



Средневековые фрески  
Грузии



С 43-708  
С-75

Министерство культуры СССР  
Государственный музей искусства народов Востока  
Министерство культуры Грузинской ССР  
Государственный музей искусств Грузинской ССР

# Средневековые фрески Грузии

Каталог выставки



Москва  
Советский художник  
1985

85.144 лб  
С 75

Составители каталога:

Д. Г. Иосебидзе, А. М. Лидов

Автор вступительных статей и аннотаций:

А. М. Лидов

Научный редактор — директор  
Государственного музея искусства  
Грузинской ССР  
Т. Е. Саникидзе

Авторы благодарят старшего научного сотрудника  
НИИ истории грузинского искусства АН Грузинской  
ССР, профессора Н. А. Алашвили, а также науч-  
ных сотрудников Государственного музея искусства  
Грузинской ССР Н. И. Бурчуладзе, Т. Н. Гогошидзе,  
Н. Ш. Китовани за помощь, оказанную в работе над  
каталогом.

Выпущено по заказу  
Государственного музея искусства  
народов Востока

© Государственный музей искусства народов  
Востока, 1985 г.

## СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ФРЕСКИ ГРУЗИИ

Выставка грузинских средневековых фресок\* устраивается в Москве впервые. Грузию иногда называют «музеем фресковой живописи». Очень немногие районы мира дают столь яркую и полную картину развития средневековой монументальной живописи на протяжении более десяти веков. Искусство грузинской фрески не развивалось изолированно — в своих истоках, в своем содержании и особенностях стиля оно неразрывно связано со всей восточнохристианской художественной культурой. Однако в рамках этой культуры грузинская монументальная живопись представляет особое явление, обладающее значительным числом своеобразных черт. Грузинские росписи важны для нас и как интереснейшие исторические памятники, и как замечательные произведения искусства, способные встать в один ряд с величайшими художественными достижениями человечества. Не случайно в последние годы это искусство вызывает огромный интерес во всем мире.

К сожалению, искусство грузинской фрески еще недостаточно широко известно. Настоящая выставка призвана восполнить существующий пробел. Она должна дать московскому зрителю возможно более полное представление о грузинской фреске, показать важнейшие живописные школы и лучшие памятники. Выставка составлена из экспонатов Государственного музея искусств Грузинской ССР, обладающего в своем роде уникальной коллекцией копий, максимально точно воспроизводящих оригинал во всех деталях, а также оригинальных фресок, снятых со стен разрушенных церквей и переведенных на гипсовую основу. Эта выставка была бы неосуществима без многолетней скрупулезной и талантливой работы грузинских художников-копиистов, реставраторов, исследователей средневекового искусства, позволяющей ясно представить основные этапы развития грузинской монументальной живописи.

Древнейшие фрески, представленные на выставке, относятся к IX—X векам. Росписи существовали в Грузии и раньше, но от этих памятников остались лишь незначительные фрагменты. Фрески IX—X веков сразу обращают на себя внимание подчеркнутой экспрессивностью и предельной простотой художественных решений, вызывающих в памяти самые ранние образцы христианского искусства. Своеобразная архаичность этих фресок находит определенное объяснение в исторической ситуации. Арабское нашествие VII века прервало естественный ход развития грузинской художественной культуры. Искусство последующих веков как бы начинает развитие заново, в условиях постепенного становления национальной государственности и появления новых культурных центров.

\* Термин «фреска» мы используем как условное обозначение настенной живописи, не вкладывая в этот термин конкретного технологического содержания. Техника «чистой фрески», то есть живописи только по сырой штукатурке, встречается в Грузии довольно редко. Как правило, применялась смешанная техника: работа начиналась по сырой штукатурке и заканчивалась по сухой.

К числу немногочисленных фресок IX—X веков, находящихся в центральной Грузии, принадлежит роспись алтарной преграды церкви св. Георгия в Армази (кат. № 1), датированная в строительной надписи 864 годом. Изображены лики юных христианских святых. Линейно-плоскостной стиль росписи Армази имеет много общего с народным искусством. Выразительные средства предельно просты: схематичный плотный контурный рисунок, скупой колорит, основанный на сочетании красно-коричневых, желтых и черных тонов, упрощенные, в духе народных представлений о красоте, изобразительные приемы (широко раскрытые глаза с приподнятыми зрачками, петлеобразный нос, сливающийся с бровями, румянец, положенный большим четким пятном). При всей примитивности приемов письма лики эмоциональны, индивидуально выразительны, полны внутренней силы.

Во многом росписи Армази близка фреска Сюпи-Пари (кат. № 5), сохранившаяся в одной из церквей Верхней Сванетии. С Армази ее сближает отсутствие интереса к внешней красоте форм, грубовато-обобщенный контурный рисунок, тяжеловесные пропорции, схематичные приемы письма. У этого искусства есть аналогии и среди некоторых памятников христианского Востока, и в живописи раннесредневекового Запада. Сходство значительно удаленных друг от друга часто одновременных произведений, конечно, не было вызвано конкретными историческими связями. Оно было определено общим характером подхода к изображению. Мастера, практически не затронутые влиянием античной художественной традиции, исходили из упрощенно-декоративных принципов народного искусства. Иллюзионистическое правдоподобие, без которого немислимо античное искусство, не имело для этих художников никакой ценности, в их по-своему совершенном искусстве все было подчинено созданию цельного и предельно выразительного религиозного образа, обладающего сильным воздействием и доступного для восприятия самого неискушенного зрителя.

Значительная часть грузинских росписей IX—X веков находится в пещерных монастырях Давид-Гареджи. Первый монастырь на Гареджийском многогорье был основан в VI веке отшельником Давидом. Со временем вокруг центральной Лавры возникло много других монастырей. На выставке представлены фрески из монастыря Саберееби (кат. № 2) и монастыря св. Додо (кат. №№ 3—4, табл. 1). Экспонируемые фрески Саберееби и монастыря св. Додо являются частями композиции «Христос во славе», украшавшей алтарные апсиды монастырских храмов. В центре композиции изображался восседающий на троне Христос, окруженный сиянием славы, по сторонам от него располагались ангелы. Эта композиция была чрезвычайно популярна в искусстве христианского Востока (Египет, Палестина, Малая Азия) и, по-видимому, именно оттуда пришла в Грузию. Композиция «Христос во славе», позволяющая выразить в одном изображении несколько важнейших догматических идей, занимала исключительное место в программах грузинских росписей IX—X веков, которые еще не покрывали все стены храма и

располагались, помимо алтаря, в куполе и на хорошо обозримой северной стене.

Стиль фрески Саберееби отличается от росписи монастыря св. Додо, он кажется более архаичным, декоративным и плоскостным. Но все же у этих памятников очень много общего, и они представляют несколько иное искусство, чем росписи Армази и Сюпи. Создатели фресок Давид-Гареджи были несомненно знакомы с эллинистической художественной традицией. Однако мастера, вероятно, вышедшие из монастырской среды, принципиально переосмысливают античные художественные формы, стремясь к созданию максимально выразительного и одухотворенного образа. Естественные пропорции нарушаются, путем укрупнения выделяются символически наиболее значимые части тела (лики, кисти рук), отдельные формы обобщаются до степени геометризованного орнамента. Подчеркивается знаковый, символический характер изображения.

Росписи монастырей Давид-Гареджи родственно близки фрескам IX—X веков в пещерных монастырях Малой Азии и по своему характеру и внутренним тенденциям противоположны современному искусству византийской столицы, в котором господствует художественное направление, основанное на подражании античным памятникам и культе внешней красоты форм. Для этого времени можно говорить об особом художественном идеале восточных монастырей, по сравнению с идеалом византийской столицы. Если в Константинополе создается рафинированное и интеллектуальное искусство, рассчитанное на образованного византийца, то в монастырях — искусство более простое и эмоциональное, полностью подчиненное выражению религиозной идеи, обращенное к монаху, чуждому изыскам столичной культуры. В XI—XIII веках эти два художественных идеала сближаются: искусство Константинополя развивается в сторону все более спиритуализированной трактовки образа, искусство восточных монастырей, в том числе и грузинских, обогащается художественными достижениями византийской столицы.

Самый значительный и интересный раздел выставки — фрески XI—XIII веков. Это время наивысшего расцвета грузинской государственности и культуры. Процесс сложения единого национального государства заканчивается при царе Давиде Строителе (1089—1125). Правление его правнучки царицы Тамары (1184—1213), когда Грузия превращается в одно из самых могущественных государств Ближнего и Среднего Востока, по праву называется «золотым веком» грузинской истории. На эпоху Давида Строителя и царицы Тамары приходятся лучшие достижения грузинской духовной культуры. Именно в это время работает выдающийся философ Иоанн Петрици, Шота Руставели создает свою знаменитую поэму, возникают прекрасные памятники архитектуры и резьбы по камню, эмали и чеканного искусства, миниатюры и фресковой живописи.

Грузинская культура XI—XIII веков характеризуется установлением тесных контактов с Византией. Важную роль в развитии этих контактов играли грузинские монастыри, нахо-

дившиеся в разных областях византийского мира. Семейные связи, существовавшие между грузинской правящей династией и высшей византийской аристократией, несомненно способствовали укреплению византийско-грузинских отношений. Новейшие явления византийского искусства очень быстро становились известны в Грузии. Произведения византийского искусства понимались в эту эпоху как образцы совершенства и примеры для подражания. Константинополь являлся единым духовным и художественным центром всего православного мира. Видимо, именно этим объясняется легко уловимое сходство средневековых росписей Грузии с памятниками Болгарии, Сербии, Древней Руси. В большинстве случаев сходство определено не конкретными историческими связями, а влиянием византийской столицы, дававшей важнейшие художественные импульсы, которые затем переосмыслились на основе разных местных традиций.

