

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ**

*На правах рукописи*

**Татарченко Светлана Николаевна**

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

17.00.04 – изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура  
Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
доктор искусствоведения,  
профессор О.С. Попова

Москва 2016

## СОДЕРЖАНИЕ

|   |            |
|---|------------|
| <b>ВВЕДЕНИЕ .....</b>   | <b>4</b>   |
| <b>МОНАСТЫРЬ В КИНЦВИСИ. КРАТКОЕ ОПИСАНИЕ. ИСТОРИЧЕСКИЕ<br/>СВЕДЕНИЯ .....</b>  | <b>18</b>  |
| <b>ИСТОРИОГРАФИЯ .....</b>  | <b>21</b>  |
| <b>ГЛАВА 1. ЦЕРКОВЬ СЯТИТЕЛЯ НИКОЛАЯ В КИНЦВИСИ .....</b>   | <b>32</b>  |
| <b>1.1 Архитектура храма</b>  | <b>33</b>  |
| <b>1.2 Иконографическая программа росписи</b>   | <b>36</b>  |
| 1.2.1 Купол и барабан .....   | 36         |
| 1.2.2 Апсида .....  | 49         |
| 1.2.3 Цикл праздников .....   | 58         |
| 1.2.4 Ветхозаветные темы в программе росписи храма .....  | 71         |
| 1.2.5 Царский и ктиторский портреты .....   | 81         |
| 1.2.6 Образы святых .....   | 88         |
| 1.2.7 Житийные циклы в росписи храма .....  | 96         |
| <b>1.3 Стиль росписи церкви святителя Николая в Кинцвиси</b>  | <b>116</b> |
| 1.3.1 Описание .....  | 116        |
| 1.3.2 Стиль росписи Кинцвиси в контексте грузинской монументальной живописи<br>времени царицы Тамары .....  | 129        |
| 1.3.3 Роспись церкви св. Николая в Кинцвиси в контексте византийского искусства<br>начала XIII века .....   | 138        |
| <b>ГЛАВА 2. ЦЕРКОВЬ БОГОРОДИЦЫ В КИНЦВИСИ.....</b>  | <b>153</b> |
| <b>2.1. Архитектура церкви</b>  | <b>153</b> |
| <b>2.2. Иконографическая программа</b>  | <b>157</b> |
| 2.2.1 Образ Богородицы в конхе .....  | 158        |
| 2.2.2 «Причащение апостолов» и Христос, служащий перед престолом алтаря .....   | 162        |
| 2.2.3 Сцены чудес Христа .....  | 169        |
| <b>2.3 Иконографическая программа алтаря церкви Богородицы в Кинцвиси в<br/>контексте сюжетов, связанных с таинством Евхаристии в византийском и<br/>грузинском искусстве</b> | <b>175</b> |
| <b>2.4 Художественные особенности росписи церкви Богородицы в Кинцвиси и время<br/>их создания</b>  | <b>188</b> |

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....200**

**БИБЛИОГРАФИЯ.....208**

**ПРИЛОЖЕНИЕ. АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ**

**Часть I. Церковь святителя Николая в монастыре Кинцвиси**

**Часть II. Церковь Пресвятой Богородицы в монастыре Кинцвиси**

## ВВЕДЕНИЕ

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 местном 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.

В отличие от Армянской церкви, Грузинская церковь приняла постановления Халкидонского собора 451 года и, таким образом, находилась в духовном общении с Константинопольским патриархатом, что обуславливало тесное переплетение на протяжении столетий 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<sup>1</sup>, создание икон и роспись храмов. Именно в

---

*\* Мне хотелось бы поблагодарить проф., док. иск. Ольгу Сигизмундовну Попову, руководившую моей работой и направлявшую меня в познании византийского искусства, А.В. Захарову и И.А. Орецкую за прочтение моей диссертации до защиты и высказанные ими замечания, а также Е.А. Виноградову, А.С. Вронского, А.Л. Макарову, И.Ю. Самолыго, С.В. Свердлову, Р. Новикова за предоставленную мне съемку памятников и помощь в работе. Искренне признательна проф. М. Дидебулидзе не только за предоставленные ею материалы, но также за отзывчивость и внимание, с которыми она отнеслась к моим вопросам и просьбам.*

<sup>1</sup> В Афонском Иверском монастыре с его основания в последних десятилетиях X в. велась интенсивная переводческая деятельность, благодаря чему сочинения греческих отцов Церкви становились доступными в Грузии. Внимание грузинских церковных деятелей привлекала не только духовно-аскетическая, но и каноническо-правовая византийская литература: прп. Евфимий Мтацминдели (Святогорец; игумен с 1005–1019, † 1028) перевел Малый Номоканон, а Арсений Икалтоели в конце XI в. – Великий Номоканон XIV титулов (*Лордкипанидзе М.Д. О византийско–грузинских взаимоотношениях VII–XIII вв. // Византийские очерки. М., 1982. С. 176*). Переводческая деятельность преп. Евфимия и Георгия Мтацминдели заложила прочную основу для перехода в XI в. Грузинской Церкви с богослужения иерусалимского обряда на богослужение константинопольское. Преп. Евфимием был переведен Малый годичный Синаксарь, отредактированы и исправлены переводы Четвероевангелия и Посланий апостола Павла, ему же, вероятно, принадлежит перевод толкования на Литургию — компиляция из комментариев преп. Максима Исповедника и атрибутируемой свт. Герману Константинопольскому «Церковной истории». Деятельность по переводу с греческого и редактированию богослужебных книг была продолжена преп. Георгием Мтацминдели

искусстве монументальной живописи, миниатюры и иконописи (в отличие от архитектуры) сильнее выразилось византийское влияние.

Грузинская живопись неоднородна, существуют региональные особенности: искусство горной Сванетии, т.н. давидгареджийская «монастырская школа»<sup>2</sup>, памятники центральных и западных областей Грузии. В последних сильнее заметно соприкосновение с Византией, росписи здесь создавались местными мастерами, знакомыми с тенденциями современного им искусства, или иногда приезжими греками на средства царей, высокопоставленных духовных лиц или знати.

---

(†1065). Благодаря его трудам Грузинская Церковь получила перевод Великого Синаксаря, полную Минею, Постную и Цветную Триоди, богослужебные Апостол и Евангелие и другие богослужебные книги. Великий Синаксарь преп. Георгия был основным документом, регулирующим богослужение Грузинской Церкви в течение XI в., до того момента, когда в начале XII в. преп. Арсением Икалтойским был выполнен перевод на грузинский язык Иерусалимского устава (Студийского), известного как Шиомгвимский типикон, получивший повсеместное распространение не только в Грузии, но и за ее пределами — в грузинских монастырях Палестины, Синая и Афона. Тем не менее, и позднее Грузинская Церковь неоднократно обращалась к трудам афонских переводчиков: параллельно с Иерусалимским уставом продолжали переписывать (вплоть до перехода на печатные издания) Великий Синаксарь преп. Георгия Мтацминдели, а составленный им Великий требник был введен на Руис-Урбниском соборе 1104 года в обязательное использование в богослужении (*Гугушвили Ш.* Богослужение Грузинской Православной Церкви XI – XVI в.// ПЭ. Т. 13 (2006). 243–248). На начальном этапе развития Иверского монастыря на Афоне в нем подвизались рядом грузинские (нередко аристократического происхождения) и греческие монахи, что приводило порой даже к конфликтам между насельниками. Большое внимание Иверону уделяли императоры, то закрепляя хрисовулами собственность монастыря, то (за какие-либо провинности) отнимая ее. Кроме того, игумены Иверона нередко (особенно, в XI в.) выполняли дипломатические функции в отношениях Византии и Грузии (*Hermy L.* *Les basileis et les moines géorgiens d'Ivion// Camenulae.* № 6. 2010). В частности, само основание Иверского монастыря было связано с дипломатической миссией преп. Иоанна-Торника (около 920 – около 984), до пострига бывшего эриставом, которому было поручено передать послание августы Феофано и императоров Василия II и Константина VIII грузинскому царю Давиду III. В этом послании византийские императоры просили Давида III выслать войско для подавления восстания Варды Склира (979). Иоанн-Торник, выступивший вместе с полководцем Джоджиком во главе грузинской конницы, за подавление восстания получил богатые дары и земли, что дало возможность грузинам, до 980 года подвизавшимся в Лавре преп. Афанасия Афонского, основать свой монастырь – Ивирон (*Силогава В.И., Э.П.А., Э.П.Ц.* Иверский монастырь// ПЭ. Т. 21 (2009). С. 26). Одновременно, афонские грузинские монахи не теряли связи с монастырями Тао-Кларджети (историческая обл. Грузии, совр. терр. Турции), возможно, из-за того, что многие афонские подвижники происходили из этого региона (*Курцикидзе Ц.* Афонская литературно-просветительская школа// ПЭ. Т. 13 (2006). С. 258–259).

<sup>2</sup> *Чубинашвили Г.Н.* Пещерные монастыри Давид-Гареджи. Очерк по истории искусства Грузии. Тбилиси, 1948 (далее: *Чубинашвили Г.Н. Пещерные монастыри Давид-Гареджи.*) С. 57–83, *Вольская А.И.* Гареджийская живописная школа. Росписи Бертубани// Средневековое искусство. Русь. Грузия. М., 1978.

## Предмет исследования

В нашей работе мы обратились к истории грузинской живописи рубежа XII–XIII веков и попытались рассмотреть её стилистические и иконографические особенности на примере росписи двух церквей монастыря Кинцвиси, принадлежащих как раз к последнему упомянутому выше кругу памятников.

Конец XII – начало XIII в. — эпоха правления царицы Тамары — были для Грузии периодом государственного могущества, серьезных военных побед и завоеваний, временем расцвета литературы и искусства. «Золотой век» царицы Тамары во многом был подготовлен предшествующими поколениями династии Багратидов. Прадед царицы Давид IV Строитель (1089–1125), получивший страну, ослабленную междоусобной борьбой, нашествиями сельджуков и претензиями Византийской империи на вассальное подчинение ей грузинских земель<sup>3</sup>, путем энергичных мер объединил Грузию, оставив своим потомкам —

---

<sup>3</sup> Отношения с Византийской империей до восшествия на престол Давида Строителя (1089–1125) на протяжении XI в. развивались следующим образом: в первой половине века после смерти в 1001 г. Давида III Куропалата, Тао-Кларджетское царство становится предметом постоянных столкновений Византии и картлийских правителей, продолжавших в XI в. получать титулы куропалата и магистра от византийских императоров. Попытки Георгия I (1014–1027) обрести независимость окончились поражением грузинского войска императором Василием II, учредившим в 1022 г. на территориях Тао-Кларджетии, Эрзерума, Кола, Артаани, Джавахети фему Иверия. Положение несколько изменилось при императоре Романе III Аргире (1028–1034), проводившем «мирную политику» на Кавказе (что не помешало ему конфисковать часть земель грузинского монастыря Иверон на Афоне – см. *Hermy L. Op.cit.*): Византия признала восточную часть Тао собственностью грузинской династии Багратидов, кроме того, племянница Романа III, Елена была выдана замуж за Баграта IV. Баграт IV продолжил политику вытеснения Византии с Кавказа, однако потерпел поражение в войне, начатой имп. Константином IX Мономахом против Анийского царства, на стороне которого выступил Баграт IV. Во втор. пол. XI в. появившиеся в Малой Азии сельджуки заставили Византию не обострять отношений с грузинскими правителями, а, напротив, закрепить «мир» династическими браками: в 1060-е гг. или между 1071–1073 гг. дочь Баграта IV Марфа (Мария Аланская) была выдана за будущего имп. Михаила VII Дуку. После поражения в битве при Манцикерте (1071) Византия уступила восточные земли сельджукам, в 1076–1080 гг. они заняли Иверийскую фему. Сын Баграта IV Георгий II признал поражение и стал данником султана (*Н. Ломоури, М. Лордкипанидзе, Н. Озерова, Дж. Самушия* Византия и Грузия (Регионы и периферия Византийской империи) // ПЭ. Т. 8 (2004). С. 215–219). В 1099 г. царь Давид IV перестал платить дань турецкому султану, после чего приступил к изгнанию сельджуков из грузинских городов – крепостей. В 1104 г. были присоединены области Эрети и Кахети, затем почти каждый год освобождались города-крепости и подавлялись (порой жестоко) всякие попытки местных феодалов возвыситься. Огромное значение в укреплении грузинского государства имел созванный Давидом IV Руис–Урбнисский собор (1103–1104), на котором были установлены правила, направленные на искоренение накопившихся за время арабского и сельджукского владычества внутрицерковных беспорядков, а также установлены четкие иерархические законы, в частности, появилась должность мцигнобарт-ухуцеси (епископ Чкондидский и канцлер, которому подчинялась и судебная власть). В 1121 г. была одержана решительная победа над сельджуками на Дидгорском

Дмитрию I и Георгию III — сильное государство. Примечательно, что, хотя с эпохи царя Давида Строителя Грузия становится в политическом отношении подчеркнута независимой от Византии, она сохраняет ориентацию на Византию в отношении искусства.

При царице Тамаре (1184–1207/1213)<sup>4</sup> и её муже Давиде Сослане († 1207) Грузия являлась сильнейшим государством на Ближнем Востоке. В результате войн с Румским султанатом, азербайджанскими и иранскими атабегами, были вдвое расширены государственные границы и укреплено влияние Грузии на соседних территориях: присоединены территории Ширвана на юго-востоке, укреплены позиции в Ани (1199) и Двине (1203), завоеваны Эрзерум (1205) и Карс (1206–1207), вошла под грузинское покровительство большая часть Армении. При покровительстве царицы Тамары, приходившейся теткой Алексею Комнину и его брату Давиду (сыновьям Мануила Комнина), была основана Трапезундская империя, ставшая одним из оплотов потерявшей в 1204 г. свою столицу Византийской империи<sup>5</sup>.

---

поле, в 1122 г. освобожден Тбилиси, столица эмирата Арабского халифата, в 1123 г. — Дманиси, тем самым освобождение и объединение Грузии было завершено. Наследники Давида Строителя, Дмитрий I (1125–1156), Георгий III (1156–1184), царица Тамара (1184–1207/1213) и Георгий Лаша (1207/13–1222), продолжили укрепление и централизацию Грузии. Отношения с Византией поддерживались браками: в 1116 г. дочь Давида IV была выдана за сына имп. Алексея Комнина севастократора Исаака. (*Метревели Р.* Правление св. царя Давида IV Строителя и св. царицы Тамары // ПЭ. Т. 13 (2006). С. 362–364; *Силогава В.* Грузинская церковь при св. царе Давиде Строителе, Руис-Урбнисский собор. Грузинская церковь в царствование Георгия III и св. царицы Тамары // Там же. С. 206 – 209). Учитывая всю неоднозначность византийско–грузинских взаимоотношений, весьма показательным кажется примечание, сделанное Григорием Бакуриани, основателем монастыря Петрицион (Бачково) в Болгарии: в 24 главе Устава (1083) он строго запретил принимать в монастырь греков (исключение было сделано только для монахов, ответственных за корреспонденцию), чтобы греки, «*захватчики по своей природе*», не сделали этот монастырь своим. Но, Григорий признает, что «*по милости Божией, они [грузины] причастны и верны их [греческой] православной вере*» и от греков ее получили (*Privalova С.* Certaines particularités des peintures murales géorgiennes des XII–XIII siècles // Студеница и византијска уметност око 1200 години. Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишњице САНУ: Септембар 1986. Београд, 1988 (далее: *Privalova С.* Certaines particularités). Р. 415–432).

<sup>4</sup> Царица Тамара была коронована дважды: первая коронация 1178 г. была проведена в спешном порядке после подавления восстания царевича Демне, претендовавшего на грузинский престол. Георгий III, опасаясь, что в случае его смерти власть перейдет не его наследникам, а другой ветви Багратидов, венчал на царство дочь. После смерти Георгия III Тамара была «официально» коронована в 1184 г.

<sup>5</sup> Вторая дочь Георгия III, младшая сестра царицы Тамары, Русудан была выдана за Мануила Комнина, сына императора Андроника. После свержения Комнинов династией Ангелов (1185), сыновья Мануила Алексей и Давид воспитывались при дворе царицы Тамары. В апреле 1204 г. Тамара послала царевичей для защиты Трапезунда от

Олицетворением этой могущественной эпохи грузинской истории в летописях и поэзии, не только позднейшей, но и современной, стала царица Тамара — личность неординарная, сильная. В грузинских хрониках описывается искренняя и самоотверженная вера царицы Тамары, босой поднимавшейся в Вардзию, не переставая молиться за грузинское войско, передававшей Хахульской иконе Богоматери знамя побежденного халифа, сочинившей к этому дару стихи-благодарение за Божию помощь войску. Мудрость и красоту царицы воспевали летописцы и поэты, сравнивая её с лучезарным солнцем, с садом «роз, взращенных югом», писали, что «перлы уст её румяных под рубиновым покровом, даже камень разбивают мягким молотом свинцовым» (Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре» / Пер. Н. Заболоцкого)<sup>6</sup>. Даже в этих словах, не говоря уже о поэме Руставели в целом, можно уловить дух рыцарства (с особым «персидским оттенком»), который также является штрихом к характеристике эпохи царицы Тамары с утонченностью, многогранностью (обращенностью одновременно и к Византии, и к иранскому Востоку) и своеобразием грузинской культуры XII – первых десятилетий XIII столетия. Летописи донесли до нас имена многих из приближенных царицы: воеводы Иванэ и Закарэ Мхаргрдзели,

---

сельджуков (Трапезунд являлся исконно греческой территорией, но развивался долгое время замкнуто, довольно обособленно от Византийской империи). Алексей и Давид без сопротивления взяли город. Тогда же было образовано Трапезундское царство, его первым правителем стал Алексей из династии Комнинов. С.П. Карпов пишет, что, защитив Понт и оказав помощь Комнинам, царица Тамара получала союзника на северо-западных границах своей державы (о сложностях образования Трапезундской империи см. *Карпов С.П. Образование Трапезундской империи (1204–1215)*// Византийский временник. Вып. 60 (85). М., 2001, *Карпов С.П. История Трапезундской империи*. СПб., 2007). По мнению Д. Мурики, Трапезунд (о его художественной жизни мы не можем судить адекватно до 1260-х гг.) мог быть тем каналом в нач. XIII в., по которому византийская культура передавалась в Грузию (*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. 743* (далее: *Mouriki D. The formative role*). Такое же мнение было высказано до этого Ж. Лафонтен-Дозонь (см. *Lafontaine-Dosogne J. L'évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261*// *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines. Rapports et co-rapports. Vol. 3. Athènes, 1976. P. 155*).

<sup>6</sup> Историк XIII в. Василии пишет: ««Рожденный слепым — слепым и ушел из мира сего», подразумевая всякого, не видевшего Тамары. И далее продолжает о роли Тамары как «наместника Господа на пользу царству и народу. Потому что, возвысив свой ум, со смиренной душой узрела тяжесть ей порученного дела и, направив взоры к своему небесному Руководителю, стала управлять, как то внушал ей Святой Дух. Обозрела всех вокруг себя с радостью познания и мигом распознала, одним взглядом, искренних и криводушных, коварных и непорочных, верных и двоедушных» (Жизнь царицы цариц Тамар/ АН ГССР, Комиссия по источникам истории Грузии. Пер. и введ. В. Д. Дондуа. Тбилиси, 1985. С. 29 (далее: *Жизнь царицы цариц Тамар*)).



Шалва Ахалциели, епископ Николай Гулаберисдзе, мцигнобартухуцеси Антоний Глонистависдзе и др.

Грузинская культура рубежа XII – XIII веков, словно обработанный ювелиром камень, имела множество граней, и в этом ее особая самобытность. Если в области светского искусства и литературы сильнее проявились черты, свойственные грузинской культуре, тесно соприкасавшейся, начиная с VI в., с соседним арабо-иранским миром, от которого она немало заимствовала<sup>7</sup>, то церковная «грань» Грузии всецело была обращена к Византии (в том числе, и в том, что касается росписи церквей в определенные периоды), что не отменяло собственно грузинского литературного и литургического творчества (сочинение песнопений грузинским святым, дополнения и некоторые изменения в богослужебных книгах в соответствии с местными условиями<sup>8</sup>).

С именем царицы Тамары в Грузии связано несколько ансамблей, имеющих высокий художественный уровень: церковь Успения скального монастыря Вардзия (1184–1186), роспись храма св. Николая в Кинцвиси (около 1205), фрески церкви Благовещения в Бертубани (около 1212–1213) и храм Тимотесубани, расписанный при сыне царицы Тамары, Лаше–Георгии в первой четверти XIII века. Каждый из этих живописных ансамблей (при своей временной и стилистической близости) стал неповторимым, глубоко продуманным в художественном и идейном смысле творением.

**Объектом** данного **исследования** стали две церкви Кинцвисского монастыря: главный храм святого Николая и церковь Пресвятой Богородицы.

---

<sup>7</sup> В «Истории и восхвалении венценосцев» автор ставит в качестве образца царской власти и воинской доблести не только Александра Македонского, но и иранского шаха Кай Хосро, Сиявуша и других героев «Шах-наме», с которыми сравнивает царя Георгия III и царицу Тамару. Знакомство грузинского историка с произведением Фирдоуси, созданным в конце X–нач. XI столетия, обнаруживается и в других местах его сочинения. Сюжет «Витязя в тигровой шкуре» построен на «индийской» легенде, которую Шота Руставели перевел, некоторые пассажи поэмы напоминают средневековую арабскую любовную лирику, и, одновременно, в грузинском средневековом литературном шедевре проступают идеи неоплатонизма. В этом особенность грузинской культуры, находившейся на стыке великих иранских и греческих традиций, гармонично их сочетавшей в течение столетий, вырабатывая свой язык.

<sup>8</sup> XII–XIII вв. оказались значительными для грузинской гимнографии. Новыми песнопениями пополнились последования служб святым и праздников. Среди гимнографов XII в.: царь Давид Строитель, написавший покаянный канон, епископ Иоанн Анчийский, Иоанн Шавтийский, католикос Николай I (Гулаберисдзе). В перв. пол. XIII в. католикос Арсений IV (Булмаисимисдзе) написал песнопения Нерукотворному образу Спасителя, в котором говорится о прп. Антонии Марткопском, Арсений IV составил новую службу равноапостольной Нине, последование прп. Шио Мгвимскому, канон прп. Давиду Гареджийскому — грузинским святым.

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

Росписи в церкви св. Николая в Кинцвиси начали расчищаться в первой половине 1950-х годов. В конце 1970-х на фресках был обнаружен специфический розовый налет, поверхность начала шелушиться, и в некоторых местах отошла штукатурка. Предпринятые тогда меры приостановили процесс разрушения, однако причина разрушения живописи была установлена спустя два десятка лет: в 1997 году итальянскими исследователями были взяты пробы и на основе лабораторных анализов сделан вывод о заражении живописи Кинцвиси микроорганизмами (классов *Micrococcus Roseus*, *Actinomycetes*, *Microcystis*). Новая реставрация в церкви св. Николая имела место в начале 2000-х гг. в рамках совместной итальянско-грузинской программы 1996–2008 годов по восстановлению трех грузинских памятников (Кинцвиси, Тимотесубани, Мартвили)<sup>9</sup>. В процессе реставрации, проходившей с мая 2000 по апрель 2001 года, были проведены меры по устранению микроорганизмов, созданы условия для поддержания необходимого микроклимата в храме с целью предотвращения разрушения живописи<sup>10</sup>.

Роспись в храме св. Николая, несмотря на сильные потертости, шелушения красочного слоя и штукатурки и утраты, сохранилась в значительном объеме. Степень сохранности фресок разная, но всегда (за исключением, главным образом, юго- и северо-западных компартиментов) позволяющая понять иконографическую 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. Наименее сохранные участки находятся в куполе (тем не менее, изображение креста здесь «читается»), в верхней части вимы, в северном рукаве креста в своде, на западной и, частично, на северной стенах (утрачена сцена Сретения, фрагментарно сохранились «Крещение», «Преображение» и

---

<sup>9</sup> *Vedovello S.* A Shared Project// Proceedings of Vakhtang Beridze 1st International Symposium of Georgian Culture. Georgian Art in the Context of European and Asian Cultures. Tbilisi, 2009. P. 337–340 (далее: *Vedovello 2009*), *Gittins M.* Methodological and Practical Approaches to the Conservation of three Georgian Wall Paintings// Ibid. P. 341–346 (далее: *Gittins 2009*)

<sup>10</sup> *Didebulidze M., Kuprashvili N.* Conservation of the Kintsvisi Wall Paintings – Example of the Integrated Intervention Program// Glasnik Drustva Konzervatora Srbije. Beograd, 2002. № 26 (далее: *Didebulidze M., Kuprashvili N. Conservation*).

«Оплакивание», утрачена левая часть композиций «Воскрешение Лазаря» и «Вход в Иерусалим»); в южном рукаве креста – утраты до кладки фрагментарны (части сцен «Вознесение» и «Успение», остальные сцены потерты). Практически полностью утрачены росписи в северо-западном компартименте (за исключением нижней части восточного склона, от фресок которого сохранился рисунок с легкой «подцветкой» – изображение фронтально стоящих святителей). В юго-западном компартименте утраты штукатурки также значительны (сохранившиеся изображения Древа Иессеева, святых в нижних регистрах западной стены, сцены мучения св. Георгия и фрагменты некой композиции на восточном склоне, сильно потерты). Утрачены почти все (фрагментарно сохранились только три) сцены жития св. Николая, располагавшиеся на склонах свода западного рукава креста.

*Степень сохранности росписи церкви Пресвятой Богородицы в Кинцвиси*

В церкви Пресвятой Богородицы обрушилась западная часть строения, сохранилась лишь восточная апсида, в которой находятся фрески (130 кв. м), выполненные в «смешанной» технике (т.е. заканчивали фреску «по сухому»)<sup>11</sup>. Сильные повреждения и утраты росписи вызваны тем, что она находилась долгие годы на открытом воздухе, не защищенная 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. Из основных мер по спасению памятника назовем следующие: в 1953 г. архитекторами Н. Мануиловым и Р. Гвердцители были сделаны обмеры церкви, по которым в 1963 году 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. В частности, с западной стороны церкви была сделана деревянная пристройка, защитившая роспись от внешней среды.

---

<sup>11</sup> ყინცვისის ღმრთისმშობლის სახელობის ეკლესიის მონატულობის წინასაკონსერვაციო კვლევა, 2005 (реставрационный отчет, хранящийся в архиве Национального центра изучения истории грузинского искусства и сохранения наследия им. Г. Чубинашвили (ранее: Институт истории грузинского искусства им. Г. Чубинашвили) в Тбилиси).

Сильные повреждения и утраты фресок (верхние красочные слои, а в ряде случаев и рисунок, сильно потерты) затрудняют суждение о стиле живописи Богородичной церкви, но не исключают совершенно возможности стилистического анализа: в целом сохранный рисунок, характер композиций, особенности типологии образов, все-таки, дают возможность атрибутировать фрески.

**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 исследовалась серьезно. Возможность детального изучения фресок 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>12</sup>, искусствоведческим анализом росписи – проф. М. Дидебулидзе (Центр изучения истории грузинского искусства и охраны культурного наследия им. Г.Н. Чубинашвили, Тбилиси), защитившая в 2006 г. докторскую диссертацию на тему: «Художественные особенности росписи церкви св. Николая в Кинцвиси (Грузинская монументальная живопись и византийское искусство начала XIII века)»<sup>13</sup>.

Тема исследования М. Дидебулидзе, ставшего важным этапом в изучении памятника и почти неизвестного отечественному искусствознанию, пересекается с темой нашей диссертационной работы. Мы опираемся на приведенные в работе грузинской исследовательницы данные, но с некоторыми положениями, выдвинутыми М. Дидебулидзе, позволили себе не согласиться. Особое внимание в диссертации мы уделили византийскому контексту росписи Кинцвиси –

---

<sup>12</sup>თუმანიშვილი დ. ყინწვისის ჭმ. ნიკოლოზის ტაძრის ხერობამოდკვრების გაგებისათვის // წერილები. ნარკვევები. თბ., 2001. გვ. 127–147.

<sup>13</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* (далее: *Didebulidze M. Abstract*). Автореферат диссертации и некоторые статьи на английском языке любезно были предоставлены мне автором. Также мне хотелось бы поблагодарить А.Л. Саминского и С.В. Свердлову, сообщившим мне о существовании новых исследований росписи храма святителя Николая в Кинцвиси, когда работа над представленной диссертацией была «в разгаре». Благодаря Александру Львовичу мне удалось связаться с М. Дидебулидзе.

проблеме, которая, на наш взгляд, и после исследования М. Дидебулидзе заслуживает подробного рассмотрения. Отталкиваясь от принятого в отечественном и европейском искусствознании положения о преобладающей византийской составляющей кинцвисской росписи, мы попытались понять, насколько верен такой подход. В наши задачи входит, в частности, 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 нашей работе исследуются фрески второго храма на территории кинцвисского монастыря. Иконографической программой апсиды храма занимались Т. Вельманс и М. Радуйко. Н. Симонишвили была написана диссертация (1994) на тему росписи церкви. Однако, вопросы, оставшиеся после этих исследований, на наш взгляд, заставляют вновь обратиться к этому неординарному памятнику.

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.

Обращение к уникальной иконографической программе малой кинцвисской церкви, с учетом новых исследований в области византийского искусства, может представлять интерес не только для историков искусства, но, возможно, в большей степени, для литургистов и историков Церкви.

Важность изучения грузинского художественного наследия обусловлена еще и тем, что сохранившийся в Грузии материал помогает восполнить лакуны в истории восточнохристианской живописи начала XIII века. Последние десятилетия — конец XII века отмечены большим количеством ансамблей монументальной живописи, сохранившихся не в Константинополе, а в менее крупных греческих центрах (Фессалоники, Касторья, о. Патмос, о. Кипр и др.) и в государствах, находившихся в орбите византийского культурного влияния (Русь, Ливан). Эти территориально разрозненные памятники, с одной стороны, несут печать стадильной и художественной близости, с другой, — довольно четко распределяются по разным направлениям, но всегда за ними «просвечивают» тенденции, пришедшие из столицы. В начале XIII столетия историческая

ситуация изменяется. Одним из следствий завоевания крестоносцами Константинополя в 1204 г. была утрата целого пласта византийского искусства. Последнее стало причиной того, что и наши суждения о столичном искусстве XIII века возможны косвенно по произведениям, которые продолжали создаваться на бывшей периферии византийского мира – в молодой Сербии и на Афоне на средства знатных заказчиков, а также во вновь образовавшихся византийских политических и художественных центрах: в Эпире, Никее, Трапезунде, но от последних двух регионов не сохранилось памятников монументальной живописи начала XIII в., а фрески Эпира (не полностью расчищенные) пока изучены недостаточно и часто известны во фрагментах.

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

Фрески обеих церквей Кинцвиси для нас интересны как памятники, в которых в разной степени отразились (отразились ли?) 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, и 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 близость 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 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 в. 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 совершен. 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 церкви восполнялась нами современными росписи и более поздними историческими сочинениями («История и восхваление венценосцев» (XIII в.), «Жизнь царицы царик Тамар» (XIII в.), 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.



Указанные 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. Наша работа является только одной из ступеней (начальной и во многом, к сожалению, шаткой) в изучении грузинской монументальной живописи XII – XIII веков, но, 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.

## МОНАСТЫРЬ В КИНЦВИСИ. КРАТКОЕ ОПИСАНИЕ. ИСТОРИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ

Монастырь Кинцвиси (илл. 1.3) расположен в области Шида Картли (т.е. во Внутренней Грузии<sup>14</sup>), в живописном ущелье на возвышенности. С одной стороны его ограждают горы, с другой — возвышенность обрывается, круто спускаясь к долине реки Дзама.

Исторических сведений о монастыре немного. Известно, что в первой четверти XI в. Кинцвиси переходит в царские владения, эти земли были приобретены католикосом Мелхиседеком I (1010-1033) для собора Светицховели в Мцхете<sup>15</sup>. В грамоте упомянут «Кинцуиси с поступлениями его», что, по-видимому, следует понимать как монастырь<sup>16</sup>.

На территории монастыря существует несколько храмов. Главный храм святителя Николая (илл. 1.1), крестово-купольный по типу, был возведен и расписан в начале XIII в. С запада к нему примыкает маленькая зальная церковь св. Георгия, относимая исследователями к XIV – XV вв.<sup>17</sup> В северо-западной части монастыря, прямо на краю обрыва находится небольшая однефная церковь (илл. 2.1), сильно пострадавшая от обрушения (сохранилась лишь восточная апсида с росписью). Об этой церкви нет каких-либо достоверных

---

<sup>14</sup> Кинцвиси находится в Карельском районе, в 7 км от поселка Карели (25 км от г. Гори). Монастырь был возобновлен в 1997 г., в настоящий момент относится к Руис-Урбнисской епархии.

<sup>15</sup> *Гвасалия Д.Г.* Историческая география Восточной Грузии. Тбилиси, 1991. С. 116, *Didebulidze M. Abstract.* P. 51. Шида Картли — одна из главнейших областей средневекового Грузинского царства, в XI–XIII вв. земли Шида Картли были объединены с Картлийским эриставством и входили в состав царского домена. Через Шида Картли проходила Дарьяльская дорога (упоминается в 781 г.) — важный торговый и военный путь, соединявший Болгарию (через море), Русь, Хазарское и Половецкое княжество. Особенное значение эта дорога приобрела в XII–XV вв., позднее ее значение ослабло, но в XVIII в. вновь возросло. С X в. известна Дзамская крепость, бывшая сначала военно-политическим центром территории Гагмамхари, а затем, со втор. пол. X в., — резиденцией дзамского князя Адарнасе. Вся область Гагмамхари (позднее — Сацициано) была важной территорией внутри средневековой Грузии, помимо Дзамской крепости (служившей в XVI–XVII вв. таможенным пунктом, здесь находились церковь, дворец, караван-сарай, бани) в этом районе существовала Кинцвисская и Самцеврисская крепости, которые были восстановлены родом Цицишвили, вступившим во владение этими территориями в XV в. (*Гвасалия.* Ук. соч. С. 23, 27–28, 135–136, 109, 174).

<sup>16</sup> Дарственная грамота католикоса Мелкизедека Мцхетскому Свети-Цховели (1020 и 1033)// Грузинские документы IX–XV вв. в собрании ленинградского Института Востоковедения АН СССР. Наука. 1982. С. 20.

<sup>17</sup> *Didebulidze M.* St. Nicholas in the 13th century Mural Painting of Kintsvisi Church, Georgia// *Iconographica. Rivista di iconografia medievale e moderna.* Firenze, 2007. Ed. VI (*далее — Didebulidze M. Iconographica 2007.*) P. 74, прим. 5. Внутри маленькой церкви св. Георгия — современная роспись.

сведений: считается, что она посвящена Божией Матери, а время строительства и росписи определяется на основании анализа архитектуры и живописи. Каменная стена, окружавшая обитель и фрагментарно сохранившаяся на некоторых участках, была прорезана с севера проездной двухъярусной башней<sup>18</sup>. На археологическом уровне в юго-западной части монастыря читаются остатки строения, возможно, келий<sup>19</sup>.

В 60-е гг. XV столетия в земли Сацициано (где находится Кинцвиси) переселяется знатный грузинский род Панаскертели–Цицишвили. Заза Панаскертели, будучи преданным и деятельным сторонником грузинских царей, получает в 1467 г. от грузинского царя Константина грамоту, закрепляющую как наследственную собственность земли области Сацициано за родом Панаскертели. Своей резиденцией Заза избрал крепость Мдзорети, расположенную в середине ущелья реки Дзама, недалеко от Кинцвисского монастыря, который, в свою очередь, Панаскертели–Цицишвили восстановили для того, чтобы монастырь стал просветительским центром в их вотчинных землях. В притворе церкви св. Николая сохранилась фреска (XV – XVI в.<sup>20</sup>) с изображением (как это установил еще М. Броссе) Зазы Панаскертели как ктитора, подносящего модель храма св. Николаю. Заза Панаскертели был личностью неординарной и сочетал политическую, хозяйственную и культурно-созидательную деятельность с научным трудом. Так, например, им был написан трактат по медицине «Лечебная книга» — довольно объёмный труд, к которому был приложен фармакологический словарь<sup>21</sup>.

Следующее краткое упоминание о монастыре было сделано в XVIII столетии Вахушти Багратиони. Составляя географическую часть своего сочинения, он отметил, что монастырь процветает и находится в «заведовании настоятеля»<sup>22</sup>. Во второй половине XVIII в. в связи с набегами лезгинских племен

---

<sup>18</sup> Нынешняя крепостная стена и ворота были возведены в XVI – XVII вв.; сохранились значительные участки первоначальной кладки башни, позволившие восстановить ее первоначальную двухъярусную структуру и облик (*Чеишвили Г.* Кинцвиси. История// ПЭ Т. 33 (2013). С. 571)

<sup>19</sup> Общий план комплекса монастыря Кинцвиси, составленный Т.Ш. Абрамишвили и Н.А. Чхартишвили (1968 г.), хранящийся в архиве Национального центра изучения истории грузинского искусства и сохранения наследия им. Г. Чубинашвили в Тбилиси

<sup>20</sup> *Didebulidze M. Iconographica 2007.* P. 74, прим. 6.

<sup>21</sup> *Шенгелия М.С.* Заза Панаскертели –Цицишвили. Тбилиси, 1975.

<sup>22</sup> *Вахушти Багратиони.* География Грузии/ Введение, перевод и примечания М.Г. Джанашвили// Записки Кавказского отдела ИРГО. Тифлис, 1904. Кн. XXIV. Вып. 5.. С. 64.

на область Сацициано, монастырь был сильно разорен, о чем сообщается в документе, составленном при дворе царя Ираклия II около 1770 г.<sup>23</sup> К сороковым годам XIX в. монастырь пришел в запустение, о чем сообщает М. Броссе в своих путевых заметках<sup>24</sup>. В документах и трудах историков XIX – XX вв. – как пишет Г. Чеишвили – упоминания о Кинцвиси как о действующем монастыре отсутствуют. Возможно, был открыт лишь храм святителя Николая<sup>25</sup>. Дальнейшая история монастыря связана с исследованиями ученых XX в., о чем будет сказано в историографическом разделе работы.

---

<sup>23</sup> *Чеишвили Г.* Ук. соч. С. 571–572.

<sup>24</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. Однако, как пишет Г. Чеишвили, в 1849 г. (т.е. буквально через год после путешествия М. Броссе) княгиня Тинатин Георгиевна Цицианова (Цицишвили) пожертвовала в Кинцвиси икону св. Николая. *Чеишвили Г.* Ук. соч. С. 572.

<sup>25</sup> *Чеишвили Г.* Ук. соч. С. 572.

## ИСТОРИОГРАФИЯ

В 1847–1848 гг. востоковед французского происхождения М. Броссе,<sup>26</sup> служивший большую часть жизни в Петербурге, совершил путешествие на Кавказ, в Грузию и Армению<sup>27</sup>. В третьем томе его отчета об этой поездке мы находим небольшой пассаж, посвященный монастырю в Кинцвиси<sup>28</sup>. М. Броссе в нескольких словах описывает расположение церквей, окружающий их пейзаж, говорит о том, что одна из церквей частично разрушена, другая сохранилась хорошо и, что обе они украшены «греческой» росписью. М. Броссе приводит в сочинении фрагменты надписи, которые ему удалось разглядеть на восточной и западной подпружных арках церкви св. Николая, но не расшифровывает их, хотя замечает, что, очевидно, это отрывки из Библии, аналогичные тем, которые он встречал в Сапаре и других монастырях. Зато надпись над ктиторским портретом, находящимся в нартексе (северная стена), исследователь расшифровал: изображен Заза (Закаре) Панаскертели — предок грузинского княжеского рода Цицишвили.

---

<sup>26</sup> Труды М. Броссе (1802–1880), служившего большую часть жизни в Петербурге: при Академии наук (с 1836), в Публичной библиотеке (1841–1843), в качестве хранителя в Эрмитаже (с 1851), читавшего курс грузинского языка в Петербургском университете (1841–1842), положили начало изучению в России и Европе грузинской и армянской литературы, истории и археологии (*Brosset M.F. Histoire de la Géorgie, depuis l'antiquité jusqu'au XIXe siècle. St.-Petersbourg, 1848- 1858* и др. см. *Brosset L. Bibliographie analytique des ouvrages de Marie-Felicite Brosset, membre de l'Academie Impériale des Sciences de St.-Petersburg, 1824–1879. SPb., 1881*). В 1842 г. М. Броссе опубликовал на грузинском языке с французским переводом географическую часть не издававшейся до этого «Истории царства Грузинского», написанной в первой половине XVIII столетия Вахушти Багратиони. Другие части труда царевича Вахушти были изданы филологом Д.И. Чубинашвили (1814–1891) в 1854 г. (история Грузии XV–XVIII вв.) и Д. Бакрадзе в 1885 г. (история до XIV в.). Царевич Вахушти Багратиони (1696–1757), опираясь на материалы, подготовленные до него комиссией царя Вахтанга VI, а также привлекая новые источники и критически их осмысляя, создал исторический труд. Важность его для изучения грузинской истории актуальна по сей день. Вахушти были составлены географические атласы Грузии, материал для которых он готовил в течении многих лет. Почти сразу после своего появления карты Вахушти были переведены на французский язык Ж. де Лилем (1735), директором географического департамента Петербургской Академии наук, а в 1742–43 гг. — на русский. Благодаря этому картографические работы Вахушти получили широкое применение в России и Европе. В географической части «Истории...» царевича Вахушти упоминается «монастырь в Кинцвиси (უბჭვობო) во имя святого Николая, с куполом, великолепно построенный, на высоком месте; им заведует настоятель». *Вахушти Багратиони. География Грузии/ Введение, перевод и примечания М.Г. Джанашвили// Записки Кавказского отдела ИРГО. Тифлис, 1904. Кн. XXIV. Вып. 5. С. 64*

<sup>27</sup> *Brosset M.F. Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie en 1847–1848. St.-Petersbourg, 1849–1851.*

<sup>28</sup> *Ibid. Vol. 3. P. 97–98.*

Как ни странно, в литературе по археологии и истории искусства последних десятилетий XIX – начала XX в., в трудах таких замечательных ученых, как Д.З. Бакрадзе, Н.П. Кондаков, Е. Такайшвили (эпиграфика) и других, нам не встретилось упоминаний о кинцвисском ансамбле<sup>29</sup>.

Введение кинцвисской росписи в научный оборот происходит только в 1920-е годы и связано с именем Д.П. Гордеева (1889–1968)<sup>30</sup>. В «Предварительном сообщении о К'инцвисской росписи», ставшим отчетом об экспедиционной поездке лета 1924 г., исследователь делает небольшие заметки о самом монастыре, о состоянии сохранности фресок, описывает «топографию росписи» в самых общих чертах<sup>31</sup>. Свою датировку росписи кинцвисской церкви

---

<sup>29</sup> Упоминаний о Кинцвиси не встречается и в известных сочинениях путешественников и исследователей XIX столетия, писавших о культурном наследии Грузии (*Dubois de Montpéroux F. Voyage autour du Caucase, chez les Tcherkesses et les Abkhases, en Colchide, en Géorgie, en Arménie et en Crimée: avec un atlas géographique, pittoresque, archéologique, géologique, etc. Paris, 1839–1843, Mourier J. L'art religieux au Caucase. Paris, 1887.*

<sup>30</sup> В изучении грузинской средневековой монументальной живописи большое значение имели исследовательские поездки, предпринимавшиеся в 1917 – начале 1920-х и в 1930. Совершаются экспедиции в Давид-Гареджийскую Лавру с целью изучения сохранившихся росписей и вывоза рукописей и старопечатных книг, хранившихся в монастыре, но ко второму десятилетию XX в. уже частично расхищенных. Во время таких экспедиций делались фотографии, благодаря которым порой только и можно восстановить, что было изображено на каком-либо участке стены (особенно, когда речь идет о скальных церквях, подверженных обрушениям) – *Чубинашвили Г.Н. Пещерные монастыри Давид-Гареджи. Очерк по истории искусства Грузии. Тбилиси, 1948* (далее: *Чубинашвили Г. Пещерные монастыри*). С. 3–20. В Горийский и Ахалцихский уезды в эти годы был командирован Д.П. Гордеев, историк-искусствовед Харьковского университета, позднее регулярно публиковавший (до своего ареста осенью 1933) отчеты о своих поездках и исследовательские статьи. Д.П. Гордеев, систематически подходивший к своему предмету, подробно описал росписи в Сапаре, Зарзме, Чуле, более кратко — в церкви св. Григория Хоненца в Ани (т.к. монографию об этом памятнике готовил в этот момент Н.П. Сычѳв), св. Николая в Кинцвиси, церкви в Тимотесубани и др. Им же были опубликованы и критически отредактированы черновые записи рано умершего археолога Д.А. Кипшидзе, посвященные росписи церкви Успения в Вардзии (*Кипшидзе Д.А. О росписи большого храмового пещерного сооружения Вардзии// Изв. КИАИ. Тифлис, 1925. Т.3. С. 87-96*). При этом исследователь всегда старался привести все доступные ему библиографические сведения, касающиеся того или иного памятника. *Гордеев Д.П. Отчѳт о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 году. Росписи в Чуле, Сапаре, Зарзме. Изв. Кавказского историко-археологического института в Тифлисе, I. Петроград, 1923. С. 1–95; Он же. Предварительное сообщение о К'инцвисской росписи// Ученые записки научно-исследовательской кафедры истории европейской культуры. Вып. III. Харьков 1929* (далее: *Гордеев Д.П. Предварительное сообщение*). С. 411–416; *Он же. Тимотес-убани// Журн. «Сабчота Хеловнеба». Тбилиси, 1940. № 4.* (на грузин. яз.); *Люди и судьбы. Библиографический словарь востоковедов – жертв политического террора в советский период (1917–1991). Изд. подготов. Я. В. Васильков, М.Ю. Сорокина. СПб., 2003.*

<sup>31</sup> Д.П. Гордеев оставил замечание о стиле и технике росписи, совсем небольшое, но лаконичное: «Высокие качества твердого и широкого рисунка, умелое использование стен и сводов под композиции и отдельные фигуры, а равно изящная фактура письма и

Д.П. Гордеев основывает на наличии царских портретов, что, как он пишет, определяет круг хронологически близких памятников (Вардзия, Бетания (обе датируются им конц. XII – нач. XIII в.) и Бертубани (нач. XIII в.)), а также на художественных особенностях фресок<sup>32</sup>. Наиболее близкой аналогией Кинцвиси в художественном отношении Д.П. Гордеев считал росписи в Тимотесубани и росписи южного рукава Ахталы<sup>33</sup>. Это небольшое сообщение ценно не только тем, что стало первым научным введением в искусствоведческий оборот кинцвисского храма. Исследователем была обозначена возможность и необходимость рассмотрения грузинской живописи рубежа XII–XIII вв. в «византийском» контексте: «Богатство и разнообразие художественных течений в области монументальной живописи Грузинского царства ... открывают блестящую страницу в истории восточнохристианского искусства, а равно и «византийского» — в широком значении этого термина»<sup>34</sup>. Богородичную однефную церковь Кинцвиси, в апсиде которой «еще уцелела полуразмытая фресковая роспись», Д.П. Гордеев едва упоминает.

Дальнейшие шаги<sup>35</sup> в изучении росписи храма св. Николая в Кинцвиси были сделаны Ш.Я. Амиранашвили (1899–1975) в неоднократно выходившей

---

гармоничный колорит указывают на высокий художественный уровень мастера. В отношении красочного эффекта — основным тоном является цветистый, но мягкий голубовато-синий ... [краски] взяты в мягких гармоничных отношениях ... детали прорисованы подробно, но без мелочной дробности — уверенной мастерской рукой. Письмо ликов и обнаженных частей тела выполнено притушеванной мягкой лепкой, без резких пробелов и оживок. Вся роспись <...> дошла без поновлений» (*Гордеев Д.П. Предварительное сообщение*. С. 413).

<sup>32</sup> Кроме того, Д.П. Гордеев пишет, что к указанному времени принадлежат и некоторые другие фрески в Закавказском регионе: церковь, построенная в Ани Тиграном Хоненцем в 1215 г., фрагменты из Ахталы Лорийской, «обрывки» Саорбисских фресок, в примечаниях автор дополняет этот список храмами в Киранце и в Икорте, фрагментами анийских росписей, обнаруженными Н. Марром в 1892 г. (*Гордеев Д.П. Предварительное сообщение*. С. 413 – 414)

<sup>33</sup> Эту «школу» он противопоставляет другой группе памятников, к которым относит: роспись в Бетании (позднейшие исследования показали наличие нескольких слоев в росписи Бетании – об этом см *Макарова А.Л. Фрески церкви Рождества Богородицы в Бетании (Грузия) и их место в искусстве средневизантийского периода*. Дисс. ... канд. иск. (готовится к защите) – далее: *Макарова А.Л. Диссертация*), Ахталы (исключая южный рукав) и Ани представляют собой «другую школу». К третьей выделенной им школе Гордеев относит церковь и трапезную Бертубани (*Гордеев Д.П. Предварительное сообщение*. С. 413–414)

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> Упоминания Кинцвиси имеются в работах Н.И. Толмачевской, опубликованных в 1930-е гг. «Фрески древней Грузии» (1931) и «Декоративное наследие древнегрузинской фрески» (1939) интересны некоторыми замечаниями художницы, как видящей работу древнего мастера «изнутри» профессии, но, в целом, ничего существенного для нашей темы не представляют.

«Истории грузинского искусства», сегодня несколько устаревшей<sup>36</sup>. Ш.Я. Амиранашвили были названы имена некоторых святых в куполе храма и алтарной апсиде, а также нескольких грузинских святых в западной части<sup>37</sup>. В житийных циклах (как обобщенно они фигурировали у Д.П. Гордеева) Амиранашвили распознал житие св. Георгия и св. Николая. В «Истории грузинского искусства» встречается упоминание о кинцвисском ктиторе, которого Амиранашвили отождествляет с первым министром царицы Тамары Антонием. При этом автор ссылается на оставшееся не обозначенным им самим сообщение Д.П. Гордеева, в котором последний «идентифицирует его [ктитора] по обрывку надписи титула «протоюпертимос» как известного министра царицы Тамары — Антония Чкондидели»<sup>38</sup>. Для исследователя роспись церкви св. Николая в Кинцвиси была «наиболее ценной в художественном отношении» среди других грузинских живописных ансамблей этого периода. Возможно, поэтому для характеристики эпохи царицы Тамары в другой небольшой книжечке, изданной в 1953 г., им кратко, но в восторженных выражениях описаны только эти фрески<sup>39</sup>. Станным кажется тот факт, что о росписи второго храма в Кинцвиси Амиранашвили не упоминает в своем общем исследовании.

В 1963 г. вышла статья К. Вачейшвили, реконструировавшего имя и титул ктитора кинцвисского храма на основании сохранявшихся еще в первой половине – середине XX века остатков надписи рядом с изображением на южной стене<sup>40</sup>.

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. Положительной стороной книги является

---

<sup>36</sup> «История грузинского искусства» Ш.Я. Амиранашвили издавалась в 1950, 1963, 1968 гг.

<sup>37</sup> Прочитаны были не все имена, некоторые не совсем верно: например, свт. Панкратий был атрибутирован Ш.Я. Амиранашвили как некий грузинский святитель Баграт.

<sup>38</sup> *Амиранашвили Ш.Я.* История грузинского искусства. М., 1950. С. 192.

<sup>39</sup> *Амиранашвили Ш.Я.* Вклад Грузии в сокровищницу художественной культуры. Тбилиси, 1953. С. 22.

<sup>40</sup> ვაჩეიშვილი კ. ყიფვისის მშენებლის დამოხატულების 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.). Скульплезный труд К. Вачейшвили по прочтению разрозненных фрагментов букв (приведены в статье К. Вачейшвили) и восстановлению надписи имел большое значение, т.к. сегодня, как нам сообщила М. Дидебулидзе, курировавшая реставрационные работы в Кинцвиси в 2000–2001г, надпись совсем не читается. Однако, прочтение К.А. Вачейшвили не оспаривается.



альбом с фотографиями фресок. Однако текст О. Пиралишвили носит характер, скорее, эстетико-философского размышления, нежели искусствоведческого исследования. Автор настойчиво проводит мысль о «столкновении передовых идей со средневековой косностью, выраженных в данном случае в противопоставлении церковной схоластике и догматизму гуманистических идей с их пристальным вниманием к человеку»<sup>41</sup>. Позицию, с которой автор рассматривает росписи Кинцвиси, отражают названия глав: ««Иконные темы» с национальным и гуманистическим идеалом», «Концепция человеческой красоты». Чистота и изысканность колорита росписи, артистичность её исполнения, «высокое поэтическое постижение изменяющейся во времени земной красоты»<sup>42</sup>, выразившееся в изображении знаменитого кинцвисского Ангела, заставляют автора рассматривать роспись Кинцвиси как памятник, отразивший зарождение гуманистических «тенденций, которые обретают затем полноправие и особую активность в искусстве итальянского Возрождения»<sup>43</sup>. Подчеркивается самобытность памятника, независимость его от византийского искусства. В последние годы позиция О. Пиралишвили, говорящего о ренессансном (т.е. присущем европейскому Ренессансу) характере кинцвисской росписи, подверглась справедливой критике грузинскими учеными<sup>44</sup>.

Значимой для изучения нашей темы оказалась монография о росписи современного Кинцвиси грузинского храма в Тимотесубани, написанная Е.Л. Приваловой (1980)<sup>45</sup>, описывающей росписи храма св. Николая в Кинцвиси как памятник того же художественного круга, что и Тимотесубани<sup>46</sup>.

---

<sup>41</sup> *Пиралишвили О.* Роспись Кинцвиси. Тбилиси, 1979. С. 30.

<sup>42</sup> Там же. С. 47. Теории о грузинском Ренессансе (в понимании этого слова в его «западном» значении), о влиянии на живопись неоплатонических идей и проч., высказывавшиеся некоторыми авторами, нами не могут быть приняты всерьез.

<sup>43</sup> Там же. С. 30.

<sup>44</sup> *Didebulidze M.* Secular trends in the Georgian culture from the period of Queen Tamar and the contemporary wall painting // Proceedings of Vakhtang Beridze 1st International Symposium of Georgian culture. Georgian Art in the Context of European and Asian Cultures. June 21–29, 2008. Tbilisi, 2009. P. 121–125.

<sup>45</sup> *Привалова Е.Л.* Роспись Тимотесубани. Исследование по истории грузинской средневековой монументальной живописи. Тбилиси, 1980 (далее: *Привалова Е. Роспись Тимотесубани*). Материал третьей главы этой книги («К вопросу о грузинской монументальной живописи рубежа XII–XIII вв. и работе средневековых живописных артелей») в сокращенном виде был изложен исследовательницей в сообщении на II Международном симпозиуме по грузинскому искусству (*Привалова Е. О грузинской монументальной живописи рубежа XII–XIII вв.* // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977).

<sup>46</sup> Между тем, росписи рассматриваются вне византийского контекста.

Росписи церкви св. Николая фигурируют в работах, посвященных некоторым сквозным темам, таким, как проблема светского портрета в средневековой живописи – книга Г. Алибегашвили «Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи» (1979) или концептуальный труд Э. Истмонда «Royal Imagery in Medieval Georgia» (1998)<sup>47</sup>. В статьях обзорного характера, как правило, посвященных иконографическим особенностям грузинских ансамблей, фрески Кинцвиси упоминаются наряду с другими грузинскими ансамблями<sup>48</sup>.

Русские и европейские историки искусства второй половины XX в. вновь (после Гордеева) обратили внимание на то, что фрески церкви св. Николая в Кинцвиси необходимо изучать в контексте не только грузинского, но и византийского искусства. В. Джурич рассматривал их наравне со Студеницей как образцы искусства раннего XIII в., искусства, отражавшего стиль столичной живописи в сложный период завоевания империи крестоносцами<sup>49</sup>. В.Н. Лазарев отмечал, что «фрески стоят под сильным византийским влиянием»<sup>50</sup>. О соотношении стиля грузинских росписей XI–XIII вв. с одновременной ей константинопольской живописью писала Д. Мурики в статье 1981 года<sup>51</sup>. Особой образности раннего XIII в. и художественному её воплощению в памятниках «студеницкого круга» посвящена работа О.С. Поповой, в которой в качестве стилистических аналогий росписи Студеницы автор упоминает отдельные образы из церкви св. Николая в Кинцвиси и фрески Тимотесубани<sup>52</sup>.

---

<sup>47</sup> Eastmond A. *Royal Imagery in Medieval Georgia*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1998.

<sup>48</sup> Lafontaine-Dosogne J. L'évolution... P. 129–156, Вирсаладзе Т. *Основные этапы, Constantinides E. Byzantine Traditions and the Churches of Georgia in the Caucasus and the Lowlands: Iconography, Style and Liturgical Influences*// Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти О.И. Подобедовой (1912–1999): Сб. статей / Отв. ред. М.А. Орлова. М., 2005 и др.

<sup>49</sup> Djurić V.J. *La peinture murale byzantine: XIIe et XIIIe siècles* // Actes du XV<sup>e</sup> Congrès international d'études byzantines. Rapports et co-rapports. Athènes, 1976. Vol. 3 (далее: Djurić V.J. 1976). P. 5, 79–80.

<sup>50</sup> Лазарев В.Н. *История византийской живописи*. М.: Искусство, 1986 (далее: Лазарев В.Н. *История* 1986). С. 143.

<sup>51</sup> Mouriki D. *The formative role*. S. 725–757.

<sup>52</sup> Попова О.С. Балканска уметност раног XIII века и руско сликарство// Зограф. Београд, 1983. Вып. 14. С. 31–39 (далее: Попова О.С. *Балканска уметност*). Ссылки на другие работы, посвященные в целом стилю начала XIII в., будут приведены в соответствующей главе работы.

С иконографической точки зрения интересны исследования Т. Вельманс, посвятившей грузинским памятникам значительную часть своих статей<sup>53</sup>. Ею, в частности, была проанализирована (статьи 1978 и 2002 гг.<sup>54</sup>) программа росписи апсиды второй кинцвисской церкви. Кроме исследования Т. Вельманс центральному сюжету апсиды Богородичной церкви в Кинцвиси посвящена статья М. Радуйко 1995 г.<sup>55</sup>. «Монографически» роспись Богородичной церкви была исследована в диссертации Н. Симонишвили, написанной на грузинском языке и защищенной в 1994 г.<sup>56</sup>

Критический обзор перечисленных исследований проводится в главе, посвященной Богородичной церкви в Кинцвиси. Здесь коротко отметим, что предлагавшаяся этими исследователями датировка росписи второй половиной – концом XIII в. (Н.Симонишвили), концом XIII – началом XIV в. (Т. Вельманс в статье 2002 г.<sup>57</sup>) и второй половиной XIV – началом XV в. (Т. Вельманс в статье 1978 г.<sup>58</sup>, М. Радуйко) в нашей работе подвергается пересмотру на основе подробного стилистического анализа фресок, сравнения их с росписью соседнего храма св. Николая и привлечения круга памятников, как грузинских, так и византийских, которые, на наш взгляд, могут рассматриваться в качестве художественных аналогий фрескам церкви Богородицы в Кинцвиси. Другим важным фактором для передатировки росписи храма становится рассмотрение иконографической программы апсиды Богородичной церкви в Кинцвиси в контексте богословских проблем, волновавших византийское общество на

---

<sup>53</sup> *Velmans T.* La peinture murale en Géorgie qui se rapproche de la règle constantino-politaine. 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. И др. статьи в этом сборнике (далее ссылка на сборник Т. Вельманс: *Velmans 2002*)

<sup>54</sup> *Velmans T.* Les fresques de l’église de la Vierge à Kincvisi. Une image unique de la Communion des Apôtres// *Cah. arch.* Vol. 27 (1978). P. 147–161 (далее: *Velmans 1978*). Эта же статья с небольшими, но существенными изменениями напечатана в сборнике статей Т. Вельманс: *Velmans 2002*. P. 241–250.

<sup>55</sup> *Радуйко М.* Чин Узношења и раздробљења Агнеца у Причешћу Апостола из Богородичине цркве у Кинцвиси// *Зборник радова Византолошког института XXXIV.* Београд, 1995. С. 203–223.

<sup>56</sup> Нам удалось ознакомиться с авторефератом диссертации Н.М. Симонишвили, который нам любезно предоставила проф. М. Дидебулидзе. სიმონიშვილი ნ. ყინწვისის ღმრთისმშობლის ეკლესიის მონატულობა. სადისერტაციო მაცნე ხალოვანებათმცოდნეობის მეცნიერებათა ქანდიდაცის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისი, 1994 (Симонишвили Н. Роспись церкви Богородицы в Кинцвиси. Автореферат диссертации на соискание степени канд. иск. Тбилиси, 1994 – на грузин. яз.)

<sup>57</sup> *Velmans T.* Les fresques de l’église de la Vierge à Kincvisi. Une image unique de la Communion des Apôtres// *Velmans 2002*. P. 241–250.

<sup>58</sup> *Velmans 1978.* P. 147–161.

протяжении длительного периода с конца XI по конец XII – начало XIII века, выплеснувшихся в полемике о природе евхаристической жертвы в середине XII столетия. Этот вопрос в отношении кинцвисской росписи был поднят Н. Симонишвили, как следует из ее автореферата, но нами он рассмотрен, по существу, с чистого листа и с учетом новых исследований по иконографии композиций, призванных разъяснить смысл Евхаристической жертвы.

Докторская диссертация М. Дидебулидзе (2006)<sup>59</sup>, курировавшей реставрационные работы в Кинцвиси в 2000 – 2001 годах<sup>60</sup>, стала первой серьезной монографией о росписи церкви св. Николая. Грузинской исследовательницей написан ряд статей на эту тему и прочитано несколько докладов на международных конференциях<sup>61</sup>. К сожалению, нам не удалось подробно ознакомиться с работами, написанными на грузинском языке, но лаконичные и информативные статьи, опубликованные на европейских языках, также как и автореферат диссертации, любезно предоставленный нам автором, дают достаточно целостное представление о позиции грузинской исследовательницы.

Несмотря на узко обозначенную в названии диссертации проблему («Художественные особенности росписи церкви св. Николая в Кинцвиси...»), автор подробно освещает разные аспекты темы: разобрана иконографическая программа росписи, высказано интересное мнение о причинах редкого для Грузии посвящения храма св. Николаю Мирликийскому и о концепции всей росписи в целом, приведены ранее неизвестные факты (например, прочитанные в ходе реставрации имена святых), работу сопровождают графические схемы росписи. К

---

<sup>59</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 (далее: Didebulidze M. Abstract).*

<sup>60</sup> Подробнее о реставрационных работах см «Введение».

<sup>61</sup> *Didebulidze M. St. Nicholas in the 13th century Mural Painting of Kintsvisi Church, Georgia// Iconographica. Rivista di iconografia medievale e moderna. Firenze, 2007. Ed. VI (далее — Didebulidze M. Iconographica 2007), Didebulidze M. Image of the Three Youths in the Furnace against the Background of Anti-heretical Disputes at the End of the 12th century// The Proceedings of 2<sup>nd</sup> International Symposium of Georgian Culture. The Caucasus: Georgia on the Crossroads. Cultural exchanges across the Europe and Beyond. Tbilisi, 2011. P. 118–124, Didebulidze M. On the Reflection of Theological Disputes in the Program of the Wall Painting of St. Nicholas Church at Kintsvisi// Georgian Antiquities. Tbilisi, 2005. Is. 6. P. 116–140 (на груз. яз. с англ. резюме на стр. 140–141), Дидебулидзе М. Житийный цикл св. Николая в росписи начала 13-го века в Кинцвисском храме// Кавказоведение. № 8. М., 2005 (далее: Дидебулидзе М. Житийный цикл). С. 97–103, Didebulidze M. Conservation of Kintsvisi Wall Painting// Deltion, 3, Thessaloniki, 2002. и др.*

высказанным соображениям автора мы неоднократно будем обращаться в соответствующих главах настоящего исследования.

М. Дидебулидзе пишет о том, что влияние, оказываемое искусством Константинополя на искусство близлежащих православных стран часто переоценивается, мы не можем говорить о гомогенном византийском искусстве: оно имеет яркие национальные традиции. Кроме того, понятие влияния подразумевает, по мнению исследовательницы, снижение оценки памятника, который а priori становится некоей имитацией, подражанием византийским образцам. Пример отношения в историографии к росписи Никольского храма в Кинцвиси для грузинской исследовательницы в этом смысле показателен.

Рассматривая стилистические тенденции византийского искусства конца XII и XIII столетий, автор говорит о несинхронности художественных процессов в грузинской и византийской монументальной живописи. В церкви св. Николая в Кинцвиси практически нет точек соприкосновения с росписями конца XII в., такими как фрески храма в Лагудера на Кипре (до 1192), Курбиново в Македонии (1191) или фрески Дмитровского собора во Владимире (1195)<sup>62</sup>.

Обращаясь к анализу искусства XIII столетия, М. Дидебулидзе пишет о характерной для византийской живописи этого периода тенденции к акцентированию пластики, объема формы, наблюдаемых уже во фресках в Милешевой (до 1228) и, затем, в искусстве 1260-х годов (фрески церкви св. Троицы в Сопочанах и Деисус из Софии Константинопольской). В грузинской монументальной живописи после Кинцвиси таких тенденций не обнаруживается, и, таким образом, она оказывается как бы вне русла византийского искусства. Новая «встреча» с Византией произойдет в Грузии уже в Палеологовское время.

М. Дидебулидзе приходит к выводу, что Кинцвиси и грузинская живопись начала XIII в. — явление в большей степени самостоятельное, чем представлялось другими исследователями (подразумеваются, по-видимому, В. Джурич, Д. Мурики – С.Т.). В частности, в Кинцвиси, в отличие от

---

<sup>62</sup> Названные памятники относятся к разным стилевым течениям конца XII в. Лагудера и Курбиново – к т.н. «позднекомниновскому маньеризму», представляющему собой крайне для византийского искусства «непривычного» по своей сверхмерности явление. Фрески Владимира стоят особняком внутри «классического» (О.С. Попова) или «монументального» (Д. Мурики) течения, в сохранившихся фрагментах Страшного Суда сильнее проявляется ориентация на комниновское искусство начала XII в. (например, миниатюры рукописи ГИМ, Син. гр. 41). И хотя, лирическая интонация в некоторых ангельских ликах западного рукава владимирского храма близка образу Кинцвисского Ангела, в остальном взятые как сравнение фрески Дмитровской церкви с очевидностью выявляют не-классичность и меньшую искусственность кинцвисского художника.

византийского искусства XIII века, все подчинено плоскости, главный акцент стоит на локальном цвете и рисунке. Никогда в грузинской живописи не встречается глубокого «прорезывания» формы в местах тени – обычно происходило постепенное высветление поверхности слой за слоем. Кроме того, в Грузии не было эллинистической традиции, следствием отсутствия которой явилось «небрежение» к объему (добавим от себя, что мы не встретим «антично-философских» черт в физиогномике)<sup>63</sup>.

Единственный памятник, являющийся близкой стилистической параллелью росписи кинцвисской церкви, о котором пишет М. Дидебулидзе, — фрески Студеницы (1208/1209). Отмечая, что некоторые черты сближают сербский и грузинский ансамбли, исследовательница справедливо пишет о формальных различиях памятников, но не затрагивает вопрос художественной образности, который, на наш взгляд, важен для сравнения этих ансамблей. Не привлекаются для сопоставления сохранившиеся иконы этого периода, позволяющие более полно представить пути развития искусства начала XIII века.

Наши суждения об исследовании М. Дидебулидзе основаны только на автореферате ее диссертации и статьях автора, опубликованных на европейских языках (к сожалению, возможности ознакомиться с полным текстом диссертации на грузинском языке у нас не было). В целом, позиция М. Дидебулидзе нам представляется справедливой, но с некоторыми оговорками. Соглашаясь с тем, что (судя по памятникам) понимание формы и художественный вкус в Грузии были иными, чем в Византии, тем не менее, думаем, что как на протяжении XII в., так и на рубеже XII–XIII столетий византийские художественные импульсы не могли не проникать в Грузию и не «корректировать» линию развития собственной традиции. Тот факт, что не во всех памятниках это очевидно, свидетельствует, скорее, о «насмотренности» мастера, его знакомстве с современным ему художественным процессом в Византии или «не-знакомстве» и следовании устоявшимся в местном искусстве принципам. Так, во фресках Вардзии (1184–1186) и церкви св. Николая в Кинцвиси (около 1205) очевидна

---

<sup>63</sup> До 1204 г. в Константинополе сохранялись статуи античного времени, и, в целом, «классическая» основа почти всегда ощущается в качественной византийской живописи, не говоря о регулярных «ренессансах» этого искусства. В отношении грузинского искусства, нам представляется, что говорить о полном незнании эллинистической традиции, не стоит. Опосредованно отголоски античного понимания формы, неоплатонической философии и др. «эллинизмов» проникали в Грузию. В частности, фрески XI в. в области Тао (Тайк) настолько адекватны современному им византийскому искусству, что и в них ощущается эллинистическая традиция.

близость многим византийским памятникам этого периода. В росписях храмов, созданных чуть позднее (через семь – десять лет после завоевания Константинополя 1204 г.), например, в церкви Благовещения в Бертубани (1212–1213), сильнее ощущается местная традиция.

В диссертационном исследовании мы опираемся на представление об искусстве начала XIII столетия, сформулированное в работах В. Джурича, Л. Хадерман-Мисгиш, С. Томекович, О.С. Поповой, Д. Мурики и некоторых других историков искусства, рассматривающих время «около 1200 года» как обособленный период. При таком подходе фрески Кинцвиси могут быть рассмотрены как часть большой византийской культуры в ее грузинском варианте (что никак не отменяет своеобразия грузинского искусства и вовсе не принижает его ценность).

Один из аспектов, на котором мы останавливаемся в работе, – характер образа. Вопреки субъективности определения этого параметра, он важен не только для понимания места росписи храма св. Николая в общевизантийском контексте, но может помочь в датировке малой Богородичной церкви Кинцвиси. Нам представляется не лишним основания сравнить две росписи, созданные в стенах одного монастыря (что, согласно автореферату М. Дидебулидзе, не входило в круг рассмотренных ею проблем). Сопоставление росписей этих двух храмов и привлечение при стилистическом анализе византийских произведений второй половины XII – начала XIII века, могло бы скорректировать существующую датировку малой кинцвисской церкви.

В отечественном искусствознании грузинское искусство на сегодняшний день изучено недостаточно. Многие данные, приведенные в исследованиях предшествовавших поколений историков искусства, нуждаются в уточнении. Современные же исследования грузинских искусствоведов малоизвестны в России, только в последние годы постепенно возобновляются научные контакты, прерванные в 1990-е – начале 2000 гг. Сложности у автора возникали с исследованиями, опубликованными на грузинском языке и доступными лишь в Грузии. Только благодаря помощи российских и грузинских коллег трудности были преодолены и компенсированы. Надеемся, что настоящая работа, носящая монографический характер и посвященная одному из самых известных грузинских фресковых ансамблей средневековья, а также чрезвычайно интересной росписи малой кинцвисской церкви, не будет напрасной.

## ГЛАВА 1. ЦЕРКОВЬ СВЯТИТЕЛЯ НИКОЛАЯ В КИНЦВИСИ

Прежде чем перейти к описанию архитектуры Никольского храма и анализу его живописи, приведем краткие сведения, касающиеся проблемы датировки памятника. Время строительства храма и работы над его фресками было установлено на основании царского и ктиторского портретов и сведений об изображенных в грузинских летописях (и эта датировка не противоречит стилистическим особенностям фресок, по которым памятник был приблизительно датирован началом XIII в. еще первыми исследователями Кинцвиси в 1920-х гг.).

На северной стене храма изображены отец царицы Тамары царь Георгий III, сама царица Тамара и её сын Георгий Лаша. Царский портрет позволил отнести роспись ко времени правления царицы Тамары (1184 – около 1207/1213) и объединить Кинцвиси с другими памятниками этого периода, в которых также присутствует изображение царицы Тамары<sup>64</sup>.

На южной стене храма находится композиция, представляющая ктитора, подносящего храм иконе святителя Николая Мирликийского. Рядом с этим человеком в первой половине XX в. можно было рассмотреть последнее слово в некогда двустрочной надписи «...ипертимос», которую исследователи прочитывали как «протоипертимос» (Д.П. Гордеев) или «випертимос» (Ш.Я. Амиранашвили). Фрагменты других букв надписи сохранялись еще и в 1950–1960 гг., что позволило К.А. Вачейшвили восстановить надпись как: «*Антоний Чкондидели, архиепископ, мцигнобартухуцеси, протоипертим*»<sup>65</sup>.

Ипертим — титул митрополита. Однако предполагается, что изображен некто, имевший не только митрополичий сан, но занимавший и некую высокую светскую должность, а именно – мцигнобартухуцеси («старейшина книжников»,

---

<sup>64</sup> Портрет царицы Тамары присутствует в нескольких храмах XII–XIII вв.: в церкви Успения пещерного монастыря Вардзия (1184–86) царица Тамара изображена следующей за своим отцом Георгием III, в храме монастыря Бетания (портреты царей были добавлены в нач. XIII в. к основной более раннего времени росписи) царица представлена с Георгием III и с царевичем Лашей Георгием, как в Кинцвиси; в Бертубани (ок. 1212–1223) царица Тамара уже следует за своим сыном, что, по мнению исследователей, говорит о том, что роспись в этой пещерной церкви была выполнена после смерти грузинской царицы. Многие грузинские храмы этого времени строили в своих именах знатные феодалы, приближенные царского двора. Их портреты фигурируют наряду с царскими в церкви Успения в Вардзии (Рати Сурамели, эристав Картли), в Бетании (Сумбат Орбели) и в Кинцвиси (Антоний Чкондидели).

<sup>65</sup> ვაჩეიშვილი კ. ყიბწვისის 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.).



первый министр) епископ Чкондидский. Этот чин, учрежденный царем Давидом IV Строителем вскоре после Руис-Урбнисского собора 1103 г., объединял в себе церковную и светскую власть: епископ Мартвильский (Чкондидский) с тех пор был не только главным епископом, но и начальником царской канцелярии, ему же подчинялось высшее судебное учреждение страны.

На рубеже XII – XIII вв. Чкондидскую кафедру занимал Антоний Глонистависдзе. В этой должности он оставался до 1206-1207 гг.<sup>66</sup> Последняя дата была принята исследователями в качестве даты создания росписи в Кинцвиси. В исследованиях последних лет дата росписи была уточнена – около 1205 года – на основании сопоставления разных исторических документов<sup>67</sup>.

## 1.1 Архитектура храма

Описание архитектуры церкви свт. Николая в Кинцвиси, сделанное в этом разделе, имеет целью лишь общее знакомство с памятником и не претендует на полноту архитектурного анализа. Храм свт. Николая относится к распространенному в Закавказье крестово-купольному типу (илл. 1.2)<sup>68</sup>. Однако, насколько нам известно, только церковь монастыря Тимотесубани (перв. четв. XIII в.), сложенная, также как и кинцвисская, из кирпича, может быть рассмотрена как наиболее близкая аналогия изучаемому памятнику. Эти две церкви отличаются 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, присущих каменным храмам Грузии), но и большая «зальность» внутреннего пространства и его освещенность, возможная благодаря окнам, по три расположенным на каждой стене.

---

<sup>66</sup> Вачейшвили К.А. Ук. соч. С. 751.

<sup>67</sup> Об этом нам сообщила проф. М. Дидебулидзе, не уточнив, к сожалению, о каких именно документах идет речь.

<sup>68</sup> Об архитектуре Кинцвиси: Беридзе В. Грузинская архитектура с древнейших времен до гачала XX века. Тбилиси, 1967. С. 56—57, табл. 124, 125, *Alpago-Novello A., Beridze V., Lafontaine-Dosogne J. Art and Architecture in Medieval Georgia.* Louvain-la-Neuve, 1980 (план № 48). Из кирпича построены большая и малая Крестовая церковь в Шио-Мгвиме, Кинцвиси, Тимотесубани, церковь в Киранце (нынешняя территория Армении, на рубеже XII–XIII вв. входившая в состав Грузии). Об архитектуре Кинцвиси см. работу Д. Туманишвили – თუმანიშვილი დ. ყინწვისის ჭმ. ნიკოლოზის ტაძრის ხუროთმოძღვრების გაგებისათვის // წერილები. ნარკვევები. თბ., 2001. გვ. 127–147.

В плане (илл. 1.4) кинцвисский храм четко делится на три равные по длине и ширине части: восточную, среднюю и западную, к которой примыкает нартекс. По сторонам от главной алтарной апсиды, имеющей виму, сделаны два боковых компартимента: жертвенник, из которого имеется проход в алтарь, и диаконник. Высокий барабан, сужающийся кверху, опирается на полуцилиндрические своды вимы, боковых (северного и южного) рукавов креста и более протяженного западного рукава.

