грузинском средневековом искусстве, но и дополнить историю восточнохристианского искусства начала XIII столетия. Мы не претендуем на то, что сможем ответить на все вопросы, которые неизбежно возникают при знакомстве с памятником, созданным в далеком Средневековье и в совершенно особой культурной среде, но считаем возможным сформулировать эти вопросы и предложить свое видение проблемы, сложившееся при натурном изучении памятника, чтении летописных источников и при тщательном рассмотрении существующих научных исследований (немногочисленных по сравнению с некоторыми другими областями истории средневекового искусства). Наша работа является только одной из ступеней в изучении грузинской монументальной живописи XII – XIII веков и, надеемся, окажется небесполезной для будущих исследователей. Кроме того, сведения, приведенные в диссертации, могут быть использованы в спецкурсах по истории искусства Закавказья, чем определяется **практическая ценность** работы.

### **Апробация**

Основные положения диссертации были представлены на XXII Ежегодной богословской конференции Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (Москва, 20-21 января 2012), на Третьей международной конференции молодых специалистов «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (Санкт-Петербург, 31 октября – 4 ноября 2012), обсуждались на заседании Сектора византийского искусства Государственного института искусствознания и на семинаре «Проблемы византийского искусства» под руководством профессора Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, доктора искусствоведения О.С. Поповой. Работа обсуждена и одобрена на заседании Сектора византийского искусства Государственного института искусствознания.



## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

### Структура работы

Диссертация включает в себя введение, следом за которым помещен небольшой раздел, содержащий краткие исторические сведения о монастыре, историографический раздел, две главы, заключение, библиографию и альбом иллюстраций.

**Введение**, помимо характеристики целей и задач исследования, сведений о состоянии сохранности росписи обеих церквей и об истории их реставрации, содержит *краткий очерк историко-культурного развития Грузии в XI – XIII веках* с акцентом на грузино-византийских контактах и на вопросах церковной истории.

Грузинская церковь, принявшая постановления Халкидонского собора 451 года, оказалась в духовном общении с Константинопольским патриархатом, что обусловило на протяжении столетий тесное переплетение византийской и грузинской культуры, переводы на грузинский язык сочинений греческих отцов церкви, переход в XI в. Грузинской церкви с богослужения иерусалимского обряда на богослужение константинопольское, создание икон и роспись храмов. Именно в искусстве монументальной живописи, миниатюры и иконописи (в отличие от архитектуры) сильнее выразилось византийское влияние.

Создание росписей Кинцвиси, как и ряда других фресковых ансамблей на территории Грузии (Вардзия, Тимотесубани, Бертубани и др.), пришлось на период правления царицы Тамары (1184–1207/1213) – время культурного расцвета и государственного могущества Грузии. Помимо побед, одержанных на Ближнем Востоке, при покровительстве царицы Тамары, приходившейся теткой Алексею Комнину и его брату Давиду (сыновьям Мануила Комнина), была основана Трапезундская империя, ставшая одним из оплотов Византии, потерявшей в 1204 г. свою столицу.

Сразу за Введением помещен небольшой раздел, в котором собраны имеющиеся у нас скудные, но важные исторические сведения о Кинцвиси. Вместе с данными самих фресок (ктиторский и царский портреты) они позволяют в общих чертах реконструировать историю монастыря с XI по XIX вв.

**Историографический** обзор начинается с упоминания трудов М. Броссе, французского востоковеда, издавшего в 1840-е гг. географическую часть сочинения грузинского царевича Вахушти Багратиони «История царства Грузинского», в которой кратко говорится о состоянии монастыря Кинцвиси в первой половине XVIII столетия. М. Броссе опубликовал также свой отчет о поездке на Кавказ, в Грузию и в

Армению, где автор сделал небольшую заметку о кинцвисской церкви, ставшую свидетельством о запущенности монастыря в первой половине XIX века<sup>5</sup>.

Начало научному изучению церкви св. Николая в Кинцвиси было положено экспедицией Д.П. Гордеева. В 1920-е гг. он побывал в Дзамском ущелье и составил «предварительное сообщение» о кинцвисской росписи<sup>6</sup>. Несмотря на краткость данного сообщения, в нем была обозначена возможность и необходимость рассмотрения грузинской живописи рубежа XII–XIII вв. в контексте восточнохристианского искусства. На записи Д.П. Гордеева, идентифицирующего ктитора храма «по обрывку надписи титула “протоюпертимос” как известного министра царицы Тамары — Антония Чкондидели», ссылается Ш.Я. Амиранашвили в издании «Истории грузинского искусства» 1950 года [С. 192]. Дальнейшему изучению вопроса о личности ктитора посвятил статью К. Вачеишвили (1963<sup>7</sup>), предложенное им прочтение ныне утраченной надписи сегодня не оспаривается исследователями.

В статьях Ж. Лафонтен-Дозонь (1976), Т. Вирсаладзе (1977), Е.Л. Приваловой (1977) и в монографии последней о храме Тимотесубани (1980) росписям храма св. Николая найдено место в развитии грузинской монументальной живописи<sup>8</sup>.

О том, что фрески Никольского храма в Кинцвиси имеют византийские параллели, писали В. Джурич (1976), В.Н. Лазарев (1986), Д. Мурики (1981), О.С. Попова (1983), С. Томекович (1986), Т. Вельманс (2002), относившие памятник к кругу Студеницы<sup>9</sup>. Наличие царского портрета на северной стене храма послужило причиной включения Кинцвиси в работы, посвященные проблеме светского/ царского

---

<sup>5</sup> *Brosset M.F.* Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie en 1847–1848. St.Petersbourg, 1849–1851. Vol. 3. P. 97–98, *Вахушти Багратиони*. География Грузии/ Введение, перевод и примечания М.Г. Джанашвили// Записки Кавказского отдела ИРГО. Тифлис, 1904. Кн. XXIV. Вып. 5. С. 64.

<sup>6</sup> *Гордеев Д.П.* Предварительное сообщение о Кинцвисской росписи// Ученые записки научно-исследовательской кафедры истории европейской культуры. Вып. III. Харьков 1929. С. 411–416.

<sup>7</sup> *ვაჩეიშვილი კ. ყინწვისის მშენებლის ბამონახულების შესახებ (Вачейшвили К.А. Об изображении кинцвисского ктитора)*// Сообщения АН Грузинской ССР XXXII. Вып. 3, Тбилиси, 1963. С. 745–752 (на груз., резюме на рус. яз.).

<sup>8</sup> *Lafontaine-Dosogne J.* L'évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261// Actes du XV<sup>e</sup> Congrès international d'études byzantines. Rapports et co-rapports. Vol. 3. Athènes, 1976. P. 155, *Вирсаладзе Т.* Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи// II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тб., 1977, *Привалова Е.* О грузинской монументальной живописи рубежа XII–XIII вв.// Там же, *Она же*. Роспись Тимотесубани. Исследование по истории грузинской средневековой монументальной живописи. Тбилиси, 1980. С. 125–147.

<sup>9</sup> *Djurić V.J.* La peinture murale byzantine XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles// Actes du XV<sup>e</sup> Congrès international d'études byzantines. Rapports et co-rapports. Vol. 3. Athènes, 1976. P. 80, *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1986. С. 143–144, *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. 742–743, *Попова О.С.* Русские иконы начала XIII века и византийское искусство// *Попова О.С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, иконы, фрески. М., 2006. С. 455 (статья 1983 года опубликована: Зограф. Београд, 1983. Вып. 14), *Томековић С.* L'esthétique aux environs de 1200 et la peinture de Studenica// Студеница и византијска уметност око 1200 години. Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишњице САНУ: Септембар 1986. Београд, 1988. С. 240, *Velmans T.* La peinture murale en Géorgie qui se rapproche de la règle constantinopolitaine. Le programme iconographique et le style (fin XII–deb. XIII s.)// *Velmans T.* L'art médiéval de l'Orient chrétien. Sofia, 2002. P. 175–189.

портрета в грузинской средневековой живописи (Г. Алибегашвили, 1979; Э. Истмонд, 1998<sup>10</sup>). Во всех этих работах Кинцвиси скорее упоминается с более или менее пространственными комментариями, нежели является главным предметом изучения.