К XI веку Грузия перенимает из Византии новую систему храмового декора. Лаконичный декор, выделяющий только главные части храма, сменяется обширными росписями, покрывающими все стены и своды церкви. Вместе с новой системой декора Грузия воспринимает из Византии и циклы сюжетных композиций. Символически связанные между собой, они составляли единую иконографическую программу, которая не была жесткой схемой, а скорее представляла собой сочетание важнейших тем, подчиненное выражению главной богословской идеи, но при этом достаточно свободно изменявшееся в зависимости от особенностей архитектуры, конкретного замысла или характера заказа. Иконографические программы грузинских росписей отличаются значительным своеобразием, средневековые мастера, воплощавшие идеи богословов и заказчиков, создали большое число оригинальных художественных ансамблей. К сожалению, на выставке, где фрески представлены отдельными композициями, нет возможности показать эту важную сторону творчества средневекового художника. Но, рассматривая экспонируемые фрески, надо помнить, что в реальном пространстве храма они и идейно, и художественно были связаны с расположенными рядом изображениями.

На выставке показаны практически все лучшие памятники фресковой живописи XI—XIII веков. В развитии грузинской монументальной живописи этого времени исследователи выделяют два основных этапа. Некоторые росписи первого этапа, длившегося с конца X до середины XII века, следуют образцам константинопольского искусства, другие памятники дают более самостоятельные решения, определенные местной художественной традицией.

К числу памятников, ориентирующихся на современное византийское искусство, относятся фрески Аteni (кат. №№ 10—12, табл. 3), созданные во второй половине XI века. Стилистические черты, характерные для всей росписи Аteni, особенно хорошо видны в изображении архангела Гавриила из «Благовещения» (кат. № 11). Пропорции чуть удлинены. Формы передаются несколько уплощенными, естественная пластика фигуры сохраняется, но уходит телесная осязае-

мость, несовместимая с иконным пониманием изображения. Огромную роль играет плавный, гибкий рисунок, способный передать и объемность формы, и декоративный узор ниспадающих складок. Внешняя красота изображения не отрицается, но полностью подчиняется выражению духовного содержания. В образном строе господствует настроение покоя и возвышенного созерцания. По сравнению с современными византийскими росписями, искусство Аteni кажется более декоративным, статичным и монументальным. Это впечатление усиливается за счет почти не встречающихся в византийских памятниках белого фона, широких орнаментальных полос и светлого колорита. Росписи Аteni дают пример памятника, несомненно связанного со столичными центрами Грузии и исполненного лучшими мастерами времени, по своему осмысляющими художественный идеал константинопольского искусства XI века.

Направление, представленное на выставке фресками Аteni, было далеко не единственным в монументальной живописи XI века. По мнению грузинских исследователей, в XI веке существовали три важнейшие живописные школы, возникшие в разных районах страны под влиянием различных культурно-исторических условий. Одна школа сформировалась в княжестве Тао-Кларджети, другая — в монастырях Давид-Гареджи, третья — в Сванетии. Экспонаты выставки позволят получить представление о всех трех живописных школах.

В исторической области Тао-Кларджети на юго-западе Грузии (сейчас территория Турции) сохранился ряд памятников конца X — первой половины XI века. Среди них наиболее интересны торжественные росписи больших монастырских храмов Отхта-Эклесия, Ошки, Ишхани, Хахули, образующие единую стилистическую группу. Заказчики росписей, правители княжества Тао-Кларджети, имели очень тесные политические и культурные контакты с византийской империей. Искусство Тао-Кларджети было своего рода связующим звеном между Грузией и Византией. Вероятно, высокое искусство Аteni было бы невозможно без того усвоения византийских художественных форм, которое мы находим в росписях Хахули или Ошки. Фрески Тао-Кларджети представлены на выставке двумя копиями «Въезд в Иерусалим» из Хахули (кат. № 8) и «Св. Фекла» из Ошки (кат. № 9), которые были исполнены еще до революции выдающимся грузинским художником Ладом Гудиашвили во время научной экспедиции в южные районы исторической Грузии.

Живопись XI века из пещерных монастырей Давид-Гареджи представлена двумя фресками, украшавшими главный храм и трапезную монастыря Удабно (кат. №№ 6—7, табл. 2). Обе композиции занимали важное место в иконографической программе росписей, разработанной при участии богословов местной литературной школы. Композиция «Приход ланей к Давиду и Лукиану» (кат. № 6, табл. 2) располагалась на северной стене главного храма и входила в развернутый житийный цикл Давида Гареджели, один из первых примеров которого дают росписи Удабно. Давид Гареджели, местный святой и основатель обители, пользовался особым почитани-

ем в монастырской среде. Святой Давид проповедовал строгую аскезу и любовь ко всякой божьей твари, на этих двух темах и концентрировалось внимание в изображенных житийных сценах. «Тайная вечеря» (кат. № 7) входила в интересную программу росписи трапезной. Число отобранных сюжетов для украшения трапезной немногочисленно, как правило, они связаны с темой евхаристии, священной трапезы. Принятие монахами пищи таким образом сопоставлялось с важнейшим христианским таинством, лежащим в основе ежедневного богослужения.

Стиль фресок Давид-Гареджи отличается от росписей Тао-Кларджети. В изображениях подчеркнут элемент рассказа, наглядной иллюстративности. Главная цель этого искусства, рассчитанного на восприятие монаха, — поучение, наставление в праведной жизни. Изображение в целом трактуется плоско, господствующую роль играет декоративно-упрощенный рисунок. Яркой характерной особенностью фресок является светлая красочная гамма с преобладанием охристых и зеленоватых тонов. Известно, что мастера наряду с привозными пользовались и местными природными красками, добываемыми из глинистых образований вокруг монастырей. Создатели гареджийских росписей XI века были несомненно знакомы с последними достижениями византийской живописи и в то же время очень тесно связаны с искусством восточнохристианских монастырей. Видимо, именно эти источники стиля, переосмысленные на основе местной художественной традиции, и определили своеобразие живописной школы Давид-Гареджи.

Живописная школа, обладающая наиболее ярко выраженными самобытными чертами, сложилась в Сванетии, что легко объясняется обособленностью этого труднодоступного высокогорного района от остальной Грузии. Истоки сванской школы, так же как и гареджийской, надо искать в искусстве IX—X веков. Среди росписей Сванетии можно видеть произведения различного художественного уровня, от примитивных фресок народного характера до высокопрофессиональных росписей незаурядных мастеров, но и те и другие обладают рядом общих особенностей.

Вершиной сванской монументальной живописи и одновременно самым характерным памятником школы считаются фрески художника Тевдорэ, работавшего на рубеже XI—XII веков. «Царский художник Тевдорэ», как называют его надписи, создал точно датированные росписи в церкви св. Архангелов в Ипрари (1096 г.), в церкви св. Квирике в Лагурке (1112 г.) и в церкви св. Георгия в Накипари (1130 г.). На выставке представлены композиции «Св. Георгий, попирающий императора Диоклетиана», «Св. Федор, попирающий змия», роспись алтарной преграды из Ипрари (кат. №№ 15—16, табл. 4) и изображение императора Диоклетиана из композиции «Колесование св. Георгия» в Накипари (кат. № 18).

Сюжеты экспонируемых фресок характерны для сванских росписей. Изображения конных святых воинов, переосмыслившиеся как символы победы христианства над язычеством, были известны в Грузии с древнейших времен, однако в Сва-

нетии они получили особенно широкое распространение, становились подчас центральной темой в иконографических программах. Роспись алтарной преграды — важная особенность интерьера церкви в Сванетии, где, в отличие от других районов Грузии, не была распространена резьба по камню, обычно украшавшая алтарные преграды. Схема росписи алтарной преграды из Ипрари вполне традиционна: нижняя часть отведена под нарядный, яркий орнамент, вверху изображены популярные святые, над ними расположена надпись в несколько строк, называющая заказчиков росписи, имя художника и дату исполнения. В проемах алтарной преграды помещались чеканные и живописные иконы. Композиция из Накипари входит в житийный цикл св. Георгия. В росписях маленьких зальных сванских церквей, в которых число представленных сюжетов было строго ограничено, изображения св. Георгия всегда занимают значительное место. Этот популярный в Грузии святой пользовался в Сванетии совершенно особым почитанием, вероятно, связанным с тем, что культ св. Георгия (Джграага) слился с культом бога Луны, одного из верховных божеств языческого грузинского пантеона.

Показанные на выставке фрески Тевдорэ подчеркнута монументальны и значительны. Фигуры рельефно выделяются на темном фоне. Выразителен резкий, обобщенный рисунок. Как бы выгравированная линия силуэта, жестко прочерченные складки одеяний говорят о близости стиля фресок и чеканных икон, изготовлявшихся в местных мастерских и несомненно известных сванскому художнику. Большую роль в изображении играет звучный колорит, основанный на контрастирующем сочетании красно-коричневых и сине-серых тонов. Своеобразны типы лиц с низкими лбами, широко раскрытыми, чуть раскосыми глазами, крупными нависшими носами и небольшими пухлыми губами. Определенность выражения лиц усилена за счет резких белильных высветлений, подчеркивающих основные черты. Художник стремился создать эмоциональные образы, полные конкретной силы и неземного величия. Фрески Ипрари значительно отличаются от примерно современных им росписей Аteni. В сванском памятнике меньше изысканной красоты и созерцательности образов, но зато больше драматизма и действенной силы.