Пространство западной части свободно перетекает как в центральную подкупольную зону, так и в северо-западный и юго-западный угловые компартименты, открытые и незамкнутые. Эти межукавные пространства перекрыты полуцилиндрическими сводами, ориентированными перпендикулярно своду западного рукава креста. Попадая через северную дверь в храм, входящий оказывается в относительно невысоком и слабоосвещенном пространстве западной зоны, двигаясь затем в середину и в направлении алтаря, он может ощутить контраст: центральная подкупольная зона гораздо сильнее освещена и «вертикализована» (илл. 1.5).

Внутренняя структура храма отражена во внешнем его виде. Снаружи четко читается подкупольный крест, рукава которого повышены и имеют внешнее двускатное покрытие. Апсидная часть выделена только высокими врезками-нишами на восточной стене, что нередко в закавказской архитектуре. Скучный внешний декор ограничивается барабаном: его узкие, высокие окна с круглыми оконницами обрамлены арками-валиками на тягах, а под кровлей барабан опоясан лентой кирпичного незамысловатого орнамента. Плоскости стен оставлены без каких-либо декоративных элементов.

По мнению А.Ю. Казаряна, особенности техники кладки храма в Кинцвиси обнаруживают иранское влияние, последнее еще более явно в Тимотесубани и Киранце в Армении<sup>69</sup>. Все три названных храма построены в конце XII – начале XIII в. и стоят особняком в грузинской архитектуре X – XIV вв. «Восточной» чертой является форма подпружных арок внутри храма Кинцвиси: они имеют легкую заостренность и изгиб (отличный от западной стрельчатой арки). Не

---

<sup>69</sup> Мнение А.Ю. Казаряна, высказанное в устной беседе. В частности, А.Ю. Казарян отмечал особенность выкладывания ниш на восточной стене. Завершение их в Кинцвиси выложено «ступеньками», что встречается в иранской архитектуре. В Тимотесубани и в Киранце (кон. XII в.), кладка которых, также как в Кинцвиси, – кирпичная, барабаны украшены поливными изразцами, параллели которым можно найти в украшении стен иранских мечетей.

затрагивая вопрос о строительной артели, работавшей в Кинцвиси и Тимотесубани, отметим факт тесного соприкосновения грузинской и иранской культур, проявившегося в особенностях архитектуры изучаемого памятника.

С запада к храму примыкает нартекс, построенный одновременно с храмом, но расписанный при Панаскертели. Внутри он разделен на два этажа, перекрытых крестовыми сводами<sup>70</sup>. Как с первого, так и со второго этажа в наос храма существуют проходы по центральной оси. Проход во втором ярусе и устроенный вдоль западной стены небольшой (около 1 м) уступ говорят в пользу наличия в храме своеобразных небольших хоров, стоя на которых можно было участвовать в Службе.

У южной и северной стен храма существуют невысокие притворы с примыкающими к ним помещениями. Эти дополнительные пристройки появились, по мнению Д. Туманишвили, в период позднего средневековья<sup>71</sup>. С северной стороны такое помещение, прямоугольное в плане, расположено западнее притвора и с ним не соединяется. К южному притвору примыкает капелла, имеющая в восточной части полукруглую апсиду с двумя нишами. Южный притвор имел проходы в капеллу и в храм, но последний был заложен<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> В XV веке нартекс был разделен стенами на три самостоятельных помещения, соединенных проходом. Двухэтажный нартекс – редкость в груз. средневеков. архитектуре; по мнению Д. Туманишвили, образцом для кафоликона Кинцвиси послужило устройство храмов в Цроми (VII в) и в монастыре Тигва (1152). Последний был построен дочерью Давида IV Строителя Тамарой (Д.Т. Кинцвиси. Архитектура // ПЭ. Т. 33 (2013). С. 572).

<sup>71</sup> Д.Т. Кинцвиси. Архитектура // ПЭ. Т. 33 (2013). С. 572.

<sup>72</sup> Вход в южный притвор имел небольшое «перспективное сокращение» из трех ступеней. Самая внешняя из них сохранила свое оформление в виде резных сдвоенных колонок-тяг, «опирающихся» на два шарика, заключенных сверху и снизу в две орнаментальные полосы, внизу находится квадратный блок с резным орнаментом. Подобный декоративный мотив сдвоенных тяг и идентичный рисунок орнамента нижнего камня использованы в оформлении фасадов церкви Рождества Богородицы в Бетании (архитектура: начало – первая треть XII в.) Отметим, что южный притвор бетанийской церкви имеет похожее оформление входа – своеобразный «перспективный портал». Возможно, при достройке дополнительных помещений в более позднее время были использованы сполли или мастера не утратили приемов, известных в архитектуре более раннего периода (?). (Датировка архитектуры храма Рождества Богородицы в Бетании началом – первой третью XII в. предложена А.Л. Макаровой. См. *Макарова А.Л. Диссертация...*).

## 1.2 Иконографическая программа росписи

Программы росписей грузинских храмов, в основе своей следующие византийским, имеют ряд особенностей, с одной стороны, объединяющих грузинские ансамбли в отдельную группу в искусстве христианского Востока, с другой, выявляющие внутри этой группы неповторимость, глубокую продуманность и особый замысел каждого памятника.

В этой части работы будет дано описание и проведен анализ иконографической программы росписи кинцвисского храма св. Николая.

### 1.2.1 Купол и барабан (илл. 1.9)

В скуфье купола изображен большой крест, осеняющий все подкупольное пространство. Ниже, на переходе от купола к барабану представлен Деисус с предстоящими Христу Богородицею и Иоанном Предтечей, а также девятью архангелами. В барабане, разделенном на два регистра представлены 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.

#### *Анализ программы росписи купольной зоны*

Крест в куполе — драгоценный, словно украшенный разноцветными пластиночками — имеет рукава, расширяющиеся от центра и на концах раздваивающиеся, подобно византийским процессионным крестам. От креста расходятся разноцветные круги — сияние славы Креста. В Кинцвиси от изображения в скуфье сохранились слабые очертания – «тени», тем не менее, они позволяют увидеть, что центральный круг был красным, следующее кольцо — другого менее интенсивного цвета, затем — синий фон.

Почитание Голгофского Креста, воспринятое Грузией одновременно с ее христианизацией в IV веке и восходящее к традиции Святой Земли, проявилось не только в посвящении храмов, но и в обязательном введении темы Креста Господня в программу их декора.

В грузинских храмах VII – VIII вв. большое рельефное или живописное изображение креста помещалось в своде или куполе; небольшие кресты, заключенные в прямоугольную раму или процветшие, – на стенах, отмечая

наиболее важные места в пространстве церкви. Примером этого могут служить изображения процветшего креста (VII в.) в Атени, где они отмечали нижнюю часть восьми выступов апсид и входы в жертвенник и диаконник<sup>73</sup>; три рельефных креста над западным входом в церковь Креста в Теловани (VIII в.)<sup>74</sup>.

В раннее время (V–VII вв.) рельефное или живописное изображение Креста в своде не является исключительной особенностью грузинских памятников или церквей Малой Азии, среди христиан которой почитание Креста было широко распространено. Достаточно вспомнить раннехристианские мозаики в Равенне и Риме, где нередко крест на звездном небе понимался в связи с темой победы Христа над смертью и Второго Пришествия. Отметим, что в период иконоборчества (VIII – перв. пол. IX в.), не затронувшего Грузию в той степени, в какой оно затронуло Византию<sup>75</sup>, крест в византийских росписях являлся, фактически, единственным семантически наполненным элементом декорации. После восстановления иконопочитания преобладающими в византийской столично-ориентированной живописи постепенно (к началу XI в.) становятся другие темы. На христианском Востоке тема Креста в декоре храмов сохранялась дольше, вплоть до XIII века, и периодически возникала в позднее время (в XVI – XVII вв.: храм в Хоби, Никорцминда).

На протяжении второй половины X – первой половины XIII в. эта тема в грузинской монументальной живописи представлялась в двух видах: «Явление Креста», которое изображено в Кинцвиси, и «Вознесение Креста ангелами». Во фресках куполов X – начала XI в., сохранившихся в области Тао-Кларджетии, изображен Крест, возносимый ангелами (Ишхани, 960-е<sup>76</sup>) или только Крест,

---

<sup>73</sup> *Вирсаладзе Т.Б.* Росписи Атенского Сиона. Тбилиси: «Хеловнеба», 1984. С. 13.

<sup>74</sup> Рельефные или живописные кресты в куполах Джвари во Мцхете (кон. VI – нач. VII в.), Самцевриси (перв. треть VII в.), церковь Кабени в Качаети (VIII в.), Теловани (VIII в.). სხირტლაძე ზ. ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა : თელოვანის ჯვარპატიოსანი (*Skhirtladze Z. Early Medieval Georgian Monumental Painting : Telovani Church of the Holy Cross*). თბილისი/ Tbilisi, 2008. (далее: *Skhirtladze Z. Telovani*). P. 314. Покрашенный красной краской и рельефно выделенный крест в куполе Атенского Сиона, относящийся, по мнению Т. Вирсаладзе, к декорации храма, сделанной сразу по завершении строительства в начале VII в. (*Вирсаладзе Т.Б.* Росписи Атенского Сиона. Тбилиси: «Хеловнеба», 1984. С. 13). Основная (фигуративная) роспись храма в Атени традиционно датируется второй половиной XI в. (*Вирсаладзе Т. Основные этапы*. С. 15–16) или 90-ми гг. XI в. (*Абрамишвили Г.* Атени Сиони// ПЭ. Т. 3 (2001). С. 675–677).

<sup>75</sup> *Skhirtladze Z. Telovani*. P. 319.

<sup>76</sup> *Thierry N., Thierry M.* Peintures du Xe siècle en Géorgie méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure// Cah. arch. Vol. 24 (1975). P. 73–113 (далее: *Thierry N. et M. Peintures du Xe siècle en Géorgie*). P. 100.

украшенный драгоценными камнями, как в Хахули (фрески конца X – начала XI в.). Тема Вознесения Креста в этих ансамблях многоаспектна: она имеет теофанический аспект и, одновременно, преломляется в эсхатологическом ключе, что подтверждают те сюжеты, которые изображены ниже: вознесение пророка Илии, представленное в Хахули, и четыре колесницы из видения пророка Захарии (Зах. 6. 1-8), которые отсылают к четырем всадникам Откровения Иоанна Богослова (6 гл.), – в Ишхани<sup>77</sup>.

Приблизительно с конца XI – начала XII в., насколько позволяют судить сохранившиеся памятники, в грузинскую монументальную живопись проникают элементы византийской системы росписи крестовокупольного храма (Атени). Тем не менее, в отношении темы Креста, в частности, сохраняются собственные традиции. В куполах фигурирует не «Вознесение» или образ Христа Пантократора, а Крест: храмы в Кумурдо (нач. XI в.), Манглиси (20-е гг. XI в.), т.н. Старая Шуамта (XI в.), Канчаети (XI–XII в.). В XII–XIII вв. изображение Креста, возносимого ангелами можно видеть в притворе церкви Успения в монастыре Вардзия (1184–1186), в главной церкви Удабно в Давид-Гареджи (слой второй половины – конца XII в. (?)), в Моцамети в Гареджи (XII в.<sup>78</sup>), в западном притворе Гелатского храма (XII в.), в храме в Бертубани (около 1212/13); «Явление Креста», помимо Кинцвиси, изображено в храме в Икорте (около 1172) и в Тимотесубани<sup>79</sup>.

Устойчивость традиции почитания Креста Господня, наблюдаемая в Грузии, обусловлена, по-видимому, с одной стороны, тем, что богослужение Грузинской Церкви до X–XI вв. опиралось на иерусалимскую традицию<sup>80</sup>, и связь со Святой Землей была постоянной<sup>81</sup>, а, с другой, – событиями, имевшими место в период христианизации этой земли<sup>82</sup>.

---

<sup>77</sup> *Thierry N. et M. Peintures du Xe siècle en Géorgie. P. 96–98.* В последнем случае, как отмечает Н. Тьерри, выбор для изображения в куполе пророчества Захарии может быть объяснен с учетом связей, существовавших между Грузией и Иерусалимом, поскольку в пророчестве Захарии особенно прославляется Святой град (Ibid. P. 98).

<sup>78</sup> Датировка по: *Клдиашвили Д., Схиртладзе З. Гареджи// ПЭ. Т. 10 (2010). С. 423.*

<sup>79</sup> *Чубинашвили Г.Н. Пещерные монастыри Давид-Гареджи. С. 78-79, Вирсаладзе Т. Основные этапы. С. 9, Привалова Е. Роспись Тимотесубани. С. 16, Velmans T. La koinè grecque et les régions périphériques orientales du monde byzantin. Programmes iconographiques originaux (X–XIII s.)// JÖB. Bd. 31 (1981). S. 677–723.*

<sup>80</sup> См Введение. Прим. 1

<sup>81</sup> Связь Грузии и Палестины восходит к V веку, когда Петром Ивером, епископом Маюмским, была заложена основа грузинской колонии в Палестине. По преданию, и первый монастырь на месте нынешнего Крестового монастыря в Иерусалиме был заложен тогда же, в V столетии. В XI веке Крестовый монастырь был отстроен заново на

В грузинских рукописях Иерусалимского Лекционария, относящихся к V–VII векам, крайне мало собственно грузинских памятней и одной из них, при этом, подвижной, является «чудесное явление Мцхетского Креста». Этот праздник был установлен царем Мирианом и отмечался в среду после Пятидесятницы. В «Мокцеваи Картлисаи» («Обращение Картли»), рассказывающей о христианизации Грузии, тема Креста Господня занимает центральное место, а о событии, послужившем причиной установления торжества в среду по Пятидесятнице повествуется так: через некоторое время после того, как по указу царя Мириана деревянный крест был установлен на холме к востоку от Мцхеты (на этом месте позднее появится храм Джвари), в среду по Пятидесятнице произошло «великое и страшное чудо: вот, стоит столб света в виде креста над тем крестом и двенадцать ангелов кругом венчают [его]. А холм креста курится весь благоуханием. И, видя такое чудо, многие безбожники обращались [в христианство]...»<sup>83</sup>.

Разбирая традицию размещения перед алтарной апсидой грузинских монастырских храмов чеканных крестов, наблюдаемую в разные периоды истории Грузии, З. Схиртладзе пишет о том, что эта традиция восходит ко кресту, поставленному на октогональном пьедестале под куполом мцхетского Джвари<sup>84</sup> – первого грузинского храма, посвященного Кресту Господню и заложенного на том месте, где, согласно преданию (отразившемуся в Житии св. Нины), св. равноапостольной Ниной был установлен деревянный крест, почитавшийся чудотворным.

---

деньги царя Баграта IV. В XII – XIII веках в эту обитель поступали богатые вклады Давида Строителя и царицы Тамары. Когда в 1187 г. Иерусалим был захвачен султаном Саладином, по ходатайству Тамары, Крестовый монастырь (захваченный до этого крестоносцами) был возвращен грузинам. *Вирсаладзе Т.Б.* Роспись Иерусалимского Крестного монастыря и портрет Шота Руставели. Тбилиси, 1973. С. 10–11, *Силогава В.* Грузинская Церковь во 2-й пол. X-XI в.: 3-й этап монастырского строительства // ПЭ. Т. 13. С. 204.

<sup>82</sup> М. Дидебулидзе указывает на связи со Святой Землей и на историю явления Креста в Мцхете как на факторы, повлиявшие на введение темы Креста Господня в программу росписи грузинских храмов. *Didebulidze M.* Abstract. P. 54.

<sup>83</sup> Обращение Грузии / пер. Е.С. Такайшвили. Тбилиси, 1989. С. 55, *Кекелидзе К., прот.* Иерусалимский канонарь VII века. Тифлис, 1912. С. 239-240.

<sup>84</sup> *Skhirtladze Z.* Telovani. P. 317. По предположению исследователей, подобные многогранные пьедесталы, размещенные в центре храма, могли быть в Залети и Эрцо Сиони (VIII–X вв.). Эта грузинская особенность, как замечает З. Схиртладзе, имеет параллели в сирийской архитектуре конца IV – VII вв. – в т.н. бемах, под которыми во время Литургии находился клирик и которые были покрыты балдахинном, увенчанным крестом. Обе традиции, сирийская и грузинская, по мнению исследователя, имеют общий иерусалимский источник (*Ibid.*)

Купольный октагональный храм Джаври во Мцхете (начала VII в.) являлся, как кажется, своеобразным ковчегом для святыни, ради которой он существовал. Возможно, что этот «архитектурный феномен» почитания Креста эхом отозвался в традиции изображения Креста в куполе – самой высокой точке храма, над его центром.

Между куполом и ярусом окон барабана достаточно места, чтобы по периметру поместить здесь изображение двенадцати фигур: Деисус (в восточной части) и девять архангелов. Христос восседает на троне со спинкой, в левой Его руке кодекс Евангелия, раскрытый на словах, написанных крупными греческими буквами: «ΕΓΩ// ΗΜΙ// (Τ)ΟΦΩ// ΣΤΥΚ// ΟΣΜ// ΥΟΑ...» («Аз есмь свет миру» (Ин. 8.12))<sup>85</sup>. Этот же евангельский текст (один из основных текстов, которые помещали в раскрытом Евангелии Христа в средневековом искусстве) выбран для образа Христа в аналогичной композиции в купольной зоне Тимотесубани, только там он дан на грузинском<sup>86</sup>. Кроме того, и жест десницы Христа в Тимотесубани отличается: в Кинцвиси благословляющая десница Христа не прижата к груди, а отведена в сторону. Более близкой аналогией Кинцвиси оказывается образ Христа в конхе алтарной апсиды храма в Тбети (конец XII в.). В Тбети совпадает жест правой руки Спасителя и выбранная строка Евангелия, но данная полностью и на древнегрузинском: «Я свет миру, кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» (Ин. 8.12)<sup>87</sup>.

Отметим, что жест благословляющей правой руки Христа, отведенный в сторону встречается также в раннехристианских памятниках (например, в композиции пророческого видения в конхе Осиос Давид в Фессалониках (около середины V в.), и в Санти Косма и Дамиано в Риме (526–530 гг.)), в которых основной является пророческо-эсхатологическая тема. Для кинцвисского

---

<sup>85</sup> «...ἐγώ εἰμι τὸ φῶς τοῦ κόσμου ὁ ἀκολουθῶν ἐμοὶ οὐ μὴ περιπατήσει ἐν τῇ σκοτίᾳ ἀλλ' ἔξει τὸ φῶς τῆς ζωῆς» (Ин. 8.12). В надписи в Кинцвиси допущена ошибка.

<sup>86</sup> Привалова Е. *Роспись Тимотесубани*. С. 26

<sup>87</sup> Сегодня фрески Тбети утрачены (за исключением, незначительных фрагментов орнамента) и известны только по фотографиям А. Павлинова 1888 г., Николь и Мишеля Тьерри 1967–1972 г., а также некоторых других исследователей, успевших заснять памятник до его разрушения. *Thierry N. et M. La cathédrale de T'beti. Nouvelles données// Cah. Arch. Vol. 47 (1999) P. 77–100* (далее – *Thierry N. et M. Tbeti. 1999*) P. 90. Мы приводим датировку Н. Тьерри, по мнению которой, фрески Тбети отражают классицизирующий вариант позднекомниновского искусства кон. XII в. и могут быть датированы, скорее, последними годами XII в., чем первыми годами XIII в. (*Ibid.* P. 95–96). По мнению З.Схиртладзе, роспись в Тбети исполнена в конце X – нач. XI в. *Skhirtladze Z. The Oldest Murals at Oshki. P. 120–121, Skhirtladze Z. The Frescoes of Otkhta Eklesia. Tbilisi. 2009. P. 330.*



ансамбля, как и для ряда других грузинских росписей<sup>88</sup>, возможно, более непосредственным предшественником (источником?) являлась мозаика в Цроми – соборе, находящемся в той же области Шида Картли<sup>89</sup>. В конхе цромского храма располагалось изображение Христа с преклоняющимися ангелами (архангелами) по сторонам. Положение десницы Спасителя подобно тому, которое можно видеть в Кинцвиси. Интересно, что в левой руке Спасителя был развернутый свиток с двенадцатистрочной надписью, которую в 1906 – 1915 гг. еще можно было прочесть и восстановить недостающие части, но в конце 20-х гг. читались только первые 6-7 строк: «Аз есмь свет, Аз есмь живот, Аз есмь Воскресение, веруя в Мя еще и умрет, оживет» (контаминация Ин. 8.12 и 11.25)<sup>90</sup>.

---

<sup>88</sup> Эту особенность иконографии также можно видеть в Земо-Крихи, Накипари, Мацквариши и др. *Привалова Е.Л.* Павниси. Тбилиси, 1977 (далее: *Привалова Е. Павниси*). С. 21.

<sup>89</sup> От мозаики конхи в Цроми сохранились только фрагменты от изображения Христа и предстоящих Ему (фрагменты мозаики с изображением одежд, свитка и подготовительный подробный контурный рисунок фигуры Христа), а также фрагменты орнаментов по нижнему краю конхи. Эти мозаики ныне хранятся в Музее Тбилиси, в апсиде Цроме сохранился регистр под конхой с фрагментами фресок. Я.И. Смирнов датировал мозаику конхи VII в., основываясь на времени построения собора и на художественных и иконографических особенностях мозаики (его сомнения по поводу предлагаемой им самим датировки и контраргументы изложены в: *Смирнов Я.И.* Цромская мозаика. Тифлис – издание музея искусств «Метехи», 1935 (*Посмертное издание*. ред. Г. Н. Чубинашвили)). По мнению Я.И. Смирнова, в Цроме было представлено «Даяние Закона» (один из аргументов в пользу ранней датировки), по мнению Д.П. Гордеева, изображение Христа фланкировано ангелами/архангелами. Последняя версия нам представляется предпочтительной. И.А. Джавахишвили, прочитавший надпись унциальным древнегрузинским шрифтом хуцури на свитке Христа, высказал соображение, что «орфография надписи в грузинских словах «жизнь» и «воскресение» вульгарна, а потому надпись, вероятно, не ранее конца XI века, а скорее всего XII века» (*Смирнов. Ук. соч.* С. 15). Также считали Н.Я. Марр (добавивший, по словам Я.И. Смирнова, «никоим образом ни старше X в.» – *Смирнов. Ук. соч.* С. 32) и Е.С. Такайшвили. Однако по замечанию издателя и редактора рукописи Смирнова Г.Н.Чубинашвили, согласно исследованиям 20-х гг., подобные «вульгарные» формы этих слов встречаются в ханментных палимпсестах VI–VII вв. и не являются показателями, хронологическими – *Смирнов. Ук. соч.* Прим. 1 на с. 15. По данным технологического осмотра конхи Цроми, сделанного во время снятия мозаики со стены осенью 1932 г., был сделан ряд важных наблюдений, среди которых есть следующее: «... Помимо этих основных частей рисунка композиции [имеются в виду фигура Христа и предстоящих – С.Т.], прориси которых ясны, имеются еще не выясненные окончательно части и линии. Такими являются из более крупных следующие: 1) перед правым апостолом [автор цитируемого фрагмента придерживается т.з. на иконографию как на сцену “Даяние Закона” – С.Т.] в золотом поле выше земли находится изображение как бы цветка. Подобная же фигура, видимо, имеется и перед левым апостолом...» (подчеркивание наше – С.Т.) – *Смирнов Я.И. Ук.соч.* Прим. 3 на с. 18–19. Не могло ли «изображение как бы цветка» быть изображением херувима или серафима?

<sup>90</sup> Приводим цитату так, как она дана в книге Я.И. Смирнова в переводе И.А. Джавахишвили. *Смирнов Я.И. Ук.соч.* С. 15.

Христу в кинцвисском Деисусе предстоят в молитве Богоматерь, Иоанн Предтеча, а также следующие за ними два архангела, слегка развернутые к центру, в отличие от остальных семи, представленных фронтально. Архангелы, преклоняющиеся перед Христом, облачены в драгоценно украшенные далматики, в руке, через которую перекинут лор, они держат сферу. Среди девяти архангелов выделен Михаил: он в воинских доспехах, и изображен напротив Христа. Остальные архангелы облачены в светло-синие и белые хитоны.

В грузинской монументальной живописи пример Кинцвиси не уникален. Изображение Деисуса в купольной зоне встречается и в некоторых других грузинских храмах: Манглиси (20-е гг. XI в.)<sup>91</sup>, Икорта (1172), Тимотесубани (первая четв. XIII в.). Схема росписи купольной зоны последнего храма почти идентична кинцвисской: повышенные пропорции обеих церквей позволили создать на переходе от купола к барабану еще один регистр росписи, в котором был размещен Деисус. Композиция Деисуса в Тимотесубани отличается от кинцвисской наличием изображений небесных сил, херувима и серафима, у престола Христа<sup>92</sup>. Отсутствие небесных сил в Кинцвиси, как кажется, не отменяет эсхатологического аспекта в понимании Деисуса.

Введение Деисуса (в куполе или в алтарной апсиде) в программы росписи грузинских храмов обусловлено, по-видимому, самым глубоким и многозначным смыслом этого изображения<sup>93</sup>. Деисус с изображением Богоматери и Иоанна Предтечи перед Христом в средневизантийский период начинает пониматься как образ предстательства и молитвы<sup>94</sup>, в связи с этим он становится составным

---

<sup>91</sup> Деисус в Манглиси находится в барабане в одном ряду с пророками.

<sup>92</sup> По мнению Е.Л. Приваловой, в купольной зоне Тимотесубани, программа которой почти идентична кинцвисской, больший акцент ставится не на теме Второго пришествия, «развернутое изображение которого дано в западном рукаве в виде грандиозной «исторической» композиции «Страшного Суда», а на теме Поклонения Христу, более созвучном «Славе Креста» (Привалова Е. Роспись Тимотесубани. С. 25–26)

<sup>93</sup> Cutler A. Under the Sign of the Deësis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature// DOP. Vol. 41 (1987). О возможных интерпретациях Деисуса в соотношении его с остальной программой храмов см. *Velmans T. L'image de la Deësis dans les églises de Géorgie et dans le reste du monde byzantin// Velmans 2002. P. 79–92, 86–94.*

<sup>94</sup> Как пишет О.В. Овчарова, представление о заступнической роли Богоматери и святых, формирующееся в доиконоборческий период, особое значение приобретает в средневизантийское время, обнаруживая связь с особенностями монастырского богослужения, которое с середины XI в. постепенно обогащалось молебными песнопениями к Богоматери и святым, а также имеет параллели с развитием на рубеже XI – XII вв. чина проскомидии, в который было введено поминовение Богоматери, Предтечи, Бесплотных сил и святых. *Овчарова О.В. Изобразительное искусство и монастырское богослужение в Византии середины XI – начала XIII веков// ИХМ. Вып. 8. (2004). С. 30–31.*

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>95</sup>.

В простенках высоких окон барабана кинцвисской церкви в два яруса представлены ростовые фигуры пророков (верхний ярус) и святых (нижний ярус). В верхнем ряду изображены праотец Авраам, пророк Илия, первосвященник Захария, пророки Иона, Иоиль, Аввакум, Софония, Захария, Иезекииль, Малахия, Иеремия, Исайя<sup>96</sup>. Только трое из ветхозаветных праведников изображены со свернутыми свитками, остальные держат развернутые свитки с текстами.

В нижнем ряду святые мученики: Мина, Созонт, Иаков Персянин, Флор, Лавр, Мокий, Платон, Гурий, Самон, Авив, Онисифор, Андрей Стратилат<sup>97</sup>. Эти святые мученики изображены именно как мученики, т.е. в хитонах и гиматия. В руках они держат кресты, кроме одного — написанного правее центральной оси, ниже образа Христа и праотца Авраама — св. муч. Мины, раскрывшего руки перед грудью, на которой виден медальон с образом Христа<sup>98</sup>.

Помещение образов мучеников в барабане купола необычно для византийской системы росписи XII – XIII вв. Изображения мучеников в купольной зоне известны, прежде всего, по раннехристианским мозаикам в ротонде св. Георгия в Фессалониках (первая половина V в.). До нас дошло очень мало византийских памятников монументальной живописи IX – X вв., но уже в XI столетии сформировались определенные традиции расположения святых в зависимости от чина в пространстве храма, и образы мучеников не помещали в барабане, хотя верхние зоны храма за ними еще частично сохранялись: это могли быть небольшие поверхности между trompes и основанием барабана и склоны подпружных арок как в Осиос Лукас в Фокиде (1030–1040-е) или только

---

<sup>95</sup> *Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982. P. 182–183; Walter Ch. Two notes on the Deësis// REB. Vol. 26 (1968). P. 311–336 — далее: Walter Ch. Two notes on the Deësis.*

<sup>96</sup> დიდებულოიქ მ. ახალი მონაცემები ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის XIII-ს-ის საუკუნის მონატულობის შესახებ// საქართველოს სიძველენი. N 1. თბილისი, 2002. გვ. 89

<sup>97</sup> Там же. С. 90

<sup>98</sup> Образ Христа в медальоне — иконографический атрибут св. Мины Калликелада Александрийского (ок. 313).

подпружные арки как в Софии Киевской (1040-е). В XII в. изображения святых мучеников постепенно перемещаются ниже, перестают быть связанными с купольной зоной и оказываются в нижних регистрах стен (хотя в некоторых памятниках сохраняется традиция размещения медальонов с мучениками на подпружных арках (Лагудера (около 1191)).

Примечательно, что в Закавказье традиция изображать мучеников в куполе не была забыта: образы свв. мучеников-воинов находятся в окнах барабана купола в Ишхани (вторая пол. X в. – до 1032 г.<sup>99</sup>). Отметим, что стиль фресок Ишхани и избранная тема (связанная с пророческим видением и эсхатологией) позволяют сблизить этот тао-кларджетский ансамбль с росписью в Новой Токалы килисе в Каппадокии, расписанной в 950-е гг. мастерами высокого/столичного уровня<sup>100</sup>. Северная апсида в Новой церкви Токалы посвящена теме Теофании, которая появляется в Каппадокии еще в IX в. и восходит к раннехристианской традиции (Осиос Давид в Фессалониках, V в.). Т.е. в отношении интересовавших сюжетов и стиля монументальная живопись X века, сохранившаяся в Каппадокии и на территории провинции Тао, могут рассматриваться как памятники, отразившие некие особенности магистральной линии искусства этого периода. В Византии эти иконографические традиции будут вытеснены к XI веку стройной литургически осмысленной системой росписи. В то время как в закавказском искусстве раннехристианские темы надолго сохраняются, проявившись вновь в первой четверти XIII в. в изображении мучеников в барабанах Кинцвиси и Тимотесубани.

Смысл такого вознесения подвига мучеников понятен: они свидетельствуют об истине ценой своей жизни, на крови мучеников зиждется Церковь, и именно мученики имеют особое право молитвы перед Богом в день Страшного суда (Откр. 6:9–10). Нельзя исключить, что поводом к возвеличиванию подвига мученичества в начале XIII столетия могли послужить

---

<sup>99</sup> Датирую фрески купола и барабана собора Ишхани 960-ми гг., относительно оплечных образов мучеников в замках окон барабана Н. Тьерри высказывается с сомнением (манера мастера, писавших эти образы, более экспрессивная, он пишет мощно, энергично), считая их выполненными еще в X в., в крайнем случае, до реставрационных работ в церкви в 1032 г. *Thierry N. et M. Peintures du Xe siècle en Géorgie*. P. 100.

<sup>100</sup> Центром, из которого происходили мастера Токалы килисе, могла быть Кесария Каппадокийская (*Jolivet-Lévy C. Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*. Paris, 1991. P. 108) или Константинополь (*Wharton Epstein A. Tokali kilise. Tenth-century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*. Washington, 1986. P. 39–44).

настроения эпохи. В истории Грузии это время войн и борьбы за сохранение государственной независимости и возможности исповедовать христианство.

В парусах расположены медальоны с евангелистами: в северо-восточном – Иоанн (читается надпись), в юго-восточном – Матфей, юго-западном – Марк, северо-западном – Лука. Евангелисты, изображенные полуфигурно, в три четверти повернуты к алтарю, в руках держат приоткрытые кодексы. По сторонам от каждого из них по два ангела, летящих в направлении алтаря<sup>101</sup>. Евангелисты, заключенные в медальоны, нередко встречаются в Закавказском регионе: роспись главной церкви монастыря Удабно (слой второй половины –конца XII в. (?)) и церкви Моцамети в Давид-Гареджи (XII в.), росписи церкви Амаглеба (Вознесения) близ Озаани (конец XII – первая четверть XIII в.<sup>102</sup>), Тимотесубани (перв. треть XIII в.), Ахталы (между 1205 и 1216), церкви св. Григория Просветителя в Ани<sup>103</sup>, и позднее во второй половине XIII –XIV вв. – в Сапаре, Зарзме, Чуле.

В Византии, насколько позволяют судить памятники, не сложилось традиции изображать в парусах евангелистов, образы которых заключены в медальоны<sup>104</sup> – в средневизантийское время они представлены, как правило, полнофигурно, сидящими за пюпитрами. Медальоны с евангелистами

---

<sup>101</sup> В Тимотесубани ангелы симметрично повернуты к медальону с евангелистом. В Озаани только четыре ангела, они написаны над тропом, в котором были изображения евангелистов в медальонах.

<sup>102</sup> Мы присоединяемся к датировке Е.А. Виноградовой, высказанной в публикации А.Ю. Виноградова и Д.В. Белецкого: *Виноградов А.Ю., Белецкий Д.В. К вопросу о византийском влиянии на архитектуру Кавказа (IX–X вв.)*// ВВ. Т. 72 (97). М., 2013. С. 257.

<sup>103</sup> О времени росписи церкви св. Григория в Ани среди исследователей нет единого мнения. Росписи в основном объеме храма Н. Тьерри датирует около 1220 г., т.е. считает их выполненными сразу после строительства в 1215 г.; роспись в нартексе и северной капелле создана несколькими годами позже (*Тьерри Н. Роспись церкви св. Григория Тиграна Хоненца в Ани (1215)*// II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977, *Thierry N. La peinture médiévale arménienne*// *Thierry N. Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> s.* London, 1977. P. 402, *Thierry N. et M. L'Église Saint-Grégoire de Tigran Honenc' à Ani (1215)*/ ÉPHÉ Ve section, Archéologies I. Louvain-Paris, 1993. P. 103–108). Такой же датировки А.Я. Каковкин: 1210-1220 – для осн. объема и 1220-1230 – для нартекса и капеллы (*Каковкин А.Я. О датировке росписей храма св. Григория (1215 г.) в Ани*// *Византийский временник*. Т. 48 (1987). С. 108–115). По мнению А. Лидова, росписи выполнены после 1251 г. (*Lidov A. Akhtala*. P. 5–6).

<sup>104</sup> Изображения святых в медальонах в верхней зоне храмов или в других значимых местах встречаются в византийской монументальной живописи с раннего времени (мозаики V-VI в. в Равенне), а позднейших примеров можно привести довольно много (как правило, в медальоны заключались пророки или мученики); в XI вв. такие медальоны иногда располагались в парусах, но представлены в них могли быть не только (и не столько) евангелисты, но и другие апостолы (свв. Фома, Фаддей, Филипп и Прохор в медальонах в Каранлык-килисе в Каппадокии, третья четв. XI в.).

сохранились в некоторых каппадокийских церквях X – XI вв. В однефной церкви св. Варвары в Соганлы (1006 – 1021 г.) образы евангелистов в медальонах расположены в алтарной апсиде в регистре под «Теофанией»; в Киличлар килисе в долине Гёреме (начало X в.) и в Эльмалы-килисе (середина – третья четв. XI в.) – на парусах<sup>105</sup>. Даже если примеры заключения образов евангелистов в медальоны существовали в монументальной живописи Константинополя в X в. (о чем мы не имеем никаких сведений), с XI столетия (от которого сохранились ансамбли монументальной живописи столичного уровня) этой традиции мы не наблюдаем<sup>106</sup>, в то время, как в Грузии таких примеров много.

Присутствие в Кинцвиси ангелов по сторонам от медальонов с евангелистами не может не напомнить раннехристианские изображения ангелов, несущих хризму, – мотив, заимствованный из античного искусства («*imago clipeata*» и летящие Ники) и широко распространенный на саркофагах и в монументальной живописи доиконоборческого и раннего послеиконоборческого времени (Сан Витале в Равенне, вторая четв. VI в., Санта Мария ди Кастельсеприо близ Милана<sup>107</sup>). Тот факт, что в Кинцвиси ангелы направляются к алтарю свидетельствует, что «архетип» со всей его семантикой был известен мастерам – известен, скорее всего, опосредовано, но применен весьма искусно: кинцвисские ангелы напоминают античных богинь победы. Однако, речь в данном случае, безусловно, идет о прославлении Христа.

По щекам восточной и западной подпружных арок проходят строки из псалмов 112 (Пс. 112.3, восточная) и 104 (Пс. 104.19, западная), данные на грузинском языке: «От восток солнца [т.е. от восхода солнца] до запад хвально имя Господне» (восточная) и «Дондеже прииде слово Его, слово Господне разжже

---

<sup>105</sup> Jolivet-Lévy C. Les églises byzantines de Cappadoce. Paris, 1991. P. 258-262, 122–125, 137–141.

<sup>106</sup> Парус – непростая по конфигурации поверхность, изображение в которой сидящей фигуры представляет, с одной стороны, определенную сложность и требует исполнительского мастерства, но с другой, позволяет написать фигуру полностью и в развороте. Быть может, художественный аспект в данном случае оказался для византийской живописи важнее, чем следование традиции, о существовании которой мы не можем говорить с уверенностью.

<sup>107</sup> О датировке и новых исследованиях церкви Санта Мария форис портас ди Кастельсеприо: Лазарев В.Н. *История*. С. 39–40 (с предшествовавшей библиографией), Brogiolo G.P., Gheroldi V., Rubeis F. de, Mitchell J. Nuove ricerche su sequenza, cronologia e contesto degli affreschi di Santa Maria foris portas di Castelseprio// Hortus Artium Medievalium. Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages. Zagreb, 2014. Vol. 20/2. P. 720-737.

его» (западная)<sup>108</sup>. Надписи на северной и южной арках не сохранились. Фрагмент псалма 112.3, помещенный над восточной аркой Кинцвиси совпадает с надписью на том же месте в Тимотесубани и с надписью на арке апсиды церкви Богородицы в Бертубани<sup>109</sup>. На западной арке в Тимотесубани написаны слова 103 псалма: «[Он сотворил луну для указания времени, солнце] знает свой запад. Ты простираешь тьму и бывает ночь; [во время неё бродят все лесные звери] (Пс. 103, 19–20); над северной – 88 псалма: «Север и юг Ты сотворил; Фавор и Ермон об и[мени Твоём радуются]» (Пс. 88,13); над южной – из пророчества Аввакума: «Бог от Фемана грядет и Святой от г[оры Фаран...]» (Авв. 3.3). Слово «Феман» в последнем случае заменено, как замечает Е.Л. Привалова, на слово «юг», т.о. в Тимотесубани цитаты из ветхозаветных книг непосредственно соотносятся со сторонами света<sup>110</sup>. В Ахтале на западной арке сохранился фрагмент той же строки псалма, что и в Тимотесубани — «знает свой запад» (Пс. 103.19)<sup>111</sup>. Т.е. для начала XIII в. подбор надписей для размещения их на щеках подпружных арок имел в Грузии некоторую закономерность, не исключавшую (как показывают надписи в Кинцвиси) модификаций<sup>112</sup>.

---

<sup>108</sup> Didebulidze M. *Iconographica* 2007. P. 62.

<sup>109</sup> Привалова Е. Роспись Тимотесубани. С. 37–38, Вольская А. Гареджийская живописная школа// Средневековое искусство. Русь. Грузия. М., 1978. С. 100.

<sup>110</sup> Привалова Е. Роспись Тимотесубани. С. 37–38, прим. 64-66 на стр. 189.

<sup>111</sup> Lidov A. *The Mural Paintings of Akhtala*. Moscow, 1991 (далее: Lidov A. Akhtala). P. 25.

<sup>112</sup> Заметим, что тема соотношения храма со вселенной, над которой Господь властвует и присутствует в каждой ее части, обнаруживаемая в выборе строк из Псалтыри для размещения их над рукавами подкупольного креста в перечисленных храмах начала XIII в., прослеживается также, например, в Ишхани (960-е – кон. X в.), где в куполе представлены четыре колесницы из пророчества Захарии, изображения которых сопровождают надписи. В этих надписях упоминаются не только кони, рыжие, вороные, белые и пегие, но и соответствующие им, согласно видению пророка Захарии, стороны света: «В первую колесницу были впряжены кони черные» (северная сторона), «А с западной стороны кони белые» (западная сторона), «И в колесницу южную были впряжены кони каштанового цвета» (южная сторона), «А с востока – пестрые» (восточная сторона) (Тайкышвили Е. Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии. Тбилиси, 1952. С. 35, Thierry N. et M. *Peintures du Xe siècle en Géorgie*. P. 98). В Атени (вторая половина – конец XI – начало XII в.) в трюмах располагались, судя по сохранившимся фрагментам, изображения аллегорий четырех райских рек (Быт.2:10-14). Не углубляясь в тему изображения райских рек в раннехристианском и византийском искусстве и в символику этих изображений, отметим, что в толковании прп. Ефрема Сирина на 6 главу книги пророка Захарии сказано: «И показал мне четыре колесницы исходящая из середины двоих гор, горы же те беша горы медяны (Зах.6:1). По моему мнению, видение четырех колесниц сходно по значению с видением четырех животных Херувимской колесницы и с тайной четырех рек, исходящих из Едема». Такое понимание может быть соотносено с теми сюжетами, которые появляются в куполе Ишхани, парусах Атени и с образами евангелистов, с каждым из которых в христианском искусстве соотносилось одно из апокалиптических животных пророчества Иезекииля (Иез.1:5-20) (цит. по: Святой Ефрем Сирин. Творения. Том 6. М: «Отчий дом», 1995 (репринт.

Примечательно, что над западной аркой тексты Кинцвиси и Тимотесубани различны. Строка псалма 104.19, выбранная для размещения на щеке западной арки в Кинцвиси, в Псалтыри имеет контекст: «Смириша во оковах нозе его, железо пройде душа его, / дондеже прииде слово Его, слово Господне разжже его / Посла царь и разреши его: князь людей, и остави его» (Пс. 104.18-20). Эта важная деталь будет прокомментирована ниже.

Традиция надписей на арках распространена в грузинских памятниках. Кроме Кинцвиси, Ахталы и Тимотесубани, надпись на щеках арок прослеживается в Канчаети, Икорта, Зарзме, Убиси и Цаленджихе<sup>113</sup>.

Откосы окон барабана кинцвисского храма и карниз, отделяющий купольную зону от парусов, заполнены растительными орнаментами.

В купольной зоне Кинцвиси складывается, таким образом, программа, соединяющая в себе темы победы Христа над смертью через Крест и Воскресение и явления Господа в день Страшного суда: о подлинном воплощении Его свидетельствуют Богоматерь и Иоанн Предтеча, о Его божественной славе Царя Небесного – архангелы; пророками был предречен прихода Спасителя, а истина принесенная Им, засвидетельствована мучениками. Смысл этой программы, по существу, такой же, как в византийском «Вознесении Христа» и в образе Пантократора<sup>114</sup>, сопровождаемого пророками в барабане, но в грузинском

---

воспроизведение книги Творенія иже во святыхъ отца нашего Ефрема Сирина. Сергіев Посадъ. Типографія Св.–Тр. Сергіевой Лавры, 1901). С. 172)

<sup>113</sup>Привалова Е. Роспись Тимотесубани. Прим. 63 на стр. 189, *Такайшвили Е.* Археологические экскурсии, разыскания и заметки. Вып. 1. (1903). С. 51

<sup>114</sup> В Византии тема Деисуса и ангельского предстояния в системе купольной декорации прослеживается с последних десятилетий XI в. (Велюса в Македонии, 1080-е, Панагия Теотокос в Трикомо на Кипре, нач. XII в. и др.) — см. *Сарабьянов В.Д.* Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века// Искусствознание. М., 1994 (далее: *Сарабьянов В.Д. Программные основы*). С. 273. Но в византийских храмах включение в купольную зону фигур Богоматери, Предтечи и ангелов (порой склоненных перед этимасией) призвано было подчеркнуть темы Небесной Литургии и Жертвы Христа — темы, распространившиеся в Византии после соборов 1156–1157 гг. Богословская полемика середины XII в., по-видимому, не затронула иконографические программы грузинских храмов в той степени, в какой она затронула Византию. Появление серафима и херувима у престола Христа в купольной зоне Тимотесубани, скорее, связано не с литургическими песнопениями, а с древней композицией Теофании, восходящей к пророчествам Исаяи (Ис. 6.1–7), Иезекииля (Иез. 1.4–28, 10.1–22) и апокалипсису Иоанна Богослова (IV. 2–11), которая была распространена в Грузии (как и в Каппадокии) в раннее время. Особенно показательны в этом отношении памятники Сванетии, где соединение в одной композиции сцен Теофании и Деисуса стало главной темой декора алтарной апсиды (см. *Аладашвили Н., Алибегашвили Г., Вольская А.* Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии. Тбилиси, 1966); «Теофанические»



памятнике эти темы переданы иначе: здесь использованы древние иконографические схемы, в византийской монументальной живописи XI – начала XIII вв. не встречающиеся. В частности, это не только изображение Креста, традиция представления которого наблюдается с самых ранних времен в грузинском искусстве и корнями уходит в иерусалимский культ голгофского Креста и к значимым именно для Грузии событиям ее христианизации, но и изображение мучеников в барабане – особенность, обнаруживаемая в раннехристианских мозаиках ротонды св. Георгия в Фессалониках (V в.) и, позднее, в росписи Ишхани (960-е гг. – конец X в.) в исторической провинции Тао. Как показывает анализ росписи купольной зоны храма в Кинцвиси, особенности иконографии и избираемые темы, которые в византийском искусстве уже в XI в. будут «отсеяны» иерархически выстроенной системой росписи крестово-купольного храма, ставшей классической для последующих веков, в Грузии сохранятся до XIII в.

### **1.2.2 Апсида** (илл. 1.10 – 1.16)

В конхе алтарной апсиды в соответствии с византийской системой росписи помещен образ Богоматери с Младенцем на троне (илл. 1.10, 1.12). По сторонам – архангелы Михаил и Гавриил (надписи на асомтаврули), изображенные фронтально, в далматиках и перекинутых через плечи лорах. Ряд Архангелов продолжается в своде вимы, где на обоих склонах написано по две фронтальных фигуры Архангелов, а в замке помещен равноконечный крест в красном медальоне на синем звездном небе.

Сцена «Причащение апостолов» (илл. 1.13, 1.14), находящаяся в следующем регистре росписи, в кинцвисской церкви разделена на две части и помещена на стенах вимы: на северной стороне — причащение хлебом, на южной — причащение вином. Обе части «Евхаристии» решены зеркально. Ближе к алтарю изображен Спаситель под киворием. Перед Ним престол, покрытый пурпурной тканью с вышитыми на ней серебряными крестами. Христос стоит за престолом и подает подходящим к Нему апостолам Святые Дары. На престоле из сцены «Причащения телом Христовым» изображены две чаши; на

---

атрибуты в Деисусе в апсидах Павниси, Ани, Ачи, Убиси и др. свидетельствуют о том, что эта редакция была распространена в Грузии (*Привалова Е. Роспись Тимотесубани. С. 176, прим. 9*). В памятниках XI–XV вв. тема теофанического видения могла присутствовать латентно, в качестве атрибутов Христа: трон, небесные силы, мандорла.

противоположной стене в «Причащении кровью» — серебряный дискос, а большую чашу Спаситель подает первому апостолу.

Ученики Христа собраны в компактные группы по шесть. Первый из апостолов в каждой группе подходит к Спасителю. Св. Петр (северная стена), склонившись, благоговейно сложил правую руку поверх левой, чтобы принять хлеб; за ним следует св. Андрей (выделен коричневым одеянием), поза которого иконографически и ритмически вторит первоверховному апостолу; остальные четыре ученика Христа скомпонованы на втором плане. Изображения на южной стене сильно пострадали. Апостолы тесным рядом идут друг за другом, и только некоторых из них можно идентифицировать: апостол Лука, следующий за ним апостол средних лет с темными волосами и короткой бородкой (Марк, Симон?), и во втором ряду – юный апостол. «Евхаристия» продолжается в апсиде: за спиной Христа в обеих композициях изображены Ангелы в белых диаконских одеждах и с рипидами в руках, они служат при Таинстве.

В одном ярусе с «Евхаристией», в центре апсиды Кинцвиси между тремя окнами находятся фронтальные фигуры двух святителей: св. Николая и св. Сильвестра папы Римского. В откосах окон: Тимон, Тимофей, Тит, Стефан, Пармен, Прохор — святые диаконы с кадилом и Евангелием в руках, в трехчетвертном повороте к центру алтаря (илл. 1.11).

В третьем сверху регистре располагаются двенадцать святителей (илл. 1.11, 1.15, 1.16): четверо из них в центре изображены фронтально, с кодексами в руках, остальные восемь — в три четверти, со свитками. В нише под центральным окном — поясное изображение Христа Пантократора (лик переписан). К северу от центрального окна изображены фронтально: Иоанн Златоуст (в рост, в правой руке держит крест как символ исповедничества) и святитель Власий Севастийский<sup>115</sup> (поясной); в три четверти представлены: святители Николай Чудотворец, Кирилл Александрийский, Григорий Чудотворец, Петр Александрийский. На южной стене, соответственно: св. Григорий Богослов (в рост) и св. Панкратий (поясной) — фронтально; святители Василий Великий, Афанасий Александрийский, Григорий Нисский, св. Митрофан — в три четверти.

---

<sup>115</sup> Амиранашвили прочитывал имя этого святителя как св. Харлампий. Сохранились только три буквы имени этого святителя – «влс» – по которым М. Дидебулидзе идентифицирует св. Власия (დიდებულიძე მ. ახალი მონაცემები ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის XIII-ს-ის საუკუნის მონატულობის შესახებ// საქართველოს სიძველენი. N 1. თბილისი, 2002. გვ. 91)

Древнегрузинские надписи на свитках являются фрагментами литургических текстов: молитва «Трисвятое» (слева) и молитва об оглашенных (справа)<sup>116</sup>.

В нише горнего места представлен Сам Христос, благословляющий совершение Таинства.

Самый нижний ряд украшен шашечным орнаментом.

На восточных стенах по сторонам от алтарной преграды поверхность выкрашена полосами разных цветов (так же как и, например, под фигурой св. Нины в западной части). Эти разноцветные полосы, по мнению М. Дидебулидзе, являются имитацией мраморных плит, что характерно для некоторых грузинских храмов, в основном, рубежа XII – XIII в. М. Дидебулидзе считает, что на таких «архитектурных фонах» в западной части храма могли висеть иконы, т.к. именно эти места визуально выделяются из-под арок при входе в боковые двери<sup>117</sup>.

Росписи в жертвеннике и диаконнике не было, что, за редким исключением, характерно для грузинских памятников XIII – XIV вв.<sup>118</sup>

Алтарная преграда, сложенная из кирпича и украшенная орнаментальными растительными мотивами, относится к XVII в. и одновременно стенам, построенным в нартексе и разделяющим его на несколько частей<sup>119</sup>.

#### *Анализ иконографической программы алтаря*

Отсутствие иконоборчества в Грузии<sup>120</sup>, по-видимому, имело своим следствием тот факт, что в Грузии, как кажется, не было резкого разрыва с предшествовавшей традицией, не было реакции на иконоборческий кризис и, как следствие – не было резкого перехода к новой строгой, догматически «выкристаллизованной» системе росписи, сложившейся в Византии. Поэтому многие сюжеты, которые для византийской живописи столичного круга на определенном этапе являлись архаическими, в грузинской монументальной живописи сохранялись. Одной из таких иконографических тем является

<sup>116</sup> *Didebulidze M. Iconographica 2007. P. 63.*

<sup>117</sup> Сообщено автору М. Дидебулидзе в частном порядке. О восприятии пространства зрителем при движении по храму Кинцвиси см. *Didebulidze M. Correlation of Architecture and Painting in the 13th Century Mural Painting in Kintsvisi Church of St. Nikoloz// Academia. Is. 3. Tbilisi, 2002.*

<sup>118</sup> Высказано устно М. Дидебулидзе. Об этом пишет также и А.М. Лидов: *Lidov A. Akhtala. P. 22–23.*

<sup>119</sup> Благодарю проф. М. Дидебулидзе за эти сведения.

<sup>120</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.*

изображение Христа в конхе алтарной апсиды – в композиции с предстоящими Ему архангелами или же в сцене теофанического видения<sup>121</sup>. Последний сюжет, распространенный в росписях Каппадокии в IX – XI вв.<sup>122</sup>, в грузинской монументальной живописи сохранялся во второй половине X – первых десятилетиях XI в. (южный пастофорий собора в Ошки, 960-970-е<sup>123</sup>), и был дополнен<sup>124</sup> темой Деисуса: Богородица (в позе молитвы) и Иоанн Предтеча (пророчествующий) могли располагаться регистром ниже в центре между апостолами (Отхта-эклессия, 960-е – 980-е<sup>125</sup>, центральная апсида собора в Ошки, 1036 г.<sup>126</sup> и, позднее, – Тбети, конец XII в.<sup>127</sup>) или непосредственно включаться в

---

<sup>121</sup> В VII в. и в конце VIII – X вв. программы апсид грузинских храмов «вписываются» в восточнохристианскую традицию в целом. Мозаичское изображение Христа с преклоняющимися перед Ним архангелами располагалось в конхе алтаря Цроми (VII в.; ныне фрагменты мозаики, известной по фотографиям 1917 – 1932 гг., хранятся в Государственном музее искусств им. Ш.Я. Амиранашвили (Национальный музей Грузии) в Тбилиси), ниже был представлен регистр с ростовыми фигурами апостолов. Иконографическая программа Цроми находит себе ближайшую параллель в росписи апсиды собора в Аруче (втор. пол. VII в., Армения; фрески сохранились фрагментарно). В церкви Животворящего Креста в Теловани конха алтарной апсиды была отведена под изображение Христа на троне с предстоящими архангелами (первый слой кон. VIII – нач. IX в.). Ранние грузинские ансамбли сохранились фрагментарно. Ряд грузинских храмов VII – X вв. имел аниконическую декорацию (первая декорация в Атенском Сионе, в Дзвели Шуамта, в Земо-Крихи и др. – см. *Skhirtladze Z. The Oldest Murals at Oshki Church. Byzantine Church Decoration and Georgian Art // Eastern Christian Art. Vol. 7. Amsterdam, 2010. P. 114* (далее – *Skhirtladze Z. The Oldest Murals at Oshki*)). «Теофания», восходящая к книгам пророков Исаии (Ис. 6 гл.) и Иезекииля (Иез. 1 гл.), в конхе армянской церкви на территории древнего монастыря Лмбат, фрески которой датированы VII в., а также присутствие этого сюжета в ряде грузинских памятников более позднего времени (в частности, фрески алтарных апсид церквей №5, 6, 7 и 8 в монастыре Саберееби, IX–X вв. (около 30 км на восток от Давидгареджийской лавры), в Додос-рка близ Давидгареджийской пустыни, конец IX в. (датировка по: *Skhirtladze Z. The Oldest Murals at Oshki. P. 103*) и др., о них упоминания см далее в тексте) позволяют предположить, что и в грузинской живописи в VII в. мог иметь место сюжет Теофанического видения. Последний был широко распространен в V – X вв. в восточнохристианском искусстве (примеры и ссылки на библиографию см.: *Графова М.А. Иконография сил небесных в раннехристианском и раннесредневековом искусстве // Вестник МГУ. Серия 8. История. М., 2012. Вып. 2. С. 148–167*). *Смирнов Я.И.* Ук. соч., *Шевякова Т.С.* Монументальная живопись раннего средневековья Грузии [Альбом]. Тбилиси, 1983. 9–17, *Дурново Л.А.* Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957. С. 9–13.

<sup>122</sup> *Thierry N. L'art monumental byzantin en Asie Mineure du XIe siècle au XIVe // DOP. Vol. 29 (1975). P. 85–86.*

<sup>123</sup> *Skhirtladze Z. The Oldest Murals at Oshki. P. 103–110, 128.*

<sup>124</sup> В то же самое время, как в Каппадокии появляется «классическая» деисусная композиция.

<sup>125</sup> Н. Тьерри датировала фрески 960-ми гг. (*Thierry N. et M. Peintures du Xe siècle en Géorgie. P. 86*), З. Схиртладзе – 970-980-ми гг. (*Skhirtladze Z. The Frescoes of Otkhta Ekllesia. Tbilisi. 2009. P. 310*).

<sup>126</sup> В главной (центральной) апсиде собора в Ошки (1036 г.) в конхе был изображен Христос (сохранилось изображение обнаженных стоп на подножии). *Такайшвили Е.*

композицию конхи (Чвабиани в Сванетии, вторая половина X – нач. XI в.<sup>128</sup>, Земо-Крихи, втор. четв. XI в.).

Начиная с памятников конца XI – первых десятилетий XII в. (Атени, кафедральный собор в Гелати<sup>129</sup>) в конхе алтарной апсиды появляется изображение Богоматери с Младенцем<sup>130</sup>. При этом, не во всех храмах XII в. конха отводится изображению Богоматери, параллельно существует и древняя традиция: в росписи апсиды церкви в Бетании (начало – первая четв. XII в.<sup>131</sup>), апсиды трехнефной соборной церкви монастыря Ркони (XII в.)<sup>132</sup> и в Тбети (конец XII – начало XIII в.)<sup>133</sup> сохраняется образ Христа (в Тбети, а также, по-видимому, и в Бетании трон Спасителя окружали небесные силы, известные по трактату Псевдо-Дионисия). Кроме того, в ряде храмов алтарь венчает трехчастный Деисус, нередко объединенный с элементами иконографии «Геофании» (церковь в Накипари (Сванетия), расписанная «царским мастером» Тевдоре в 1130-е<sup>134</sup>, церковь в Ачи, втор. пол. XIII в. и многие другие<sup>135</sup>).

---

Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии. Тбилиси, 1952. Табл. 67.

<sup>127</sup> *Thierry N. et M. Tbeti.* 1999. P. 90–93.

<sup>128</sup> З. Схиртладзе датирует Чвабиани перв. пол. X в. (*Skhirtladze Z. The Oldest Murals at Oshki.* P. 103), в докладе А.В. Захаровой и С.В. Свердловой, прочитанном на Лазаревских чтениях 2015 г. была предложена другая датировка: фрески Чвабиани были поставлены в контекст искусства второй половины – преимущественно конца X – начала XI в.

<sup>129</sup> *Вирсаладзе Т.Б.* Росписи Атенского Сиона. Тбилиси: «Хеловнеба», 1984. С. 14, Табл. 17-25, *Вирсаладзе Т.Б.* Фрагменты древней фресковой росписи главного Гелатского храма// *Вирсаладзе Т.* Избранные труды. Грузинская средневековая монументальная живопись. Тбилиси, 2007. С. 95-96, 144.

<sup>130</sup> Образ Богоматери с Младенцем на троне и предстоящих Ей лоратных архангелов присутствует в конхе апсиды южной галереи в кафедральном соборе Ошки. В литературе нам не встретилось упоминания этой фрески. Состояние сохранности не дает нам возможности с уверенностью говорить о ее датировке. Характер силуэта фигур Богоматери и Архангла, овала лика Архангела, особенности написания мягких тканей его одежды, как кажется, не противоречат датировке фресок кон. X – началом XI в.

<sup>131</sup> А.Л. Макарова относит фрески церкви Рождества Богородицы в Бетании к нескольким периодам внутри XII – нач. XIII вв. (алтарь — начало – первая четверть XII в., основной объем — 1150 – 1160-е до 1177 г., царский портрет на северной стене – около 1207 г.). *Макарова А.Л.* Фрески алтарной апсиды церкви Рождества Богородицы в Бетании (Грузия): стиль живописи и проблема датировки// Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 2 / под ред. С.В. Мальцевой и Е.Ю. Станюкович-Денисовой. СПб., 2012. С. 102. Более подробно см. в диссертации А.Л. Макаровой, которая готовится к защите.

<sup>132</sup> Образ Христа Вседержителя на троне с открытым кодексом Евангелия в левой руке в апсиде храма монастыря Ркони (XII в.) сохранился фрагментарно. Краткие сведения о монастыре: *Monuments of Georgia's Cultural Heritage.* Tbilisi, 2010. P. 94–97.

<sup>133</sup> *Thierry N. et M. Tbeti.* 1999. P. 90–93, 96.

<sup>134</sup> *Аладашвили Н., Алибегашвили Г., Вольская А.* Живописная школа Сванети. Тбилиси, 1983. С. 78-79, Табл. 50, 51.

<sup>135</sup> Бачково, Северная церковь Кобайра, главный собор монастыря Сапара и др.

В конце XII – XIII вв. изображение Богородицы с предстоящими Ей архангелами помещается в конхе алтаря некоторых магистральных грузинских памятников (Вардзия, 1184/86, Тимотесубани, первая четверть XIII в.), к которым относится и Кинцвиси, а также его можно встретить в апсидах церквей давидгареджийских пустынь (капелла XI – XII (?) вв. и церковь свт. Николая (конец XII – начало XIII в.)<sup>136</sup>.

Сцена «Причащения апостолов», вошедшая в систему росписи византийских храмов во второй половине X в. (жертвенник Киличлар килисеси, втор. пол. X в., стены вимы церкви Панагии тон Халкеон в Фессалониках, 1028, купол над северным приделом собора в Мирах Ликийских, 1040-е, апсида Софийского собора в Киеве, 1040-е, апсида Софии Охридской, 1037–1056), судя по сохранившимся памятникам, не являлась обязательной для росписи алтарной апсиды в период с конца XI по XIII в. в Грузии. Нередко эта композиция отсутствует в тех грузинских церквях, в которых фрески были созданы по высокому заказу, или в храмах центральных областей (не говоря о сугубо местных центрах, таких как Сванетия). В церкви Успения в Вардзии (1184–1186), в Тимотесубани (перв. четв. XIII в.), Богородичной церкви в Бертубани (1212/13), в Крестовой церкви Шио-Мгвиме (XIII в.) или в росписи второй половины XIII в. в Ачи «Евхаристия» отсутствует<sup>137</sup>. Последнее обстоятельство только в некоторых случаях может объясняться нехваткой места в небольших храмах. Так, например, в Тимотесубани второй ряд занимают ростовые фигуры апостолов, слегка повернутые ко Христу, изображенному в центре регистра. В этом отношении мастера, работавшие в Тимотесубани, продолжили традицию, которую можно проследить по грузинским памятникам X – XII вв.<sup>138</sup> В росписях X – первой трети XI в. второй и третий регистр отводились ростовым фигурам апостолов, пророков и святителей (Отхта-эклессия, Хахули, главная апсида собора в Ошки, Чвабиани), при этом не всегда ряд был полностью занят только одним чином святых (например, в Отхта-эклессия в третьем ряду по одну сторону от окна находятся пророки, по другую – апостолы, в Хахули во втором ряду

---

<sup>136</sup> Davitgareji Monasteries – Laura Udabno/ G.Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation/ ed. M. Bulia, D. Tumanishvili. Text: M. Bulia, A. Volskaya, D. Tumanishvili. Tbilisi, 2008. P. 102-103, 106.

<sup>137</sup> В пещерных храмах Вардзии и Бертубани, а также в Крестовой церкви Шио-Мгвимского монастыря недостаточно места: под образом Богородицы в конхе располагается регистр со святителями и поясные изображения апостолов.

<sup>138</sup> Уже в Цроми (VII в.) под мозаикой с изображением Христа в конхе располагался исполненный в технике фрески ряд ростовых фигур, по-видимому, апостолов.

изображены апостолы и святитель Модест<sup>139</sup>, а в нишах нижнего регистра представлены пророки). В памятниках конца XI – XII вв. второй и третий регистр становятся более унифицированными: во втором ярусе изображаются ростовые фигуры апостолов, а в третьем – фронтальные образы святителей (Атени, Долискана, конец XI – начало XII в.<sup>140</sup> (Шавшетия, совр. Турция), Тбети, конец XII в.; несколько особняком стоит Бетания, где в алтарной апсиде ниже конхи еще три регистра: верхний – пророческий, затем – апостольский, нижний – святительский).

На стенах вимы, также, как в церкви св. Николая в Кинцвиси, «Евхаристия» располагалась, согласно реконструкции Т.Б. Вирсаладзе, в Атенском Сионе (втор. пол. XI – нач. XII в.<sup>141</sup>); в XIV в. такая особенность встречается в Цаленджихе (1384–1396), где на каждой стороне вимы Христос изображен за престолом алтаря, развернут фронтально, с обеих сторон к Нему подходят апостолы<sup>142</sup>. Примечательно, что в костнице Бачковского монастыря (фрески – третья четв. XII в.), основанного Григорием Бакуриани в 1083 г. и являвшимся одним из очагов грузинской монашеской жизни на Балканах, «Евхаристия» также размещена в виме<sup>143</sup>. Схема построения композиции во фресках Бачково близка кинцвисской.

В полукружии апсиды (в соответствие с византийской схемой) композиция «Приращения апостолов» под двумя видами сохранилась в малой церкви Ишхани в Тао-Кларджетии (фрагментарно, рубеж XII – XIII вв.(?)<sup>144</sup>), в церкви Архангела в селении Икорта (1172), в церкви Богородицы в Кинцвиси и в однефной церкви в крепости Ркони в Картли (серед. XIII в.)<sup>145</sup>, а также в

---

<sup>139</sup> *Такайшвили Е.С.* Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии. Тб., 1952. С. 74.

<sup>140</sup> *Thierry N.* L'art monumental byzantin en Asie Mineure du XIe siecle au XIVE // DOP Vol. 29 (1975). P. 100.

<sup>141</sup> *Вирсаладзе Т.Б.* Некоторые вопросы общей композиции росписи Атенского сиона // Средневековое искусство. Русь. Грузия. М., 1978. С. 83–91 (далее: *Вирсаладзе Т.* Атени).

<sup>142</sup> *Лордкипанидзе И.* Роспись в Цаленджиха. Тбилиси, 1992 (далее: *Лордкипанидзе И.* Цаленджиха). С. 41.

<sup>143</sup> Датировка фресок Е. Бакаловой. *Бакалова Е.* Бачковската костница. София, 1977. С. 78-79, ил. 50-51.

<sup>144</sup> Малая однефная церковь в Ишхани построена в 1006 году царем Гургеном (994–1008 гг.), сыном царя Баграта II. Когда Е.С. Такайшвили посещал Ишхани роспись в малой церкви была забелена. *Такайшвили Е.* Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии. Тбилиси, 1952. С. 42.

<sup>145</sup> *მიქელაძე ქ.* რკონის ციხის ეკლესიის მონატულობა // ძველი ხელოვნება (Ancient art today). საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის

храмах, построенных армянами–халкидонитами или переданных им – в обеих церквях монастыря Кобайр (конец XII – XIII вв.<sup>146</sup>), в Ахтале (1205)<sup>147</sup>, церкви св. Григория Тиграна Хоненца (роспись 1220-е гг.), в Киранце (кон. XII в.)<sup>148</sup>. Во второй половине XIII–XIV вв. «Причащение апостолов» занимает центральное место в апсидах церкви св. Саввы в монастыре Сапара (1280-е), в храме в Мартвили (серед. XIV в.<sup>149</sup>). С особой схемой среднего регистра апсиды мы встречаемся в однефной церкви св. Георгия в Убиси (вторая пол. XIV в.), где в центре регистра изображена «Тайная вечеря», по сторонам от которой – «Причащение апостолов».

Размещение «Евхаристии» в алтаре храма св. Николая в Кинцвиси говорит о знакомстве составителя программы с византийской системой росписи, о сознательном введении этого сюжета, но, одновременно, композиция помещена в виме, словно еще не закрепились традиции введения этой темы в программу росписи (между тем, отметим, что «Евхаристия» могла помещаться в виме и в византийских памятниках (храм Панагии тон Халкеон в Фессалониках, около 1028)). Одновременно, изображение «Евхаристии» в виме кинцвисского храма могло быть связано с тем, что размещение этой сцены в полукружии апсиды, прорезанном окнами, неизбежно привело бы к дроблению сцены.

---

ეროვნული სააგენტო (National Agency for Cultural Heritage. Preservation of Georgia). Tbilisi, 05/ 2014. გვ.52-61. Резюме на английском с. 61.

<sup>146</sup> О времени создания росписи в южной, главной церкви («катогике») в монастыре Кобайр (область Лори, совр. Армения) существуют разные мнения: Н. Тьерри, склонялась к датировке П. Мурадян 1171 г. и писала об архаизирующем стиле росписи (срв. с Атени), одновременно отмечая большую сухость рисунка и его «линейность». А. Лидов, опираясь на И. Драммян, относит роспись главной церкви к периоду между 1225–1250 гг. (*Thierry N. Les peintures de la cathédrale de Kobayr (Tachir)*// Cah. arch. Vol. 29 (1980-81). P. 103 (далее: *Thierry N. Kobayr*), *Lidov A. Akhtala*. P. 6 с ссылкой на: *Драммян И. Фрески Кобайра*. 1979). Н. Симонишвили приводила датировку втор. пол. XIII в. (სიმონიშვილი ნ. ყიბჭვისის ღმრთისმშობლის ეკლესიის მონატულობა. სადისერტაციო მაცნე ხალოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა ქანდიდაცის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისი, 1994 (на груз. яз. *Симонишвили Н. Роспись церкви Богородицы в Кинцвиси*. Автореферат диссертации на соискание степени канд. иск. Тбилиси, 1994. С. 8). Северная церковь Кобайра труднодоступна для исследования ввиду того, что она закрыта. Благодарю З.А. Акопян, давшую мне фотографии некоторых фресок церкви.

<sup>147</sup> *Lidov A. Akhtala*. P. 21.

<sup>148</sup> Фрески монастыря Киранц: материалы из архива Дурново. Ереван, 1990, *Thierry N. Les peintures de l'église de Kiranc*// IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983 (далее: *Thierry N. Kiranc*). Лидов относит роспись к 1230–40 гг. (*Lidov A. Akhtala*. P. 6).

<sup>149</sup> Приводим датировку по: *Thierry N. La peinture médiéval Géorgienne*// *Thierry N. La peinture d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux X et XI s.* London, 1977. P. 416–417.



Особенностью святительского ряда алтарной апсиды Кинцвиси является совмещение композиции «Служба святых отцов» (возникшей в византийском искусстве в конце XI в. и, распространившейся в XII в.<sup>150</sup>) и фронтального святительского чина. Святители с евангелиями на покровенных руках, ориентированные на реальный храмовый престол и изображенные в три четверти со свитками, и святые диаконы с богослужебными предметами представляют собой «мистическое соучастие отцов Церкви в совершаемой в храме Литургии»<sup>151</sup>. Для византийских памятников начала XIII в. такое соединение несколько архаично, но «на периферии», например, на Руси, в храмах Новгорода и Киева (Аркажи, 1179 г., Кирилловская церковь в Киеве, кон. XII в.<sup>152</sup>) такая схема встречается. Есть она и в хронологически близких Кинцвиси росписях Тимотесубани и церкви св. Григория Просветителя в Ани. В первом случае почти все святители изображены в три четверти, и только две поясные фигуры святителей по сторонам от горнего места и свв. диаконы даны фронтально. В апсиде анийского храма четыре святителя по сторонам от центрального окна даны в трехчетвертном повороте (с развернутыми свитками), а святители, находящиеся на боковых стенах апсиды, – фронтально (держат кодексы).

Изображение Христа в нише горнего места в Кинцвиси также 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<sup>153</sup>.

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

---

<sup>150</sup> *Babić G. Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIIe siècle// Frühmittelalterliche Studien. Berlin, 1968. Bd. 2 (далее: Babić G. Les discussions christologiques). P. 374–384.*

<sup>151</sup> *Сарабьянов В.Д. Программные основы. С. 271.*

<sup>152</sup> *Царевская Т.Ю. Фрески церкви Благовещения на Мячине («В Аркажах»). Новгород, 1999. Табл. 5, 6., Лифшиц Л.И. Живопись второй половины – конца XII века// ИРИ. Т.2/2. С. 201-218 (215). Благодарю Е.А. Виноградову за указание мне на иконографические параллели в русских памятниках.*

<sup>153</sup> *Пивоварова Н.В. Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: иконографическая программа росписи. СПб., 2002. Табл.198 (архивное фото апсиды), Сарабьянов В.Д. Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов// ИРИ. Т. 2/1. М., 2012. С. 293, 296, ил. 338.*

Панкратий корреспондируют в росписи, их фигуры выделены тем, что изображены по пояс, фронтально и в центральной части апсиды. Оба святых почитаются как священномученики. 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>154</sup>. О священномученике 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 менология 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 Каппадокии) можно видеть также в Новой Токалы килисе (950-е) в Каппадокии, где он входит в ряд святителей, представленных в медальонах на полотке «трансепта» - коридора, отделяющего алтарную зону от нефа<sup>155</sup>.

### **1.2.3 Цикл праздников** (илл. 1.7, 1.8, 1.17, 1.18, 1.20 – 1.24)

Стены и своды северного и южного рукавов подкупольного креста отведены под изображения двенадцатых праздников.

Евангельский цикл, начинающийся в южном рукаве, предваряется двумя богородичными сценами в своде — «Рождество Пресвятой Богородицы» (восточный склон) и «Введение во Храм» (западный склон, илл. 1.20). «Благовещение» занимает люнету южного рукава, таким образом, что изображения архангела Гавриила и Девы Марии, сидящей с веретеном в руке и внимающей вестнику, разделяет верхнее из трех окон южной стены.

В «классической» системе росписи византийского храма в послеиконоборческое время (традиция устанавливается с первой половины XI в.) сцена Благовещения размещается на восточных опорах, фланкируя алтарную апсиду, что соответствует интерпретации этого события как первого акта Искушения, обретающего свое завершение в «Евхаристии», совершающейся в

<sup>154</sup> Шевченко Э.В. Власий. Иконография// ПЭ. Т.9 (2005). С. 102–107.

<sup>155</sup> Jolivet-Lévy C. Les églises byzantines de Cappadoce. Paris, 1991. P. 104.

алтаре<sup>156</sup>. В Грузии эта традиция не распространилась, а имеющиеся примеры выглядят, скорее, как исключение. В церкви Архангелов в селе Земо-Крихи в Раче (вторая четверть – середина XI в.)<sup>157</sup> «Благовещение» изображено в люнете над алтарной апсидой. В армяно-халкидонитском памятнике – церкви св. Григория Просветителя в Ани (1220-е гг.) – архангел Гавриил и Богоматерь изображены на восточных склонах северного и южного рукавов подкупольного креста<sup>158</sup>. Тот факт, что кинцвисский мастер не последовал византийской схеме имеет в качестве причины не только приверженность национальной традиции, но, как кажется, и соображения художественного плана: размещение сюжета на восточных стенах или склонах сводов северного и южного рукавов подкупольного креста нарушило бы структуру всей росписи, в то время, как расположение сцены в люнете южной стены позволило художнику выделить это событие в программе росписи и непосредственно связать его с расположенным ниже «Рождеством Христовым».

Композиция Рождества Христова (илл. 1.18) включает возлежащую перед пещерой Богоматерь, Младенца в яслях, повитого пеленами и согреваемого

<sup>156</sup> Наиболее ранний известный пример изображения Богоматери и Архангела Гавриила по сторонам (алтарной) ниши, приводимый В.Д. Сарабьяновым (*Попова О.С., Сарабьянов В.Д. Живопись конца X – середины XI века// ИРИ Т.1. Прим. 96 на стр. 217, 220*), находится в крипте церкви Санта Марина и Кристина в Карпиньяно-Салентино (Южная Италия), 959 г. Однако, устойчивой эта традиция становится с первой половины XI века. Назовем некоторые примеры: София Киевская, 1040-е гг., Карабаш килисе в Каппдокии, 1060-1061, церковь монастыря Кутсовендис на Кипре, ок. 1100 г., церковь Богородицы Форвиотиссы в Асину на Кипре, 1105/06 г., собор Михайловского Златоверхого монастыря, 1108–1112 г., собор Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде, 1125 г., Спасский собор Мирожского монастыря во Пскове, 1140-е, Марторана в Палермо (Сицилия), сер. XII в., Спасский собор Евфросиниева монастыря в Полоцке, 1150-1160-е гг., Нерези, 1164 (над входами в жертвенник и диаконник), Милешева, около 1228 г. и др. (Там же. С. 214–217, *Попова О.С., Сарабьянов В.Д. Живопись второй половины XI – первой четверти XII века// ИРИ Т.1. С. 521, ил. 509-510 на с. 532, Sinkevič I. The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage. Wiesbaden, 2000. P. 47–48, Pl. XLIX, L (p. 146), Радойчић С. Милешева. Београд, 1971. С. 17, 74-75 (схема).*

<sup>157</sup> *Вирсаладзе Т.Б. Фресковая роспись в церкви Архангелов села Земо-Крихи// Ars Georgica. Is. 6. Tbilisi, 1963. (далее: Вирсаладзе Т.Б. Земо-Крихи) P. 107–166 (С. 112, 123), რაჭა 1991: მიწისძვრით დაზიანებული ძეგლები/ Racha. Heritage Destroyed in the 1991 Earthquake. /ლალაძე ნ., წილოხანი ლ., გედევაანიშვილი ე., ვაჩიშვილი ნ., ხუნდაძე თ., ხუბუკვაძე ი. თბილისი/ Tbilisi, 2008. (далее: Racha 1991 (2008)). გვ. 72. По мнению Т.Б. Вирсаладзе, сцена Благовещения в Земо-Крихи могла быть вынесена на восточную триумфальную арку в связи с посвящением храма Архангелам Михаилу и Гавриилу, как событие, показывающее деяние последнего (*Вирсаладзе Т.Б. Ук. соч. С. 127*).*

<sup>158</sup> В росписи церкви св. Григория в Ани иконографические особенности объясняются сознательной ориентацией на византийские памятники.