Существует книга, которую нельзя не упомянуть, т.к. по своему названию она оказывается единственной монографией на русском языке об изучаемом памятнике — «Роспись Кинцвиси», опубликованная О. Пиралишвили в 1975 году на грузинском, а в 1979 на русском языке<sup>11</sup>. Однако текст О. Пиралишвили носит характер, скорее, эстетико-философского размышления, нежели искусствоведческого исследования.

Докторская диссертация М. Дидебулидзе (2006)<sup>12</sup>, курировавшей реставрационные работы в Кинцвиси в 2000 – 2001 годах, стала первой серьезной монографией о росписи церкви св. Николая. Несмотря на узкую формулировку темы («Художественные особенности росписи церкви св. Николая...»), грузинской исследовательницей была разобрана и глубоко осмыслена также иконографическая программа, сделаны графические схемы росписи. Важной явилась идентификация образов святых (в ряде случаев сохранились надписи на древнегрузинском языке) и сцен житийного цикла св. Николая. Также М. Дидебулидзе был сделан очень существенный, на наш взгляд, перенос акцента в понимании иконографии росписи храма с изображения царей на северной стене (вокруг которых строился ранее анализ росписи) на богословскую основу программы.

Роспись второго кинцвисского храма реже фигурирует в научной литературе, однако, о ней также существует исследование – диссертация Н. Симонишвили 1994 г. на грузинском языке<sup>13</sup>. Малая известность и труднодоступность этой работы восполняется статьями по иконографии росписи Т. Вельманс (1978, 2002) и М. Радуйко (1995), опубликованными в европейских изданиях<sup>14</sup>. Для решения иконографических проблем, связанных с программой росписи Богородичной церкви, в настоящей работе были использованы исследования по истории грузинского и византийского богослужения (с точки зрения параллельных процессов в византийской и грузинской культуре).

---

<sup>10</sup> Алибегашвили Г. Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи. Тбилиси, 1979, *Eastmond A. Royal Imagery in Medieval Georgia*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1998.

<sup>11</sup> Пиралишвили О. Роспись Кинцвиси. Тбилиси, 1979.

<sup>12</sup> См прим. 4

<sup>13</sup> სიმონიშვილი ნ. ყინწვისის ღმრთისმშობლის ეკლესიის მონასტულობა.

სადისერტაციო მაცნე ხალოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა ქანდიდაცის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისი, 1994. Благодарю М. Дидебулидзе, предоставившую мне автореферат диссертации Н. Симонишвили, и Анну–Марию Макарову, оказавшую мне помощь в переводе работы.

<sup>14</sup> *Velmans T. Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi. Une image unique de la Communion des Apôtres// Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et moyen-âge. Vol. 27. Paris, 1978. P. 147–161*, эта же статья с небольшими, но существенными изменениями напечатана в сборнике статей Т. Вельманс: *Velmans T. L'art médiéval de l'Orient chrétien. Sofia, 2002. P. 241–250*, *Радуйко М. Чин Узношења и раздробљења Агнеца у Причешћу Апостола из Богородичине цркве у Кинцвиси// ЗРВИ, Београд, 1995. XXXIV. С. 203–223.*

**Первая глава** посвящена главному храму монастыря – церкви св. Николая. Глава состоит из трех больших разделов: 1.1. Архитектура храма, 1.2. Иконографическая программа росписи, 1.3. Стиль росписи.

1.1 Храм св. Николая относится к распространенному в Закавказье крестово-купольному типу. Однако, только церковь монастыря Тимотесубани (перв. четв. XIII в.), сложенная, также как и кинцвисский храм, из кирпича, может быть рассмотрена как наиболее близкая аналогия изучаемому памятнику. Эти две церкви отличают от остальных грузинских крестово-купольных храмов XII – XIII вв. (Бетания, Икалто, Питарети) не только техника и иной внешний декор (в главном храме Кинцвиси и Тимотесубани нет резных украшений, присутствующих в каменных строениях), но и большая «зальность» внутреннего пространства и его освещенность. Особенности техники кладки храма в Кинцвиси обнаруживают иранское влияние, последнее еще более явно в Тимотесубани и Киранце<sup>15</sup> в Армении. Все три названных храма построены в конце XII – начале XIII в. и стоят особняком внутри истории грузинской архитектуры X – XIV вв. «Восточной» чертой является форма подпружных арок внутри храма Кинцвиси: они имеют легкую заостренность и изгиб.

1.2 Схема росписи церкви св. Николая в Кинцвиси в целом соответствует византийской системе декорации храмов средневизантийского периода, но имеет некоторые местные особенности, встречаемые в современной Кинцвиси грузинской монументальной живописи, а также в более ранних каппадокийских и закавказских фресковых ансамблях.

В скуфье купола Кинцвиси изображен большой крест, осеняющий все подкупольное пространство. Ниже, на переходе от купола к барабану представлен Деисус с предстоящими Христу Богородицею и Иоанном Предтечей и девятью архангелами. В барабане, разделенном на два регистра изображены пророки, под ними – мученики. В парусах – евангелисты в медальонах. На щеках подпружных арок написаны строки из Псалтыри, сохранившиеся на восточной (Пс. 112.3) и на западной (104.19) арках.

Почитание Креста Господня, воспринятое Грузией одновременно с христианизацией в IV в. и восходящее к иерусалимской традиции, проявилось, в частности, в том, что в декор грузинских храмов непременно вводилось изображение креста. Эта традиция сохранялась и после иконоборческого кризиса VIII – первой половины IX вв. (практически не коснувшегося грузинских земель<sup>16</sup>), когда за зоной купола византийских храмов закрепляется изображение Пантократора или «Вознесения Господня». Устойчивость темы Креста в грузинском искусстве на протяжении веков связана, по-видимому, также с местными преданиями о христианизации Грузии и с повествованием о «чудесном явлении Мцхетского креста»

---

<sup>15</sup> Мнение, высказанное А.Ю. Казаряном в устной беседе.

<sup>16</sup> *Skhirtladze Z. The Oldest Murals at Oshki Church. Byzantine Church Decoration and Georgian Art // Eastern Christian Art. Vol. 7. Amsterdam, 2010. Note 38, p. 114.*

(событие, отмеченное уже в грузинских рукописях Иерусалимского Лекционария V–VII вв.)<sup>17</sup>.

Между куполом и ярусом окон барабана изображен *Деисус* (в восточной части) и девять архангелов. Христос восседает на троне со спинкой, кодекс Евангелия в Его левой руке раскрыт на словах: «ΕΓΩ/ΗΜΙ/(Τ)ΟΦΩ/ΣΤΥΚ/ΟCΜ/ΥΟΑ...»<sup>18</sup> («Аз есмь свет миру» (Ин. 8.12)). Этот же текст выбран для образа Христа в аналогичной композиции в купольной зоне Тимотесубани, где он дан не на греческом, как в Кинцвиси, а на грузинском. Деисус в купольной зоне присутствует также в грузинских храмах Манглиси (20-е гг. XI в.), Икорты (1172) и Тимотесубани (перв. четв. XIII в.). Непременное введение Деисуса в программы росписи грузинских храмов обусловлено, по-видимому, самым глубоким и многогранным смыслом этого изображения. Деисус с изображением Богоматери и Иоанна Предтечи перед Христом в средневизантийский период начинает пониматься как образ предстательства и молитвы<sup>19</sup>, в связи с этим он становился составным элементом композиции Страшного Суда. Но в Кинцвиси, как кажется, подчеркнут еще и другой смысл – Богоматерь и Иоанн Предтеча как боговидцы, свидетели божества Христа, воплощения Сына Божьего и свидетели «света истинного» (Ин. 1гл.). Этот аспект (видения, свидетельства), как пишет К. Уолтер, существовал в понимании Деисуса раньше, чем композиция стала образом молитвы-предстательства за людей<sup>20</sup>.