Росписи Тевдорэ дают редкую возможность проследить на примере творчества одного художника развитие грузинской фресковой живописи рубежа XI—XII веков. Сравнение фресок Ипрари и Накипари показывает эволюцию стиля в сторону более динамичных и обобщенно-декоративных решений. Это же направление развития демонстрируют и представленные на выставке фрески Мацхвариши (кат. № 19, табл. 5), другого сванского памятника, созданного художником Микаэлом Маглакели в 1140 году. Во фресках Мацхвариши стремление к большей декоративности, выразившееся в упрощенной и несколько преувеличенной трактовке всех форм, особенно ярко проявилось в изображении одеяний, как бы распадающихся на четко разграниченные стилизованные складки. Во фресках Мацхвариши использованы широкие полосы строго геометризованного орнамента. Выделение регистров

и даже отдельных композиций орнаментальными полосами — одна из отличительных черт грузинских росписей в целом. Однако в сванских памятниках значение этой своеобразной стилистической особенности максимально подчеркнута.

Много общего с росписями Сванетии имеют фрески XI века из церкви св. Архангелов в селении Земо-Крихи (кат. №№ 13—14), находящемся в соседней горной провинции Рача. Со сванскими памятниками фрески Земо-Крихи сближают типы лиц, пристрастие к орнаментальным мотивам, линейная манера письма и сдержанная колористическая гамма.

На выставке достаточно полно отражен второй этап в развитии грузинской монументальной живописи XI—XIII веков, продолжавшийся примерно с середины XII до середины XIII века. Этот этап не связан с принципиальными изменениями в культуре и искусстве. Однако тенденция к более декоративным и динамичным художественным решениям образует к середине XII века новое качество, отличающее живопись этого времени от фресок предыдущего периода. Лучшие памятники эпохи приходятся на правление царицы Тамары (1184—1213), когда грузинская культура достигает высочайшего расцвета.

Четыре росписи рубежа XII—XIII веков (в храмах Вардзии, Бетании, Кинцвиси, Бертубани) сохранили изображения великой царицы, дающие интересный материал для истории средневекового светского портрета. На выставке можно видеть копию ктиторской композиции из Вардзии (кат. № 20, табл. 6) и оригинальный фрагмент с изображением царицы Тамары из разрушенной церкви Бертубани (кат. № 26). Особенно выразительна фреска из главного храма пещерного монастыря Вардзиа, где разделенная на две части огромная ктиторская композиция занимает практически всю северную стену. В первой части представлены основатели монастыря — царь Георгий III и его дочь царица Тамара, обращенные к изображению Богоматери, которой посвящен храм; во второй, неэкспонируемой, части композиции показан заказчик росписи, эристав (правитель области) Рати Сурамели, портрет которого сопровождает характерная надпись: «Матерь божия, прими служение мое, раба твоего Рати, который поусердствовал и украсил росписью святой сей храм славы твоей. И взамен ходатайствую перед сыном твоим и Богом нашим в день Страшного Суда, и в этой жизни будь защитницей моей и сыновьям моим».

Все росписи, содержащие портреты Тамары, были заказаны крупнейшими грузинскими феодалами и приближенными царицы для находящихся в их владениях храмов. Такие ктитории могли пригласить лучших художников страны. Росписи демонстрируют высочайший уровень профессионального мастерства, дают пример изысканного, столичного искусства. Среди фресок предыдущего периода они наиболее близки росписям Атени, также связанных обстоятельствами заказа со столичной придворной культурой. Но если гармоничное и внешне простое искусство Атени — это как бы «раннеклассический» этап в развитии большого стиля, то памят-

ники эпохи царицы Тамары — формально более изощренное и более декоративное искусство завершающего этапа.

Можно отметить глубокое внутреннее родство грузинских росписей этой эпохи с современной византийской живописью. Рубеж XII—XIII веков — конец одного и начало другого периода в развитии духовной культуры всего восточнохристианского мира. Стиль грузинских фресок отразил эту двойственность, в нем чувствуется и завершенность, и зарождающиеся новые импульсы. Однако подчеркнута экспрессивные тенденции византийской живописи второй половины XII века, получившие в науке наименование «позднекомниновский маньеризм», не оказали сколько-нибудь существенного влияния на грузинское искусство, которому были чужды повышенный спиритуализм и трагическая напряженность византийских образов. В основе грузинского искусства этой эпохи лежало торжественное радостное мироощущение, приводящее к созданию спокойных и одухотворенных образов, к декоративным изобразительным решениям, к использованию подчас едва уловимых художественных эффектов и сложной техники письма. Как показывают представленные на выставке фрески Вардзии (кат. №№ 20—22, табл. 6), Кинцвиси (кат. №№ 23—25, табл. 7), Бертубани (кат. №№ 26—28), росписи эпохи царицы Тамары наряду с общими чертами обладают ярко выраженной индивидуальностью, раскрывают разные грани одного целого.

Во фресках Вардзии, датированных 1184—1186 годами, внимание акцентировано на тщательной проработке формы. Основанная на почти незаметных переходах тонов, многослойная живопись, делавшаяся в основном по сухой штукатурке, позволяла добиваться редкой пластической красоты формы и передать все нюансы настроения в трактовке образа. И по сложной технике письма, и по характеру требующих длительного созерцания образов фрески Вардзии напоминают иконы. Это сходство особенно хорошо заметно в изображении «Спаса Нерукотворного» (кат. № 21), расположенного в специальной люнете над входом в храм и таким образом изолированного от других композиций.

Фрески Кинцвиси, созданные около 1207 года по заказу первого министра царицы Антония Чкондидели, сочетают монументальность и ясность выражения, изначально присущие фресковой живописи, с утонченным аристократизмом образов и подлинным артистизмом исполнения. Искусство Кинцвиси совершенно лишено внешнего драматизма, преобладает спокойное и возвышенное настроение, в создании которого большую роль играют плавные замедленные движения фигур, благородно красивые задумчивые лики, написанные с помощью полупрозрачных мягких притенений, изысканный колорит, в котором доминируют зеленоватые и голубоватые тона. Самый знаменитый образ росписи — ангел из композиции «Явление ангела женам-мироносицам» (кат. № 23, табл. 7). Изнеженный и в то же время глубоко духовный образ ангела далек и от передачи конкретного состояния, и от аскетического самопогружения. Изображение отличается редкой целостностью, но при этом внимательный

взгляд легко отметит утонченную декоративность стиля, выразившуюся и в несколько манерной линии силуэта, и в рисунке бесконечно дробящихся складок, образующих причудливые узоры, и в трактовке неестественно просторных одеяний, как бы обволакивающих фигуру. Кинцвисский ангел полнее других изображений воплотил изысканный и одухотворенный, торжественный и праздничный художественный идеал грузинской культуры рубежа XII—XIII веков, стал своеобразным символом эпохи царицы Тамары.

Росписи главного храма пещерного монастыря Бертубани в Давид-Гареджи, относящиеся к 1212—1213 годам, в значительной части погибли. В этих условиях показанные на выставке копии Т. С. Шевяковой (кат. №№ 27—28), исполненные до повреждения фресок, приобретают характер подлинника, становятся уникальным, ничем не заменимым источником. Фрески Бертубани — одни из самых необычных среди памятников эпохи царицы Тамары. Возникшие в древнейшем монастырском центре, они обладают особой нарядностью, плохо ассоциирующейся с представлением о монашеском искусстве. Изображения писались непосредственно на грунте, контрастно и четко выделяясь на желтовато-сером фоне цвета слоновой кости. Эта повышенная четкость, видимо, обусловленная плохой освещенностью пещерного храма, определила стилистическое своеобразие росписи. Доступность, эмоциональная открытость образов органично сочетается во фресках Бертубани с изысканно сложным рисунком, обилием орнаментальных мотивов, со стилизованным изображением деревьев и растений. Искусство Бертубани представляет собой своеобразный сплав художественных традиций восточного монастыря и рафинированной придворной культуры, который находит некоторое объяснение в тесных связях, существовавших в это время между монастырями Давид-Гареджи и царским двором.

Бертубани — не единственный монастырь в Давид-Гаредже, расписанный в начале XIII века. Примерно в это же время создаются фрески церкви св. Николая в монастыре Удабно (кат. №№ 29—30), имеющие ряд общих черт с живописью Бертубани.

Особое место среди росписей начала XIII века занимают фрески монастыря Ахтала (кат. №№ 31—32, табл. 8), находящегося на территории Армянской ССР. Над росписью работало несколько мастеров, представляющих различные художественные направления. Экспонаты выставки позволяют составить мнение о двух из них. Композиция «Причащение апостолов» (кат. № 31, табл. 8) в алтарной апсиде, вероятно, созданная главным мастером росписи, заметно отличается от современных грузинских памятников и имеет близкие аналогии в чисто византийских произведениях, связанных с явлением «позднекомниновского маньеризма». Художник стремится к предельной выразительности. Жесты утрированы, естественные пропорции искажаются, фигуры показываются в сильном движении, которое кажется еще более внушительным за счет тяжеловесных, подчеркнута объемных форм. Совершенно условные, стилизованные приемы письма, яркие

цвета, неестественно многочисленные, параллельно повторяющиеся складки придают изображению орнаментально-декоративный характер. Впечатление торжественно пышного, ирреального драматического действия усиливается за счет интенсивного синего фона с отчетливо выделяющимися на нем белыми греческими надписями, красиво начертанными уверенной рукой.