дыханием вола и осла, звезду над самой головой Младенца, лучик которой исходит из небесного сегмента у нижнего края окна<sup>159</sup>, славословящих Ангелов, эпизод благовестия пастухам, фигуру размышляющего Иосифа и сцену омовения Младенца двумя женами. Данная иконография в XII – начале XIII в. широко применялась в византийском искусстве. В Грузии в XI – начале XIII вв. более распространенной была композиция с изображением сидящей Богоматери, обращенной к Младенцу (Земо-Крихи, Атени, Бочорма, росписи Сванетии (Ипрари, Накипари, церковь Кирика и Иулиты, Адиши), Тимотесубани, Ахтала, Ачи<sup>160</sup>). Как отмечает Т.Б. Вирсаладзе, такое положение Богоматери связано с тем, что в данной редакции иконографии совмещены сцены Поклонения волхвов и, собственно, Рождества<sup>161</sup>. Переходный вариант, когда Богоматерь изображена полулежащей и повернутой к Младенцу и как бы показывающей Младенца пастухам, дан в Мацквариши (1140-е) и в Вардзии (1184–1186). «Византийскую» иконографическую схему, кроме Кинцвиси, можно видеть в изображении Рождества на северной стене Сапарского храма, 1280-е гг.: Богоматерь изображена лежащей, отвернувшейся от яслей с Младенцем, но фигура Иосифа размещена, в отличие от Кинцвиси, в левой части композиции.

Следующие по ходу Евангелия события находятся в северном рукаве.

Фрески в своде и на западной стене северного рукава сильно утрачены (илл. 1.21). Здесь были написаны «Сретение» (западный склон свода, утрачено), «Крещение» (восточный склон свода, почти полностью утрачено, сохранилась верхняя часть сцены) и «Преображение» (ниже «Сретения», почти полностью утрачено, сохранилась верхняя часть сцены). «Воскрешение Лазаря» расположено в северной люнете, и делится окном на две части. В западной доле изображен Христос, в восточной — иудей открывший гроб, праведный Лазарь, упавшие на колени сестры Марфа и Мария.

Регистром ниже — большая сцена «Вход Господень в Иерусалим» (илл. 1.22), относительно хорошо сохранившаяся в центральной и правой частях. В центре на фоне горы Елеонской сидящим на осле изображен Спаситель. Он

---

<sup>159</sup> Тем самым, художник (возможно, неосознанно) включил свет, проникающий через южное окно, в интерпретацию сцены Рождества, придав словам тропаря этого праздника буквальную физическую реальность.

<sup>160</sup> Вирсаладзе Т.Б. Земо-Крихи. С. 115, 123, Вирсаладзе Т.Б. Росписи Атенского Сиона. Тбилиси: «Хеловнеба», 1984. Табл. 83, Аладашвили, Алибегашвили, Вольская Рис. 22 на с. 82 (Накипари), рис. 26 на с. 106 (Цвирми), Табл. 18 (Ипрари), табл. 34 (Лагурка), Привалова Е. Тимотесубани. С. 54–55, рис. 16.

<sup>161</sup> Вирсаладзе Т.Б. Земо-Крихи. С. 123.

повернут к группе апостолов, следующих за Ним (частично сохранились только первые два). Перед Христом – дети, одни из них взбираются на дерево, другие постилают одежды. Иудеи представлены на фоне Иерусалима в правой части композиции.

«Тайная вечеря» (илл. 1.20) находится в кинцвисском храме в южном рукаве, на западной его стене, во втором снизу регистре и оказывается единственным сюжетом страстного цикла, «вынутым» из северного рукава. Композиция сцены, в целом, следует иконографии, сложившейся еще в раннехристианское время. Несколько деталей, однако, следует отметить: Иуда, сидящий между другими апостолами, почти в самом центре, протянул руку и практически взял рыбу, лежащую в чаше, в то время как апостол Петр, изображенный на противоположном от Христа конце стола, в левой руке придерживает белый плат. Иконографически близкой кинцвисской композиции является фреска крипты Осиос Лукас в Фокиде (1030–1040-е гг.)<sup>162</sup>. Здесь на блюде лежат две рыбы (раннехристианский символ Христа), к которым протягивает руку Иуда, сидящий среди учеников по середине; рядом с апостолом Петром на столе лежит белый плат.

На восточной стене северного рукава во втором сверху регистре помещено «Распятие». Далее повествование перемещается на регистр ниже, где следует с западной стены («Оплакивание Христа» («Положение во гроб»), сохранившееся фрагментарно) через северную («Явление Ангела женам-мироносицам») и завершается на восточной стене «Сошествием во ад», помещенным под «Распятием» (илл. 1.24).

Кинцвисское «Распятие» очень сходно с этой же сценой в Студенице<sup>163</sup> не только на стилистическом уровне, но и на иконографическом. Обе композиции построены лаконично, в соответствии с укоренившейся в средневизантийский период традицией. «Распятие» в Кинцвиси находится на восточной стене северного рукава подкупольного креста. Сильно пострадала левая часть композиции: утрачены фигура предстоящей жены, летящих Ангелов, верхняя часть фигур Богородицы и Христа читается только в графье. В Студенице композиция помещена на западной стене, она больше по размеру и сохранилась почти полностью. В центре изображен распятый Спаситель, по сторонам от

<sup>162</sup> Chatzidakis N. Hosios Loukas/ Byzantine Art in Greece. Mosaics. Wall Paintings/ ed. Chatzidakis M. Athens, 1997. P. 70–71, Pl. 79.

<sup>163</sup> Бабућ Г., Кораћ В., Турковић С. Студеница. Београд, 1986. С. 77, илл. 63

которого стоят Богоматерь со святыми женами и юный Иоанн Богослов с Лонгином сотником (в Кинцвиси введен еще один свидетель этого события, по-видимому, воин, прободивший ребро Христа). Над крестом изображены, как это нередко бывает в византийской живописи, поясные фигуры Ангелов, ряд которых в Студенице дополнен пророками. Тему смены Заветов подчеркивают в Студенице изображения аллегорий Церкви и Синагоги, сопровождаемых Ангелами. В Кинцвиси таких персонажей нет. Но, в отличие от студеницкого голубого, украшенного звездами, фона, в грузинском храме на заднем плане есть архитектурные сооружения: длинный ряд арок на колоннах, дополненный справа зданием с двускатной крышей, при входе в который висит пурпурная завеса. Перед храмом стоит высокая колонна, на которую опирается арка, идущая от Храма. Такая же арка, как кажется, должна была бы следовать и дальше (в сторону Распятия, правая половина арки нарисована), но мастер не продолжил этот мотив, посчитав его, видимо, излишним. Надпись выполнена на греческом.

Архитектурный фон в «Распятии» – мотив, не всегда присутствующий в этой сцене в средневизантийский период. В наиболее значительных византийских памятниках XI в. (Осиос Лукас, 1030-1040-е гг., Неа Мони, 1049–1056 гг., Дафни, ок. 1100) сцена Распятия представлена лаконично, дополнительные иконографические мотивы в ней отсутствуют, однако в люнете южного рукава Софии Киевской крест Христа с воинами и предстоящими изображен на фоне стены<sup>164</sup>. В грузинском памятнике – соборе в Ошки в Тао-Кларджетии (ок. 1036) была дана развернутая композиция «Распятия», включающая толпу иудеев, за которыми возвышается некая иерусалимская постройка. Стены базилики и града изображены в соответствующей сцене в Земо-Крихи (вторая четв.– середина XI в.) и Тимотесубани<sup>165</sup>. В Вардзии на заднем плане представлено несколько сооружений: стена с расположенной перед ней открытой галереей (похожей на изображенную в Кинцвиси), между колоннами которой перекинута арка, и двумя зданиями за стеной: справа – базиликой с двускатной крышей и выступающей перед ней колонной (как в Кинцвиси), над которой поставлено ротондальное сооружение, и слева – киворием, завершающимся куполом. Тем самым, по-видимому, был подчеркнут важный аспект – Страдание Христа и Искушение, совершенное за стенами града. Отметим, что архитектурный «задник» в сцене

---

<sup>164</sup> *Сарабьянов В.Д., Попова О.С.* Живопись конца X – середины XI века// ИРИ Т.1. Ил. 163, С. 218.

<sup>165</sup> *Привалова Е.Л.* Роспись в Тимотесубани. С. 78–79, рис. 30.

Распятия в XI –XIII вв. имеется и в византийских памятниках, в частности, его можно видеть на миниатюре Четвероевангелия из Палатинской библиотеки Пармы (Cod. 5. Fol. 92), кон. XI – нач. XII в., на складне с изображением праздников в собрании Синайского монастыря, втор. пол. XII в.<sup>166</sup>, в росписях скита св. Неофита на Кипре (около 1200) и Бояны (1259).

Другой символически наполненный элемент кинцвисского «Распятия» – пурпурная завеса. Этот мотив достаточно древний. В Новой церкви Токалы в долине Гёреме в Каппадокии (950-е) сцена «Распятия», представленная в центральной апсиде, дана в просторном варианте, включающем в т.ч. базиликальное сооружение (похожее на изображенное в Кинцвиси) с полукруглыми окнами на боковой стене и треугольным фронтоном над входом, завешанным разорванной надвое завесой, – Иерусалимский храм<sup>167</sup>. В сцене Распятия в Бетании (1150-е – 1160-е) за Лонгином сотником и иудеями изображено сооружение, напоминающее беседку (вспарушенный свод на четырех колоннах – по-видимому, условное изображение Святая Святых Иерусалимского храма) с развивающейся разорванной завесой<sup>168</sup>. Согласно Евангелию, пурпурная завеса на входе в Святая Святых Иерусалимского храма разорвалась надвое в момент крестной смерти Спасителя, после чего «камни расселись, и гробы отверзлись, и многие тела усопших святых воскресли, и выйдя из гробов по воскресении Его, вошли во святой град...» (Мф. 27.51–53). Расположение сцены «Сошествия во ад» под «Распятием» на восточной стене кинцвисского храма буквально иллюстрирует одновременность этих событий. Глубокий символический смысл пурпурной завесы раскрывается в Послании апостола Павла к евреям: «... имея дерзновение входить во святилище посредством Крови Иисуса Христа, путем новым и живым, который Он вновь открыл нам через завесу, т.е. плоть свою, и имея великого Священника над домом Божиим...» (Евр.10.19–21). Дополнительный мотив завесы лишь только усилил то духовное содержание, которое вкладывалось в изображение крестной смерти Христа, неслучайно помещенное на восточной предалтарной опоре кинцвисской церкви.

---

<sup>166</sup> *Sotiriou G. et M. Icônes du Mont Sinai. Vol. 1. Pl. 76, 77, Vol. 2. P. 90–92.*

<sup>167</sup> *Wharton Epstein A. Tokali Kilise. Tenth-century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia. Washington, 1986. Tab. 5, 86-87.*

<sup>168</sup> В Бетании мотив завесы подчеркнут особо: в сцене приведения Христа во Кресту эта завеса развивается на ветру, но еще не разорвана на две части, как в следующей сцене Распятия.

Сцена «Явления Ангела женам-мироносицам» разделена на три части двумя окнами. Изображенный в центре Ангел стал одним из самых знаменитых образов грузинского средневекового искусства. Этот образ самостоятелен и самодостаточен, и одновременно на фигуре Ангела, как на стержне, держится вся композиция регистра<sup>169</sup>. Он сидит на камне и указывает женам-мироносицам, написанным между северным окном и западной стеной рукава, на пустой гроб со спящими перед ним воинами, изображенными между восточным окном и восточной стеной. В целом сцена традиционна. Так, композиция сцены явления Ангела женам-мироносицам, известная по ряду византийских миниатюр и росписей (миниатюры Трапезундского Евангелия (РНБ, гр. 21. Л. 7об.), третьей четв. X в., Евангелия из Палатинской библиотеки Пармы (Cod.5. Fol. 90v), кон. XI – нач. XII вв., и Тетраевангелия из Иверского монастыря на Афоне (Cod. 5, fol. 130v), второй половины XIII в.<sup>170</sup>, а также – фрески Мирожского собора, 1140-е, Курбиново, 1191 г. и др.<sup>171</sup>), как правило, «компактна» и вписывается в прямоугольный формат: Ангел, выделенный размером (часто он крупнее жен), восседает на большом камне в центре композиции, слева (от зрителя) к нему подходят две жены, а справа или внизу находятся спящие воины. Такая «компактная» схема использована и в грузинских росписях в Бетании, Озаани, в Гелатском Евангелии (Государственный Национальный центр рукописей, Тбилиси Q-908)<sup>172</sup>, в рукописи Синаксаря Захарии Валашкертского (Институт рукописей, Тбилиси А 648. Л. 42), 1022–1030 гг., в последней отсутствуют воины. Изображения отличаются в деталях, так в каппадокийских росписях (например, в т.н. церквях «на колонках» (третья четв. XI в.)), а также в Синаксаре Захарии Валашкертского, Гелатском Евангелии, Евангелии из Пармы (cod.5) и монастыря Ивирон, в росписи Бетании, собора Мирожского монастыря, во фресках Бояны (1259), Сопочан (1261) и в нашем памятнике изображена пещера, в то время, как в

---

<sup>169</sup> Эта композиционная особенность была отмечена, в частности, Г. Алибегашвили (Алибегашвили Г. Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи. Тбилиси, 1979 (далее: Алибегашвили Г. Светский портрет). С. 36).

<sup>170</sup> Pelekanidis S.M., Christou P.C., Tsiomis Ch., Kadas S.N. The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts. The Monasteries of Iveron, St. Psnteleimon, Esphigmenou, and Chilandari. Vol. 2. Athens, 1975. Fig. 17. P. 37.

<sup>171</sup> Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: «Искусство», 1986. С. 90, табл. 246, Попова О.С., Захарова А.В., Орещкая И.А. Византийская миниатюра. С. 143, ил. 110, Сарабьянов В.Д. Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов// ИРИ. Т. 2/1. М., 2012. Ил. 276, С. 238.

<sup>172</sup> Гелатское Евангелие датировано О.И. Подобедовой кон. XII–нач. XIII в., А.Л. Саминским 1210-е гг.



Трапезундском Евангелии, фресках Курбиново и Милешевой – некое архитектурно оформленное сооружение.

Оригинальность кинцвисского художника — в решении разместить сцену Явления Ангела женам не компактно, но разделив на три части, выделив тем самым фигуру Ангела. Поза Ангела, крылья которого буквально вторгаются в написанный выше «Вход в Иерусалим», перекликается с позой Христа из этой сцены: Христос и Ангел изображены на одной оси, сходен поворот правого плеча рук, благословляющей, в одном случае, и указующей на гроб, – в другом. От гроба, написанного почти в углу логичен переход к «Сошествию во ад». Кроме того, фигура Ангела настолько крупная и превалирующая, что образуется связь между этим образом и лаконично решенной композицией сцены «Воскресение – Сошествие во ад» – Ангел словно указывает не на гроб, а на Воскресение Христа.

«Сошествие во ад» соответствует одной из распространенных в средневизантийский период иконографических схем этого сюжета: в центре на синем фоне между двух горок представлен Спаситель, Его фигура почти фронтальная и дана в контрапосте. Он попирает врата ада на фоне черной бездны с разлетающимися в разные стороны замками, цепями и ключами, одной рукой держит крест, а другой (выгнутой локтем вверх) вытягивает Адама из гроба. За Адамом следует Ева и другие ветхозаветные праведники (верхний слой сильно утрачен в этой части). По левую руку Христа представлены цари Давид, Соломон и св. Иоанн Предтеча. Они изображены фронтально, почти «иконно» в своей неподвижности. Описанные особенности композиционного решения «Сошествия во ад», обнаруживаемые во многих памятниках XI – начала XIII вв. (Осиос Лукас в Фокиде, 1030–1040 гг. (зеркально)<sup>173</sup>, Каранлык-килисе в Каппадокии, третья четверть XI в., изображение на диптихе-менологии из собрания Синайского монастыря, второй половины XI в.<sup>174</sup>, миниатюры Четвероевангелия из Бодлеанской библиотеки в Оксфорде (E.D. Clarke 10. Fol. 124), посл. четв. XI в.<sup>175</sup>, Евангельских чтений из Великой Лавры на Афоне (Cod. Scev. 1. Fol. 1v.), нач. XII

---

<sup>173</sup> Chatzidakis N. Hosios Loukas/ Byzantine Art in Greece. Mosaics. Wall Paintings/ ed. Chatzidakis M. Athens, 1997. P. 33, fig. 20.

<sup>174</sup> Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai / Ed. R.S. Nelson, K.M. Collins. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2006 (далее – *Holy Image, Hallowed Ground 2006*). Cat. 30, P. 194–195.

<sup>175</sup> Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А. *Византийская миниатюра*. С. 402, ил. 367.

в.<sup>176</sup>, Ванского Евангелия (Ин-т рукописей в Тбилиси, А 1335), втор. пол. – кон. XII в.<sup>177</sup>, фреска Земо-Крихи, вторая четв. – серед. XI в.<sup>178</sup>, фреска Спасского собора Мирожского монастыря, 1140-е<sup>179</sup>, складень с изображением праздников в собрании Синайского монастыря, втор. пол. XII в.<sup>180</sup>, икона Воскресения-Сошествия во ад, последней четверти XII в. из церкви Панагии Амасгу на Кипре (в собрании епископата Лимассола)<sup>181</sup>, фреска в монастыре Абу Гош близ Иерусалима, 1170-е гг.<sup>182</sup>, в церкви Богородицы Живоносный источник в Самарине в Мессении, ок. 1200 г.<sup>183</sup>, в церкви Богородицы Аракиотиссы в Лагудера, ок. 1192 г.<sup>184</sup> и др.), отличают этот иконографический тип от другого, в котором Христос представлен в более динамичной позе (как например, на миниатюрах Синаксаря Захарии Валашкертского (Ин-т рукописей, Тбилиси, А 648<sup>185</sup>), 1022–1030 гг., Гомилий Григория Назианзина (ГИМ. Син. гр. 61. Л. 1а об.), 1070-х гг.<sup>186</sup>, лекционария из библиотеки П. Моргана (М. 639. Fol. 1r), 1050–1100 гг.<sup>187</sup>, Гомилий Григория Назианзина из монастыря св. Екатерина на Синае (Gr. 339. Fol. 5r), около 1150 г.<sup>188</sup>, в росписи Вардзии, 1184/86, и Курбиново, 1191<sup>189</sup>). По мнению исследователей, в первой описанной нами схеме

<sup>176</sup> Πελεκανίδου Στ., Χρήστου Π, Μαυροπούλου- Τσιούμη Χ., Καδά Σ., Κατσαρού Αικ. Οι θησαυροί του Αγίου Όρους. Εικονογραφημένα χειρόγραφα: Μ. Μεγίστης Λαύρας, Μ. Παντοκράτορος, Μ. Δοχειαρίου, Μ. Καρακάλου, Μ. Φιλοθέου, Μ. Αγίου Παύλου. Τ. Γ'. Αθήνα 1979. Εικ. 6, Σ. 31.

<sup>177</sup> Амиранашвили Ш.Я. Грузинская миниатюра. М., 1966. С. 22. Табл. 30.

<sup>178</sup> Вирсаладзе Т.Б. Фресковая роспись в церкви Архангелов села Земо-Крихи... С. 125, *Racha* 1991 (2008). P. 77.

<sup>179</sup> Сарабьянов В.Д. Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов// ИРИ. Т. 2/1. М., 2012. Ил. 276, С. 238.

<sup>180</sup> Sotiriou G. et M. Icônes du Mont Sinai. Vol. 1. Pl. 78, Vol. 2. P. 90–92.

<sup>181</sup> The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261/ Ed. by Helen C. Evans and William D. Wixom. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1997 (далее – *The Glory of Byzantium*). Cat. 74, P. 127.

<sup>182</sup> Folda J. The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098–1187. Cambridge, 1995. P. 383, 384, 386.

<sup>183</sup> Grigoriadou–Cabagnols H. Le décor peint de l'église de Samari en Messénie// Cah. Arch. Vol. 20. 1970. P. 181.

<sup>184</sup> Nicolaidès A. L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre: Etude iconographique des fresques de 1192// DOP. Vol. 50 (1996). P. 87–92, Pl. 68.

<sup>185</sup> Миниатюра не издана, известна нам по фотографии, предоставленной нам А.Л. Макаровой. К сожалению, мы не можем уточнить лист рукописи.

<sup>186</sup> Попова О.С., Захарова А.В., Ореуцкая И.А. Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века. М., 2012 (далее: Попова О.С., Захарова А.В., Ореуцкая И.А. *Византийская миниатюра*). С. 369).

<sup>187</sup> *The Glory of Byzantium*. Cat. 60, P. 105–106.

<sup>188</sup> Ibid. Cat. 63, P. 109–110.

<sup>189</sup> На миниатюре из ГИМ и Курбиново Христос, чья фигура заключена в мандорлу, представлен в широком шаге, правой рукой Он вытягивает Адама, помещенного вместе с другими выходящими из гробов праведниками в левой (правой от зрителя) части сцены,

(использованной в Кинцвиси) подчеркивается тема воскресения самого Христа (в противоположность второму иконографическому типу, в котором акцент ставится на спасении Адама, Евы и прародителей)<sup>190</sup>.

События, имевшие место после Воскресения, переводят нас в южный рукав Кинцвиси. На южной стене во втором снизу регистре находится «Уверение Фомы», как и все изображения в Кинцвиси, соответствующее сложившейся в средневизантийский период иконографии. Регистром выше, на восточной стене располагалось «Вознесение Христа», ныне почти полностью утраченное, а напротив него, на западной стене южного рукава — «Сошествие Святого Духа на апостолов» (композиционно оно соответствует средневизантийской иконографии), расположенное над «Тайной вечерей». Праздничный цикл завершается «Успением Пресвятой Богородицы». Сцена написана под «Вознесением» на восточной стене.

Сильная потертость изображений в сцене «Успения» и утраты частей композиции, все же, позволяют рассмотреть иконографию сцены. Сохранилось покрытое красной орнаментированной тканью ложе, два стоящих подле него апостола, один из которых (Петр?) кадит; за ними – едва читающиеся фигуры трех других апостолов; просматриваются фигуры Богоматери, частично – Христа и двух ангелов, слетающих к Нему слева (от зрителя). Композиция полностью не уместилась на восточной стене и продолжается на южной, где читаются фигуры скорбящих жен в окошках домов и еще двух персонажей, присутствующих при погребении Богоматери. Иконография кинцвисского «Успения» соответствует «простому» варианту (в отличие от т.н. Облачного Успения) сюжета<sup>191</sup>. Мастер, как и в других сценах праздников, постарался ограничить сюжет наиболее важными элементами, так, он не включает эпизода с нечестивым Афонией

---

т.о. замена фронтальности фигуры Спасителя на разворот придает всей сцене большую динамику; слева изображены пророки Давид и Соломон. В Вардзии поза Христа аналогична описанной, но отсутствует мандорла и, ввиду ограниченного места, все ветхозаветные праведники (в т.ч. Давид и Соломон) изображены справа (от зрителя).

<sup>190</sup> См. *Лаврентьева Е.В.* Мозаики собора Санта Мария Ассунта в Торчелло в контексте искусства византийского мира рубежа XI–XII вв. Иконография и стиль. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2014. С. 108–109.

<sup>191</sup> Наиболее ранние изображения «Успения» известны с X в. (церкви св.Иоанна в Гюлюдере (913–920), Новая Токалы в Каппадокии (950-е) и др.), широкое распространение сюжет получает с XI в. Об иконографии «Успения» в византийском искусстве с примерами и со ссылками на литературу: *Nicolaidès A.* L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre: Etude iconographique des fresques de 1192// DOP. Vol. 50 (1996). P. 96–104, *Yota E.* Le tétraévangile Harley 1810 de la British Library. Contribution à l'étude de l'illustration des tétraévangiles du Xe au XIIIe siècle. Thèse de doctorat présentée devant la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg en Suisse. Fribourg, 2001. P. 126–135.

(который есть, например, в церкви Панагии Мавриотиссы в Касторье, слой второй четв. XII в.)<sup>192</sup>. Композиционно кинцвисская фреска была, очевидно, очень близка изображению (лучше сохранившемуся) на южной стене Тимотесубани<sup>193</sup>, в то время как в Вардзии (1184–1186) использована несколько отличная схема. Среди нововведений, которые XII столетие принесло в иконографию «Успения» – увеличение персонажей, изображение жен в окошках, положение души Богоматери в руках Христа (не поднятая над левым плечом (например так, как в XII в. встречается в Марторане), а расположенная на уровне груди (Панагия Мавриотисса в Касторье, Бачково и др.), мандорла вокруг фигуры Христа<sup>194</sup>. Последний элемент прослеживается в византийских памятниках преимущественно с конца XII в. (Курбиново, Лагудера) и, в отличие от первых трех перечисленных особенностей, отсутствует в Кинцвиси.

В сводах всех рукавов и в замках окон — кресты в медальонах. На внутренней стороне арок проходов из западных компартиментов в южный рукав также написаны кресты в медальонах, но процветшие.

*Сделаем некоторые выводы.* Праздничный цикл в росписи церкви святителя Николая в Кинцвиси занимает северный и южный рукава подкупольного креста. Композиционное решение каждого отдельного сюжета соответствует византийской традиции, тому ее варианту, который существовал в искусстве XI и XII вв.

Сюжеты не идут последовательно друг за другом. Тем не менее, программа логически продумана и сюжеты соотносятся между собой не по хронологическому принципу, а, скорее, по внутренней логике и литургическому осмыслению того или иного евангельского события.

Цикл начинается в южном рукаве двумя богородичными сценами в своде, затем следуют «Благовещение» (в люнете) и «Рождество Христово» (на южной стене). «Сретение» и «Крещение» находились уже в своде северного рукава, остальные сюжеты которого, размещенные ниже, принадлежат Страстному и Воскресному циклам. Особо выделенными оказываются «Распятие» и расположенное под ним «Сошествие во ад»: обе композиции помещены на

---

<sup>192</sup> Традиционно присутствующие в сцене Успения Иаков брат Божий, епископы Дионисий Ареопагит, Иерофей Афинский и Тимофей Эфесский, возможно, были изображены на утраченном участке росписи.

<sup>193</sup> Привалова Е. Тимотесубани. С. 87-88, рис. 36.

<sup>194</sup> Yota E. Le tétraévangile Harley 1810... P. 130–132, 134.

восточной предалтарной стене северного рукава, при этом, композиции сцен построены так, что обе они имеют как бы одну центральную ось, на которой изображен Христос. Примечательно также размещение в северном рукаве «Преображения» напротив «Распятия», находящее себе объяснение в византийской иконографической традиции и гимнографических текстах<sup>195</sup>. Из гимнографических же текстов праздников Сретения, Крещения и Преображения, в которых звучит тема крестной смерти Спасителя, становится понятным размещение этих сюжетов также в северном рукаве, в контексте страстных сюжетов.

Из Страстного цикла Кинцвиси оказывается изъятой только «Тайная вечеря», перенесенная на западную стену южного рукава, что, возможно, связано, с желанием сохранить динамику повествования о Страданиях и Воскресении Христа<sup>196</sup>: «Тайная вечеря» – событие, не только дней Страстной седмицы, но и тесно связанное с апостольской темой и темой основания Церкви. «Тайная вечеря», происходившая в Сионской горнице, могла быть соотнесена «Сошествием Святого Духа» на апостолов (произошедшим там же), расположенным в росписи над ней. Так, в прощальной беседе с учениками на Тайной вечери Христос говорит о том, что Он покидает учеников, идет на смерть, но Он не оставит их совсем и пошлет Святого Духа (Ин. 16.5–15).

В южном рукаве главными являются две темы. Тема Боговоплощения выявляется через образ Богородицы, а экклессиологическая тема – благодаря сюжетам, связанным с апостолами. Так, южные свод, люнета и часть восточной стены посвящены Богородице («Рождество Богородицы», «Введение во храм», «Благовещение», «Успение»)<sup>197</sup>. «Тайная вечеря», «Уверение Фомы»,

---

<sup>195</sup> См. *Сарабьянов В.Д.* Преображение как прообраз Страстей Господних в искусстве византийского мира// Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы конференции МГУ 2011. М., 2012. С. 39–68.

<sup>196</sup> В тропаре праздника Входа Господня в Иерусалим осмысливается связь четырех событий: воскрешения Лазаря, входа в Иерусалим, Распятия, Воскресения Христова, *«Общее воскресение прежде Твоея страсти уверяя, из мертвых воздвигл еси Лазаря, Христе Боже. Темже и мы, яко отроцы победы знамения носяще, Тебе Победителю смерти вопием: осанна в вышних, благословен Грядый во имя Господне».*

<sup>197</sup> В раскрытии богородичной темы именно в южном рукаве прослеживается преемственность по отношению, например, к росписи Атенского Сиона, в котором южная экседра храма была отведена под протоевангельский цикл (роспись храма в Аteni традиционно датируется второй половиной XI в. (*Вирсаладзе Т. Основные этапы.* С. 15–16) или 90-ми гг. XI в. (*Абрамишвили Г. Аteni Сиони// ПЭ. Т. 3 (2001). С. 675–677*)); в XIV веке в Цаленджихе для протоевангельского цикла будет вновь выбрана южная стена.

«Вознесение» и «Сошествие Святого Духа» — сюжеты, связанные с апостолами и их проповедью<sup>198</sup>.

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 пишет В.Д. Сарабьянов: «Принципиальные изменения в интерпретации страстного цикла, переход из количественного преобладания в качественно иную систему интерпретации, где определяющими становятся символично-литургические аллюзии, очевидно, отразил(и) очередной виток в развитии византийской храмовой декорации, пришедшийся на вторую половину X в. Расширение спектра литургического символизма затрагивает не только страстные, но и другие сюжеты, которые изымаются из своих хронологических мест и становятся неотъемлемой частью повествовательных рядов, посвященных страстной тематике < ... > Отказ от обязательной хронологической последовательности и вариативность сочетаний страстного цикла с другими композициями для памятников середины – второй половины XI в. становятся уже нормой»<sup>199</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>200</sup> – одном из ранних храмов, где акцентуация страстной темы (до этого известная в однефных по типологии храмах) приспособляется к крестово-купольной системе<sup>201</sup>. В грузинской живописи примером размещения страстного цикла в северном рукаве могут служить фрески Бетании (1150-е–1160-е) и Озани (конец XII – первая четверть XIII в.?).

Итак, доминирующим принципом для составителя иконографической программы кинцвисского храма был принцип символического сопоставления,

---

<sup>198</sup> Во время Тайной вечери была установлена Евхаристия, и, согласно Евангелию от Иоанна, Спаситель долго беседовал со своими учениками (Ин. 14-17 гл.); в «Уверении Фомы» Спаситель является ученикам, свидетельствуя об истинности Воскресения; возносясь Христос посылает апостолов нести в мир благую весть, а в Сионской горнице как утверждение и укрепление на пути проповеди на них нисходит Святой Дух, обещанный Христом (Ин. 14.16–17 и Ин. 16.7–15). Тема апостольской проповеди станет основной в церкви Тимотесубани, хронологически и стилистически близкой Кинцвиси (Привалова Е. *Роспись Тимотесубани*. С. 42–45).

<sup>199</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>200</sup> К. Жоливе-Леви датирует роспись в Эль Назар первой четв. X в. (Jolivet-Lévy С. *Les églises byzantines de Cappadoce*. Paris, 1991. P. 83-85). В.Д. Сарабьянов относит эту роспись к серед. X в. (Сарабьянов В.Д. *Страстной цикл Софии Киевской...* С. 289)

<sup>201</sup> Сарабьянов В.Д. *Страстной цикл Софии Киевской...* С. 289.

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.

М. Дидебулидзе полагает, что размещение сцен праздничного цикла может быть связано с намерением составителя программы росписи сделать акцент на тех догматических пунктах, в которых есть расхождение между Грузинской православной и Армянской монофизитской церквями. В частности, по мнению исследовательницы, вынесенные на восточные столпы северного рукава «Распятие» и «Сошествие во ад» сопоставляются: в них показаны две природы Христа, человеческая и божественная — главный пункт расхождения с монофизитами. Также и сцены «Успения» и «Вознесения» на восточном столпе южного рукава подчеркивают идею Второго Пришествия и телесного вознесения Христа и Богородицы на небо<sup>202</sup>. Ниже мы вернемся к предложенной исследовательницей концепции.

#### **1.2.4 Ветхозаветные темы в программе росписи храма**

Ветхозаветная тема занимает значительное место в программе росписи кинцвисского храма: это не только традиционные изображения пророков и праотцев в барабане, но и образы пророков, «спустившихся» из купольной зоны на северную, южную и западную стены, сцена «Три отрока в печи огненной» и композиция «Древо Иессеево». Утраты живописи не позволяют полностью восстановить состав ветхозаветных сюжетов и образов в росписи Кинцвиси, но некоторые замечания по данной теме будут высказаны в этой части работы.

Откосы верхних окон северной, южной и, возможно, западной стен занимали фигуры пророков<sup>203</sup>. В откосах верхнего окна южной стены изображены два пророка, имена которых не сохранились, но иконографические особенности и надпись в свитке одного из них позволили М. Дидебулидзе отождествить их с Давидом и Соломоном. Надпись в развернутом свитке последнего – о пире

<sup>202</sup> Didebulidze M. *Abstract*. P. 58.

<sup>203</sup> Мы опираемся на прочтение надписей, приведенное в статьях М. Дидебулидзе – დიდებულოძე მ. ახალი მონაცემები ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის XIII-ს-ის საუკუნის მონატულობის შესახებ// საქართველოს სიძველენი. N 1 . თბილისი, 2002. გვ. 85–93 (далее: დიდებულოძე 2002), Didebulidze M. *Iconographica* 2007.

Премудрости («Премудрость созда себе дом...» (Притч. 9.1)<sup>204</sup>) – является одной из принятых для изображения Соломона<sup>205</sup>. Этот текст, в частности, был выбран для изображения пророка Соломона на северной стене Бетании (1150–1160-е гг.)<sup>206</sup>. В святоотеческой экзегезе слова книги Притчей Соломоновых о Премудрости осмыслялись, прежде всего, в связи с Боговоплощением: «Премудрость – Сын Божий, сделавшийся человеком. Он приготовил Себе дом, плоть от Девы»<sup>207</sup>. Такое понимание строф 9 главы книги Притчей отразилось в

---

<sup>204</sup> დიდებულობა 2002. გვ. 88.

<sup>205</sup> Первые слова девятой главы книги Притчей были написаны в свитке пророка Соломона на фреске барабана Софии Новгородской (1109), в Курбиново (1191), в церкви Святой Троицы в Сопочанах (1261); этот текст сопровождает изображение Соломона на эмали Pala d'Oro (XII в.) (*Попова О.С., Сарабьянов В.Д.* Живопись второй половины XI – первой четверти XII века// ИРИ Т.1. С. 497, *Lorenzoni G.* La Pala d'oro di San Marco. Firenze, 1965. Pl. 27). Отметим, что изображение храма Премудрости на семи столпах – атрибут прор. Соломона на константинопольской иконе Богородицы начала XII в. из монастыря Св. Екатерины на Синае, на иконе аналогичной иконографии конца XII в. из Эрмитажа (*Sotiriou G. et M.* Icônes du Mont Sinai. Vol. 1. Pl. 54–56. Vol. 2. P.73–75, *Этингоф О.Е.* Иконография ветхозаветных прообразов Богородицы средневизантийского периода// Этингоф О.Е. Образ Богородицы. Очерки византийской иконографии XI – XII вв. М., 2000. С. 27–30, *Этингоф О.Е.* Эрмитажный памятник византийской живописи конца XII века (стиль и иконография)// Восточное Средиземноморье и Кавказ IV – XVI вв. Сборник статей. Л., 1988. С. 141–159). В храмах Панагии ту Араку на Кипре (1192), Панагии Паригоритиссы в Арте (1290-е) на свитке пророка Соломона избран другой текст, относящийся к Богородице: «Много было жен добродетельных, но ты превзошла всех их» (Притч. 31.29). Тем не менее, в храме Панагии Аракиотиссы (1191) образ Соломона соотносится напрямую с Благовещением, т.к. изображение пророка находится непосредственно над фигурой Богородицы из композиции Благовещения (*Nicolaidès A.* L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre: Etude iconographique des fresques de 1192// DOP. Vol. 50 (1996). P.47).

<sup>206</sup> Сохранились только отдельные буквы, позволившие, тем не менее, исследователям восстановить надпись. Благодарю А.Л. Макарову за возможность ознакомиться с текстом соответствующей главы ее еще не опубликованной диссертации, посвященной фрескам Бетании.

<sup>207</sup> *Иоанн Златоуст, свт.* Остатки из толкования на Притчи Соломона // Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, в русском переводе. Том 12. Книга 3. С.-Петербург: Издание С.-Петербургской Духовной Академии, 1906. С. 1101. Авторство свт. Иоанна Златоуста в отношении толкования 9 главы книги Притчей подвергается сомнению – Там же. С. 1089. Приведенная выше цитата из Толкования свт. Иоанна Златоуста на книгу Притчей имеет продолжение: «Премудрость — Сын Божий, сделавшийся человеком. Он приготовил Себе дом, плоть от Девы. «Семь столпов» — «Дух Божий, Дух премудрости и разума, Дух совета и крепости, Дух ведения и благочестия, Дух страха Божия», как говорит Исаия (Ис. 11:2). Или: «дом» — Церковь, а «столпы» — апостолы. Или говорит о мудром муже, потому что он тверд, имеет нужное для себя и не нуждается в чем-либо. Дом премудрости — Церковь, «столпы» — «мнимии столпы быти» (Гал. 2:9)» (Там же.). Возникающая в златоустовском тексте параллель между Богородицей и Церковью Христовой может помочь понять объединение этих двух тем в пространстве южного рукава храма св. Николая в Кинцвиси. На наш взгляд, образ Соломона появляется рядом с сюжетами богородичного цикла и сценой Рождество Христово в связи с тем аспектом, который мы подчеркнули выше, в основном тексте диссертации, а окончание цитаты приведено здесь,



богослужбной практике. Последний текст (Притч. 9.1-11) используется в качестве паримийного чтения на богослужении Рождества Богородицы, Благовещения и Успения.

Пророки Давид и Соломон изображены в проеме окна, разделяющего сцену Благовещения, тем самым, они оказываются включенными в литургическую интерпретацию этого события Священной истории. Примечательно, что традиция соотнесения слов пророка Давида со сценой Благовещения прослеживается с IX – X веков, прежде всего в псалтирях, иллюстрации на полях которых отражают экзегезу того или иного текста и использование последнего в Богослужении. Сцена Благовещения иллюстрирует 11 стих 44 Псалма «Слыши, дочь...» в Хлудовской псалтири (ГИМ, гр. 129. Л. 45), Псалтири монастыря Пантократора (Pantocrator 61, fol. 55v), т.н. Бристольской псалтири (Brith. Mus. Add. 40731, fol. 74v), Псалтири Феодора (Brith. Mus. Add.19352, fol. 56v), Псалтири Барберини (Vat. Barb. graec. 372, fol. 78v)<sup>208</sup>. Через сопоставление изображения и текста, а также благодаря введению в композицию Благовещения образа пророка Давида в некоторых псалтырях (в частности, в Pantocrator 61, fol. 55v, Brith. Mus. Add. 40731, fol. 74v<sup>209</sup>), слова последнего становятся прообразом диалога между Архангелом и Девой Марией, оказываются включенными в свою новозаветную реализацию<sup>210</sup>. Именно 11 стих 44 Псалма позднее станет позднее устойчивым для написания в свитке Давида в монументальной живописи<sup>211</sup>. Традиция размещения образов пророка Давида и Соломона в непосредственной близости от «Благовещения» и в тесной смысловой взаимосвязи с этой сценой прослеживается в монументальной живописи средне- и

---

в сноске, в качестве одного из примеров существовавшего в церковной традиции сопоставления Богородицы («храма Божества») и Церкви/церкви. Ср.: «Церковь освященную Ты показа, вселься в Ты Бог Дево Пренепорочная: Его же присно моли соблюсти невредны рабы твоя» (Октоих. Глас 5. «Во вторник на повечерьи канон Пресвятой Богородице», песнь 4).

<sup>208</sup> *Walter Chr.* Christological Themes in the Byzantine Marginal Psalters from the Ninth to the Eleventh Century// REB. Vol. 44 (1986) (далее: *Walter 1986*). P. 275.

<sup>209</sup> *Dufrenne S.* L'illustration des Psautiers grecs du Moyen âge. I. Pantocrator 61, Paris grec. 20, British Museum 40 731. Paris, 1966. P. 25, Pl. 8; P. 58, Pl. 51.

<sup>210</sup> *Sobkovitch S.* Les préfigurations mariales dans l'art byzantin : évolution des principaux types/ Thèse de doctorat sous la direction de C. Jolivet-Lévy. Paris : École Pratique des Hautes Études, 2011. P. 62–63.

<sup>211</sup> Например, в Эльмалы-килисе в Каппадокии (середина – третья четв. XI в.), Софии Новгородской (1109), в церкви Богородицы Аракиотиссы в Лагудера на кипре (1191), в Чефалу (1148), в церкви Святых врачей в Касторье (кон. XII в.), в Курбиново (1191), в Милешевой (около 1228), Сопочанах (1265), Арилье (1296), церкви Спасителя в Верии (1315), Дечанах (1335-1350), Калениче (1415-1417) и др. (*Sobkovitch Op.cit.* P. 155– 159, 214 (с соответствующими ссылками)).

поздневизантийского периодов, что можно видеть в церкви Святых врачей в Касторье (кон. XII в.), в Курбиново (1191), в Деир эс Суриани в Египте (кон. XII в.), Милешевой (около 1228), Арилье, Сопочанах, Спасителя в Верии (1315), Дечанах, Калениче и др.<sup>212</sup> Т.о. выбор места для образов Давида и Соломона в пространстве кинцвисского храма – «внутри» сцены Благовещения и рядом с «Рождеством Христовым» (события Воплощения Бога Слова) – отвечает широкой византийской экзегетической, литургической и изобразительной традиции<sup>213</sup>.

Имена пророков в откосах верхнего окна северной стены утрачены, как и верхние части их фигур. Вероятно (по аналогии с южной стеной), их изображения были тематически связаны с представленными в северном рукаве храма сюжетами Страстного цикла (через тексты пророчеств).

Изображения пророков и ветхозаветных прообразов Христа фиксируется в грузинских росписях с конца X в.<sup>214</sup> По-видимому, с конца XI – начала XII в. можно говорить об интерпретации подобных изображений как в связи с христологией, мариологией, так и экклессиологией.

В росписи Атенского Сиона (кон. XI – нач. XII в.) фигуры четырех пророков находятся на склонах вимы, в зените которой – медальон с изображением Христа Вседержителя; в конхе апсиды изображена Богоматерь. Т.о. в алтарной зоне Атени складывается программа, очевидно соединяющая ветхозаветные пророчества о Мессии и новозаветное их воплощение в образе Марии с младенцем Христом на лоне.

В Бетании (1150–1160-е) в северном и южном рукавах подкупольного креста изображены пророки с атрибутами их пророчеств (Давид, пляшущий перед ковчегом Завета, Моисей перед купиной, Иезекииль с источником и вратами и др., всего – восемь). По мнению А.Л. Макаровой, эти ветхозаветные прообразовательные сюжеты в Бетании должны рассматриваться не только и не столько под углом богородичной прообразовательной символики (здесь она не доминирует), но в более широком контексте – в связи со страстной и экклессиологической темами<sup>215</sup>.

---

<sup>212</sup> *Sobkovitch*. Op. cit. P. 158–159, 213.

<sup>213</sup> См. ссылки на святоотеческие толкования в: *Sobkovitch*. Op. cit. P. 63–64, *Walter 1986*. P. 275.

<sup>214</sup> Краткий обзор: *Привалова Е.* Роспись Тимотесубани. С. 231–232, прим. 77.

<sup>215</sup> *Макарова А.Л.* Ветхозаветный цикл церкви Рождества Богородицы в Бетании и его соотношение с программой росписи основного объема храма// Доклад на XXVI Ежегодной богословской конференции ПСТГУ, 22–23 января 2016 (не опубликован).

В Тимотесубани (первая четверть XIII в.) ветхозаветные сюжеты («Вознесение пророка Илии и даяние милоти Елисею») и образы пророков также занимают значительное место в программе росписи. Последние корреспондируют с евангельским циклом (т.е. прочитываются в христологическом контексте) и с образом Богоматери в апсиде<sup>216</sup>.

Если изображение библейских сюжетов и персонажей в качестве прообразов новозаветных событий имело место в византийском искусстве уже в доиконоборческое время, то в XI – XII в., как показала О.Е. Этингоф, в византийских ансамблях образы пророков истолковываются не только в христологическом аспекте, но и как символы Богоматери<sup>217</sup>.

---

<sup>216</sup> В Тимотесубани в программу алтарной апсиды входят фигуры пророков, написанные на южной и северной гранях восточных устоев так, что верхние два пророка замыкают регистр с изображением Богоматери в конхе с предстоящими Архангелами, а нижние – регистр с «Отосланием на проповедь». Образы этих пророков соотносятся с изображениями соответствующих регистров: верхние пророки – неизвестный, в свитке которого написан текст праотца Иакова: «... как страшно сие место, это ни что иное как дом Божия, это врата небесные» (Быт. 28.17), и пророк, идентифицируемый Е.Л. Приваловой по фрагменту надписи имени как Иезекииль; нижние – неизвестный и пророк Михей, в свитке которого надпись: «И станет, и увидит, и будет пасти паству Свою Господь, в силе и величии» (по Мих. 5.4) (Привалова Е. Роспись Тимотесубани. С. 40, 42). Если пророчество Михея не требует дополнительного комментария: его отношение к композиции «Отослания апостолов на проповедь» очевидно, то о верхних пророках необходимо сделать пояснение. Текст 28 главы книги Бытия читается на Рождество Богородицы, Благовещение и Успение; речь в нем идет о знаменитом сне праотца Иакова, в котором он увидел лестницу, соединившую небо и землю и на вершине которой Иаков увидел врата. Лестница (лествица) Иакова и врата, в гомилетике осмыслились как символические прообразы Богоматери (в частности, в Гомилиях Иакова Коккиновафского, два иллюстрированных списка которых относятся к XII в. (Paris, BNF, gr. 1208 и Vat. gr. 1162) (Этингоф О.Е. Иконография ветхозаветных прообразов Богоматери средневизантийского периода// Этингоф О.Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI – XII вв. М., 2000. С. 23–25). В качестве гипотезы можно предположить, что, если идентификация пророка на южной стороне как Иезекииля верна, то его образ также мог символически соотноситься с Богоматерью в конхе Тимотесубани. Слова пророчества Иезекииля о вратах заключенных (Иез. 44. 1-4), читающиеся на праздники Рождества Богоматери, Благовещения, Введения во храм и Успения, истолковывались как прообраз непорочного зачатия (Там же). Некоторые пророки в Тимотесубани включены в евангельское повествование. Так, фигура праотца Исаака помещена на восточной грани северо-западного столпа и оказывается вписанной (?) в контекст Страстного цикла (перед «Судом Пилата»), фигура пророка Давида расположена на восточной грани юго-западного столпа, следуя в регистре за «Явлением Ангела женам-мироносицам», изображение пророка Даниила, держащего свиток с текстом его видения (Дан. 7.9), «открывает» развернутую в западном рукаве подкупольного креста Тимотесубани композицию Страшного Суда. В юго-западном компартименте изображен царь Мелхиседек и сцена «Вознесение пророка Илии в огненной колеснице» (Привалова Е. Роспись Тимотесубани. С. 97–98).

<sup>217</sup> Процесс разработки иконографической типологии прообразов Марии, как отмечает О.Е. Этингоф, начался раньше: гомилетическая и литургическая основа иконографии складывалась в IV – IX вв. (в VII в. были установлены главные богородичные праздники – Рождество Богородицы (8 сентября), Благовещение (25 марта), Успение (15 августа)), а

Даже краткий и далеко неполный обзор магистральных памятников грузинской монументальной живописи XI – первой четверти XIII века показывает, что сопоставлению ветхозаветных и новозаветных событий придавалось большое значение, однако мариологическая интерпретация ветхозаветных пророчеств здесь не была преобладающей. Напротив, ветхозаветные темы вписывались в более «широкий» контекст, связывались с циклом Страстей, с темой Церкви.

В Кинцвиси с большей степенью уверенности (ввиду утрат в северном рукаве) можно говорить лишь об изображениях южного рукава, где образы пророков и ветхозаветных пророков Давида и Соломона сопоставляются с «Благовещением» и «Рождеством Христовым». Тем не менее, полагаем, что в кинцвисской росписи мариологическая интерпретация ветхозаветных сюжетов не доминировала, т.к. последние являлись частью темы Воплощения.

#### «Три отрока в печи огненной» (илл. 1.27)

На западной стене в верхней части помещена сцена «Три отрока в печи огненной». Раскрытые над отроками крылья Ангела следуют арочному завершению плоской ниши, в которую закомпонована сцена.

Сюжет хорошо известен в христианской иконографии с раннего времени и присутствует как в монументальной живописи, так и в миниатюрах (среди грузинских рукописей, например, в Синаксарии Захария Валашкертского, около 1022–1030<sup>218</sup>). В Грузии «Три отрока» изображены в храмах Бетании, Тимотесубани, Тиграна Хоненца в Ани, позднее сюжет появляется в Цаленджихе, Зарзме, Хоби<sup>219</sup>.

---

в период македонской династии происходило распространение и систематизация ветхозаветных сюжетов в качестве прообразов Богородицы. *Этингоф О.Е.* Иконография ветхозаветных прообразов Богоматери средневизантийского периода// *Этингоф О.Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI – XII вв. М., 2000. С.13 – 16, 22; подробнее об этой теме см. всю статью О.Е. Этингоф, а также для более позднего периода развития темы ветхозаветных прообразов Богородицы см. диссертацию Е.А. Виноградовой (Луковниковой): *Луковникова Е.А.* Ветхозаветные прообразовательные сюжеты в византийской монументальной живописи второй половины XIII – середины XIV веков. Диссертация на соискание ценой степени канд. искусствоведения. М., 2003.

<sup>218</sup> *Алибегашвили Г.* *Художественный принцип.* Табл. 35.

<sup>219</sup> *Didebulidze M.* Image of the Three Youths in the Furnace against the Background of Anti-heretical Disputes at the End of the 12th century// *The Proceedings of 2<sup>nd</sup> International Symposium of Georgian Culture. The Caucasus: Georgia on the Crossroads. Cultural exchanges across the Europe and beyond.* Tbilisi, 2011. P. 119. *Лордкипанидзе И.* *Цаленджиха.* С. 86

В третьей главе библейской книги пророка Даниила (Дан. 3. 1–100) рассказывается, как три еврейских отрока, не подчинившиеся приказу вавилонского царя Навуходоносора и не поклонившиеся идолу, были ввергнуты в печь. Но огонь не коснулся юных исповедников: во время мучения произошло чудо — в ответ на молитвы отроков явился Ангел и оросил их водой.

Этот ветхозаветный сюжет осмыслялся отцами Церкви, а позднее и гимнографами, как прообраз Воплощения и Воскресения<sup>220</sup>. Кроме того, подвиг Азарии, Анании и Мисаила – образец глубокой веры и услышанной молитвы. Быть может, этот второй смысловой аспект сюжета с еврейскими отроками служил напоминанием об услышанных молитвах самого ктитора Антония Глонистависдзе об его оправдании (?)<sup>221</sup>.

По сторонам от «Трех отроков» написаны полуфигуры пророков Даниила и Софонии. Образы этих пророков, благодаря тому, что в книге пророка Даниила говорится об апокалиптическом видении, а пророк Софония предвозвещал грядущий суд над израильским народом, соотносились с темой Второго Пришествия, в связи с чем, в частности, «Видение пророка Даниила» включалось в композиции «Страшного Суда» (в том числе в Грузии – Тимотесубани). Тема Страшного Суда подчеркнута в западной части многих грузинских памятников, в которых представлены, как правило, довольно пространные, композиции на эту тему: Атени, Бетания, Вардзия (в притворе, выполнявшем в скальной церкви роль западного пространства церкви), Ахтала в Армении, Тимотесубани.

#### «Древо Иессеево» (илл. 1.28)

На южной стене юго-западного компартиента храма сохранились фрагменты изображения «Древа Иессеева». От лежащего в нижней части сцены Иессея произрастает дерево, ветви которого мягко завиваются, пересекаются и «распускаются» листьями, в которых изображаются головы предков Христа. Композиция «Древа Иессеева» в Кинцвиси лаконична, делится на три части: в

---

<sup>220</sup> См. *Никитин С.И., Ткаченко А.А., Лукашевич А.А.* Вавилонские отроки// ПЭ. Т. 6 (2003). С. 481–486.

<sup>221</sup> Расположение рядом ветхозаветной сцены «Три отрока в печи огненной» и эпизодов об избавлении оклеветанных полководцев из никольского цикла (см ниже) может быть объяснено внутренней связью, существующей между этими сюжетами: в них поднимается тема избавления от несправедного осуждения и смерти, вероятно, актуальная для ктитора Антония Глонистависдзе, за несколько лет до создания росписи вернувшегося на кафедру, с которой был несправедливо смещен и отправлен в «ссылку».

нижней — лежащий Иессей, в средней — Богоматерь держащая руки перед грудью (в т.н. жесте «принятия благодати»), венчает композицию изображение на троне Христа (Эммануила (?)), благословляющего правой рукой и в левой держащего свиток.

В восточнохристианском искусстве самые ранние изображения этого сюжета встречаются с XII века. По описаниям известно, что в базилике Рождества Христова в Вифлееме по заказу императора Мануила I Комнина и иерусалимского короля Амальрика в 1167–1169 гг. были сделаны мозаические изображения предков Христа<sup>222</sup>. Согласно позднему (1626 г.) сообщению арабского путешественника Кварезми, на западной стене вифлеемской базилики находилась мозаика «Древо Иессеево», ныне полностью утраченная<sup>223</sup>.

Источником композиции «Древо Иессеево» послужили тексты Евангелия от Матфея и Луки (Мф.:1.2–7 и Лк.:3.23–38) и ветхозаветных книг (Быт.:17.6 и 35.9–12, Ис.:11.1–10 и 7.14, Авв.3.3, Мих.5.13), которые впоследствии были включены в службу недель, подготовительных к Рождеству Христову, когда вспоминаются пророки, праотцы и ветхозаветные праведники. Осмысление этих текстов в гимнографии способствовало — по мнению Т. Вельманс — усложнению иконографии сюжета со второй половины XIII в. в регионах, причастных константинопольской традиции<sup>224</sup>. Так, если ранние известные схемы сюжета — простые (т.е. состоят из дерева, «растущего» из Иессея, изображающегося спящим, словно видящим пророческий сон, образов Давида и Соломона и других пророков, Богородицы и Христа, венчающего древо) и призваны были подчеркнуть догмат Боговоплощения, то со второй половины XIII в. иконография усложняется, постепенно в нее включаются сюжеты Ветхого и Нового Завета, ветхозаветные судьи, языческие философы, сивиллы (Сопочаны (1265), София Трапезундская (1260-е), Арилье (1296); особенно в XIV в. — Богородицы Левишки в Призрене (1310-1313), Дечаны (около 1350) и др.), и к основному смыслу сюжета прибавляются дополнительные<sup>225</sup>.

---

<sup>222</sup> *Folda J.* The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098–1187. Cambridge, 1995. P. 347–364 (358, 360).

<sup>223</sup> *Ibid.* P. 360.

<sup>224</sup> *Velmans T.* L'Arbre de Jessé en Orient chrétien// ΔΧΑΕ, Αθηνα, 2005 (далее: *Velmans L'Arbre*). Σ. 126.

<sup>225</sup> Примеры приведены в: *Taylor M.* A Historiated Tree of Jesse// DOP. V. 34/35 (1980/81). P. 164–165. По мнению М. Тейлора, сюжет “Древа” возник в западной традиции и только затем был адаптирован в византийском (прежде всего, сербском) искусстве; автор не упоминает армянских и грузинских примеров.

Кинцвисская композиция относится к простому типу, хронологически более раннему, к которому также, возможно, относилась плохо сохранившаяся фреска в церкви в местечке Тарсос (XII в. (?)) в Малой Азии на территории древней провинции Понт<sup>226</sup>. К этому же типу принадлежит фреска наружной стены церкви Богородицы Мавриотиссы в Касторье (1259)<sup>227</sup> и несколько киликийских миниатюр XIII в.<sup>228</sup>

Отличие грузинской схемы «Древа» от византийских заключается в том, что ветхозаветные праведники изображаются не в рост, а оглавно или оплечно. Кроме Кинцвиси, такая схема встречается в церкви Вознесения в Озаани (плохая сохранность композиции не позволяет уточнить датировку этой фрески, полагаем, что это конец XII – первая четверть XIII в.?) и в церкви св. Саввы в монастыре Сапара (1280-е). В Озаани сюжет помещен в своде юго-западной арки. Сохранность его очень плохая, но позволяет рассмотреть, что композиция была вытянутой, по основной оси были изображены оплечно царь Давид(?), Богородица, Христос (Его образ переходил на другой склон арки). В ветвях были изображены лица предков Христа. Много лучше сохранилось «Древо Иессеево» в Сапаре. В западном рукаве над северным пилоном изображено ветвистое дерево, по оси ствола представлены лежащий Иессей, стоящие со свитками Давид и Соломон (они выделены особо, чем акцентирована тема Воплощения, основная для «Древа»), сидящие Богоматерь и Христос, в ветвях — лица предков Христа в медальонах, рядом с которыми надписаны их имена<sup>229</sup>.

---

<sup>226</sup> Ibid. Σ. 125. Прорисовка фрески на с. 126 (дана по *Bryer A., Winfield D.* The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos/ *Dumbarton Oaks Studies*. Vol. 20 (1985). Т. I. P. 175, fig. 38).

<sup>227</sup> В церкви Панагии Мавриотиссы в Касторье несколько слоев живописи: первый этап росписи (большая часть фресок наоса и нартекса) датируется втор. четв. XII в., следующий слой («Крещение» в нартексе) – третья четв. XII в., фреска на наружной стороне южной стены нартекса (возможно, и поновление в верхней части алтарной апсиды после обвала) относится к 1259 – 1264 г. (подробнее см. *Захарова А.В.* Фрески церкви Панагии Мавриотиссы в Касторье// *Византийский временник*. М., 2000. Т. 59. С. 189–197). «Древо Иессеево» принадлежит к слою 1259–1264 гг. *Παλαμιαστορακῆς Τ. Ένα εἰκαστικὸ εὐκώμιο τοῦ Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου: Οἱ ἐξωτερικὲς τοιχογραφίες στο καθολικὸ τῆς μονῆς τῆς Μαυριώτισσας στὴν Καστοριά*// *ΔΧΑΕ. Περίοδος Δ'*, Т. 15. Αθήνα, 1989/90. Σ. 221–240.

<sup>228</sup> Тетраевангелие № 2568 и Евангелие № 278 из Армянского патриархата в Иерусалиме, Евангелие № 7651 из Матенадарана (Ереван) (*Velmans L'Arbre*. P. 130–131).

<sup>229</sup> Изображение «Древа Иессеева» также присутствует на грузинской иконе–триптихе (XIV в.) с изображением (помимо «Древа») пророков с атрибутами, «Видения Иаковом лестницы» и сцен жития Богородицы. В композиции «Древа» ветхозаветные предки Христа изображены погрудно. (*Velmans T.* Un triptyque avec l'Arbre de Jessé et deux autres

В качестве возможных «предшественников» «Древа Иессеева» или просто сходных по своей семантической наполненности сцен Т. Вельманс называет некоторые армянские рукописи Евангелий конца XII–XIII века, в которых представлено не «Древо», а оплечные образы предков Христа в медальонах. Позднее, в киликийских рукописях второй половины XIII в. на первых страницах Евангелия, т.е. на тех самых страницах, на которых ранее помещались оплечные образы, будут изображать «Древо Иессеево»<sup>230</sup>. Примечательно, что, согласно сообщению греческого паломника Иоанна Фоки (1185), на южной и северной стенах клеристория Вифлеемской базилики родословная Христа по Евангелию от Матфея и Луки была представлена в виде погрудных изображений предков Спасителя<sup>231</sup>.

Композиционные особенности сцены «Древо Иессеево» в Кинцвиси и в других названных выше грузинских памятниках позволяют связывать принятую в Грузии схему изображения «Древа» (краткая схема, оглавные или оплечные образы ветхозаветных праведников) с традицией, по-видимому, существовавшей в Палестине и Малой Азии.

Из сочинения испанского посла и путешественника начала XV в. Руи Гонсалеса де Клавихо известно о том, что в крытой галерее в константинопольском монастыре Богородицы Перивлепты была мозаика с изображением «родословного древа Иессея, из рода которого Пресвятая Дева Мария». Мозаика поразила испанского посла своей красотой, заставившей выделить и описать лишь ее и композицию внутри храма с изображением императорской семьи, хотя в галерее было «множество прекрасных картин на темы [священной] истории»<sup>232</sup>. По мнению исследователей, эта мозаика была создана во время ремонта в монастыре при Михаиле VIII Палеологе и призвана подчеркнуть благородное происхождение императора<sup>233</sup>.

Можно ли говорить о подобном смысле изображения «Древа Иессеева» в Кинцвиси? Пространственного сопоставления между «Древом» и портретом царской семьи нет. Главный смысловой акцент, на наш взгляд, в композиции

---

images mobiles conservée en Géorgie// L'art médiéval de l'Orient chrétien. Recueil d'études. 2-me éd., Sofia-Paris, 2002. P. 325–329).

<sup>230</sup> Подробнее: *Velmans L'Arbre*. Σ. 127–129.

<sup>231</sup> *Беляев Л.А.* Ук. соч. Там же.

<sup>232</sup> Narrative of the Embassy of Ruy Gonzalez de Clavijo to the Court of Timour at Samarcand, A.D. 1403-6. London, 1859. P. 31–34.

<sup>233</sup> *Jolivet-Lévy C.* La peinture à Constantinople au XIIIe siècle. Contacts et échanges avec l'Occident// Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Paris, 2012. P. 32.



«Древа» в Кинцвиси поставлен на догматическом содержании изображения — Боговоплощении. Однако, наверное, не следует совсем исключать коннотации, которыми мог быть дополнен сюжет. Царь Давид, из рода которого произошел Спаситель, был прототипом для многих средневековых правителей, но в особенности важным такое сопоставление было для грузинских Багратидов, возводивших свое происхождение к библейскому царю. С псалмопевцем и первым царем объединенного Израиля сравнивался грузинский царь Давид Строитель (1089–1125), прадед царицы Тамары, объединивший страну и написавший подобно своему тезоименитому предшественнику покаянный канон<sup>234</sup>.

Итак, ветхозаветные сюжеты и образы пророков не локализируются в какой-то одной зоне кинцвисского храма (за исключением традиционного их размещения в барабане), но вкрапливаются в программу росписи, углубляя содержание новозаветных событий прообразовательными мотивами.

### **1.2.5 Царский и ктиторский портреты** (илл. 1.21, 1.25, 1.19)

В Кинцвиси царствующая семья изображена на северной стене северного рукава подкупольного креста в нижнем регистре (илл. 1.21, 1.25). Такое же место было отведено царским портретам в Бетании, написанным в то же самое время, в начале XIII в. (позднее основной росписи храма)<sup>235</sup>. В кинцвисском храме царская композиция занимает весь регистр. В правой части изображен Христос Вседержитель: восседая на троне, Он благословляет царскую семью. Изображение Спасителя меньше изображения царей, отделено от них красной разгранкой, словно фресковая икона, и заключено в раму в форме трехлопастной

---

<sup>234</sup> Грузинский царь Давид Агмашенебели (Строитель) был, согласно «Житию царя царей Давида», семьдесят восьмым сыном псалмопевца Давида («великий именем и величайший делом, соименный Давиду Богоотцу и сам семьдесят восьмой сын этого Давида»), автор «Жития» сопоставляет помазание на царство библейского царя и венчание на царство современного ему грузинского, почти цитируя слова 88 псалма (Житие царя царей Давида/ Пер. свящ. И. Зетеишвили// Символ. 1998. № 40. С. 279). В росписи Мацквариши (около 1142 г.) было изображено опоясание царя Димитрия I (1125 – 1156) «мечом Давидовым», являвшимся (наряду с возложением венца епископом) составной частью процедуры коронования. *Вирсаладзе Т.Б.* Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацквариши. Автореферат к диссертации, представленной на соискание ученой степени кандидата искусствоведческих наук. Тбилиси, 1949. С. 4.

<sup>235</sup> В церкви Бертубани (1212–1213) изображение Тамары и Георгия Лаши находится на северной стене непосредственно перед входом в жертвенник, над аркой прохода в которой представлена Богоматерь с Младенцем, принимающая дар грузинских царей (см. *Чубинашвили Г. Пещерные монастыри.* С. 65).

арки, корреспондирующей с арками большего размера, обрамляющими фигуры царей.

Первым в царской процессии идет царь Георгий III<sup>236</sup>, за ним — его дочь царица Тамара и её сын Георгий Лаша<sup>237</sup>. Все трое стоят, молитвенно воздев руки ко Христу, их фигуры фронтальные, головы слегка повернуты и окружены нимбами, как полагается боговенчаным правителям. Одномерный ритм фигур дополняется ритмом декоративных арок на тонких колоннах, отделяющих для каждого персонажа свое пространство, и придающих композиции в целом мотив торжественного движения, несмотря на статичность поз изображенных.

Георгий III и царица Тамара облачены в парадные одежды византийских императоров и увенчаны коронами<sup>238</sup>. Фигуру Георгия III поверх длинной туники перекрестно опоясывает, спадая через левую руку, лор с квадратными вставками драгоценных камней. В правой руке царь держит скипетр-лабарум<sup>239</sup>. На лице Георгия III сохранились следы мягкой живописной моделировки; оно имеет крупные черты: большие глаза, прямой нос, длинную линию рта и короткую бороду. Выражение суровое, взгляд застывший. Рядом проходит потертая, но, тем не менее, читающаяся надпись «царь царей Георгий».

На царице Тамаре надето длинное царское платье с оплечьем, поручами, через левую ее руку перекинут лор. Одевание царицы Тамары очень похоже на облачение Георгия III, но не полностью повторяет одевание царя. Сильная

---

<sup>236</sup> В своей книге «Royal Imagery in Medieval Georgia» Э. Истмонд ставит акцент на гендерном подходе в понимании власти в Средневековье. Изображение первым в процессии Георгия III было необходимо (заметим, Тамара не изображается первой и одна в ни в одной из царских композиций), т.к. на ментальном уровне отец царицы Тамары предстал как необходимый образ сильной мужской власти (Р. 149). Царь в Средневековье, прежде всего, воначальник. Необходимость сочетания в лице царя военной силы и светской власти была одним из главных доводов, которые приводили Тамаре, не желавшей выходить замуж, ее приближенные.

<sup>237</sup> Новорожденному царевичу дали имя Георгий, а Лаша — прозвище, означающее «блистательный» (Комментарий К.С. Кекелидзе к «Истории и восхвалению венценосцев», Тбилиси, 1954).

<sup>238</sup> Срв. с изображениями Михаила VII и Марии Аланской в *Coislin 79* (Fol. 1(2bis)v). Облачение с лором византийские императоры надевали, согласно трактату «О церемониях» Константина Порфирородного, на Пасху, в день Пятидесятницы и в некоторые другие праздничные дни, если ожидался приезд важного иностранного гостя или посла. С XII в., как отмечает М. Парани, «перекрестный» способ надевания лора (так как в Кинцвиси и на миниатюре *Coislin 79*) практически не встречается, будучи заменен вторым вариантом, т.н. «простым». Одежды императора осмыслялись символически: будучи облачен в лор, император, как пишет М. Парани, уподоблялся Небесному Царю, заместителем которого император являлся на земле. См. подробнее: *Parani M. G. Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th – 15th Centuries)*. Leiden, Boston, 2003. P.18–21, 24, pl. 2, 19.

<sup>239</sup> *Parani 2003*. P. 32–33.

потертость фрески на изображении правой части фигуры Тамары не позволяет увидеть, как был надет лор. Вероятнее всего, что одеяние царицы в Кинцвиси идентично по форме (цвет отличался) одеянию царицы, сохранившемуся во фресках Бетании: другой длинный конец лора спадал спереди вдоль туники, не опоясывая фигуру. Такой способ надевания лора отличается от того, что можно видеть в изображениях византийских императриц в средневизантийский период. Как правило, лор надевался на императрицу таким образом, что трен образовывал спереди фигуру, напоминающую щит<sup>240</sup>. Об известности одеяния императрицы в Грузии может свидетельствовать, например, фреска в западной апсиде Атенского Сиона с изображением царицы<sup>241</sup>. Отметим, что в Вардзии (1184–1186) одеяние царицы Тамары почти цитирует одеяние ее отца<sup>242</sup>. Перекличка лоров на Георгии и Тамаре в Вардзии (где Тамара, фактически, облачена в мужской костюм), очевидно, связана со сложностями, которые сопровождали восшествие Тамары на престол и с желанием указать на легитимность ее власти. Ко времени создания царских композиций в Бетании и Кинцвиси Тамара уже была утверждена на грузинском престоле, поэтому такого явного, как в Вардзии, «копирования» царских регалий не требовалось.

Верхние слои живописи стерты во всем регистре, поэтому о лике Тамары можно судить лишь по сохранившемуся темно-коричневому рисунку: округлый овал лица, тяжелый подбородок, большие глаза со спокойным и строгим взглядом, слегка изогнутые длинные брови, небольшой рот. Под короной надет тонкий головной покров, под которым видны большие серьги из нанизанных на нитку камней. По аналогии с изображением Тамары в Бетании можно восстановить, что подбородок был охвачен легким шарфом, а на плечи спадали две косы (грузинская национальная прическа «кавеби»<sup>243</sup>).

Одеяние Георгия Лаши совсем иное, чем у Георгия III: золотисто-желтый поколенный кафтан, низко подпоясанный, с красно-белой окантовкой деталей, и красные сапоги. Такие костюмы считались парадными или военными, в

---

<sup>240</sup> Parani 2003. P. 25–27, pl. 19, 22. В таком лоре часто изображалась великомученица Екатерина.

<sup>241</sup> Вирсаладзе Т.Б. Росписи Атенского Сиона. Тбилиси: «Хеловнеба», 1984. Табл. 148.

<sup>242</sup> За исключением того, что лор Георгия III образует перекрестие на груди, у Тамары же – без перекрестия, так называемый упрощенный лор (термин М. Парани), надевание которого через голову, вместо обвязывания вокруг фигуры, было менее сложным. Способы надевания лора и его опоясания вокруг фигуры могли быть различны в средневизантийский период (Parani 2003. P.18–21).

<sup>243</sup> Последние атрибуты носили в Грузии замужние женщины (Алибегашвили Г. Светский портрет. С. 22).

грузинских росписях в них изображались представители царской династии (Атени, Кинцвиси) или высокопоставленные феодалы (Рати Сурамели в росписи Вардзии). По мнению Г. Алибегашвили, мода на одежды такого покрова существовала в Персии и на арабском Востоке, откуда могла проникнуть в Грузию<sup>244</sup>. Лицо Георгия Лаши почти полностью стерто. В кинцвисской росписи он изображен без меча (в отличие от Бетании и Бертубани). В церемонии коронации надеванию меча придавалось большое значение, его отсутствие в Кинцвиси позволяет предположить, что ко времени росписи Георгий Лаша еще не был соправителем матери<sup>245</sup>.

Изображение в Кинцвиси Георгия III, а не Давида Сослана, мужа царицы Тамары, сильного военачальника, объясняется, по-видимому, не столько тем, что Давид погиб ко времени написания фресок<sup>246</sup>. Умерший еще раньше (1184) Георгий III, тем не менее, представлен. Более вероятно, что царский портрет на северной стене был сделан по заказу ктитора храма Антония Чкондидели, который хотел показать свою преданность царице и, одновременно, свое понимание власти, согласовывавшееся с позицией самой Тамары, и не предполагавшее включение в композицию ее мужа. Напротив, необходимым было изобразить отца царицы, подчеркнув таким образом династическую преемственность власти царицы Тамары.

Соединение в одной композиции живых правителей и уже умерших было важной частью царского изображения и в другие периоды (Атени, вторая половина XI – нач. XII в.), тем самым демонстрировалась легитимность власти Багратидов, передававшейся из поколения в поколение<sup>247</sup>. Одновременно, по мнению, Э. Истмонда, уже умерший Георгий III представал посредником между Тамарой и Христом, неслучайно царская композиция помещена ниже сцен Воскресного цикла: «Явления Ангела женам-мироносицам», «Сошествия во ад».

---

<sup>244</sup> Там же. С. 27–28.

<sup>245</sup> *Eastmond A.* Op. cit. P. 144.

<sup>246</sup> Э. Истмонд указывает, что в Натлис-Мцемели изображены Тамара, маленький Георгий Лаша и Давид Сослан. Здесь он изображен как отец Георгия Лаши и как муж Тамары, чтобы тем самым как бы стереть воспоминание о первом браке царицы с сыном Андрея Боголюбского Юрием, и пресечь притязания последнего на грузинский трон (попытка отвоевать трон у царицы Тамары предпринимались князем Юрием в 1191 г. после расторжения их брака) (*Eastmond A.* Op. cit. P. 137).

<sup>247</sup> *Eastmond A.* Op. cit. P. 148, 204. Также Истмонд обращает внимание на то, что в недавно окрепшем, утвердившемся как христианское государство Сербском королевстве, происходило нечто подобное (только на век позднее, чем в Грузии). В Сопочанах король Урош I подводится ко Христу его умершими предшественниками Стефаном Первовенчанным и Стефаном I Немани (св. Симеоном) (*Ibid.* P. 147).

Типология лиц и одежд, в которой выдержаны портреты царственных персон, отличается от живописи всего храма, что присуще как грузинским росписям начиная с XI и вплоть до XVII вв., так и, например, сербским ктиторским композициям. В типологии лиц царицы Тамары<sup>248</sup>, Георгия III и Георгия Лаши в Кинцвиси (как и в других грузинских храмах, в которых есть ктиторское или царское изображение) проступают черты «восточной», иранской эстетики<sup>249</sup>. «Восточные» мотивы (овал лица, разрез глаз) в изображении царицы в Кинцвиси не случайный момент для грузинского искусства конца XII – начала XIII в. Аналогичные явления, как было отмечено Г. Алибегашвили, можно наблюдать, например, в отдельных миниатюрах грузинских рукописей конца XII – начала XIII в.<sup>250</sup> Так, например, изображения знаков зодиака, встречающиеся в рукописи Астрономического трактата 1188 г., имеют долгую традицию в мусульманском искусстве. Грузинская рукопись трактата обнаруживает близость рисункам манускрипта XI в. — списка труда астронома Аль-Суфи (Оxford, Bodleianская библиотека, March 144), есть точки соприкосновения с иранской миниатюрой и общие черты с украшением сасанидских блюд<sup>251</sup>. Восточный мир Ирана проявляется и в декоративных элементах: в частности, Н. Тьерри сближает орнаментальный мотив стилизованного бутона розы в росписи Кинцвиси с иранскими орнаментами<sup>252</sup>.

На противоположной, южной стене находится изображение Антония Глонистависдзе (илл. 1.19), представленного в рост в молитвенном обращении к иконе св. Николая. В руках епископа Антония – храм, ктитором которого он является. Фреска едва читается, однако, по-видимому, она была написана гораздо более «скромными» красками (в сравнении с царским изображением, в котором использовано золото), подстать монашескому чину ктитора: темно-коричневая мантия, высокий головной убор.

---

<sup>248</sup> Н. Тьерри пишет о «лунном» (срв. «лунолика» у Руставели — С.Т.) лице царицы Тамары, что подобный образ женской красоты отвечал восточной эстетике, а зубчатая корона на голове царицы напоминает короны сасанидских правителей. *Thierry N. La peinture médiéval Géorgienne// La peinture d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux X et XI s./ Thierry N. London, 1977* (далее: *Thierry N. La peinture médiéval Géorgienne*). P. 415–416.

<sup>249</sup> Решение портрета царицы Тамары в «персидских идеалах красоты» подчеркивает и Э. Истмонд (*Eastmond A. P. 110*).