Изображение святых мучеников в купольной зоне необычно для византийской системы росписи средневизантийского периода. Однако в грузинской монументальной живописи эта, по существу, раннехристианская традиция (ротонда св. Георгия в Фессалониках, перв. пол. V в.) существовала, подтверждением чему служат изображения свв. мучеников-воинов в окнах барабана купола в Ишхани (960-е – кон. X в., согласно Н. Тьерри<sup>21</sup>) и в современной Кинцвиси росписи в Тимотесубани. Схема росписи купольной зоны последнего почти идентична кинцвисской: повышенные пропорции обеих церквей позволили создать на переходе от купола к барабану еще один регистр, в котором был размещен Деисус, а в барабане «уместить» два яруса с фигурами пророков и мучеников.

Полуфигуры евангелистов в парусах, представленные в трехчетвертном повороте с приоткрытыми евангелиями и заключенные в медальоны, – особенность, в Византии встречаемая главным образом только в каппадокийских церквях XI в., но нередкая в Закавказском регионе (главная церковь монастыря Удабно (втор. пол. XII в. (?)) и церковь Моцамета в Давид-Гареджи (XII в.), Тимотесубани, Ахтала (между 1205–1216), церковь св. Григория Просветителя в Ани, и позднее во второй половине XIII–XIV вв. – Сапара, Зарзма, Чуле).

<sup>17</sup> Обращение Грузии / пер. Е.С. Такашвили. Тбилиси, 1989. С. 55, *Кекелидзе К., прот.* Иерусалимский канонарь VII века. Тифлис, 1912. С. 239–240.

<sup>18</sup> В греческой надписи в Кинцвиси допущена ошибка.

<sup>19</sup> *Овчарова О.В.* Изобразительное искусство и монастырское богослужение в Византии середины XI – начала XIII веков// ИХМ. Вып. 8. (2004). С. 30–31.

<sup>20</sup> *Walter Ch.* Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982. P. 182–183.

<sup>21</sup> *Thierry N., Thierry M.* Peintures du Xe siècle en Géorgie méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure// Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et moyen-âge. Vol. 24. Paris, 1975. P. 100.

В конхе алтарной апсиды в соответствии с византийской системой росписи помещен образ Богородицы с младенцем Христом на троне. По сторонам – архангелы Михаил и Гавриил, ряд которых продолжается в своде вимы фронтальными фигурами других четырех архангелов. Изображение Богородицы в конхе алтаря встречается в грузинских памятниках с рубежа XI – XII вв. (Атени, конец XI – нач. XII в., Гелати, около 1130; позднее – Вардзия, Тимотесубани, Бертубани), параллельно сосуществуя в XII – XIII вв. с более древними темами Теофанического видения (Бетания, перв. четв. XII в., трехнефная соборная церковь в монастыре Ркони, XII в., Тбети, рубеж XII – XIII вв.) и Деисуса (Накипари, 1130-е, Ачи (втор. пол. XIII в.) и др.).

*Причащение апостолов* регистром ниже разделено на две части и написано на стенах вимы. В известных нам грузинских ансамблях X – XII вв., как правило, изображение Евхаристии отсутствует (исключение – Атени, где, согласно реконструкции Т. Вирсаладзе, в виме была *Евхаристия*). Более активное введение этой иконографической темы наблюдается только во второй половине XII – начале XIII вв.: обе церкви кинцвисского монастыря, церковь Архангелов в Икорте (1172), малая церковь в Ишхани в Тао (рубеж XII – XIII вв.(?)), однефная церковь в крепости Ркони в Картли (около серед. XIII в.), а также армяно-халкидонитские памятники. Размещение «Евхаристии» в алтаре храма св. Николая в Кинцвиси говорит о знакомстве составителя программы с византийской системой, о сознательном введении этого сюжета, но, одновременно, композиция помещена в виме, словно еще не закрепились традиция введения этой темы в программу росписи.

Святительский чин в алтаре Кинцвиси имеет провинциальный оттенок, т.к. соединяет *Службу святых отцов* с фронтальными изображениями святителей, что во второй половине XII – начале XIII в. чаще встречается в памятниках, сохранившихся на периферии византийского мира (Аркажи в Новгороде (1179), Кирилловская церковь в Киеве (конец XII в.)). В ряду святителей, изображенных в апсиде кинцвисского храма, помимо «стандартных» для византийской храмовой декорации средневизантийского периода, имеется несколько необычных имен. Это – Власий Севастийский († 316), Панкратий Тавроменийский (I в.) и святитель Митрофан. Свв. Власий и Панкратий корреспондируют в росписи, их фигуры выделены тем, что изображены по пояс, фронтально и в центральной части апсиды. Оба святых почитаются как священики. Изображения св. Власия, пострадавшего в Севастии Армянской, часто встречаются в каппадокийских росписях X – XI и XIII вв., а также в XII – XV вв. в росписях балканских стран и на Руси (в Новгороде)<sup>22</sup>. О священике Панкратии Тавроменийском известно, что он жил в I в., происходил из Антиохии Киликийской, некоторое время подвизался отшельником в Понтийских горах, затем самим апостолом Петром был поставлен первым епископом Тавромении на Сицилии, где и принял мученическую кончину. Его изображение известно по рукописи минология Василия II (Vat. gr. 1613. Fol. 388). Св. Митрофан, представленный в росписи, по-видимому, является первым патриархом Константинопольским (между 306/307 и 315, † 326). Его изображения редки, одно из них (как пишет К. Жоливе-Леви, единственное в из сохранившихся в

<sup>22</sup> Шевченко Э.В. Власий. Иконография// Православная энциклопедия. Т.9 (2005). С. 102–107.

Каппадокии) можно видеть также в Новой Токалы килисе (950-е) в Каппадокии<sup>23</sup>. Особо выделены в алтаре фигуры св. Николая Мирликийского и св. Сильвестра, папы Римского, которые представлены фронтально в среднем регистре апсиды (в ярусе «Евхаристии»).

Изображение Христа в нише горнего места в Кинцвиси находит аналогии в русских памятниках XII в. – Спасской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке (1150–1160-е) и в Нередице (1199) – с той разницей, что в Кинцвиси был использован традиционный тип Пантократора, а не иконография Христа иерея, как в русских памятниках.

В порядке расположения праздников в южном и северном рукавах наблюдаются отступления от евангельской хронологии. Цикл начинается в южном рукаве с богородичных сюжетов (*Рождество Богоматери* и *Введение во храм* на склонах свода), *Благовещение* занимает люнет южной стены. Ниже находится *Рождество Христово*. Остальные сюжеты этого рукава – *Тайная вечеря*, *Уверение Фомы*, *Сошествие Святого Духа на апостолов*, *Вознесение*, *Успение Богоматери* – «читаются» не по регистрам, а могут быть рассмотрены отдельными блоками.

Сцены северного рукава креста, связанного проходом с жертвенником, полностью посвящены Христу, Его Страданиям и Воскресению. Здесь расположены *Сретение* (не сохранилось), *Крещение*, *Преображение*, *Воскрешение Лазаря*, *Вход в Иерусалим*, *Распятие*, *Оплакивание*, *Явление Ангела женам-мироносицам*, *Сошествие во ад*. *Распятие* и расположенное под ним *Сошествие во ад* оказываются выделенными, т.к. находятся на восточной стене. Вынесение *Тайной вечери* в южный рукав могло быть связано с желанием сохранить динамику повествования о Страданиях и Воскресении Христа, в то время, как *Тайная вечеря* – событие не только дней Страстной седмицы, но и тесно связанное с апостольской темой и темой основания Церкви, которая, как представляется, объединяет сюжеты южного рукава креста, расположенные «не по хронологии». Постепенное нарастание роли страстных сюжетов прослеживается в византийских памятниках начиная с X в. (каппадокийские церкви Старая Токалы килисе и св. Иоанна в Гюлю дере, обе – первой четверти X в.). Как писал В.Д. Сарабьянов, «отказ от обязательной хронологической последовательности и вариативность сочетаний страстного цикла с другими композициями для памятников середины – второй половины XI в. становятся уже нормой»<sup>24</sup>. Примечательно в контексте росписи Кинцвиси, что страстные сюжеты помещаются в северном рукаве уже в Эль Назар в долине Гёреме в Каппадокии (около середины X в.)<sup>25</sup> – одном из ранних храмов, где акцентация страстной темы (до этого известная в однефных по типологии храмах) приспособляется к крестово-

<sup>23</sup> Jolivet-Lévy C. Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords. Paris, 1991. P. 104.