Другой мастер, работавший на западной стене, создал изображение трех грузинских святых (кат. № 32), расположенное около входа в церковь. Стиль этого художника значительно больше похож на другие росписи начала XIII века. Приемы письма у него естественней, сдержанней и проще, но при этом он не уступает автору композиции в алтаре ни в глубине духовного содержания образа, ни в индивидуальной выразительности каждого лика. Хотя стиль мастера в целом остается в рамках художественной системы XI—XII веков, некоторая упрощенность приемов письма и интерес к характерному сближают его с искусством следующей эпохи.

XIII век — трагический период в истории Грузии, как и в истории многих других народов. К середине века нашествия хорезмийцев, а затем монголов остановили блистательное развитие грузинской государственности и культуры, которая никогда уже более не достигает уровня эпохи Давида Строителя и царицы Тамары. Росписи XIII века в центральной Грузии немногочисленны, в основном они следуют старым художественным традициям, но заметно снижается качество произведений. Наиболее интересные памятники эпохи сохранились в Сванетии, где при ослабевшем влиянии столичных центров на передний план ясно выступают местные черты стиля, сформировавшиеся под сильным влиянием народного искусства и религиозных представлений сванов, органично сочетавших христианство с языческими верованиями.

На выставке представлены сванские фрески XIII века из Тангила (кат. №№ 33—34), Чохулда (кат. № 35) и Хэ (кат. № 36). Для всех фресок характерны застывшие, однопланные образы с открытым эмоциональным выражением лиц, линейно-плоскостная упрощенная манера письма, тенденция к орнаментализации форм, яркие цветовые сочетания. Наиболее изысканный и декоративный вариант сванской живописи XIII века дают фрески из церкви на горе Тангил, отличающиеся простым и тонким контурным рисунком, тщательной проработкой деталей. Это искусство по-своему законченно и совершенно. Однако, сравнивая фреску «Св. Георгий, попирающий императора Диоклетиана» из Тангила (кат. № 34) с аналогичной композицией из росписи Ипрари, можно заметить, что при почти полном совпадении иконографических особенностей и определенном сходстве окончательного художественного результата, источники стиля мастера фресок Тангила и художника Тевдорэ разные. Если фреска Тевдорэ показывает «большой» стиль конца XI века, своеобразно переосмысленный в духе местных сванских эстетических представлений, то автор фресок Тангила исходит из чисто декоративных принципов народного искусства, обогащая эту художественную систему элементами «большого» стиля.

Фреска Хэ (кат. № 36), изображающая двух святых епископов, дает другой пример сванской живописи XIII века. По характеру образа и приемам письма она более всего напоминает не современные памятники и даже не росписи XI—XII веков, а древнейшие сванские фрески. Мастер свободно изменяет известные иконографические типы, стремясь сделать их максимально доходчивыми и выразительными. Имея самое приблизительное представление о епископском облачении, он вместо символически значимых декоративных крестов украшает его темными шашечками, лучше согласующимися с упрощенными геометризованными формами орнаментальных обрамлений. Неправильности и ошибки кажутся органичными в этом воздействующем единым впечатлением, примитивном и грубовато-экспрессивном искусстве, образы которого имеют нечто общее с языческими идолами.

Интересный раздел выставки составляют фрески XIV—XV веков. На рубеже XIII—XIV веков в грузинской монументальной живописи происходят существенные изменения, начинается новый период развития. В 1261 году восстанавливается Византийская империя, к власти приходит династия Палеологов, завершается сложение новой художественной системы, получившей название палеологовской. Для этой системы характерно повышение интереса к индивидуальному и конкретному, усложнение композиционных решений, изменение соотношения фигуры с архитектурным и пейзажным фоном и многие другие новшества. Грузинская монументальная живопись попадает под сильное влияние палеологовского искусства. Своеобразных черт по сравнению с предыдущим периодом становится значительно меньше. В условиях политической нестабильности, постоянных вражеских нашествий ослабевает влияние столичной придворной культуры и, как прямое следствие этого, ориентация грузинского искусства на Византию становится более непосредственной.

Большинство росписей XIV—XV веков находятся в Западной Грузии, сохранившей значительную политическую самостоятельность и имевшей более тесные контакты с Константинополем, чем восточная часть страны. Из Западной Грузии происходят представленные на выставке фреска Лыхны с изображением патриарха Никифора (кат. № 39) и фреска Мартвили (кат. № 40), являющаяся частью композиции «Богоматерь с младенцем на троне» в алтарной апсиде. Фрески, созданные около середины XIV века, показывают высокое профессиональное мастерство и несомненное знание последних достижений константинопольского искусства.

В грузинской монументальной живописи второй половины XIV века выделяют несколько направлений. С одним из наиболее экспрессивных направлений палеологовской живописи этого времени связаны росписи церкви св. Георгия в селении Убиси, представленные на выставке композициями «Тайная вечеря» (кат. № 41, табл. 10) и «Благовещение» (кат. № 42). Обе композиции, по-видимому, принадлежат главному мастеру росписи, названному в торжественной надписи, украшающей предалтарную арку: «Во имя Бога расписан сей монастырь рукою грешного Герасимэ, воспитанника Дамианэ».

Для художника Герасимэ характерен интерес к динамичным пространственным построениям. Он использует сложные архитектурные фоны, показанные в разнообразных перспективных сокращениях, неожиданные ракурсы, сочетающиеся с резкими и стремительными движениями неестественно удлиненных фигур. Общее движение подчеркнуто энергичным и несколько жестким рисунком ломающихся в острых изгибах складок. Цвета — яркие, иногда контрастирующие, отчетливо выделяющиеся на темном фоне. Большую роль в изображении играют «света», положенные в виде широких высветлений на одеяниях и крупными, плотными белильными мазками на лицах. Внимание к «светам», понимавшимся как отражение божественной энергии, особенно усилилось в живописи второй половины XIV века в связи с византийскими богословскими спорами о природе «фаворского света».

Экспрессивные особенности стиля сочетаются во фресках Убиси с тенденцией к индивидуально определенному воплощению каждого образа. Изменяя движения фигуры, жесты рук, выражение лица, художник пытается передать конкретное эмоционально-психологическое состояние. В зависимости от характера евангельского персонажа мастер несколько изменяет и приемы письма. Так, в «Тайной вечере» апостол Петр написан очень решительно, с использованием огрубленного контурного рисунка и резких, немного схематичных белильных высветлений, а апостол Марк — более сдержанно, с более мягкой и тщательной моделировкой форм. Главная цель художника Герасимэ — воспроизвести драматизм евангельского события. Он переносит акцент с символично-догматической грани образа на литературно-повествовательную. На этом пути автор фресок Убиси в значительной степени утрачивает ту абсолютную, классически ясную гармонию, которая была в лучших памятниках предыдущей эпохи.

Совершенно иной пример палеологовской живописи второй половины XIV века, другое художественное направление мы находим во фресках Цаленджихи (кат. №№ 43—44, табл. 11). Большой центрально-купольный храм в селении Цаленджиха был расписан в 1384—1386 годах приглашенным из Константинополя греческим мастером Киром Мануилом Евгеником по заказу местного правителя Вамека Дадиани. Большая часть росписи была поновлена в XVII веке. Экспонируемые композиции «Архангел Гавриил» (кат. № 43, табл. 11) и «Св. Георгий, попирающий змия» (кат. № 44) принадлежат к числу наиболее сохранных первоначальных фресок.

Росписи константинопольского художника отличает совершенное мастерство исполнения, но при этом они сделаны в строгой, несколько суховатой манере, позволяющей говорить о своеобразном «классицизме» или «академизме». Искусство Цаленджихи лишено экспрессии и внешнего драматизма фресок Убиси. Образы греческого мастера — сдержанные и аристократичные, отстраненные от внешнего мира и погруженные в созерцание. Колорит росписи созвучен образу, в нем нет ярких локальных тонов. В одеяниях поверх основных цветов кладутся широкие полупрозрачные высветления, придающие определенную перламутровость, перелив-

чатость колориту фрески. Обращает на себя внимание письмо ликов: по золотисто-охристой основе положены изумрудно-зеленые тени, затем розовые подрумянки, глазницы заполнялись голубым тоном. В изображении ликов особо подчеркнута графическое начало. «Света» нанесены тонкими параллельными, иногда веерообразно расходящимися линиями. Румяна также положены не единым пятном, а отдельными четкими штрихами. Подобные приемы позволяли Киру Мануилу Евгенику создавать кристально ясную и изысканно красивую форму. Однако эти же идеально выверенные приемы вносили в изображение элемент стилизации.

Художественное направление, наблюдаемое в росписях Цаленджихи, было популярно в Грузии и в начале XV века. Это подтверждают представленные на выставке подлинные фрески Набахтеви (кат. №№ 45—48, табл. 12), датируемые 1412—1431 годами. Свод небольшой зальной церкви в селении Набахтеви рухнул, росписи находились под угрозой полного уничтожения. Часть фресок была снята со стен и укреплена на гипсовой основе. Росписи Набахтеви восполняют существенный пробел в истории грузинской монументальной живописи. Они показывают развитие палеологовского стиля в искусстве XV века, после опустошительных нашествий Тамерлана. Над росписями Набахтеви работало несколько мастеров. Одному из них принадлежит изображение Иоанна Крестителя (кат. № 45); другой мастер, расписавший западную стену, создал три фрески, входившие в состав композиции «Страшный суд» (кат. №№ 46—48, табл. 12). Стилистическая манера второго мастера, отличающаяся подробным, суховатым рисунком и светлым колоритом, имеет больше точек соприкосновения с живописью Цаленджихи.