<sup>250</sup> Астрономический трактат (А–65) 1188 г., Слова Григория Богослова (А–109) из Национального центра рукописей в Тбилиси.

<sup>251</sup> *Алибегашвили Г.* Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI – начала XIII веков. Тбилиси, 1973 (далее: *Алибегашвили Г. Художественный принцип*).

<sup>252</sup> *Thierry N. La peinture médiéval Géorgienne. P. 415–416.*

Автор исторического сочинения «История и восхваление венценосцев» (XIII в.) пишет, что одним из первых в своем окружении царица Тамара утвердила «в должности Чкондиделя, премьер-министра и везира-везиров Антония, воспитанного ее отцом, мудрого и разумного, верного своим патронам и испытанного в делах управления»<sup>253</sup>. Кроме должности мцигнобартухуцеси (премьер-министра) и чкондидской кафедры за Антонием утвердили также кафедры в Самтависи и Кисисхеви<sup>254</sup>.

Из «Жизни царицы цариц Тamar» мы узнаем, что Антоний Глонистависдзе был вызван из Давид-Гареджийской пустыни, куда он был вынужден удалиться на некоторое время, когда оказался несправедливо смещен с Чкондидской кафедры католикосом Михаилом IV (Мирианисдзе, 1178–1186, † 1190)<sup>255</sup>. После смерти католикоса Михаила в 1190 г. епископ Антоний был восстановлен в должности чкондидел-мцигнобартухуцеси и занимал этот пост приблизительно до 1206–1207 гг.<sup>256</sup>

---

<sup>253</sup> *История и восхваление венценосцев*. С. 37–38.

<sup>254</sup> *Жизнь царицы цариц Тamar*. С. 33. Некоторые сведения об Антонии Глонистависдзе содержатся в исторических хрониках, написанных историками -современниками событий: в «Жизни царицы цариц Тamar» и в «Истории и восхвалении венценосцев». Во время ожесточенной Шамхорской битвы (1195) с азербайджанским атабагом Абу Бекром «премьер-министр Антоний [показал себя как] настоящий витязь по виду и происхождению. Ему приказали нести впереди животворящий крест, который является скипетром и панцирем царей». После победоносной битвы Антоний («будучи монахом, он не обнажал меча, но двумя своими витязями отбил у неприятеля 300 мулов и верблюдов») торжественно встретил царя Давида Сослана. Историк Бабили (XIII в.) пишет об Антонии как о человеке достойном похвалы, истинном христианине, правдивом, искреннем, скромном и милостивом, радеющем о церквях и монастырях, о чем «нет нужды говорить: сами свидетельствуют дела его везде, как в Мгвиме и в Кларджети, в монастыре им же созданном, так и во всех прочих местах». «Мгвиме» - Шиомгвимская лавра – важный духовный оплот Грузии. Рост монастыря в нач. XIII в. вызвал настоятельную потребность в снабжении ее питьевой водой, доставлявшейся сюда на протяжении веков вьючным способом и поэтому являвшейся дефицитной. Антоний Глонистависдзе в 1202 г. снабдил монастырь водой родников села Схалтба, расположенного на плато над Шиомгвимской лаврой. Сооруженный им водопровод из керамических труб – значительное инженерное сооружение своего времени - безотказно действовавший на протяжении 500 лет, был разрушен персами во время длительной осады лавры в конце XVI в. (*История и восхваление венценосцев*. С. 17–50, *Жизнь царицы цариц Тamar*. С. 28–53, *Гвасалия Д.Г.* Историческая география Восточной Грузии. Тб., 1991. С. 69). В одном из изданий «Истории грузинского искусства» 1963 (С. 228) Ш.Я. Амиранашвили ошибочно называет ктитором храма другого Антония — Антония Сагиридзе, епископа Кутаисского.

<sup>255</sup> *Жизнь царицы цариц Тamar*. С. 33, *Силогава В.* Грузинская церковь в царствование Георгия III и св. царицы Тамары// ПЭ. Т. 13 (2006). С. 191–229.

<sup>256</sup> *Вачейшвили К.А.* Ук. соч. С. 751.

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 т.н. второй историк царицы Тамары (XIII в.), по этому случаю из Иерусалима был вызван бывший грузинский католикос Николай Гулаберисдзе (1150–1178, † 1190), выдающийся церковный деятель эпохи, написавший несколько значительных сочинений, среди которых «Слово о Животворящем столпе, хитоне Господнем и Кафолической Церкви», а также занимавшийся переводом на грузинский язык трудов преп. Максима Исповедника. Историк Басили Эзосмодзгвари (иначе – второй историк царицы Тamar) говорит о епископе Николае, что он был подобен своему небесному покровителю, имя которого носил, т.е. св. Николаю Мирликийскому.

На соборе 1186 г. бывший католикос Николай и епископ Кутаисский Антоний (Сагиридзе) были председателями, и «не пожелали, чтобы в их среде пребывал тогдашний картлийский католикос (т.е. Михаил Мириансдзе — С.Т.), потому что стал он допускать вещи, совсем искажавшие церковные правила, сумел коварством получить от Господа власть архиепископа чкондидского и архиепископа ацкурского, также и мцигнобартухуцеси. Но не смогли отлучить, хотя и много потрудились»<sup>257</sup>. По предположению М. Дидебулидзе (в летописи «напрямую» об этом не сказано!), прибывший из Иерусалима Николай Гулаберисдзе, имевший огромный авторитет в Грузии, защитил Антония Глонистависдзе от несправедливых обвинений Михаила Мириансдзе и восстановил право Антония занимать должность мцигнобартухуцеси и епископа Чкондидского. Восстановление кафедры и титула за Антонием произошло не сразу в 1186 г., а только после смерти католикоса Михаила, на что указывает цитированный выше фрагмент исторического повествования.

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.

---

<sup>257</sup> *Жизнь царицы цариц Тамар*. С. 31.

Нельзя исключить и того, что посвящение св. Николаю могло быть продиктовано непосредственной благодарностью Антония Глонистависдзе святителю, которому ктитор молился как к святому епископу и известному защитнику несправедливо осужденных.

### **1.2.6 Образы святых**

Изображения святых занимают в Кинцвиси важное место. В нижнем регистре барабана под пророками представлены мученики, что, как отмечалось выше, необычно для средневизантийской системы росписи, но встречается в грузинских памятниках. В северном и южном рукавах подкупольного креста образам святых отведены поверхности, не занятые сценами из Священной истории и портретами царей и ктитора: это широкие откосы окон, нижний регистр южной стены рядом с ктиторской композицией, склоны арок проходов в западные компартименты, восточные грани западных столпов. Особенно много изображений святых в западной части церкви, где они были написаны на западной стене, а также на восточной стене юго – и северо – западного компартиментов.

Сохранность фигур святых неравномерная: некоторые из них почти не пострадали, от изображений других остались только «тени». Надписи имен святых выполнены древнегрузинским шрифтом асомтаври, большая часть из них читается. После прошедшей в 2000-е гг. реставрации, грузинские надписи были прочитаны исследователями. Мы опираемся на данные, приведенные в работе М. Дидебулидзе<sup>258</sup>.

В откосах нижних окон северной и южной стен (на каждой по два окна) изображены преподобные и целители.

В восточном окне южной стены представлены два святых столпника, имя одного из которых не прочитывается, имя другого (справа) — св. Симеон Антиохийский<sup>259</sup>. В западном окне южной стены представлен св. целитель Косма,

---

<sup>258</sup> დიდებულოძე მ. ახალი მონაცემები ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის XIII-ს-ის საუკუნის მონატულობის შესახებ// საქართველოს სიძველენი. N 1 . თბილისი, 2002. გვ. 85–93 (далее: დიდებულოძე 2002), *Didebulidze M. Iconographica 2007*.

<sup>259</sup> დიდებულოძე 2002. გვ. 91. Столп представляет собой построенную из кирпича башню с одним прямоугольным и двумя круглыми окошками; сам св. Симеон-столпник находится словно в водруженной на башню «чаше» (форма, в которую трансформировалась со временем капитель колонны). По краю «чаши» проходит



возможно, Асийский (?) (левый откос), напротив которого, очевидно, располагался его брат св. Дамиан (утрачен)<sup>260</sup>. «Двоицу» целителей продолжает еще один святой, едва читающаяся фигура которого находится в том же регистре, на участке южной стены между окном и западной стеной южного рукава. Судя по одеждам (светлый хитон и характерно наброшенный гиматий), характерной прическе пышных кудрявых волос и безбородому лику, это св. великомученик Пантелеимон.

Объединение святых целителей в мини-цикл в структуре росписи храма – древняя традиция, прослеживающаяся уже во фресках «Капеллы святых врачей» в Санта-Мария Антиква в Риме (время папы Иоанна VII, 705–707 гг.)<sup>261</sup>, затем – в памятниках средне- и поздневизантийского периодов. Так, на иконе начала XII века в собрании Синайского монастыря свв. Косма, Дамиан и их мать, праведная Феодота, представлены вместе со св. Пантелеймоном<sup>262</sup>. В церкви Святых врачей в Касторье (1180–1190), посвященной семи бессребреникам, как сообщается в

---

загородочка, через тонкие решетки которой видны руки святого, повернутые ладонями на зрителя (т.н. «жест принятия благодати»). На св. столпнике традиционное монашеское облачение, на голове его надет куколь. Седая борода — короткая, есть усы.

<sup>260</sup> Известное в восточно-христианской агиографии разделение святых на три двоицы (Косма и Дамиан Римские († ок. 284 г.), пам. 1 июля, Киликийские/ Аравийские († 287 или 303), пам. 17 октября, и Асийские († III в.), пам. 1 ноября) лишь отчасти прослеживается в иконографии. Из трех пар святых только аравийские обладают признаком, ярко отличающим их от двух других пар, – чалмы на голове. Но и они не во всех изображениях представлены в этих головных уборах (например, на октябрьском листе минеи (Вена, Национальная библиотека, Cod. gr. 6, fol. 3r, 1055–1056 г.)). Показательно почти одинаковое изображение римской и асийской двоиц на июльской и ноябрьской минейных иконах, созданных около 1200 года (Синай), различающееся тем, что у св. Космы Римского в руках мученический крест, а также тем, что, по-видимому, между асийскими братьями (на ноябрьской минее) изображена их мать – праведная Феодота — минейные иконы из этого комплекта на февраль, май, июнь опубликованы: *Sotiriou G. et M. Icônes du Mont Sinai. Vol. 1. Pl. 126–130. Vol. 2. P. 117–119*, на август – *Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai / Ed. R.S. Nelson, K.M. Collins. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2006. Cat. 31, P. 196–199*. На кинцвисской фреске св. Косма – молодой, безбородый, с коротко стриженными волосами облаченный в светло-бирюзовый хитон, окаймленный по низу широкой полосой орнамента (живопись сильно потерта). Приглушенный красный гиматий охватывает его шею, покрывает левое плечо и спадает ланцетовидными складками спереди. Из-под гиматия, согласно прориси, приводимой в статье М. Дидебулидзе, виден орарь. В правой руке святого свернутый свиток. Облик святого «узнаваем» и находит параллели в памятниках византийского и грузинского искусства (Синаксарь Захарии Валашкертского (Тбилиси, Ин-т рукописей, А-648, fol. 15v) около 1022-1030 гг., в Тимотесубани, перв. четв. XIII в.). Отметим, что нередко в памятниках XI – XIV веков у асийских целителей из под гиматия свисают концы орарей (элемент одежды диаконов, здесь: служения в другом чине – врачей, срв. с диаконником Санта Мария Антиква). Думаем, что в Кинцвиси были представлены асийские целители. Об иконографии святых см.: *Заиграйкина С.П., Татарченко С.Н. Косма и Дамиан. Иконография// ПЭ. Т. 38 (2015). С. 243–247.*

<sup>261</sup> *Knipp D. The Chapel of Physicians at Santa Maria Antiqua// DOP. Vol. 56 (2002). P. 7–9.*

<sup>262</sup> *Sotiriou G. et M. Icônes du Mont Sinai. Vol. 1. Pl. 85. Vol. 2. P. 97–98.*

критической надписи, Косма и Дамиан представлены четыре раза; одно из этих изображений святой двоицы, венчаемой Христом, расположено на восточной опоре южной арки и корреспондирует с образами свв. Пантелеймона и Ермолая над ними. В другой касторийской церкви св. Николая Касницы (конец XII в.) шесть святых целителей, среди которых свв. Косма, Дамиан и Пантелеймон, представлены в одном ряду в рост на западной стене<sup>263</sup>. Такую связь между образами Космы и Дамиана и других целителей (Пантелеймона, Кира, Иоанна и Ермолая) можно заметить в сицилийских мозаических ансамблях середины – второй половины XII века. В часовне короля Драгутина в монастыре Джурджеви-Ступови (1272-1275), церкви Святой Троицы в Сопочанах (1260-е), в церкви Богородицы Одигитрии в Печке Патриаршей (XIV в.) образы Космы и Дамиана объединяются с изображением св. Пантелеймона. Из грузинских памятников, в которых традиция объединения святых целителей в группу в программе росписи нашла отражение, назовем роспись Тимотесубани (первая четв. XIII в.): Косма, Пантелеймон и Дамиан помещены на северо-западном столпе<sup>264</sup>.

На северной стене в откосах окон написаны четверо преподобных, имена троих из них прочитываются: в восточном окне северной стены – Иоанн Лествичник (справа) и Пахомий (слева), в западном окне – преп. Макарий Великий (справа) и неизвестный преподобный (слева). Они изображены в рост, в светло-охристых или темно-коричневых длинных хитонах, поверх которых надеты аналавы и монашеские мантии, в руках держат развернутые свитки, на которых были написаны тексты (хорошо сохранился у Макария, остальные – практически не читаемы).

Преп. Пахомий, согласно прориси, приводимой в статье М. Дидебулидзе (сохранность этого участка плохая), представлен в куколе. В средневизантийское время преп. Пахомия, как правило, изображали с непокрытой головой (мозаики Осииос Лукас, 1030-е–40-е, Неа Мони на Хиосе, 1049–1056, фреска скита св. Неофита на Кипре, ок. 1183<sup>265</sup>). По-видимому, в Кинцвиси эта небольшая деталь

---

<sup>263</sup> *Malmquist T.* Byzantine 12<sup>th</sup> Century Frescoes in Kastoria. Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kasnitzi. Uppsala, 1979. P. 17, 18, 20, 24–25, 89–90.

<sup>264</sup> *Привалова Е.* Роспись Тимотесубани. С. 101–102. В Вардзии на южной стене над «Распятием» изображены великомуч. целитель Пантелеймон и два святых, идентификации которых, согласно иконографическим признакам, как свв. целителей Кира и Иоанна ничто не противоречит (срв. с изображением этих святых в соборе Антониева монастыря и в Мирожке).

<sup>265</sup> *Chatzidakis N.* Hosios Loukas/ Byzantine Art in Greece. Mosaics. Wall Paintings/ ed. Chatzidakis M. Athens, 1997. P. 22 (схема, илл. не опубликована), *Mouriki D.* The Mosaics

заклЮчила в себе одно из ключевых событий жития подвижника – явление ему Ангела, указавшего на схимнический куколь как символ смирения и послушания и вручившего Пахомию монашеский устав. Этот житийный эпизод в монументальной живописи в XIV – XV столетиях и в поствизантийское время будет изображаться в виде сцены «Видение Ангела преп. Пахомию»<sup>266</sup>.

Напротив Пахомия представлен св. Иоанн Лествичник. Деятельность этих двух подвижников и их значение для монашества – Пахомия († ок. 346) как основателя кинувийного (общежительного) монашества, Иоанна (VI–VII вв.)<sup>267</sup> как игумена Синайской обители, автора «Лествицы», ставшей руководством в духовном восхождении, – могла быть причиной размещения их в откосах одного окна. Рядом эти преподобные изображены также в нартексе кафоликона Неа Мони на Хиосе (1049–1056), где с ними «соседствует» образ преп. Саввы Освященного.

Преподобный Макарий Великий (илл. 1.52) имел несколько вариантов изображения: в монашеском облачении (Феодоровская псалтырь (London, Brit. Lib. Add. 19352, Fol. 67v), 1066 г., Менологий Василия II (Vat. gr. 1613, fol. 334), первая четв. XI в.) и обнаженным, полностью заросшим волосами, которые служили ему вместо одежд (миниатюра рукописи из монастыря Ватопед (cod. 762, fol. 331), XII в.<sup>268</sup>, фреска Милешевой, ок. 1228<sup>269</sup>, роспись Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде, ок. 1378)<sup>270</sup>. В Кинцвиси представлен первый вариант изображения святого.

Преп. Макарий, египетский отшельник IV в. († 390), был учеником Антония Великого († ок. 356). Нам представляется, что именно с преп. Антонием может быть отождествлен неизвестный преподобный (илл. 1.53), изображенный в Кинцвиси напротив преп. Макария. Живопись на изображении сильно потерта,

---

of Nea Moni on Chios. Athens, 1985. P. 167. Pls. 81, 235, *Tomeković S.* Ermitage de Paphos: décors peints pour Néophyte le Reclus// Les saints et leur sanctuaire à Byzance: textes: images et monuments. P., 1993 (Byzantina Sorbonensia 11). P. 154, 157.

<sup>266</sup> Одно из самых ранних «Явлений Ангела Пахомию» изображено в церкви Перивлепты в Охриде (1295) – *Tomeković S.* Ermitage de Paphos. P. 157. Затем этот сюжет становится довольно распространенным в XIV – XV вв.: он присутствует в церкви Богородицы Левишки в Призрене, 1308, в Дечанах, 1335–1350, в церкви Успения на Городке в Звенигороде, ок. 1400 г. и др.

<sup>267</sup> Об иконографии преп. Иоанна Лествичника см: *Герасименко Н.В., Орецкая И.А.* Иоанн Лествичник. Иконография// ПЭ. Т. 24. С. 425–431.

<sup>268</sup> *Πελεκανίδου Στ., Χρήστου Π, Μαυροπούλου- Τσιούμη Χ., Καδά Σ., Κατσαρού Αικ.* Οι θησαυροί του Αγίου Όρους. Εικονογραφημένα χειρόγραφα: Μ. Βατοπεδίου, Μ. Ζωγράφου, Μ. Σταυρονικήτα, Μ. Ξενοφώντος. Τ. Δ, Αθήνα 1991. Εικ. 225, Σ. 123.

<sup>269</sup> *Радојчић С.* Милешева. Београд, 1971. Табл. XXXVIII.

<sup>270</sup> Другие примеры см: *Tomeković S.* Ermitage de Paphos. P. 161.

однако хорошо виден голубой схимнический капюшон или плат на голове святого – неперенный иконографический атрибут Антония Великого<sup>271</sup> (икона «Апостол Фаддей, царь Авгарь с избранными святыми», серед. X в. из монастыря Св. Екатерины на Синае, мозаика в нартексе Неа Мони на Хиосе, 1049–1056, фреска церкви в Лагудера на Кипре, 1192, фреска нартекса Бояны (Болгария), ок. 1259 г., мозаика монастыря Богородицы Паммакаристос (Фетие-джами) в Константинополе, 1310–1315 и мн. др.)<sup>272</sup>. Именно преп. Антония «недостает» в ряду столпов монашества, изображенных в северном рукаве Кинцвиси.

В нижнем регистре южной стены за изображением ктитора следуют образы святых воинов–мучеников (илл. 1.19, 1.41) — Георгия, Феодора, Дмитрия Солунского (?)<sup>273</sup>. Тематически их ряд продолжается на столпах образами св. Артемия (восточная грань юго-западного столпа, илл. 1.42), неизвестного мученика (восточная грань северо-западного столпа), и воинов-мучеников, изображенных в арках проходов из южного и северного рукавов в западный компартимент (среди них сохранились свв. Меркурий и Прокопий, имена двух других не читаются), еще один воин написан в западном рукаве на северной грани южного столпа (илл. 1.17). Все эти святые мученики представлены в торжественных позах, облаченными в парадные доспехи, словно стражи они ограждают центральное подкупольное пространство храма, занимая нижние

---

<sup>271</sup> В грузинской традиции житие преп. Антония Великого известно в четырех редакциях: самая древняя сохранилась в рукописи IX в., 2-ая краткая редакция известна по рукописи X в., 3-я пространная редакция сохранилась в рукописи XI в., 4-ая редакция (Метафраста) является переводом жития Антония Великого, сделанный преп. Евфимием Мтацминдели – сохранилась в рукописи XII–XIII в. (*Войтенко А.А.* Антоний Великий// ПЭ. Т.2 (2011). С. 659–662. В качестве иконографического атрибута куколь изображался на голове преп. Ефрема Сирина. Но в средневизантийское время эта особенность его иконографии не была устойчивой: в самых ранних известных изображениях святого, в византийских памятниках X – XI вв., преподобный Ефрем представлен без куколя (синая икона «Апостол Фаддей, царь Авгарь, с избранными святыми», втор. пол. X в.), эта традиция сохраняется на протяжении всего средневизантийского периода (есть примеры и XIV–XV вв., в частности, в греко-грузинской рукописи РНБ. О.І.58. Л. 97 об.), параллельно с конца XI в. появляются изображения сирийского повижника в куколе; вторая иконография чаще встречается в XII – XIII и XIV вв. *Герасименко Н.В.* Ефрем Сирин. Иконография// ПЭ. Т. 19 (2008). С. 104–105.

<sup>272</sup> Многочисленные примеры приведены в: *Tomeković S.* Ermitage de Paphos. P. 159, *Герасименко Н.В.* Антоний Великий. Иконография// ПЭ. Т.2 (2011). С. 663–664).

<sup>273</sup> Как сообщила нам проф. М. Дидебулидзе, идентифицировать, какой из св. Феодоров (Тирон или Стратилат) представлен, невозможно. Также нет точных указателей на изображение св. Дмитрия (роспись сильно повреждена, надписей нет), то, что он должен был быть здесь изображен, было восстановлено проф. М. Дидебулидзе по аналогии с другими грузинскими росписями (сообщено лично). Просматривающийся рисунок головы с очень короткими гладкими волосами характерен для образа Дмитрия (Икона великомучеников Феодора Стратилата и Дмитрия Солунского, около 1200 (Синай)).

регистры южной стены и столпов, и арки проходов. Такое внимание к теме воинов-мучеников характерно для византийского искусства рассматриваемого периода<sup>274</sup>. Отметим, что в Вардзии и, особенно, в Тимотесубани также значительное место занимают изображения св. мучеников-воинов в доспехах и с разнообразными орудиями<sup>275</sup>.

Сохранившиеся образы святых на западной стене (илл. 1.27) принадлежат к разным чинам святости. Под композицией «Три отрока в печи огненной», фланкированной полуфигурными образами пророков Софонии и Даниила, изображены преподобные (их четверо) из числа тринадцати сирийских отцов, пришедших в грузинские земли в VI в. и положивших здесь начало монашеской жизни. Прочитываются имена преп. Иоанна Зедазенийского и преп. Давида Гареджийского.

В том же регистре на боковых стенах западного рукава сохранился общий абрис двух фигур; один из них (южная сторона) – старец со средней длины бородкой треугольной формы и короткими коричневыми волосами, облачен в мантию и держит в покровенных руках диптих. Изображение второго святого сохранилось значительно хуже, хотя можно заметить, что его руки сложены в жесте «принятия благодати».

Первое изображение (илл. 1.56), по мнению М. Дидебулидзе, являлось образом пророка Моисея (скрижали как его атрибут)<sup>276</sup>. Такая идентификация изображения у нас вызывает сомнение, т.к. на изображенном святом – как кажется, монашеская мантия, в то время, как пророк Моисей должен был бы быть представлен в пророческом одеянии – хитоне и гиматии. Иконографически образ этого святого близок изображениям св. Стефана Нового, которого представляли держащим двустворчатый складень с иконами Христа и Богоматери (или только с иконой Христа). Но в отличие, например, от образов преподобномученика в ватопедской рукописи (cod. 762, fol. 330v)<sup>277</sup> и в росписи Студеницы (1208–1209), святой, изображенный в Кинцвиси, держит диптих обеими руками. Такую

---

<sup>274</sup> См работу К. Уолтера: *Walter Ch. The warrior saints in Byzantine Art and Tradition. Birmingham, 2003. P. 275–276.*

<sup>275</sup> *Привалова Е. Роспись Тимотесубани. С. 98–99.*

<sup>276</sup> *ფიგურული 2002. გვ. 88.*

<sup>277</sup> *Πελεκανίδου Στ., Χρήστου Π, Μαυροπούλου- Τσιούμη Χ., Καδά Σ., Κατσαρού Αικ. Οι θησαυροί του Αγίου Όρους. Εικονογραφημένα χειρόγραφα: Μ. Βατοπεδίου, Μ. Ζωγράφου, Μ. Σταυρονικήτα, Μ. Ξενοφώντος. Τ. Δ, Αθήνα 1991. Εικ. 224, Σ. 123.*

особенность можно видеть в изображении св. Стефана Нового в нижнем регистре южной стены Ахталы (илл. 1.55)<sup>278</sup>.

Ниже проходят два регистра с поясными фигурами. В верхнем изображены святые жены (справа от входа): мученицы Марина, Ирина, Екатерина, Варвара, преп. Мария Египетская, последняя фигура (у южной стены) не сохранилась. В числе святых жен, представленных в Кинцвиси, оказывается и св. равноапостольная Нина просветительница Грузии<sup>279</sup>, образ которой помещен на северной грани юго-западного подкупольного столпа на одном уровне с регистром святых жен на западной стене.

По левую сторону от входной двери находилось также шесть фигур, из которых первые три частично сохранились (верхние слои сильно потерты), от четвертой заметен нимб. По-видимому, все представленные в этой части западной стены святые были преподобными. Изображенный ближе к двери святой монах (илл. 1.54) имеет клиновидную бороду средней длины, седые прямые короткие волосы, достигающие до ушей; облачен в темно-вишневую мантию; правой рукой он благословляет, в левой держит свернутый свиток. М. Дидебулидзе пишет, что в надписи имени преподобного читается только буква «а», и восстанавливает имя святого как «Антоний Великий»<sup>280</sup>. Нам эта версия не представляется правдоподобной в силу иконографической традиции изображения преп. Антония Великого<sup>281</sup>. Ниже мы вернемся к этому образу.

Следующим за неизвестным преподобным представлен святой отшельник, изображенный обнаженным, с длинной бородой, сужающейся книзу, руки святого находятся перед грудью (в «жесте принятия благодати»?). М. Дидебулидзе, отмечая, что от надписи имени этого святого сохранилась лишь буква «о», предполагает, что изображенный – преп. Онуфрий Великий (IV в.).

---

<sup>278</sup> *Лидов А.М.* Росписи монастыря Ахтала. История, иконография, мастера. М., 2014. С. 289.

<sup>279</sup> Атрибуция святой, изображенной с Евангелием в руке, как св. Нины принадлежит М. Дидебулидзе, сделавшей это предположение вопреки устоявшемуся мнению об изображении св. Нины на западной стене. Впоследствии предположение было подтверждено самой грузинской исследовательницей, прочитавшей надпись рядом с образом на асомтавури: «Нина Просветительница» (დიდებულოძე მ. ახალი მონაცემები ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის XIII-ს-ის საუკუნის მონატულობის შესახებ // საქართველოს სიძველენი. N 1. თბილისი, 2002. P. 85-100).

<sup>280</sup> დიდებულოძე 2002. გვ. 88.

<sup>281</sup> См выше

Иконографические особенности, отличающие византийские изображения этого святого, не противоречат интерпретации грузинской исследовательницы<sup>282</sup>.

На сегодняшней стадии изучения грузинского средневекового искусства, когда далеко не о всех памятниках существуют подробные монографические исследования, вследствие чего затруднительно провести сопоставительный анализ изображавшихся святых и особенностей их иконографии, мы не можем уверенно идентифицировать изображенного святого, отождествленного М. Дидебулидзе с Антонием Великим. Тем не менее, отметим, что своим обликом этот святой (илл. 1.54) напоминает сразу нескольких преподобных, в том числе, преп. Нила Синайского и Анастасия Синаита на иконе Богородицы с предстоящими преподобными (XIII в.)<sup>283</sup>, а также преп. Пафнутия Фиваидского Исповедника в менологии Василия II (Vat. gr. 1613, fol. 66)<sup>284</sup>, преп. Авраамия († 360) и преп. Герасима Иорданского († 475) в Тимотесубани<sup>285</sup>.

Нижний ряд занимают (справа от двери) свв. мученики Нестор, Стратоник, неизвестный мученик, Евстафий Плакида с женой и двумя сыновьями. По левую сторону от входной двери изображены свв. Кирик и Иулита, остальные фигуры не идентифицируются или утрачены<sup>286</sup>.

---

<sup>282</sup> Срв., например, с изображениями преп. Онуфрия в церкви Святой Троицы монастыря св. Иоанна Златоуста в Кутсовендис на Кипре (ок. 1100 г.) – *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). Pl. 4, 151. Примеры см. в: Tomeković S. Ermitage de Paphos. P. 161.*

<sup>283</sup>

<sup>284</sup> *Sotiriou G. et M. Icônes du Mont Sinai. Vol. 1. Pl. 155–156. Vol. 2. P. 135–137.* Преп. Пафнутий Исповедник – святой IV в., один из участников Вселенского Собора 325 г., автор жития Онуфрия Великого. Его присутствие рядом с преподобным Онуфрием на западной стене Кинцвиси вполне объяснимо.

<sup>285</sup> *Привалова Е. Роспись Тимотесубани. С. 97. Табл. XLV.*

<sup>286</sup> В Бертубани на западной стене образы святых (ростовые и частью оглавные, насколько позволяло место над аркой выхода) даны в одном регистре. Сейчас западная стена почти полностью разрушена, но на фотографии 1913 г., приведенной в монографии Г.Н. Чубинашвили (*Чубинашвили Г. Пещерные монастыри. Табл. 103*), видно, что на западной стене находилось десять образов святых: половина из них — свв. жены (южная), половина — преподобные отцы (деление сходное с кинцвисским). К сожалению, описывая роспись, Чубинашвили не перечисляет святых по именам, называя только св. Нину, расположенную первой от центра. На фотографии можно разглядеть, что за св. Ниной шла царственная мученица (Варвара?), затем св. жена с платом на голове (Марина?), другая царственная мученица (Екатерина?) и замыкала ряд прп. Мария Египетская. Ряд преподобных начинается со святого в монашеском куколке (так могли изобразить, например, преп. Антония Великого), затем следует преподобный в обычных монашеских одеждах. Интересно, что изображение преп. отшельников (Онуфрия и Макария(?)) [Там же. табл. 110], было вынесено в арку прохода, т.е. эти святые находятся в том же регистре, но «выводят» ряд в следующее помещение. Напротив на южном склоне арки прохода представлены двое преподобных (Там же. табл. 112), один из

Пять святых, сохранность изображений которых крайне плохая, находятся на восточной стене юго-западного межрукавного пространства (илл. 1.28). М. Дидебулидзе справедливо считает, что здесь представлены пять мучеников, пострадавших при императоре Диоклетиане (около 286–305) в Севастии Армянской: Мардарий, Евгений, Орест, Евстратий, Авксентий. Они почти всегда изображаются вместе<sup>287</sup>, т.к. мученичества их были связаны между собой одной историей, особое почитание святые получили в Аравраке, где были захоронены их мощи (в VIII в. при папе Адриане перевезенные в Рим)<sup>288</sup>. По-видимому, изображение, расположенное ближе к западному рукаву и лучше сохранившееся, является образом св. Евстратия: характерны борода, прическа и застежка плаща (срв. с изображением святого в росписи северо-западной капеллы кафоликона Осиос Лукас в Фокиде, 1030-е<sup>289</sup>).

Симметрично этим пяти святым в северо-западном компартименте на восточном склоне просматриваются абрисы фигур святителей (всего их могло уместиться пять), стоящих в ряд и держащих Евангелие (илл. 1.29).

### **1.2.7 Житийные циклы в росписи храма**

В западной части кинцвисской церкви располагались два житийных цикла: св. Николая Мирликийского, святого покровителя храма, и св. великомученика Георгия.

#### Сцены жития святого Георгия

Особое почитание св. великомученика Георгия в Грузии способствовало посвящению храмов этому святому, а также изображению циклов его жития или

---

которых, по-видимому, преп. Давид Гареджийский (срв. это изображение с образом преп. Давида в трапезной глагого монастыря Удабно). Ряд святых на южной стене храма продолжался свв. мучениками: Георгием, Феодором и Димитрием (с востока на запад).

<sup>287</sup> В Минологий Василия II (Vat. gr. 1613, Fol. 241) представлены сцены мучений пяти мучеников; чаще изображения свв. встречаются в минейных рукописях, где представлены фронтально в рост в одном ряду (например, Vat. gr. 1156. Fol. 270v, XI в. и др.), а также в росписях в рост или в медальонах (София Киевская). См. *Артюхова Т.А., Луховицкий Л.В., Бродовая Ю.В.* Евстратий, Авксентий, Евгений, Мардарий и Орест. Мученичество. Литературная традиция и история почитания. Иконография// ПЭ. Т. 17 (2008). С. 333–336.

<sup>288</sup> Там же.

<sup>289</sup> *Chatzidakis N.* Hosios Loukas/ Byzantine Art in Greece. Mosaics. Wall Paintings/ ed. Chatzidakis M. Athens, 1997. P. 60.



отдельных сцен страданий и чудес как в монументальной живописи, так и в рукописях и станковых произведениях (иконы, эмали, чеканка)<sup>290</sup>. Этой теме посвящена значительная часть книги Е.Л. Приваловой о росписи в Павниси, 1170-1180-е г.<sup>291</sup>, поэтому подробно рассматривать традицию житийных циклов св. Георгия в грузинской живописи мы не будем.

Мучение св. Георгия Каппадокийского, согласно исследованию К. Кекелидзе, впервые появляется на грузинском языке в X в., а затем возникает еще один текст — краткая редакция жития святого в «Большом Синаксаре», переведенном Георгием Мтацминдели († 1065)<sup>292</sup>. В период с конца X по XII в. включительно в Грузии появляется огромное количество рукописей с текстами жития мученика, одновременно житие святого начинает иллюстрироваться, в основном, в монументальной живописи<sup>293</sup>.

Одним из ранних примеров изображения житийного цикла св. Георгия является чеканный крест второго десятилетия XI в. из селения Сети в Сванетии (музей Местии)<sup>294</sup>. В монументальной живописи сцены жития св. Георгия известны в памятниках конца XI – первой трети XII века (Бочорма, нач. XII в., Накипари (1130) и Цвирми (перв. половина XII в.) в Сванетии), позднее житие великомученика неоднократно встречается в грузинских росписях в виде пространного цикла или нескольких сцен<sup>295</sup>. При этом, как правило, изображалось

---

<sup>290</sup> Вахушти Багратиони писал, что в Грузии не было ни одно холма, на котором не был бы воздвигнут храм св. Георгия. Именно популярностью святого Георгия грузинский царевич и историк объяснял то, что в европейских странах Картли называют Георгией. Такое объяснение встречается и у некоторых европейских путешественников XV–XVII вв. По мнению некоторых исследователей, широкая популярность святого Георгия в Грузии объясняется тем, что образ святого в народном сознании «наложился» на некий существовавший еще в языческие времена культ всадника – война<sup>290</sup>. Также возможно, что почитание св. Георгия было связано и с тем, что каппадокийский мученик, согласно преданию, приходился родственником св. Нине, просветительнице Картли, завещавшей посвящать храмы, которые будут воздвигаться в память о ней, святому Георгию. Ссылки на литературу по этому вопросу см. *Абакелия Н. Георгий. Почитание в Грузии. Образ Георгия в грузинском фольклоре*// ПЭ. Т. 10 (2005). С. 665–692.

<sup>291</sup> *Привалова Е. Павниси (1977)*.

<sup>292</sup> Там же. С. 68 со ссылкой на *Кекелидзе К. Этюды по истории древнегрузинской литературы*. Тбилиси, 1945. Т. II. С. 8 (на груз. яз.).

<sup>293</sup> *Привалова Е. Павниси*. С. 66–69.

<sup>294</sup> Крест делится на квадраты житийных сцен (здесь их 9), выполненных в рельефе (*Кения Р.И. Предалтарные кресты Верхней Сванетии*// *Средневековое искусство. Русь. Грузия*. М., 1978. С. 223–224).

<sup>295</sup> Циклы св. мученика Георгия сохранились в Бочорме (кон. XI–нач. XII в.), храмах, расписанных художником Тевдоре в Сванетии в селении Накипари и в обеих церквях (Спасителя и св. Георгия) селения Цвирми (перв. пол. XII в.), в Икви (в северн. рукаве, XII в.), в церкви св. Георгия в Земо-Арцеви (перв. пол.–серед. XII в.), в Кураши (XII в.), в церкви св. Георгия Калаубанского близ Мцхеты (серед. – третья четв. XII в.), в Зенобани

от двух и более житийных сюжетов. Исключением может быть лишь изображение эмблематичного характера (иконного типа) — св. Георгий-всадник («Чудо о змие» и «Чудо с пафлагонским отроком» в Адиши) или сопоставление святых Георгия и Феодора, когда оба они изображены на конях (церковь св. Георгия Калаубанского близ Мцхеты, середина – третья четв. XII в.; Саорбиси, около 1152); но даже в этих случаях, чаще всего присутствуют и другие сюжеты.

В кинцвисском храме святой Георгий изображен в ряду мучеников на южной стене, рядом с ктитором. Существовал ли его житийный цикл в росписи, сказать трудно. С уверенностью можно указать на наличие лишь одной сцены — «Мучение св. Георгия в известковой яме», сохранившейся на склоне южной арки западного рукава. Выбор именно этого сюжета и лишь его одного кажется странным, т.к. эта сцена, безусловно, присутствует в циклах св. Георгия в других храмах, но всегда она входит в более или менее пространное живописное повествование еще из двух или более сюжетов<sup>296</sup>: «Мучение в известковой яме/ негашеной извести» есть в циклах св. Георгия в Накипари (Верхняя Сванетия, около 1130), в небольшой церкви Кисорети (Верхняя Имеретия, XIII в.)<sup>297</sup>, в плохо сохранившейся росписи церкви св. Георгия в местечке Перевиса (XIII в. ?), в церкви в Ачи (втор. пол. – кон. XIII в.), в церкви св. Георгия в Убиси (втор. пол. XIV в.). Выбор в Кинцвиси одного лишь «Мучения в известковой яме» порождает вопросы, на которые мы не можем с уверенностью ответить, однако считаем необходимым их сформулировать: не было ли в Кинцвиси представлено других сюжетов из жития святого? Место для размещения нескольких сцен георгиевского цикла в своде и на склонах юго-западного компартимента Кинцвиси есть. Кроме того, у нас вызывает сомнение отнесение М. Дидебулидзе фрагментов двух сцен, размещенных в юго-западном компартименте, к

---

(рубеж XII–XIII в.), в Павниси (третья четв. XII в.), Озаани (рубеж XII–XIII вв.), церкви св. Георгия в Саорбиси (ок. сер. XII в.), Вани (втор. пол. XII–нач. XIII в.), Ачи (втор. пол. –кон. XIII в.), в Перевиси (XIII–XIV вв.), Цаленджихе (1384–1396), церкви св. Георгия в Убиси (втор. пол. XIV в.) и др. *Привалова Е. Павниси* (см. главу II, посвященную грузинским циклам св. Георгия), *Аладашвили Н., Алибегашвили Г., Вольская А.* Живописная школа Сванети. Тбилиси, 1983. С. 80, рис. 22 на с. 82, С. 197, рис. 25 на с. 105; *Иосебидзе Дж.* Ук. соч., *Лорджипанидзе И.* Житийный цикл святого Георгия в Убиси// Дечани и византијска уметност средином XIV века. Међународни научни скуп поводом 650 година манастира Дечана. Београд, 1989. С. 97–107.

<sup>296</sup> *Привалова Е. Павниси.* С. 135, 139, *Иосебидзе Дж.* Ук. соч. С. 51.

<sup>297</sup> *Дидебулидзе М.Т.* Два памятника грузинской монументальной живописи в Верхней Имерети (Зенобани и Кисорети)// IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983. [Доклад. С. 2].

никольском циклу, о чем речь пойдет ниже. Не могли ли эти фрагменты принадлежать циклу георгиевскому?

### Житийный цикл святителя Николая в Кинцвиси (илл. 1.26)

В Кинцвиси никольский цикл занимал свод западного рукава и верхнюю часть западной стены. Несмотря на утрату большей части росписи, сохранившиеся фрагменты позволяют восстановить некоторые сюжеты. По мнению М. Дидебулидзе, изначально цикл включал не менее двадцати сцен<sup>298</sup>: на северном и южном склоне западного свода (в двух регистрах) располагалось по шесть сцен, разделенных красными разгранками; еще четыре сцены находились на западной стене, выше композиции «Три отрока в печи огненной». Остальные четыре могли, по мысли грузинской исследовательницы, находиться в сводах юго- и северно-западного междрукавных пространств. К разбору сюжетов и реконструкции цикла мы обратимся чуть ниже, сначала сделав некоторые общие замечания по теме.

Исследованию жития св. Николая Чудотворца в византийской живописи посвящена изданная в 1983 г. монография Н. Паттерсон–Шевченко<sup>299</sup>, в которой подробно разобрана связь (точнее, ее отсутствие) изобразительных циклов жития св. Николая с текстом его жития, приведено множество примеров житийных икон и фресковых циклов, среди них упомянут и наш памятник<sup>300</sup>. Эта книга, несмотря на прошедшее с ее публикации время, не потеряла своей актуальности. Кроме того, в последние годы прошли выставки, посвященные св. Николаю, и вышли статьи, затрагивающие разные аспекты никольской темы – агиографию, гимнографию, археологию, искусство<sup>301</sup>. В известных нам работах

---

<sup>298</sup> *Didebulidze M. Iconographica 2007. С. 68–69, Дидебулидзе М. Житийный цикл. С. 97–103.*

<sup>299</sup> *Patterson-Ševčenko N. The life of Saint Nicholas in Byzantine art. Torino, 1983 (далее: Patterson-Ševčenko 1983).* О житии св. Николая литература обширна, фундаментальным трудом по этой теме является книга Г. Анриха (*Anrich G. Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaus in der griechischen Kirche. Texte und Untersuchungen. Leipzig–Berlin, 1913–1917. Bd. 1–2*), о последних исследованиях и «корректировках» труда Г. Анриха см. *Виноградов А.Ю. Греческая житийная традиция святителя Николая. Проблемы и перспективы// Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире. Сборник статей. М.: Скиния, 2010. М., 2011(далее: *Добрый кормчий 2011*). С. 96–103.*

<sup>300</sup> *Patterson-Ševčenko 1983. Р. 64.* Список литературы по теме см: *Баччи М. Иконография святителя Николая, Итоги и перспективы исследования// Добры кормчий 2011. С. 297, примеч. 5.*

<sup>301</sup> Например, статьи в сборнике *Добрый кормчий 2011.*

малоизученным остается грузинский материал. Наиболее информативными для нас в этом отношении оказались исследования М. Дидебулидзе, в которых, тем не менее, затрагиваются, на наш взгляд, не все вопросы<sup>302</sup>.

О почитании святителя Николая Мирликийского в Грузии, по крайней мере с XI века, может свидетельствовать перевод жития святого, сделанный преп. Евфимием Мтацминдели († 1028)<sup>303</sup>. В списке с этого перевода, выполненного для епископа Захарии Валашкертского, есть миниатюра с ростовым изображением св. Николая (Тбилиси, ГНЦР А 648, л. 20, около 1022–1030)<sup>304</sup>. Чуть позднее житие св. Николая было включено преп. Георгием Мтацминдели († около 1065) в Большой Синаксарь Типикона, составленный им в 1038–1042 гг. и ставший вплоть до XIII–XIV вв. главным документом, регулирующим Богослужение Грузинской Церкви<sup>305</sup>. Грузинские списки жития св. Николая сохранились в кименная (оригинальная) и метафрастовской редакциях<sup>306</sup>. Хотя житие неоднократно переписывалось, фресковые циклы, посвященные св. Николаю, редки в Грузии.

Кроме главного храма Кинцвиси в честь св. Николая Мирликийского была освещена двухъярусная надвратная церковь в Гелатском монастыре (XIII в.)<sup>307</sup> и, возможно, святителю была посвящена небольшая церковь в монастыре Удабно (Давидгареджи в Кахетии), вырубленная в скале на рубеже XII

---

<sup>302</sup> См прим. 296.

<sup>303</sup> НЦРГ(Национальный центр рукописей Грузии, ранее — Институт рукописей К. Кекелидзе) № А 1103, л. 181,об., 206, *Курцикидзе Ц.* Евфимий Святогорец (Мтацминдели)// ПЭ. Т. 17 (2008). С. 457–461.

<sup>304</sup> *Кекелидзе К., прот.* Иерусалимский канонарь VII века. Тифлис, 1912. С. 297 – 299 (аргументация датировки 1022 г.). Иллюстрацию см. *Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А.* Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века. М., 2012 (далее: *Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А. Византийская миниатюра*). С. 233, илл. 210.

<sup>305</sup> При составлении месяцесловной части (календаря и синаксарных житий) преп. Георгий Мтацминдели пользовался Типиконом Великой церкви и Синаксарем Константинопольской Церкви (*Кекелидзе К., прот.* Иерусалимский канонарь... С. 38–39, *Долакидзе М., диак. Михаил Желтов, Хевсуриани Л., Шенгелия Д.* Георгия Мтацминдели Типикон// ПЭ. Т. 11 (2006). С. 110–111).

<sup>306</sup> И. Лордкипанидзе указывает ряд рукописей, в которых сохранилась кименная (оригинальная) редакция жития св. Николая: в переводе Сеита – II, 143–152, в переводе прп. Евфимия Мтацминдели – НЦРГ А 1103, А 134, А 128 (старые шифры(?)), рукописи И 36 и И 37 из библиотеки патриархата Иерусалимского, находившиеся в Крестовом монастыре в Иерусалиме; редакция Метафраста – Кут. 5 (Кутаисский историко-этнографический музей), А2 (библиотека Ивилона на Афоне). Сведения почерпнуты из *Лордкипанидзе И. Цаленджиха*. С. 186, прим. 99.

<sup>307</sup> Роспись не сохранилась.

– XIII вв. и тогда же расписанная<sup>308</sup>. В апсиде этой церкви Богородицы на троне предстоят два архангела и св. Николай (из чего и выводится посвящение церкви), а в небольшой нише рядом — изображение Мелисмаса. По предположению исследователей, посвящение св. Николаю этой скальной церкви носило поминальный характер: св. Николай имеет особый дар ходатайства к Богу о нуждающихся и находящихся в бедах или умерших<sup>309</sup>. Для нас такой аспект почитания святителя важен в связи с личностью кинцвисского ктитора.

Вернемся к житийным циклам, сохранившимся в Грузии. Две сцены жития святителя сохранились в церкви монастыря Ркони: «История трех девиц» и «Чудо на море», находящиеся в северо-западном компартименте и датирующиеся XIII в. (?)<sup>310</sup>, двенадцать сцен жития св. Николая в жертвеннике церкви в Цаленджихе (1386–96)<sup>311</sup> и отдельные сцены в храмах XVI в.<sup>312</sup>

В Кинцвиси цикл жития св. Николая Мирликийского начинается в правой верхней части западной стены<sup>313</sup>. Здесь сохранились фрагменты сцены омовения

---

<sup>308</sup> Davitgareji Monasteries – Laura Udabno/ G.Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation/ ed. M. Bulia, D. Tumanishvili. Tbilisi, 2008. P. 31 (далее: *Davitgareji – Laura Udabno, 2008*).

<sup>309</sup> Интерпретация этой небольшой церкви как поминальной вытекает отчасти из программы росписи: на предалтарной преграде изображены Деисус и сцены Страстного цикла, начиная с «Воскрешения Лазаря» (сохранились «Вход в Иерусалим» и фрагмент «Распятия»).

<sup>310</sup> *Didebulidze M. Iconographica 2007. С. 68.*

<sup>311</sup> В жертвеннике храма в Цаленджихе в конхе св. Николай представлен в иконографии т.н. «Никейского чуда», т.е. принимающим от Христа и Богородицы Евангелие и омофор; из его жития выбраны следующие сцены: «Приведение в учение», «Поставление в диаконы», «Поставление в иереи», «Поставление в епископы», «История трех девиц», «Морское чудо», «Явление свт. Николая императору Константину», «Явление Аблабию», «Трое воевод перед императором Константином», «Трое воевод благодарят свт. Николая», «Преставление свт. Николая», еще две сцены в конхе не сохранились (*Лордкипанидзе И. Цаленджиха. С. 93–107, Ševčenko N. 1983. P. 52*).

<sup>312</sup> Несколько сцен жития святителя Николая изображены в Богородичной церкви Ахали Шуамта (XVI в.) в Восточной Грузии: «Чудо с тремя девицами» и «Никейский собор»(?). В Магалаант эклессия (XVI в.) изображено «Чудо с тремя девицами». Другие примеры относятся к позднему времени — XVII в. (Табакини) (*Дидебулидзе М. Житийный цикл. С. 100, Didebulidze M. Iconographica 2007. С. 68, Лордкипанидзе И. Цаленджиха. С. 184, прим. 88*).

<sup>313</sup> Нами был использован русский перевод текста метафрастовского жития св. Николая (*Полякова С.В. Симеон Метафраст. Жизнь и деяния святого отца нашего Николая// Византийские легенды. Л., 1972. С. 140–155*), сделанный С. Поляковой по: *Anrich G. Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche. Bd. I. 1913*. При разборе житийных сцен в росписи Кинцвиси мы специально не оговариваем проблему смешения агиографических мотивов из жития св. Николая Мирликийского и св. Николая Сионского, поскольку для живописного ансамбля образцом служила иконографическая традиция, в свою очередь, опиравшаяся на литературную традицию, которая к началу XIII века уже была сформирована. По мнению исследователей, экстраполяция жития мирликийского святителя фрагментами жития св. Николая Сионского произошла в конце

младенца (части фигур младенца и служанок, архитектурный фон)<sup>314</sup>. Далее повествование могло продолжаться в верхнем регистре северного склона свода западного рукава, но роспись в этой части утрачена.

На южном склоне хорошо сохранилось «Поставление святого Николая в иереи»<sup>315</sup>, затем шло «Поставление в епископы» (утрачено, восстанавливается по надписи). Н. Паттерсон–Шевченко отмечает, что изображение этапов посвящения в разные степени священства характерно именно для цикла св. Николая Мирликийского и редко встречается в житийных циклах других святителей в византийском искусстве<sup>316</sup>.

От третьей сцены северного склона свода западного рукава сохранились изображения строения с красной крышей и идола на колонне, т.е. фрагменты «Низвержения идола». Сцена низвержения идола святителем, по замечанию Н. Паттерсон–Шевченко, редко включается в цикл и присутствует, в основном, в росписях Балкан: Бояна (1259), Грачаница (1320–1321), Донья Каменица (1323–1330), Балевац (близ Студеницы, первое десятилетие XIV в.), парэклесий церкви Дечан (около 1343)<sup>317</sup>.

На западной стене в левой части люнеты — «Святой Николай изгоняет беса из дерева». Житие повествует о том, что по просьбе жителей Плакомы<sup>318</sup>, св. Николай срубил кипарис, в котором обитал бес, много вредивший в окрестности и убивавший всякого, кто приближался к его дереву. Этот сюжет, изначально

---

IX – начале X века, затем новая версия жития была закреплена Симеоном Метафрастом в его сборнике, а к концу XI века стала «канонической» – *Виноградов А.Ю.* Греческая житийная традиция святителя Николая. Проблемы и перспективы// *Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире.* М., 2011. С. 102–103.

<sup>314</sup> Согласно преданию, св. Николай сразу после рождении проявил себя как необычный ребенок: во время первого купания святой стоял в ванночке сам, без помощи взрослых, что нашло отражение в иконографии рождества святителя (*Patterson-Ševčenko 1983.* P. 67–68).

<sup>315</sup> Самое раннее из сохранившихся в монументальной живописи, как отметила Н. Паттерсон–Шевченко.

<sup>316</sup> Существуют изображения посвящения в епископы свт. Григория Назианзина (BNF gr. 510, fol. 67v, 452v), в иереи – свт. Василия Великого на житийной иконе конца XII в.(?) (в частной коллекции в Лондоне (Eric Bradley Collection)), посвящение св. Евфимия в парэклесионе церкви св. Димитрия в Салониках (1303), три посвящения св. Арсения в Богородичной церкви в Печи (1337) (*Walter Ch. Biographical scenes of the Three Hierarches // REB. Vol. 36 (1978).* P. 248–250, pl. IV, *Patterson-Ševčenko 1983.* P. 82, *Masterpieces of Byzantine and Russian Icon Painting. 12<sup>th</sup> – 16<sup>th</sup> Century. Exhibition 30 april to 29 June 1974. Cat. 1.* P. 12–13).

<sup>317</sup> *Patterson-Ševčenko 1983.* P. 130–131.

<sup>318</sup> О Плакоме, под которой, по мнению А.Ю. Виноградова, подразумевается площадь в Андриаке, гавани Мир Ликийских см. *Виноградов А.Ю.* Святой Николай. Между агиографией и археологией// *Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире.* М., 2011. С. 39.

заимствованный из жития св. Николая Сионского, в «популярных» житийных текстах (в частности, в житии Метафраста) отсутствует, однако относительно часто иллюстрируется в живописных циклах (икона конца XII – начала XIII вв. из монастыря св. Екатерины на Синае, фрески Бояны и др.)<sup>319</sup>.

Ниже по сторонам от «Трех отроков в печи огненной» видны фрагменты сцен, восстановленных М. Дидебулидзе, как «Три полководца в темнице» и «Спасение трех неправедно осужденных от казни».

В древнейшем тексте, вошедшем впоследствии в состав жития св. Николая Мирликийского, – «Деянии о стратилатах» (*Praxis de Stratelatis*) рассказывается история трех полководцев, оклеветанных завистниками, подкупившими епарха Аблабия, который заключил полководцев в темницу. Узнав о грозящей им казни, полководцы вспомнили о случае, свидетелями которого они были, когда останавливались в Мирах на пути во Фригию: они повстречали св. Николая, спасшего на их глазах от казни трех невинно осужденных людей, уже стоявших на арене с закрытыми лицами и связанными руками. Вспомнив об этой помощи св. Николая, полководцы начали горячо молиться. Далее в житии описывается два явления святителя во снах императору Константину, которому святитель сообщил о клевете, и епарху Аблабию, после которых полководцы были освобождены.

«Деяние о стратилатах» — ядро житийных циклов св. Николая — во многих памятниках иллюстрировалось подробно, не менее, чем в трех сценах. Возможно, и в Кинцвиси этот эпизод был рассказан подробно. Сохранившиеся фрагменты на северном склоне свода западного рукава в нижнем регистре — фигура св. Николая в трех четвертном повороте и здание с двускатной крышей на фоне, — по мнению М. Дидебулидзе, представляли «Явление святого Николая во сне императору Константину»<sup>320</sup>. Если реконструкция этой сцены как «Явления императору Константину» верна, тогда далее могла следовать сцена «Явление Аблабию» — эти два эпизода, происшедшие в одну ночь, согласно житию святого, как правило, изображаются в паре, нередко — рядом (синая икона конца XII– начала XIII в., икона из церкви свт. Николая в Какопетрии, около 1300 г. (Никосия, Византийский музей архиепископа Макария), фрески церкви св.

<sup>319</sup> *Patterson-Ševčenko 1983*. P. 91–94. Н. Паттерсон–Шевченко выделяет несколько источников, в которых этот эпизод упомянут: *Vitai Nicolai Sionitae* (ВНГ 1347, втор. пол. VI в.), *Encomium Neophyti* (ВНГ 1364, около 1200), *Praxis de arbore retractata* (ВНГ 1352d, XII–XIV в.), *Vita Lycio-Alexandria* (ВНГ 1349а, до XVI в.).

<sup>320</sup> *Didebulidze M. Abstract*. P. 58, *Didebulidze M. Iconographica 2007*. P. 66.

Николая Касницы в Касторье, кон. XII в., фрески Бояны, 1259 г., фрески св. Николая в Кленя (Греция), посл. четв. XIII в. и др.<sup>321</sup>).

На южной стороне в нижней части западной арки от росписи сохранились только плоскости, окрашенные в охристый (с разводами, напоминающими мраморировки), светло-сиреневый, белый и изумрудный цвета, являющиеся частью неизвестной сцены. В вершине цилиндрического свода западного рукава — два креста в красных медальонах, некогда располагавшиеся на фоне, усеянном звездами.

Фрагменты двух сцен сохранились на склоне свода и в верхней части западной стены в юго-западном компартименте. Живопись сильно утрачена и, на наш взгляд не позволяет уверенно говорить о принадлежности этих сцен николаевскому циклу. Попытка реконструировать последний, как кажется, вряд ли, сможет решить вопрос о принадлежности данных живописных фрагментов циклу св. Николая. Тем не менее, реконструкция цикла дает почву для размышлений о протяженности житийного цикла св. Николая в Кинцвиси. Судя по другим памятникам, в частности, грузинским, можно предположить, что в цикл в Кинцвиси, помимо перечисленных сцен, т.е.:

«Рождение св. Николая»,

«Поставление в иереи»,

«Поставление в епископы»,

«Низвержение идола»,

«Изгнание беса из древа»,

«Три полководца в темнице»,

«Спасение троих невинно осужденных от казни»,

несохранившихся «Явления во сне императору Константину» (?)

и парному к нему «Явлению во сне Аблабию»(?),

могли входить два сюжета, которые мы встречаем в других грузинских росписях — в Ркони и в Цаленджихе, а также во многих средневизантийских (XI – XIII вв.) памятниках: «История трех девиц, не имевших приданного» (описанная в метафрастовском житии одним из первых деяний святого)<sup>322</sup> и

---

<sup>321</sup> Sotiriou G. et M. *Icons du Mont Sinai*. Vol. 1. Pl. 165. Vol. 2. P. 144–147, Паттерсон Шевченко Н. Святой Николай в византийском искусстве // *Добрый кормчий 2011*. С. 291, ил. 11, С. 293, ил. 14; Patterson-Ševčenko 1983. P. 29–39.

<sup>322</sup> В самом начале почти всех житий свт. Николая автор рассказывает о том, каким милостивым и не тщеславным был святой. После смерти родителей Николай получил большое наследство, но «не прилагал к нему сердца» и много помогал нищим. Автор



«Чудо на море»<sup>323</sup>. Морских чудес в житии св. Николая описано несколько (четыре), но, как правило, изображалось «Путешествие св. Николая в Иерусалим», когда святитель усмирил поднятую бесами бурю и спас упавшего с мачты моряка.

Из сюжетов, связанных с церковным служением святителя Николая и изображавшихся в памятниках XI – XIII вв. (в более позднее время повествовательные циклы в византийском искусстве сильно «разрастаются»), могли быть представлены сцены «Посвящение в диаконы» и «Служение святителя Николая перед алтарем» (срв. на уже упоминавшейся синайской иконе св. Николая конца XII – начала XIII в.).

Кроме того, история с тремя стратилатами не кончилась их чудесным освобождением: император Константин призвал полководцев и, узнав от них, кем был явившийся ему во сне человек, отослал их с дарами к мирликийскому святителю. Этот житийный эпизод изображался иногда в двух сценах: «Полководцы перед Константином» и «Полководцы благодарят святителя Николая», как например, на синайской иконе конца XII – начала XIII в. и в

---

жития описывает один из таких эпизодов, произошедший еще до принятия Николаем сана епископа. В Мирах жил бедный отец, не имевший приданного для своих трех дочерей, решил продавать их красоту «похоти желающим». Узнав об этом, свт. Николай начал подбрасывать отчаявшемуся отцу деньги, так что вскоре все дочери были благополучно выданы замуж, а отец осознав грех, который едва не совершил, раскаялся. Изобразительное ядро этой сцены сходно с другими явлениями во снах (будь то ветхозаветный цикл или житие новозаветного святого): свт. Николай стоит у ложа отца (или трех девиц, укутанных в одеяло) и протягивает ему мешочек с деньгами. На фоне – здание, обозначающее, что действие происходит в доме. Во второй пол. XIII–XIV вв. элементов в композиции становится больше, эпизод может быть даже представлен в двух сценах (например, на южной стене парэклесия св. Николая в Дечанах), когда первая соответствует описанной нами выше (и дочери и отец изображены спящими), а вторая представляет отца девиц, благодарящего св. Николая; в двух сценах решен сюжет в Куртеа д'Арджешь, сер. XIV в., и в Балевац, первое десятилетие XIV в. (*Patterson-Ševčenko 1983. P. 89*). Как пример можно привести и самый ранний из известных циклов свт. Николая — триптих XI в., хранящийся на Синае (одна из частей найдена в Арба'ин). Одну из сцен Н. Шевченко определяет как «Явление отцу трех девиц», т.о. можно полагать, что история могла быть представлена в двух сценах уже в XI в. Отметим, что К. Вайцман считал эту же сцену «Исцелением парализованного Льва», указывая на то, что рассказ о бедном отце трех дочерей помещен в самом начале жития до принятия святым епископства, и на то, что логичнее в этой истории изобразить спящих дочерей (как потом закрепилось в традиции), чтобы зритель сразу мог уловить сюжет; в пользу интерпретации немецкого историка искусства говорит то, что изображенный на ложе персонаж не укрыт одеялом, словно показывая свои парализованные ноги. На все эти доводы Н. Шевченко замечает, что названного Вайцманом исцеления некоего Льва ей не встречалось никогда в других циклах. *Patterson-Ševčenko 1983. P. 87, Weitzmann K. Fragments of an early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai// ΔΧΑΕ 4. Αθηνα, 1966 (далее: Weitzmann K. Fragments). P. 2–3.*

<sup>323</sup> *Patterson-Ševčenko 1983. P. 95–103.*

росписи жертвенника в Цаленджихе, где эти сцены написаны по сторонам от центрального окна апсиды. Эти два сюжета не всегда иллюстрировались в «Деянии о стратилатах», но для кинцвисского ктитора Антония тема благодарения святому была актуальна (см. ниже), нельзя исключить того, что один (или оба) из этих сюжетов также входил в цикл<sup>324</sup>.

Могла быть представлена также история возвращения отрока Василия из сарацинского плена к родителям<sup>325</sup>. Ее мы видим на упоминавшейся иконе конца XII – начала XIII в. из Синайского монастыря и на житийной иконе св. Николая конца XII века(?) из Бишельи (Бари, Пинакотека)<sup>326</sup>.

Как могли, на наш взгляд, размещаться несохранившиеся сцены?

В верхнем регистре северного склона свода западного рукава симметрично с южным должно было бы находиться три сцены. Опираясь на другие известные циклы св. Николая в монументальной живописи и иконописи, можно предположить, что за рождеством святого следовали «Приведение в учение». Следующей могла быть изображена «История трех девиц», представленная в двух сценах – *Явление св. Николая ночью и подбрасывание им мешка с монетами* и изображение *благодарного отца девиц припавшего к ногам св. Николая*, как например, на иконе конца XII века(?) из Бишельи (Бари, Пинакотека), где эти две сцены следуют друг за другом и за «Приведением в учение».

В нижнем регистре северного склона свода западного рукава вслед за «Явлением императору Константину» и «Явлением Аблабию» (являющихся продолжением истории о трех полководцах на западной стене) могла находиться сцена «*Полководцы благодарят святителя Николая*».

Далее, на южном склоне западного рукава, в нижнем регистре размещалось три сцены, возможно, две из них рассказывали о чуде с отроком *Василием*.

Компоновка сюжетов в западном рукаве Кинцвиси может иметь несколько вариантов, но угадать, какой из них был выбран кинцвисским мастером, не представляется возможным, учитывая то, что художник (например,

---

<sup>324</sup> На иконе из Какопетрии (втор. пол. XIII в.), несмотря на то, что дан подробный цикл свт. Николая, из «Деяния о стратилатах» выпущена сцена явления полководцев к св. Николаю, изображен только их приход к Константину. *Patterson-Ševčenko 1983*. P. 38.

<sup>325</sup> *Бугаевский А.В.* «Обратясь к византийским истокам...». Опыт агиографической реконструкции// *Добрый кормчий 2011*. С. 23–25.

<sup>326</sup> *Sotiriou G. et M. Icônes du Mont Sinai. Vol. 1. Pl. 165. Vol. 2. P. 144–147.*

в христологическом и богородичном циклах) опирается не столько на строгую последовательность повествования, но учитывает момент восприятия росписи с художественной точки зрения и условия, которые диктует ему стена в плане выбора сюжета, композиции которого не должен повредить тот или иной элемент архитектуры (окно в середине композиции «Благовещение» или «Воскрешение Лазаря»).

М. Дидебулидзе считает, что цикл св. Николая не ограничивался западным рукавом. Фрагменты сцен, с трудом просматривающиеся в своде южного междрукавного компартиента, исследовательница также относит к Никольскому циклу. По ее мнению, здесь на склонах, исходя из фрагментов, могли находиться сцены «Чудо на море» (?) и «Три полководца благодарят св. Николая»<sup>327</sup>.

Обратимся к фрагменту на западном склоне южного междрукавного компартиента. Если это изображение и относилось к никольскому циклу, то отождествить его следует, скорее, со сценой «Успения святителя Николая», нежели с другим эпизодом его жития, т. к. по типу лика, который просматривается в рисунке, священник, изображенный в этой сцене (рядом с изголовьем ложа (?)), не похож на святого Николая: у него нет характерных для мирликийского святителя залысины и маленькой кудрявой бородки. Отметим, что в Цаленджихе сцена успения святителя особо выделена: она написана во всю южную стену жертвенника и по иконографии опирается на изображение «Успения Пресвятой Богородицы». Если другие сцены цаленджихского цикла могут быть сравнимы по своей компактности и традиционности с клеймами житийных икон св. Николая, то сцена его успения кажется разработанной цаленджихским художником «в процессе» и с намерением выделить ее.

В живописи XI – начала XIII в. смерть святого Николая иллюстрируется скромнее. Первый вариант мы встречаем в триптихе XI в.<sup>328</sup> и на синайской житийной иконе конца XII – начала XIII в.<sup>329</sup> — это сцена положения во гроб: справа от лежащего св. Николая изображен епископ, благословляющий правой рукой (или кадящий) и держащий Евангелие в левой, и два его помощника, которые кладут тело святителя в саркофаг; по сторонам изображены строения

<sup>327</sup> *Didebulidze M. Iconographica 2007. С. 66, Дидебулидзе М. Житийный цикл. С. 98.*

<sup>328</sup> Триптих, сохранившийся в двух фрагментах, один из которых находился в Синайском монастыре, а другой был найден в церкви Сорока мучеников в Арба'ин, близ монастыря св. Екатерины на Синае (*Weitzmann K. Fragments. P. 3, fig. 1*).

<sup>329</sup> *Sotiriou G. et M. Icônes du Mont Sinai. Vol. 1. Pl. 165. Vol. 2. P. 144–147.*

(могла быть представлена и пещера для погребения)<sup>330</sup>. Другой вариант, распространившийся с середины XIII в., известный по фрескам Бояны и церкви в Агоряне (Греция, Лакония) представляет чин отпевания, когда святитель Николай изображен лежащим на ложе со скрещенными руками и Евангелием на груди, вокруг него находятся епископ, совершающий молитву и кадящий, и другие лица; также может быть изображен Ангел с душой святителя<sup>331</sup>.

Вполне возможно, что сохранившийся фрагмент на западном склоне юго-западного компартимента кинцвисского храма изображал за изголовьем саркофага иерея, совершающего чин погребения. Но кого? Если св. Николая, то в Кинцвиси, никольский цикл завершался бы сценой погребения святителя, что соответствовало бы традиции XI–XIII вв. Однако нельзя исключить, что данная сцена принадлежала не никольскому, а георгиевскому циклу. Композиция сцены погребения св. Георгия близка «простому» варианту композиции успения св. Николая. Сценой погребения св. Георгия завершается житийный цикл на византийской иконе первой половины XIII в. из монастыря святой Екатерины на Синае<sup>332</sup>, на деревянной рельефной иконе вмч. Георгия XIII в., из Византийского музея в Афинах<sup>333</sup>, на грузинской иконе св. Георгия с клеймами жития из Убиси, XIV в. (Национальный музей грузинского искусства)<sup>334</sup>, на иконе великомученика раннего XV в. из Синайского монастыря<sup>335</sup> и в некоторых грузинских настенных росписях; в частности, в росписи маленькой церкви св. Георгия в Кураши в Сванетии, датируемой XII в., от цикла сохранились лишь последние сцены: «Усекновение главы св. Георгия» и «Погребение св. Георгия».

---

<sup>330</sup> *Patterson-Ševčenko 1983*. P. 134–136. Сцена успения свт. Николая входила в программу эпистилия (ок. 1200) с почти не сохранившимся, но идентифицированным изображением трех сцен жития свт. Николая, Деисуса и св. воинов (*Weitzmann K. Icons Programs of the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> Centuries from Sinai// ΔΧΑΕ 12. Αθήνα, 1986* (далее: *Weitzmann K. Icons Programs*). P. 68–69).

<sup>331</sup> *Patterson-Ševčenko 1983*. P. 136. Н. Шевченко сравнивает такую композицию «Успения св. Николая» с изображением смерти св. Василия Великого в миниатюрах Гомилий св. Григория Назианзина. По поводу фресок Агоряне (кон. XIII в.) она обращает внимание на двух персонажей, держащих подсвечники и епископа с книгой, открытой на словах Евангелия от Матфея, читаемых во время службы о упокоении – «блаженны нищие духом». В XIV в. (например, церковь Николая Орфанос в Салониках, Марков монастырь и др.) композиция успения свт. Николая обогащается множеством дополнительных элементов и превращается в торжественную службу погребения.

<sup>332</sup> *Sotiriou G. et M. Icônes du Mont Sinai. Vol. 1. Pl. 167. Vol. 2. P. 149–151.*

<sup>333</sup> *Conversation with God. Catalogue. Athens, 1998. Cat. 4. P. 48–52.*

<sup>334</sup> *Medieval Georgian Ecclesiastical Art in the Georgian National Museum. Tbilisi, 2012. P. 150–151.*

<sup>335</sup> *Holy Image. Hallowed Ground. Icones from Sinai/ edited by Robert S. Nelson and Kristen M. Collins. Los Angeles, 2007. P. 158–159, № 16.*

Сцену на восточном склоне юго-западного компартимента мы также не можем с точностью идентифицировать. В верхней части центральной оси композиции едва читается фрагмент дуги, а в нижних правой и левой частях сцены – фрагменты фигур в воинских коротких туниках. Согласно прориси, приведенной М. Дидебулидзе, дуга являлась частью изображения кивория. М. Дидебулидзе полагает, что эта сцена относилась к николевскому циклу, и здесь была представлена сцена «Полководцы благодарят св. Николая».

Плохая сохранность кинцвисской росписи, на наш взгляд, все-таки, не позволяет уточнить представленный сюжет, более того, мы и в этом случае не можем уверенно утверждать, что композиция принадлежала николевскому циклу: сцена «Благодарения святого Николая воеводами» оказывается, при предложенной реконструкции, изъятой из николевского цикла; кроме того, сама композиция этой сцены, восстановленная в прориси по сохранившимся фрагментам, не согласуется с известными схемами этого сюжета<sup>336</sup>. Не могло ли изображение, фрагменты которого видны сегодня на восточном склоне юго-западного компартимента Кинцвиси, принадлежать циклу св. Георгия?

#### *«Первый Вселенский собор»?*

Ниже сцены, интерпретируемой М. Дидебулидзе как «Полководцы благодарят святителя Николая», представлены «пяточисленные мученики», в пандах которым на восточной стене юго-западного межкуравного пространства – ростовые фигуры святителей (илл. 1.29). Мы упоминаем о них в этом разделе, в связи с тем, что М. Дидебулидзе было высказано мнение о том, что эти святители представляют собой «Первый Вселенский собор», в котором — согласно церковному преданию — участвовал св. Николай<sup>337</sup>, и это изображение, таким образом, входило в николевский цикл Кинцвиси.

---

<sup>336</sup> С реконструкцией сцены как «Благодарение полководцами св. Николая» можно согласиться только в том случае, если допустить, что в Кинцвиси эта сцена иконографически была близка сцене в церкви Христа Спасителя в Мегаре (Аттика, Греция, третья четв. XIII в.) – очень необычной по своей композиции для этого сюжета, что отмечала Н. Паттерсон–Шевченко. В центре композиции в Мегаре находится дверь с люнетой над ней, в которой изображен лик св. Николая, слева два коленапреклоненных полководца с подсвечниками и Евангелием, правая часть композиции плохо читается. Такая иконография точно следует тексту жития в редакции Метафраста: император Константин, призвав полководцев, дал им Евангелие в золотом окладе, подсвечники и повелел им пожертвовать это в храм Мир. По-видимому, именно храм в Мирах представляет фреска в Мегаре (*Patterson-Ševčenko 1983. P. 38–39, 129, ill. P. 225*).

<sup>337</sup> *Дидебулидзе М. Житийный цикл. С. 98.*

Свою интерпретацию фигур святителей М. Дидебулидзе аргументирует тем, что изображения только одного Вселенского собора иногда включаются в цикл святого, как например, в Кирилловской церкви в Киеве (кон. XII в.), где в южной апсиде представлен Эфесский собор, в котором участвовал св. Кирилл Александрийский. Кроме того, именно в XII – начале XIII в. темы Вселенских соборов и борьбы с отступлениями от канонов были крайне актуальны для Грузии: Руис–Урбнисский собор 1103–1104 г., церковный собор 1186 г., изображение семи Вселенских соборов в нартексе собора Рождества Богородицы в Гелати (перв. четв. XII в.).

Реконструируя изображение стоящих святителей в северо-западном компартименте Кинцвиси как «Первый Вселенский собор», М. Дидебулидзе пишет, что Собор 325 года был не только антиарианским, но воспринимался в целом как антиеретический. Последнее было важно для Грузии XII – начала XIII в., тесно контактировавшей с монофизитской Арменией. Хотя арианство и монофизитство с т.з. православия — разные еретические учения, они согласуются, как пишет М. Дидебулидзе, в том, что отрицают Святую Троицу, разделяют двойную природу Спасителя, не признают церковной иерархии. Кроме того, епископом Николаем Гулаберисдзе, участвовавшем в соборе Грузинской церкви 1186 года и защитившим, как полагает М. Дидебулидзе, ктитора кинцвисского храма, были переведены «Краткие полемические трактаты против монофизитства и монофелитства» св. Максима Исповедника.

Несмотря на все логически понятные доводы исследовательницы, интерпретация фигур святителей в северо-западном компартименте храма Кинцвиси как изображения Вселенского собора, нам не представляется убедительной. Хотя изображение Вселенского собора могло бы подкрепить важную для росписи Кинцвиси тему священства (китор Антоний сам был епископом, претерпевшим притеснения со стороны Михаила Мирианисдзе, нечестным путем добившегося чкондидской кафедры), иконография Вселенских соборов изучена<sup>338</sup> 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

---

<sup>338</sup> *Walter Ch. L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine. Paris, 1970 (далее: Walter Ch. L'iconographie des conciles).*

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 лишь подтверждает известность этой схемы в Грузии.

В Кинцвиси каждый из пяти святителей (сохранился рисунок только четырех святых, но на стене могло уместиться пять) представлен самостоятельно, фронтально, также как пять святых мучеников аравракских напротив них, на восточной стене юго-западного компартимента. Нельзя сказать, что изображение стоящих святителей совсем не встречаются в композиции сцены Вселенского собора. Так, в нартексе базилики св. Николая в Мирах Ликийских (XI в.) сохранились фрагменты изображений двух Вселенских соборов, на которых святители представлены стоящими, но стоящими по сторонам от престолов<sup>339</sup>. Стоящих святителей в изображении Вселенского собора можно видеть на миниатюрах Евангельских чтений из Ватиканской Апостольской библиотеки последней четверти XI в. (Vat. gr. 1156, л. 253)<sup>340</sup>, в лекционарии *Dionysiou* 587, второй половины XI в. (л. 119 об.), в рукописи *Kutlumis* 412, XII в. (л. 250 об.)<sup>341</sup> или на минейных иконах, как например, на минее второй половины XI в. из собрания монастыря св. Екатерины на Синае<sup>342</sup>. Но, надо отметить, что существенным отличием указанных миниатюр и иконы является их «минейный» характер (память отцов одного из Вселенских соборов, приходящаяся на определенный день календаря), предполагающий соответствующую фронтальную постановку. Кроме того, на иконе и в рукописях представлено множество святителей, что подчеркнуто художником: за ростовыми фигурами отцов Церкви в первом ряду заметны стоящие за ними другие святители.

Интерпретация изображения в северо-западном компартименте Кинцвиси как «Вселенского собора» кажется нам неубедительной еще и потому, что среди известных житийных циклов св. Николая в средневизантийский период не встречается таких, в которые был бы включен эпизод с Вселенским собором, как это произошло в случае с циклом святителя Кирилла Александрийского в

<sup>339</sup> Walter Ch. *L'iconographie des conciles*. P. 119–120.