<sup>24</sup> Сарабьянов В.Д. Страстной цикл Софии Киевской и иконография Страстей Господних в византийском искусстве IX – XI вв. // ВВ. Т. 69 (94). М., 2010. С. 293–294, 298.

<sup>25</sup> К. Жоливе-Леви датирует роспись в Эль Назар второй четв. X в. (Jolivet-Lévy C. Les églises byzantines de Cappadoce. Paris, 1991. P. 83-85). В.Д. Сарабьянов относит эту роспись к сер. X в. (Сарабьянов В.Д. Страстной цикл Софии Киевской... С. 289).

купольной системе<sup>26</sup>. В грузинской живописи примером размещения страстного цикла в северном рукаве могут служить фрески Бетании (1150-е–1160-е) и Озаани (конец XII – первая четверть XIII в.). Итак, доминирующим принципом для составителя иконографической программы кинцвисского храма был принцип символического сопоставления, понимание программы не как рассказа, но как догматико-литургического комплекса. Такое программное построение вписывается в византийскую традицию, фактически сформировавшуюся в послеиконоборческий период и известную по памятникам со второй половины X – первой половины XI в., а позднее ставшую нормой.

Последнее отразилось и во введении ветхозаветных сюжетов и образов пророков. Пророки вкрапливаются в программу росписи (помимо барабана, что традиционно, пророки представлены в откосах верхних окон рукавов подкупольного креста в Кинцвиси), углубляя содержание новозаветных событий прообразовательными мотивами. По существу, обогащение программы росписи ветхозаветными аллюзиями, возникающими в живописи не без влияния богослужебных текстов (паремии, песнопения), – часть более широкого процесса, активно протекавшего в византийском искусстве XII века<sup>27</sup>, имевшего место и в Грузии (Атени, Бетания, Тимотесубани), однако без акцента на мариологической интерпретации ветхозаветных событий. В ветхозаветный цикл в Кинцвиси вписываются, в частности, образы пророков Давида и Соломона в южном рукаве, образы которых тесно связаны, как было показано нами в исследовании, со сценами «Благовещения» и «Рождества Христова». Сюжеты «Три отрока в печи», «Древо Иессеево» и отдельные образы неидентифицированных пророков в основном объеме церкви также составляют часть ветхозаветного пласта росписи.

При анализе принципа размещения единоличных изображений святых в пространстве храма мы опирались на прочтение имен святых, приведенное в статье М. Дидебулидзе<sup>28</sup>. Среди образов святых присутствуют как святые, почитавшиеся на всем христианском Востоке, так и местные грузинские святые, что характерно для закавказских памятников XII – XIII вв.

Логика расположения святых в основном объеме храма, по-видимому, не зависит от календарного порядка их памятей, но основывается на объединении святых в мини-группы по чинам, что мы попытались показать в исследовании. В алтаре представлены святители, среди которых есть фронтально развернутые фигуры, вероятно, воспринимавшиеся также как и святые в основном пространстве – как молитвенные образы (более того, святители Николай и Сильвестр Римский, написанные во втором регистре, – как заметила М. Дидебулидзе, были видны из подкупольного пространства). Алтарная группа святителей дополнена образами пяти святых епископов (их изображения едва читаются) на восточном склоне северо-

<sup>26</sup> *Сарабьянов В.Д.* Страстной цикл Софии Киевской... С. 289.

<sup>27</sup> *Этингоф О.Е.* Иконография ветхозаветных прообразов Богоматери средневизантийского периода// *Этингоф О.Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI – XII вв. М., 2000. С. 13-38.

<sup>28</sup> დიდებულობე მ. ახალი მონაცემები ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის XIII-ის საუკუნის მონატულობის შესახებ// საქართველოს სიძველენი. N 1 . თბილისი, 2002. გვ. 85–100.



западного компартимента. Последнее усилило тему Священства, подчеркнутую также в Никольском цикле (в сценах посвящения в разные чины) и, думаем, имевшую важное значение для ктитора храма, подвергнутого несправедливой ссылке и смещению с кафедры. В откосах верхних окон, а также по сторонам от композиции «Три отрока в печи» изображены пророки (о ветхозаветной теме см выше). Во втором регистре рукавов подкупольного креста выделяются группа преподобных (столпы монашества – два святых столпника, преп. Пахомий Великий, преп. Макарий Великий, преп. Иоанн Лествичник и, как мы предположили на основе иконографии, – преп. Антоний Великий, которого М. Дидебулидзе локализует на западной стене в ряду отшельников на основании единственной сохранившейся от имени святого буквы «а», в то время, как, на наш взгляд, облик этого святого не соответствует византийской иконографии Антония Великого) и целителей (Косма и Дамиан (утрачен), Пантелеймон).

Нижний регистр южной стены, восточных граней северо- и юго-западного столпов, а также стены проходов из основного пространства в западный компартимент занимают ростовые фигуры воинов-мучеников (свв. Георгий, Феодор, Дмитрий, Артемий и др.). Их ряд дополнен образом воина во втором регистре на северной грани юго-западного столпа.

Мученики, но изображенные не в воинских доспехах, а в патрицианских одеяниях, представлены на склоне юго-западного компартимента (пяточисленные мученики) и в поясном виде на западной стене. Отдельными блоками на западной стене выделяются святые жены (в их группу входит также св. Нина, идентифицированная М. Дидебулидзе на северной грани юго-западного устоя), «святые семьи» (Евстафий Плакида с женой и сыновьями, Кирик и Иулита), святые монахи-отшельники и грузинские подвижники (четверо из числа тринадцати сирийских отцов – читаются имена преп. Иоанна Зедазенийского и преп. Давида Гареджийского во втором ярусе над «балкончиком»). В целом, на фоне других византийских и грузинских программ такое размещение святых и их подбор представляется не противоречащим общей практике средневизантийского периода, хотя памятник имеет индивидуальные особенности.

Нижний регистр северной стены (пространство подкупольного креста) занимает изображение царя Георгия III, его дочери Тамары и ее сына Георгия-Лаши в молении ко Христу. Такое же место отведено царским портретам в храме в Бетании, написанным также в начале XIII в. (к этому времени основной объем храма уже имел более раннюю декорацию<sup>29</sup>). Изображение во главе процессии Георгия III, а не мужа царицы Тамары Давида Сослана (как в Натлис-Мцемели), связано с необходимостью подчеркнуть династическую и политическую преемственность власти Тамары, восхождение которой на трон имело сложности. Соединение в одной композиции живых правителей и уже умерших (Георгий III умер в 1184) было важной частью

---

<sup>29</sup> Об этом см *Макарова А.Л.* Фрески церкви Рождества Богородицы в Бетании (Грузия) и их место в искусстве средневизантийского периода. Дисс. на соискание уч. степ. канд. иск. (готовится к защите в Государственном институте искусствознания, Москва).

царского изображения и в другие периоды (Атени), тем самым демонстрировалась легитимность власти Багратидов, передававшейся из поколения в поколение.

На противоположной (южной) стене представлен ктитор Антоний, епископ Чкондидский, подносящий построенный им храм иконе св. Николая. Из «Жизни царицы цариц Тамар» мы узнаем, что Антоний Глонистависдзе был вызван из Давид-Гареджийской пустыни, куда ранее он был вынужден удалиться, оказавшись несправедливо смещенным с Чкондидской кафедры католикосом Михалом IV (Мирианисдзе, 1178–1186). После смерти последнего в 1190 г. епископ Антоний был восстановлен в должности чкондидел-мцигнобартухуцеси (первый министр царя и епископ Чкондидский) и занимал этот пост приблизительно до 1206–1207 гг.