Своеобразную интерпретацию палеологовский стиль получил в Сванетии. На выставке яркий пример сванской живописи XIV—XV веков дает фреска из церкви Мхер в селении Лаштхвер (кат. № 37, табл. 9). Отдельные черты палеологовского стиля (к примеру, пластичное, объемное изображение ликов) полностью переосмысляются на основе местной художественной традиции, имевшей много общего с народным искусством. Выражение лиц эмоционально и мало индивидуализировано, глаза с приподнятыми зрачками написаны по характерной условной схеме. Колорит построен на ярких контрастах красного и синего. Отчетливо видно стремление к орнаментально-декоративной трактовке всех форм, особенно заметное в изображении одеяний ангелов. В целом фреска Лаштхвера показывает значительно большее сходство со сванскими росписями XIII века (Чохулд, Тангил), нежели с современной палеологовской живописью.

Из того же сванского селения Лаштхвер происходит и единственная на выставке фреска светского содержания (кат. № 38), располагающаяся на северном фасаде церкви св. Архангелов. Изображены сюжеты грузинской средневековой повести «Амиран-Дареджаниани», описывающей подвиг легендарного героя Амирана. В центре композиции показана битва Амирана с дэвом; слева — Амиран, выходящий из чрева дракона (надпись поясняет: «когда дракон про-

глотил Амирана, дракона убил и вышел»); воины слева — это побратимы и соратники героя — Бадри, Сепедавла и Усиб. Появление на стене церкви фрески светского содержания, вероятно, связано не только со своеобразной религиозностью сванов, но и с существовавшей в средневековье традицией аллегорического осмысления языческих образов. Изображение битвы Амирана с дэвами и драконами могло восприниматься как олицетворение борьбы христианской Грузии с силами зла. В настоящее время росписи светского содержания сохранились только в Сванетии. Однако исторические источники XII—XVII веков говорят, что светские росписи существовали и в других районах страны. Сценами битв царей и героев украшались дворцы грузинских правителей.

Позднесредневековые грузинские фрески XVI—XVII веков представлены на выставке всего лишь двумя памятниками. Нельзя сказать, чтобы художественная активность в эту эпоху уменьшилась. Создается много новых росписей, переписываются старые. В XVI—XVII веках правители страны и грузинская церковь уделяют особое внимание украшению храмов, почитаемых как национальные святыни. В обстановке непрекращающихся войн с Турцией и Ираном, постоянного противостояния мусульманской культуре, насаждаемой завоевателями, создание новых и восстановление погибших или изуродованных христианских памятников имело огромное политическое значение. Размах художественной деятельности был очень велик, к работе часто привлекались иноземные мастера. Известны случаи приглашения греческих живописцев из монастырей Афона и русских художников из далекой Московии.

Активная художественная жизнь не стала почвой для рождения нового искусства. Основная тенденция времени была направлена в сторону тщательного сохранения, консервации старых палеологовских традиций. Даже из наиболее профессиональных позднесредневековых росписей, обладающих всеми внешними чертами палеологовского искусства, постепенно уходит самое главное — созидющий творческий дух, внутренняя цельность и гармония, органичность формального воплощения. Традиция становится догмой, живое религиозное чувство превращается в прямолинейное назидание, высокий образ — в наглядную иллюстрацию.

Наиболее интересная часть позднесредневековой живописи — фрески так называемого «народного характера», украшающие маленькие деревенские церкви. Эти фрески создавались местными мастерами, не получавшими серьезной профессиональной подготовки. На выставке можно видеть часть каменной алтарной преграды из Чала с изображением Христа, благословляющего севастиийских мучеников (кат. № 49) и фрагмент росписи деревянной церкви селения Ванискети (кат. № 50), сделанной минеральными красками непосредственно по деревянной основе. Народные мастера легко, наивно и своеобразно переосмысливают иконографические типы, стиль и приемы письма «большого» искусства. «Народные» росписи отличаются непосредственностью и цельностью восприятия мира, ярким декоративизмом, подчеркнутая

выразительность, прямолинейность и простота художественных решений.

В новое время (XVIII—XX века) искусство фрески постепенно исчезает, уступая место совершенно иной живописи. Однако художественные традиции средневековой фрески исподволь живут в грузинской культуре, время от времени оказывая влияние на того или иного живописца. Так, не случайно один из важнейших источников стиля Нико Пиросманашвили находят именно в искусстве средневековой фрески. Фронтальное построение композиции, уплощенное пространство, ритуально-торжественный характер изображения, расположение светлых фигур на темном фоне — все эти черты сближают искусство Пиросманашвили со средневековой живописью, которую он, может быть, специально и не изучал, но несомненно очень хорошо знал. Крупнейшие грузинские художники XX века Ладо Гудиашвили и Давид Какабадзе уже сознательно обращаются к изучению средневековых росписей, в начале своего творческого пути они много занимаются копированием фресок. Для современных художников искусство средневековой фрески является не только одним из величайших достижений древней национальной культуры, но и живой художественной традицией, прямые или косвенные отголоски которой можно заметить во многих произведениях.

### **ОБ ИСТОРИИ И МЕТОДАХ КОПИРОВАНИЯ ГРУЗИНСКИХ ФРЕСОК**

Систематическое научное копирование грузинских фресок началось в первые десятилетия XX века в атмосфере нового открытия средневекового искусства. Главным инициатором копирования фресок был Е. С. Такайшвили, основатель грузинского Историко-этнографического общества. По заданию Общества художники выполняли копии отдельных композиций в натуральную величину, а также акварельные зарисовки с видами интерьеров. Историко-этнографическим обществом устраивались научные экспедиции по фиксации памятников искусства, к работе которых привлекались художники-копиисты. Большое значение имела экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии. Во время экспедиции, собравшей большой материал, были изготовлены копии фресок Тао-Кларджети, до сих пор не потерявшие своего научного значения.

Надо отметить, что в начале XX века художники в основном копировали ктиторские портреты, изображавшие исторических лиц. Фреска рассматривалась в первую очередь как исторический источник и уже потом как произведение искусства. Вероятно, с этим связаны многие недостатки ранних копий, в большинстве случаев они писались маслом, не передавали фактуру, грешили целым рядом неточностей. Первая выставка «Древнегрузинских церковных фресок» состоялась в Тифлисе в 1918 году. На ней был представлен практически весь собранный к тому времени материал: копии, акварели, фотографические снимки. Лучшие копии на

выставке принадлежали грузинским художникам Л. Гудиа-швили, Д. Какабадзе, Д. Шеварднадзе. Представлены были также копии норвежского художника Х. Крона, много работавшего в Бетании и Сафаре, акварели Г. Гриневского, С. Полторацкого, А. Эйснера.

В двадцатые годы методы копирования изменяются. Художники работают в темпере, используя древние рецепты красок, технические приемы средневековых мастеров. Копированием в эти годы много занималась Н. И. Толмачевская, автор первой книги о грузинских фресках. По заданию Общества истории и этнографии Н. И. Толмачевская исполнила копии фресок Атени, показанные на выставке древнегрузинской живописи в 1927 году. Однако и копии Н. И. Толмачевской были во многих отношениях несовершенны. Не было четко разработанного метода копирования, копии делались не всегда тщательно, плохо передавалась фактура, пропускались важные детали.

В 1929 году в Тбилиси создается комиссия по подготовке большой выставки древнегрузинского искусства. Одной из главных задач, поставленных комиссией, было пополнение коллекций копий фресковой живописи в тбилисских музеях. Фреска теперь рассматривается главным образом как художественное произведение, в связи с этим к копиям предъявляются новые требования. Копии должны были не только точно передать все внешние особенности оригинала, но и по возможности воспроизвести дух памятника, его образный строй. Комиссия обратилась за помощью к Л. А. Дурново, владевшей наиболее совершенными методами копирования.

Эти методы, легшие в основу грузинской школы копирования, были разработаны Л. А. Дурново в копировальной «иконописной» мастерской при Институте истории искусства в Ленинграде (т. н. Зубовском институте)\*. В свою мастерскую Л. А. Дурново в основном приглашала работать не профессиональных художников, а студентов Высших курсов искусствоведения, считая, что профессиональные художники часто вносят в копию много произвольного и субъективного. Первоначально сотрудники мастерской учились копировать иконы. Главное внимание уделялось технологическим особенностям (подготовка досок, левкаса, красок) и техническим приемам письма. Учились рисовать единой линией, не отрывая руки, сначала пейзажные и архитектурные фоны, затем фигуры и только на последней стадии обучения — лики.

Продуманные в мастерской методы копирования средневековых росписей были применены на практике во время экспедиции в Новгород летом 1925 года. Работа начиналась с подробнейшего описания фрески, учитывающего все мельчайшие повреждения. Это была своего рода «фиксация», позволявшая после окончания копирования проверить, не появились ли на оригинале новые повреждения. На следующем этапе работы грунтовалась бумага и подготавливались

\* Сведения об истории этой мастерской и методах копирования были любезно предоставлены Т. С. Шевяковой, одной из первых учениц Л. А. Дурново.

О методах копирования см. также: Л. А. Дурново. Техника древнерусской фрески и новые методы ее копирования. М., ГАХН, 1926.