<sup>340</sup> Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А. *Византийская миниатюра*. С. 388, илл. 352.

<sup>341</sup> Walter Ch. *L'iconographie des conciles*. P. 40.

<sup>342</sup> Holy Image, Hallowed Ground: icons from Sinai/ Robert S. Nelson, Kristen M. Collins. J. Paul Getty Museum, 2006. P. 194–195.

Кирилловской церкви в Киеве (кон. XII в.). Редки случаи включения этого сюжета в XIV–XV вв.: нам известны только две русских иконы конца XIV – начала XV в. (но не монументальный цикл!), на которых изображен Первый Вселенский собор в контексте жития мирликийского святителя, – «Святой Никола Зарайский, с житием» из села Павлово близ Ростова Великого (ГТГ)<sup>343</sup> и «Никола» из посада Большие соли (ГРМ)<sup>344</sup>. Композиционное решение этого клейма отличается сложностью построения и сценичностью действия (представлен император, Арий, которого «заушает» Никола), что выдает в иконописце неординарного художника. В отличие от своего коллеги, кинцвисский мастер во всех разобранных выше евангельских сценах (как и в композиции сцен никольского цикла) опирается на общевизантийские схемы, в цикл праздников он не вводит дополнительных (или редких) сюжетов, поэтому трудно представить, что он вставил бы необычный сюжет в житийный цикл Николая Чудотворца и сочинил бы совершенно новую схему для него.

Итак, житийный цикл святителя Николая Мирликийского располагался в Кинцвиси в своде западного рукава и состоял из 16 сцен, с потенциальной 17-ой (над «Св. Георгием в известковой яме»), которую можно обозначить как «Успение святителя Николая», если эта сцена принадлежала никольскому, а не георгиевскому циклу.

В сохранившихся на сегодняшний день никольских житийных циклах было, как правило, не более 18 сцен: 18 сцен в Бояне, 16 — на синайской иконе рубежа XII – XIII вв. и на иконе из Какопетрии (Кипр), второй половины XIII в.<sup>345</sup> По реконструкции К. Вайцмана, триптих XI в., часть которого сохранилась в Синайском монастыре, а часть была найдена в церкви Сорока мучеников в Арба'ин (рядом с синайским монастырем), мог состоять из 20 сцен, и пока (насколько нам известно) это единственный пример сильно развернутого цикла<sup>346</sup>. В XIV в. количество сюжетов в среднем составляет от 8 до 13 сцен, на этом фоне выделяется цикл в церкви в местечке Платца (Мессения, Греция, 1348–49) — 16

---

<sup>343</sup> Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Том 1. Древнерусское искусство X – начала XV века / под общ. ред. Я.В. Брука и Л.И. Иовлевой. Москва: «Красная площадь», 1995 (далее: *ГТГ. Каталог собрания. Т.1. 1995*). Кат. 44. С. 114–117. Благодарю Т.Е. Самойлову, обратившую мое внимание на эту икону.

<sup>344</sup> *Смирнова Э.С.* «Смотря на образ древних живописцев...». Тема почитания икон в искусстве Средневековой Руси. М., 2007. С. 210.

<sup>345</sup> *Patterson-Ševčenko 1983*. P. 34–35, 38.

<sup>346</sup> *Weitzmann K. Icons Programs.*



сцен, затем следуют «энциклопедические» циклы Дечан — 17 сцен<sup>347</sup>. Многие циклы сохранились только частично, но, как видно, даже из нескольких приведенных примеров, в храмах (посвященных св. Николаю, как церковь в Бояне, Николая Орфанос в Салониках, в Платце в Мессении и др.) житийный цикл святого не превышал 18 сцен.

Не отрицая того, что в Кинцвиси могло быть 20 эпизодов из жизни святителя (т.о. это был бы один из самых больших циклов в монументальной живописи), заметим, что идентификация сюжетов юго-западного свода затруднена из-за плохой сохранности. Что касается интерпретации пяти фигур северо-западного компартамента как «Вселенского Собора», то на наш взгляд, такое прочтение неубедительно.

#### *Антимонофизитская полемика?*

В связи с образом св. Николая необходимо рассмотреть еще один вопрос. М. Дидебулидзе полагает, что акцент на образе св. Николая — идеального епископа, борца с арианской ересью, изображение на почетном месте в самом центре алтаря святых Николая и 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 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 Грузинской церкви (как один из братьев Мхаргрдзели, отличившихся на военной службе у царицы)<sup>348</sup>. И, тем не менее, нам представляется несколько

---

<sup>347</sup> *Patterson-Ševčenko 1983. P. 45, 49.*

<sup>348</sup> *История и восхваление венценосцев. С. 74.* В «Истории и восхвалении венценосцев» (первая четв. XIII в.) есть описание спора, произошедшего между армянами-монофизитами и православными грузинами о Евхаристии (главы XXXIX–XL в издании 1954 г.), описанные перед упоминанием о крещении Иоанна Мхаргрдзели. Этот фрагмент выделяется своей полемической остротой, ожесточенной надуманностью и, по мнению проф. К. Кекелидзе, критически издавшего этот памятник в 1954 г., является позднейшей вставкой в летопись (История и восхваление венценосцев/ перевод К. Кекелидзе. Тбилиси, 1954. С. 6). Кроме этого фрагмента, общее настроение исторического сочинения историка Василия Эзосмогдзиани не отличается какой бы то ни было враждебностью по отношению к армянам-монофизитам. Напротив, подчеркивается

форсированным утверждение об антимонафизитской направленности всей программы росписи Кинцвиси. Мы не отрицаем, что в росписи раскрываются темы Церкви, Воплощения, Воскресения, Искупления, Евхаристии (что является темами, вообще, всякой росписи храма), эти темы методично разработаны, особенно усилена тема священства<sup>349</sup>, но, как кажется, открытой полемики в росписи нет. Во многом программа близка византийской системе, в частности, и в том, что касается изображения в алтарной части храма «Причащения апостолов». Заметим в скобках, что такие сюжеты росписи Кинцвиси, как например, «Три отрока в печи» и «Древо Иессеево» встречаются, как было показано, и в других грузинских ансамблях, т.е., на наш взгляд, эта особенность кинцвисской программы не должна истолковываться как намек на антимонафизитскую полемику; в этих сюжетах росписи проявилась византийская ориентация составителя программы.

Возвращаясь к нашей критике концепции, предложенной М. Дидебулидзе, отметим, что антимонафизитская догматико-полемическая литература существовала в Грузии с довольно раннего времени, что обусловлено соседством с зороастрийским Ираном (до VII в.), контактами с монофизитской Арменией, завоеваниями арабских, затем персидских мусульман<sup>350</sup>. Т.е. проблема апологии веры существовала всегда, не только на рубеже XII–XIII вв.

---

отвага и преданность армян, бывших на службе у царицы Тамар. Как бы то ни было, этот эпизод, если он и имел место в истории (что крайне неправдоподобно), случился позже при католикосе Иоанне, т.е. в 1208–1210 гг.

<sup>349</sup> Святые святительского чина особо выделены в программе росписи Кинцвиси: в алтаре — свв. Николай и Сильвестр, в западной части (что весьма необычно) изображены еще пять неизвестных святителей. Необходимо отметить, что и в других грузинских храмах начала – первой половины XIII в. число святителей в алтаре довольно большое: в Тимотесубани их четырнадцать, в Богородичной церкви Кинцвиси было не менее шестнадцати, в храме Ахталы Лорийской — двадцать шесть.

<sup>350</sup> Так, два псевдоэпиграфических памятника (вероятно, VI в.) «Проповеди св. Нино» (Кекел. А–19) и «Чтения на Крещение» (Кекел. А–95) имеют антиарианскую и антимонафизитскую направленность и затрагивают вопросы христологического порядка. Антимонафизитские сочинения, где собраны цитаты из произведений греческих и латинских авторов о двух природах Христа, содержатся в рукописи X в. (Кекел. Q–209); по мнению К.Кекелидзе, сборник был составлен не позднее VII в. Значительное место антимонафизитской полемике отводилось в тао-кларджетской литературной школе в IX–X вв. В X в. преп. Евфимий Мтацминдели перевел с греческого Гомилии свт. Григория Богослова, в которых изложено учение о Святой Троице, «Спор между Максимом и Пирром», пятнадцать глав о богословии Максима Исповедника; «О двух природах Христа» преп. Иоанна Дамаскина (Кекел. S 1463), представляющее собой сборник его антимонафизитских и антимонафелитских сочинений. Руководством в вопросах полемики с монофизитством служил сделанный преп. Евфимием перевод трилогии Дамаскина «Источник знания» (во многом отличающееся от оригинала по составу, особенностям компиляции источников, переводческому стилю). Преп. Арсений

Если с прочтением программы как антиеретически направленной мы не можем согласиться без ряда оговорок, то предположение М. Дидебулидзе о частных для епископа Антония причинах посвящения храма св. Николаю Мирликийскому нам представляется интересным и возможным. Акцент на теме священства и посвящение храма святителю Николаю, житийный цикл которого занял свод западного рукава, мог быть связан с тем почтением и благодарностью, которые Антоний Глонистависдзе, возможно, хотел выразить епископу Николаю Гулаберисдзе (см. раздел *Царский и ктиторовский портрет*). Нельзя отрицать и того, что Антоний мог просить помощи у самого св. Николая, известного защитника несправедливо осужденных. Быть может, и выбор строки из 104 псалма на западной подпружной арке следует рассматривать в контексте благодарности ктитора за избавление от клеветы и возвращение из ссылки? Строка псалма 104.19, выбранная для размещения на щеке западной арки в Кинцвиси, 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).

---

Икалтойский создал сборник догматическо-полюемических произведений Догматикон (22 списка: Кекел. S 1463, XII в., Кут. 23, 24, XII–XIII вв., Кекел. А 205, XIII в., Q 50, Q 51, XVII–XVIII вв. и др), куда включил 72 сочинения свт. Анастасия Синаита, преп. Иоанна Дамаскина, свт. Кирилла Александрийского, Феодора Абу Курры, Никиты Стифата, папы Льва I, митр. Евстратия Никейского, Михаила Пселла и др. (некоторые считаются вставленными позднее переписчиками). В сборник вошли также труды неизвестных авторов, направленные против иудаизма, мусульманства, монофизитства, яковитства, несторианства и др. По: *Ранава М.* Догматическая и полюемическая литература// ПЭ. Т. 13 (2006). С. 272–275.

### 1.3 Стиль росписи церкви святителя Николая в Кинцвиси

Стиль росписи церкви свт. Николая в Кинцвиси обладает чертами, характерными для византийского искусства начала XIII в. и, одновременно, во фресках грузинского храма есть нечто, отличающее их от искусства метрополии и создающее индивидуальное лицо памятника – особый местный оттенок, позволяющий взглянуть на Кинцвиси в перспективе исторического развития грузинской живописи. Эти два аспекта мы постараемся осветить в настоящей главе<sup>351</sup>.

#### 1.3.1 Описание

Фрески Кинцвиси, вдохновлявшие искусствоведов на написание восторженных строк, действительно, обладают ансамблевой цельностью, ритмической стройностью и «голубоносностью» колорита — в этом, как кажется, их основная характеристика. М. Дидебулидзе обратила внимание на то, что зритель невольно постоянно движется внутри церкви, зрительно переходя от фресок одной стены к фрескам другой, к чему его побуждает ритмическая организованность композиций и отдельных фигур. И «двигаясь» таким образом, находящейся в храме «выхватывает» смысловые акценты: темы Воплощения Христа, Спасения, Искупления, Второго Пришествия (купол)<sup>352</sup>. Следуя за метафорическим сравнением, данным исследовательницей, можно было бы сказать, что пространство как бы обволакивает находящегося в храме (светом и цветом), как это бывает с «льющейся со всех сторон» музыкой, точнее, с пением, в котором мелодия и слово воздействуют одновременно. И за этой цельностью отходят на второй план, становятся незаметными некоторые художественные «огрехи» («неклассические» черты с т.з. византийской столичной живописи).

Важным объединяющим фактором и, наверное, главной особенностью кинцвисских фресок является колорит росписи, выдержанный, по меткому замечанию М. Дидебулидзе, почти в «монохромной» (настолько соблюдена

---

<sup>351</sup> Как показали реставрационные исследования начала 2000-х годов, фрески Кинцвиси были выполнены в технике письма «по сухому», на органическом (возможно, казеиновом) связующем – *Didebulidze M. Abstract. P. 70, Didebulidze M., Kuprashvili N. Conservation; Vedovello 2009, Gittins 2009.*

<sup>352</sup> *Didebulidze M. Abstract. P. 63, 69.* Т. Вирсаладзе писала о «музыкальности декоративных ритмов складок» одежд Кинцвисского Ангела (*Вирсаладзе Т. Основные этапы. С. 19*).

общая холодная тональность) светло-синей – малахитово-зеленой – белой гамме<sup>353</sup>. Светло-синий или серо-голубой фон использовался во многих дошедших до нас византийских и грузинских памятниках X – начала XIII веков, но впечатление от их колористического решения несколько иное. «Кинцвисский эффект» был достигнут особыми средствами и приемами: ляпис-лазурь положена в Кинцвиси непосредственно на штукатурку, без предварительного слоя рефти, который способствует утолщению красочного слоя, некоторой экономии (в отсутствии достаточного количества дорогого пигмента), но, при этом, придает голубому цвету серый оттенок, лишая лазурь ее свечения по прошествии веков, когда частично осыпаются верхние слои росписи<sup>354</sup>. Холодные синие тона дополнены зелеными «пятнами»: светлыми (например: правая горка в «Сошествии во ад», элементы одежд св. Артемия) и более глубокими (гиматий Ангела из «Явления женам-мироносицам» и др.). В отличие от современных Кинцвиси росписей в Вардзии, Тимотесубани, Бертубани, в церкви св. Николая голубой, местами переходящий в светло-синий, превалирует над другими красками, занимая не менее 70% всей поверхности<sup>355</sup>. В Кинцвиси голубой цвет применен не только в фонах, но и в написании одежд: как правило, Христа («Вход в Иерусалим», «Уверение Фомы» и др.), также и Богоматери, св. Иоанна Богослова (светло-голубой хитон), что, в целом, соответствует их традиционным облачениям.

В этой «симфонии» есть свои акценты, позволяющие живописи не потонуть в стихии голубого: белые «пятна» (одежды св. Ангелов-диаконов и святителей в апсиде, свв. воинов на южной стене), оттенки светло-розового (одежды фронтального св. Николая в апсиде), насыщенного бордового (одежды апостола Андрея из Евхаристии), алого (ложе в «Успении», престолы в «Евхаристии»), вкрапления темно-гранатового (рукав одежд св. Артемия и велум в «Тайной вечере» и в др. местах), охра разных оттенков от светло-оранжевого (горка в «Сошествии во ад») до красновато-коричневого (одежды некоторых преподобных на западной стене, плащ Соломона в «Сошествии во ад»). Цветовые акценты распределены так, что уравнивают композицию отдельных сцен и вписываются в общую роспись как элементы единого замысла. Как замечает

---

<sup>353</sup> *Didebulidze M. Abstract. P. 64.*

<sup>354</sup> *Ibid.*, использование чистой ляпис-лазури в Кинцвиси отмечалось и др. исследователями, например, Т. Вирсаладзе: *Вирсаладзе Т. Основные этапы. С. 18.*

<sup>355</sup> *Didebulidze M. Abstract. P. 64.*

М. Дидебулидзе, северная стена, сильнее освещенная солнечным светом, выдержана в более холодных тонах, в южном же рукаве чаще встречаются оттенки теплого красного<sup>356</sup>.

Фон в верхней части храма — белый, зрительно увеличивающий пространство барабана и представляющий для фигур некую абстрактную (не земную) среду. Светлым цветом (возможно, белым, но потерявшим сейчас свою интенсивность) сделаны позымы, тем самым, и без того лишенные веса фигуры становятся совершенно бесплотными.

Архитектура храма, по-видимому, играла важную роль при распределении сюжетов на стенах и в их внутреннем композиционном решении. Три высоких окна в апсиде служат причиной вынесения «Евхаристии» в виму. Большие композиции такие, как «Рождество Христово» в южном рукаве и «Вход в Иерусалим» в северном, кинцвисский художник размещает во всю плоскость стены. «Благовещение» и «Воскрешение Лазаря» умело разделяются окнами, не заставляя изображенных «ютиться», если для сцены недостаточно места.

Отдельного внимания заслуживает решение сцены «Явление Ангела женам-мироносицам» на северной стене. Композиция разделена на три части двумя окнами, в простенке которых изображен Ангел (один из самых знаменитых образов грузинского средневекового искусства), на левом уступе — свв. жены, на правом — спящие воины. Ангел, выделенный благодаря архитектурному элементу, как отмечала грузинская исследовательница Г. Алибегашвили, мыслится одновременно «как самостоятельное изображение и композиционный стержень всего регистра»<sup>357</sup>.

Круг сюжетов Священной истории, выбранный для росписи, ограничен самыми важными событиями (закрепленными в византийской системе росписи уже два столетия), тем самым художник был избавлен от необходимости дробить поверхность на многочисленные квадраты сцен (как например, в грузинских росписях последних десятилетий XI–XIII вв. (Атени, Бетания, Озани и Тимотесубани)), что, в свою очередь, позволило зрителю медленно созерцать каждую из них. Такой подход к размещению евангельских сцен известен нам по росписям XII – начала XIII вв., выполненных константинопольскими мастерами в

---

<sup>356</sup> *Didebulidze M. Abstract. P. 67.*

<sup>357</sup> *Алибегашвили Г. Светский портрет. С. 36.*

Нерези (1164)<sup>358</sup>, столичного уровня художниками в Студенице (1208–1209)<sup>359</sup> и в других византийских памятниках, связанных с константинопольской традицией.

Как правило, кинцвисский мастер «умещает» композицию в отведенное для сюжета пространство, но иногда допускает отступления от норм классического художественного мышления (смещение уровня регистров в алтарной апсиде, выход части композиции Успения с восточной на южную стену, «уплотненность» персонажей в «Уверении Фомы»; руки одной из сестер праведного Лазаря из «Воскрешения Лазаря» заходят на разгранку, крыло «кинцвисского Ангела» врывается в сцену «Входа в Иерусалим»). Отмеченные нюансы, с одной стороны, говорят о темпераменте художника, с другой – принадлежат к общим тенденциям времени, наблюдаемым в периферийных памятниках, по которым складывается наше представление о византийском искусстве первой половины XIII в. (срв. с сербскими ансамблями XIII в., например, с росписью в Милешевой<sup>360</sup>).

Композиции сцен, в целом – уравновешенные и ясные (участники изображенного события читаются сразу, их позы и жесты отчетливы, почти «знаковы»), обогащаются архитектурными и пейзажными мотивами. Последние не становятся средой, в которую погружаются фигуры, но сохраняют декоративный характер плоского задника.

Среди архитектурных мотивов Кинцвиси встречаются весьма интересные, свидетельствующие о знакомстве художника с византийскими образцами, возможно, через рукописи или благодаря частным поездкам в Грецию. В «Успении» за левой группой апостолов находится беседка в виде полуротонды, напоминающей внутри раковину и опирающейся на несколько сильно стилизованных «коринфских» колонок, одна из которых находится прямо по центру. Такой архитектурный мотив есть в рукописи Гомилий Григория Назианзина 1070-х гг. (ГИМ, Син. гр. 61, л. 177). В этой же рукописи можно видеть шатровые напрестольные сени на четырех тонких колонках, показанные в перспективном сокращении (Син. гр. 61., л. 145) — мотив достаточно популярный, сохраняющийся и в начале XII в. (Paris BNF gr. 64, fol. 103, кон. XI в.; Parma, Palat. cod. 5, fol. 12r, кон. XI – нач. XII в. и др.); в Кинцвиси такая

<sup>358</sup> *Sinkević I.* The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage. Wiesbaden, 2000. Fig. X, XI. P. 126–127, fig. XXXVII–XLII. P. 140–142, fig. XLIV–XLVI. P. 143–144, fig. XLVIII. P. 145.

<sup>359</sup> *Бабућ Г., Кораћ В., Ђурковић С.* Студеница. Београд, 1986. С. 77, илл. 63.

<sup>360</sup> *Радојчић С.* Милешева. Београд, 1971

сень изображена в «Евхаристии» в виме. Очень близко византийским образцам изображение града Иерусалима во «Входе Господнем в Иерусалим» в Кинцвиси (срв., например, с «Бегством в Египет» в РНБ, гр. 334, л. 1, кон. XI в.). Быть может, такого рода иллюстрации на полях заинтересовали кинцвисского мастера, включившего эти мотивы – почти цитаты – в свой ансамбль.

**Фигуры**, пропорционально верные, между ними соблюдены масштабные соотношения: так, в отличие от некоторых росписей времени около 1200 года (срв. с росписями южного и северного рукавов храма Ахталы или с некоторыми изображениями в церкви св. Неофита на Кипре) здесь нет «иерархического масштабирования», т.е. фигура Христа или Богородицы в сценах имеет тот же размер, что и другие персонажи.

Образы монументальны, что достигается не усилением пластики, а широкими силуэтами. Последнее можно проследить по изображению «Кинцвисского Ангела» (илл. 1.45). Синий фон, красно-коричневый камень, на котором восседает Ангел, — словно два локальных пятна с аппликативно наложенной на них фигурой. Ангел написан плоскостно, силуэт его фигуры четко очерчен, но при отсутствии объемной лепки, масштабность и весомость этой фигуры сохраняются. Доминирует фронтальное положение, но фигура не стеснена в движении: голова слегка повернута и склонена направо (в сторону жен-мироносиц), указующая на гроб правая рука пересекает фигуру, увлекая за собой зрителя. Одежды Ангела свободно развеваются. Ткани сбоятся на правом и левом колене, завязываются в крупный узел, закручиваются на животе «улиткой», падают «волной» или «елочкой». Крылья динамично взлетают вверх, нарушая границы отведенного поля и прорываясь в сцену «Входа Господня в Иерусалим»; огненно-красные перья написаны отрывистыми ударами кисти.

Кинцвисский художник плохо чувствует скульптурную пластику, фактически, он только пытается создать видимость формы засчет драпировок (рисунка), широких силуэтов (особенно показательны изображения, например, апостола Петра в «Тайной вечери», свв. воинов на стенах и в арках проходов, апостолов в «Евхаристии»).

В целом, **драпировки** носят графический характер, но т.к. тонкие и частые линии положены с учетом анатомических особенностей фигур, последним, все-таки, придается легкий намек на рельеф. Высветления условны, они не превалируют и не разрушают форму. На большей части изображений (за



исключением гиматия Христа во фресках апсиды и в некоторых композициях рукавов) поверх основного цвета одеяния мастера наносят пробела, представляющие собой смесь белил и основного цвета. Такие пробела могут накладываться широкими плоскостями, создавая целые освященные участки в соответствующих местах формы, или же более тонкими длинными мазками кисти (прямыми или мягкими, параболическими), которые нередко дублируются поверх или рядом черными линиями. Часто перемежаясь, такие полосы разного цвета создают дробный ритм складок. Кроме того, на завершающем этапе мастера повторяют черной краской подготовительный рисунок драпировок, структурирующих форму, а также усиливают черные контуры, тем самым, несколько уплощая фигуры.

Иногда (чаще на синих одеждах, почти сливающихся с фоном) мастера ограничиваются едва ли ни одними только линиями структурообразующих складок. На однотонных синих одеждах Христа в «Евхаристии» и в «Сошествии во ад» (здесь также заметны тонкие темно-синие часто нанесенные линии) черная кисть художника ложится в соответствии с гибкими изгибами ткани и особенностями фигуры. Мафорий Богоматери в конхе, напротив, расчерчен длинными прямыми жесткими линиями, носящими абстрактный характер (возможно, из-за высоты, на которой находится этот образ, требовавшей большей условности, отчетливости для восприятия снизу). На белых одеждах Ангелов-диаконов такие складки выполнены красной краской.

В некоторых случаях мастера используют своеобразный «ассист» в качестве символической замены света: золотыми (охристыми) лучиками покрыты одежды Младенца Христа в апсиде, хитон Спасителя в «Евхаристии» и в «Сошествии во ад».

Рисунок складок тканей, приемы создания их объема соответствуют схемам, известным по византийским памятникам XI – начала XIII вв. По-прежнему важную роль играет плоскость стены, подчиняющая себе фигуры, лишь рельефно артикулированные, но не имеющие скульптурно-убедительного объема. И, если рисунок драпировок в Кинцвиси по своей линейности и условности (не отменяющих, тем не менее, следования форме), восходит к традиции, установившейся со второго десятилетия XII в. (срв. с Аteni и росписью Мирожа (около 1140)), а по дробности, частому ритму и тонкости складок сближается с позднекомниновским искусством (срв. с одеждами пророков в барабане Старой

Ладуги, 1180–90-е), то в целом, письмо тканей (мягких, гибких), а также пропорциональный строй и силуэты фигур (крупные, широкоплечие) – явление начала XIII столетия.

**Типология лиц** в Кинцвиси – едина для всего ансамбля: лица ширококостные, овал чуть удлиненный, но не сужающийся книзу, а утяжеленный за счет “квадратного” подбородка; крупные черты написаны симметрично (подробнее о типологии ликов см. ниже).

Часто лики в Кинцвиси пишутся по одной схеме, что можно видеть на примере Иоанна Предтечи, Соломона и пророка Давида в сцене «Сошествия во ад» (илл. 1.44), в изображении апостолов в «Тайной вечере» или в ликах святителей в апсиде (илл. 1.15, 1.16, 1.40), словно калькированных друг с друга. Кроме отвлеченно-созерцательных образов, есть в Кинцвиси и гротескно-выразительные, так написаны второстепенные персонажи: иудеи в сцене «Входа Господня в Иерусалим» (илл. 1.49) или в профиль изображенный страж в «Распятии». У них крючковатые носы, высоко поднятые брови, удивленные, острые и внимательно следящие за происходящим глаза.

**Система личного письма** была детерминированной для всей артели и, как кажется, принципиальных отступлений от нее не совершалось. Однако работавшие в Кинцвиси художники применяли ее, тем не менее, каждый немного по-своему.

На утраченном участке росписи в изображении Иоанна Богослова в парусе (илл. 1.36) можно видеть, что рисунку придавалась ключевое значение в создании образа: черты лика прописаны как минимум дважды – из-под слоя черных завершающих описей заметен очень подробный рисунок красной кистью (нельзя исключить и подробного подготовительного рисунка). По существу, несохранившиеся слои моделировок в изображении евангелиста не лишают нас полноты восприятия образа. Кроме того, уже на этой стадии обозначены характерные для исполнившего его мастера особенности, как касающиеся манеры, так и относящиеся к создаваемому им образу. Он пишет уверенно и легко, подробно прорабатывая каждую деталь. Лик евангелиста в парусе имеет благородные черты: миндалевидный разрез глаз, тонкий прямой нос, удлиненные линии прямых бровей, чуть сведенных к переносице. Выразительность взгляду придает усиленный контур верхнего века, сохранившийся от завершающих описей, в то время как нижнее веко и тень под глазом сделаны деликатно и не

были, по-видимому, усилены на последнем этапе создания изображения. Такой прием можно видеть в письме лика апостола Андрея из «Евхаристии» (илл. 1.35) на северной стене вимы, с которым образ евангелиста Иоанна обнаруживает сходство и в других нюансах, в частности, в характере линии контуров лиц и в волнистых легких мазках, которыми обозначены бороды и волосы. Наряду с менее объективной категорией, такой, как интонация образа, перечисленные выше сходные физиогномические черты заставляют предположить, что над изображением евангелиста Иоанна в парусе и над композицией на северной стене вимы мог работать один художник.

Крепким рисунком выделяется манера мастера, работавшего над святителями северной половины «Службы святых отцов» и над изображениями святителя Иоанна Златоуста (илл. 1.39) и святителя Власия. Линия этого мастера выразительна, отчетлива, подобна линии, проведенной стальным пером. Образы его остро выразительны, что, возможно, в немалой степени связано с тем, что утрачены все верхние слои моделировок. На первый взгляд кажется, что перечисленных святителей писал другой человек, однако при ближайшем их сравнении с образами евангелиста Иоанна в парусе и апостола Андрея или Иоанна в «Евхаристии» регистром выше, вероятным представляется увидеть здесь манеру одного и того же сильного рисовальщика.

Следующие этапы работы состояли в моделировке объема личного. Здесь можно заметить особенности работы разных мастеров.

Манера художника, писавшего великомученика Георгия на южной стене (илл. 1.41, 1.77), выделяется непростыми тональными переходами от холодной оливково-серой основы (своеобразного «санкиря») к теплым охрениям, с добавлением едва заметной подрумянки. При этом слои очень тонкие, переходы между ними незаметны. Рисунок описей лика – четкий, деликатный и выполнен в два приема: нижние красные относительно широкие линии усилены черно-коричневой, аккуратной нанесенной обводкой.

Такое «степенное», поэтапное личное письмо использовано, как кажется, в большинстве кинцвисских изображений, но степень мастерства и тонкости работы каждый раз различна. По качеству письма со св. Георгием сравнимы апостолы в упомянутой «Евхаристии» на северной стене, сохранившийся лик крайнего справа апостола в «Евхаристии» на южной стороне вимы, фронтальное изображение святителя Николая в апсиде (илл. 1.37, 1.38).

Система письма лика мученика Артемия (илл. 1.68, 1.83) в южном рукаве близка описанной выше «иконописной» манере, но несколько отличный тон (сильнее заметны зеленые тени) сближает изображение мученика Артемия с образами Христа, Давида, Соломона и Иоанна Предтечи из «Сошествия во ад», и позволяет предположить, что моделировка ликов была выполнена другим художником. Образ Христа, сходящего во ад, несмотря на сильные утраты, удивляет внутренней интенсивностью, выраженной в смелом рисунке черт лика, по которым он, в свою очередь, может быть сближен с образом Иоанна Златоуста в апсиде.

Наконец, автор прославленного «кинцвисского Ангела» (илл. 1.45, 1.46), как ни странно, при ближайшем рассмотрении оказывается не самым утонченным в артели. Его кисти также принадлежит, по-видимому, изображение Христа на троне в царской композиции регистром ниже (илл. 1.47). Изображения Ангела и Спасителя объединяют несколько грубовато и широкой кистью написанные черты ликов<sup>361</sup>, общей является интонация образов. Возможно, им же были написаны сцены «Распятие» и «Вход Господень в Иерусалим». Лики св. Лонгина-сотника и другого воина за его спиной в «Распятии» и лица иудеев в «Входе в Иерусалим», залиты густым слоем «санкиря», а поверх него охрой и не имеют тонких тональных переходов, как, например, на лице св. Георгия на южной стене.

**Вопрос о мастерах**, трудившихся в Кинцвиси, ставился Е.Л. Приваловой и М. Дидебулидзе. Отмечая, что, несомненно, в росписи участвовала целая артель, Е.Л. Привалова не стремилась выявить все «руки», но указывала на двух главных художников, работу между которыми исследовательница условно разделяла по регистрам и «темпераменту»: первый мастер расписал верхний ярус, второй – средний (за редким исключением), в нижнем они работали вместе. Кроме того, в работе могли участвовать и другие менее яркие художники<sup>362</sup>.

По мнению М. Дидебулидзе, в росписи храма принимало участие шесть мастеров. Имевшая возможность рассмотреть фрески с реставрационных лесов, исследовательница пишет, что художники работали порой настолько тесно, что в одной сцене можно разглядеть несколько рук. В частности, это относится к главному художнику, написавшему важнейшие образы в храме, а также изображения Христа во многих композициях, которые заканчивали затем другие

---

<sup>361</sup> Имеется в виду не подготовительный рисунок, но его «повторение» на завершающем этапе для усиления контуров.

<sup>362</sup> Привалова Е. *Роспись Тимотесубани*. С. 135.

мастера<sup>363</sup>. М. Дидебулидзе не могла в кратком жанре автореферата охарактеризовать особенности каждой выделенной ею манеры и ограничилась лишь выводами, т.е. распределением композиций между художниками<sup>364</sup>.

В свою очередь, в настоящей работе мы не ставили задачу четкого распределения всех изображений между художниками (для этого необходимо более глубокое исследование, работа «на лесах»), мы попытались лишь приблизительно представить картину работы артели над росписью на основе наблюдений над особенностями рисунка, техники письма ликов, изображения драпировок и др. Подчеркнем, что мы ни в коей мере не настаиваем именно на подобном распределении «рук». Для нас важнее при рассмотрении технических и относящихся к индивидуальным манерам деталей сложить последние в общую картину стиля кинцвисской росписи.

Главный художник, разрабатывавший вместе с ктитором программу, был ответственен за композиционное построение большей части сцен и за колористическое решение ансамбля. Помимо ведущих мастеров над росписью работали их помощники (на некоторых участках заметна менее профессиональная рука). Однако трудившаяся в Кинцвиси артель была столь слаженной, что

---

<sup>363</sup> *Didebulidze M. Abstract*. P. 67. В качестве примера приведены сцена «Входа в Иерусалим», где фигура Христа написана иначе, чем остальные участники события, и изображение «Трех отроков в печи огненной» на западной стене, где лик Ангела (исполненный вторым мастером) написан качественнее, чем отроки, написанные одним из слабых художников.

<sup>364</sup> Так, М. Дидебулидзе полагает, что первым, главным мастером был написан Деисусный ряд в купольной зоне, Богоматерь с Архангелами в конхе, образы святителей Николая Мирликийского и Сильвестра Римского в апсиде, «Благовещение», «Рождество Богородицы», «Введение во храм», «Рождество Христово», «Сошествие Святого Духа на апостолов», св. Георгий на южной стене и почти все изображения Христа в разных сценах. Второму мастеру приписывается: «Явление Ангела женам-мироносицам», царский портрет, «Вознесение», «Успение», преподобные отшельники в откосах окон северной стены, «Воскресение-Сошествие во ад», «Причащение апостолов» (северное), св. Артемий, Ангел из композиции «Три отрока в печи», евангелисты в парусах, преподобные отцы-сирийцы. Третьему художнику атрибутируются «Вход в Иерусалим», святители в алтаре, часть «Распятия», «Воскрешение Лазаря», «Причащение апостолов» (южное), диаконы в откосах восточных окон, пророк Иона в барабане (?). Еще одна манера – отроки из сцены «Три отрока в печи», «Уверение Фомы», «Тайная вечеря», два Архангела в купольной зоне. Отдельную группу составляют изображения святых мучеников в барабане, святых на западной стене, святых воинов (за исключением Артемия и Георгия). Цикл св. Николая в западном рукаве написан, по мнению исследовательницы, иначе, чем все остальные фрески; кроме того, серьезно отличается манера художника/ов (?), написавшего пророков и мучеников в барабане, по мнению, М. Дидебулидзе, этот мастер работал только в купольной зоне, других частей храма его кисть не касалась. – *Didebulidze M. Abstract*. P. 67–68.

индивидуальность мастеров не превалирует над единством общего художественного и интонационного строя росписи.

Сходство рисунка большей части изображений в разных частях кинцвисского храма позволяет предположить, что подготовительный рисунок, очень подробный и уверенный, был выполнен во всем ансамбле одним мастером (в русской традиции он назывался знаменщиком). Им же, возможно, были определены способы моделировки личного письма, которое при ближайшем рассмотрении оказывается проработанным почти с иконописной прилежностью. Однако на этом этапе работы над изображением выделяется несколько манер, особенности которых повлияли на конечный характер образов.

Личное письмо в Кинцвиси исполнено в соответствии с тенденциями периода «около 1200 года» (ниже будет проведено сравнение с фресками Студеницы (1208–1209), некоторыми образами в церкви скита св. Неофита на Кипре (слой около 1183) и с иконами начала XIII века, принадлежащими к т.н. «студеницкому кругу»): в отличие от живописи XII века, теперь не мощные белильные движки, придающие образу экспрессию, создают форму и влияют на характер художественного образа, но послойно наложенные охрения и мягкие тональные переходы.

В целом, в церкви св. Николая в Кинцвиси наблюдается унифицированность приемов изображения персонажей, очищенность от эмоциональности в трактовке образов, незагроможденность евангельских сцен деталями, отсутствие какой бы то ни было экспрессии как в фигурах, так и в ликах — особенности, характерные для византийского искусства раннего XIII века. Верхние слои всей росписи, как уже отмечалось, сильно потерты, поэтому судить о первоначальном впечатлении несколько затруднительно. Тем не менее, ясно, что основная роль в трактовке формы отведена в Кинцвиси линии: главным образом, на рисунке строится выразительность этих фресок. Широкие, мощные, слитые с поверхностью стены, фигуры не имеют рваных контуров, за редким исключением, все линии текучие, плавные, силуэты покатые.

#### *Орнаментальные мотивы*

Отметим снижение роли орнамента в росписи<sup>365</sup>. В Кинцвиси орнамент, в основном, декоративен, он не структурирует поверхность стены, мало

---

<sup>365</sup> Отмеченные выше черты композиции кинцвисской росписи рассматривались Т. Вирсаладзе как общие черты стиля рубежа XII–XIII вв.: «Сильно видоизменяется и

взаимодействует с архитектурой, тем самым, и вся роспись становится от архитектуры отделенной, существующей самостоятельно<sup>366</sup>. Только в верхней части храма: в росписи барабана, откосы окон которого заполнены вьющимися побегами и геометрическими формами, на карнизе и на гранях подпружных арок, а также на уступах апсид орнамент еще сохраняет структурное значение.

Кинцвисские орнаментальные мотивы довольно разнообразны. На вертикальном уступе между стеной алтаря и стеной вимы тянется орнамент из стилизованного побега, проходящего волной по всей длине уступа, который он плотно заполняет, динамично извивая свои стилизованные усики и листья. Орнамент выполнен белым цветом и положен на темный фон – использование всего двух цветов позволяет создать строгий аккомпанемент росписи. Этот орнамент кинцвисский мастер использует не только для декорации архитектурных элементов, но также и в украшении трона Богоматери в конхе, купели в «Рождестве Христовом», одежд (например, поручи Ангела с рипидой в алтаре, подолы некоторых мучеников и служанки в «Рождестве Христовом»), тканей («Тайная вечеря»). Последнее примечательно, т.к. именно на тканях одежд мы встречаем такого рода орнамент в византийской рукописи Слов Иоанна Златоуста (Paris BNF, Coislin 79, fol. 2r), 1071 -1081 г., и на миниатюре с изображением евангелиста Матфея в рукописи Евангельских чтений Екатерины Комнины из Художественного музея в Кливленде (асс. no. 42.1512, 1063 г.). Такой тип орнамента, хорошо известный в византийском мире в XI – начале XIII в. (София Охридская, Бачковская костница, экзонартекс церкви Богородицы Елеусы в Велюсе, церковь Рождества Богоматери Антониева монастыря и другие русские

---

характер композиции росписи. Оставаясь в целом монументальной, она становится более нарядной, динамичной и декоративной. Из-за того, что отдельные архитектурные элементы большей частью уже не выделяются орнаментом, а заполняются фигурами (Вардзия) или целыми сценами (Бетания, Тимотесубани), роспись лишается былой тектоничности и стелется по стенам и сводам храма сплошным ковром. В нее охотно вводится нарядная декоративная аркатура, объединяющая отдельные изображения (Кинцвиси). Единство уровня регистра иногда сознательно нарушается созданием дополнительных регистров, располагаемых в шахматном порядке... Появляются многофигурные композиции с архитектурными или горными формами, но соотношение между фигурой и фоном остается прежним, т.е. фигура всегда превалирует [наверное, имеется в виду то, что отсутствует взаимодействие фигуры и пространства, архитектуры] над условным плоскостным фоном» и далее «моделировка лиц – мягкая и плавная – иногда достигается одними прозрачными тенями» (Вирсаладзе Т. *Основные этапы*. С. 18–19).

<sup>366</sup> Не случайно, живопись словно растекается, занимая все пригодные поверхности; так, например, в откосах окон помещены фигуры святых.

памятники<sup>367</sup>), был известен и в Грузии: он разделяет регистры в южной экседре Атенского Сиона (рубеж XI – XII в.). Также как в Кинцвиси этот орнаментальный мотив заполняет уступ между алтарем и вимой в церкви в Озаани (конец XII – первая четверть XIII в.?).

«Шашечный орнамент» ниже святительского ряда в алтаре Кинцвиси (он же использован для украшения некоторых других элементов, как например, полос, отделяющих в сводах синий звездный фон с крестом в медальоне от сцен праздников) также находит себе параллель в росписи Озаани.

По-видимому, украшениями рукописей с т.н. «эмальерным» орнаментом навеян мотив бутона, окруженного стеблем, который имеет «отростки» в форме трилистников (вертикальный уступ апсиды алтаря Кинцвиси).

Орнаменты Кинцвиси и Озаани близки не только по рисунку, но и по тому, как они заполняют стену. Так, можно сравнить заполненный растительным орнаментом откос восточного окна барабана Кинцвиси (под изображением Христа на троне) с тем, как орнаментальные мотивы заполняют композицию Древа Иессеева в Озаани на южной арке западного рукава. Орнаменты в данном случае разные: в Кинцвиси – более мягкий, тонкий, в Озаани, где орнаментальный мотив связан с сюжетом (это и есть само дерево), – чуть грубее. Однако, близки мотивы стилизованных бутонов и сам способ плотного заполнения всей ширины отведенной поверхности. Стилизованные бутоны розы в орнаментальной полосе на карнизе, отделяющем барабан от парусов в Кинцвиси, могут быть сравнимы по рисунку с более эмблематичными (из-за большей остроты рисунка) распустившимися «розами» в откосах окон алтаря Озаани; близкий (но не такой же) мотив можно видеть и на границе конхи и регистра со Святительским чинов в алтаре Вардзии.

---

<sup>367</sup> см.: Орлова М.А. Орнамент и другие элементы декоративного убранства в живописи середины 1120-х – начала 1160-х годов// ИРИ Т. 2/1. М., 2012. С. 339–346.



### 1.3.2 Стилწ როქსი კინცვისი ვ კონტექსტე გუიზინსკოი მონუმენტალური ჯივოქსი ვრემენი ცარიცე ტამარე

პერიოდი ვტორეი პოლოვინეი XII – პერვოი ქვერტი XIII ვ. დაეტი იქონი მატერიალი დეი იჯუენი გუიზინსკოი მონუმენტალური ჯივოქსი, თ.კ. ქმნიქნიკი იტოეი ვრემენი ქოკაზივანეი რაზნი ქაქვესენური ურენეი დეი რაზნოი სტილისტიქსკოი ნაქრავლენოქსეი. ცერქოვი სვ. ნიქოლაეი ვ კინცვისი ნა იტოეი ფონე სქრავედლივო რასქმარქვალასეი იქსლევოქველენეი ვ ქრუგო ანსამბლეი ვსოქოქოი ხუდოქვესენური ურენეი — როქსი ქერქვეი უსქენი ვ ვარძიი (1184–1186), სვ. ნიქოლაეი (1205–1207) დეი პრესვთოი ბოგოროდიცეი ვ კინცვისი (ნა ნაშ ვქვლად, კონ. XII–ნაქ. XIII ვ.), ცერქოვი ბლავოქვენენი ვ ბერტუბანი (1212–1213), ტიმოქესუბანი (დეი 1220-ქ, 1206–1215) ბული სოქანი ვ ქრავლენი გეორქი III, იეო დოქერი ცარიცეი ტამარეი დეი ნასლენიქანი პოსლენეი, გეორქი–ლასი<sup>368</sup>, ქო ქაქაქი სამიქ ცარეი ილქი იქ პრქბიქენენი (ერისთავ რატი სურამელი, ექსქოქოპ ანთონი ქქონდიდელი, ვოენაქალნიქი შალვა დეი ივანე მქარგრძელი).

ნეობოქიმი იქმენიქი, ქო პერიოდი ქრავლენი გეორქი III დეი ცარიცეი ტამარეი, ბოქათი ქმნიქნიქანი მონუმენტალური ჯივოქსი, ქრედაქვენ იქე დეი თამიქი ანსამბლეი ქაქ პავნისი (1170–1180), იქორტა (იქოლო 1172)<sup>369</sup>, იქანი (კონექ XII – პერვა ქვერტი XIII ვ.?), იქვი (XII– XIII ვვ.), ქრესთოვა ქერქოვი ვ შიო-მგვიმსქოქო მონასტერე (კონ. XII – ნაქ. XIII ვ. (?)). იტი ქმნიქნიქი, ქოქა ნე პოქუქივში ქოქრბოქნიქი იქსვესენი ვ ლიტერატურე, სიქნეე იბნარუქივანეი მესქნო ქრადიციო დეი ჯასლუქივანეი იქსლევოქველენი ვნუქრი გუიზინსკოი იქსუსქვა XII სთლენიქი.

ქრეძე თოქო, ნა რუბეჟე XII – XIII ვეკეი ჯივოქსი ბული უქრახენეი ხრამეი არქანი-ქალქიდონიქოვ, თ.ე. არქანი, ქრქივქივქი ქოსანოქენი ქალქიდონსქოქო სოქორო 451 გოდა დეი ვოქედშიქი ვ XII – XIII ვეკეი ქოქ იურისქიქციო გუიზინსკოი ცერქვი (იქნა ქერქოვი კობაირა<sup>370</sup>, კირანც (კონ. XII ვ.), აქტალა (მეჟუ 1205–

<sup>368</sup> რანეე ვ ქრუგ გუიზინსკიქი ანსამბლეი ვრემენი ქრავლენი ცარიცეი ტამარეი ვქლქალასეი თამქე როქსი ქერქვი როქდესთა ბოგოროდიცეი ვ ბეტანიი. დატიროქვა ფრესქოქ იტოეი ქერქვი სეგოქნი ქერესქოქრენა. სქ პრქმ. 130 ნა ს. 53.

<sup>369</sup> *ქრქვალოვა ე. პავნისი. ს. 20–21.*

<sup>370</sup> როქსი ქიქნოი ქერქვი კობაირა ნე იქმეე დატი, იქსლევოქველენეი ვსქაქივანეი რაზნი მენიქი ქო იტოეი ვოქრუსი: იქ. 1171 გ. (ნ. ტერქრი), 1225–50 გ. (ა.მ. ლიქოვ), ვტორ. პოქ. XIII ვ. (ნ. სიმონიშვილი). *Thierry N. Kobayr. P. 103, Lidov A. Akhtala. P. 6, სიმონიშვილი ნ. ყინქვისის დმრთისმშობლის ექლესიის მონასტერეობა. სადისქერქაციო მაცნე ხალოქვენეი ბათმქოქდნეოქის მექნიქერე ბათა ქანდიქდაქის სამექნიქერო ხარისხის მონასქოქველად. თბილქისი, 1994 (ნა გრუქ. იქ.*

1216<sup>371</sup>), храм св. Григория в Ани, построенный около 1215 года по заказу Тиграна Хоненца).

Закавказский пласт в искусстве XII – начала XIII веков очень широк, наше внимание будет сосредоточено только на его части, к которой относятся церкви Кинцвисского монастыря. Не ставя перед собой задачу подробного описания ансамблей, связанных с именем царицы Тамары, отметим стилистические особенности, наиболее важные (на наш взгляд) для выявления своеобразия кинцвисской росписи и для понимания ее места внутри грузинского искусства.

Церковь Успения в Вардзии, 1184–1186 (илл. 1.55–1.62), украшенная в последние годы жизни отца царицы Тамары Георгия III, наиболее «византийский» из данного круга памятник. Стил росписи Вардзии более экспрессивный по интонации образов в сравнении с фресками церкви св. Николая в Кинцвиси, что проявляется в «красочном» колорите, в живых поворотах фигур, выразительной, активной жестикуляции, в живописной проработке ликов, в моделировку которых смело вмешиваются цветовые акценты (яркие отрывистые мазки румян на лице Христа во «Входе в Иерусалим», белильные движки на лицах святых и др.). В некоторых сценах свода (особенно: «Вход в Иерусалим», «Омовение ног») художник не стремится «пригладить» фактуру, напротив, оставляет ее открытой, энергия кисти фрескиста передается тем самым образом, становящимся «по земному» выразительными, активно рассказывающим зрителю о священных событиях. В нижней части храма рисунок, наоборот, четкий, аккуратный, и манера в целом несколько более «приглаженная» нежели в своде, где господствует живописная стихия. Иное исполнение можно видеть в изображении Сорока мучеников севастиийских на северной стене притвора: здесь едва ли есть рисунок, тела мучеников словно сотканы из отдельных красочных сочных мазков.

Большая часть отдельных святых на стенах имеют сходную типологию ликов — округлых, с миндалевидными глазами<sup>372</sup>, удлинённой ровной линией носа; лики покрыты охрой (иногда видна розоватая охра в проработке личного) с оливковыми притенениями по контуру и у носа, с тональными высветлениями «треугольника», образуемого между скулами, щеками и носом; с «яблоками»

---

*Симонишвили Н.* Роспись церкви Богородицы в Кинцвиси. Автореферат диссертации на соискание степени канд. иск. Тбилиси, 1994. С. 8).

<sup>371</sup> *Lidov A. Akhtala.* P. 21.

<sup>372</sup> В Вардзии почти не встречается тяжелый, «квадратный» тип лика, характерный для грузинских памятников.

румян, с белильными бликами у края глаз и на лбу (сейчас плохо заметными, но, тем не менее, присутствующими).

Образы, созданные в Вардзии, по сравнению с «унифицированными», выдержанными в одном интонационном строе кинцвисскими изображениями, более разнообразны. Взгляды вардзийских святителей в алтаре могут быть трепетными и взволнованными, лики апостолов из «Успения» — скорбными (особенной выразительно и свободно написан лик апостола Андрея в этой сцене). Запоминается своей внутренней стойкостью и жизненной правдивостью св. воин, написанный между царской композицией и алтарной апсидой: чуть вздернутая бровь, остановившийся внимательный взгляд. Не менее выразительны жесты молодого апостола из «Успения», в молчаливой грусти прикрывшего уста правой рукой. С какой энергией и силой Ангел связывает адские силы на южной стене, и с каким внутренним трепетом прижимает к себе скрижали Завета пророк Моисей из «Преображения»!

Хотя в Вардзии превалирует описанная выше типология ликов, среди вардзийских образов можно заметить изображения, близкие кинцвисским по интонационному строю. Таковы — Спаситель над южным входом в церковь (илл. 1.55), св. воин Артемий (?) под композицией «Распятие». От Вардзии кинцвисские фрески, главным образом, отличает отсутствие в последних «живописности», фактурности, слитность изображения со стеной, что придает росписи в целом ровность, некоторую «безликость», несмотря на наличие в Кинцвиси выдающихся образов (св. Георгий, св. Николай в апсиде, св. апостол Андрей в виме).

Храм в Тимотесубани (около 1205–1215<sup>373</sup>) — по своей архитектуре и некоторым особенностям иконографической программы является ближайшей аналогией церкви св. Николая в Кинцвиси. Также и стилистически это памятники одного порядка. В Тимотесубани можно видеть художественные приемы, выделенные нами в Кинцвиси (особенности написания складок, типология ликов). Индивидуальность двух ансамблей, скорее, обусловлена манерами работавших в них мастеров и имевшимися в их распоряжении пигментами. Иногда создается впечатление, что рисунок некоторых изображений в этих относительно недалеко друг от друга расположенных храмах мог быть создан одним мастером по

---

<sup>373</sup> Привалова Е. *Роспись Тимотесубани*. С. 124.

прошествии времени, которое разделяет создание росписи в Кинцвиси и в Тимотесубани.

На лике Богоматери (илл. 1.65) в конхе апсиды Тимотесубани потерты верхние слои, тем не менее, исходя из типологии лика и, как кажется, его моделировки, можно было бы предположить здесь работу художника, написавшего в Кинцвиси св. Георгия на южной стене, столь близки, как кажется, эти образы. Сравнение изображений муч. Артемия (илл. 1.63, 1.68) в обеих церквях показательны с т.з. техники. Лик тимотесубанского мученика написан на более светлой и теплой по цвету подкладке, светлыми охрениями, отсутствуют зеленые тени, вместо них применены легкие штрихи красной подрумянки. Типология лиц, рисунок черт почти идентичны [Кинцвиси], но в Тимотесубани верхние темные описи, выполненные поверх красного рисунка, более «небрежные» («дрожащие» мазки кисти, быть может, здесь заметнее из-за более светлого тона карнации). Изображения такого типа (в Тимотесубани работало несколько мастеров) сильнее обнаруживают связь с местной традицией<sup>374</sup> второй половины-конца XII в. (Саорбиси). Однако утонченные и более сложно написанные образы Богородицы в конхе, евангелиста Иоанна Богослова в парусе (илл. 1.66), святителей в нижнем регистре алтаря и другие, свидетельствуют о том, что Тимотесубани и Кинцвиси – памятники одного уровня и круга.

Силуэты фигур в Тимотесубани – стройные, пропорции чуть более удлиненные, чем в Кинцвиси. В росписях двух храмов схож рисунок драпировок и приемы их создания (срв., например, одежды фронтального св. Николая в апсиде Кинцвиси и одежды Богоматери и святых жен, предстоящих Кресту в сцене «Распятия» в Тимотесубани).

Различен подход мастеров к распределению изображений святых на стенах и к композиционному решению сцен. Мастер Тимотесубани не боится пустого места, не «загромождает» композиции, оставляя довольно широкие интервалы между фигурами. Однако лаконичность построения сцен и присущий им торжественно спокойный ритм, с одной стороны, и желание дать подробный евангельский цикл, с другой, явились причиной того, что художник часто «расстиляет» сцены по стене, и одна композиция может занимать не только

---

<sup>374</sup> Более «местный» характер росписи Тимотесубани был отмечен Д.Мурики (*Mouriki D. The formative role. P. 744*), действительно, образы, описанные выше, находят общее с памятниками грузинской живописи последних десятилетий XII в. Но в Тимотесубани есть изображения и другого плана, отмеченные нами выше.

участок стены, но и прилетающие откос окна или находится на углу. Т.о. роспись имеет более динамичный характер, зритель постоянно следит за развитием повествования, переводя взгляд с одной сцены на другую. В этом отношении кинцвисская роспись – более тектоничная.

Роспись церкви Благовещения в скальном монастыре Бертубани<sup>375</sup> хронологически близка Кинцвиси и Тимотесубани. Отсутствие достаточного света в скальной церкви, возможно, повлияло на характер росписи. Мастер ограничивает палитру так, что главными красками оказываются киноварь и синяя, данные в оттенках, но очень интенсивных, словно по контрасту со светлым фоном стены (не закрашенная штукатурка), подобным пергамену. Рисунок художника – уверенный и слегка небрежный (видны мазки кисти, отсутствует грифельная четкость, которую можно видеть во фресках Кинцвиси), сильно выделены контуры. Также как и в названных выше кинцвисской и тимотесубанской росписях, пластика не выявлена. Фрески Бертубани отличаются большой декоративностью, что проявляется в подходе к архитектурно-пейзажным фонам и в колористическом решении. Райской («детской») красоте окружающих фигуры декоративных мотивов (завивающихся стеблей кустов, распустившихся на них цветочков-камушков и белых жемчужин на троне Богоматери в апсиде) отвечает интонационная мягкость, умиротворенность внутреннего мира персонажей, фигуры которых как будто «робки» в жестах и движениях, а лики овеяны спокойствием и не тронуты никакой эмоцией. Лица, имеющие утяжеленную нижнюю часть (особенно заметно в женских образах и изображении ангелов), заставляют вспомнить не только кинцвисские лики, но и некоторые грузинские образы, созданные почти на столетие раньше в Атени и Гелати.

При всех различиях, существующих между росписями Вардзии, церкви св. Николая в Кинцвиси, Тимотесубани и Бертубани, создававшиеся в Грузии на протяжении 25–30 лет росписи составляют одну стилистическую группу. Особенно очевидным это становится при рассмотрении некоторых армяно-халкидонитских памятников, наиболее ярким из которых является Ахтала.

Изображения Ахталы (фрески алтарной апсиды, северного и южного рукавов) иные: они резче по контурам, жестче по рисунку, контрастнее по колористическим соотношениям, лики — взволнованные и напряженные

---

<sup>375</sup> *Схиртладзе З.Н.* Роспись пещерного храма в Бертубани. Исследование по истории грузинской монументальной живописи начала XIII в. Автореферат дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения. Тбилиси, 1987. С. 18–23.

(скошенные взгляды, сведенные брови, темная карнация, усиливающая драматичность образа). Здесь сильна ориентация на «крепкое» искусство Патмоса<sup>376</sup>, но с большей степенью «драматичности» в образах, с большей императивностью их подачи, с другим, чем у греческого художника, чувством соразмерности, все эти «преувеличения» обусловлены отчасти задачей: воздействие непосредственное, мгновенное и преувеличенно мощное.

Фрески *западной стены* храма Ахталы, исполненные грузинским(и) художником(-ами)<sup>377</sup>, отличаются от росписи в алтарной зоне и в боковых рукавах. В изображении «Страшного Суда», преподобных отцов, свв. сорока севастийских мучеников, при том, что объем выявлен, нет лепки отдельных мускулов, членящих форму, отсутствуют резкие контрасты в цвете, фигуры пропорционально удлинены, лики симметрично построены, нередко похожи между собой. Возможно, из-за лучшей (по сравнению с Кинцвиси) сохранности, фрески западной стены Ахталы кажутся более интенсивными по цвету, а трактовка форм более рельефной, чем в современных им грузинских ансамблях. Несмотря на некоторые отличия от большей части росписи, изображения западной стены Ахталы также как и весь ансамбль в большей степени связаны с искусством конца XII в. Последнее заметно не только в характере образов, но и в отдельных приемах, в частности, в нанесении мелких белильных движков, придающих ликам экспрессивность.

В группе росписей, представленной фресками в Вардзии, Кинцвиси, Тимотесубани и Бертубани, проявились некоторые черты, являющиеся «наследственными» для грузинской монументальной живописи — особое внимание к рисунку, на котором строится вся выразительность образа. Эта черта наблюдается в грузинском искусстве начиная с ансамблей X–XI вв. в Ишхани и Манглиси, затем в Атени, в живописи царского художника Тевдоре в Сванетии, и вплоть до Кинцвиси и Тимотесубани<sup>378</sup>. Но в Кинцвиси, как верно замечает М.

---

<sup>376</sup> Имеется в виду роспись капеллы Богородицы в монастыре Иоанна Богослова на о. Патмос (1180-1190-е).

<sup>377</sup> *Лидов А.М.* Росписи монастыря Ахтала. История, иконография, мастера. М., 2014. С. 211–224.

<sup>378</sup> Е. Привалова обозначила это линейно–плоскостное направление, одновременно, обнаруживающее близость с византийской живописью, как «течение Ишхани – Кинцвиси» в отличие от течения более «экспрессивного», но также «линейного», представленного в памятниках провинциальных, таких как Земо Крихи и Мацквариши (оба в Сванетии). *Privalova S. Certaines particularités.* P. 426–427. Присущую грузинской живописи «линейности» отмечали и др. исследователи (в частности, Т. Вирсаладзе предлагала искать аналогии сухой графической манере грузинских росписей IX–X вв. в

Дидебулидзе, рисунок нередко становится мягче (более «расслаблено»), утрачивая силу и энергичность предшествующих веков<sup>379</sup>. Последнее связано, на наш взгляд, ни столько с ослаблением мастерства (рисунок, открывшийся из-за утрат, – уверенный и выразительный), сколько с тем, что многослойное письмо, призванное смягчить тональные переходы и создать «нерукотворную» поверхность, становится важнее в начале XIII века, нежели графичность, характерная для грузинского, также как и для византийского, искусства XII столетия.

При рассмотрении фресок Никольского храма Кинцвиси в исторической перспективе и при сравнении с росписью Атенского Сиона — церкви, находящейся в той же области Шида Картли, исполненной на столетие раньше, но невольно заставляющей вспомнить о себе при взгляде на Кинцвиси, — становятся заметными 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 художника и так подкупающая, несмотря на некоторую порой «детскую» наивность изображений. Очевидны 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 поверхность ровная, отсутствуют яркие моделировки, все «приглажено» как в техническом, так и в образном отношении.

Отметим и то, что роднит, на наш взгляд, эти два ансамбля: внимание к рисунку (хотя линия имеет разный характер), типология ликов (низкий лоб,

---

современной им пластике (*Вирсаладзе Т. Основные этапы. С. 4–5*). Приемы, которые используют кинцвисские мастера, отдельно взятые, встречаются в грузинской монументальной живописи в более ранних ансамблях. Зеленые тени, подчеркивающие овал лика и выделяющие линию бровей (зеленый заметен на переносице), использовались грузинскими мастерами не только во фресковой, но и в мозаической технике (образы Архангелов в конхе собора Гелати, 1120-е гг.). Сравнение Кинцвисского Ангела с Архангелом в конхе гелатского собора, созданного на 80 лет раньше, выявляет консервативность художественного языка: за исключением т.н. «линейной стилизации», являющейся хронологической особенностью, в остальном – форма глаз, миндалевидных и несколько укрупненных, рисунок уст, линия носа и арко-образных бровей, зеленая полоса тени, положенной по овалу лика, на переносице и около носа, низкий лоб и пышная прическа – эти лики похожи. Даже интонация образов двух Ангелов близка – спокойствие и строгость.

<sup>379</sup> *Didebulidze M. Abstract. P. 68.* Эта же особенность отмечалась и 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. С. 19*).

форма носа, миндалевидный разрез глаз, несколько утяжеленная форма лица и др.), лирическая интонация образов. Названные физиогномические особенности обнаруживаются в близких к Атени по времени создания мозаиках конхи и фресках нартекса собора в Гелати (илл. 1.67–1.74).

Действительно, сегодня от кинцвисских фресок остается впечатление меньшей силы этого искусства, однако нельзя упускать из вида плохое состояние сохранности. Быть может, в своем первоначальном виде, мягкие очертания силуэтов, плавность линий были связаны с попыткой художника отойти от условности (насколько это возможно внутри византийского искусства) и построить выразительность росписи на цвете, мягких тональных переходах и мягкости линии, т.е. на качествах, ставших важными для византийской живописи XIII века, к которой мы обратимся в следующем подразделе работы.

Прежде, чем обратиться к следующей теме, назовем несколько памятников, которые могут рассматриваться в том же кругу грузинской живописи последних десятилетий XII – начала XIII в. Грузинская икона *Христа Пантократора из музея Местии* (Сванетия, Грузия, илл. 1.64), начала XIII века<sup>380</sup>, напоминает по избранной типологии лика и внутренней строгости образа святого Георгия на южной стене Кинцвиси. Отличие от кинцвисской фрески состоит в некоторой небрежности описей (быть может, это результат поновлений?) и более интенсивной выразительности иконного образа. Тем не менее, уже Г. Алибегашвили отмечала графическую трактовку форм и приглушенный колорит этой иконы – одни из параметров, по которым икона была сближена исследовательницей с кинцвисскими фресками и отнесена к созданиям центральных областей Грузии<sup>381</sup>.

Концом XII – началом XIII в. Р. Шмерлинг и Г. Алибегашвили датировали *рукопись Слов Григория Назианзина* (НЦРГ, Тбилиси, А-109)<sup>382</sup>. Миниатюры этой рукописи в самом общем плане могут быть сравнимы с кинцвисской росписью, хотя, как кажется, миниатюры более стилизованы: пропорции фигур сильно удлинены, контуры угловаты, складки жестки. Тем не менее, условность и плоскостность архитектурного фона, его декоративность, превалирование рисунка в трактовке формы, акцент на силуэте фигуры, условное

<sup>380</sup> Алибегашвили Г.В. Памятники средневековой станковой живописи из Верхней Сванетии// Средневековое искусство. Русь. Грузия. М., 1978. С. 165.

<sup>381</sup> Там же. С. 169.

<sup>382</sup> Алибегашвили Г. *Художественный принцип*. С. 119, 143–148, Табл. 44–55, ქართული ხელოვნების წიგნი V-XIX საუკუნეები. აღბობი. თბილისი, 2012. გ. 60-63.



построение объема, напоминающего плоский рельеф, медлительность движений персонажей и знаковость их жестов, отсутствие ярких белильных вспышек, типология лиц и характер образов – успокоенных, отвлеченных, – в этом проявились общие для грузинской живописи начала XIII века черты двух памятников.

### 1.3.3 Роспись церкви св. Николая в Кинцвиси в контексте византийского искусства начала XIII века

Византийская живопись начала XIII века значительно выделяется на фоне как предшествующего столетия, так и последующих десятилетий XIII века. Специфику искусства этого периода определяет его «рубежный» характер и особая образность<sup>383</sup>. Контрастным выглядит сравнение этого искусства с крайним проявлением стиля конца XII века, т.н. позднекомниновским маньеризмом, отличавшимся чрезмерно динамическими формами и экспрессией. Отличается оно и от «классической линии» последних десятилетий XII в. с его стремлением к аристократической красоте и интеллектуальности в образной характеристике, композиционной уравновешенности сцен и отсутствию в них сильной динамики. Однако еще не настало время мощных, скульптурно-крепких

---

<sup>383</sup> Монументальная живопись XIII столетия открывалась (как в реставрационном, так и в теоретическом плане) постепенно: О. Демус и В.Н. Лазарев писали о том, что ценность искусства этого столетия определяется тем, что именно в XIII в. зарождаются художественные принципы палеологовского стиля (Demus O. *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei// Berichte zum XI internationalen Byzantinischen Kongress. München, 1958; Лазарев В.Н. История 1986. С. 123*). В.Н. Лазаревым отмечалась необходимость для понимания искусства XIII в. рассмотрения «национальных школ», сохранявших, во многом, верность принципам предшествовавшего столетия. Благодаря большому количеству раскрытых на тот момент памятников и их высокому уровню основной акцент в изучении искусства первой пол. XIII в. ставился на сербской монументальной живописи. Развитие сербской монументальной живописи, ставшей преемницей столичного художественного направления после разграбления и оккупации Константинополя крестоносцами в 1204 г., представлялось как постепенное движение к усилению пластики фигур, придание им необычных ракурсов, увеличение интереса к архитектурному фону и т.д. В дальнейшем (важным этапом явилась выставка 1970 г. в Метрополитен музее) внутри искусства XIII века, ткань которого оказывается неоднородной, выделяются разные периоды. Искусство самого начала столетия и его первой трети начинает осознаваться как особый этап, еще во многом связанный с искусством XII в., однако имеющий свои художественные ценности (В. Джурич (*Djurić V.J. 1976. P. 1–96*), Л. Хадерман–Мисгиш (*Hadermann-Misguich L. La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements à XIIIe siècle// Actes du XVe Congrès international d'études byzantines. Rapports et co-rapports. Vol. 3. Athènes, 1976. P. 97–128*), О.С. Попова (*Попова О.С. Балканска уметност*), С. Томекович (*Tomeković S. 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 (далее: Tomeković S. L'esthétique aux environs de 1200). С. 233–244*), см. и др. статьи симпозиума 1986 г. в Белграде). Изучение памятников начала – первой четверти XIII в., созданных в разных частях «византийского мира», изучение икон этого периода позволили говорить об особой образности искусства «около 1200 года». Образное содержание произведений раннего XIII в. было описано О.С. Поповой, выделившей искусство «студеницкого типа», как особое явление, отличающееся «наиболее глубоким и подлинно творческим характером» (*Попова О.С. Русские иконы начала XIII века и византийское искусство// Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, иконы, фрески. М. 2006 (далее: Попова О.С. Русские иконы начала XIII века). С. 492, прим. 29*).

форм и образов, порой «громко заявляющих» о своей мощи, которые появятся со второй четверти XIII века.

Тем не менее, в византийском искусстве начала XIII в. проступает его преемственность по отношению к живописи предшествовавших столетий. Из наследия XI–XII вв. отбираются художественные приемы, подходящие для более точной передачи новой образности<sup>384</sup>. С одной стороны – фронтальность фигур, широкие силуэты («монументальность» по терминологии Д. Мурики), симметрия крупных черт ликов, имеющих утяжеленный овал (ширококостные лица), отрешенность и застылость в образной характеристике – особенности, с наибольшей силой проявившиеся в столичном искусстве второй четверти XI в. (ансамбли Осииос Лукас, Софии Киевской и более ранней – Панагии тон Халкеон в Фессалониках). С другой стороны – «оглядка» на XII в.: как прежде линия имеет важное значение, однако в начале XIII столетия перестает быть экспрессивной, а ритм форм, в целом, успокаивается. В некоторых изображениях («круг Студеницы») сохраняется комниновская типология ликов. Однако в отличие от XII в., в раннем XIII в. в трактовке образов исчезает (почти исчезает<sup>385</sup>) психологическая заостренность, поэтому лики иногда кажутся индифферентно отрешенными, застывшими. Но в наиболее творческих своих созданиях это искусство не лишено легкой эмоциональной окраски, лиричности, оно — внутренне углубленное, строгое, но не суровое, каким было в XI столетии.

В отличие от предшествующего этапа, обозначавшегося иногда «fin de siècle» по разнообразию одновременно существующих тенденций, время «около 1200», как кажется, было более однородным по своей образности и художественному языку. Камертоном искусства раннего XIII в. стали фрески Богородичной церкви в Студенице (Сербия), созданные греческими мастерами в 1208–1209 гг.<sup>386</sup>. Именно «студеницкое» направление являлось столичным в

---

<sup>384</sup> Подробно о стилистических особенностях см. *Hadermann-Misguich L.* Op. cit.

<sup>385</sup> Эмоциональная острота сохраняется в некоторых образах, созданных, как кажется, художниками столичной выучки. В то время, как в произведениях византийского круга (русских, грузинских, а также второй тип ликов в Студенице) образы более отрешенные.

<sup>386</sup> Вопрос о том, из какого центра были приглашены художники Студеницы, решался исследователями по-разному. В. Джурич (1976, 2000), Г. Бабиц, С. Томекович, О.С. Попова предполагали, что мастера были константинопольского происхождения. А. Ксингопулос связывал этот стиль с Фессалониками (*Djurić V.J. 1976*, Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000. С. 86–92, С. 355–359, прим. 29 (ссылки на основную библиографию), *Cirković S., Korać V., Babić G.* Le monastère de Studenica. Beograd, 1986, Студеница и византијска уметност око 1200 години. Међународни научни скуп поводом 800 година манастира

самом начале века. Сербскому ансамблю родственен целый круг произведений. В основном, это иконы, среди них еще В. Джуричем были названы образы Спасителя и Богоматери из пещерного монастыря св. Неофита на Кипре (кон. XII в.), св. Евфимия (кон. XII–нач. XIII в.) и иконы иконостаса капеллы св. Иакова в монастыре св. Екатерины на Синае, датированные сербским исследователем началом XIII в.<sup>387</sup> Этот круг был дополнен О.С. Поповой, включившей в него произведения из российских собраний — икону «Успения» из Десятинного монастыря и «Деисус с Богоматерью и Предтечей» начала XIII в. (оба памятника в ГТГ), а также миниатюры Хутынского служебника (ГИМ, Син. 604), написанные греческим художником в начале XIII в.<sup>388</sup>

Что касается ансамблей монументальной живописи, то их немного. Росписи, исполненные около 1200 г., сохранившиеся на греческих территориях в Эпире, а также в Южной Болгарии и в Ливане могут привлекаться в отдельных случаях как примеры широкого распространения столичных течений, но при этом они обладают не в меньшей степени и индивидуальными, местными стилистическими особенностями<sup>389</sup>.

Грузинские росписи начала XIII столетия являются в этом смысле важной составляющей общей картины искусства изучаемого периода. Среди ансамблей эпохи царицы Тамары церковь св. Николая в Кинцвиси — один из ярких примеров отражения «стиля Студеницы» в монументальной живописи Грузии. Это место в истории искусства было отведено Кинцвиси почти единодушно исследователями (В. Джурич<sup>390</sup>, В.Н. Лазарев, Д. Мурики<sup>391</sup>, О.С. Попова<sup>392</sup>). Действительно, некоторые образы буквально «похожи», и одновременно, именно

---

Студенице и стогодишњице САНУ: Септембар 1986. Београд, 1988. С. 233–244 (особый раздел симпозиума составили доклады, затрагивающие искусство рубежа XII–XIII вв. в других регионах византийского мира), Tomeković S. *L'esthétique aux environs de 1200*. С. 238, 241, Попова О.С. *Русские иконы начала XIII века*. С. 492, прим. 29, Xungoropoulos A. *Thessalonique et la peinture macédonienne*. Athènes, 1955.

<sup>387</sup> Джурич В. *Византийские фрески*. М., 2000. С. 358, прим. 29.

<sup>388</sup> Рукопись была написана галицко-волынским писцом и украшена миниатюрами греческим мастером. Попова О.С. *Миниатюры Хутынского Служебника раннего XIII в.*// Попова О.С. *Византийские и древнерусские миниатюры*. М. 2003.

<sup>389</sup> Vocotopoulos P.L. *La peinture dans le Despotat d'Épire// Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle*. Paris: Picard, 2012. P. 123–134, Penkova B. *Thirteenth-Century Mural Paintings in South Bulgaria in the Light of the Recent Studies*// Ibid. P. 135–156, Hérou N. *Les fresques du Liban: maniera graeca ou maniera syriaca*// *The Syriac Renaissance (Eastern Christian Studies 9)*. Leuven–Paris–Walpole, 2010. P. 293–309.

<sup>390</sup> Djurić V.J. 1976. P. 80.

<sup>391</sup> Mouriki D. *The formative role*. S. 742.

<sup>392</sup> Попова О.С. *Русские иконы начала XIII века*. С. 455.

в таких «похожих» изображениях сильнее проявляются особенности грузинского искусства.

Сходство кинцвисской росписи с византийским искусством начала XIII в., точнее, с живописью «студеницкого» круга, обнаруживается как в некоторых технических особенностях, так и в таких категориях, как характер образов и интонационный строй ансамбля, складывающихся из художественных приемов, на которых мы остановимся в этом разделе.

В Кинцвиси и Студенице евангельские сцены могут занимать регистр стены целиком («Распятие» на западной стене Студеницы; «Рождество Христово», «Вход в Иерусалим», «Явление Ангела женам-мироносицам» в Кинцвиси), они представлены подробно, при этом их композиции не перегружены персонажами или дополнительными деталями. Архитектурные и пейзажные фоны тракуются планами и остаются кулисами к сцене. Здесь нет и намека на глубину. Такая верность плоскости характерна как для хронологически близкой Кинцвиси грузинской росписи в Тимотесубани, так и для византийской Студеницы.

«Распятие», изображенное в Кинцвиси, удивительно сходно с этой же сценой в Студенице (илл. 1.75, 1.76). Обе композиции построены лаконично, в соответствии с укрепившейся в средневизантийский период иконографической традицией. В кинцвисском «Распятии» (как и во всей росписи церкви) доминирует голубой цвет фона и одежд. Охристый тон личного имеет холодный оттенок, в чем заключается определенная разница со студеницкой композицией, где теплая охра, которой написано тело Спасителя и лики предстоящих, так же как и их цветные одежды, создают более праздничную атмосферу. В Кинцвиси же общий колорит — светлый и как будто сродный мерцанию драгоценных камней холодного оттенка. Фигуры имеют правильные пропорции, плавные контуры.

Апостол Иоанн<sup>393</sup> изображен на обеих фресках широкоплечим, в свободных одеждах, спадающих тяжелыми широкими складками, которые в Кинцвиси дополнительно проработаны частыми тонкими линиями, выдающими склонность грузинского мастера к линейности, большое его внимание к рисунку. Широкие силуэты, большие стопы, устойчиво стоящие на земле, несмотря на отсутствие скульптурной лепки, наделяют фигуры монументальным характером и придают им крепость.

---

<sup>393</sup> Бабић Г., Кораћ В., Ђирковић С. Студеница. Београд, 1986 (далее: Бабић Г. Студеница). С. 77, илл. 63, С. 78, илл. 66.

Сходство обликов апостола Иоанна (илл. 1.81, 1.82) в этих ансамблях уже отмечалось О.С. Поповой<sup>394</sup>. Апостол Иоанн скорбно склонил голову на руку, мизинцем он почти касается правого глаза. Его лицо — ширококостное, с невысоким лбом, шея крепкая. Кинцвисский и студеницкий образы, действительно, очень похожи как физиогномически, так и интонационно: они молчаливы, задумчиво–печальны, эмоционально сдержанны. Та же интонация звучит в образе апостола Андрея из Евхаристии в виме алтаря Кинцвиси. Отличия сербских и грузинских образов кроются в нюансах. Глаза кинцвисского апостола укрупнены, брови слегка изгибаются у переносицы, что придает взгляду большую остроту и трагичность, чем в образе внутренне озаренного студеницкого Иоанна.

Та же особенность, когда используется сходная типология, но при этом различным оказывается художественный результат, заметна и в трактовке ликов молодых святых. Лик первомученика Стефана (Студеница, илл. 1.78)<sup>395</sup> — округлый, с симметричными смело написанными чертами, словно омытый ключевой водой, светится изнутри. Лик св. Георгия (Кинцвиси, илл. 1.79), также симметрично построенный, но как будто более изящный, менее плотный по письму, чуть более холодно-отрешенный по образной характеристике. Если в Студенице подчеркивается свежесть, некое обновление искусства, то в Кинцвиси образы будто говорят об утонченности придворной культуры с ее восточной загадочностью и недосказанностью. Но это только нюансы, в главном — это образы одной эпохи.