Обстоятельства возвращения епископа Антония на Чкондидскую кафедру, по мнению М. Дидебулидзе, могли повлиять на посвящение кинцвисского храма. В 1186 г. царицей Тамарой был созван церковный собор. Как сообщает летопись (XIII в.), по этому случаю из Иерусалима вызвали бывшего грузинского католикоса Николая Гулаберисдзе (1150–1178, † 1190), выдающегося церковного деятеля эпохи, пользовавшегося большим авторитетом в Грузии. По мнению М. Дидебулидзе, католикос Николай (о котором т.н. второй историк царицы Тамар говорит, что он был подобен своему небесному покровителю, имя которого носил, т.е. св. Николаю Мирликийскому) мог защитить епископа Антония и повлиять на восстановление за ним Чкондидской кафедры. Учитывая, что посвящение храма св. Николаю — явление, крайне редкое для средневековой Грузии, вполне вероятной представляется гипотеза М. Дидебулидзе о том, что епископ Антоний, глубоко почитая память Николая Гулаберисдзе, построил и украсил церковь, посвятив ее небесному покровителю своего благодетеля. Кроме того, ктитор и сам мог молиться св. Николаю, почитавшемуся защитником несправедливо осужденных. Нам представляется, что выбор строки из 104 псалма на западной подпружной арке может быть рассмотрен также в контексте благодарности ктитора за избавление от клеветы и возвращение из ссылки. 19 строка 104 псалма (приводим ниже), выбранная для размещения на щеке западной арки в Кинцвиси (надписи на северной и южной арках не сохранились), в Псалтыри имеет контекст: «Смириша во оковах нозе его, железо пройде душа его,/ дондеже прииде слово Его, слово Господне разжже его (на подпружной арке Кинцвиси)./ Посла царь и разреши его: князь людей, и остави его» (Пс.104.18-20). Эти слова как бы отделяются от ветхозаветной истории Иосифа, проданного в рабство завистливыми братьями, о чем идет речь в 104 псалме, и прилагаются к самому ктитору Антонию, который оказался оправданным Богом, будучи восстановлен царицей в сане епископа и в должности мцигнобартухуцеси.

Свод западного рукава храма занимают сцены жития св. Николая. Это один из самых ранних и пространных из известных на сегодня циклов святителя в монументальной живописи. Сохранность росписи в этой части храма очень плохая, идентифицировать возможно только часть сюжетов. В диссертации мы опираемся на прочтение сцен М. Дидебулидзе, но в нескольких случаях мы позволили себе высказать сомнение в интерпретации плохо читающихся сюжетов, приведя подробное обоснование нашей позиции. В частности, на наш взгляд, сцена на

восточном склоне юго-западного рукава (сохранены лишь фрагменты) могла входить в цикл жития св. Георгия, из которого достоверно сохранилось только «Мучение в негашеной извести» (западный склон); фрагментарно сохранный образ над «Мучением ...» мы также, как и М. Дидебулидзе, не можем с точностью интерпретировать, но нам представляется, что это сцена могла быть успением святого (Николая или Георгия). На своде северо-западного компартимента заметен рисунок фигур святителей, интерпретированных исследовательницей как изображение Вселенского Собора 325 г., на котором участвовал св. Николай. Это утверждение нам не представляется верным по нескольким причинам. Иконография Вселенских соборов изучена и, насколько нам известно, в монументальной живописи средне- и поздневизантийского времени имеет устойчивую схему. Как правило, изображение Вселенского собора — сцена с композиционным и/или смысловым центром, которым является император или престол, и вокруг/по сторонам которого размещаются фигуры святых отцов, участвовавших в Соборе. Святители изображаются сидящими или, реже, стоящими, но всегда «включенными» в композицию, за счет разворота фигуры к центру или представления множества святителей (так, что изображение одного частично перекрывает изображение другого). Изображение в нартексе Гелати (около 1130) лишь подтверждает то, что в Грузии эта схема была известна. В Кинцвиси каждый из пяти святителей (сохранился рисунок только четырех святых, но на стене могло уместиться пять) представлен самостоятельно, фронтально, также, как пять святых аравракских(?) мучеников напротив них, на восточной стене юго-западного компартимента. Интерпретация изображения в северо-западном компартименте Кинцвиси как «Вселенского собора» кажется нам неубедительной еще и потому, что среди известных в монументальной живописи<sup>30</sup> житийных циклов св. Николая не встречается таких, в которые был бы включен эпизод с Вселенским собором, как это произошло в цикле св. Кирилла Александрийского в Кирилловской церкви в Киеве (кон. XII в.).

Не соглашаясь с интерпретацией сцены как *Вселенского собора*, мы высказали сомнение и относительно предложенного грузинской исследовательницей понимания общей концепции росписи. Акцент на образе св. Николая — идеального епископа, борца с ересью, изображение на почетном месте в самом центре алтаря св. Николая и св. Сильвестра папы Римского (имя последнего в церковной традиции ассоциировалось с отстаиванием православной веры), наличие сцен *Три отрока в печи* и *Древо Иессеево*, а также расположение некоторых сцен евангельского цикла не в хронологическом порядке (*Тайная вечеря*, *Уверение Фомы*) или намеренное их выделение (сцены восточных столпов) в совокупности — полагает М. Дидебулидзе — дают основание для прочтения всей программы росписи кинцвисского храма как антиеретически направленной.

Действительно, в период правления царицы Тамары были тесными взаимоотношения с армянами, некоторые из них переходили под юрисдикцию

<sup>30</sup> Единственный нам известный пример включения «Вселенского собора» в никольский цикл — русская икона «Святой Никола Зарайский, с житием» XIV века (ГТГ). Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Том 1. Древнерусское искусство X — начала XV века. М., 1995. Кат. 44.

Грузинской церкви (как один из братьев Мхаргрдзели, отличившихся на военной службе у царицы). И тем не менее, нам представляется несколько форсированным утверждение об антимонафизитской направленности всей программы росписи Кинцвиси. Мы не отрицаем, что в росписи раскрывается тема Церкви, Воплощения, Воскресения, Искупления, Евхаристии (что является темой, вообще, всякой росписи храма). Эти темы методично разработаны, особенно усилена тема священства (что неслучайно ввиду истории ктитора храма), но, как кажется, открытой полемики в росписи нет. Отметим, что антимонафизитская догматико-полемическая литература существовала в Грузии с довольно раннего времени, что обусловлено соседством с Ираном, контактами с монофизитской Арменией, завоеваниями арабских, затем персидских мусульман. Проблема апологии веры существовала всегда, не только на рубеже XII–XIII вв.<sup>31</sup>

1.3 Стиль росписи. Кинцвисская роспись обладает ансамблевой целостностью, достигнутой колоритом, унификацией художественных приемов и единством интонации образов. Важным объединяющим фактором и, наверное, главной особенностью кинцвисских фресок является их колорит, выдержанный в пастельной холодной гамме. Преобладает ляпис-лазурь, занимающая не менее 70% всей поверхности и положенная в Кинцвиси непосредственно на штукатурку, без предварительного слоя рефти (что придает голубому интенсивность и свечение)<sup>32</sup>. Цветовые акценты малахитово-зеленого, белого, светло-розового, насыщенного бордового, охры разных оттенков от светло-оранжевого до красновато-коричневого, не позволяющие живописи потонуть в «стихии голубого», распределены так, что уравнивают композицию отдельных сцен и вписываются в общую роспись как элементы единого замысла.

При размещении на стенах храма сцен и в процессе создания их композиций главный мастер большую роль отводит ритму и целостности восприятия ансамбля. Его *Рождество Христово, Вход в Иерусалим, Явление Ангела женам-мироносицам* – большие «полотна», занимающие весь регистр стены. Построение *Сошествия во ад, Распятия* и др. сцен – лаконичное, все персонажи оказываются на первом плане и «читаются» сразу. Фигуры пропорционально верные, между ними соблюдены масштабные соотношения: так, в отличие от некоторых росписей времени около 1200 года (ср. с росписями южного и северного рукавов храма Ахталы или с некоторыми изображениями в церкви св. Неофита на Кипре) здесь нет «иерархического масштабирования».