минеральные краски, которые по старинным рецептам терлись в деревянных ложках и разводились на желтке с квасом.

Рисунок фрески переносился на кальку, потом с кальки — на бумагу. Бумага закреплялась на подрамнике, поставленном на лесах рядом с копируемой фреской. Сначала клались локальные тона большими плоскостями (одеяние, фон, нимбы). Тон подбирался на палитре таким образом, чтобы цвет краски после высыхания соответствовал самому яркому месту оригинала. Изображение наносилось поверх локального тона, через который просвечивал первоначальный рисунок. Изображение создавалось фрагмент за фрагментом, копиист максимально приближал глаза к фреске, запоминая ее самые незначительные особенности, и тут же воспроизводил оригинал на соответствующем месте копии.

Одна из сложнейших проблем, стоящих перед копиистом, заключалась в необходимости сочетать уверенность и художественную цельность письма с максимальной точностью. Эта проблема могла быть решена только путем внимательнейшего изучения памятника, полного и органичного усвоения индивидуального стиля письма того или иного средневекового мастера. Может быть, самая трудоемкая часть работы состояла в имитации реальной фактуры (нанесение повреждений, трещин, патины, загрязнений). На этой последней стадии копирования использовалось много механических средств (шкурка, вата, гвоздь). Некоторые копиисты отказывались от механических средств и рисовали повреждения кистью, но это, как правило, не создавало должного правдоподобия.

В 1929 году Л. А. Дурново вместе с сотрудниками мастерской (Т. С. Щербатовой-Шевяковой, Б. В. Шевяковым, Е. П. Сачавец-Федорович, А. Д. Стена) приезжает в Грузию и работает над копированием фресок Ахталы и Давид-Гареджи. С этого времени начинается новый этап в истории копирования грузинских фресок, связанный в первую очередь с именем Т. С. Шевяковой, ученицы и сотрудницы Л. А. Дурново, для которой Грузия стала второй родиной. Т. С. Шевякова несколько раз приезжает копировать фрески, а в 1936 году по приглашению директора музея искусств Ш. Я. Амиранашвили окончательно переселяется в Тбилиси, где работает по договору, выполняя заказы музея. Почти за полвека непрерывного труда она создала значительное число копий практически всех лучших памятников грузинской живописи. Не случайно подавляющее большинство экспонатов выставки «Средневековые фрески Грузии» сделано именно ее руками.

Условия труда Т. С. Шевяковой были весьма далеки от идеальных, иногда она месяцами работала одна в церквях горной Сванетии или в пещерных монастырях Давид-Гареджи за многие километры от ближайшего населенного пункта. Она в совершенстве овладела методами копирования, особенно хорошо ей удавалось воспроизведение реальной фактуры. По свидетельству самой Т. С. Шевяковой, она копировала быстрее, чем Л. А. Дурново. В лучшие годы, работая по 12—15 часов в сутки без выходных, она делала 3—5 кв.

метров копий в месяц (средневековый мастер расписывал такую площадь примерно за один день).

В последние десятилетия Т. С. Шевякова много копирует древнейшие грузинские фрески IX—X веков. Состояние этих памятников в большинстве случаев очень тяжелое, некоторые композиции, скопированные Т. С. Шевяковой, уже погибли или получили серьезные повреждения. Копия в таких случаях является единственным достоверным источником, позволяющим получить представление о памятнике. Т. С. Шевякова работает не только как копиист, но и как исследователь средневекового искусства. Она — автор ряда статей о древнейших грузинских росписях, недавно увидела свет ее книга «Монументальная живопись Грузии раннего средневековья». Сейчас готовится к изданию ее большой труд, посвященный средневековым грузинским орнаментам.

Наряду с Т. С. Шевяковой в области копирования грузинских фресок много и плодотворно работала С. И. Мирзашвили, еще одна ученица Л. А. Дурново. На нашей выставке представлена только одна копия Мирзашвили (кат. № 11). В отличие от Т. С. Шевяковой, выполнявшей заказы Музея искусств, С. И. Мирзашвили работала по заданию Государственного музея Грузии, создавая копии, главным образом, с портретов исторических лиц. Первоклассные копии С. И. Мирзашвили экспонировались на большой выставке «Руставели и его эпоха» в 1937 году, для которой, по инициативе академика И. А. Джавахишвили, была выполнена целая серия копий с ктиторских композиций средневековых росписей. Копированием росписей также занимались Ш. А. Абрамишвили, основоположник научной реставрации фресок в Грузии, и некоторые другие грузинские художники (К. Магалашвили, Л. Шуцкеридзе, Т. Хитаршвили).

В настоящее время копирование фресок из редкого, трудоемкого и сложного ремесла отдельных мастеров превращается в действенный инструмент реставрационного и научного исследования. В Грузинской ССР обучение копированию становится важной составной частью подготовки специалиста по средневековому искусству. В связи с этим изменяются и методы копирования. Так, метод идеально точного воспроизведения оригинала, блистательно использованный в работах Т. С. Шевяковой и С. И. Мирзашвили, уступает место созданию подробных калек и копий-реконструкций, претендующих на восстановление первоначального облика фрески. Большую роль в распространении метода копий-реконструкций сыграл московский реставратор А. Н. Овчинников, под руководством которого прошел обучение ряд грузинских специалистов. Однако надо отметить, что копии-реконструкции, позволяющие в короткий срок получить интересные научные результаты, не способны заменить оригинальные фрески в музейной экспозиции и на художественной выставке, как это делают «факсимильные» копии мастеров старшего поколения. Хочется верить, что метод «старых мастеров», позволивший создать и показать в Москве выставку «Средневековые фрески Грузии», не будет окончательно забыт и найдет в дальнейшем своих приверженцев.

Основная литература о грузинских средневековых росписях

Абрамишвили Г. В. Цикл Давида Гареджели в грузинской монументальной живописи. Тбилиси, 1972 (на груз. языке с русск. резюме)

Аладашвили Н., Алибегашвили Г., Вольская А. Росписи художника Тевдорэ в Верхней Сванетии. Тбилиси, 1966

Аладашвили Н., Алибегашвили Г., Вольская А. Живописная школа Сванети. Тбилиси, 1983

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

Амиранашвили Ш. Я. История грузинской монументальной живописи, т. I, Тбилиси, 1957

Амиранашвили Ш. Я. История грузинского искусства. М., 1963

Вирсаладзе Т. Б. Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи.— В сб.: II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977

Вольская А. Росписи средневековых трапезных Грузии. Тбилиси, 1974

Вольская А. Живописные школы средневековой Грузии.— В сб.: II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977

Вольская А. Ранние росписи Гареджи.— В сб.: IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983

Лафонтень-Дозонь Ж. Исследования по декоративным программам средневековых церквей Грузии в связи с византийской монументальной живописью.— В сб.: II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977

Мамаиашвили И. Народная струя в грузинской монументальной живописи XVI века.— В сб.: II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977

Привалова Е. О грузинской монументальной живописи рубежа XII—XIII веков.— В сб.: II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977

Толмачевская Н. Фрески древней Грузии. Тифлис, 1931

Чеишвили Г., Бучукури М. Некоторые особенности памятников средневековой росписи в Верхней Сванетии (Роспись интерьера).— В сб.: IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983

Чеишвили Г., Бучукури М. Некоторые особенности памятников средневековой росписи в Верхней Сванетии (Фасадная роспись).— В сб.: IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983

Шевякова Т. С. Монументальная живопись раннего средневековья Грузии. Тбилиси, 1983

Lafontaine-Dosogne J. Monumental Painting.— A. Alpago-Novello, V. Beridze, J. Lafontaine-Dosogne. Art and Architecture in Medieval Georgia. Louvain-la-Neuve, 1980, p. 87—102.

Mouriki D. The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural Neighbours of Byzantium (Reflections of Constantinopolitan Style in Georgian Monumental Painting).— *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, Bd. 31/2. Wien, 1981, S. 725—757.

Thierry N. et M. Peintures du Xe siècle en Géorgie méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure.— *Cahiers Archéologiques*, t. XXIV. Paris, 1975, p. 73—113.