В графической проработке одежд, в игре складок, так же как и во взлете крыльев Ангела из сцены «Жены-мироносицы у гроба», заметны отголоски искусства предшествовавшего столетия (срв., например, разработку одежд апостола Петра в боковой апсиде собора в Монреале, 1180–1190, илл. 1.45 и 1.93). Но в отличие от искусства конца XII в. активность линии, ее утрированный ритм в Кинцвиси не являются главным в создании образа. Как и в ряде византийских памятников начала XIII в. в Кинцвиси мы не встретим ни мощных светов, конструирующих форму, ни искаженных пропорций, ни резкого гротеска в лицах. Тонкие частые линии, испещряющие одежды кинцвисского Ангела, не лишают его фигуру воздушной наполненности, усиленной круглящимися линиями общего силуэта.

---

<sup>394</sup> Попова О.С. *Русские иконы начала XIII века*. Илл. 347, 348.

<sup>395</sup> Бабић Г. *Студеница*. С. 70, илл. 54

В сербском и грузинском ансамблях наблюдаются общие приемы создания складок одежд (черные широкие линии, обозначающие основные направления драпировок), но в сербском храме драпировки сделаны свободной кистью, в Кинцвиси – более сухо и графично. Невысокий рельеф, ощущаемый в Студенице и с 30-х гг. все сильнее проявляющийся в сербской монументальной живописи, в кинцвисских фресках едва выявлен; кинцвисский художник «распластывает» фигуры, буквально сливает их со стеной<sup>396</sup>.

В Кинцвиси используется золото: им покрыты одежды Младенца Христа в апсиде, ассист (плохо сохранился, возможно, это лишь имитирующие его охристые линии) есть на хитоне Спасителя в Евхаристии (илл. 1.31, 1.34). Золото используется в нимбах. Соединение разных способов представления света (ассист и белильные высветления на выступающих частях) в одном памятнике — явление, наблюдаемое в живописи с первой четверти XI в. (Менологий Василия II, Vat. gr. 1613) чаще в произведениях, выполненных по очень высокому заказу. Говоря о написании складок в Кинцвиси, мы отмечали, что приемы, здесь использованные, были сформированы уже к 70–80-х годам XI – началу XII века, о чем свидетельствуют миниатюры византийских рукописей. Видимо тогда же, в начале XII столетия, эти приемы стали известны грузинским мастерам, бережно сохранившим их до первой четверти XIII в.

Характерный для начала XIII в. мерный ритм и спокойная интонация охватывают весь кинцвисский ансамбль, подчиняя себе не только само композиционное построение сцен, но и образы. Последние порой пишутся по одной схеме, словно калькируются друг с друга, как, например, святители в росписи алтаря Кинцвиси. Они тихо склоняются в молитве или строго предстоят

---

<sup>396</sup> Это впечатление может быть связано с тем, что верхние слои росписи плохо сохранились. Заметим, что «студеницкое» направление было не единственным в живописи первой четверти XIII века. Другое направление представляют, например, некоторые рукописи первой четверти XIII века – см. *Попова О.С. Миниатюры Галицко-Волынского евангелия-апракос первой трети XIII в.// Попова О.С. Византийские и древнерусские миниатюры. М., 2003. С. 123–151, особенно - Post scriptum на с. 150–151. Примечательно, что в Грузии в разное время предпочитают графическую манеру письма и общую успокоенность форм, выбирая из современного византийского искусства стилистические направления, придерживающейся именно такого подхода – избегающего скульптурности, если это возможно в рамках стиля, чрезмерной экспрессионистичности письма и резких цветовых сопоставлений. Не связано ли это с особенностями восточного «чувства изобразительной формы»? Так, например, и в иранской миниатюре можно видеть, что композиции решаются плоскостно, фигуры лишены объема, цвет по преимуществу использован локально. Грузия, граничившая с восточными народами (иранцы, арабы) и связанная исторически с Византией, «черпала» одновременно из обоих источников, создавая свою особую культуру.*

лицом к престолу, все вместе участвуя в совершающемся Таинстве. Основной мотив — соборность, а не личный духовный опыт<sup>397</sup>.

Важное место в пространстве обоих храмов отводится отдельным образам святых, для изображения которых избран крупный масштаб. Каждое изображение Христа, Богородицы, святых — самостоятельно, контурно замкнуто в себе, между фигурами почти всегда соблюдается интервал. Такие образы (каждый в отдельности) рассчитаны на созерцание, предстояние им. Силуэты — широкие, но отсутствие скульптурного объема лишает фигуры тяжести. Пропорции иногда удлинённые, контуры — мягкие; жесты плавные, выражение лиц отрешённое, но это не аскетическое отрешение—напряжение, а, скорее, лирическое.

Характерным для времени является построение пространства в кинцвисской и студеницкой росписи: архитектурный фон в произведениях XIII в. становится разнообразнее, чем в XII в., но не имеет глубины и не «окутывает» фигуры пространством, как это будет в палеологовском искусстве.

Верхние слои росписи в Кинцвиси сильно потёрты, и, тем не менее, при ближайшем рассмотрении ликов, как мы попытались показать в предыдущем разделе, видно, что технически кинцвисские фрески написаны сложно, в несколько слоев, с мягкими тональными переходами. Просматривается твердый качественный рисунок. Эти особенности можно видеть и в студеницкой росписи (имеется в виду не художественный уровень, а сам подход к техническому исполнению живописи).

Вернемся к образам. В Кинцвиси — своя особая эмоциональность — не открытая (лики, искаженные болью, не встречаются, трагическое выражено лишь сдвинутыми бровями и жестом), но лирическая по своему характеру: выражения ликов, как правило, спокойные, взгляды — погруженные внутрь, иногда печальные или же меланхолично устремленные вдаль.

Преподобный Макарий Великий (откос западного окна северной стены, илл. 1.30, 1.79) — седовласый старец грузин с шелковистой бородой средней

---

<sup>397</sup> Подчинение единой интонации молитвы, предстояния или печали, без выявления разных эмоциональных оттенков, характерно и для других произведений раннего XIII века. Так, в росписи Богородичной церкви в Студенице общая скорбь охватывает предстоящих кресту Богородицу и святых жен. В иконе «Успение» из Десятинного монастыря в Новгороде (ГТГ) апостолы объединены печалью о смерти Богородицы, при этом художник не показывает психологических граней: скорбь или печаль оставляют одинаковую печать на всех лицах, все участники события сходно переживают его.



длины, сужающейся книзу; волосы его немного растрепаны и спадают на плечи длинными волнистыми прядями. Лоб низкий с морщинкой в форме галочки, переходящей на переносицу, от которой начинается точеный длинный нос; брови сходятся «домиком», вторя внимательному и немного печальному выражению больших широко раскрытых глаз. Щеки впали, как и положено старцу-отшельнику, линия рта длинная, опущенная на концах. При сравнении его с преп. Варлаамом (илл. 1.80) или св. Иоанном Предтечей, написанных на столбах Студеницы<sup>398</sup>, отчетливее выступает различное отношение к трактовке образов в двух ансамблях. Так, глаза преп. Варлаама, небольшие и напряжено смотрящие из глубины, из-под пышных седых бровей, его развевающиеся волосы создают запоминающийся образ духовно искушенного старца-отшельника. Лик Иоанна Предтечи полон страдания. На этом фоне кинцвисский преподобный выглядит гораздо менее эмоциональным, спокойно-углубленным, немного печальным. И такая образность доминирует в Кинцвиси. В отличие от Студеницы здесь почти нет эмоциональных градаций.

Образ св. мученика Артемия из кинцвисской церкви сопоставим с фресковым изображением Христа Пантократора на северной стене наоса в комплексе скита св. Неофита на Кипре (около 1183 г., илл. 1.83, 1.84)<sup>399</sup>. Несмотря на то, что сохранность грузинской фрески хуже, можно рассмотреть общие приемы: главная роль отведена линии, четко очерчивающей чуть увеличенные глаза, тонкий нос, дугообразные брови. Лики написаны охристым тоном и лишь по контуру имеют оливковые притенения. Бороду и волосы рассекают черные штрихи, черным же контуром, переходящим дальше на шею, обведены оба лика. Все эти приемы лишают изображения скульптурности, между тем, в образах сохраняется духовная твердость и спокойствие. Этот ряд можно дополнить и фреской с изображением Христа, находящейся над южной дверью церкви в Вардзии (илл. 1.55)<sup>400</sup>. Типологическое и образное сходство св. Артемия из Кинцвиси с изображением Христа на новгородской иконе «Успение» из Десятинного монастыря и в «Деисусе» начала XIII века, хранящихся в Третьяковской галерее, отмечалось О.С. Поповой<sup>401</sup>.

---

<sup>398</sup> Бабић Г. *Студеница*. С. 73, илл. 57, С. 74, илл. 58.

<sup>399</sup> Mango C., Hawkins E. J.W. *The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings*// DOP. Vol. 20 (1966). P. 199-200, pl. 44.

<sup>400</sup> Привалова Е. *Вардзия*. Тбилиси, 1982. Вклейка между стр. 20-21.

<sup>401</sup> Попова О.С. *Русские иконы начала XIII века*. С. 462.

С росписями в церкви св. Неофита просматривается общность в нюансах – например, во вкусе к декоративности и нарядности: украшенные драгоценными камнями троны, тонко проработанные орнаменты тканей. Отметим некоторые изысканные детали, которые использует кинцвисский художник: перевязь одежд одного из св. воинов, изогнутая рука, держащая копье, красивый жест рук Адама («Сошествие во ад»), разнообразные орнаментальные украшения на тканях и др. Праздничная декоративность характерна и для других произведений, созданных около 1200 года. В Студенице это проявилось в украшении синего фона «Распятия» звездами (звездное небо мы можем видеть также во фресках Кинцвиси и Вардзии), в известной мозаичной иконе Богородицы Одигитрии (около 1200 года, монастырь св. Екатерины на Синае)<sup>402</sup> – в заполнении всего свободного поля крупным орнаментом.

Упомянутая мозаическая икона Богородицы Одигитрии (Синай, илл. 1.89), созданная, вероятно, константинопольским мастером<sup>403</sup>, является во многом показательной в понимании искусства начала XIII века. В ней нет эмоциональных оттенков, взгляд остановился, лик Богородицы архитектурно построен, словно циркулем очерчены формы. Воссоздан величественный образ второй четверти – середины XI столетия, но соразмерность черт лика и декоративное оформление фона придает иконе иной оттенок, лишая образ императивной жесткости и превосходящей человеческую меру отвлеченности. В Кинцвиси к такой образности, по-видимому, приближался облик Богородицы в апсиде.

Кинцвисские фрески обнаруживают много точек соприкосновения с иконами раннего XIII века. Изображению Соломона из «Сошествия во ад» близок образ св. Димитрия на иконе святых воинов Феодора и Димитрия (кон. XII в., илл. 1.92), равно как и образ св. Екатерины с клеймами жития (конец XII – начало XIII

---

<sup>402</sup> Sotiriou G. et M. *Icons du Mont Sinai*. Vol. 1. Pl. 71, Vol. 2. P. 85-87.

<sup>403</sup> Атрибуцию иконы как константинопольской или как наиболее точно следующей стилистическим тенденциям и уровню константинопольского искусства начала XIII в. принимали многие исследователи, в том числе К. Вайцманн (*Weitzmann K. Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai// The Art Bulletin*. College Art Association, New York. September, 1963. P. 196–197), В.Н. Лазарев (*Лазарев В.Н. История*. С. 129), М. Панайотиди (*Panayotidi M. Thirteenth-Century Icons and Frescoes at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai. Some Observations// Orient et Occident méditerranéen au XIIIe siècle. Les programmes picturaux*. Paris, 2012. P. 87) и др., с атрибуцией «Византия (Константинополь?), первая четверть XIII века» икона проходит в каталоге *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*/ ed. Helen C. Evans. New York, 2004 (далее: *Byzantium. Faith and Power 2004*). Cat. 207. P.348–349. По мнению Б. В. Пенчевой, икона является произведением, вышедшим из мастерских крестоносцев. – *Holy Image, Hallowed Ground 2006*. Cat. 8. P. 143 (140–143).

в., илл. 1.90<sup>404</sup>; обе иконы – в монастыре св. Екатерины на Синае). Св. Екатерина на данной иконе, возможно, созданной в синайской мастерской<sup>405</sup> или в каком-либо другом крупном художественном центре<sup>406</sup>, не только плавным контуром, замкнутым силуэтом, но и чертами лика, очень похожа на кинцвисские образы (в частности, на царя Соломона). Силуэтом фигур и ликами с их точеными чертами и строгими взглядами св. Николай и св. Харлампий из апсиды Кинцвиси напоминают св. Евфимия на иконе из монастыря св. Екатерины (Синай)<sup>407</sup>. Лики других святителей из алтаря Кинцвиси близки образам апостолов на новгородской иконе «Успение» из Десятинного монастыря (ГТГ, илл. 1.91)<sup>408</sup>. Словно «реплика» на великолепную по письму икону «Моисей, получающий скрижали Завета» из монастыря св. Екатерины на Синае (илл. 1.88)<sup>409</sup> выглядит лик молодого апостола из Евхаристии на северной стене вимы кинцвисского храма (крайний слева в верхнем ряду). У него низкий лоб, слегка изогнутая линия носа, толстая полоска тени под глазами, изысканная линия рта, «неклассично» сделанный переход от головы к шее; у других апостолов в этой сцене такие же мощные, широкоплечие фигуры в наполненных воздухом одеждах, как и у Моисея на синайской иконе.

Изображение «Кинцвисского Ангела» и апостола Андрея (несмотря на то, что, на наш взгляд, они могли быть написаны разными мастерами) каждый по

<sup>404</sup> *Sotiriou G. et M. Icônes du Mont Sinai. Vol. 1. Pl. 166, Vol. 2. P. 147-149.* Датировка кон. XII – нач. XIII в.: *Sinai. Byzantium. Russia. Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century/ ed. Y. Piatnitsky, O. Baddeley, E. Brunner, M. Mundell Mango. St. Petersburg, London, 2000 (далее: Sinai. Byzantium. Russia 2000). P. 244–246, Holy Image, Hallowed Ground 2006. Cat. 55. P. 264–265.*

<sup>405</sup> *Byzantium. Faith and Power 2004. Cat. 201, P. 341-343* (автор статьи – Н. Паттерсон-Шевченко).

<sup>406</sup> *Panayotidi M. Op.cit. P. 88.* По мнению М. Панайотиди, икона св. Екатерины должна быть датирована около середины XIII в., к чему побуждает исследовательницу сравнение иконы с фресками Бояны (1259).

<sup>407</sup> Иконы на Балканах. Синай. Греция. Болгария. Югославия/ К. Вейцман, М. Хадзидакис, К. Миятев, С. Радойчич. София–Белград, 1967. С. XIV, Табл. 24, *Попова О.С. Русские иконы начала XIII века и византийское искусство// Она же. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный паломник, 2006. С. 465, 474.*

<sup>408</sup> *ГТГ. Каталог собрания. Т.1. 1995. 10. С. 57–59.*

<sup>409</sup> Датировка концом XII – нач. XIII века: *Sotiriou G. et M. Icônes du Mont Sinai. Vol. 1. Pl. 75, Vol. 2. P. 89-90, Weitzmann K. Icons Programs. P. 94, 102-103, Weitzmann K. Byzantium and the West around the Year 1200// Weitzmann K. Art in the Medieval West and its Contacts with Byzantium. London, 1982. P. 63-63, 68, fig. 25, 26, Mouriki D. A Pair of Early 13<sup>th</sup>-century Moses Icons at Sinai with the Scenes of the Burning Bush and the Receiving of the Law// ΔΧΑΕ. Περίοδος Δ'. Αθήνα, 1992. Т. 16. Σ. 171, *Sinai. Byzantium. Russia 2000. P. 242–244.* В каталоге «Holy Image, Hallowed Ground», 2006 (Cat. 29. P. 192–193) предложена датировка 1050–1100 гг.*

отдельности обнаруживают общее с образами Архангелов на известном эпистилии со Спасом Эммануилом, происходящем из Успенского собора Московского Кремля (кон. XII в., ГТГ, илл. 1.85)<sup>410</sup>, по эмоциональной составляющей, типологии ликов и по стилистическим особенностям.

Безусловно, сравнивая фрески Кинцвиси и иконы, необходимо учитывать разное качество этих видов изобразительного искусства. Но важно то, что по своей образности иконы, рассчитанные на непосредственное молитвенное к ним обращение и сосредоточенность, и образы на стенах храмов этого времени, близки, хотя кинцвисские фрески не обладают, в отличие от упомянутых византийских произведений, такой внутренней интенсивностью.

В ряде икон около 1200 года, в студеницких фресках (первомученик Стефан), в образе Богородицы в конхе апсиды Богородичной церкви кинцвисского монастыря<sup>411</sup> и, отчасти, во фресках церкви св. Николая нашли выражение «постулаты» монументальности, становившиеся время от времени более востребованными в византийском искусстве, чем следование «классике» или «маньеризму». Но в начале XIII в. 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 (речь о «студеницком» круге памятников) не выявляется фактура, один слой сплавляется с другим, что лишает образы земной телесности, придает им отрешенность; исчезают мощные световые моделировки, не наносятся яркие румяна. 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», св. первомученик диакон Стефан, св. Иоанн Богослов из «Распятия»<sup>412</sup>), но также утонченный и

---

<sup>410</sup> ГТГ. *Каталог собрания*. 1995. Кат. 12. С. 63–64.

<sup>411</sup> Срв. образ Богородицы в конхе малой церкви кинцвисского монастыря и мозаическое изображение в конхе алтарной апсиды Софии Киевской.

<sup>412</sup> *Бабић Г. Студеница*. С. 74–75, илл. 59, 60, С. 70, илл. 54.

эмоциональный – комниновский (образы Христа, Богородицы и святых жен из «Распятия», св. Илларион, Иоанн Предтеча<sup>413</sup>)<sup>414</sup>.

Во фресках церкви св. Николая в Кинцвиси не выделяется принципиально разных типологических групп. Здесь, на наш взгляд, доминирует одна типология и образность, избирая которую кинцвисские художники ориентировались, по-видимому, на грузинское искусство конца XI – первой четверти XII столетия, на такие памятники как Атени и Гелати. В последних, свою очередь, проявились стилевые особенности того направления в искусстве, которое было распространено в византийском ареале в первой четверти XII века и наследовало «аскетическому стилю» 30-40-х гг. XI в.<sup>415</sup> (Асину на Кипре, 1105-1106, церковь Антониева монастыря в Новгороде, 1125<sup>416</sup>). Между тем, генетически (безусловно, непосредственное влияние исключено) кинцвисские образы восходят, как кажется, к мозаикам Неа Мони на Хиосе, в которых градус «аскетического» напряжения великих мозаических ансамблей предшествовавших десятилетий XI столетия ослаблен.

В отличие от Студеницы, в церкви св. Николая в Кинцвиси комниновских ликов (с характерными узкими миндалевидными глазами, тонкой удлинённой и изогнутой линией носа, длинными тонкими бровями, суженным книзу овалом лица) мы не найдем, в образах Кинцвиси комниновское наследие ощущается в трактовке образов — лирических, смягченных, печальных и одухотворенных. 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, как кажется, не в меньшей степени – своя, грузинская. И к этому наследию художники добавили нечто новое, проявившееся в интонационном и образном строе ансамблей, – печать времени, стилевая тенденция эпохи, определившие общее двух столь далеко находящихся друг от друга памятников.

---

<sup>413</sup> Там же. С. 76, илл. 62, С. 79, илл. 67

<sup>414</sup> Tomeković S. *L'esthétique aux environs de 1200*. P. 235

<sup>415</sup> К «аскетическому стилю» О.С. Поповой отнесены ансамбли 1030–1040 гг.: Оснос Лукас, Неа Мони, София Киевская. Об искусстве такой образной ориентации см.: Попова О.С. Аскетическое направление в византийском искусстве второй четверти XI века и его дальнейшая судьба// Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. М., 2005 (далее: Попова О.С. *Аскетическое направление*). С. 175–204 (С. 192–195).

<sup>416</sup> Stylianiou A. and J. *The Painted Churches of Cyprus*. *Treasures of Byzantine Art*. Second Edition. Nicosia, 1997 (first ed. 1985). P. 114–126, Сарабьянов В.Д. Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов// ИРИ. Т.2/1. С. 161–186.

Итак, анализ росписи церкви св. Николая показал большую общность между этой росписью и современным ей византийским искусством.

Среди грузинских памятников монументальной живописи кинцвисские фрески — одни из наиболее близких византийскому искусству начала XIII в. по своей образной составляющей. При ближайшем рассмотрении, конечно, можно найти качественные и иные различия, в том числе и особенности физиогномики. Тем не менее, общим остается единство художественной атмосферы вплоть до близких параллелей, обнаруживаемых в разных уголках византийского мира, где нашло свое отражение столичное искусство этого времени. Примечательно, что ближайшие аналогии Кинцвиси находит в памятниках, отражающих столичное направление начала XIII в. (синайские иконы, русские памятники, фрески Студеницы)

Встреча на грузинской земле в начале XIII столетия с искусством, столь близким византийскому, не случайна. Между Грузией и Византийской империей существовали давние и тесные связи: церковные, династические, художественные, торговые. О части из них мы писали во Введении<sup>417</sup>. Это взаимопроникновение – взаимовлияние имело «двустороннюю направленность»: Византия не всегда оказывалась стороной влияющей. Напомним лишь тот факт, что в начале XIII века именно при покровительстве царицы Тамары, приходившейся теткой Алексею Комнину и его брату Давиду (внукам Андроника I Комнина), была основана Трапезундская империя<sup>418</sup>. Хотя в церковном и культурном отношении она, по-видимому, воспринималась как старшая сестра.

Выше кратко отмечалась стилистическая и иконографическая близость грузинских и каппадокийских фресок IX и второй половины X – первой трети XI века (фрески Давид-Гареджи, Тао-Кларджетии). Примером проникновения византийских (константинопольских) художественных веяний могут служить миниатюры Синаксаря Захарии Валашкертского (Тбилиси, Ин-т рукописей, А-

---

<sup>417</sup> См. *Введение*, примеч. 1, 3.

<sup>418</sup> По мнению Д. Мурики, Трапезунд (о его художественной жизни мы не можем судить адекватно до 1260-х) мог быть тем каналом, по которому византийская культура передавалась в Грузию (*Mouriki D. The formative role. P. 743*). Такое же мнение было высказано до этого Ж. Лафонтен-Дозонь (см. *Lafontaine-Dosogne J. L'évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261... P. 155*). Е.Л. Привалова, напротив (на наш взгляд, справедливо), писала, что Трапезунд («страна Лазов», как это царство называли картвелы) не мог оказать непосредственного влияния на грузинскую монументальную живопись XII–нач. XIII в. При этом исследовательница вовсе не отрицала влияния византийского искусства (*Privalova C. Certaines particularités. P. 431*).

648), исполненные между около 1022 –1030 гг., возможно, в Константинополе или на Афоне<sup>419</sup>.

Стилистические особенности некоторых грузинских миниатюр XII – начала XIII в. заставили исследователей говорить о существовании в Константинополе скриптория (или, по крайней мере, тесных контактов – возможность мастеров видеть работы друг друга), в котором рядом работали греческие и грузинские мастера, изготовлявшие рукописи по византийским и грузинским заказам. Проанализировав стиль миниатюр рукописей Лабскалдского (Историко-этнографический музей Сванетии в селении Местия, СИЭМ № 482), Ванского (Национальный центр рукописей, Тбилиси, А1335) и Гелатского Евангелий (Национальный центр рукописей, Тбилиси, Q 908) и сравнив его с кругом коккиновафского мастера, А.Л. Саминский предположил, что они были созданы в смешанном греко-грузинском художественном кругу или же мастерской, действовавших в Константинополе в течение приблизительно столетия (со втор. четв. XII – перв. десятилет. XIII в.). Это «ателье не было школой живописи, последовательно развивавшей один и тот же стиль. Его пополняли независимые художники, как Михаил Коресий и некоторые миниатюристы Гелатского Евангелия, и в ней оставались ученики коккиновафского мастера – другие иллюстраторы той же рукописи, которые переняли некоторые особенности его манеры, но отнюдь не стали его пассивными подражателями. Сокровищем этой мастерской, общим достоянием ее членов являлись гуманистические традиции искусства коккиновафского мастера, его образцы декора, орнаментики и технические секреты»<sup>420</sup>.

Другие примеры контактов дают рукописи<sup>421</sup> и иконы из собрания Синайского монастыря. Здесь во второй половине XI – первой половине XII в. грузинским иеромонахом Иоанном Тобаби были написаны шесть икон (четыре иконы-менология, Страшный Суд и икона с изображением чудес и Страстей Христовых и почитаемых образов Богородицы, перед одним из них – портрет Иоанна как ктитора), которые он снабдил эпиграммами на греческом языке и

---

<sup>419</sup> Алибегаишвили Г. *Художественный принцип*. С. 13–14.

<sup>420</sup> Саминский А.Л. Мастерская грузинской и греческой книги в Константинополе XII – начала XIII века // Музей 10. Художественные собрания СССР. М., 1989. С. 184 – 216. Цит. С. 214. См. также: 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).

<sup>421</sup> Aleksidze Z. et al. *Catalogue of Georgian Manuscripts discovered in 1975 at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai*. Athens, 2005.

молитвой от своего имени на грузинском<sup>422</sup>. Стилистически эти иконы отвечают комниновской живописи конца XI – первой половины XII в.<sup>423</sup>, а иконография и двенадцатисложный стих эпиграмм на обороте икон свидетельствуют об обучении и долгом пребывании грузинского монаха в Константинополе<sup>424</sup>.

Вспомним также приезд константинопольского художника Мануила Евгеника для росписи храма в Цаленджихе в 1380 – 1390-е гг. и то влияние, которое он оказал на грузинское искусство<sup>425</sup>.

По-видимому, активные контакты грузин с греками, присутствие грузинских мастеров в Константинополе, на Синае, в Иерусалиме, на Афоне дало знание столичного искусства и стало причиной столь близких художественных параллелей 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>426</sup> из течений византийской живописи раннего XIII века. Грузинская монументальная живопись начала XIII в. дает нам совершенно особый, самостоятельный (вовсе не подражательный или провинциальный), но все же – вариант такого искусства<sup>427</sup>.

---

<sup>422</sup> *Kalopissi-Verti S. Painters' Portraits in Byzantine Art// ΔΧΑΕ. Περίοδος Δ'. Αθήνα, 1994. Т. 17. Σ. 134–136, Lidova M. The artist's signature in Byzantium. Six icons by Ioannes Tohabi in Sinai monastery (11<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> century)// Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica. Scuola Normale Superiore di Pisa. Pisa, 2009. N. 1. P. 80–98.*

<sup>423</sup> По мнению Г. и М. Сотириу и К. Вайцманна, иконы могут быть датированы второй пол. XI в; по мнению Д. Мурики и Н. Траулия, – первой пол. XII в. (См.: *Kalopissi-Verti S. Op. cit. Σ. 134-135, Lidova M. Op. cit. P.80*)

<sup>424</sup> *Lidova M. Op. cit. P. 85.*

<sup>425</sup> *Лордкпанидзе И. Роспись в Цаленджиха. Художник Кир Мануил Евгеникос и его место в грузинской средневековой монументальной живописи. Тбилиси, 1992. С. 12–16, Belting H. Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople, en Géorgie// Cahiers archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen-âge. Vol. 28. Paris, 1979. P. 103–114., Свердлова С. В. Программа росписи придела Вамека Дадиани в Хоби // ВВ. Т. 72 (97). М., 2013. С. 301–315.*

<sup>426</sup> *Попова О.С. Русские иконы начала XIII века. С. 452–453.*

<sup>427</sup> Еще Е.Л. Привалова отметила, что «византизмы» говорят не о профессиональном уровне мастера, а о том, где он проходил выучку (*Privalova C. Certaines particularités. P. 432*).



## ГЛАВА 2. ЦЕРКОВЬ БОГОРОДИЦЫ В КИНЦВИСИ

### 2.1. Архитектура церкви

На территории монастыря Кинцвиси находится еще несколько сооружений разного времени, примыкающих к главному храму или отдельно стоящих. Среди них выделяется однефная церковь, посвященная Богородице (илл. 2.1)<sup>428</sup>. Западная часть этого небольшого храма обрушилась, сохранилась только алтарная апсида, роспись которой имеет необычную иконографическую программу.

Исторических сведений о строительстве и росписи Богородичной церкви нет.

Храм однефный. С севера и юга от нефа церкви сохранились остатки фундаментов (илл. 2.3). С юга — часть стены, перпендикулярной южной стене основного нефа. С севера — пристройка с полукружием апсиды в восточной части, вписанной в прямоугольные стены<sup>429</sup>. Время возведения этих боковых строений, их функциональное назначение сейчас трудно установить.

Церковь выстроена из больших каменных блоков (илл. 2.4)<sup>430</sup>; фасады скромные, без украшений; карниз имеет простой по рисунку профиль (сохранился небольшой фрагмент оригинального карниза, по образцу которого реставраторами восстановлены остальные части). Храм высокий по пропорциям, был перекрыт полуциркульным сводом, выложенным в виме из плинфы<sup>431</sup> и скрытым снаружи под двускатной кровлей. Церковь имеет глубокую апсиду, никак не выраженную в наружном облике храма. В центре апсиды — высокое, узкое окно, по сторонам от которого к северу и к югу четыре ниши высотой около

---

<sup>428</sup> Роспись остальных сооружений монастыря выполнена уже в позднейший период, поэтому не входит в рамки нашего исследования. Посвящение малой кинцвисской церкви в точности неизвестно, в исследовательской литературе она фигурирует как церковь Богородицы.

<sup>429</sup> В архиве Национального центра изучения истории грузинского искусства и сохранения наследия им. Г. Чубинашвили в Тбилиси хранятся чертежи фундаментов церкви Богородицы в Кинцвиси, сделанные Т.Ш. Абрамишвили и Н.А. Чартолани в 1968 г. На этих чертежах отчетливо видна апсида в северной пристройке церкви Богородицы, но время ее появления не совсем ясно, поскольку, согласно чертежу, ее южная достаточно тонкая стена как бы вплотную прикреплена к основному телу храма. На чертеже, приводимом нами в альбоме настоящей диссертации (илл. 2.3) очертания северной апсиды переданы условно.

<sup>430</sup> Д. Туманишвили говорит о туфе красного и серого цвета (*Д.Т. Кинцвиси. Архитектура*// ПЭ. Т. 33 (2013). С. 673)

<sup>431</sup> Свод вимы алтарной апсиды частично восстановлен в кирпиче и бетоне реставраторами.

1,5 м. Еще одно окно было на южной стене. Входы располагались с севера и с юга (западная часть обрушилась, судить о ней не представляется возможным). В алтаре находится каменный престол, датирующийся XII–XIII в.<sup>432</sup>

В кладке церкви сочетаются камень разного цвета, размера и конфигурации и плинфа, которой, как правило, выложены арки. Между внешней и внутренней стенами шла забутовка.

От первоначального внешнего вида храма сохранилось очень немного, большая часть того, что сейчас видно — работа реставраторов (ср. фото 1937 г. из архива Шиманского, илл. 2.2). Был ли храм изначально облицован, теперь трудно установить.

По общей архитектурной композиции церковь в Кинцвиси входит в круг небольших однефных храмов зального типа, широко распространенных на территории Грузии, одним из них является храм в Спети (Западная Грузия) XI в.<sup>433</sup>, выложенный, в отличие от нашего храма, из качественно тесанных квадров. Отдельные детали архитектурного облика Кинцвиси (высокие пропорции, форма карниза<sup>434</sup>, каменная кладка) находят себе аналогии — как писала Н. Симонишвили — в Патара Они, Саване, Церовани — храмах X–XI в.<sup>435</sup> Заметим также, что в храмах XI в. часто встречается декоративная резьба, чего нет в Кинцвиси, даже вокруг окна на восточной стене. Однако, однефные церкви строились в Грузии и позднее: Ткемлована и церковь св. Георгия в Даби были построены в XII–XIII вв.<sup>436</sup>

Важной особенностью Кинцвиси, отмеченной еще Н. Симонишвили, являются *парные* ниши в апсиде (внутри) по сторонам от центральной оси, что, по мнению исследовательницы, не характерно для грузинских церквей X–XI вв., но

---

<sup>432</sup> ყინცვისის ღმრთისმშობლის სახელობის ეკლესიის მონატულობის წინასაკონსერვაციო კვლევა, 2005. С. 1 (реставрационный отчет, хранящийся в архиве Национального центра изучения истории грузинского искусства и сохранения наследия им. Г. Чубинашвили в Тбилиси).

<sup>433</sup> Северов Н.П. Памятники грузинского зодчества. М., 1947. С. 200, рис. 117, სიმონიშვილი ნ. ყინცვისის ღმრთისმშობლის ეკლესიის მონატულობა. სადისერტაციო მაცნე ხალოვანებათმცოდნეობის მეცნიერებათა ქანდიდაცის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისი, 1994. С. 3. (на груз. яз. Симонишвили Н. Роспись церкви Богородицы в Кинцвиси. Автореферат диссертации на соискание степени канд. иск. Тбилиси, 1994 (далее: Симонишвили Н. Ук. соч.). Благодарю М. Дидебулидзе, предоставившую мне автореферат диссертации Н. Симонишвили, и Анну–Марию Макарову, оказавшую мне помощь в переводе этой работы.

<sup>434</sup> Небольшой фрагмент подлинного карниза простого профиля сохранился на северной стене храма, остальное было восстановлено реставраторами по его образцу.

<sup>435</sup> Симонишвили Н. Ук. соч. С. 3.

<sup>436</sup> Там же.

встречается в памятниках XIII–XIV вв.<sup>437</sup> Отметим, что ниши в алтарной апсиде существовали и ранее XIII в.<sup>438</sup>: в закавказской архитектуре две ниши нередко встречаются в алтарях однефных церквей зального типа<sup>439</sup>. Ниши в Кинцвиси среднего размера (≈150 см x 60 см) и находятся на высоте около 70 см от пола, т.е. они могли быть функциональными (думаем, что первоначальный уровень пола не был намного ниже современного, открытого реставраторами). Не могли ли ниши появиться в этом храме в связи с развитием литургического обряда? Не являются ли необычная программа росписи и такие элементы архитектуры церкви Богородицы в Кинцвиси, как ниши, частью одного замысла? К сожалению, у нас недостаточно сведений, чтобы ответить на этот вопрос.

Рассматривая Кинцвиси как монастырский комплекс, отметим, что по своей структуре он близок монастырю Тимотесубани. Так же как и в Кинцвиси, в Тимотесубани есть главный кирпичный крестово-купольный храм, построенный в первой четверти XIII в., ворота и небольшая каменная зальная церковь, расположенная к северо-востоку от главного собора. Эта однефная маленькая церковь, сильно отреставрированная, датировалась исследователями X–XI вв. и

---

<sup>437</sup> Там же.

<sup>438</sup> Здесь мы не рассматриваем маленькие ниши, нередко встречающиеся в византийской и древнерусской архитектуре и имевшие функциональное назначение.

<sup>439</sup> В закавказской архитектуре последних десятилетий X в. – нач. XI в. высокие ниши (от 4,5 м), идущие от пола и завершающиеся небольшими полуконхами были распространены. В некоторых храмах Црдили (совр.Челдыр) и Тао (Тайка) и в Ани количество ниш в алтаре доходило до восьми – двенадцати (не считая центральной), примерами могут служить зальная церковь Агары (кон. X в.), трехнефные базилики Урты (кон. X в.) – вокруг озера Челдыр, главная церковь монастыря Хахули (втор. пол. X в.) в Тао и кафедральный собор в Ани (988–1000 г.) (*Djobadze W. Early medieval Georgian monasteries in historic Tao, Klarjet'i, and Šavšet'i. Stuttgart, 1992. P. 145–146*), а также соборы XI в. в Свети-Цховели и Алаверди (в боковой апсиде(?))– С.Т.) (благодарю за указание на последние два памятника, территориально более близкие к Кинцвиси, А.Ю. Виноградова). Ниши в этих памятниках X в. – высокие и узкие, об их функции нам не известно. По мнению А.Ю. Казаряна, высказанному в устной беседе, кинцвисские ниши могут рассматриваться как вариант упрощения такого мотива, в связи с чем сам храм не мог бы быть построен ранее начала–первой половины XI в. — *terminus post quem* для датировки архитектуры церкви Богородицы в Кинцвиси. На наш взгляд, в Кинцвиси ниши несколько другие: как по своему характеру (они глубокие, приблизительно 100 – 120 см высотой и находятся на небольшой высоте от пола), так и по предназначению (возможно, ниши в соборах X в. имели символическое осмысление или же предназначались для расположения священников во время соборного служения, достоверных сведений об этом нам не известно; в Кинцвиси расположение ниш приблизительно на середине высоты человеческого роста могло бы свидетельствовать в пользу их функциональности). Тем не менее, мы допускаем, что для Кинцвиси ниши могли быть своего рода «воспоминанием» о мотиве, использовавшимся в более ранний период. А.Ю. Казарян обратил наше внимание на форму окна в Кинцвиси: высота, на которой расположено окно, форма его откосов напоминают окна в центральных апсидах храмов второй пол. XII – нач. XIII в. (в частности, соседней церкви св. Николая).

могла в XIII в. служить часовней-склепом для ктитора монастыря Шалвы Торели<sup>440</sup>. Могла ли малая кинцвисская церковь иметь аналогичную (возможную, т.к. в случае Тимотесубани это только предположение) функцию усыпальницы или являлась особой капеллой с престолом для поминовения ктиторов и монахов монастыря (с чем можно было бы связать необычную программу алтаря), судить трудно за недостаточностью архивных сведений о Кинцвиси. Возможно, дальнейшее изучение грузинской архитектуры, типологии грузинских монастырей, функции отдельных строений, а также появление новых сведений исторического и архивного характера, поможет решить вопрос и о предназначении кинцвисской малой церкви.

---

<sup>440</sup> По этому вопросу см.: *Привалова Е. Роспись Тимотесубани*. С. 112–116.

## 2.2. Иконографическая программа

Роспись апсиды Богородичной церкви составляют три регистра (илл. 2.5). В конхе представлена Богоматерь, некогда Ее фигуру фланкировали Архангелы, ныне утраченные и восстанавливаемые по изображению крыльев. Богоматерь изображена в типе Одигитрии, восседающей на троне, на левой руке Ее Младенец Христос.

«Причащение апостолов»<sup>441</sup>, написанное ниже, представлено в двух сценах: Причащение Телом и Кровью Христовыми, что соответствует византийской традиции. 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 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 по обеим сторонам от «Причащения апостолов» написаны «Усмирение бури на Тивериадском море» и «Воскрешение дочери Иаира», сегодня едва различимые.

Третий, нижний, регистр росписи алтаря занимает Служба святых отцов (илл. 2.12, 2.13). Сегодня в рисунке, слегка «подцвеченном» краской, прочитываются только четырнадцать фигур святителей: четверо находятся в нишах алтаря, семь святителей – на северной стороне, в южном полукружии виден рисунок только трех фигур (ближе к центру), но, следуя симметрии в этом полукружии апсиды должны были быть написаны еще четверо или пятеро святителей. Святители, число которых в Богородичной церкви довольно велико (видимо, их было около двадцати<sup>442</sup>), изображены в трехчетвертном повороте, склоненными к центру апсиды, где под окном находилось некое изображение. У

---

<sup>441</sup> Над левой композицией (Причащение из чаши) читается надпись на асомтаврули: «Причащение апостолов». Палеографические признаки не противоречат датировке росписи XIII в. Надпись имеет морфологическую особенность, не встречающуюся в других средневековых текстах, а именно, оба слова оканчиваются на букву И, вместо обыкновенной в данном случае йоты. Надпись над правой композицией не поддается расшифровке, но, по наблюдению палеографа Т. Джоджуа, вторая надпись отличается от первой по своему содержанию. Приношу искреннюю благодарность Т. Джоджуа, взявшемуся за прочтение этих с трудом просматривающихся надписей.

<sup>442</sup> Ср. с Аркажами.

всех святителей в апсиде Богородичной церкви в руках раскрытые свитки, вероятно, они были заполнены текстами Литургии.

Изображение под окном сегодня не поддается расшифровке из-за плохой сохранности. К.Т. Микеладзе указывает на то, что здесь был изображен Нерукотворный образ Христа<sup>443</sup>. Столь необычное для византийской традиции положение этого иконографического сюжета, в грузинской монументальной живописи не уникально. Так, К.Т. Микеладзе приводит целый ряд памятников второй половины XII – первой половины XIII вв., в которых Нерукотворный образ представлен в центре регистра святителей в апсиде (Шиомгвиме, Озаани, Дманиси, Казрети, Тангил, Кабени, Ткемловани, ц. св. Георгия в Цвирми, ц. Спаса в Цалдашени, Зенобани). Примечательно, что такая иконографическая особенность известна только в этот период и связана, по мнению исследовательницы, с особым почитанием Нерукотворного образа Христа: царица Тамара украсила чудотворный Анчийский образ окладом, епископом Анчийским Иоанном Ркинаели (вторая пол. XII в.) было сочинено песнопение в честь этой иконы, каталикосом Арсением Булмаисимисдзе (1241/42–1249/50) написано «Восхваление в честь невидимого Нерукотворного образа Спаса»<sup>444</sup>. К сожалению, повторимся, сильные утраты росписи не позволяют идентифицировать изображение<sup>445</sup>.

В центре апсиды находится высокое окно, в простенках которого представлены свв. диаконы (илл. 2.14), один из которых кадит и держит дарохранильницу, а другой держит книгу Евангелия. В замке написан крест в медальоне.

Фон всей росписи — светло-голубой, сцены отделены друг от друга тонкими разгранками красного цвета.

### **2.2.1 Образ Богородицы в конхе** (илл. 2.6, 2.15)

Композиция конхи Богородичной церкви как будто бы близка изображению Богоматери в алтаре находящегося рядом храма св. Николая. Но детали иконографии богородичного образа иные, по ним эта фреска идентична изображению Богоматери на троне в главной церкви монастыря Вардзия (1184 –

---

<sup>443</sup> Микеладзе К.Т. Отражение легенды о Нерукотворном образе Спаса в грузинском искусстве// Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М., 1996. С. 92–93.

<sup>444</sup> Там же.

<sup>445</sup> ყინცვისის ღმრთისმშობლის სახელობის ეკლესიის მონატულობის წინასაკონსერვაციო კვლევა, 2005. (Реставрационный отчет) С. 1.

1186, илл. 2.16), а также близка образу Богородицы с Младенцем в ктиторской композиции на северной стене в западной части вардзийской церкви, где представлен Рати Сурамели<sup>446</sup>.

Богоматерь восседает на троне без спинки поверх двух больших подушек. По сторонам от Нее Архангелы (изображения которых сохранились в Вардзии, такими же они были и в Кинцвиси), стоящие на небольших подножиях, от одного из которых в Кинцвиси сохранился фрагмент. Богоматерь представлена в типе Одигитрии. Младенец Христос в рассматриваемых фресках Кинцвиси и Вардзии благословляет правой рукой, вытянутой так, что она оказывается прямо над рукой Богоматери, представляя диалог жестов. Свиток в левой руке Младенца перпендикулярно опирается на Его *скрещенные ножки, правая пяточка повернута к зрителю*. Христос облачен в красный хитон, изборозженный тонким ассистом, положенным частыми параллельными штрихами; контуры одежд угловатые, «рваные». Вдоль всей Его фигуры с плеч спускаются два голубых клава, под грудью Он подпоясан белым поясом с тремя складками. Белый пояс с тремя складками или иначе тройная лента, опоясывающая Христа, является особой иконографической деталью, указывающей, по мнению К. Уолтера, на священство Христа<sup>447</sup>.

Т. Вельманс был отмечен изысканный жест левой руки Богородицы в Кинцвиси — «два пальца левой руки Марии представлены под кромкой одежд Младенца так, будто Она играет со складками ткани»<sup>448</sup>. Такой жест Богоматери, когда пальцы Ее руки скрыты под краем одежд Младенца, становится довольно распространенным в византийской живописи с конца XII в.<sup>449</sup> Его можно видеть в

---

<sup>446</sup> Отметим, что в конхе Тимотесубани иконография Богородичного образа такая же, как в кинцвисском храме св. Николая, и оба изображения отличаются от образа Кинцвисской церкви Богоматери. Н.М. Симонишвили замечает, что иконография, использованная в Богородичной церкви Кинцвиси, редко встречается в грузинской средневековой монументальной живописи и приводит также в качестве аналогии образ в конхе Вардзии (Симонишвили Н. Ук. соч. С. 20).

<sup>447</sup> Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982. P. 194. А.М. Лидов, опираясь на текст XV в., интерпретирует тройную ленту, опоясывающую одежды Младенца в конхе Софии Охридской (1037–1056), в контексте программы росписи этого собора как подчеркивание темы архиерейства Христа. Также А.М. Лидов упоминает о том, что такая лента (пояс) использовался для опоясания плащаницы, в которую заворачивали умершего. (Лидов А.М. Образ «Христа-архиерея» в иконографической программе Софии Охридской// Византия и Русь. Сборник памяти В.Д.Лихачевой. Москва, 1989. С. 65–90).

<sup>448</sup> Velmans 1978. P. 158.

<sup>449</sup> Mouriki D. Variants of the Hodegetria on two thirteenth-century Sinai icons// Cah. arch. Vol. 39 (1991). P. 165 (далее: Mouriki D. Variants of the Hodegetria).

изображении Богоматери в апсиде Курбиново (1191), на мозаике над западным входом в собор Монреале близ Палермо (Сицилия, 1180-90е), на византийской иконе Богоматери Одигитрии («Аристерократуса») из монастыря св. Екатерины на Синае (перв. четв. XIII в.<sup>450</sup>)<sup>451</sup>.

«Игра» со складками одежд Младенца<sup>452</sup> и другие детали, отмеченные в кинцвисском (и вардзийском) изображениях, — скрещенные ножки Христа, повернутая на зрителя и обнаженная пяточка, выделенное опоясание под грудью — часто встречаются в византийских образах Богоматери, интерпретируемых в связи со страстной тематикой<sup>453</sup>. Характерным примером такого смыслового прочтения данных деталей в монументальной живописи

---

<sup>450</sup> Первой четвертью XIII в. синайскую икону Богородицы «Аристерократусы» датирует Д. Мурики (*Mouriki D. Variants of the Hodegetria*. P. 159). «αριστερο'ς» - греч. «левый»; «αριστερα'» - левая рука. Богоматерь держит Младенца на левой руке, в отличие от других икон, называемых Дексиократуса, от «δεξια'» - правая рука.

<sup>451</sup> В Сванетии в церкви Спаса в селении Лагань хранился складень с иконой Богоматери Одигитрии (XIII или XIV в.), имеющей, по описанию Н.П. Кондакова, почти такие же иконографические особенности (сохранившиеся в чеканном окладе), как в конхах Кинцвиси и Вардзии: скрещенные ножки, повернутая на зрителя пяточка, покрытые краем одежд Младенца пальцы Богоматери; только в чеканном окладе ножки были до колена обнажены, и свиток не держится перпендикулярно ногам. Интересно, что на створках этого складня были изображения преклоняющихся Архангелов с кадилами. Икона Богоматери, по предположению Н.П. Кондакова, византийская (?), т.е. не местного письма, а привезенная в Сванетию, как и многие другие иконы для хранения. Икона закрыта чеканным окладом, видны только лики, поэтому судить об иконографии приходится по окладу, который, вероятно, был сделан в Грузии (*Кондаков Н.П. Иконография Богоматери*. Петроград, 1915. Т. 2. С. 266).

<sup>452</sup> По мнению Д. Мурики, эта деталь («игра» левой рукой со складками одеяния Младенца) может рассматриваться как иконографическая аналогия изображению в руке Богоматери платочка (*Mouriki D. Variants of the Hodegetria*. P. 165).

<sup>453</sup> Прежде всего, это изображение Богоматери «Гликофилусы», о жертвенной символике этого образа см. *Этингоф О.Е.* К иконографии Богоматери «Ласкающей» (Гликофилусы) // *Образ Богоматери: очерки византийской иконографии XI – XIII вв.* М., 2000. С. 67-97. «Игру» со складками одежд Младенца можно видеть на иконе Богоматери Гликофилусы («Взыграние») конца XII в. из Византийского музея в Афинах (*Conversation with God. Catalogue. Athens, 1998. Cat. 2. P. 38–42*), на которой акцентированно изображение причудливо скрученного красного пояса Христа. На иконе Богоматери «Эпискеписис», также хранящейся в Византийском музее в Афинах, выполненной в технике мозаики и датированной концом XIII – началом XIV в. (*Byzantium. Faith and Power 2004. Fig.7.2, P. 210*), ножки Младенца обнажены до колен (в чем подчеркивается жертвенный смысл этого изображения), а правая рука Богоматери слегка прикрыта спадающими одеждами Спасителя. Отмеченный жест Богоматери есть на иконе Богоматери «Аристерократусы» из монастыря Ватопед на Афоне (*Цигаридас Е.Н., Ловерду-Цигарида К.* Священная великая обитель Ватопед. Византийские иконы и оклады. М., 2016. С. 71-75, илл. 51), второй половины XIII в., на ней же у Младенца скрещенные ножки и обнажена пятка. Важной особенностью иконы из Ватопеда является поза Христа, лежащего на руке Богоматери, что осмысляется как образ Евхаристической жертвы, возложенной на алтарь. Число примеров икон, в которых присутствуют указанные детали, указывающие на жертвенную символику образа Богоматери с Младенцем, можно увеличить, мы ограничились наиболее известными.



является изображение Богородицы Аракиотиссы на южной стене храма в Лагудера на Кипре (1192)<sup>454</sup>.

Близким кинцвисской фреске по иконографическим деталям представляется образ Богоматери с Младенцем, написанный в нише маленькой капеллы в Бертубани. Эта капелла, по мнению исследователей, была посвящена мученикам, возможно, здесь находилась костница, что отразилось в необычной программе росписи этого небольшого пространства. Так, на северной стене над небольшой нишей – костницей сохранились изображения на белом фоне голубых полусфер/сегментов, из которых были вытянуты руки (мучеников) с крестами. Над этими необычными изображениями реконструируется Этимасия. В восточной нише этой капеллы находится образ Одигитрии, имеющий небольшую особенность: пальцы левой руки Богоматери частично покрыты складками хитона Младенца. По сторонам от восточной ниши – процветшие кресты. На западной стене написан большой красный крест. Объединяющая изображения этой небольшой капеллы тема мученичества, представлена очень необычно и, по мнению исследователей, была создана местным гареджийским монахом в XI в.<sup>455</sup> Примечательно, что художник изобразил в нише Богоматерь Одигитрию с похожим на кинцвисский жестом левой руки, т.е. этот образ в его понимании связывался с темой крестной смерти Христа, а через нее и с основной для капеллы темой мученичества.

Возможно, именно в таком комплексе смысловых ассоциаций и стоит понимать образ в конхе Богородичной церкви в Кинцвиси: тема Жертвы Христовой, заданная образом Богоматери в конхе, продолжается затем в следующем регистре, где Христос Сам приносит эту жертву, но уже как Иерей. Таким образом, авторы программы словно представили историю домостроительства Божия в новозаветной истории, начавшееся воплощением Христа и продолжающееся по сей день, т.к. совершается Литургия и приносится евхаристическая Жертва.

Отметим, что в церквах т.н. «зального» типа (термин «зальный» здесь употреблен в том же значении, в котором его употребляет, например, Е.Л.

---

<sup>454</sup> *Nicolaidès A. L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre: Etude iconographique des fresques de 1192// DOP. Vol. 50 (1996). P.110–111.*

<sup>455</sup> Датировку росписи капеллы приводим по: Davitgareji Monasteries – Natlismcemeli. Bertubani/ G.Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation/ ed. M. Bulia, D. Tumanishvili. Tbilisi, 2010. P. 99, fig. P. 101.

Привалова, т.е. однефный храм<sup>456</sup>), какой является церковь Богородицы в Кинцвиси, в конхе алтарной апсиды чаще всего помещался Деисус. Эту традицию можно наблюдать в разное время: церковь Георгия Калаубанского близ Мцхеты (середина XII в.), Св. Креста в Шио Мгвиме (XIII в.), Св. Димитрия в Руиси, в храмах в Павниси (1170-1180-е), в Ачи (кон. XIII в.), в ряде скальных церквей Давид-Гареджи, в церквях Сванетии, в храме св. Георгия в Убиси (вторая половина XIV в.) и др. «Отступление» от этой традиции наблюдаются, главным образом, в «зальных» храмах, построенных в конце XII – начале XIII в. и связанных с именем царицы Тамары: скальные церкви Успения в Вардзии и Благовещения в монастыре Бертубани (Давид-Гареджи), а также в центрических храмах разного времени, являвшихся главными в монастырях и по стилю росписи находящихся аналогии в византийской живописи<sup>457</sup>.

### **2.2.2 «Причащение апостолов» и Христос, служащий перед престолом алтаря** (илл. 2.7, 2.20, 2.23)

Изображения в конхе и нижнем регистре<sup>458</sup> традиционны для сложившейся схемы росписи этого пространства византийских и грузинских храмов. Напротив, программа второго регистра апсиды церкви Богородицы в Кинцвиси — уникальна: в устойчивую схему «Причащения апостолов» введен еще один сюжет, интерпретация которого не совсем очевидна, и в алтаре помещены чудеса Христовы, что так же нечасто встречается в византийской живописи до XIV в.

Изображение Христа, поднимающего равноконечный крест, помещенное в центр второго регистра росписи, первой попыталась интерпретировать Т. Вельманс. Исследовательница исходила из того, что смысловым стержнем изображения является тема добровольного принятия Христом страданий: Он Сам возносит крест. В Кинцвиси этот сюжет находится «внутри» «Причащения апостолов». Если изображение «Причащения апостолов» — это композиция, соединяющая в себе евангельское событие Тайной вечери и литургическое преломление этого события, совершаемое в церкви (Евхаристия), то и

---

<sup>456</sup> См. Привалова Е. Павниси.

<sup>457</sup> Например, в Атени, в главном храме Гелати, церкви св. Николая в Кинцвиси, в Тимотесубани, в Цаленджихе, Зарзме и др. в конхе помещен образ Богородицы. По стилю эти памятники находят себе параллели в византийской живописи. В храмах времени царицы Тамары в конхе — это тронные образы Богородицы, окруженной ангелами; ранее (Атени, Гелати) или позднее (Цаленджиха) Богородица в конхе могла быть изображена в рост.

<sup>458</sup> О присутствии изображения Спаса Нерукотворного под центральным окном апсиды мы не можем говорить с достаточной уверенностью ввиду утрат живописи.

уникальный кинцвисский сюжет может быть понят, как считает Т. Вельманс, двояко.

С одной стороны, изображение Христа, служащего перед престолом алтаря и поднимающего крест, передает содержание и значение Гефсиманской молитвы Христа, описанной в Евангелии (Мф. 26.36–46, Мк. 14.32–42, Лк. 22. 39–46). С другой стороны, кинцвисский сюжет согласуется с тем, что предшествует Причащению — молитвам Великого входа, песнопению Великой субботы: *«Да молчит всяка плоть человека... Царь бо царствующих и Господь господствующих приходит заклатися и датися в снедь верным. Предходят же Сему... многоочитии Херувими и шестокрилатии Серафими, лица закрывающе...»*<sup>459</sup>, и молитве «Херувимской песни» на Литургии св. Иоанна Златоуста. В этих песнопениях упоминаются также Херувимы и Серафимы, что объясняет включение их изображений в роспись Кинцвиси.

Далее, реконструируя создание такой композиции, Т. Вельманс пишет о том, что художник, подобно своим предшественникам, создавшим композицию «Причащения апостолов», не иллюстрирует евангельское событие, а опирается на литургический обряд. Для представления нового сюжета художнику (или составителю программы) необходимы были «иконографические термины», которые он заимствует из уже известного «иконографического репертуара». А именно, за основу, по мнению Т. Вельманс, было взято изображение обряда Воздвижения креста Господня, известное нам по византийским рукописям и минейным иконам<sup>460</sup>. Такому заимствованию способствовало особое почитание Креста в Грузии, Армении, Каппадокии и коптском Египте. Обращаясь к текстам и обрядам службы праздника Воздвижения Креста, Т. Вельманс напоминает, что этот день содержит чтение Евангелия от Иоанна о Страстях, священнику предписывается несколько раз торжественно поднимать на престольный крест — знамение победы Христа над смертью<sup>461</sup>.

---

<sup>459</sup> Цит. по: Служебник. Издательский совет РПЦ. М, 2005. С. 223.

<sup>460</sup> Например, в рукописях: Vat. gr. 1613, перв. четв. XI в. (с. 35), Dionis. cod. 587, втор. пол. XI в. (fol. 119v), в грузинской рукописи Синаксаря Захария Валашкертского, ок. 1022-1030 гг. (Тбилиси, Ин-т рукописей, А-648) и др. (*Il Menologio di Basilio II*, Turin, 1907. P. 356, *Pelekanidis S., Christou P. C., Tsioumis Ch, Kodas S. N. The Treasures of Mount Athos*. Athènes, 1974. P. 193, fig. 239, P. 441, *Алибегашвили Г. Художественный принцип*. С. 32-33. Табл. 5а).

<sup>461</sup> Особое внимание уделяет автор статьи тексту тропаря восьмой песни: *"Воздвигаему Древу, окроплена кровию воплощагося Слова Бога, пойте, Небесныя Силы; земных воззвание празднующе, людие, поклонитесь Христову Кресту, имже миру восстание во веки"*. Истоки этого праздника — как замечает автор — находятся в древнем обряде

Смыслы, выявленные Т. Вельманс, безусловно, являются стержневыми для понимания сюжета. Вывод Т. Вельманс заключается в следующем: «Изображение Христа, поднимающего крест, отражает содержание и значение события в Гефсимании или, точнее, молитву Христа к Отцу в Гефсиманском саду. Литургический эквивалент Гефсиманского моления выражен в Херувимской песни и в молитвах, приведенных выше»<sup>462</sup>.

Более узкую и точную интерпретацию центральному сюжету апсиды церкви Богородицы в Кинцвиси дал М. Радуйко, предложивший прочитывать эту сцену как изображение чина «Возношения и раздробления Агнца», совершаемого на Литургии после возгласа священника «Святая святых» и непосредственно перед Причащением.

Четыре частицы евхаристического Хлеба, крестообразно положенные на дискосе (на кинцвисской фреске), иллюстрируют чин раздробления Агнца<sup>463</sup>. В этот момент священник преломляет<sup>464</sup> просфору и кладет частицы Агнца на дискос (так как показано в апсиде Кинцвиси), затем происходит погружение Святого Хлеба в потир, Кровь Христову. Раздроблению Агнца предшествует чин его возношения, когда священник со словами «Святая святых» приподнимает обеими руками Агнца. Именно евхаристической Агничной просфорой (а не просто крестом) является, по мысли М. Радуйко, изображенный равноконечный крест в руках Христа в Кинцвиси<sup>465</sup>. Однако, как замечает сербский

---

поклонения Святому Кресту в Великий четверг, описанному паломницей Эгерией, посетившей Иерусалим в IV в.

<sup>462</sup> *Velmans. Les fresques 2002*. P. 247.

<sup>463</sup> Агнец – хлеб, приготовленный для освящения, или уже освященный на Литургии. Сопоставление Христа с агнцем Божиим, основанное на пророчестве Исаии (Ис. 53.7), очевидно при принесении евхаристической Жертвы. Этот термин встречается в большинстве восточных и западных Литургий, но наименование Агнцем евхаристического хлеба характерно для восточной традиции, на Западе евхаристический хлеб называют Гостией (*Желтов М.С. Агнец // ПЭ. Т. 1 (2000). С. 255-256*).

<sup>464</sup> Этот чин, как пишет архим. Киприан (Керн), – «необходимая принадлежность Евхаристии, как это и следует из самого повествования о Тайной вечери... одним из ранних наименований евхаристического богослужения в древности и было «преломление хлеба», κλάσις τοῦ ἄρτου (Деян. II, 46)» (*Киприан (Керн), проф., архим. Евхаристия. М., 2001. С. 279*). В Евангелие говорится о преломлении хлеба Христом во время Тайной вечери (Мф. 26.26-27, Мк. 14. 22, Лк. 22.19, 1 Кор. 11. 24). *Радуйко М. Ук. соч. С. 207*.

<sup>465</sup> Сам жест Христа в апсиде Кинцвиси более похож на жест священника, возносящего Агнца, нежели на жест вознесения Креста (*Радуйко М. Ук. соч. С. 209*). Т. Вельманс резко критикует (в статье 2002 г.) позицию М. Радуйко. По ее мнению, обряд «Возношения Агнца» не мог оказать влияния на роспись Кинцвиси, т.к., с одной стороны, в Грузии «литургические темы» не были распространены до XIV в. в той же степени как в Греции, на Балканах или на Руси. С другой стороны, исследовательница ссылается на то, что хлеб

исследователь, замена Агничной просфоры на крест входит в противоречие с литургическими указаниями, согласно которым Агнец, хотя и надрезавшийся во время проскомидии в воспоминание крестных страданий Христа, должен быть кубической формы<sup>466</sup>.

Почему художник изобразил крест? М. Радуйко предполагает, что причина этого могла крыться в тесной символической связи Креста, распятого на нем Спасителя и евхаристического Агнца<sup>467</sup>, на что указывали в своих творениях святые отцы IV – V вв.: преп. Ефрем Сирийский, св. Иоанн Златоуст, св. Кирилл Александрийский. Так, св. Кирилл подчеркивал в своих творениях, что евхаристическая Жертва является продолжением искупительной Жертвы Христа на Кресте: «[Воины]... найдя Иисуса склонившим голову... копьем пронзают бок. И вот заструилась кровь, смешанная с водою, через что Бог давал нам в этом событии как бы образ и некий начаток таинственного благословения (т. е. Евхаристии) и святого Крещения»<sup>468</sup>.

Отдельные детали кинцвисской иконографии встречаются в византийском искусстве<sup>469</sup>. Показательна миниатюра, отмеченная М. Радуйко в рукописи Гомилий св. Иоанна Златоуста X в. из Афинской Национальной библиотеки (Cod. 211, fol. 110v). К одной из бесед, начинающейся словами: «*Ибо если мы получив познание истины, произвольно грешим, то не остается более жертвы за грехи...*» (Евр. 10.26-27), а оканчивающейся фразой (взятой из другой

---

изображен на дискосе уже разделенным, и жесты Христа на фреске не соответствуют жестам священника во время упомянутого обряда (*Velmans. Les fresques 2002. P. 247*).

<sup>466</sup> Радуйко М. Ук. соч. С. 208–209.

<sup>467</sup> Кроме того, М. Радуйко упоминает об особенности, встречающейся в некоторых византийских типиконах; в частности, в Типиконе (1114г.) константинопольской церкви Богородицы Кехаритомени имеется следующее указание, данное ктиторм церкви императрицей Ириной, женой императора Алексия Комнина: каждую субботу должно приносить маленькие кресты (имеется в виду, по мнению М. Радуйко, хлеб в форме креста) в память об усопших, по одному за четырех. (*Радуйко М. Ук. соч. С. 210*).

<sup>468</sup> Желтов М., диак. Евхаристия. Учение свт. Кирилла Александрийского о Евхаристии // ПЭ. Т. 17 (2008). С. 584 со ссылкой на: *Cyrrillus Alexandrinus Archiepiscopus Commentarium In Joannem (continuatio). XI 12 (19. 32-37) // Migne J.P. Patrologia Graeca. Т. 74. Col. 677*.

<sup>469</sup> Как отметил М. Радуйко, в церкви свт. Николая Орфанос в Фессалониках (ок. 1310-1320 гг.) в сцене «Брак в Кане Галилейской» на столе лежат три хлеба, имеющие форму креста. В Палеологовскую эпоху в изображении евангельских событий усиливалось символическое их понимание введением каких-либо деталей. Превращение воды в вино во время пира в Кане понималось некоторыми отцами Церкви как прообраз Евхаристии (в частности, свт. Кириллом Иерусалимским, прп. Ефремом Сирийским – см. Желтов М., диак. Евхаристия. Иерусалим и Палестина // ПЭ. Т. 17 (2008). С. 563, Он же. Евхаристия. Антиохия и Сирия // Там же. 565). Возможно, такое понимание этого события было отражено художником в изображении трех крестообразных хлебов на праздничном столе на фессалоникской фреске (*Радуйко М. Ук. соч. С. 217*).

гомилии) – «... сказать вам посвященным в тайны»<sup>470</sup> – в заставке изображен Христос, стоящий за престолом и причащающий ап. Павла из большой чаши; с другой стороны престола находится ап. Петр. На самом же алтаре – литургические сосуды и пять хлебов, положенных в форме креста<sup>471</sup>. В этой беседе, истолковывая апостола Павла, св. Иоанн Златоуст сопоставляет крестную жертву, единожды принесенную, с Жертвой евхаристической, что художник изобразил, как писал А. Грабар, соединив разновременные обряды приношения и преломления Св. Даров и само Причащение.

Присутствие в Кинцивиси Херувима и Серафима – сил небесных, окружающих престол Божий и непрестанно славящих Бога – в таком контексте объясняется их упоминанием в литургических песнопениях как мистических участников совершающегося Таинства. А также указывает на тот момент, который изображен – момент, когда на Литургии священником читается молитва и хором исполняется песнопение с упоминанием «ликів ангельских», «многоочитых херувимов и серафимов, лица закрывающих»<sup>472</sup>.

Хотя проблема крестообразной формы хлеба на кинцвисской фреске остается пока не совсем разрешенной, тем не менее, нам представляется, что интерпретация М. Радуйко приемлема. В Кинцвисе был найден лаконичный способ вместить в изображение смысл чина Возношения Агнца, словно художник понимал его также как Феодор Андидский: «Возношением же честнаго тела знаменуется вознесение на Крест, смерть на нем и самое Воскресение»<sup>473</sup>. Итак, крестообразная форма евхаристического Хлеба, возносимого Христом на

---

<sup>470</sup> «εις το εκουσιως γαρ αμαρτανοντων ημων μετα το λαβειν την επιγνωσιν της αληθειας και τα εξης\* και οτι ως χρη προσειναι τοις μυστηριοις τοι χ(ριστο)υ» (*Grabar A. Miniatures gréco-orientales. Un manuscrit des Homélie de Saint Jean Chrysostome à la Bibliothèque National d'Athènes (Athéniensis 211)*// *Seminarium Kondakovianum. Recueil d'études. Archéologie. Histoire de l'art. Etudes byzantines. Prague, 1932. V. 5. P. 265*)

<sup>471</sup> Там же. P. 265, 285. Fig. XXI, 3.

<sup>472</sup> Сербский исследователь упоминает обычай, существовавший в средневековой практике, но впоследствии отмененный, при вознесении Агнца трижды описывать им в воздухе крест во освященье «небесных, земных и преисподних», таким образом, подчеркивался искупительный смысл смерти Христа на Кресте (*Радуйко М. Ук. соч. С. 211; Киприан (Керн), проф. архим. Ук. соч. С. 277*). Жест Херувима, по мнению исследователя, в этом контексте обозначал «хваление», «благословение», «поклонение» небесных сил, и, одновременно, это могло иметь эсхатологические аллюзии на то время, когда Господь явится во Славе (*Радуйко М. Ук. соч. С. 214*).

<sup>473</sup> *Красносельцев Н.Ф. Объяснение Литургии, составленное Феодором, епископом Андидским: Памятник византийской духовной литературы XII в.*// *Православный собеседник. Казань, 1884. Т. 1. С. 412*

кинцвисской фреске может быть объяснена глубокой связью между Крестной Жертвой и Евхаристией.

Подробное изложение позиций авторов было необходимо, т. к. кинцвисское изображение — редкое, более того, — уникальное. Интерпретации обоих исследователей, в целом, дополняют друг друга. Смыслы, обозначенные Т. Вельманс, безусловно, присутствуют в кинцвисском изображении, но интерпретация М. Радуйко кинцвисской сцены как литургического чина «Возношения и раздробления Агнца» более точна. Если обратиться к тексту Литургии св. Иоанна Златоуста, то кинцвисскую фресковую композицию можно воспринять как изобразительный комментарий. В молитвах, читаемых иереем в алтаре в самый ответственный момент Литургии после Великого Входа, когда Святые Дары перенесены с жертвенника на престол, перемежаются воспоминание о домостроительстве Божиим, Крестных Страданиях Христа с тем, что епископ/иерей просит у Бога благодать совершить это Таинство, понимая, что «никтоже достоин...» совершать Таинство Евхаристии, называет Христа Архиереем, тем, кто передал священству благодать совершать Таинство. И далее, уже во время молитвы Возношения произносятся слова: «Свят еси и пресвят, и великолепна слава Твоя, иже мир Твой тако возлюбил еси, якоже Сына Твоего Единородного дати: да всяк веруяй в Него не погибнет, но имать живот вечный. Иже пришед, и все еже о нас смотрение исполнив, в ночь в нюже предаешеся, паче же Сам Себе предаеше за мирский живот, *прием хлеб во святыя Своя и пречистыя и непорочныя руки, благодарив и благословив*, освятив, преломив, даде святым Своим учеником и Апостолом, рек: *приимите, ядите ...*»<sup>474</sup>. Эти слова можно воспринять применительно к изображению в центре второго регистра Кинцвиси, а следующие слова из Евангелия: «примите, ядите...» - непосредственно относятся к «Причащению апостолов» в том же регистре.

Между тем, акцент, поставленный Т. Вельманс на теме Креста, важен для средневековой Грузии. В росписи Атени (вторая половина XI – нач. XII в.) «Причащение апостолов» (под двумя видами) находится на стенах вимы, и фактически, эти две плотно закомпонованные сцены занимают в программе апсиды второстепенное место. В самой же восточной апсиде Атени написан ряд

---

<sup>474</sup> Служебник. Изд. Московской патриархии. М., 2013. С. 144–145.

апостолов с евангелиями или свитками в руках, одни из них просто стоят, другие направляются к центру, где изображен крест (!)<sup>475</sup>.

Отмечая уникальность иконографии алтарной апсиды Богородичной церкви в Кинцвиси, следует иметь в виду, что византийское искусство знает примеры «использования» иконографии «Причащения апостолов» для изображения других моментов Литургии. Иконографическая схема «Причащения апостолов», постепенная разработка которой нам известна по ранним миниатюрам и предметам малых форм, получает свое постоянное место в апсиде храма или в виме со второй четверти XI века<sup>476</sup>. Приобретая иногда разные смысловые акценты, эта иконография, в целом, почти не знает серьезных модификаций в византийской живописи. Однако существует ряд редких изображений, представляющих другие моменты Литургии. В апсиде церкви св. Софии в Охриде (1037–1056. илл. 2.22), в псалтири монастыря Пантократора на Афоне, IX в. (cod. 61, fol. 37a)<sup>477</sup>, в Бристольской псалтири начала XI в. (London, British Mus. Add. 40731, fol. 53r)<sup>478</sup>, в Литургическом свитке из греческого патриархата в Иерусалиме конца XI – начала XII в. (Staurou 109, илл. 2.21)<sup>479</sup>, также в апсиде Богородичной церкви в Студенице (1208–1209) изображен не сам момент Причащения апостолов, а «Молитва приношения», читаемая священником сразу после Великого входа на Литургии<sup>480</sup>. Т.е. при всей устойчивости композиция «Причащения апостолов» допускала некоторые

---

<sup>475</sup> *Вирсаладзе Т.Б.* Росписи Атенского Сиона. Тбилиси: «Хеловнеба», 1984. С. 14, *Вирсаладзе Т. Атени.* С. 83–91.

<sup>476</sup> В монументальной живописи «Причащение апостолов», насколько позволяют судить сохранившиеся памятники, появляется в X – перв. четв. XI в. и занимает сначала второстепенные предалтарные пространства: жертвенник Киличлар килесе в Гереме в Каппадокии (втор. пол. X в.), стены вимы церкви Панагии тон Халкеон в Фессалонике (1028 г.); в церкви свт. Николая в Мирах Ликийских сюжет помещен в купольном своде северного придела (1040-е гг.). Со второй четверти XI в. изображение Евхаристии перемещается в алтарь: София Киевская (1037–1040-е гг.) и София Охридская (1037–1056 гг.).

<sup>477</sup> *Pelekanidis S.M., Christou P.C., Mauropoulou-Tsiomi C.H., Kadas S.N.* The Treasures of Mont Athos: Illuminated Manuscripts. Athens, 1973 – 1991. Vol. 3. Athens, 1979. P. 136. Fig. 188.

<sup>478</sup> *Dufrenne S.* L'illustration des Psautiers grecs du Moyen âge. I. Pantocrator 61, Paris grec. 20, British Museum 40 731. Paris, 1966. P. 57, Pl. 50.

<sup>479</sup> *Grabar A.* Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures// DOP. Vol. 8 (1954) (далее: *Grabar A. Un rouleau liturgique*). P. 161–199.

<sup>480</sup> *Бабућ Г.* Студеница. С. 65, 67, илл. 50.



модификации (изменение жеста Христа, изображение Его один раз) для иллюстрации других моментов Литургии<sup>481</sup>.

В своих работах Т. Вельманс и М. Радуйко сосредоточены, в основном, на интерпретации центрального сюжета апсиды. Грузинская исследовательница Н. Симонишвили, в свою очередь, высказала предположение об идейной общности кинцвисской композиции с оригинальной редакцией «Причащения апостолов» в церкви монастыря Кобайр<sup>482</sup> и о том, что обе композиции возможно рассматривать в связи с теологическими спорами, происходившими в Константинополе в XII– начале XIII в. и с их отражением в византийской живописи<sup>483</sup>. Несмотря на то, что Н. Симонишвили справедливо (на наш взгляд) видит импульсы к созданию программы второго регистра росписи Кинцвиси в богословской проблематике 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. Думаем, что рассмотрение всех сцен второго регистра росписи малой кинцвисской церкви как части единой программы в ее связи с богословскими вопросами XII в., заслуживает того, чтобы на нем остановиться подробнее. К вопросам константинопольских споров XII в. и о том, могли ли они повлиять на создание оригинальной схемы Кинцвиси, мы обратимся ниже, в параграфе 3.3.

### **2.2.3 Сцены чудес Христа** (илл. 2.8 – 2.11)

В одном регистре с изображением Христа, совершающего литургический чин, и «Причащением апостолов» помещены две сцены чудес, при визуальном осмотре сегодня они едва читаемые. Но на фотографиях 1937 г. из архива

---

<sup>481</sup> На этот факт обратила внимание Т. Вельманс в уже упоминавшейся статье: *Velmans. Les fresques 2002*. P. 244.

<sup>482</sup> Кобайр в период правления царицы Тамары стал одним из халкидонитских монастырей. Н. Симонишвили относил роспись южной церкви Кобаира ко второй половине XIII в. Нам представляется более верным мнение Н. Тьерри, датировавшей фрески последней третью XII в. (1170–90). (*Симонишвили Н.* Ук. соч. С. 8, *Thierry N. Kobayr*. P. 103). Программа росписи апсиды Кобаира необычна. Во втором регистре представлено «Причащение апостолов» под двумя видами. В центре регистра изображен престол с литургическими сосудами. Над престолом – поясной образ Христа (средовек). Необычность использованной здесь иконографии отчасти объясняется историей этого храма. Монастырь Кобайр до конца XII в. принадлежал князьям Кюрикьянам, владельцам области Ташир (Армения), а затем вошел в состав Грузинской церкви. Возможно, желанием подчеркнуть спасительный и эсхатологический смысл Евхаристии может быть объяснено странное очень большое изображение Христа за/над престолом алтаря, как указание на Бога, которому причащается верный.

<sup>483</sup> *Симонишвили Н.* Ук. соч. С. 8–10, 20.

Шиманского можно различить некоторые детали композиции. Иконография этих сюжетов устойчива и известна по ряду византийских памятников.

В сцене «Усмирение бури» (илл. 2.8, 2.9) на северной стороне апсиды изображена лодка с парусом, в которой находятся семь апостолов и Христос, изображенный дважды: спящим в правой (относительно зрителя) части композиции и стоящими, останавливающим бурю, — в левой части сцены. О том, что стоящая фигура — фигура Христа говорит фрагмент нимба (апостолы в Кинцвиси изображены во всех композициях без нимбов). Один из апостолов склоняется над спящим Христом, другой стоит за Его головой — это, судя по взъерошенному силуэту волос) — Андрей, остальные изображены сидящими, отчего видны только верхние части их фигур; среди сидящих различим ап. Петр по характерной короткой кудрявой бороде и вьющимся волосам. В иконографии «Усмирения бури» Христос может быть представлен один раз (например, в византийских рукописях XI в., таких как афонское четвероевангелие Dionisiou 587 (Л. 123об.)<sup>484</sup> и Псалтырь Феодора (Brit. Mus. 19352, л. 117 – иллюстрация к Псалму 88.10)) или дважды (в Гелатском Евангелии (кон. XII–нач. XIII в.)<sup>485</sup>) и в памятниках XIV в. (фрески Грачаницы)). В ранне- и средневизантийский период сюжет «Усмирение бури» был представлен в церкви св. Сергия в Газе (VI в.), согласно описанию Хорикия Газского, и в церкви св. Феодора (Панчарлык килисе) в Каппадокии (IX – X в.)<sup>486</sup>.