Участки росписи с утратами верхних слоев позволили рассмотреть работу художников, в диссертации по этому вопросу нами были высказаны некоторые наблюдения. Работа мастеров имела несколько этапов, среди которых выделим начальный подробный крепкий рисунок и тонкое наложение красочных слоев со сложными тональными переходами. Хотя в рисунке и, отчасти, в письме ликов, выявляются как минимум три яркие манеры (не считая помощников ведущих

<sup>31</sup> Рапава М. Догматическая и полемическая литература // Православная энциклопедия. Т. 13 (2006). С. 272–275. Сведения о церковной литературе полемического характера, приведенные в данной статье, дают основание для высказанного выше мнения.

<sup>32</sup> Didebulidze M. *Abstract*. P. 64.

мастеров), работавшая в Кинцвиси артель была столь слаженной, что индивидуальность мастеров не превалирует над единством общего художественного и интонационного строя ансамбля.

Мотивы складок одежд, приемы создания их объема соответствуют схемам, известным по византийским памятникам XI – начала XIII вв. Если рисунок драпировок по своей линейности и условности (не отменяющих, тем не менее, следования форме), восходит к традиции, установившейся со второй четверти XII в. (срв. с росписью Мирожя, около 1140), то личное письмо в Кинцвиси уже исполнено в соответствии с тенденциями конца XII – начала XIII в.: теперь не мощные белильные движки, придающие образу экспрессию, создают форму, но послойно наложенные охрения и мягкие тональные переходы. Кинцвисские лики написаны тонкими слоями, «иконописно» гладко.

Мастера не стремятся к «скульптурной» проработке объема ни в написании личного, ни в изображении одежд: стенная плоскость подчиняет себе фигуры, графически артикулированные и плоские. Силуэты широкие, мягкие по контуру. Каждое изображение Христа, Богородицы, святых — самостоятельно, контурно замкнуто в себе. Движения медлительны, выражение лиц отрешенное, но это не аскетическое отрешение–напряжение, а, скорее, лирическое. Такие образы (каждый в отдельности) рассчитаны на созерцание, предстояние им.

Датировка фресок церкви св. Николая началом XIII в. не вызывала сомнений с момента первых кратких исследований памятника Д.П. Гордеевым, отметившим «греческий» характер росписи.

Искусство, создававшееся в византийском мире «около 1200 года», было подробно описано в работах В. Джурича, Л. Хадерман-Мисгиш, Д. Мурики, О.С. Поповой, С. Томекович. Выявленные исследователями художественные особенности в произведениях, исполненных в различных частях византийского культурного ареала, создали целостное представление об искусстве времени «около 1200 года» и показали, что живопись этого периода обладает стилевым единством и особой образностью. Византийское искусство начала XIII века, с одной стороны, тесно связано с предшествовавшим столетием, с другой – имеет уже свои художественные ценности. Постулаты «монументальности», ставшие в начале XIII в. в очередной раз в истории византийской живописи востребованными, отразились в студеницких образах (первомуч. Стефан) и в ряде икон около 1200 г., в образе Богородицы в конхе апсиды Богородичной церкви кинцвисского монастыря, отчасти и в церкви св. Николая (в том, что касается фигур, в меньшей степени – ликов). Но создается образ другой эпохи — монументальный, однако лишенный внутреннего, «аскетического» (по терминологии О.С. Поповой) напряжения, что достигалось соответствующими приемами: в раннем XIII веке в живописи ликов не акцентируется фактура, один слой сплавляется с другим, что лишает образы земной телесности, придает им отрешенность; исчезают мощные световые моделировки. Линия, по-прежнему имеющая важное значение, перестает быть экспрессивной, ритм форм успокаивается, силуэты фигур приобретают «монументальность». В трактовке образов исчезает психологическая заостренность, поэтому они иногда кажутся индифферентно

отрешенными, несколько меланхоличными. Но в наиболее творческих своих созданиях это искусство не лишено лирической интонации, оно – внутренне углубленное, строгое, но не суровое. Камертоном искусства раннего XIII века стали фрески Богородичной церкви в Студенице (Сербия), созданные византийскими мастерами в 1208/09 гг. Именно это направление, по-видимому, являлось столичным в самом начале века.

По типологии студеницкие и кинцвисские лики — вовсе не портреты философов или интеллектуалов, в них появляется другой оттенок, а именно, оттенок простоты и тихой просветленности. В Студенице условно выделяются две образные и типологические группы. Работавшим в Сербии греческим художникам в наследство от предшествующих столетий достался не только крепкий, сильный физиогномический тип XI в. (Богоматерь «Студеницкая», первомуч. Стефан, св. Иоанн Богослов из «Распятия»), но и утонченный и эмоциональный – комниновский (образы Христа, Богоматери и святых жен из «Распятия», св. Илларион, Иоанн Предтеча). В церкви св. Николая в Кинцвиси, на наш взгляд, доминирует одна типология и образность, которых мастера придерживались каждый в силу своих способностей. В отличие от Студеницы, в Кинцвиси комниновских ликов (с характерными узкими миндалевидными глазами, тонкой удлиненной и изогнутой линией носа, длинными тонкими бровями, суженным книзу овалом лица) мы не найдем, в кинцвисских образах комниновское наследие ощущается в их трактовке — лирические, смягченные, одухотворенные.

В нашей работе мы подробнее раскрыли византийский контекст кинцвисской росписи, привлекая для стилистического сравнения произведения т.н. «студеницкого» круга (выделенного ранее исследователями), к которому относятся, в первую очередь, фрески Богородичной церкви в Студенице (1208–1209). В качестве стилистических аналогий кинцвисским фресками в нашей работе приведен ряд памятников: фресковый образ Христа Пантократора из скита св. Неофита на Кипре (слой 1183 г.), а также такие иконы рубежа XII – XIII вв. или начала XIII в., как мозаическая «Одигитрия», житийная икона великомученицы Екатерины, икона мучеников Феодора и Димитрия, «Моисей, получающий скрижали Завета», «Евфимий Великий» (все – в соборной церкви монастыря Св. Екатерины на Синае), эпистилий с Христом Эммануилом и образы апостолов на иконе «Успение» из Десятинного монастыря (обе – ГТГ), на которую ранее уже было указано О.С. Поповой. Такое сравнение показало большую общность между кинцвисской росписью и современным ей византийским искусством и, одновременно, выявило самобытные черты памятника.

Студеницкие и кинцвисские мастера наследовали художественной традиции, существовавшей до них: для Студеницы такой традицией была византийская живопись XII в., в то время, как для Кинцвиси не в меньшей степени – своя, грузинская. И к этому наследию художники добавили нечто новое, проявившееся в интонационном и образном строе ансамблей и определившее общность двух столь далеко находящихся друг от друга памятников. Образная составляющая фресок церкви св. Николая в Кинцвиси генетически, как кажется, восходит к искусству, подобному мозаикам Неа Мони на Хиосе, в которых градус «аскетического»

напряжения великих мозаических ансамблей 30-40-х гг. XI в. ослаблен. Однако, на практике соприкосновение с образами такого типа, если и существовало, то опосредовано.

Демонстрируя «грузинский контекст» росписи Кинцвиси, мы попытались показать, что грузинское искусство этого периода — широкий пласт в истории живописи начала XIII в., и внутри одного художественного круга каждый ансамбль обладает яркими индивидуальными художественными особенностями. Наше внимание было сосредоточено на памятниках высокого художественного уровня, близких современной им византийской живописи, созданных по царскому заказу или же на средства знатных персон. Среди памятников этой группы — фрески церкви Успения в Вардзии (1184–1186), созданные при Георгии III и в начале правления царицы Тамары, и роспись в Тимотесубани (до 1220-х, 1206–1215), появившаяся уже в последние годы жизни царицы Тамары или при ее наследнике Георгии–Лаше.

Роспись Вардзии — «живописный», экспрессивный и разнообразный по интонации образов ансамбль. В Вардзии наряду с близкими Кинцвиси по типологии и внутренней характеристике ликами (таких немного — например, образ Христа над южной дверью, фигура св. воина Артемия(?) на южной стене Вардзии) в целом, образы, более эмоциональные. Последнее достигается живыми поворотами фигур, выразительной, активной жестикуляцией, разнообразным колоритом, живописной проработкой ликов, в моделировку которых смело вмешиваются цветовые акценты — яркие отрывистые мазки румян и мощные белильные высветления, а в ряде случаев (апостол Андрей в «Успении») впечатлению подвижности и созданию психологически заостренного образа способствует рисунок, чуть мастерски-небрежный и легкий.