## 1. Христос во славе. IX—X вв.

Давид-Гареджа, монастырь св. Додо

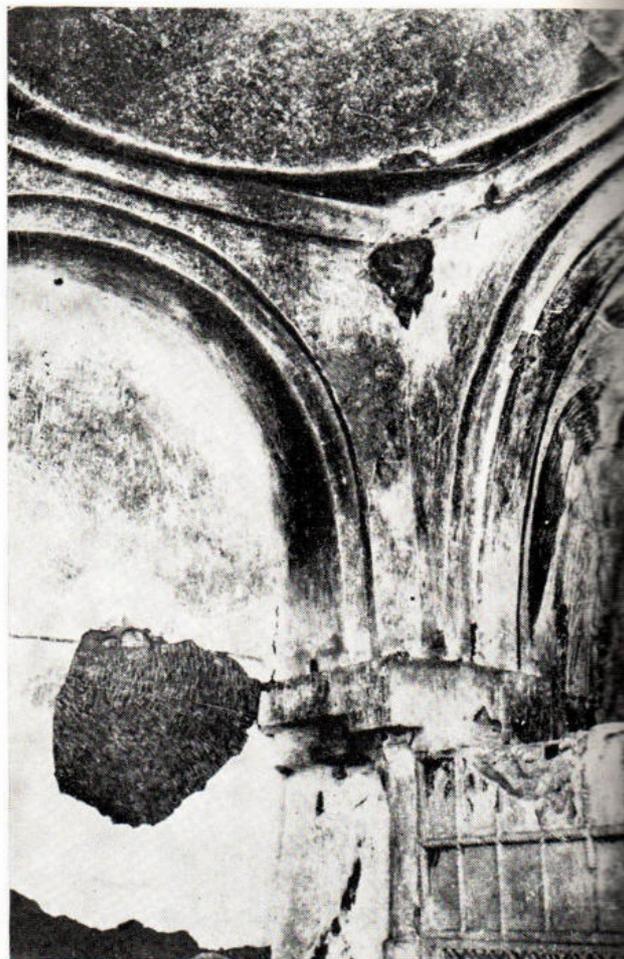
Кат. № 3

Композиция «Христос во славе» сохранилась в алтарной апсиде церкви полуразрушенного пещерного монастыря св. Додо, основанного в VI веке учеником Давида Гареджели. В центре композиции изображен восседающий на троне Христос: правой рукой он благословляет, в левой держит открытое Евангелие. Его фигуру окружает сияние славы в виде ореола из разноцветных полос. Над головой Христа — сегмент неба с изображением божественной десницы и слетающего голубя, символа Св. Духа. В верхней части композиции показаны два медальона: в одном изображен юноша с факелом в руке, в другом — женская фигура и полумесяц над ней. Это — олицетворения солнца и луны, образы, унаследованные от античности и часто встречающиеся в христианском искусстве. По краям композиции расположены архангелы Михаил и Гавриил, держащие в руках скипетры и сферы. У ног архангелов изображены шестикрылые серафимы и херувимы, стоящие на огненных колесах. Крылья ангелов покрыты глазами, между крыльями показаны головы льва и быка. Такое изображение ангела, получившее название «тетраморф», переосмыслялось как символ четырех евангелистов.

Существовавшая в нескольких вариантах композиция «Христос во славе» основывалась на ветхозаветных текстах пророков Исаяи (Ис. VI, 1—3) и Иезекииля (Иез. 1, 1—28), согласно которым Бог явился в видении пророкам во всем своем неземном величии. Мастер фрески из монастыря св. Додо в основном следует тексту пророка Иезекииля. Именно из фантазмагорического видения Иезекииля появляются в композиции радужное сияние, тетраморфы, огненные колеса. С текстом Исаяи фреску связывает грузинская надпись, находящаяся рядом с шестикрылыми ангелами: «Свят, свят, Господь Саваоф». Эти слова, по видению Исаяи, произносят ангелы, прославляющие Бога.

### Литература:

1. Ш. Я. Амираншвили. История грузинской монументальной живописи, т. 1. Тбилиси, 1957, с. 30—35
2. Т. С. Шевякова. Монументальная живопись раннего средневековья Грузии. Тбилиси, 1983, с. 14—16



Вид на алтарную апсиду церкви монастыря св. Додо



## 2. Приход ланей к Давиду и Лукиану Рубеж X—XI вв.

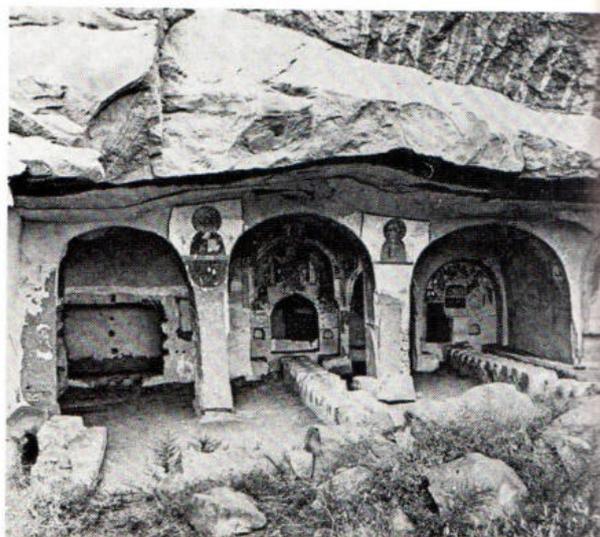
Давид-Гареджа, главный храм монастыря Удабно.  
Кат. № 6

Композиция «Приход ланей к Давиду и Лукиану» располагается на северной стене главного храма пещерного монастыря Удабно и входит в житийный цикл Давида Гареджели, древнейший сохранившийся пример которого дают фрески Удабно. Цикл, помещенный в среднем регистре росписи, сразу привлекает внимание входящего в храм. Сцены следуют тексту жития Давида Гареджели, на северной стене изображены начальные эпизоды. В житии рассказывается, как св. Давид вместе со своим учеником Лукианом пришел в Гареджийскую пустыню и поселился в небольшой пещере, питаясь кореньями и дождевой водой. Летний зной иссушил воду и коренья, тогда, по молитве Давида, в Гаредже появилось стадо ланей, и отшельники стали кормиться их молоком. На ланей напал дракон, животные пришли к святому с просьбой о помощи, и Давид Гареджели изгнал чудовище, а слетевший с неба ангел поразил дракона молнией.

Почти все события представлены в изображениях, есть и «Доевание ланей Лукианом», и «Наказание дракона». Композиция «Приход ланей к Давиду и Лукиану» расположена непосредственно перед последней сценой. Композицию отличает предельная наглядность. В правой части показаны Давид и Лукиан на фоне горы с пещерой. Отшельники облачены в монашеские одеяния. Давид изображен в виде длиннородого старика, держащего посох. Лукиан одну руку прижимает к груди в традиционном жесте приятия благодати, другой указывает на ланей. Длинная надпись разъясняет смысл происходящего: «Здесь пришли лани, бежавшие от дракона, и пожаловался Лукиан Давиду, так как (дракон) сожрал одного детеныша лани».

Литература:

1. Ш. Я. Амиранашвили. История грузинской монументальной живописи, т. 1. Тбилиси, 1957, с. 41—53
2. А. Вольская. Росписи средневековых трапезных Грузии. Тбилиси, 1974, с. 87—97



Общий вид трапезной монастыря Удабно



Вид на северную стену главного храма монастыря



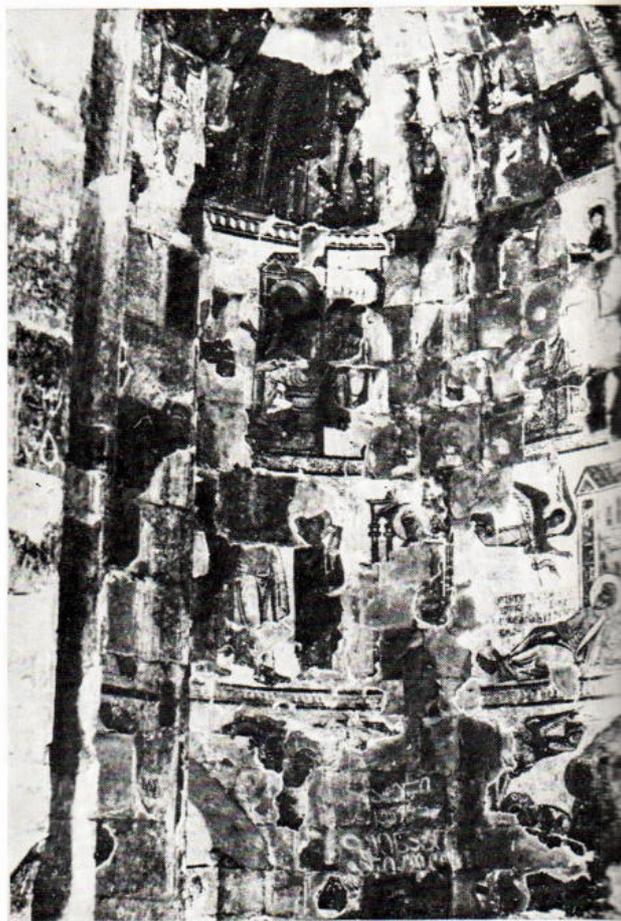
**3. Сон Иосифа. Вторая половина XI в.  
Атени, церковь Богоматери  
Кат. № 10**

Композиция «Сон Иосифа», или «Явление ангела Иосифу», расположена в южной апсиде собора в Атени и входит в цикл, посвященный Богоматери, один из наиболее выразительных и подробных в грузинском искусстве. В четырнадцати сценах цикла, размещенных в четырех регистрах, последовательно изложена история Богоматери от рассказа о чудесном зачатии Марии до «Успения». Большинство сюжетов богородичного цикла восходит к апокрифическому протоевангелию Иакова. Однако сюжет композиции «Сон Иосифа» есть и в Евангелии от Матфея (Мф. 1, 20—23), повествующем, как к мужу Марии во сне явился ангел, указавший на божественную природу непорочного зачатия. Фреска показана во втором снизу регистре росписи, где тема непорочного зачатия была важнейшей. Она начиналась в сцене «Благовещения», продолжалась в изображениях «Встречи Марии и Елизаветы», «Испытания водою обличения» и находила свое завершение в композиции «Сон Иосифа».

Построение композиции, даже по сравнению с другими вариантами этого иконографического типа, очень строгое. Убраны все второстепенные детали, внимание максимально сконцентрировано на главном действии. На белом фоне отчетливо, как неотъемлемая часть композиции, выделяется большая красивая надпись, передающая слова ангела: «Иосиф, сын Давидов, не бойся принять Марию жену твою, ибо тот, кто родится от нее — от Духа Святого есть». Надпись сделана грузинским церковным заглавным письмом асомтаврули, которым практически всегда делались надписи на фресках.