«Воскрешение дочери Иаира» (илл. 2.10, 2.11) написано на северной стороне апсиды Кинцвиси. В левой части композиции изображен Спаситель, подходящий к ложу и берущий за руку двенадцатилетнюю отроковицу, приподнявшуюся с постели. За Христом следует апостол. К ногам Христа припал отец девушки. С правой стороны, за ложем (написанным так, как было принято еще в рукописях XI в. в виде большой подушки, положенной на деревянную конструкцию), видны две фигуры, если не ошибаемся, — одна из них женская. Возможно, это родители

---

<sup>484</sup> Pelekanidis S.M., Christou P.C., Mauropoulou-Tsiomi C.H., Kadas S.N. The Treasures of Mont Athos: Illuminated Manuscripts. Athens, 1973 – 1991. Vol. 1. Athens, 1974. P. 195, Pl. 243.

<sup>485</sup> Датировка Гелатского Евангелия концом XII – началом XIII в. принадлежит О.И. Подобедовой, по мнению А.Л. Саминского, рукопись создана в 1210-е гг. (*Подобедова О.И.* Программа декора Гелатского Евангелия как отражение идейных течений второй половины XII века // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тб., 1977, *Саминский А.Л.* Мастерская грузинской и греческой книги в Константинополе... С. 213).

<sup>486</sup> Tomeković S. Miracles du Christ dans la peinture murale byzantine et géorgienne (XIIIe-début XIIIe siècle) // Revue des études géorgiennes et caucasiennes. Ed. 6/7. Paris, 1990/91 (далее: Tomeković S. *Miracles*). P. 186-187.

отроковицы или девы-плакальщицы (именно они представлены за ложем девицы в сцене «Воскрешения дочери Иаира» во фресках парэκκλησίας монастыря Хора в Константинополе, 1315-1321). Схема этого сюжета достаточно устойчива (срв. с фреской Новой церкви Токалы, 950-е), мозаикой южного нефа собора в Монреале, 1180–90-е)<sup>487</sup>.

«Воскрешение дочери Иаира» в Новой церкви Токалы и в Панчарлык килисе, также как и «Усмирение бури» в росписи последней церкви, составляют часть пространного христологического цикла<sup>488</sup>.

Если композиционная схема сцен чудес традиционна, то их размещение в алтарной апсиде кинцвисского храма – явление, необычное для средневизантийского периода. В памятниках материковой Греции, Кипра, Балкан, Руси сцены чудес помещались, как правило, в *наосе* храма, дополняя христологический цикл, в *трапезной*, для которой подбирались чудеса, символически связанные с темой Евхаристии, или в *отдельной капелле*, представляя самостоятельный блок сюжетов<sup>489</sup>. Для размещения в апсиде или виме иногда могли выбрать сцену «Чудо в Кане» или «Вечеря в Эммаусе», но такие примеры, как правило, достаточно поздние.

Грузинские памятники в самых общих чертах следуют византийской традиции. Так, в трапезной скального монастыря Бертубани (около 1212–1213) избранные сюжеты Ветхого и Нового Завета были связаны с евхаристической темой: «Гостеприимство Авраама» и «Тайная вечеря», «Чудо в Кане Галилейской», «Чудесное умножение хлебов», «Беседа Христа с самарянкой»<sup>490</sup>. В ряде росписей наосов грузинских храмов (Бочорма, конец XI–первая

---

<sup>487</sup> Tomeković S. *Miracles*. P. 186-187, Millet G. *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du mont Athos*. Paris, 1916. Deuxième édition, 1960. P. 61, Wharton Epstein A. Tokali kilise. Tenth-century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia. Washington, 1986. P. 72, fig. 78).

<sup>488</sup> Tomeković S. *Miracles*. P. 186-187.

<sup>489</sup> Подробнее см. Tomeković S. *Miracles*. P. 185–204. В случае отдельной капеллы выбор чудес объясняется какими-то частными для заказчика причинами (роспись южной капеллы храма монастыря Иоанна Богослова на Патмосе) – см. Μουρίκη Ν. Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Μονής του Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο// ΔΧΑΕ. Περίοδος Δ'. Αθήνα, 1989. Τ. 14. Σ. 205–266 (резюме на англ. С. 264–266). В восточной части храма сцены чудес Христа встречаются редко в средневизантийский период. В церкви св. воинов в Ано Болорно в Мани чудеса Христа написаны в жертвеннике («Исцеление слепорожденного» и «Исцеление согбенной жены») и в диаконнике («Исцеление расслабленного»). Tomeković S. *Miracles*. P. 194–195.

<sup>490</sup> Вольская А.И. Гареджийская живописная школа. Росписи Бертубани// Средневековое искусство. Русь. Грузия. М., 1978 (далее: Вольская А. *Гареджийская живописная школа*). С. 103.

четверть XII в., Бетания, 1150–60, Озаани, конец XII – первая четверть XIII в.?, Тимотесубани, первая треть XIII в., Цаленджиха, 1384–1394) предпочтение отдается чудесам исцелений, которые помещают в западной части храма<sup>491</sup>. Исключением из этого правила является «Пир в Кане Галилейской», символически связанный с Таинством Евхаристии и написанный на южной стене вимы церкви в Киранце (последняя четверть XII–первая половина XIII в.)<sup>492</sup>.

Программа Богородичной церкви в Кинцвиси выделяется на фоне грузинских росписей не только помещением чудес в алтарной зоне, но и подбором сюжетов. «Усмирение бури» и «Воскрешение дочери Иаира» — сюжеты, связанные с темой Спасения и Воскресения.

В толковании эпизода усмирения бури на море Тивериадском (Мф. 8.23–27), св. Иоанн Златоуст писал: «... *Чудишася*, говорит евангелист, глаголюще: *кто есть сей человек, яко и море и ветры послушают Его (ст. 27)?* Впрочем, Христос

---

<sup>491</sup> В главном храме Удабно (более ранний слой, конца X –нач. XI в.(?)) на западной стене представлены «Исцеление расслабленного» (Ин. 15.8–9), «Беседа Христа с самарянкой» (Ин. 4.5–43), «Исцеление слепорожденного» (Ин. 9.5–7), эти сцены входят здесь в цикл чудес, вспоминаемых на воскресных службах после Пасхи (Прорись см.: *Tomeković S. Miracles*. P. 203, fig. 5). Примечательно, что эти же три чуда, дополненные четвертым – «Исцелением больного водянойкой» – представлены в юго-западном компартименте в Цаленджихе (1384-96). Из цикла чудес в Цаленджихе так же изображено «Чудо в Кане», «Чудесный улов» (*Лордкипанидзе И. Цаленджиха*. С. 52, 77 – 79, 88). Для росписи северо-западной экседры в церкви св. Георгия в Бочорме (кон. XI–нач. XII в.) из Евангельского повествования были выбраны: «Пир в Кане Галилейской» (конха), «Исцеление немом бесноватого» (Мф. 17.14–18, Мк. 9.14–29, Лк. 9.37–43) и «Исцеление слепого» (*Tomeković S. Miracles*. P. 190, fig. 3, *Макарова А. Л.* Фрески церкви св. Георгия в Бочорме// Актуальные проблемы теории и истории искусства. Конференция. 2010. Сб. ст. СПб., 2011. С. 46-55). Отметим, что в смежной западной экседре в Богчорме представлен Страшный Суд. В церкви Рождества Богородицы в монастыре Бетания (XII в.), по-видимому, были изображены «Исцеление двух бесноватых» и «Исцеление слепого» в западном рукаве рядом со «Страшным судом» (*Привалова Е.Л.* Новые данные о Бетании// IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983. С. 13-14). В церкви Вознесения в Озаани (втор. пол. XII–XIII в.) едва заметны следы сцен «Исцеление двух бесноватых» и «Исцеление расслабленного», которые были написаны на арке прохода из юго-западного компартимента в южный рукав (*Tomeković S. Miracles*. P.192). В Тимотесубани сохранились фрагменты сцен «Исцеление расслабленного» (Ин. 15.8–9) и «Исцеление слепорожденного у купальни Силоам» (Ин. 9.5–7) в верхней части западного рукава (*Привалова Е.* *Роспись Тимотесубани*. С. 88-90, рис. 37, 38). По мнению С. Томекович, два исцеления — слепорожденного, не согрешившего, и расслабленного, заболевшего по причине своих грехов, — в Тимотесубани могли быть соотнесены с темой Страшного Суда (*Tomeković S. Miracles*. P.191).

<sup>492</sup> Фрески Киранца (армяно-халкидонитский памятник) насыщены по своей иконографии, сочетающей византийские схемы с темами, существовавшими еще в росписях Тао –Кларджетии. Активно сопоставляются в росписи Ветхий и Новый Завет. «Брак в Кане» написан ниже «Питания вороном пророка Илии» на южной стороне вимы - оба сюжета соотносятся с «Евхаристией», написанной в апсиде. Фрески на противоположной стороне не читаются. (Фрески монастыря Киранц: материалы из архива Дурново. Ереван, 1990, *Thierry N. Kiranc*).

не обличил их [учеников – С.Т.] в том, что Его называли человеком; Он ждал, до времени вразумляя их чудесами, что такое их мнение о Нем ошибочно. Отчего же почитали Его человеком? Оттого, что Он имел образ человеческий, спал и был на корабле. Поэтому-то они в недоумении и говорили: *кто есть Сей?* Тогда как *сон и внешний вид показывали в Нем человека, море и тишина являли в Нем Бога*<sup>493</sup>.

Чудо «Воскрешения дочери Иаира» понималось в творениях святых отцов как прообраз воскресения Христа и будущего всеобщего Воскресения мертвых. Показательно, что этот сюжет и сцена «Воскресения сына наинской вдовы» – единственные «вынутые» из мозаического цикла чудес Христа в нартексе храма монастыря Хора (1316–1321) – помещены в парэклесии, служившим усыпальницей. Функциональное назначение парэклесия в Хоре определило и главную тему росписи этого пространства — всеобщее Воскресение и Страшный Суд. Два евангельских чуда находятся в арке вимы, т.е. вблизи алтаря.

Расположение в Кинцвиси «Воскрешения дочери Иаира» рядом с «Причащением апостолов» напоминает, как писал св. Кирилл Александрийский, о том, что «... Святое Тело Христа животворит тех, в ком оно будет, и укрепляет к бессмертию смешиваясь с нашими телами, ибо подразумевается тело не другого кого, но Самой Жизни по природе, имеющее в себе всю силу соединенного Слова <...> и исполненное Его действия, посредством которого все оживотворяется и сохраняется к бытию»<sup>494</sup>.

В евангельских чудесах Усмирения бури и Воскрешения дочери Иаира божественная власть Христа проявилась с особой силой: по слову Творца успокаивается стихия и воскресает умершая. Их размещение в алтарной апсиде кинцвисской церкви не случайно. Что послужило непосредственной причиной такого выбора сюжетов, мы можем только догадываться. Заказчик мог исходить из каких-то личных соображений. Возможно также, что церковь Богородицы являлась поминальной капеллой.

Если обратиться к византийским памятникам, то особый акцент на чудесах был поставлен, например, в программе росписи южной капеллы храма монастыря Иоанна Богослова на Патмосе. В своде изображены события земного служения Христа («Беседа Христа с самарянкой», «Исцеление расслабленного у Овчей

---

<sup>493</sup> Цит. по: Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, в русском переводе. СПб, 1901. Т. 7. Кн. 1. С. 315.

<sup>494</sup> *Cyrillus Alexandrinus Commentarium In Joannem*. III. 6 (6. 35)// *Migne J.P. Patrologia Graeca*. Т. 73. Col. 520–521 – приводим по: *Желтов М.*, диак. Евхаристия. Учение свт. Кирилла Александрийского о Евхаристии// ПЭ. Т. 17 (2008). С. 587.

купели», «Исцеление слепорожденного», «Исцеление двух слепых», «Исцеление десяти прокаженных», «Исцеление согбенной жены»), выбор которых для помещения в капелле, по мнению Д. Мурики, был связан с памятью о святом Леонтии (ум. 1185), бывшем некоторое время игуменом монастыря св. Иоанна Богослова, затем принявшим Иерусалимское епископство, во время которого ему пришлось пострадать от латинян. Св. Леонтий, доживший до глубокой старости, прославился при жизни и после смерти чудотворениями. При преемнике епископа Леонтия, Арсени, была расписана южная капелла монастыря, имеющая оригинальную иконографическую программу: образы некоторых иерусалимских святых, чудеса Христовы призваны были почтить подвижническую жизнь епископа Леонтия<sup>495</sup>. По мнению С. Томекович, сюжеты чудес в капелле на Патмосе объединяются также темой «воды живой», Св. Крещения. Первые три сюжета (перечисленные выше в скобках) появляются вместе в XII в. в южном трансепте базилики в Монреале, 1180-е (Сицилия), и нередко изображаются вместе в XIII–XIV вв. Последние две сцены (Исцеление десяти прокаженных и согбенной жены) могут быть прочитаны как сюжеты прославления и благодарения Бога<sup>496</sup>.

В поисках адекватной интерпретации помещения чудес в алтарной части церкви Кинцвиси, необходимо рассматривать сцены чудес в комплексе с необычным сюжетом в центре апсиды, т.е. соотносить с изображением Христа, совершающего литургический чин. При таком подходе программа росписи церкви Богородицы в Кинцвиси (в том числе и сцены чудес в алтаре), как кажется, может быть поставлена в связь с вопросами, волновавшими византийское общество во второй половине XI– начале XIII вв.

---

<sup>495</sup> Μουρίκη Ν. *Op. cit.*

<sup>496</sup> Tomeković S. *Miracles*. P. 192–194.

### 2.3 Иконографическая программа алтаря церкви Богородицы в Кинцвиси в контексте сюжетов, связанных с таинством Евхаристии в византийском и грузинском искусстве

По своему идейному содержанию сцена среднего регистра Богородичной церкви Кинцвиси вписывается в относительно широкий круг сюжетов литургического характера, через которые византийские художники показывали тесную связь Евхаристии и Крестной Жертвы. В том виде, в котором эта мысль нашла свое выражение в Кинцвиси, изображение Богородичной церкви является уникальным, но сама по себе тема могла быть воплощена и иначе<sup>497</sup>.

С XI века литургические темы начинают активно занимать алтарное пространство византийских церквей. Один из регистров алтарной росписи отдается Евхаристии (Причащение апостолов), другой — святителям. Этот процесс становится очевидным в конце XI столетия, и, особенно, в XII в., когда святители в алтаре начинают изображаться повернутыми в три четверти и служащими Литургию, отрывки из которой написаны в их развернутых свитках; появляются Ангелы-диаконы с кадилами, в центре алтаря или жертвенника возникают новые иконографические композиции, представляющие главное таинство Церкви – Евхаристию – в виде «Причащения апостолов».

Одни из литургических сюжетов передавали догмат о двойной природе Христа, Божественной и человеческой, и о Его единстве с другими лицами Святой Троицы, что отразилось в том, что «Этимасия» стала включаться в композицию «Службы святых отцов» (Велюса (1080-е), Нерези (1164) и затем в других храмах Греции, Сицилии и Руси, часто без «Службы»)<sup>498</sup>. Другие сюжеты

---

<sup>497</sup> Например, изображение аллегорической фигурки Церкви, собирающей кровь, истекающую из ребра Спасителя в сцене Распятия (например, в церкви Богоматери в Студенице (1208-1209)) – сюжет того же ряда, свидетельствующий об отражении в искусстве связи страданий Христа и евхаристической Жертвы. С семантической точки зрения интересен пример, приводимый М. Радуйко, – фреска (сер. XVI в.) в церкви монастыря Зрзе, представляющая свт. Кирилла Александрийского, держащим потир с помещенным в него крестом, что словно отражает мысль свт. Кирилла о том, что евхаристическая Жертва является продолжением искупительной Жертвы Христа на Кресте. *Радуйко М.* Ук. соч. С. 218.

<sup>498</sup> Подробно об Этимасии, сюжете, известном с раннехристианского периода, но в зависимости от расположения в храме и окружающих его изображений, имевшего разную символическую нагрузку, см. *Babić G. Les discussions christologiques.* P. 374 – 384. Изображение Этимасии в Грузии встречается, например, в росписи потолка в восточной части северного придела церкви Богородицы в Давидгареджийской пустыни (XI – XIII в.?) и в храме в Цаленджиха в куполе, где она является центром регистра с

были напрямую связаны с жертвенным аспектом Евхаристии, как например, изображение мертвого Христа в апсиде церкви Самарины в Мессении (около 1191) и иконография Мелисмос («раздробление Агнца»).

За основу таких композиций бралась тема Евхаристических даров, в которой с помощью иконографической детали или сопровождающей композицию надписи или текстов в свитках служащих епископов подчеркивался тот или иной аспект иконографии. К. Уолтер выделяет главные из таких аспектов, их три: подлинность присутствия Христа в освящаемых хлебе и вине, жертвенный характер Евхаристии, раздробление и раздача освященного Хлеба в Причащении (Мелисмос)<sup>499</sup>.

Усиление интереса к христологической теме в искусстве средневизантийского периода связано – как показала в своем известном исследовании Г. Бабич (1968) – с конкретными богословскими проблемами, волновавшими византийское общество и Церковь в правление династий Комнинов, Дук и Ангелов<sup>500</sup>. Попытки рационального, в духе классической философии понимания и объяснения воплощения Христа, сверхъестественного соединения во Христе божественной и человеческой природы, отрицание равенства лиц Святой Троицы, возникавшие со времен Иоанна Итала (втор. пол. XI в.), ученика Михаила Пселла (1018–1073), оканчивались соборными процессами, лишением сана, отлучениями от Церкви и, тем не менее, не утихали в течение всего XII столетия.

Не углубляясь в эту проблему, сегодня достаточно хорошо изученную, отметим, что одним из аспектов, подвергавшихся сомнению еретиками, был вопрос о чудесах Христа. Он фигурирует, в частности, в одиннадцати главах Синодика, составленных по приказу императора Алексея Комнина и

---

преклоненными ангелами, т.е. входит в композицию Небесной Литургии (*Davitgareji – Laura Udabno, 2008. P. 62-63*).

<sup>499</sup> *Walter Ch. The Christ Child on the Altar in the Radoslav Narthex: a Learned or a Popular Theme ?// Студеница и византијска уметност око 1200 години. Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишњице САНУ: Септембар 1986. Београд, 1988 (далее: *Walter Ch. The Christ Child on the Altar*). С. P. 220.*

<sup>500</sup> *Babić G. Les discussions christologiques. P. 368 -386.* Иконографии «Мелисмос» посвящена относительно недавно опубликованная монография Х. Константиноиди: *Κωνσταντινίδη Χ. Ο Μελισμός. Θεσσαλονίκη, 2008*, к которой мы будем неоднократно обращаться ниже. Благодарю Е.А. Виноградову за указание мне на существование этой книги и за данную мне возможность с ней ознакомиться.



направленных против еретического учения Иоанна Итала<sup>501</sup>. Эти главы, как пишет Анна Комнина, в 1082 г. были прочитаны в соборе Святой Софии<sup>502</sup>. Глава о чудесах звучит так: [анафема] «не верящим в чудесные действия Спаса нашего Бога и Владычицы нашей Богородицы и прочих святых, но отрицающим их, как невозможные, но толкующим их по собственному разумению»<sup>503</sup>. Этот пункт вытекал как следствие из того, что по еретическому учению, как пишет об этом Ф.И. Успенский, «воспринятая Христом человеческая природа не сделалась по существу божественною, но имела усовершаться и приближаться к божеству вследствие божественного воздействия. Этим учением, с одной стороны, раздвоялось второе лицо Святой Троицы, с другой, - подрывался догмат единосущности всех лиц в Троице»<sup>504</sup>. Другими словами, совершаемые Христом чудеса свидетельствуют о Его равенстве с Отцом.

Литургические темы получили новый импульс к отображению в живописи после богословских споров, разгоревшихся в Константинополе в середине XII века. В центре полемики Соборов 1156–1157 гг., созданных при императоре Мануиле Комнине, оказалась молитва, вошедшая в Литургию еще в XI в. и читаемая священником во время Херувимской песни – Οὐδείς ἄξιος («Никтоже достоин...»). Эта молитва завершается словами: Σὺ γὰρ εἶ ὁ προσφέρων καὶ προσφερόμενος καὶ προσδεχόμενος καὶ διαδιδόμενος, Χριστὲ ὁ Θεὸς ἡμῶν («Ты еси приносяй и приносимый, приемляй и раздаваемый, Христе Боже наш»)<sup>505</sup> –

<sup>501</sup> Успенский Ф.И. Богословское и философское движение в Византии XI – XII веков // Журнал министерства народного просвещения. Санкт-Петербург, 1891. С. 105 -106.

<sup>502</sup> Babić G. *Les discussions christologiques*. P. 369.

<sup>503</sup> Успенский Ф.И. Ук. соч. С. 106.

<sup>504</sup> Там же. С. 142 -143.

<sup>505</sup> «Οὐδείς ἄξιος τῶν συνδεδεμένων ταῖς σαρκικαῖς ἐπιθυμίαις καὶ ἡδοναῖς προσέρχεσθαι ἢ προσεγγίσειν ἢ λειτουργεῖν Σοι, Βασιλεῦ τῆς δόξης· τὸ γὰρ διακοπεῖν Σοι μέγα καὶ φοβερόν καὶ αὐταῖς ταῖς ἐπουρανίοις Δυνάμεσιν. Ἀλλ' ὅμως, διὰ τὴν ἄφατον καὶ ἀμέτρητόν Σου φιλανθρωπίαν, ἀτρέπτως καὶ ἀναλλοιώτως γέγονας ἄνθρωπος, καὶ Ἀρχιερεὺς ἡμῶν ἐχημάτισας, καὶ τῆς λειτουργικῆς ταύτης καὶ ἀναιμάκτου θυσίας τὴν ἱερουργίαν παρέδωκας ἡμῖν, ὡς Δεσπότης τῶν ἀπάντων. Σὺ γὰρ μόνος, Κύριος ὁ Θεὸς ἡμῶν, δεσπόζεις τῶν ἐπουρανίων καὶ τῶν ἐπιγείων, ὁ ἐπὶ θρόνου χειρουβικοῦ ἐποχούμενος, ὁ τῶν Σεραφεῖμ Κύριος καὶ Βασιλεὺς τοῦ Ἰσραὴλ, ὁ μόνος Ἅγιος καὶ ἐν ἁγίοις ἀναπαυόμενος. Σὲ τοίνυν δυσωπῶ, τὸν μόνον ἀγαθὸν καὶ εὐήκοον. Ἐπίβλεψον ἐπ' ἐμὲ τὸν ἁμαρτωλὸν καὶ ἀχρεῖον δοῦλόν Σου, καὶ καθάρισόν μου τὴν ψυχὴν καὶ τὴν καρδίαν ἀπὸ συνειδήσεως πονηρᾶς, καὶ ἰκάνωσόν με τῇ δυνάμει τοῦ Ἁγίου Σου Πνεύματος, ἐνδεδυμένον τὴν τῆς Ἱερατείας χάριν, παραστῆναι τῇ ἀγία Σου ταύτῃ τραπέζῃ καὶ ἱερουργῆσαι τὸ ἅγιον καὶ ἄχραντόν Σου Σῶμα καὶ τὸ τίμιον Αἷμα. Σοὶ γὰρ προσέρχομαι, κλίνας τὸν ἑμαυτοῦ ἀύχένα, καὶ δέομαί Σου. Μὴ ἀποστρέψῃς τὸ πρόσωπόν Σου ἀπ' ἐμοῦ, μηδὲ ἀποδοκιμάσῃς με ἐκ παίδων Σου· ἀλλ' ἀξίωσον προσενεχθῆναι Σοι ὑπ' ἐμοῦ τοῦ ἁμαρτωλοῦ καὶ ἀναξίου δούλου Σου τὰ δῶρα ταῦτα. Σὺ γὰρ εἶ ὁ προσφέρων καὶ προσφερόμενος καὶ προσδεχόμενος καὶ διαδιδόμενος, Χριστὲ ὁ Θεὸς ἡμῶν, καὶ Σοὶ τὴν δόξαν ἀναπέμπομεν, σὺν τῷ ἀνάρχῳ Σου Πατρὶ καὶ τῷ παναγίῳ καὶ ἀγαθῷ καὶ ζωοποιῷ Σου

ставшими предметом сомнений Сотириха Пантевгена, нареченного ко времени Собора патриархом Антиохийским. Сотирих усомнился в правомерности буквального понимания последних слов («Ты еси приносяй и приносимый...»). По его мысли, Христос должен был бы разделиться, что привело бы к несторианству. При этом, речь на Соборе шла как о принесении евхаристической Жертвы, так и о Крестной Жертве. В ответ на мнение Сотириха Собор 1157 г. подтвердил тождество обеих Жертв, провозгласив, что Голгофская и евхаристическая Жертва есть одна и та же Жертва (срв. *крестообразный хлеб, который возносит Христос в Кинцвиси*), которую и тогда, и теперь принес и приносит Сам Господь<sup>506</sup>. В подтверждение правильности понимания Собором рассмотренной молитвы были собраны выдержки из святоотеческих сочинений, разбитые на два подзаголовка: «О том, что каждый день приносится в Жертву Агнец Божий, Сын Отчий, взявлющий грех мира...» и «О том, что Господь наш Иисус Христос Сам есть [и] Приносящий, и Приносимый, и Принимающий, как *Архиерей* (курсив – С.Т.), Жертва и Бог»<sup>507</sup>. Среди трудов, привлекавшихся в ходе константинопольских

---

Πνεύματι, νῦν καὶ ἀεὶ, καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν» (Λειτουργικόν. Ἀθῆναι: Ἀδελφοτῆς Θεολογῶν «Ὁ Σοτήρ», 2006. Σ. 76 -80).

«Никтоже достоин от связавшихся плотскими похотьми и сладьми приходити, или приближитися, или служити Тебе, Царю Славы: еже бо служити Тебе велико и страшно и самом небесным силам. Но обаче, неизреченнаго ради и безмернаго Твоего человеколюбия, непреложно и неизменно был еси Человек, и *Архиерей* нам был еси, и служебныя сея и безкровныя жертвы священнодействие предал еси нам, яко Владыка всех: Ты бо един, Господи Боже наш, владычествуеши небесными и земными, иже на престоле херувимстем Носимый, иже серафимов Господь и Царь Израилев, иже един Свят и во святых почиваяй. Тя убо молю единого благаго и благопослушливаго: призри на мя, грешнаго и непотребнаго раба Твоего, и очисти мою душу и сердце от совести лукавыя, и удовли мя силою Святаго Твоего Духа, облеченна благодатию священства, предстати святей Твоей сей Трапезе и священнодействовати святое и пречистое Твое Тело и честную Кровь: к Тебе бо прихожду, приклонь мою выю, и молю Ти ся, да не отвратиши лица Твоего от мене, ниже отринеси мене от отрок Твоих, но сподоби принесенным Тебе быти, мною грешным и недостойным рабом Твоим, даром сим: Ты бо еси Приносяй и Приносимый, и Приемляй и Раздаваемый, Христе Боже наш, и Тебе славу возсылаем со Безначальным Твоим Отцем, и Пресвятым, и Благим, и Животворящим Твоим Духом, ныне и присно и во веки веков. Аминь» (Служебник. 2006. С. 112 -113).

<sup>506</sup> Еще до Собора 1157 г. епископом Николаем Мефонским было написано сочинение, направленное против ереси Сотириха, в котором епископ Николай, в частности, писал о том, что «Жертва Евхаристии и есть Жертва Христова, а значит, она была принесена и сейчас приносится Самим Христом. Христос есть Тот, Кто приносит, но поскольку Его присутствие на земле в настоящее время неощутимо, священнослужители как бы занимают Его место, «дондеже придет». Но Сам Христос, невидимо предстоя при совершении Жертвы, «перенимает» от священников «приношение» и совершает его Сам». *Ермилов П. В.* Константинопольские споры о богословии Евхаристии XII века // ПЭ. Т. 17 (2008). С. 625-629.

<sup>507</sup> Там же (перевод цитаты – *Ермилов В.П.* со ссылкой на PG. 140. Col. 156-172).

соборов 1156 -1157 гг., были труды богословов и литургистов IV – VII вв. В актах Соборов приводятся цитаты из творений свт. Иоанна Златоуста, Кирилла Александрийского, Максима Исповедника и др. Г. Бабич в форме риторического вопроса писала, что эти выдержки могли служить не только отцам Собора для подтверждения истины против ереси Сотириха, но и художникам для создания новых иконографических формул<sup>508</sup>.

Еще раз подчеркнем, что в полемике, происходившей в Константинополе:

- одним из вопросов, вытекавших из еретических учений конца XI – первой половины XII в., был вопрос о чудесах Христа,
- сомнению подвергалась тождественность Жертвы Голгофской и Жертвы Евхаристической,
- отцы Собора 1157 г. и епископ Николай Мефонский в сочинении против ереси Сотириха Пантевгена говорят о Христе, в том числе, как об Архиерее<sup>509</sup>,

Темы соединения во Христе божественной и человеческой природы, отношения Лиц внутри Святой Троицы продолжали беспокоить умы вплоть до 90х гг. XII – начала XIII в.<sup>510</sup>, когда к ним добавились вопросы, касающиеся глубинных основ Евхаристии: являются ли кровь и тело Христа, принимаемые во время Причастия, нетленными, учитывая Его Страдания, Погребение и Воскресение, или тленными, как до Страстей? Верующий в Причастии принимает Христа целиком с его рассудочным и духовным существом, или только часть Его?<sup>511</sup> Эти проблемы, не разрешенные до латинского завоевания Константинополя, получили новый виток осмысления в Палеологовскую эпоху, а в нач. XV столетия уже в связи с необходимостью отстаивать православную догматику перед латинянами, давать некое наставление православному духовенству (большинство поздних примеров Мелисмаса находится на оккупированных латинянами территориях – о. Крит и Наксос)<sup>512</sup>.

Как иконографический ответ на полемику о природе евхаристической жертвы в конце XII в. формируется и затем быстро распространяется в Греции и

---

<sup>508</sup> Babić G. *Les discussions christologiques*. P. 384.

<sup>509</sup> Христос – Первосвященник – тема, поднятая еще со времен апостола Павла (Евр. 5. 5-6), толковавшего ветхозаветный слова *Ты Иерей во век по чину Мелхиседека* (Пс. 109.4, Зах. 6.13) в отношении ко Христу, - никогда не исчезала из византийского богословия.

<sup>510</sup> Успенский Ф.И. Ук. соч. С. 292 -293.

<sup>511</sup> Постановления Константинопольского собора 1195 – 1198 и 1199 – 1200 гг., сочинения Иоанна Кастамонита (ок. 1195 – 1205 г.) – см. *Κωνσταντινίδη Χ.* Op.cit. P. 239.

<sup>512</sup> Ibid. P. 242.

на Балканах иконография Мелисмос. Этот сюжет, по мнению К. Уолтера и Х. Константиныди, не был популяризацией сложных догматических проблем, а, прежде всего, адресовался духовенству, священникам, служащим Литургию<sup>513</sup>. Как пишет Х. Константиныди, на сложение иконографии Мелисмоса особенно повлиял текст «Протеории» Феодора Андидского (1054 -1061), написанный в качестве наставления православному духовенству. В этом сочинении моменты Литургии соответствуют событиям из жизни Христа. Другим влиятельным текстом было сочинение XII в. – «Истолкование Проскомидии»<sup>514</sup>.

Мелисмос располагается в алтаре, реже в диаконнике. Композиция этого сюжета состоит из двух обязательных частей: престола с Евхаристией и по сторонам от него служащих св. епископов и Ангелов-диаконов (нередко с рипидами). Х. Константиныди выделяет два типа в изображении Мелисмоса: тип А и тип Б, сформировавшиеся в монументальной живописи одновременно и существовавшие параллельно, хотя первый вариант встречается реже, чем второй.

Тип А подразумевает реалистическое изображение Евхаристии, т.е. престола алтаря с литургическими сосудами – потиром и диском – на нем. Из ранних примеров такой иконографии – церковь Честного Креста (Timios Stavros) в Пелендри на Кипре (1178 г.), фрески в Безир-Ана-килиссе в долине Белисирма в Каппадокии (Bezir-Ana-Kilisse, Belisirma; около 1200), Святых бессребреников в Касторье (до 1191) и некоторые другие<sup>515</sup>.

---

<sup>513</sup> *Walter Ch. The Christ Child on the Altar. P. 223.*

<sup>514</sup> *Κωνσταντινίδη Χ. Op. cit. P. 240.*

<sup>515</sup> В Пелендри на Кипре (1178) изображены необходимые для служения Евхаристии дискос и потир. Позднее появляется еще несколько примеров этого типа: Безир-Ана-килиссе в долине Белисирма в Каппадокии (ок. 1200), где момент Освящения Святых Даров передан с помощью изображений Престола с пустым диском и потиром и слетающего голубя – символа Святого Духа, молитв освящения хлеба и вина, надписанных в качестве надписи-комментария и служащих святителей, благословляющих Дары. Тот же момент Пресуществления может быть передан с помощью надписи-комментария рядом с изображением, в которой упоминается Святой Дух (Миреокефала, Крит). Тип А обогащался другими литургическими инструментами: в церкви Свв. бессребреников в Касторье (до 1191 г.) и в начале XIV в. в церквях на о. Наксос появляется лжица в потире, также изображают копие, покровцы для потира и дискаса, а на Крите встречается и губка. Литургический Агнец на дискосе изображен в Панагия Хризафитиса (Chrysaphitissa) в Хрисафе (1289/90) и в ц. Св. Троицы в Агия Триада, Крит (ок. 1400). Литургический Агнец в Хрисафе круглый, а в Агия Триаде – квадратный. В тексте «Nymphomnesis...peri tes proskomides» (Толкование на проскомидию) XII века клеймо на Агнце упоминается как круглое или квадратное, в то время как Симеон Фессалоникийский (+ 1429) в его *Толковании* противопоставляет квадратного Агнца круглому. По мнению Х. Константиныди, Агнец изначально был круглым, а позднее стал квадратным, возможно, чтобы отличать его от латинской Гостии. *Κωνσταντινίδη Χ. Op. cit. P. 241.*

В конце XIII века и позднее в типе А появляется множество деталей, отображающих литургические практики, в частности сильно развившийся к XIV веку обряд Проскомидии. Так, на фреске церкви св. Георгия в Латерно на Накосе (1290-1300) на дискосе лежат три частички литургического Агнца (можно предположить, что четвертая частичка была положена предварительно в потир для причащения священников). К середине XIV в. таких частичек (вырезаемых в честь Богородицы, святых, Ангелов) на дискосе будет изображаться значительно больше<sup>516</sup>.

Тип Б отличается тем, что изображается не реально видимый момент Службы, а литургическое и догматическое основание Таинства, подкрепленное патристической традицией. Характерным для типа Б является разнообразие изображений Христа: Он может быть представлен в виде Младенца или во взрослом возрасте, лежащим на престоле или на дискосе, живым или умершим; как правило, покрытым литургическим воздухом, обычно прямоугольным с геометрическими орнаментами или вышитым крестом<sup>517</sup>. Одно из ранних изображений типа Б – в церкви св. Георгия в Курбиново (1191), где в апсиде изображен Младенец, благословляющий правой рукой; рядом на престоле литургические сосуды, а по сторонам – «Служба святых отцов».

Тип Б будет шире распространен, чем тип А. Он стандартизируется после отвоевания в 1261 г. Константинополя, хотя в Палеологовское время возникают небольшие (на уровне деталей) дополнения. При этом, в более поздних памятниках иллюстрировался чин проскомидии, иногда с интеллектуальной изощренностью<sup>518</sup>.

Типу Б отчасти отвечает и фреска в упомянутой церкви Самарина в Мессении (около 1191), где Христос изображен умершим, лежащим на погребальной пелене и несомым двумя Серафимами, одновременно держащими рипиды; композиция сопровождается надписью: «Ядый Мою Плоть и пияй Мою Кровь во Мне пребывает, и Аз в нем» (Ин. 6. 55-56)<sup>519</sup>. Святительский чин

---

<sup>516</sup> *Κωνσταντινίδη Χ.* Op. cit. P. 242.

<sup>517</sup> Ibid. P. 242–243.

<sup>518</sup> Имеются в виду изображения раздробленного тела Христа. См: Ibid. P. 248–249. Среди памятников Палеологовского времени необычным представляется изображение в церкви Преображения в Пирги, Эвбея (*Metamorphosis*, Ругі, 1296), где в апсиде Христос изображен фронтально в виде Младенца на престоле. Над Ним Святой Дух в виде голубя, на щеке апсиды – Ветхий деньми (*Κωνσταντινίδη Χ.* Op.cit. P. 246, 248).

<sup>519</sup> *Grigoriadou – Cabagnols H.* Le décor peint de l'église de Samari en Messénie// Cah. arch. Vol. 20 (1970). P. 182. X. Константиниди замечает, что этот фрагмент евангельского

представлен регистром ниже (в установившейся иконографии Мелисмаса такого типа служащие святители и престол с «евхаристическим Христом» находятся на одном уровне<sup>520</sup>). Е. Григориаду – Кабаньольс писала, что изображение служащих серафимов уточняет момент Литургии, который представлен на фреске: один из важнейших моментов службы после Великого входа (когда Дары переносят из жертвенника на престол и поется «Херувимская песнь») и до Эпиклезы и мистического пресуществления даров в Тело и Кровь Христовы<sup>521</sup>. Исследовательница отмечала и отличия от иконографии Мелисмаса и сближала фреску в церкви Самарины с литургическими пеленами Палеологовской эпохи, употреблявшимися во время Великого входа для покрытия одновременно потира и дискоса и позднее преобразовавшимися в плащаницы Великой Пятницы<sup>522</sup>. Изображение мертвого Христа встречается в Палеологовское время в нижней капелле D церкви св. Саввы в Трапезунде (около 1300) и в капеллах св. Дмитрия (1335 - 1348) и Георгия (1346/47) в монастыре Пантократора в Дечанах. Ключ к пониманию этой, достаточно необычной для времени (чаще изображался Младенец), иконографии Мелисмаса – по мнению Х. Константиныди – в «*Epitaphios Threnos*», композициях Погребения, вышитых на пеленах, использовавшихся в константинопольских монастырях в богослужении Страстной Пятницы в конце XIII века и позднее. После торжественных служб Великой пятницы и утрени Великой субботы, эта пелена переносилась в алтарь и полагалась на престоле, где оставалась вплоть до Вознесения. На этой пелене служили литургию, что, по-видимому, и повлияло на иконографию Мелисмаса.

Мелисмос получил распространение, в основном, в греческих (в т.ч. на островах) и балканских храмах. На Руси эта иконография не распространилась, сложные богословские темы XII века, поднимавшиеся в Византии, были отражены иначе (например, в Мирожье, Нередице)<sup>523</sup>.

---

текста присутствует в службе Литургии Преждеосвященных Даров в молитве, читающейся после поставления Святых Даров на престол перед причащением. В связи с чем, по мнению исследовательницы, его выбор для размещения в алтаре Самарины определяется антилатинской направленностью росписи: в Католической Церкви нет Причащения на Преждеосвященной. Такая композиция встречается в памятниках вплоть до XV в. *Κωνσταντινίδη* Х. Op. cit. P. 243.

<sup>520</sup> Термин «евхаристический Христос» использует в своей работе Х. Константиныди в качестве обобщающего для разных изображений Христа в композиции Мелисмос.

<sup>521</sup> *Grigoriadou – Cabagnols H.* Op. cit. P. 182 – 185.

<sup>522</sup> Ibid.

<sup>523</sup> На эту тему: *Сарабьянов В.Д. Программные основы.* С. 268-312.

В Грузии тема Мелисмаса, как показывают сохранившиеся памятники, была известна. К перечисленным X. Константидами примерам типа А мы можем добавить фрески в церквах Давид-Гареджийской пустыни: одна из них находится в Бертубани, две другие – в Лавре Удабно. В апсиде *церкви Благовещения в Бертубани* (около 1212–1213) в центре «Службы св. отцов» представлены составители Литургии св. Иоанн Златоуст и Василий Великий, склоненные к престолу со стоящими на нем диском с звездицей и кратиром с двумя ручками; над престолом – киворий, к которому подвешены лампы<sup>524</sup>. В *церкви св. Николая в Лавре Удабно* в апсиде изображены св. Иоанн Златоуст и Василий Великий с развернутыми свитками в руках, они склонены к престолу, на котором стоят потир в форме чеканной чаши, дискос со звездицей на нем, и еще одно блюдо (дискос) с тремя круглыми хлебами. Над святителями в конхе изображен Ангел, благословляющий святителей обеими руками. Фрески датируются рубежом XII – XIII вв.<sup>525</sup> Изображение престола под киворием со стоящими на нем священными сосудами (потир, дискос и звездица) присутствует в росписи алтарной апсиды маленькой *церкви Благовещения, 1290х гг. (Удабно)*, по сторонам от престола – склоненные святители. Художник в этой церкви сместил изображение престола с центральной оси, т.к. в небольшой по размеру конхе не смог уместиться образ Богородицы на троне с Младенцем (своей нижней частью он заходит в полукружие апсиды).

Иконография, которую мы встречаем в росписи южной церкви в Кобайре (последние десятилетия XII в.), довольно необычна и не относится ни к одному из выявленных X. Константидами типов (или же отдаленно напоминает тип Б). Во втором регистре апсиды, ниже ныне утраченного образа в конхе, представлена Евхаристия апостолов под двумя видами. В центре же регистра изображен престол с литургическими сосудами. Над престолом – поясной образ Христа (средовек). Необычность использованной здесь иконографии отчасти объясняется историей этого храма. Монастырь Кобайр до конца XII в. принадлежал князьям Кюрикьянам, владельцам области Ташир (Армения), а затем вошел в состав грузинской церкви. Возможно, желанием подчеркнуть спасительный и эсхатологический смысл Евхаристии может быть объяснено странное очень

---

<sup>524</sup> Вольская А. *Гареджийская живописная школа*. С. 92 – 105.

<sup>525</sup> Davitgareji – Laura Udabno, 2008. P.106–107.

большое изображение Христа за/над престолом алтаря, как указание на Бога, которому причащается верный.

Перечисленные росписи, в которых использован тип А иконографии Мелисмаса, находятся в монастырском комплексе Давид-Гареджи (Кахетия) и датируются в пределах кон. XII - XIII в. Тип Б (Младенец на дискосе) появится в Грузии в XIV в., упомянем апсиду храма в Цаленджихе (1384–1396), восточную апсиду в Мартвили (середина XIV в.<sup>526</sup>), стилистически очень близкую (художник-грек?) современной ей византийской живописи, храм в Лыхны (третья четверть XIV в.). Роспись церкви в Цаленджихе была выполнена по заказу грузинского князя Вамека Дадиани греческим художником Мануилом Евгеником, храм в Мартвили – кафедральный собор Чкондидской епархии. Лыхны – также являлся важным центром. Все три названные храма стилистически находятся в струе византийского искусства, возможно, этим определяется и использование актуальной в Византии этого периода иконографии.

Как видно, в Грузии XIII в., как минимум, один тип (тип А) был известен в своей византийской форме<sup>527</sup>, но кинцвисский художник не пошел по стандартному пути, как не пошли художники, расписавшие церковь Самарины и кафоликон в Кобайре. Возможно, к поиску оригинальной иконографической схемы составителя кинцвисской программы подтолкнули богословские диспуты втор. пол. XII – начала XIII вв., но для него важным было поставить акцент иначе: не на темах, связанных с Проскомидией (чем, в сущности, является изображение Мелисмаса), а на иерействе Христа, на тождестве Жертвы Евхаристической и Голгофской, на равенстве лиц Святой Троицы, из которого вытекало учение о чудесах Христа.

И в этом отношении кинцвисский сюжет, как кажется, имеет семантические параллели не столько с темой Мелисмаса, сколько с темой,

---

<sup>526</sup> Датировка по: *Thierry N. La peinture médiéval Géorgienne*. P. 416-417.

<sup>527</sup> В Грузии были известны и другие темы, в которых поднимались христологические темы. Одним из таких сюжетов было *Видение Петра Александрийского*, встречающееся в росписи Зенобани (первая пол. XIII в.) и в Цаленджихе, в обеих церквях этот сюжет занимает софиту западной двери – *Дидебулидзе М.Т.* Роспись Спаса в Зенобани. Автореферат дисс. ... канд. иск. Тбилиси, 1990. С. 15 - 16). Это сюжет о явлении священномученику Петру епископу Александрийскому во время служения Литургии Христа в разорванных одеждах. На вопрос еп. Петра, кто посмел разодрать ризы Господа, Христос ответил, что Арий, против ереси которого выступал свт. Петр. Согласно святоотеческим толкованиям, разорванные надвое ризы Христа в этом видении символизировали отрицание Арием нераздельности Божественной и человеческой природы Христа.



которая получит распространение в XIV в. – Небесной Литургией<sup>528</sup> и композицией «Христос во гробе»<sup>529</sup>. Интересна программа жертвенника церкви Богородицы Перивлепты в Мистре (середина – 60 е гг. XIV в.), изученная С. Дюфренн<sup>530</sup>. Во втором регистре протезиса Перивлепты изображен «Христос во гробе» между фигур святителей, выше – Христос представлен снова, но как Архиерей в полиставрионе, служащим за престолом алтаря, на котором лежит Евангелие; по сторонам от Христа – две процессии Ангелов-диаконов. В конхе жертвенника изображен Бог Отец и Святой Дух в окружении сил небесных. Исследовательница предлагала прочитывать сюжеты протезиса Перивлепты в контексте тем, выявленных нами выше в отношении кинцвисского сюжета. ««Христос во гробе», - как пишет С. Дюфренн – между портретов епископов и под изображением Божественной (Небесной – С.Т.) Литургии, отвечает этому двойному воспоминанию о Кресте и о победе. Эта тема, которая, как известно, является общим местом всей христианской литературы, служит здесь, в сущности, введением в Литургию, во время которой мистическим образом осуществляется смерть и воскресение Христа <...> пример влияния на роспись храмов тропаря, используемого во время проскомидии и Великого входа... изображение Троицы в Мистре не только затрагивает тему Славы Христа (на троне небесном), но, скорее, связано с последними словами молитвы, тайно произносимой священником во время Херувимской песни»<sup>531</sup>. И далее С. Дюфренн приводит цитированные нами выше слова «Ты еси приносяй и приносимый...». Декорацию жертвенника церкви Перивлепты Дюфренн считает явлением, параллельным комментариям на Литургию Николая Кавасилы: «Освящение даров или самая жертва возвещает Его смерть. Воскресение и Вознесение, потому что эти честные дары претворяются в самое Тело Господне

---

<sup>528</sup> Сама тема Небесной Литургии в искусстве известна уже по памятникам кон. XI – XII в. (росписи церкви Панагии в Трикомо на Кипре, перв. десятилетия XIIв.), но окончательное оформление и широкое распространение она получает в XIV ст.

<sup>529</sup> Иконография «Христос во гробе» - по сведениям, приведенным в статье С. Дюфренн – встречается в Грузии: в храме в Саване (Имеретия, Запад. Грузия, строительство ок. 1046 г.) в центральной апсиде, фрески которой, по мнению С.Дюфренн, могут быть датированы несколькими десятилетиями ранее Градаца, т.е. приблизительно серед. XIII века. *Dufrenne S. Images du décor de la prothèse// REB. Vol. 26 (1968). P. 299.*

<sup>530</sup> Ibid. P. 297 – 310.

<sup>531</sup> Ibid. P. 301.

— то самое, Которое все это приняло на себя. Которое было распято, воскресло и вознеслось на небо»<sup>532</sup>.

Но еще ближе, как представляется, к кинцвисскому сюжету с Христом, служащим перед престолом, стоит ранний памятник – Литургический свиток в Иерусалимском патриархате (Staurou 109, XI в.)<sup>533</sup>, где текст Литургии сопровождают хорошо известное в научной литературе изображение Христа перед престолом алтаря с кадьящими Ангелами по сторонам напротив слов молитвы после поставления Даров на престол: «Κύριε ὁ Θεὸς ὁ παντοκράτωρ», и дальше рядом со словами молитвы «Μετὰ τούτων καὶ ἡμεῖς τῶν μακαρίων δυνάμεων»<sup>534</sup> изображено «Воскрешение Лазаря», словно художественный комментарий к словам этой молитвы: «да всяк веруяй в Него не погибнет, но имать живот вечный» (срв. с изображением «Воскрешения дочери Иаира» в Кинцвиси, а также с «Усмирением бури», как эпизода, в котором 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».

Полемика, волновавшая христианский Восток (особенно отразившаяся в греческой и балканской живописи), могла послужить импульсом к необычному изображению в Кинцвиси, но сама композиция была создана художником, мыслившим, наверное, подобно своему предшественнику греческому миниатюристу XI в. Кинцвисский мастер (имел ли он в распоряжении некую миниатюру рукописи или литургического свитка или нет) подошел к решению задачи непосредственно и очень нестандартно. Представив именно момент «Возношения и раздробления Агнца», художник поднял главную тему Литургии, когда «Сам Христос Спаситель является и Первосвященником приносящим, и

---

<sup>532</sup> Ibid. P. 307 со ссылкой на Patrologia Graeca CL, 372 A. Рус. пер. слов Николая Кавасилы цит. по: Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию богослужения. Т. 3. СПб., 1857. С. 291.

<sup>533</sup> Grabar A. *Un rouleau liturgique*. 163-199.

<sup>534</sup> «С сими и мы блаженными Силами, Владыко человеколюбче, вопием и глаголем: свят еси и пресвят, Ты и Единородный Твой Сын, и Дух Твой Святыи. Свят еси и пресвят, и великолепна слава Твоя, иже мир Твой тако возлюбил еси, якоже Сына Твоего Единороднаго дати: да всяк веруяй в Него не погибнет, но имать живот вечный. Иже пришел, и все еже о нас смотрение исполнив, в ночь в нюже предаешся, паче же Сам Себе предаеше за мирский живот, прием хлеб во святяя Своя и пречистыя и непорочныя руки, благодарив и благословив, освятив, преломив, даде святым Своим учеником и Апостолом, рек ...»

Жертвою, приносимою за грех мира <...> воспоминание голгофской Жертвы»<sup>535</sup>. В Кинцвиси эта тема была представлена очень необычным образом, что говорит о творческом подходе художника/составителя программы к поиску понятной формы для представления актуальной в его время проблемы, затронувшей, главным образом, Константинополь, Грецию и Балканы, но и имевшей отклик на Кавказе.

В иконографической программе росписи церкви Богородицы в Кинцвиси была выявлена литургическая тема. Также мы отметили, с какой доступностью для понимания была передана идея о совершающемся Таинстве Евхаристии, при этом художник не ушел в «литературность»; здесь мы не встретили той буквальности, которой будет богат конец XIII – XIV в. в греческой провинции, когда нередко цельность разрушается ради точного следования тексту. В церкви Богородицы в Кинцвиси само иконографическое воплощение идеи, ясное и очень творческое, по оригинальности мысли не находящее точных аналогий, представляется возможным в период более ранний, чем тот, каким датируют эту роспись, когда еще решения не были, с одной стороны, жестко стандартизованы и, с другой – обременены символическим подтекстом.

---

<sup>535</sup> Киприан (Керн), проф. архим. Ук. соч. С. 261, 262.

## 2.4 Художественные особенности росписи церкви Богородицы в Кинцвиси и время их создания

Роспись церкви Богородицы в Кинцвисском монастыре была предметом нескольких специальных исследований – двух статей Т. Вельманс 1978 и 2002 гг., диссертации Н. Симонишвили (1994) и статьи М. Радуйко (1995)<sup>536</sup>. Т. Вельманс в статье 1978 г. предполагала, что сложная и необычная иконографическая программа не могла появиться раньше второй половины XIV– начала XV в. Эту датировку, видимо, вслед за французской исследовательницей, принял сербский ученый М. Радуйко, посвятивший свою работу исключительно интерпретации центрального сюжета второго регистра апсиды. Н. Симонишвили в монографическом исследовании церкви Богородицы в Кинцвиси (1994) предложила датировать роспись концом XIII в., основываясь на изучении разных аспектов памятника. Почти к такому же мнению пришла позднее и Т. Вельманс, изменив свою первоначальную точку зрения относительно времени создания росписи и приняв датировку концом XIII – началом XIV века.

Кроме указанных специальных исследований по теме, существуют отдельные упоминания памятника в статьях или работах общего характера. В.Н. Лазарев принимал атрибуцию росписи 1184–1212 г. (время правления царицы Тамары)<sup>537</sup>. Первой половиной XIII в. фрески датировала Ж. Лафонтен-Дозонь<sup>538</sup>. Т. Вирсаладзе полагала, что росписи Богородичной церкви были созданы во время монгольского владычества, во второй половине XIII в.: они «следуют старым традициям, но сильно огрубляют их»<sup>539</sup>. В последние годы, в частности, в статье М. Дидебулидзе (2007), посвященной росписи церкви св.

---

<sup>536</sup> *Velmans T. Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi. Une image unique de la Communion des Apôtres// Cah. arch. Vol. 27 (1978) – далее: Velmans 1978.* Эта же статья с небольшими, но существенными изменениями (в частности, изменена датировка росписи) напечатана в сборнике статей Т. Вельманс – *Velmans 2002* (далее ссылка на эту статью: *Velmans. Les fresques 2002*). Р. 241–250, *Симонишвили Н.* Ук. соч., *Радуйко М.* Чин Узношења и раздробљења Агнеца у Причешћу Апостола из Богородичине цркве у Кинцвиси// *Зборник радова Византолошког института XXXIV.* Београд, 1995. С. 203–223.

<sup>537</sup> *Лазарев В.Н.* Этюды по иконографии Богоматери// *Лазарев В.Н.* Византийская живопись. М., 1971. С. 304.

<sup>538</sup> *Лафонтен-Дозонь Ж.* Исследования по декоративным программам средневековых церквей Грузии в связи с византийской монументальной живописью // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977. [108]. С. 16.

<sup>539</sup> *Вирсаладзе Т.* Основные этапы. С. 20. Д. Иосебидзе принимает датировку росписи церкви Богоматери в Кинцвиси второй половиной XIII в., но характеризует памятник иначе, а именно как *высокохудожественное произведение (Иосебидзе Дж.* Ук. соч. С. 83).

Николая на территории этого же монастыря, интересующие нас фрески датируются серединой XIII в.<sup>540</sup>

Состояние сохранности не позволяет описать стиль росписи Богородичной церкви полно: сегодня во многих местах обнажился рисунок, и только по нему приходится судить об образах, созданных художником. Кроме того, художественные процессы, происходившие в грузинской средневековой живописи XII–XIII вв. еще недостаточно изучены. Сделав эти оговорки, считаем возможным перейти к анализу стиля росписи.

Образ Богоматери в конхе — главный в храме, он доминирует над всем внутренним пространством. Масштаб фигуры Богоматери, рассчитанный на «корректирующее» восприятие снизу, становится очевидным при сопоставлении с другими регистрами, в которых фигуры кажутся многочисленными и активно что-то делающими.

Лик кинцвисской Богородицы (илл. 2.17) симметрично построен, черты — крупные. Низко надетый головной покров, прямая линия бровей, чуть поднятые к верхнему веку зрачки больших широко раскрытых глаз, абсолютно прямая линия носа, сомкнутые небольшие уста способствуют созданию предельно напряженного и, одновременно, замершего образа. Как показала О.С. Попова, изображения такого типа периодически возникали в византийском искусстве: в VI в., во второй четверти XI в., в первой четверти XII в. и в очередной раз — около 1200 г., когда в живописи вся динамика предыдущего полувека перестала доминировать, и главным стал монументальный образ, исполненный строгости и отрешенности<sup>541</sup>. Среди произведений этого стилистического направления кинцвисская Богоматерь может быть сравнима, например, с «Ярославской Орантой» (ГТГ, илл. 2.19)<sup>542</sup> и с мозаической иконой Богоматери из монастыря Хиландар на Афоне — памятником, датированным в исследовательской литературе по-разному: первой половиной — серединой XII века (О. Демус) или последней четвертью — концом XII — началом XIII века (В.Н. Лазарев, О.Е. Этингоф)<sup>543</sup>.

---

<sup>540</sup> *Didebulidze M. Iconographica 2007*. Прим. 5 на с. 74.

<sup>541</sup> Об искусстве такого типа см. *Попова О.С. Аскетическое направление*. С. 175–204.

<sup>542</sup> Эта параллель была отмечена А.В. Захаровой в устной беседе.

<sup>543</sup> *Demus O. Die byzantinischen Mosaikikonen*. 1. Die grossformatigen Ikonen. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991. S. 19–22, Taf. II, *Ђурић В.Ј.* Мозаичка икона Богородице Одигитрије из манастира Хиландара// *Зограф*, 1. Београд 1966, 16–20, *Лазарев В.Н. История 1986*. С. 97, *Этингоф О.Е.* Новые стилистические и

Богоматерь в Кинцвиси облачена в голубой мафорий, ткани которого мягко изгибаются и накладываются друг на друга, причудливо драпируя крупную фигуру и не стремясь выявить форму. Они стихийно завязываются в большой узел и напоминают скорее ленты, лежащие часто и ритмично, а не цельнокроеную материю. Несмотря на широкий силуэт, фигура не кажется тяжелой, по-видимому, не только из-за множества подвижных драпировок, но и из-за небольших стоп, легко касающихся подножия и чуть смещенных с центральной оси (илл. 2.15). Каскады складок и движение, в которое они приведены, не могут не напомнить комниновский стиль самого конца XII в. (Курбиново, 1191). Может показаться, что линии кинцвисского мастера гораздо более длинные и мягкие, чем в византийских памятниках, но и в византийских фресках (церковь Благовещения на Мячине в Новгороде, 1179<sup>544</sup>, Георгиевская церковь в Старой Ладогe, 1180–1190 (илл. 2.30)<sup>545</sup>, Курбиново, 1191) линии нередко также «текущие», уподобленные параболе, однако общее впечатление – иное, благодаря энергичным белильным светам, лежащим пятнами и перебивающими плавный ритм. Таких светов в Кинцвиси не сохранилось.

Если сравнить мотивы драпировок в малой кинцвисской церкви с тем, как сделаны ткани в храме св. Николая в том же монастыре, то можно заметить, что некоторые изображения в храме св. Николая имеют гораздо более дробный ритм складок (например, одежды Ангела из сцены «жены-мироносицы у гроба» или апостолы из «Евхаристии» на северной стене вимы), который за счет своей «мелкой дисперсности» и подчиненности формам тел становится почти незаметным, в то время, как мастер Богородичной церкви подчеркивает изящно «уложенные» ленты складок, акцентируя значение ритма и графики.

Руки Богоматери, тонкие с длинными пальцами, отличаются красивым и слегка манерным рисунком (илл. 2.18). Особое внимание обращает на себя изящный жест левой руки Богоматери, отмеченный еще Т. Вельманс<sup>546</sup>. Такой жест Богоматери, когда пальцы Ее руки скрыты под краем одежд Младенца,

---

идейные тенденции в византийской живописи XII века. Автореферат дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения/ Исторический факультет. Кафедра истории зарубежного искусства МГУ имени М.В. Ломоносова. М., 1987. С. 12.

<sup>544</sup> Например, срв. с фресками жертвенника Аркажей: Царевская Т.Ю. Фрески церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»). Новгород, 1999. Табл. 30, 32.

<sup>545</sup> Сарабьянов В.Д. Фрески Георгиевской церкви в Старой Ладогe и стилистические течения в новгородской живописи последней трети XII в.// Византийский временник. М., 2000. Т. 59 (84). С. 166–188.

<sup>546</sup> *Velmans 1978. P. 158.*

становится довольно распространенным в византийской живописи со второй половины XII в.<sup>547</sup>

В фигуре Младенца, непропорционально удлинённой, также присутствует оттенок манерности. Христос облачен в бордово-красный хитон, изборозженный тонким охристым «ассистом», положенным частыми параллельными штрихами, уплощающими форму; контуры одежд – угловатые, «рваные». Охристый «ассист» во фресках встречается, например, в Вардзии (1184–1186), но там он использован иначе: линии «ассиста» выявляют объем, скругляясь в соответствующих местах (на плечах, на руке). Напротив, в малой кинцвисской церкви многочисленные прямые линии «ассиста» лежат параллельно друг другу и не подчиняются форме тела, подобный прием использован в храме св. Николая в изображении Христа из Евхаристии в виме и Ангелов на склонах арки над западным входом (1205–1207). Лик Младенца — ширококостный, глаза и нос — крупные и сосредоточены в центре лица.

Силуэт фигуры Богоматери в Кинцвиси (правое колено, манерная линия перехода от корпуса к колену) заставляет вспомнить некоторые романские фрески первой половины XII в.<sup>548</sup> Речь ни в коем случае не идет о прямых художественных аналогиях, скорее, здесь наблюдаются схожие поиски выразительности. Искусство такого типа требует величественности и отрешенности, избегает душевных движений в лике, но активно использует силуэт фигуры, драпировки одежд для передачи внутреннего состояния изображенного, его горения во славу Божию. Однако, фрески Богородичной церкви в Кинцвиси уже лишены активности и императивной силы воздействия, свойственным как романским, так и византийским произведениям XI–XII в., в грузинском храме все как будто застывает и становится более отточенным и немного сухим.

Тем не менее, сильная стилизация рисунка и сухость манеры не лишают образ Богоматери с Младенцем большой выразительности. Напряженный и пронзительный взгляд Богородицы, словно раздуваемые ветром одежды, создают образ, противостоящий сильным ветрам страстей и бурям житейского моря. В настоящий момент в ликах Богоматери и Младенца рисунок доминирует, но, кажется, что изначальный красочный слой не должен был сильно смягчить

---

<sup>547</sup> См примеры в параграфе 3.2.1

<sup>548</sup> Говоря эти слова, мы имели в виду фрески Берзе-ла – Виль (конец XI – начало XII в.). См: *Dulau R. Peintures murales en France XIIe –XVIe siècle.* Paris, 2013. P. 113–125.

внутреннюю «остроту» образов в целом. Предельная духовная собранность и сила предстают как главные характеристики образов Богородицы и Младенца в апсиде малой кинцвисской церкви. В этом отношении показательно сравнение изображения в малой церкви Кинцвиси с образами в главном храме того же монастыря. Во фресках церкви св. Николая, на которые, по мнению большинства исследователей, упоминавших или писавших о Кинцвиси, ориентировался художник, работавший в церкви Богородицы, лики выглядят более смягченными и даже несколько индифферентными, в то время как во фресках церкви Богородицы была, как кажется, сильна внутренняя экспрессия как в ликах, так и в трактовке фигур, придающая интонационному строю памятника напряженность и выразительность. Сохранность памятника такова, что наши характеристики его стиля, конечно, во многом являются реконструкцией того, что было создано художником. И, тем не менее, надеемся, что они будут плодотворными в плане датировки росписи.

В малой церкви Кинцвиси относительной сохранностью отличаются лики архидиаконов в откосах окна. По типологии они могли бы быть сравнимы с образом студеницкого архидиакона Стефана: округлый лик со слегка утяжеленным подбородком, прямой четко очерченный нос, большие глаза, большие уши, маленький лоб прикрытый челкой, написанной черными параллельными штрихами по коричневому «фону» волос (илл. 2.28). И, тем не менее, в ликах кинцвисских диаконов больше жесткости, как в рисунке, так и в подаче образа<sup>549</sup>. Кинцвисских архидиаконов по интонации образа, скорее, можно сравнить со св. Лаврентием в мозаиках Монреале на Сицилии (1180–1194, илл. 2.29), созданным западным художником. Одежды архидиаконов в Кинцвиси по характеру падения отвесных, нешироких драпировок, завершающихся острыми треугольными формами на подоле напоминают рисунок одежд мученика на восточном склоне северо-западного межкуравного компартиента храма в Озаани (конец XII – первая четверть XIII в.)<sup>550</sup>, а также мотивы подола хитона Ангела из сцены «Жены-мироносицы у гроба» в церкви св. Николая в Кинцвиси.

---

<sup>549</sup> С другими образами Студеницы кинцвисские фрески не сопоставимы, т.к. в Студенице есть группа изображений, ориентирующихся на комниновский тип лика, есть образы более психологизированные. Кроме того, живопись Студеницы многослойная, тонкая по исполнению.

<sup>550</sup> Отмечая некоторую художественную близость с фресками Озаани, мы даем себе отчет в том, что последний памятник ввиду отсутствия четкой даты росписи, не может служить определяющим в датировке Кинцвиси.



Фигуры Христа и апостолов во втором регистре Кинцвиси сохранились также, в основном, на уровне рисунка с легкой «подцветкой». Фигуры немного удлинены, силуэты неширокие. Выразительны позы и жесты подходящих ко Христу апостолов: не только первые (Петр и Павел), но и остальные следующие за ними изображены в движении, они по-разному поворачивают головы, некоторые активно жестикулируют. Апостолы не опираются на землю полной стопой, их фигуры кажутся легкими и несколько неустойчивыми, чему способствует смещение выглядывающих из-под одежд стоп вперед относительно оси фигур. Частые складки одежд, падающие отвесно, на подоле хитонов превращаются в слегка приоткрытый веер (илл. 2.23). Этот прием известен по ряду памятников XII в., в частности, «веером» раскрываются складки на подоле апостола Павла в мозаиках Михайловского Златоверхого монастыря (1118), на хитоне Христа из «Сошествия во ад» в Мироже (около 1140, илл. 2.24) и т.д. О стиле 1140-х гг. заставляет вспомнить исполнение драпировок на одеждах апостолов: они написаны сухо, линии часто прямые и негибкие. Эту «жесткость» манеры грузинского мастера можно отметить также, сравнивая исполнение складок одежд в Кинцвиси с драпировками в касторийских памятниках последних десятилетий XII в. (например, апостолы из «Успения» в церкви св. Николая Касницы (1160-1180-е) в Касторье (илл. 2.26)<sup>551</sup>).

Апостолы в обеих частях композиции «Причащения» стоят тесно друг к другу<sup>552</sup>, в то время как расстояние между каждой из групп апостолов и Христом значительное, т.о. возникает пауза, создающая неравномерный ритм. Нечто подобное можно видеть в сцене Распятия в Тимотесубани (первая четверть XIII в.): высокие и стройные фигуры святых жен, скорбно склонивших головы, написаны на значительном расстоянии от Креста, тем самым создана безмолвная драматическая пауза. Аналогичное (кинцвисскому «Причащению») композиционное построение с группой плотно стоящих апостолов и отдельной фигурой (в Кинцвиси — Христа) на некотором расстоянии можно видеть в соборе Монреале (Сицилия, 1180–1194) в сцене, представляющей двух апостолов, вернувшихся из Эммауса в Иерусалим и узнающих от остальных учеников о

---

<sup>551</sup> *Захарова А.* Византийские церкви. Кастория. М.: «Белый город», 2014. Илл. на с. 78–83.

<sup>552</sup> Как нередко бывает в первой половине XIV в. в сербских ансамблях (Грачаница (1321), алтарь главной церкви Высоких Дечан (1330–1350)), но встречается и раньше, например в Бачково (вторая половина XII в.), а также в других сценах, представляющих Христа с учениками.

Воскресении Христа (Лк. 24.13–35): апостолы в группе (в правой части сцены) по-разному склоняют и поворачивают головы, жестикулируют (илл. 2.27). В южно-итальянском памятнике, никак не связанном с Грузией, художники в поисках выразительности шли таким же путем — через утрированную линейную стилизацию формы и создание контрастов (так, видимо, понимался позднекомниновский маньеризм на периферии), через подробный рассказ. Однако, в целом, в Монреале все формы «тяжеловеснее» и «взволнованнее», чем в Кинцвиси.

Фигуры святителей в нижнем регистре Кинцвиси — высокие, стройные, узкие в плечах кажутся хрупкими по сравнению с более «уверенными», крепкими и словно «распластанными» по плоскости стены святителями в церкви св. Николая. Сохранность регистра «Службы святителей» крайне плохая, но некоторые наблюдения, тем не менее, можно сделать. Один из святителей (первый от центра на северной стороне апсиды, илл. 2.31) по рисунку мог бы быть сравним с иконой св. Евфимия начала XIII в. из монастыря св. Екатерины на Синае (илл. 2.32). Оба лика имеют похожие комниновские черты: чуть удлиненный овал лица, высокий лоб, длинный, слегка изогнутый нос, миндалевидные, чуть увеличенные глаза, тонкие линии бровей, большие уши; руки как преподобного на иконе, так и святителя на фреске — красивого рисунка с тонкими длинными пальцами.

Как о трактовке объема, так и о колорите рассматриваемой росписи говорить трудно. Единственное, что можно отметить — в колористическом решении росписи в церкви Богородицы и в соседнем храме св. Николая очень близки. Это проявляется в обильном использовании светло-голубого цвета как для фона, так и для одежд, а также в применении для поземов светлой краски (в обеих росписях она почти стерлась, но по оставшимся фрагментам заметно, что в Богородичной церкви позем был светло-зеленый)<sup>553</sup>. Другими активно использованными красками в церкви Богородицы в Кинцвиси являются темно-вишневый (херувим и серафим, хитон Христа в сценах чудес и в конхе), красно-

---

<sup>553</sup> Отметим, что использование синих фонов для грузинской монументальной живописи — явление нередкое. В качестве примера можно вспомнить некоторые памятники Тао-Кларджетии X–XI вв. (Ишхани, Хахули), росписи XII в. в центральной Грузии (Бетания), в XIII в. — Тимотесубани. Однако, оттенок синего и техническая сторона исполнения фона (толщина слоя рефти или его отсутствие) разнятся в этих памятниках. В этом отношении при датировке росписи церкви Богородицы мог бы помочь результат технико-технологического анализа росписи, но, к сожалению, в доступных нам реставрационных документах сведений о составе пигментов нет.

кирпичный, охра (нимбы), светло-бирюзовый (стена здания, киворий над престолом), светло-оливковый с примесью охры (хитон ап. Петра). На мафории Богородицы в конхе одна из складок поверх основного светлого серо-голубого тона положен тонкий лессировочный слой светлой красноватой охры, и сочетание этих красок дало сиреневый оттенок. Эта маленькая колористическая деталь указывает, возможно, на желание художника «перебить» ритм складок. Такой прием просвечивания одного цвета через другой встречается в византийской монументальной живописи со второй четверти XII в. и становится распространенным в искусстве позднекомниновского маньеризма<sup>554</sup>. Главное же впечатление от колорита росписи строится на сопоставлении всего нескольких основных цветов: светло-голубого, белого, красного разных оттенков.

Подробный рисунок, обнажившийся из-под красочного слоя, совсем не похож на подготовительный под роспись беглый эскиз: все формы созданы линией, будто бы и не предполагалась проработка цветом. Линия создает силуэт, линия организует ритм складок одежд, линией переданы четкие симметричные черты ликов. Особое внимание к графической выразительности связано не только с течением позднекомниновского искусства, но и с тем, что для грузинской живописи это местный «вкус»: акцентирование рисунка, его сложность — специфическая особенность, наблюдаемая в разных «школах» грузинской монументальной живописи — в Тао-Кларджетии (второй половины X–XI вв.), Давид-Гареджийской пустыни и Сванетии. Графичность преобладает и в памятнике первой четверти XIII в. — Тимотесубани. Поэтому определяющим для датировки памятника, как кажется, может служить не столько выявленные черты «динамического» стиля середины-второй половины XII в., сколько впечатление от художественного целого.

Вернемся к вопросу о времени создания росписи.

В вопросе датировки росписи Т. Вельманс опиралась, главным образом, на иконографическую программу. Литургическая тема, в ней поднятая, по мнению французской исследовательницы, не могла появиться в Грузии ранее

---

<sup>554</sup> Этот прием В.Д. Сарабьянов отмечает в изображении архангела Гавриила из «Благовещения» в Мирожке (ок. 1140), в мозаиках Мартораны (1140-е), во фресках церкви св. Николая Касницы в Касторье (кон. XII в.), св. Георгия в Курбиново (1191), в мозаиках Монреале (1180–1190), во фресках барабана церкви св. Георгия в Старой Ладоге (1180–1190). *Сарабьянов В.Д.* Живопись середины 1120-х–начала 1160-х годов// ИРИ. М., 2012. Т. 2/1. С. 254. В миниатюрах рукописей прием дополнительного цвета существовал и раньше, во второй половине XI в.

конца XIII– начала XIV в. Именно этим временем она и датировала памятник, хотя, как ни странно, в том, что касается стиля Т. Вельманс отмечала общие черты с памятниками познекомниновского маньеризма (Курбиново, церковь Святых Бессребреников в Касторье). И, тем не менее, роспись церкви Богородицы в Кинцвиси — по мнению французской исследовательницы — должна была быть создана позднее, не только потому, что в грузинской живописи сильна консервативность художественного вкуса, но, как замечает автор далее, графичность в росписи оказывается скрытой (контуры обладают гибкостью, не характерной для комниновского искусства), мафорий на голове Богородицы лежит не «вплотную», а отделен от лба – черта, по ее мнению, появляющаяся с середины XIII в. и т. д. Эти и другие аргументы, приводимые Т. Вельманс, в пользу датировки концом XIII – началом XIV в., нам не представляются убедительными.

Для Н. Симонишвили фрески малой кинцвисской церкви также появились под впечатлением от более раннего искусства, но — первой половины XIII в. Сравнивая роспись церкви Богородицы с росписью храма св. Николая, она отмечает более дробный ритм в соотношении регистров росписи, динамику в самих композициях, особую роль линии и стилизации рисунка, отличающие роспись малой церкви от росписи храма св. Николая. Эти особенности грузинская исследовательница объясняет также как Т. Вельманс более поздним периодом создания фресок (второй половиной – концом XIII в.), когда в грузинской живописи еще не успели утвердиться принципы палеологовского искусства, и художники ориентировались на шедевры прошлого. Н. Симонишвили не приводила прямых аналогий, но видела некоторые общие черты<sup>555</sup> с росписью Ачи (конец XIII в.), с церковью Благовещения в Удабно (1290), из византийских памятников — с Бояной (1259)<sup>556</sup>.

---

<sup>555</sup> «Роспись церкви Гмртисмшобели [грузин. «Богородицы» – С.Т.] в Кинцвиси сравнительно с другими монументальными росписями Грузии второй половины XIII в. (Кобаири, ц. Благовещения в Удабно, Ачи) наиболее четко раскрывает противоречивый характер памятников переходного времени, сложный процесс внедрения новых творческих тенденций во многовековую традицию грузинской монументальной живописи» (Симонишвили Н. Ук. соч. С. 21).

<sup>556</sup> Симонишвили Н. Ук. соч. С. 21, С. 13–15. Н. Симонишвили, указывая на оригинальность иконографической программы кинцвисской малой церкви, приводила пример другого закавказского памятника, имеющего необычную программу апсиды — южную церковь монастыря Кобайр (Лори, Армения, халкидонитский памятник). Возможно, представление о том, что фрески Кобайра созданы во второй половине XIII в., заставило исследовательницу рассматривать и кинцвисскую программу в контексте

«Консервативная» тенденция, которой мог бы быть объясним стиль росписи церкви Богородицы в Кинцвиси, по-видимому, действительно, имела место в монументальной живописи второй половины XIII в. и была описана исследователями применительно к византийскому искусству на Балканах<sup>557</sup>. Эта тенденция — не отставание провинции по сравнению со столицей, а, скорее, сознательный эстетический выбор. Кроме того, художники, работавшие на Балканах во второй половине XIII в. и владевшие позднекомниновской стилистической системой, не могли не воспринять того, что дала первая половина этого столетия. Такие особенности как тяжеловесность и объемность форм, широкие силуэты, придающие монументальность фигурам, активная пластическая моделировка ликов, ориентирующихся на «комниновскую» типологию, но утрачивающих комниновскую утонченность, и т.д. выдают в македонских фресках этого [«архаизирующего»] направления время их создания. Некоторые «ретроспективные» черты можно обнаружить и в грузинских ансамблях (храм св. Саввы в монастыре Сапара, 1280-е, церковь Благовещения в Удабно Давид-Гареджийской пустыни, 1290-е), но в них эти черты, так же как и в Македонии, сочетаются с общими для второй половины XIII в. художественными особенностями.

Отметим также, что среди грузинских датированных памятников второй половины XIII столетия близких стилистических аналогий Кинцвиси нам не удалось найти. Те памятники, с которыми проводится сравнение в работе Н. Симонишвили, на наш взгляд, не являются убедительными в отношении стиля.

\*\*\*

Смотрел ли кинцвисский художник на росписи позднего XII – раннего XIII в. с некоторой временной дистанции, умея критически оценить особенности такого художественного языка, или же сам находился внутри искусства второй половины XII – начала XIII в.?