Тимотесубани, напротив, ансамбль стилистически очень близкий Кинцвиси: здесь можно видеть художественные особенности, наблюдаемые в Кинцвиси (приемы написания складок, типология ликов). Индивидуальность двух ансамблей, скорее, обусловлена манерами работавших в них мастеров, хотя иногда создается впечатление, что эти храмы могли расписать одни и те же художники, настолько, как кажется, близки некоторые образы (срв. лик Богоматери в конхе Тимотесубани и образ св. Георгия в Кинцвиси).

Анализ росписей в Вардзии и Тимотесубани показал стилистические изменения, произошедшие на рубеже веков. Они заметны в нюансах, но, тем не менее, показательны: несмотря на консервативность языка грузинской живописи, большую преемственность по отношению к предшествующему столетию, в начале XIII века (Кинцвиси, Тимотесубани) в грузинском искусстве наблюдаются процессы, свойственные также византийской живописи этого периода, магистральная линия которого представлена фресками церкви Богородицы в Студенице (1208–1209) и рядом икон, созданных «около 1200 года». Последнее вовсе не означает «копийного» характера грузинского искусства, не принижает его ценности и творческой оригинальности.

Грузинскую монументальную живопись в разные периоды отличает особое внимание к графической проработке формы, к выразительности линии. Именно в

этом аспекте художественной формы отражаются, как кажется, тенденции эпохи. В этом смысле интересно взглянуть на Кинцвиси в исторической перспективе и сравнить его роспись с фресками Атенского Сиона — церкви, находящейся в одной области с Кинцвиси, расписанной на столетие раньше, но невольно заставляющей вспомнить о себе при рассмотрении кинцвисских фресок.

Активное использование голубого в колористическом решении, строгое композиционное построение сцен и четкое распределение их по регистрам, избранная типология ликов (разрез глаз, миндалевидных и чуть укрупненных, рисунок уст, низкий лоб и утяжеленная нижняя часть лица) и схемы изображения драпировок сближают ансамбли. Однако, при сопоставлении этих разновременных росписей становятся заметными и изменения, произошедшие в духовном и культурном климате за столетие. В смягченных и меланхолически-отвлеченных кинцвисских образах отступает на второй план сила выражения, ощущающаяся в каждой линии атенского мастера и так трогающая, благодаря неподдельности (по-детски наивной и серьезной) живых взглядов и «говорящих» жестов<sup>33</sup>. Естественны художественные различия: в атенской росписи сильна стилизация, активно использованы белильные штрихи, акцентированы контуры, лики имеют нередко несколько гротескные черты, в то время, как в Кинцвиси вместо ярких моделировок мастера используют мягкие тональные переходы, фреска кажется «слитой» со стеной, а в трактовке образов превалирует отрешенность, а иногда – почти непроницаемость. Тем не менее, нельзя исключить, что художники, трудившиеся по заказу епископа Антония Глонистависдзе, могли видеть Аteni или, во всяком случае, они сохранили большую преданность местным традициям.

Помимо ансамблей монументальной живописи, в круг в котором мы рассматривали кинцвисские фрески, попадают также икона *Христа Пантократора из музея Местии* (Сванетия, Грузия), начала XIII века и *рукопись Слов Григория Назианзина* (Грузинский Национальный центр рукописей, Тбилиси, А-109)<sup>34</sup>.

Полагаем, что росписи в церкви св. Николая в Кинцвиси были выполнены грузинскими мастерами, главный из которых, очевидно, был хорошо знаком с современными ему тенденциями в византийской живописи, избрал то направление, которое наиболее адекватно подходило его эстетическим запросам, не порывало с грузинской традицией (линейность, отсутствие объемной лепки и умышленной резкой экспрессивности в образах). По уровню мастерства он мог пройти обучение в византийском художественном центре (не обязательно Константинополь), контакты

---

<sup>33</sup> Данная особенность отмечалась Т. Вирсаладзе: «Рисунок, приобретая изысканную декоративность, теряет былую силу и выразительность» — и далее о Кинцвисском Ангеле — «но как ни прекрасно это изображение, оно уже лишено той внутренней силы и выразительности, которые привлекают нас в фигуре атенского ангела» (*Вирсаладзе Т. Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тб., 1977. С. 19*). Этот стилистический нюанс отмечает и М. Дидебулидзе – см.:

*Didebulidze M. Abstract. P. 68.*

<sup>34</sup> *Алибегашвили Г.В. Памятники средневековой станковой живописи из Верхней Сванетии// Средневековое искусство. Русь. Грузия. М., 1978. С. 165, Алибегашвили Г. Художественный принцип. С. 119, 143–148, Табл. 44–55, ქართული ხელოვნების წიგნი V-XIX საუკუნეები. ალბომი. თბილისი, 2012. გ. 60-63*



были очень тесными: в диссертации приведены примеры работы грузинских художников в столице (миниатюры рукописей), на Синае (подписные иконы), на Балканах (Бачково); на Афоне, в Палестине, на Черной горе близ Антиохии существовали грузинские монастыри или общины.

Во **второй главе** исследуется второй храм Кинцвисского монастыря – церковь Пресвятой Богородицы. Три раздела, составляющие эту главу, посвящены архитектуре церкви (2.1), иконографической программе (2.2) и художественным особенностям росписи (2.3). Уникальность иконографической программы апсиды этой церкви вызвала необходимость выделения во втором разделе (2.2) специального параграфа, в котором мы затронули *вопрос об изображении в Грузии сюжетов, связанных с таинством Евхаристии, актуализировавшихся в византийской живописи после середины XII века.*

Церковь Пресвятой Богородицы в Кинцвиси малоизвестна в научной литературе. Между тем, программа росписи алтарного пространства этого храма не находит себе прямых аналогий среди византийских и грузинских памятников. Доминирующая в специальных работах по теме датировка – конец XIII в. (Н. Симонишвили), конец XIII –XIV в. (Т. Вельманс, 2002) и конец XIV – нач. XV в. (Т. Вельманс, 1978; М. Радуйко) – в настоящей диссертации была пересмотрена.

Храм однонефный, «зального» типа. Западная часть церкви обрушилась, сохранилась лишь алтарная апсида с росписью. Изображения расположены в трех регистрах. В конхе представлена Богоматерь Одигитрия на троне, некогда фланкированном фронтальными фигурами двух Архангелов. Композиция конхи на первый взгляд повторяет изображение в главном храме обители, но детали образа малой церкви иные. Она идентична образу Одигитрии в алтаре церкви Успения в Вардзии (1184–1186), а также близка образу Богородицы с Младенцем в композиции на северной стене в западной части вардзийской церкви, где представлен ктитор Рати Сурамели. Регистром ниже написано *Причащение апостолов*, представленное в соответствии с византийской традицией в двух сценах: причащение Телом и Кровью Христовыми. Однако, в устоявшуюся схему композиции вводится еще один сюжет. В центре второго регистра апсиды Христос изображен вновь: в хитоне и гиматии, стоящим перед престолом алтаря и поднимающим обеими руками маленький равноконечный крест. На престоле поставлены дискос с четырьмя квадратными частичками Агничной просфоры(?) и потир, над престолом — киворий, рядом с которым изображен Херувим, протянувший ко Христу руки, и Серафим, спрятавший свой лик за крыльями. В том же регистре росписи по обеим сторонам от *Причащения апостолов* написаны *Чудо на Тивериадском море* и *Воскрешение дочери Иаира*, сегодня едва различимые, но хорошо читающиеся на архивных фотографиях 1937 г. Третий регистр росписи апсиды малой кинцвисской церкви занимает *Служба святых отцов*. В откосах высокого окна в центре апсиды представлены свв. диаконы, над ними – крест в медальоне.