Образы церкви Богородицы в Кинцвиси выразительны, наиболее важные из них (Богородица в конхе) обладают особой заостренностью, но, тем не менее,

---

искусства этого периода. Нам представляется более верным мнение Н. Тьерри, датировавшей фрески южной церкви Кобаира последней третью XII в. (1170–1190). *Симонишвили Н.* Ук. соч. С. 8., *Thierry N. Kobayr.* P. 103.

<sup>557</sup> По этому вопросу см.: *Захарова А.В.* Фрески церкви Св. Николая в селе Манастир и основные направления в живописи Македонии XIII в. // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси. Западной Европы. Материалы научной конференции 2011. М., Изд. МГУ, 2012. С. 123–136.

стиль росписи в целом — стиль найденный. Как кажется, это завершение этапа, а не начало чего-то нового: трудно отрешиться от ощущения, что художник находился внутри художественных традиций второй половины XII – первых десятилетий XIII в. С одной стороны – неровный ритм в построении композиции («Причащения апостолов»), резкое изменение масштабных соотношений, дробный ритм многочисленных линий драпировок, неудобные позы удлинённых фигур апостолов, и, с другой — образной — стороны, симметричность крупных черт лиц Богоматери, Младенца и диаконов в откосах окна, застылость и напряженность отвлеченных взоров, отсутствие эмоциональности. При этом, в каждом пункте художник доходит до «академической» отточенности, пусть и немного своеобразной по сравнению с византийской живописью.

В том виде, в каком фрески малой кинцвисской церкви дошли до нас, представляется, что датировать их второй половиной XIII столетия не стоит. Более ранней (по сравнению с предлагавшимися исследователями) датировке не противоречат, на наш взгляд, ни иконографическая программа апсиды, которая а priori могла возникнуть в любой момент после середины XII в. (времени Константинопольских Соборов 1156–1157 гг.), ни стилистические особенности, близкие «динамическому стилю» второй половины XII столетия. Одновременно, в образе Богоматери в конхе и свв. диаконов в откосах окна апсиды (прежде всего, в типологии лиц) проявился вкус времени «около 1200 года» — очередное (и последнее) обращение к образности т.н. «аскетического типа», но уже в иных историко-культурных условиях. Не исключено, что наше впечатление во многом связано с отсутствием моделировок, которые, безусловно, были. Наличие или отсутствие пробелов, также как и их характер могло бы помочь в вопросе датировки. Отметим также, что сохранившийся рисунок — рисунок очень качественный, показывающий незаурядное мастерство исполнителя его художника. Учитывая плохую сохранность, тем не менее, полагаем, что колорит фресок был достаточно светлым<sup>558</sup>. В 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, характерных для зрелого XIII в. Роспись церкви Богоматери в Кинцвиси — памятник тонкий, изысканный. Видимо, созданы эти

---

<sup>558</sup> В этом отношении можно было бы вспомнить о цветовом решении фресок церкви св. Георгия в Старой Ладогe (1180–90), памятника, конечно, не являющегося стилистической аналогией Кинцвиси, но, как кажется, хронологически близкого.

фрески были не позднее начала XIII в. и, возможно, до росписи Никольского храма, в 1180–1200-е гг. (т.е. перед нами более ранняя фаза стиля), или одновременно с главным храмом монастыря. На наш взгляд, по отношению к Богородичной церкви не следует говорить о том, что роспись в ней была создана под влиянием соседней церкви св. Николая (как полагали наши предшественники).

Изучая грузинскую монументальную живопись рубежа XII–XIII вв., можно заметить, что общее с современным ей византийским искусством, известным нам, прежде всего, по сербской монументальной живописи и иконам начала XIII в., наблюдается в интонационном строе образов (срв. образы церкви св. Николая в Кинцвиси и в Студенице), в то время, как в отношении пластики в грузинской живописи тенденция к ее усилению еще не проявилась в первой четверти XIII века (видимо, в силу отсутствия в Грузии эллинистической традиции, которая могла бы и в начале XIII в. подпитывать это искусство<sup>559</sup>). Как кажется, это имманентное качество грузинской живописи — внимание к выразительности линии и небрежение к объему — наряду с особой образностью, характерной для искусства начала XIII в., свидетельствует в пользу создания фресок церкви Богоматери в Кинцвиси около 1200 года.

---

<sup>559</sup> На этот факт указывала, в частности, и проф. М. Дидебулидзе: *Didebulidze M. Abstract*. P. 72.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В нашей работе мы обратились к росписям двух церквей монастыря Кинцвиси.

**Главный храм св. Николая Мирликийского** — памятник достаточно известный в истории восточнохристианского искусства, начал глубоко изучаться лишь в последние годы. Однако и после диссертации грузинской исследовательницы М. Дидебулидзе, защищенной в 2006 году, остались не до конца решенными некоторые проблемы (часть из них мы осветили в нашем исследовании). В заключении кратко повторим основные выводы:

I. 1. Программа росписи кинцвисского храма св. Николая сочетает общевизантийскую схему, известную по памятникам XI – XII вв., с темами и сюжетами, которые восходят к раннехристианскому времени, но продолжали существовать в грузинском искусстве XIII века (некоторые из них сохраняются и в период позднего средневековья). Среди таких «древних» мотивов еще раз назовем:

- изображение Креста, традиция представления которого наблюдается с самых ранних времен в грузинском искусстве и корнями уходит в иерусалимский культ голгофского Креста и к значимым именно для Грузии событиям ее христианизации,
- изображение мучеников в барабане – особенность, обнаруживаемая в раннехристианских мозаиках ротонды св. Георгия в Фессалониках (V в.) и, позднее, в росписи Ишхани (960-е гг. – кон. X в.) в провинции Тао.

Помимо сохранения ранней традиции, для грузинской монументальной живописи характерно размещение Деисуса в символически важной зоне храма (в данном случае – на переходе от купола к барабану). «Закавказской традицией», находящей себе редкие параллели в каппадокийских памятниках XI века, является изображения евангелистов, заключенные в медальоны. Особенностью, не укоренившейся в византийской монументальной живописи, оказываются и надписи на подпружных арках, которые встречаются в нескольких грузинских ансамблях (Канчаети, Икорта, Ахтала, Тимотесубани, Цаленджиха, Зарзма, Убиси).

Схема росписи апсиды с образом Богородицы с Младенцем в конхе, «Евхаристией» в виме и святительским чином (здесь он имеет «провинциальный»



оттенок, т.к. соединяет «Службу святых отцов» с фронтальными изображениями святителей, что во второй половине XII – начале XIII века чаще встречается в памятниках, сохранившихся на периферии византийского мира) вписывается, с некоторыми оговорками, в «классическую» систему декорации крестово-купольного храма. Отметим также, что для грузинской монументальной живописи присутствие сюжета Евхаристии в программе алтаря не было обязательным на рубеже XII – XIII вв., но, тем не менее, встречается в ряде памятников грузинской монументальной живописи X – XIV вв.

I. 2. В порядке расположения праздников в южном и северном рукавах наблюдаются отступления от евангельской хронологии, вызванные намерением подчеркнуть темы Страстей, Воплощения и Церкви. Акцент на этих темах (наряду с выделением святительской темы и образа св. Николая в алтаре, изображениями Древа Иессеева и «Трех отроков в печи» в западной части) М. Дидебулидзе связала с желанием составителя программы дать в росписи яркое выражение главных догматов Православной Церкви, подчеркнуть те пункты, в которых имеется расхождение с монофизитами. Несмотря на такие важные особенности грузинской истории рубежа XII – XIII вв., как тесные контакты с монофизитской Арменией, созыв царицей Тамарой в 1186 г. церковного собора для искоренения того, что укрепилось в церковной практике, но не согласно с канонами, — нам представляется, что открытой полемики в программе росписи нет. Хотя 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, с постановкой во главу угла антимонофизитской концепции, вокруг которой строится вся программа росписи, нам трудно согласиться. Проблема апологии веры существовала в Грузии не только на рубеже XII – XIII вв., но и в предшествующие столетия (догматико-полемиическая литература фиксируется с довольно раннего времени, что обусловлено соседством с зороастрийским Ираном (до VII в.), контактами с монофизитской Арменией, завоеваниями арабских, затем персидских мусульман).

При распределении сцен праздничного цикла доминирующим принципом для составителя иконографической программы кинцвисского храма был *принцип символического сопоставления событий*, согласующийся с гимнографической

традицией, пониманием программы росписи не как рассказа, но как догматико-литургического комплекса (подробнее – в соответствующем разделе).

I. 3. Последнее отразилось и во введении ветхозаветных сюжетов и образов пророков, которые не локализируются в какой-то одной зоне кинцвисского храма (за исключением традиционного их размещения в барабане), но вкрапливаются в программу росписи, 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>560</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 пещи», «Древо Иессеево» и отдельные образы не идентифицированных пророков в основном объеме церкви также составляют часть ветхозаветного пласта росписи.

I. 4. При анализе принципа размещения единоличных изображений святых в пространстве храма мы опирались на прочтение имен святых, приведенное в статье М. Дидебулидзе<sup>561</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.

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 святителей (их изображения едва читаются) на восточном склоне северо-западного компартимента. Последнее усилило тему

---

<sup>560</sup> Вспомним миниатюры Гомилий Иакова Коккиновафского, синайскую и эрмитажную иконы Богородицы с пророками на полях как примеры богородичной прообразовательная символики, образы гимнографов в Нерези в качестве примера «литургизации» фресковых программ.

<sup>561</sup> დიდებულძე 2002

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.

Логика расположения святых, 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, обратившись к византийской традиции. В откосах верхних окон, а также по сторонам от композиции «Три отрока в пещи» 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), Пантелеимон).

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. 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.

I. 5. Западный рукав храма занимают сцены жития св. Николая. Это один из самых ранних и пространных из известных на сегодня житийных циклов святителя в монументальной живописи. Сохранность росписи в этой части храма очень плохая, идентифицировать возможно только часть сюжетов. М. Дидебулидзе предполагает, что цикл не ограничивался сводом западного рукава. В частности, на своде северо-западного компартимента читаются фигуры святителей, которых исследовательница интерпретировала как изображение Вселенского Собора 325 г., на котором участвовал св. Николай. Это утверждение нам не представляется верным по нескольким причинам: изображение пяти ростовых фигур святителей в ряд не отвечает сложившейся (срв. роспись нартекса Гелати, около 1130) к началу XIII столетия иконографии Вселенских соборов, до нас не дошло живописных циклов жития св. Николая с изображением собора 325 г., кинцвисские пять святителей композиционно отвечают пяти мученикам, написанным напротив них (на своде юго-западного компартимента).

I. 6. Посвящение храма святителю Николаю Чудотворцу – редкое явление для средневековой Грузии. По-видимому, оно имело частные для ктитора мотивы. Здесь мы присоединяемся к трактовке М. Дидебулидзе, которая предположила, что такое посвящение могло быть связано с тем почтением, которое епископ Антоний имел к человеку, защитившему его на соборе 1186 г. и восстановившему право Антония занимать Чкондидскую кафедру, с которой наш ктитор был несправедливо смещен. Защитником Антония выступил епископ Николай Гулаберисдзе, выдающийся церковный деятель эпохи, которого летописец начала XIII в. сравнивал с его небесным покровителем — св. Николаем Мирликийским.

II. 1. В настоящей работе мы не ставили задачу четкого распределения всех изображений между художниками (для этого необходимо более глубокое исследование, работа «на лесах»), мы попытались лишь приблизительно представить картину работы над росписью на основе наблюдений над особенностями рисунка, техники письма ликов, изображения драпировок и др.

Так, главный художник, разрабатывавший вместе с ктитором программу, был ответственен за композиционное построение большей части сцен и за колористическое решение ансамбля. С ним работал, как минимум, еще один ведущий мастер, а также помощники. Однако трудившаяся в Кинцвиси артель была столь слаженной, что индивидуальность мастеров не превалирует над

единством общего художественного и интонационного строя росписи. Анализ рисунка и сходство его на целом ряде изображений в разных частях кинцвисского храма позволило предположить, что подготовительный рисунок, очень подробный и уверенный, был выполнен во всем ансамбле одним мастером. Им же, возможно, были определены способы моделировки личного письма, которое при ближайшем рассмотрении оказывается проработанным почти с иконописной прилежностью. Однако, на этом этапе работы над изображением выделяется несколько манер, особенности которых повлияли на конечный характер образов и определили различия, описанные в нашей работе, между двумя ведущими мастерами.

В целом, в церкви св. Николая в Кинцвиси наблюдается унифицированность приемов изображения персонажей, очищенность от эмоциональности в трактовке образов, незагроможденность евангельских сцен деталями, отсутствие какой бы то ни было экспрессии как в фигурах, так и в ликах — особенности, характерные для византийского искусства раннего XIII века. Верхние слои всей росписи, как уже отмечалось, сильно потертые, поэтому судить о первоначальном впечатлении несколько затруднительно. Тем не менее, ясно, что основная роль в трактовке формы отведена в Кинцвиси линии: главным образом, на рисунке строится выразительность этих фресок. Широкие, мощные, слитые с поверхностью стены, фигуры не имеют рваных контуров, за редким исключением, все линии текучие, плавные, силуэты — покатые.

II. 2. Датировка фресок церкви св. Николая началом XIII в. не вызывала сомнений с момента первых кратких исследований памятника Д.П. Гордеевым, отметившим «греческий» характер росписи. 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 мозаичная «Одигитрия», житийная икона великомученицы Екатерины, икона мучеников Феодора и Димитрия, «Моисей, получающий скрижали Завета», «Евфимий Великий» (все – в собрании монастыря Св. Екатерины на Синае), эпистилий с

Христом Эммануилом и образы на «Успении» из Десятинного монастыря (обе – ГТГ), на которые 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.

II. 2. Демонстрируя «грузинский контекст» росписи Кинцвиси, мы попытались показать, что грузинское искусство времени правления царицы Тамары — широкий пласт в истории монументальной живописи начала XIII в. и внутри одного круга памятников (Вардзия, Кинцвиси, Тимотесубани, Бертубани) каждый ансамбль обладает очень яркими собственными художественными особенностями. Наиболее близкие параллели кинцвисские фрески обнаруживают с росписью Тимотесубани, хотя и среди образов Вардзии можно найти аналогии исследуемому памятнику (образ Христа над южной дверью в вардзийской церкви, фигура св. воина Артемия(?) на южной стене Вардзии). Также в качестве аналогии кинцвисскими фресками была приведена грузинская икона Христа Пантократора из Местии (нач. XIII в.). Местные художественные черты кинцвисской росписи выявляются 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.

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 были очень тесными: мы приводили 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.

III.1. Учитывая исследование Н. Симонишвили, и опираясь на статьи Т. Вельманс и М. Радуйко об иконографической программе **росписи церкви Богородицы в Кинцвиси**, в которых авторы интерпретируют сложный и

уникальный сюжет в центре второго регистра росписи алтаря как изображение литургического чина (нам ближе позиция М. Радуйко, уточняющего, что это — «Чин Возношения и раздробления Агнца»), мы рассмотрели этот сюжет в связи с поднимавшимися в этот период в византийском мире богословскими проблемами, дали подробный обзор иконографии, связанной с таинством Евхаристии и его пониманием в XII– начале XIII вв., и поместили уникальный сюжет Богородичной церкви в Кинцвиси в византийский и, впервые, – грузинский контекст.

Далее, нами была предпринята попытку понять связь центрального сюжета апсиды Богородичной церкви в Кинцвиси с написанными в том же регистре двумя сценами чудес Христа, основываясь на текстах, имеющих непосредственное отношение к историко-культурной ситуации в Византии в период богословских споров XII – начала XIII в. Вопрос о чудесах был непосредственно связан с проблемой, касавшейся двух природ Христа (божественной и человеческой) – вывод, который нами был подкреплён письменными источниками (богословскими текстами), позволившими связать эти две темы.

III. 2. Стилистический анализ росписи Богородичной церкви в Кинцвиси, насколько он возможен ввиду плохой сохранности памятника, позволил пересмотреть существующую датировку памятника (предполагавшиеся ранее: вторая половина XIV – начало XV в. (Т. Вельманс (1978), М. Радуйко), конец XIII – начало XIV в. (Т. Вельманс (2002)), конец XIII в. (Н. Симонишвили), вторая половина XIII в. (Т. Вирсаладзе, Д. Иосебидзе), середина XIII века (М. Дидебулидзе), первая половина XIII в. (Лафонтен-Дозонь), 1184–1212 гг., время правления царицы Тамары (В.Н. Лазарев) – в последних трех работах фрески кратко упомянуты в связи с другими рассматриваемыми авторами темами и не сопровождаются аргументацией). В нашей работе выдвинуто предположение, что роспись в церкви могла быть создана около 1200 года, времени, стилистические признаки которого обнаруживаются, на наш взгляд, в рисунке, композиционном построении сцен и в образном строе фресок. Фрески Богородичной церкви созданы неординарным мастером и независимо, как нам кажется, от соседнего храма св. Николая (чем ранее, главным образом, обосновывалась поздняя датировка Богородичной церкви). В качестве аналогий нами были приведены византийские памятники последней четверти – конца XII в. и времени около 1200 года.

## БИБЛИОГРАФИЯ

Сокращения

ΔΧΑΕ – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αθηνά

ВВ – Византийский временник, Москва

ДРИ – Древнерусское искусство. Сб. статей, Москва

Изв. КИАИ – Известия Кавказского Историко-археологического института в Тифлисе

ИРИ Т.1 – История русского искусства в 22-х томах. Т. 1: Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII века/ отв. ред. А.И. Комеч. М., 2007

ИРИ. Т.2/1 – История русского искусства в 22-х томах. Т. 2/1: Искусство 20–60-х годов XII века / отв. ред. А.И. Комеч. М., 2012

ИРИ. Т.2/2 – История русского искусства в 22-х томах. Т. 2/2: Искусство второй половины XII века / Отв. ред. Л.И. Лифшиц. М., 2015

ИХМ – Искусство христианского мира. Сборник статей. Москва: Издательство Православного Свято-Тихоновского Богословского Института

ПЭ – Православная энциклопедия/ Под ред. патриарха Московского и всея Руси Кирилла. Москва: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия»

DOP – Dumbarton Oaks Papers. Washington

Cah. Arch. – Cahiers archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen-âge. Paris

JÖB – Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik. Wien

REB – Revue des études byzantines. Paris

1. *Абакелия Н.* Георгий. Почитание в Грузии. Образ Георгия в грузинском фольклоре// ПЭ. Т. 10 (2005). С. 665–692
2. *Абрамишвили Г.* Атени Сиони// ПЭ. Т. 3 (2001). С. 675–677
3. *Аладашвили Н., Алибегашвили Г., Вольская А.* Живописная школа Сванети. Тбилиси, 1983
4. *Алибегашвили Г.В.* Памятники средневековой станковой живописи из Верхней Сванетии// Средневековое искусство. Русь. Грузия. М., 1978. С. 158–175
5. *Алибегашвили Г.* Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи. Тбилиси, 1979



6. *Алибегашвили Г.* Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI – начала XIII веков. Тбилиси, 1973
7. *Амиранашвили Ш.Я.* Вклад Грузии в сокровищницу художественной культуры. Тбилиси, 1953
8. *Амиранашвили Ш.Я.* Грузинская миниатюра. М., 1966
9. *Амиранашвили Ш.Я.* История грузинского искусства. М. 1963
10. *Артюхова Т.А., Луховицкий Л.В., Бродовая Ю.В.* Евстратий, Авксентий, Евгений, Мардарий и Орест. Мученичество. Литературная традиция и история почитания. Иконография// ПЭ. Т. 17. С. 333 – 336
11. *Бабић Г., Кораћ В., Ђирковић С.* Студеница. Београд, 1986 (*Cirković S., Korać V., Babić G.* Le monastère de Studenica. Beograd, 1986)
12. *Бакалова Е.* Бачковската костница. София, 1977.
13. *Безарашвили К.* Академия и богословская школа в Гелати// ПЭ. Т. 13. С. 260-261
14. *Беляев Л.А.* Вифлеем// ПЭ. Т. 8. С. 600-601
15. *Беридзе В.* Грузинская архитектура с древнейших времен до начала XX века. Тбилиси, 1967
16. *Борнер Р.* Византийские толкования VII – XV веков на Божественную Литургию/ пер. А. Гояль, под ред. свящ. Михаила Желтова. М., 2015
17. *Бугаевский А.В.* «Обратясь к византийским истокам...». Опыт агиографической реконструкции// Добрый кормчий 2011. С. 10–35
18. *Вахушти Багратиони* География Грузии / Введение, перевод и примечания М. Г. Джанашвили// Записки Кавказского отдела ИРГО. Вып. 5. Кн. XXIV. Тифлис, 1904.
19. *Вачейшвили К.А.* Об изображении кинцвисского ктитора// Сообщения АН Грузинской ССР. XXXII Вып.3. Тбилиси, 1963. С. 745-752 (на груз.яз, резюме на рус.яз.)
20. *Виноградов А.Ю.* Греческая житийная традиция святителя Николая. Проблемы и перспективы// Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире. М., 2011. С. 96 – 103
21. *Виноградов А.Ю.* Святой Николай. Между агиографией и археологией// Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире. М., 2011. С. 36–55

22. *Виноградов А.Ю., Белецкий Д.В.* К вопросу о византийском влиянии на архитектуру Кавказа (IX–X вв.)// ВВ. Т. 72 (97). М., 2013. С. 247-263.
23. *Виноградова Е.А.* Роспись юго-восточного придела собора в Гелати (Грузия) и византийское искусство XIV века (Доклад на Лазаревских чтениях 2013 г.)
24. *Вирсаладзе Т.Б.* Некоторые вопросы общей композиции росписи Атенского сиона// Средневековое искусство. Русь. Грузия. М., 1978. С. 83–91
25. *Вирсаладзе Т.Б.* Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи// II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977. [109]
26. *Вирсаладзе Т.Б.* Росписи Атенского Сиона. Тбилиси: «Хеловнеба», 1984
27. *Вирсаладзе Т.Б.* Роспись Иерусалимского Крестного монастыря и портрет Шота Руставели. Тбилиси, 1973
28. *Вирсаладзе Т.Б.* Фрагменты древней фресковой росписи главного Гелатского храма// Вирсаладзе Т. Избранные труды. Грузинская средневековая монументальная живопись. Тбилиси, 2007. С. 95 –144
29. *Вирсаладзе Т.Б.* Фресковая роспись в церкви Архангелов села Земокрихи// Ars Georgica. Is. 6. Tbilisi, 1963. P. 107–166
30. *Вирсаладзе Т.Б.* Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацквариши. Автореферат к диссертации, представленной на соискание ученой степени кандидата искусствоведческих наук. Тбилиси, 1949
31. *Войтенко А.А.* Антоний Великий// ПЭ. Т.2 (2011). С. 659–662
32. *Вольская А.И.* Гареджийская живописная школа. Росписи Бертубани// Средневековое искусство. Русь. Грузия. М., 1978
33. *Гвасалиа Д.Г.* Историческая география Восточной Грузии. Тбилиси, 1991
34. *Герасименко Н.В.* Антоний Великий. Иконография// ПЭ. Т.2 (2011). С. 663–664
35. *Герасименко Н.В.* Ефрем Сирин. Иконография// ПЭ. Т. 19 (2008). С. 104–105
36. *Герасименко Н.В., Орецкая И.А.* Иоанн Лествичник. Иконография// ПЭ. Т. 24 (2010). С. 425–431
37. *Гордеев Д.П.* Отчёт о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 году. Росписи в Чуле, Сапаре, Зарзме. Изв. КИАИ. I. Петроград, 1923. С. 1–95

38. *Гордеев Д.П.* Предварительное сообщение о К'инцвисской росписи// Ученые записки научно-исследовательской кафедры истории европейской культуры, III. Харьків 1929. С. 411–416
39. *Гордеев Д.П.* Схемы купольных росписей Грузии конца домонгольской эпохи// Бюллетень КИАИ. Вып. 8. Л., 1931
40. *Гордеев Д.П.* Тимотес-убани// Сабчота Хеловнеба (журнал). Тбилиси, 1940. № 4. (на грузин. яз.)
41. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Том 1. Древнерусское искусство X – начала XV века / под общ. ред. Я.В. Брука и Л.И. Иовлевой. М., 1995
42. *Графова М.А.* Иконография сил небесных в раннехристианском и раннесредневековом искусстве// Вестник МГУ. Серия 8. История. М., 2012. Вып. 2. С. 148–167
43. *Гугушвили Ш.* Богослужение Грузинской Православной Церкви XI – XVI в. // ПЭ. Т. 13 (2006). 243–248
44. *Д.Т. Кинцвиси.* Архитектура // ПЭ. Т. 33 (2013). С. 572–573
45. Дарственная грамота католикаса Мелкизедека Мцхетскому Свети-Цховели (1020 и 1033)// Грузинские документы IX-XV вв. в собрании ленинградского Института Востоковедения АН СССР. 1982
46. *Джурич В.* Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000
47. *Дидебулидзе М.Т.* Два памятника грузинской монументальной живописи в Верхней Имерети (Зенобани и Кисорети)// IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983
48. *Дидебулидзе М.Т.* Житийный цикл св. Николая в росписи начала 13-го века в Кинцвисском храме// Кавказоведение. Вып. 8. М., 2005. С. 97- 103
49. *Дидебулидзе М.* Кинцвиси. Росписи Кинцвиси// ПЭ Т. 33 (2013). С. 573–576
50. *Дидебулидзе М.Т.* Роспись церкви Спаса в Зенобани (Исследование по истории грузинской монументальной живописи первой половины XIII века): Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения/ АН ГССР, Ин-т истории груз. искусства им. Г.Н. Чубинашвили. Тбилиси, 1990
51. *Долакидзе М., диак. Михаил Желтов, Хевсуриани Л., Шенгелия Д.* Георгия Мтацминдели Типикон// ПЭ. Т. 11 (2006). С. 110–111

52. *Дурново Л.А.* Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957
53. *Ермилов П.В.* Константинопольские споры о богословии Евхаристии XII века// ПЭ. Т. 17 (2008). С. 625-629
54. *Желтов М.С.* Агнец// ПЭ. Т. 1 (2000). С. 255-256
55. *Желтов М., диак.* Евхаристия. Антиохия и Сирия// ПЭ. Т. 17 (2008). С. 564–567
56. *Желтов М., диак.* Евхаристия. Иерусалим и Палестина// ПЭ. Т. 17 (2008). С. 562 – 564
57. *Желтов М., диак.* Евхаристия. Учение свт. Кирилла Александрийского о Евхаристии// ПЭ. Т. 17. М., 2008. С. 584 – 588
58. Жизнь царицы цариц Тамар/ АН ГССР, Комиссия по источникам истории Грузии. Пер. и введ. В. Д. Дондуа. Тбилиси, 1985
59. Житие царя царей Давида/ Пер. свящ. И. Зетеишвили// Символ. 1998. № 40
60. *Заиграйкина С.П., Татарченко С.Н.* Косма и Дамиан// ПЭ. Т. 38 (2015). С. 243–247.
61. *Захарова А.* Византийские церкви. Кастория. М.: «Белый город», 2014
62. *Захарова А.В.* Фрески церкви Панагии Мавриотиссы в Касторье// ВВ. Т. 59. М., 2000. С. 189 – 197
63. *Захарова А.В.* Фрески церкви Св. Николая в селе Манастир и основные направления в живописи Македонии XIII в.// Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси. Западной Европы. Материалы научной конференции 2011. М., Изд. МГУ, 2012. С. 123 – 136
64. Иконы на Балканах. Синай. Греция. Болгария. Югославия/ К. Вейцман, М. Хадзидакис, К. Миятев, С. Радойчич. София–Белград, 1967
65. *Иоанн Златоуст, свт.* Остатки из толкования на Притчи Соломона // Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архієпископа Константинопольскаго, въ русскомъ переводѣ. Том 12. Книга 3. С.-Петербургъ: Изданіе С.-Петербургской Духовной Академіи, 1906
66. Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архієпископа Константинопольскаго, в русскомъ переводе. Т. 7. Кн. 1. СПб, 1901
67. *Иосебидзе Дж.* Роспись Ачи. Памятник грузинской монументальной живописи конца XIII века. Тбилиси, 1989
68. Истории и восхваление венценосцев. Тбилиси, 1954

69. *Каковкин А.Я.* О датировке росписей храма св. Григория (1215 г.) в Ани// ВВ. Вып. 48. М., 1987. С. 108–115
70. *Карпов С.П.* История Трапезундской империи. СПб., 2007
71. *Карпов С.П.* Образование Трапезундской империи (1204–1215)// ВВ. Вып. 60 (85). М., 2001. С. 5–29
72. *Кекелидзе К., прот.* Иерусалимский канонарь VII века. Тифлис, 1912
73. *Кекелидзе К., прот.* Этюды по истории древнегрузинской литературы. Тбилиси, 1945. Т. II. С. 8 (на груз. яз.)
74. *Кения Р.И.* Предалтарные кресты Верхней Сванетии// Средневековое искусство. Русь. Грузия. М., 1978. С. 223 – 224
75. *Киприан (Керн), проф., архим.* Евхаристия. М., 2001
76. *Кипшидзе Д.А.* О росписи большого храмового пещерного сооружения Вардзии// Изв. КИАИ. Т.3. Тифлис, 1925. С. 87–96
77. *Клдиашвили Д., Схиртладзе З.* Гареджи// ПЭ. Т10 (2010). С. 419–423.
78. *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери. Т. 2. Петроград, 1915.
79. *Красносельцев Н.Ф.* Объяснение Литургии, составленное Феодором, епископом Андидским: Памятник византийской духовной литературы XII в.// Православный собеседник. Казань, 1884. Т. 1. С. 370–415
80. *Курцикидзе Ц.* Афонская литературно-просветительская школа// ПЭ.Т. 13 (2006). С. 258 –259
81. *Курцикидзе Ц.* Евфимий Святогорец (Мтацминдели)// ПЭ. Т. 17 (2008). С. 457–461
82. *Лаврентьева Е.В.* Мозаики собора Санта Мария Ассунта в Торчелло в контексте искусства византийского мира рубежа XI–XII вв. Иконография и стиль. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2014.
83. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М.: «Искусство», 1986
84. *Лазарев В.Н.* Этюды по иконографии Богоматери// Византийская живопись / Лазарев В.Н. М., 1971. С. 275 – 329
85. *Лафонтен-Дозонь Ж.* Исследования по декоративным программам средневековых церквей Грузии в связи с византийской монументальной живописью// II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977. [108]

86. *Лидов А.М.* Образ «Христа-архиерея» в иконографической программе Софии Охридской// Византия и Русь. Сборник памяти В.Д.Лихачевой. Москва, 1989. С. 65–90
87. *Лидов А.М.* Росписи монастыря Ахтала. История, иконография, мастера. М., 2014
88. *Лифшиц Л.И.* Живопись второй половины – конца XII века// ИРИ. Т.2/2. С. 142-305
89. *Ломоури Н., Лордкипанидзе М., Озерова Н., Самушия Дж.* Византия и Грузия (Регионы и периферия Византийской империи) // ПЭ. Т. 8 (2004). С. 215 – 219
90. *Лордкипанидзе И.* Житийный цикл святого Георгия в Убиси// Дечани и византијска уметност средином XIV века. Међународни научни скуп поводом 650 година манастира Дечана. Београд, 1989. С. 97 – 107
91. *Лордкипанидзе И. Г.* Роспись придела Вамека Дадиани в Хоби// Средневековое искусство. Русь. Грузия. М., 1978. С. 131–144
92. *Лордкипанидзе И.* Роспись в Цаленджиха. Тбилиси, 1992
93. *Лордкипанидзе М. Д.* О византийско-грузинских взаимоотношениях VII – XIII вв.// Византийские очерки. М., 1982. С. 160 –182
94. *Луковникова Е.А.* Ветхозаветные прообразовательные сюжеты в византийской монументальной живописи второй половины XIII – середины XIV веков. Диссертация на соискание ценой степени канд. искусствоведения. М., 2003.
95. Люди и судьбы. Библиографический словарь востоковедов - жертв политического террора в советский период (1917-1991). Изд. подготовили Я. В. Васильков, М. Ю. Сорокина. СПб., 2003
96. *Макарова А.Л.* Ветхозаветный цикл церкви Рождества Богородицы в Бетании и его соотношение с программой росписи основного объема храма// Доклад на XXVI Ежегодной богословской конференции ПСТГУ, 22–23 января 2016 (не опубликован)
97. *Макарова А.Л.* Фрески алтарной апсиды церкви Рождества Богородицы в Бетании (Грузия): стиль живописи и проблема датировки// Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 2 / под ред. С.В. Мальцевой и Е.Ю. Станюкович-Денисовой. СПб., 2012. С. 100–107

98. *Макарова А.Л.* Фрески церкви св. Георгия в Бочорме// Актуальные проблемы теории и истории искусства. Конференция. 2010. Сб. статей. СПб., 2011. С. 46-55
99. *Март Н.Я.* Грузинская поэма «Витязь в барсовой шкуре» Шоты из Рустава и новая культурно-историческая проблема. Петроград, 1917
100. *Метревели Р.* Правление св. царя Давида IV Строителя и св. царицы Тамары// ПЭ. Т. 13 (2006). С. 362 – 364
101. *Микеладзе К.Т.* Отражение легенды о Нерукотворном образе Спаса в грузинском искусстве// Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М., 1996. С. 90–95
102. *Муретов С.* Чин Проскомидии в Греческой Церкви с XII до половины XIV века (до патриарха Филофея)// Чтения в Обществе любителей духовного просвещения. М., 1894. Февраль. С. 192 – 216
103. *Никитин С. И., Ткаченко А.А., Лукашевич А.А.* Вавилонские отроки// ПЭ. Т. 6 (2003). С. 481 – 486
104. Обращение Грузии / пер. Е.С. Такаишвили. Тбилиси, 1989
105. *Овчарова О.В.* Изобразительное искусство и монастырское богослужение в Византии середины XI – начала XIII веков// ИХМ. Вып. 8. (2004). С. 26–46
106. *Орлова М.А.* Орнамент и другие элементы декоративного убранства в живописи середины 1120-х – начала 1160-х годов// ИРИ Т. 2/1. М., 2012
107. *Пивоварова Н.В.* Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: иконографическая программа росписи. СПб., 2002
108. *Пиралишвили О.* Роспись Кинцвиси. Тбилиси, 1979
109. *Подобедова О.И.* Программа декора Гелатского Евангелия как отражение идейных течений второй половины XII века// II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977
110. *Полякова С.В.* Симеон Метафраст. Жизнь и деяния святого отца нашего Николая// Византийские легенды. Л., 1972. С. 140–155
111. *Попова О.С.* Аскетическое направление в византийском искусстве второй четверти XI века и его дальнейшая судьба// Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. М., 2005. С. 175–204
112. *Попова О.С.* Балканская уметност раног XIII века и руско сликарство// Зограф. Вып. 14. Београд, 1983. С. 31–39

113. *Попова О.С.* Миниатюры Галицко-Волынского евангелия-апракос первой трети XIII в.// Попова О.С. Византийские и древнерусские миниатюры. М., 2003. С. 123–151
114. *Попова О.С.* Миниатюры Хутынского Службника раннего XIII в.// Попова О.С. Византийские и древнерусские миниатюры. М. 2003. С. 107 – 122
115. *Попова О.С.* Русские иконы начала XIII века и византийское искусство// Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, иконы, фрески. М. 2006. С. 451 – 492
116. *Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А.* Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века. М., 2012
117. *Попова О.С., Сарабьянов В.Д.* Живопись второй половины XI – первой четверти XII века// ИРИ Т.1. С. 418–535
118. *Попова О.С., Сарабьянов В.Д.* Живопись второй половины XI – первой четверти XII века// ИРИ Т.1. С. 418 – 535
119. *Попова О.С., Сарабьянов В.Д.* Живопись конца X – середины XI века// ИРИ Т.1. С. 180–323
120. *Привалова Е.* Вардзия. Тбилиси, 1982
121. *Привалова Е. Л.* Новые данные о Бетании// IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983
122. *Привалова Е.* О грузинской монументальной живописи рубежа XII – XIII вв.// II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977
123. *Привалова Е.* Павниси. Тбилиси, 1977
124. *Привалова Е.Л.* Роспись Тимотесубани. Исследование по истории грузинской средневековой монументальной живописи. Тбилиси, 1980
125. *Радојчић С.* Милешева. Београд, 1971
126. *Радујко М.* Чин Узношења и раздробљења Агнеца у Причешћу Апостола из Богородичине цркве у Кинцвиси// Зборник радова Византолошког института XXXIV. Београд, 1995. С. 203-223
127. *Рапава М.* Догматическая и полемическая литература// ПЭ. Т. 13 (2006). С. 272 – 275
128. *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



129. *Саминский А.Л.* Мастерская грузинской и греческой книги в Константинополе XII – начала XIII века// Музей 10. Художественные собрания СССР. М., 1989. С. 184–216
130. *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
131. *Сарабьянов В.Д.* Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов// ИРИ. Т. 2/1. М., 2012. С. 158 –335
132. *Сарабьянов В.Д.* Преображение как прообраз Страстей Господних в искусстве византийского мира// Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы конференции МГУ 2011. М., 2012. С. 39–68
133. *Сарабьянов В.Д.* Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века// Искусствознание. М., 1994. С. 268-312
134. *Сарабьянов В.Д.* Фрески Георгиевской церкви в Старой Ладоге и стилистические течения в новгородской живописи последней трети XII в.// ВВ. Т. 59 (84). М., 2000. С. 166–188
135. *Свердлова С.В.* Программа росписи придела Вамека Дадиани в Хоби// ВВ. Т. 72 (97). М., 2013. С. 301 – 315
136. *Северов Н.П.* Памятники грузинского зодчества. М., 1947
137. *Силогава В.* Грузинская церковь в царствование Георгия III и св. царицы Тамары// ПЭ. Т. 13. С. 191–229.
138. *Силогава В.* Грузинская Церковь во 2-й пол. X-XI в.: 3-й этап монастырского строительства // ПЭ. Т. 13. С. 203–204.
139. *Силогава В.И., Э.П.А., Э.П.Ц.* Иверский монастырь. Источники. История монастыря в византийский период // ПЭ. Т. 21. М., 2009. С. 24 – 35
140. *Силогава В.И.* Грузинская церковь при св. царе Давиде Строителе, Руис-Урбнисский собор. Грузинская церковь в царствование Георгия III и св. царицы Тамары// ПЭ. Т. 13 (2006). С. 191-229
141. *Синай. Византия. Русь. Православное искусство с VI до начала XX века.* СПб., 2000
142. *Служебник.* Издательский совет РПЦ. М, 2005.
143. *Служебник.* Изд. Московской патриархии. М., 2013.

144. *Смирнов Я.И.* Цромская мозаика. Тифлис: «Метехи», 1935 (посмертное издание).
145. *Смирнова Э.С.* «Смотря на образ древних живописцев...». Тема почитания икон в искусстве Средневековой Руси. М., 2007
146. *Схиртладзе З.Н.* Роспись пещерного храма в Бертубани. Исследование по истории грузинской монументальной живописи начала XIII в. Автореферат дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения. Тбилиси, 1987.
147. *Такайшвили Е.* Археологические экскурсии, разыскания и заметки. Вып. 1. Тифлис, 1903
148. *Такайшвили Е.* Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии. Тбилиси, 1952.
149. *Толмачевская Н.И.* Декоративное наследие древнегрузинской фрески. Тбилиси, 1939
150. *Толмачевская Н.И.* Фрески древней Грузии. Тбилиси, 1931
151. *Тьерри Н.* Роспись церкви св. Григория Тиграна Хоненца в Ани (1215)// II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977
152. *Успенский Ф.И.* Богословское и философское движение в Византии XI – XII веков// Журнал министерства народного просвещения. Санкт-Петербург, 1891. С. 102 – 159
153. Фрески монастыря Киранц: материалы из архива Дурново. Ереван, 1990.
154. *Хевсуриани Л., Гугушвили Ш.* Богослужение Грузинской Православной Церкви// ПЭ. Т. 13 (2006). С. 234 – 252
155. *Царевская Т.Ю.* Фрески церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»). Новгород, 1999.
156. *Цигаридас Е.Н., Ловерду-Цигарида К.* Священная великая обитель Ватопед. Византийские иконы и оклады. М., 2016
157. *Чеишвили Г.* Кинцвиси. История// ПЭ. Т. 33 (2013). С. 571–572
158. *Чубинашвили Г.Н.* Пещерные монастыри Давид-Гареджи. Очерк по истории искусства Грузии. Тбилиси, 1948
159. *Шевченко Э.В.* Власий. Иконография// ПЭ. Т.9 (2005). С. 102–107
160. *Шевякова Т.С.* Монументальная живопись раннего средневековья Грузии [Альбом]. Тбилиси, 1983.
161. *Шенгелия М.С.* Заза Панаскертели – Цицишвили. Тбилиси, 1975

162. *Шота Руставели. Витязь в тигровой шкуре* / перевод Н. Заболоцкого. СПб., 2002
163. *Этингоф О.Е.* Иконография ветхозаветных прообразов Богоматери средневизантийского периода// *Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XII – XIII веков.* М., 2000. С. 13 –38
164. *Этингоф О.Е.* К иконографии Богоматери «Ласкающей» (Гликофилусы)// *Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI– XIII вв.* М., 2000. С. 67–98
165. *Этингоф О.Е.* Новые стилистические и идейные тенденции в византийской живописи XII века. Автореферат дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения/ Исторический факультет. Кафедра истории зарубежного искусства МГУ имени М.В. Ломоносова. М., 1987
166. *Этингоф О.Е.* Эрмитажный памятник византийской живописи конца XII века (стиль и иконография)// *Восточное Средиземноморье и Кавказ IV – XVI вв. Сборни статей.* Л., 1988. С. 141–159
167. *Aleksidze Z., Mahé J.-P.* Manuscrits géorgiens découverts à Sainte-Catherine du Sinaï// *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des séances de l'année 1995. Avril- juin. Fas. II.* Paris, 1995. P. 487-494
168. *Alpago-Novello A., Beridze V., Lafontaine- Dosogne J.* Art and architecture in medieval Georgia. Louvain-la-Neuve, 1980
169. *Babić G.* Chapelles latéraux des églises serbes du XIII siècle et leur decore peint// *L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopocani, 18 - 25 septembre 1965.* Beograd, 1967. P. 179 – 187
170. *Babić G.* Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques. Paris, 1969
171. *Babić G.* Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIIe siècle// *Frühmittelalterliche Studien.* Bd. 2. Berlin, 1968. P. 368–386
172. *Brogiolo G.P., Gheroldi V., Rubeis F. de, Mitchell J.* Nuove ricerche su sequenza, cronologia e contesto degli affreschi di Santa Maria foris portas di Castelseprio// *Hortus Artium Medievalium. Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages.* Zagreb, 2014. Vol. 20/2. P. 720-737
173. *Brosset L.* Bibliographie analytique des ouvrages de Marie-Felicite Brosset, membre de l'Academie Imperiale des Sciences de St.-Petersburg, 1824-1879. St.-Pétersbourg, 1881

174. *Brosset M.F.* Histoire de la Géorgie, depuis l'antiquité jusqu'au XIXe siècle. St.-Pétersbourg, 1848–1858
175. *Brosset M.F.* Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie en 1847-1848. St.-Pétersbourg, 1849-1851
176. *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*/ ed. Helen C. Evans. New York, 2004
177. *Chatzidakis N.* Hosios Loukas/ *Byzantine Art in Greece. Mosaics. Wall Paintings*/ ed. Chatzidakis M. Athens, 1997.
178. *Constantinides E.* Byzantine Traditions and the Churches of Georgia in the Caucasus and the Lowlands: Iconography, Style and Liturgical Influences// Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Подобедовой (1912–1999): Сб. статей / отв. ред. М. А. Орлова. М., 2005. С. 245 – 276
179. *Conversation with God. Catalogue.* Athens, 1998
180. *Cutler A.* Under the Sign of the Deësis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature// DOP. Vol. 41 (1987). P. 145–154
181. *Davitgareji Monasteries – Laura Udabno*/ G.Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation/ ed. M. Bulia, D. Tumanishvili. Text: M. Bulia, A. Volskaya, D. Tumanishvili. Tbilisi, 2008
182. *Davitgareji Monasteries – Natlismcemeli. Bertubani*/ G.Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation/ ed. M. Bulia, D. Tumanishvili. Text: M. Bulia, A. Volskaya, D. Tumanishvili, T. Jojua. Tbilisi, 2010
183. *Demus O.* Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei// Berichte zum XI internationalen Byzantinischen Kongress. München 1958. München, 1960. T. IV, 2. S. 1–63
184. *Der Nersessian S.* Armenian manuscripts in the Walter Art Gallery. Baltimore, 1973
185. *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
186. *Didebulidze M.* Correlation of Architecture and Painting in the 13th Century Mural Painting in Kintsvisi Church of St. Nikoloz// Academia. Is. 3. Tbilisi, 2002.

187. *Didebulidze M.* Image of the Three Youths in the Furnace against the Background of Anti-heretical Disputes at the End of the 12th century// The Proceedings of 2nd International Symposium of Georgian Culture. The Caucasus: Georgia on the Crossroads. Cultural exchanges across the Europe and Beyond. Tbilisi, 2011. P. 118–124
188. *Didebulidze M.* On the Reflection of Theological Disputes in the Program of the Wall Painting of St. Nicholas Church at Kintsvisi// Georgian Antiquities. Tbilisi, 2005. Is. 6. P. 116-140 (на грузинском языке с английским резюме с. 140–141)
189. *Didebulidze M.* Secular trends in the Georgian culture from the period of Queen Tamar and the contemporary wall painting// Proceedings of Vakhtang Beridze 1st International Symposium of Georgian culture. Georgian Art in the Context of European and Asian Cultures. June 21 – 29, 2008. Tbilisi, 2009. P. 121–125
190. *Didebulidze M.* St. Nicholas in the 13th century Mural Painting of Kintsvisi Church, Georgia// Iconographica. Rivista di iconografia medievale e moderna. VI. Firenze, 2007. P. 61–77
191. *Didebulidze M., Kuprashvili N.* Conservation of the Kintsvisi Wall Paintings – Example of the Integrated Intervention Program// Glasnik Drustva Konzervatora Srbije. N26. Beograd, 2002
192. *Djobadze W.* Early medieval Georgian monasteries in historic Tao, Klarjet‘i, and Šavšet‘i. Stuttgart, 1992
193. *Djurić V.J.* La peinture murale byzantine: XIIe et XIIIe siècles// Actes du XVe Congrès international d'études byzantines. Rapports et co-rapports. Vol. 3. Athènes, 1976. P. 1 – 96
194. *Dubois de Montpéroux F.* Voyage autour du Caucase, chez les Tcherkesses et les Abkhases, en Colchide, en Georgie, en Arménie et en Crimée: avec un atlas géographique, pittoresque, archéologique, géologique, etc. Paris, 1839- 1843
195. *Dufrenne S.* Images du décor de la prothèse// REB. Vol. 26 (1968). P. 297–310
196. *Dufrenne S.* L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIe siècle// L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopocani, 18 - 25 septembre 1965. Beograd, 1967. P. 35 – 46
197. *Dufrenne S.* L'illustration des Psautiers grecs du Moyen âge. I. Pantocrator 61, Paris grec. 20, British Museum 40 731. Paris, 1966
198. *Dulau R.* Peintures murales en France XIIe –XVIe siècle. Paris, 2013

199. *Eastmond A.* «Local» Saints, Art and Regional Identity in the Orthodox World after the Fourth Crusade// *Speculum. A Journal of Medieval Studies.* Vol. 78, No. 3. Cambridge, Jul. 2003. PP. 707–749
200. *Eastmond A.* *Royal Imagery in Medieval Georgia.* Pennsylvania State University Press, 1998
201. *Folda J.* *The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098–1187.* Cambridge, 1995
202. *Gittins M.* Methodological and Practical Approaches to the Conservation of three Georgian Wall Paintings// *Proceedings of Vakhtang Beridze 1st International Symposium of Georgian Culture. Georgian Art in the Context of European and Asian Cultures.* Tbilisi, 2009. P. 341–346
203. *Grabar A.* Miniatures gréco-orientales. Un manuscrit des Homélies de Saint Jean Chrysostome à la Bibliothèque National d'Athènes (Athéniensis 211)// *Seminarium Kondakovianum. Recueil d'études. Archéologie. Histoire de l'art. Etudes byzantines.* V. 5. Prague, 1932
204. *Grabar A.* Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures// *DOP.* Vol. 8 (1954). P. 163–199
205. *Grigoriadou–Cabagnols H.* Le décor peint de l'église de Samari en Messénie// *Cah. Arch.* Vol. 20. 1970. P. 177 - 196
206. *Hadermann-Misguich L.* La peinture monumentale tarδο-connène et ses prolongements à XIIIe siècle// *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines. Rapports et co-rapports.* Vol. 3. Athènes, 1976. P. 97–128
207. *Hélou N.* Les fresques du Liban: maniera graeca ou maniera syriaca// *The Syriac Renaissance (Eastern Christian Studies 9).* Leuven–Paris–Walpole, 2010. P. 293–309
208. *Hermay L.* Les basileis et les moines géorgiens d'Iviron// *Camenuae.* № 6. 2010
209. *Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai / Ed. R.S. Nelson, K.M. Collins.* Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2006
210. *Jolivet-Lévy C.* La peinture à Constantinople au XIIIe siècle. Contacts et échanges avec l'Occident// *Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle.* Paris, 2012. P. 21–40
211. *Jolivet-Lévy C.* *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords.* Paris, 1991
212. *Kalopissi-Verti S.* *Aspects of Byzantine Art after the Recapture of Constantinople (1261 – c. 1300): Reflections of Imperial Policy, Reactions,*

- Confrontation with Latins// Orient et Occident méditerranéen au XIIIe siècle. Les programmes picturaux. Paris, 2012. P. 41 – 64
213. *Kalopissi-Verti S.* Painters' Portraits in Byzantine Art// ΔΧΑΕ. Περίοδος Δ'. Αθήνα, 1994. Τ. 17. Σ. 129 –142
214. *Knipp D.* The Chapel of Physicians at Santa Maria Antiqua// DOP. Vol. 56 (2002). P. 1–23
215. *Lafontaine-Dosogne J.* L'évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261// Actes du XVe Congrès international d'études byzantines. Rapports et co-rapports. Vol. 3. Athènes, 1976. P. 129-156
216. *Lidov A.M.* The Mural Paintings of Akhtala. Moscow, 1991
217. *Lidova M.* The artist's signature in Byzantium. Six icons by Ioannes Tohabi in Sinai monastery (11th-12th century)// Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica. Scuola Normale Superiore di Pisa. Pisa, 2009. N. 1. P. 77–98
218. Medieval Georgian Ecclesiastical Art in the Georgian National Museum. Tbilisi, 2012
219. *Malmquist T.* Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria. Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kasnitzi. Uppsala, 1979
220. *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.
221. *Mango C., Hawkins E. J.W.* The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings// DOP. Vol. 20 (1966). P. 119–206
222. Masterpieces of Byzantine and Russian Icon Painting. 12th – 16th Century. Exhibition 30 april to 29 june 1974
223. Medieval Georgian Ecclesiastical Art in the Georgian National Museum. Tbilisi, 2012
224. *Millet G.* Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVE, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du mont Athos. Paris, 1916. Deuxième édition, 1960
225. *Mourier J.* L'art religieux au Caucase. Paris, 1887
226. *Mouriki D.* A Pair of Early 13th-century Moses Icons at Sinai with the Scenes of the Burning Bush and the Receiving of the Law// ΔΧΑΕ. Περίοδος Δ'. Αθήνα, 1992. Τ. 16. Σ. 171–184

227. *Mouriki D.* Stylistic trends in monumental painting of Greece during the eleventh and twelfth centuries// DOP. Vol. 34/35 (1980/81). P. 77-124
228. *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
229. *Mouriki D.* The Mosaics of Nea Moni on Chios. Athens, 1985
230. *Mouriki D.* Variants of the Hodegetria on two thirteenth-century Sinai icons // Cah. Arch. Vol. 39. 1991. P. 153 – 182
231. Narrative of the Embassy of Ruy Gonzalez de Clavijo to the Court of Timour at Samarcand, A.D. 1403-6/ tr. Clements R. Markham. London, 1859
232. *Nicolaïdès A.* L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre: Etude iconographique des fresques de 1192// DOP. Vol. 50 (1996). P. 1–137
233. *Panayotidi M.* Thirteenth-Century Icons and Frescoes at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai. Some Observations// Orient et Occident méditerranéen au XIIIe siècle. Les programmes picturaux. Paris, 2012. P. 87–102
234. *Parani M.G.* Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th – 15th Centuries). Leiden, Boston, 2003
235. *Patterson Ševčenko N.* The life of Saint Nicholas in Byzantine art. Torino, 1983
236. *Pelekanidis S.M., Christou P.C., Tsiomis Ch., Kadas S.N.* The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts. The Monasteries of Iveron, St. Psenteleimon, Esphigmenou, and Chilandari. Vol. 2. Athens, 1975
237. *Penkova B.* Thirteenth-Century Mural Paintings in South Bulgaria in the Light of the Recent Studies// Orient et Occident méditerranéen au XIIIe siècle. Les programmes picturaux. Paris, 2012. P. 135–156
238. *Privalova C.* Certaines particularités des peintures murales géorgiennes des XII – XIII siècles// Студеница и византијска уметност око 1200 години. Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишњице САНУ: Септембар 1986. Београд, 1988. P. 415 – 432
239. Sinai. Byzantium. Russia. Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century/ ed. Y. Piatnitsky, O. Baddeley, E. Brunner, M. Mundell Mango. St. Petersburg, London, 2000
240. *Sinkević I.* The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage. Wiesbaden, 2000



241. *Skhirtladze Z.* The Oldest Murals at Oshki Church. Byzantine Church Decoration and Georgian Art // Eastern Christian Art. Vol. 7. Amsterdam, 2010. P. 97 – 134.
242. *Skhirtladze Z.* Under the sign of the Triumph of Holy Cross : Telovani Church Original Decoration and its Iconographic Programme// Cah. Arch. Vol. 47 (1999). P. 101–118.
243. *Sobkovitch S.* Les préfigurations mariales dans l'art byzantin : évolution des principaux types/ Thèse de doctorat sous la direction de C. Jolivet-Lévy. Paris : École Pratique des Hautes Études, 2011
244. *Sotiriou G. et M.* Icônes du Mont Sinai. 2 volumes. Athènes, 1956–1958
245. *Stylianou A. and J.* The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art. Second Edition. Nicosia, 1997
246. *Taylor M.* A Historiated Tree of Jesse// DOP. V. 34/35 (1980/81). P. 125–176
247. The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261/ Ed. by Helen C. Evans and William D. Wixom. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1997
248. *Thierry N., Thierry M.* Peintures du Xe siècle en Géorgie méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure// Cah. Arch. Vol. 24 (1975) P. 73-113.
249. *Thierry N.* L'art monumental byzantin en Asie Mineure du XIe siècle au XIVe // DOP. Vol. 29 (1975). P. 73 –111
250. *Thierry N.* La peinture médiévale arménienne// Thierry N. Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux Xe et XIe s. London, 1977. P. 397–407
251. *Thierry N.* La peinture médiéval Géorgienne// Thierry N. La peinture d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux X et XI s. London, 1977. P. 409–421
252. *Thierry N.* Les peintures de la cathédrale de Kobayr (Tachir)// Cah. Arch. Vol. 29 (1980-81). P. 103 – 122
253. *Thierry N.* Les peintures de l'église de Kiranc// IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983
254. *Thierry N. et M.* La cathédrale de T'Bet. Nouvelles données// Cah. Arch. Vol. 47 (1999) P. 77–100.
255. *Tomeković S.* Ermitage de Paphos: décors peints pour Néophyte le Reclus// Les saints et leur sanctuaire à Byzance: textes: images et monuments. Paris, 1993 (Byzantina Sorbonensia 11). P. 151–171

256. *Tomeković S.* 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. 233 – 244
257. *Tomeković S.* Miracles du Christ dans la peinture murale byzantine et géorgienne (XIIe-début XIIIe siècle)// Revue des études géorgiennes et caucasiennes. Ed. 6/7. Paris, 1990/91. P. 185-204
258. *Vedovello S.* A Shared Project// Proceedings of Vakhtang Beridze 1st International Symposium of Georgian Culture. Georgian Art in the Context of European and Asian Cultures. Tbilisi, 2009. P. 337 – 340
259. *Velmans T.* La koine grecque et les régions périphériques orientales du monde byzantin. Programmes iconographiques originaux (X – XIII s.)// JÖB. Bd. 31 (1981) S. 677-723
260. *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
261. *Velmans T.* L'Arbre de Jessé en Orient chrétien// ΔΧΑΕ. Τ. ΚΣΤ' Αθηνα, 2005. Σ. 125–140
262. *Velmans T.* Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi. Une image unique de la Communion des Apôtres// Cah. Arch. Vol. 27 (1978) P. 147-161
263. *Velmans T.* Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi. Une image unique de la Communion des Apôtres// Velmans T. L'art médiéval de l'Orient chrétien. 2ème édition revue et augmentée. Recueil d'études. Sofia, 2002. P. 241 – 250
264. *Velmans T.* L'image de la Deisis dans les églises de Géorgie et dans le reste du monde byzantin// Velmans T. L'art médiéval de l'Orient chrétien. 2ème édition revue et augmentée. Recueil d'études. Sofia, 2002. P. 79 – 114
265. *Velmans T.* Un triptyque avec l'Arbre de Jessé et deux autres images mobiles conservée en Géorgie// L'art médiéval de l'Orient chrétien. Recueil d'études. 2e éd., Sofia-Paris, 2002. P. 325-332
266. *Vocotopoulos P.L.* La peinture dans le Despotat d'Épire// Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Paris: Picard, 2012. P. 123–134
267. *Walter Ch.* Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982.
268. *Walter Ch.* Biographical scenes of the Three Hierarches // REB. Vol. 36 (1978). P. 233–260

269. *Walter Ch.* Christological Themes in the Byzantine Marginal Psalters from the Ninth to the Eleventh Century// REB. Vol. 44 (1986). P. 269–288
270. *Walter Ch.* L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine. Paris, 1970
271. *Walter Ch.* The Christ Child on the Altar in the Radoslav Narthex: a Learned or a Popular Theme?// Студеница и византијска уметност око 1200 години. Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишњице САНУ: Септембар 1986. Београд, 1988. С. 219 –224
272. *Walter Ch.* Two notes on the Deësis// REB, Vol. 26 (1968). P. 311-336
273. *Weitzmann K.* Byzantium and the West around the Year 1200// Weitzmann K. Art in the Medieval West and its Contacts with Byzantium. London, 1982. P. 53-93
274. *Weitzmann K.* Die armenische Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts. Bamberg, 1933
275. *Weitzmann K.* Fragments of an early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai// ΔΧΑΕ 4. Αθήνα, 1966. Σ. 11–23
276. *Weitzmann K.* Icons Programs of the 12th and 13th Centuries from Sinai// ΔΧΑΕ 12. Αθήνα, 1986. Σ. 63–116
277. *Weitzmann K.* Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai// The Art Bulletin. College Art Association, New York. September, 1963. P. 179–203
278. *Wharton-Epstein A.* The problem of provincialism: Byzantine monasteries in Cappadocia and monks in South Italy // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Bd. 42 (1979) S. 28–46
279. *Wharton Epstein A.* Tokali kilise. Tenth-century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia. Washington, 1986
280. *Yota E.* Le tétraévangile Harley 1810 de la British Library. Contribution à l'étude de l'illustration des tétraévangiles du Xe au XIIIe siècle. Thèse de doctorat présentée devant la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg en Suisse. Fribourg, 2001.
281. *Κωνσταντινίδη Χ.* Ο Μελισμός. Θεσσαλονίκη, 2008
282. *Μουρίκη Ν.* Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Μονής του Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο // ΔΧΑΕ Περίοδος Δ'. Τ. 14 (1987-1988) Αθήνα, 1989. Σ. 205 – 266 (резюме на англ. с. 264-266)
283. *Παλαμαστορακης Τ.* Ένα εικαστικό εγκώμιο του Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου: Οι εξωτερικές τοιχογραφίες στο καθολικό της μονής της Μαυριώτισσας στην Καστοριά// ΔΧΑΕ Περίοδος Δ'. Τ. 15. Αθήνα, 1989 – 1990. Σ. 221 – 240

284. *Πελεκανίδου Στ., Χρήστου Π, Μαυροπούλου- Τσιούμη Χ., Καδά Σ., Κατσαρού Αικ.* Οι θησαυροί του Αγίου Όρους. Εικονογραφημένα χειρόγραφα: Μ. Βατοπεδιου, Μ. Ζωγράφου, Μ. Σταυρονικήτα, Μ. Ξενοφώντος. Τ. Δ΄, Αθήνα 1991.
285. *Πελεκανίδου Στ., Χρήστου Π, Μαυροπούλου- Τσιούμη Χ., Καδά Σ., Κατσαρού Αικ.* Οι θησαυροί του Αγίου Όρους. Εικονογραφημένα χειρόγραφα: Μ. Μεγίστης Λαύρας, Μ. Παντοκράτορος, Μ. Δοχειαρίου, Μ. Καρακάλου, Μ. Φιλοθέου, Μ. Αγίου Παύλου. Τ. Γ'. Αθήνα 1979
286. *დოდეზერიძე მ.* ახალი მონაცემები ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის XIII-ს-ის საუკუნის მონატულობის შესახებ// საქართველოს სიძველენი. №1 . თბილისი, 2002. გვ. 85–100
287. *ვაჩეიშვილი ნ.* ყინწვისის მშენებლის გამოსახულების შესახებ// Сообщения АН Грузинской ССР. XXXII. Вып. 3. Тбилиси, 1963. С. 745–752 (на груз.яз., резюме на рус.яз.)
288. *მიქერაძე ქ.* რკონის ციხის ეკლესიის მოხატულობა// ძველი ხელოვნება (Ancient art today). საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტო (National Agency for Cultural Heritage. Preservation of Georgia). Tbilisi, 05/ 2014. გვ.52-61.
289. ქართული ხელოვნების წიგნი V-XIX საუკუნეები. აღბი. თბილისი, 2012
290. რაჭა 1991: მიწისძვრით დაზიანებული ძეგლები/ Racha. Heritage Destroyed in the 1991 Earthquake. /დალიძე ნ., წილოსანი რ., გედევანიშვილი ე., ვაჩეიშვილი ნ., ხუნდაძე თ., ხუცკუვაძე ი. თბილისი/ Tbilisi, 2008.
291. საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლები (Monuments of Georgia's Cultural Heritage). თბილისი/ Tbilisi, 2010 (პარალ. გრუზ. და ანგლ.)
292. საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა. თბილისი, 1990
293. *სიმონიშვილი ნ.* ყინწვისის ღმრთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობა. სადისერტაციო მაცნე ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისი, 1994 (Симонишвили Н. Роспись церкви Богородицы в Кинцвиси. Автореферат диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения. Тбилиси, 1994 – на грузин. яз.)
294. *სხირტლაძე ზ.* ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა : თელოვანის ჭვარპათოსანი (Skhirtladze Z. Early Medieval Georgian Monumental Painting : Telovani Church of the Holy Cross). თბილისი/ Tbilisi, 2008 (Резюме на английском: P. 304–330)
295. *სხირტლაძე ზ.* ოხთა ეკლესიის ფრესკები (Skhirtladze Z. The Frescoes of Otkhta Eklesia). თბილისი/ Tbilisi, 2009 (Резюме на английском: P. 307–369)

296. თუმანიშვიდი დ. ყინწვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის ხუროთმოძღვრების  
გაგებისათვის // წერილები. ნარკვევები. თბ., 2001. გვ.127–147.

## ПРИЛОЖЕНИЕ. АЛЬБОМ

### Часть I. Церковь святителя Николая в монастыре Кинцвиси

- 1.1 Храм святителя Николая Чудотворца и однефная церковь св. Георгия в монастыре Кинцвиси. Вид с северо-западной стороны
- 1.2 Храм святителя Николая Чудотворца в монастыре Кинцвиси. Вид с юго-восточной стороны
- 1.3 План монастыря Кинцвиси
- 1.4 План храма святителя Николая по: *Alpago-Novello A., Beridze V., Lafontaine-Dosogne J.* Art and architecture in médiéval Georgia. Louvain-la-Neuve, 1980. Кат. 48.
- 1.5 Интерьер храма святителя Николая. Вид на алтарную апсиду
- 1.6 Интерьер храма святителя Николая. Купол и рукава подкупольного креста
- 1.7 Интерьер храма святителя Николая. Вид из северного рукава
- 1.8 Интерьер храма святителя Николая. Вид на восточную апсиду
- 1.9 Интерьер храма святителя Николая. Купол
- 1.10 Интерьер храма святителя Николая. Апсида и алтарная преграда
- 1.11 Интерьер храма святителя Николая. Алтарь
- 1.12 Богоматерь с Младенцем на троне. Фреска конхи алтарной апсиды храма святителя Николая
- 1.13, 1.14 «Евхаристия». Фрески второго регистра вимы алтаря храма святителя Николая. Северная сторона (вверху). Южная сторона (внизу)
- 1.15, 1.16 «Служба святых отцов». Фреска нижнего регистра апсиды храма святителя Николая. Северная сторона (вверху). Южная сторона (внизу)
- 1.17 Интерьер храма святителя Николая. Южный рукав
- 1.18, 1.19 «Рождество Христово» (вверху). Святые мученики Георгий и Феодор и ктитори церкви в молитве к святителю Николаю (внизу). Фрагменты росписи южной стены храма святителя Николая
- 1.20 «Введение во храм Пресвятой Богородицы», «Пятидесятница», «Тайная вечеря». Фрагменты фресок западной стены южного рукава храма святителя Николая
- 1.21 Северная стена храма святителя Николая
- 1.22, 1.23 «Вход Господень в Иерусалим» (вверху), «Жены-мироносицы у Гроба Господня» («Кинцвисский Ангел»). Фрески северной стены храма святителя Николая
- 1.24 «Распятие», «Сошествие во ад». Фрески восточной стены северного рукава храма святителя Николая
- 1.25 Изображение грузинских царей, предстоящих Христу. Фреска нижнего регистра северной стены храма святителя Николая
- 1.26 Сцены житийного цикла святителя Николая. Фрески в люнете западной стены
- 1.27 Западная стена храма святителя Николая в Кинцвиси
- 1.28 «Древо Иессеево». Фреска южной стены в западной части храма святителя Николая
- 1.29 Мученики Аравракские (?). Фрагмент росписи западных компартиментов храма святителя Николая
- 1.30 Святители. Фрагмент росписи западных компартиментов храма святителя Николая
- 1.31 Богоматерь с Младенцем на троне. Фрагмент росписи конхи алтарной апсиды храма святителя Николая
- 1.32 Ангел-диакон. Деталь композиции «Евхаристия». Фреска алтарной апсиды храма святителя Николая в Кинцвиси
- 1.33 Апостолы. Деталь композиции «Евхаристия». Фреска алтарной апсиды храма святителя Николая в Кинцвиси

1. 34 Христос. Деталь композиции «Евхаристия». Фреска алтарной апсиды храма святителя Николая в Кинцвиси
1. 35 Апостол Андрей. Деталь композиции «Евхаристия». Фреска алтарной апсиды храма святителя Николая в Кинцвиси
1. 36 Апостол Иоанн Богослов. Фреска в парусе храма святителя Николая в Кинцвиси
1. 37, 1. 38 Святитель Николая Мирликийский (деталь). Фреска алтарной апсиды храма святителя Николая в Кинцвиси
1. 39 Святитель Иоанн Златоуст. Фреска алтарной апсиды храма святителя Николая в Кинцвиси
1. 40 Святитель Григорий Чудотворец. Деталь композиции «Служба святых отцов». Фреска алтарной апсиды храма святителя Николая в Кинцвиси
1. 41 Св. великомученик Георгий. Фреска южной стены храма святителя Николая в Кинцвиси
1. 42 Св. мученик Артемий. Фреска юго-западного столпа храма святителя Николая в Кинцвиси
1. 43 Христос. Деталь композиции «Сошествие во ад». Фреска северо-восточного столпа храма святителя Николая в Кинцвиси
1. 44 Иоанн Предтеча, пророки Давид и Соломон. Деталь композиции «Сошествие во ад». Фреска северо-восточного столпа храма святителя Николая в Кинцвиси
1. 45, 1. 46 «Кинцвисский Ангел» (деталь). Деталь композиции «Явление Ангела женам-мироносицам». Фреска северной стены храма святителя Николая
1. 47 Христос на троне. Фрагмент композиции с изображением грузинских царей. Фреска северной стены храма святителя Николая
- 1.48 Апостол Иоанн Богослов. Фрагмент сцены «Распятие». Фреска северо-восточного столпа храма святителя Николая в Кинцвиси
- 1.49 Иудеи. Фрагмент сцены «Вход Господень в Иерусалим». Фреска северо-восточного столпа храма святителя Николая в Кинцвиси
- 1.50 Преподобный Макарий Великий. Фреска откоса окна северной стены храма святителя Николая в Кинцвиси
- 1.51 Неизвестный преподобный (Антоний Великий?). Фреска откоса окна северной стены храма святителя Николая в Кинцвиси
- 1.52 Преподобные. Фреска западной стены храма святителя Николая в Кинцвиси
- 1.53 Преподобный Стефан Новый. Фреска на южной стене храма Ахталы
- 1.54 Неизвестный святой (Стефан Новый?). Фреска западного рукава храма святителя Николая в Кинцвиси
- 1.55 Христос. Фрагмент фрески над южным входом в церковь Успения в Вардзии (1184–1186)
- 1.56 Ангел. Деталь сцены «Сошествие во ад». Фреска на южной стене церкви Успения в Вардзии (1184–1186)
- 1.57 Христос. Деталь композиции «Вход Господень в Иерусалим». Фреска в своде церкви Успения в Вардзии (1184–1186)
- 1.58 Сорок мучеников севастиийских. Фрагмент росписи стены нартекса церкви Успения в Вардзии (1184–1186)
- 1.59 Успение. Фрагмент композиции. Фреска на западной стене церкви Успения в Вардзии (1184–1186)
- 1.60 Апостол Андрей. Деталь сцены «Успение». Фреска на западной стене церкви Успения в Вардзии (1184–1186)
- 1.61 Христос. Деталь «Преображения». Вардзия
- 1.62 Архангел. Фрагмент фрески конхи Вардзии

- 1.63 Св. мученик Артемий. Фрагмент росписи алтаря храма в Тимотесубани (первая четв. XIII в.)
- 1.64 Икона «Христос Пантократор», конец XII – начало XIII в. Музей г. Местии
- 1.65 Богоматерь с Младенцем на троне. Фрагмент росписи алтарной конхи храма в Тимотесубани (перв. четв. XIII в.)
- 1.66 Евангелист. Роспись паруса храма в Тимотесубани (первая четв. XIII в.)
- 1.67 Св. мученик. Фреска Атенского Сиона, конец XI – начало XII в.
- 1.68 Св. Артемий. Фреска Кинцвиси
- 1.69 Архангел. Фреска Атенского Сиона, конец XI – начало XII в.
- 1.70 Ангел-диакон. Фреска Кинцвиси
- 1.71 «Кинцвисский Ангел»
- 1.72 Архангел. Мозаика апсиды главного собора в Гелати, перв. четв. XII в.
- 1.73 Святитель Николай. Фреска апсиды Кинцвиси
- 1.74 Святитель. Фрагмент сцены. Роспись нартекса собора в Гелати, 1130-е
- 1.75 «Распятие». Фреска на северо-восточном столпе храма святителя Николая в Кинцвиси
- 1.76 «Распятие». Фреска на западной стене церкви Пресвятой Богородицы в Студенице, 1208/09
- 1.77 Св. великомученик Георгий. Фрагмент росписи Кинцвиси.
- 1.78 Св. первомученик Стефан. Фрагмент росписи Студеницы, 1208/09
- 1.79 Преп. Макарий Великий. Фрагмент росписи Кинцвиси.
- 1.80 Преп. Варлаам. Фрагмент росписи Студеницы, 1208/09
- 1.81 Апостол Иоанн Богослов из сцены «Распятие». Кинцвиси
- 1.82 Апостол Иоанн Богослов из сцены «Распятие». Студеница
- 1.83 Св. мученик Артемий. Фрагмент росписи Кинцвиси
- 1.84 Христос. Фрагмент тронного образа Христа из скита св. Неофита на Кипре, около 1183 – 1200
- 1.85 Архангел. Фрагмент иконы «Христос Эммануил с архангелами», конец XII – нач. XIII в. (ГТГ)
- 1.86 «Кинцвисский Ангел»
- 1.87 Апостол из сцены «Евхаристия». Кинцвиси
- 1.88 Пророк Моисей. Фрагмент иконы «Моисей, получающий скрижали Завета» (Синай)
- 1.89 Икона «Богоматерь Одигитрия», около 1200 (Синай)
- 1.90 Икона «Великомученица Екатерина, с житием», около 1200 (Синай)
- 1.91 Фрагмент иконы «Успение» из Десятинного монастыря в Новгороде, нач. XIII в. (ГТГ)
- 1.92 Икона «Свв. Феодор и Димитрий», конец XII – нач. XIII в. (Синай)
- 1.93 Апостол Петр. Мозаика в конхе бокового нефа базилики в Монреале (Сицилия), 1180 – 1190-е

## **Часть II. Церковь Пресвятой Богородицы в монастыре Кинцвиси**

- 2.1 Церковь Богородицы в монастыре Кинцвиси. Внешний вид
- 2.2 Церковь Богородицы в монастыре Кинцвиси. Фото 1937 года (архив Шиманского)
- 2.3 План на уровне фундамента и южный фасад церкви. Чертежи Р. Гверцителли и Н. Мануилова, 1952 г.
- 2.4 Кладка. Северная стена церкви
- 2.5 Апсида церкви Богородицы в Кинцвиси



- 2.6 Богоматерь с младенцем Христом. Фрагмент фрески конхи апсиды церкви Богородицы в Кинцвиси
- 2.7 «Причащение апостолов». Фреска второго регистра апсиды церкви Богородицы в Кинцвиси
- 2.8, 2.9 «Усмирение бури на море Тивериадском». Фрагмент росписи второго регистра апсиды церкви Богородицы в Кинцвиси (вверху). Прорись (внизу)
- 2.10, 2.11 «Воскрешение дочери Иаира». Фрагмент росписи второго регистра апсиды церкви Богородицы в Кинцвиси (вверху). Прорись (внизу)
- 2.12, 2.13 «Служба святых отцов». Фрески третьего регистра апсиды церкви Богородицы в Кинцвиси. Северная (вверху) и южная (внизу) сторона
- 2.14 Святой архидиакон. Фрагмент росписи откоса окна апсиды церкви Богородицы в Кинцвиси
- 2.15 Богоматерь с младенцем Христом на троне. Фреска конхи апсиды церкви Богородицы в Кинцвиси
- 2.16 Богоматерь с младенцем Христом на троне. Фреска конхи апсиды церкви Успения в Вардзии, 1184–1186
- 2.17 Лик Богородицы. Фрагмент росписи конхи алтарной апсиды церкви Богородицы в Кинцвиси
- 2.18 Деталь изображения Богоматери с Младенцем в конхе апсиды церкви Богородицы в Кинцвиси
- 2.19 Фрагмент иконы «Богоматерь Великая Панагия» («Ярославская Оранта»), первая треть XIII в. (ГТГ)
- 2.20 «Христос, служащий перед престолом алтаря». Фрагмент росписи второго регистра апсиды церкви Богородицы в Кинцвиси
- 2.21 Миниатюра Литургического свитка. Греческий патриархат в Иерусалиме, Stauroi 109. Конец XI – начало XII в.
- 2.22 Фрагмент росписи алтарной апсиды храма Святой Софии в Охриде, около 1056 г.
- 2.23 «Причащение апостолов». Фрагмент росписи второго регистра апсиды церкви Богородицы в Кинцвиси
- 2.24 «Сошествие во ад». Фрагмент росписи Спасского собора Мирожского монастыря в Пскове, 1140-е
- 2.25 Апостолы из композиции «Причащение апостолов». Фрагмент росписи церкви Богородицы в Кинцвиси
- 2.26 Апостолы из сцены «Успение». Фрагмент росписи церкви св. Николая Касницы (Касторья), 1160-1180-е
- 2.27 Мозаика собора Монреале (Сицилия), 1180–1194
- 2.28 Святой архидиакон. Фрагмент росписи откоса окна алтарной апсиды церкви Богородицы в Кинцвиси
- 2.29 Св. диакон Лавретий. Мозаика собора в Монреале (Сицилия), 1180-1194
- 2.30 Иоаким и Анна. Фрагмент росписи церкви св. Георгия в Старой Ладогге, 1180-е
- 2.31 Святитель из композиции «Служба святых отцов». Фрагмент росписи нижнего регистра апсиды церкви Богородицы в Кинцвиси
- 2.32 Фрагмент иконы преподобного Евфимия, около 1200 (Монастырь Св. Екатерины на Синае)