Уникальное изображение второго регистра росписи церкви Богородицы – Христос, предстоящий перед престолом алтаря и возносящий крест, – в научной

литературе связывалось с литургическими текстами (Херувимская песнь, песнопения Великой субботы – Т. Вельманс) и с чином Возношения и раздробления Агнца (М. Радуйко). Н. Симонишвили высказала предположение об идейной общности кинцвисской композиции с оригинальной редакцией *Причащения апостолов* в церкви монастыря Кобайр, о том, что обе композиции возможно рассматривать в связи с теологическими спорами, происходившими в Константинополе в XII–XIII вв. и с их отражением в византийской живописи. Несмотря на то, что Н. Симонишвили справедливо (на наш взгляд) видит связь программы второго регистра росписи Кинцвиси с богословской проблематикой XII в., а продолжение поднятых в Кинцвиси тем в искусстве XIV в. (тема Небесной Литургии), памятник она датирует концом XIII в. без достаточных на то оснований.

Не отказываясь от предложенных исследователями интерпретаций, мы попытались рассмотреть все сюжеты второго регистра (в т.ч. чудеса) в контексте богословских проблем, волновавших Константинополь и византийский мир в конце XI – XII вв., в которых для понимания столь необычной иконографической программы подчеркнули, что: 1) одним из вопросов, вытекавших из еретических учений конца XI – первой половины XII в., был вопрос о чудесах Христа, 2) сомнению подвергалась тождественность Жертвы Голгофской и Жертвы Евхаристической, 3) отцы Собора 1157 г. и епископ Николай Мефонский в сочинении против ереси Сотириха Пантевгена говорят о Христе, в том числе, как об Архιερεε. Мы предположили, что именно эти аспекты хотел подчеркнуть составитель программы кинцвисской малой церкви, быть может, поэтому он не пошел по «стандартному» пути (как не пошли художники, расписавшие церковь Самарины и кафоликон в Кобайре) и не изобразил популярный в этот период на греческих территориях *Мелисмос*, но создал оригинальный сюжет.

Богословские проблемы второй половины XII в. могли послужить импульсом к созданию необычной иконографической программы. Но нельзя исключать творческого отклика мастера на сложные богословские вопросы. В этом отношении, как представляется, кинцвисскому сюжету с Христом, служащим перед престолом, близок ранний памятник – Литургический свиток в Иерусалимском патриархате (Staurou 109, XI в.), где текст Литургии сопровождают заставка с изображением Христа перед престолом алтаря и кадящих Ангелов по сторонам на полях текста молитвы, произносимой после поставления Даров на престол: «Κύριε ὁ Θεὸς ὁ παντοκράτωρ». Примечательно, что дальше рядом со словами молитвы «Μετὰ τούτων καὶ ἡμεῖς τῶν μακαρίων δυνάμεων...» изображено *Воскрешение Лазаря*, словно художественный комментарий к строке указанной молитвы: «...да всяк веруяй в Него не погибнет, но имать живот вечный» (срв. с кинцвисскими чудесами, как эпизодами, в которых Христос особо подчеркивал значение веры). В Staurou 109 сцены Причащения св. апостолов под двумя видами представлены отдельно на полях текста «Λάβετε, φάγετε·» и «Πίετε ἐξ αὐτοῦ».

Предположение исследователей о времени создания росписи как о второй половине – конце XIII в. не имеет достаточных оснований. Предпочтительнее более ранняя датировка — вторая пол. XII – самое нач. XIII в., чему не противоречат ни

иконографическая программа, которая а priori могла возникнуть в любой момент после середины XII в. (времени константинопольских соборов 1156–1157), ни стилистические особенности живописи (подробно описанные нами в диссертации), сближающие кинцвисскую роспись, с одной стороны, с памятниками «динамического стиля» второй половины XII в. и, с другой (прежде всего, по типологии ликов) — с византийскими образами, созданными «около 1200 года». Наше впечатление во многом связано с тем, что моделировки, которые, безусловно, были, не сохранились. Наличие или отсутствие пробелов, также как и их характер, могло бы помочь в вопросе датировки. Отметим также, что сохранившийся рисунок очень качественный, показывающий незаурядное мастерство исполнившего его художника. Учитывая плохую сохранность, тем не менее, полагаем, что колорит фресок был достаточно светлым. В Богородичной церкви Кинцвиси формы легкие, трактованные с тонким чувством выразительности линейных ритмов. Трудно представить, что в первоначальном виде они отличались мощной пластической лепкой или богатой фактурой красочного слоя, что характерно для византийской живописи зрелого XIII века. Предполагаем, что созданы они были не позднее начала XIII столетия.

В **заключении** кратко повторены основные выводы диссертационного исследования. В частности, наше исследование показало, что в грузинском искусстве, как на иконографическом, так и на стилистическом уровне, была сильна консервативная тенденция: темы, которые в византийской монументальной живописи были вытеснены в послеиконоборческий период богословски выкристаллизованной системой росписи храма, в Грузии сохранялись еще в XIII в. (некоторые из них продолжают существовать в XIV в. и в период позднего Средневековья). На художественном уровне в кинцвисской росписи это отразилось во внимании к выразительности линии и в небрежении к объему, в физиогномических особенностях, которые мы встречаем в более ранних грузинских памятниках (Атени), но которые отличны от византийских. Тем не менее, активные контакты грузин с греками, присутствие грузинских мастеров в Константинополе, на Синае, в Иерусалиме, на Афоне дало знание столичного искусства (в том числе многих иконографических особенностей византийской росписи, которые были осмысленны и включены в роспись наряду с значимыми для местной традиции темами) и стало причиной столь близких стилистических параллелей, обнаруживаемых (и очевидных) между грузинскими и византийскими созданиями одной эпохи. Роспись храма св. Николая в Кинцвиси, оставаясь памятником грузинской культуры, имеет одновременно и черты, свойственные византийскому искусству, становится как бы вариацией на тему наиболее «глубокого и творческого»<sup>35</sup> из течений византийской живописи раннего XIII века. Грузинская монументальная живопись начала XIII в. дает нам совершенно особый, самостоятельный (вовсе не подражательный или провинциальный) вариант такого искусства.

---

<sup>35</sup> *Попова О.С. Русские иконы начала XIII века. С. 452–453.*

Проблемы, поднятые в диссертации в связи с анализом фресок второго храма, посвященного Богородице, показали, что вопросы, волновавшие византийскую богословскую мысль в XII в., не обошли стороной и Грузию, где преломились в совершенно неординарной и оригинальной программе росписи второго регистра апсиды малой церкви кинцвисского монастыря, которую нами было предложено датировать более ранним временем, чем это было принято в научной литературе.

**По теме диссертации опубликованы следующие работы:**

***Публикации в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК:***

1. *Татарченко С.Н.* Программа росписи второго регистра апсиды церкви Богородицы в Кинцвиси (Грузия) // Византийский временник. Т. 73 (98) / Отв. ред. академик РАН С.П. Карпов. М., 2014. С. 237–250 (1 а.л.).
2. *Татарченко С.Н.* Художественные особенности фресок церкви Богородицы в Кинцвиси и время их создания // Искусствознание. К 70-летию ГИИ. М.: Государственный институт искусствознания. 2014. Вып. № 3–4. С. 88–104 (0,8 а.л.).
3. *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. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2015. Вып. 4 (20). С. 21–36 (0,96 а.л.).

***Другие публикации по теме диссертации:***

4. *Татарченко С.Н.* О стиле росписи церкви св. Николая в Кинцвиси (Грузия). Византийское искусство начала XIII века и грузинская монументальная живопись // Аспирантский сборник. Вып. 7. М.: Государственный институт искусствознания, 2013. С. 5–21 (0,8 а.л.).
5. *Татарченко С.Н.* Роспись церкви в Кинцвиси и византийское искусство начала XIII века // Собрание шедевров / Глав. ред. А. Якимович. № 2 (37). М., 2013. С. 72–79 (0,7 а.л.).
6. *Татарченко С.Н.* К вопросу об интерпретации центрального сюжета росписи в апсиде церкви Богородицы в Кинцвиси (Грузия). Историкографический аспект // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. науч. статей. Вып. 3 / Под ред. С.В. Мальцевой и Е.Ю. Станюкович-Денисовой. СПб., 2013. С. 151–156 (0,56 а.л.).