**Литература:**

1. Ш. Я. Амиранашвили. История грузинской монументальной живописи, т. 1. Тбилиси, 1957, с. 77—98
2. Т. Б. Вирсаладзе. Некоторые вопросы общей композиции росписи Атенского сиона. — В кн.: Средневековое искусство. Русь. Грузия. М., 1978, с. 83—91



Вид на южную апсиду церкви в Атени



: 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20  
21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35  
36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50  
51 52

**4. Св. Георгий, попирающий Диоклетиана. 1096**  
**Художник Тевдорэ**  
**Ипрари, церковь Архангелов**  
**Кат. № 15**

Изображение св. Георгия на коне, пронзающего копьём императора Диоклетиана, занимает значительную часть северной стены маленькой, чуть более двенадцати квадратных метров, зальной церкви в селении Ипрари, в Верхней Сванетии. На противоположной стене находится аналогичное изображение св. Федора на коне, пронзающего копьём змия. Движение обоих всадников направлено в сторону алтаря. Эти изображения часто составляли единую геральдическую композицию, известную в Грузии с древнейших времен и особенно популярную в Сванетии. В Ипрари, видимо, из-за очень маленьких размеров церкви, композиция была разделена на два обособленных изображения, но это только подчеркнуло значение темы святых воинов в иконографической программе росписи. «Св. Георгий, попирающий Диоклетиана» и «Св. Федор, попирающий змия» воплощают общую идею — победу христианского святого над силами зла. В одном случае зло олицетворено в образе языческого императора

Диоклетиана, гонителя христианской веры и мучителя св. Георгия, в другом — в образе отвратительного змия.

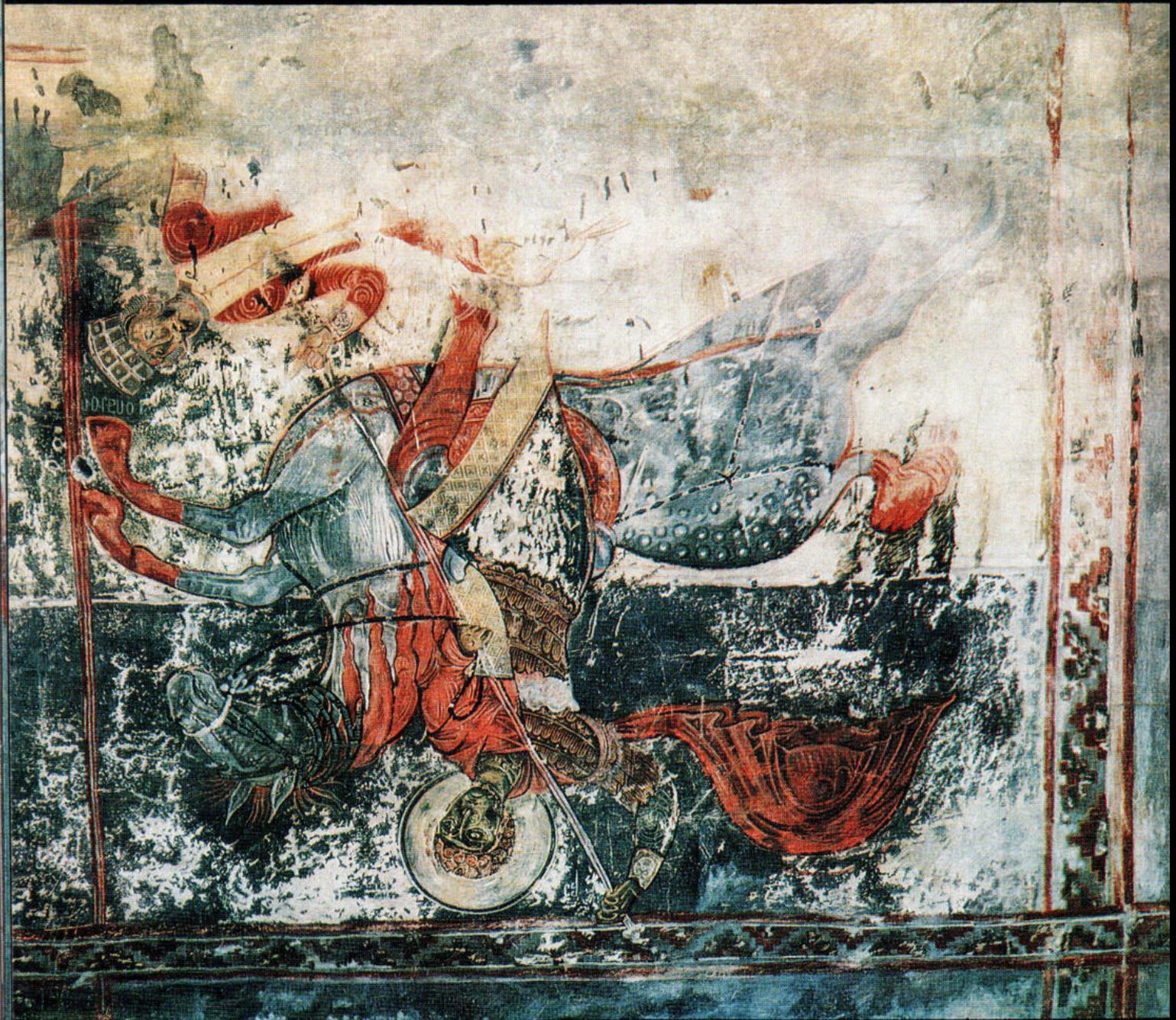
Фрески Ипрари принадлежат к числу тех немногих средневековых памятников, точная дата которых и имя мастера известны. В верхней части алтарной преграды можно прочесть большую надпись: «Именем Божиим расписана и украшена святая сия церковь (в возвеличение азнауров) этого ущелья, всех больших и малых, детей и потомков их, душ их усопших. Святые архангелы, помилуйте в этой и той жизни, аминь. [Расписана] в год сотворения мира 6., в короникон 316 [1096] рукою Тевдорэ, царского художника, святые архангелы, помилуйте».

**Литература:**

Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская.  
Росписи художника Тевдорэ в Верхней Сванетии. Тбилиси, 1966

Вид на алтарную апсиду церкви в Ипрари





## 5. Апостолы. 1140

Художник Микаэл Маглакели

Мацхвариши, церковь Спаса

Кат. № 19

Изображение апостолов Павла и Матфея входит в ряд двенадцати апостолов, украшающий алтарную апсиду церкви Мацхвар (Спаса) в селении Мацхвариши, в Верхней Сванетии. Апостолы, расположенные двумя группами по шесть человек, как бы приближаются к изображенному в центре кресту — символу Христа. Перед нами вариант композиции «Поклонение кресту». Эта тема, популярная в искусстве раннехристианского времени, долгое время сохраняла свое значение в Грузии, занимая то место в росписях алтарных апсид, которое в византийских памятниках с XI века отводилось «Причащению апостолов». Над рядом апостолов в росписи Мацхвариши изображен Деисус: восседающему на троне и окруженному сонмом ангелов Христу поклоняются Богородица и Иоанн Предтеча. Вместе эти две композиции алтарной апсиды должны были ярко и полно воплощать идею прославления Христа.

Роспись Мацхвариши сохранила много интересных надписей. Из одной надписи известна точная дата и имя создателя фресок: «Расписана сия церковь в 15-ый год царствования Димитрия рукою Микаэла Маглакели». Другие надписи и изображения позволяют получить представление об обстоятельствах заказа. Ктиторм росписи был эристав (правитель) Сванетии Варданисдзе. Контроль над работой был поручен игумену Квирнке, «который много потрудился, руководя расписыванием сей церкви», как говорится в надписи, расположенной рядом с его изображением. Роспись Мацхвариши потемнела от копоти, эту опасность сознавали еще при создании фресок. На стенах церкви можно прочесть такое обращение к будущим священникам: «Те, которые будут игуменами сей церкви, берегите роспись от дыма, дабы она не утратила цвета».

Литература:

Т. Вирсаладзе. Фресковая роспись художника Микаэла Маглакели в Мацхвариши.— «Ars Georgica», вып. 4. Тбилиси, 1955, с. 169—231

Вид на алтарную апсиду церкви в Мацхвариши





ἸΩΑΝΝΗΣ  
ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ

ἸΗΣΟΥΣ

ΧΡΙΣΤΟΣ  
ΚΥΡΙΟΣ

## 6. Ктиторская композиция. 1184—1186

Вардзиа, церковь Богоматери

Кат. № 20

Композиция расположена в выделенной арке в восточной части северной стены церкви Успения Богоматери, главного храма пещерного монастыря Вардзиа. История Вардзии неразрывно связана с именем царицы Тамары. Средневековый историк сообщает: «...она взялась строить местопребывание для помогавшей ей в походах преблагословенной Вардзийской Богоматери — церковь и кельи для монахов. Причем все это было высечено в скале и превращено в недоступное и неодолимое для врагов место. Эту Вардзию начал строить еще отец ее Георгий, но он оставил ее незаконченной; великая же Тамара, завершив ее, украсила ее всячески и пожертвовала много больших угодий». Ктиторская композиция, находящаяся вблизи алтаря в наиболее хорошо освещенном месте храма, представляет основателей монастыря — царя Георгия III и царицу Тамару. Полустертые надписи около портретов гласят: «Царь царей всего Востока Георгий, сын Дмитрия царя царей» и «Царь царей всего

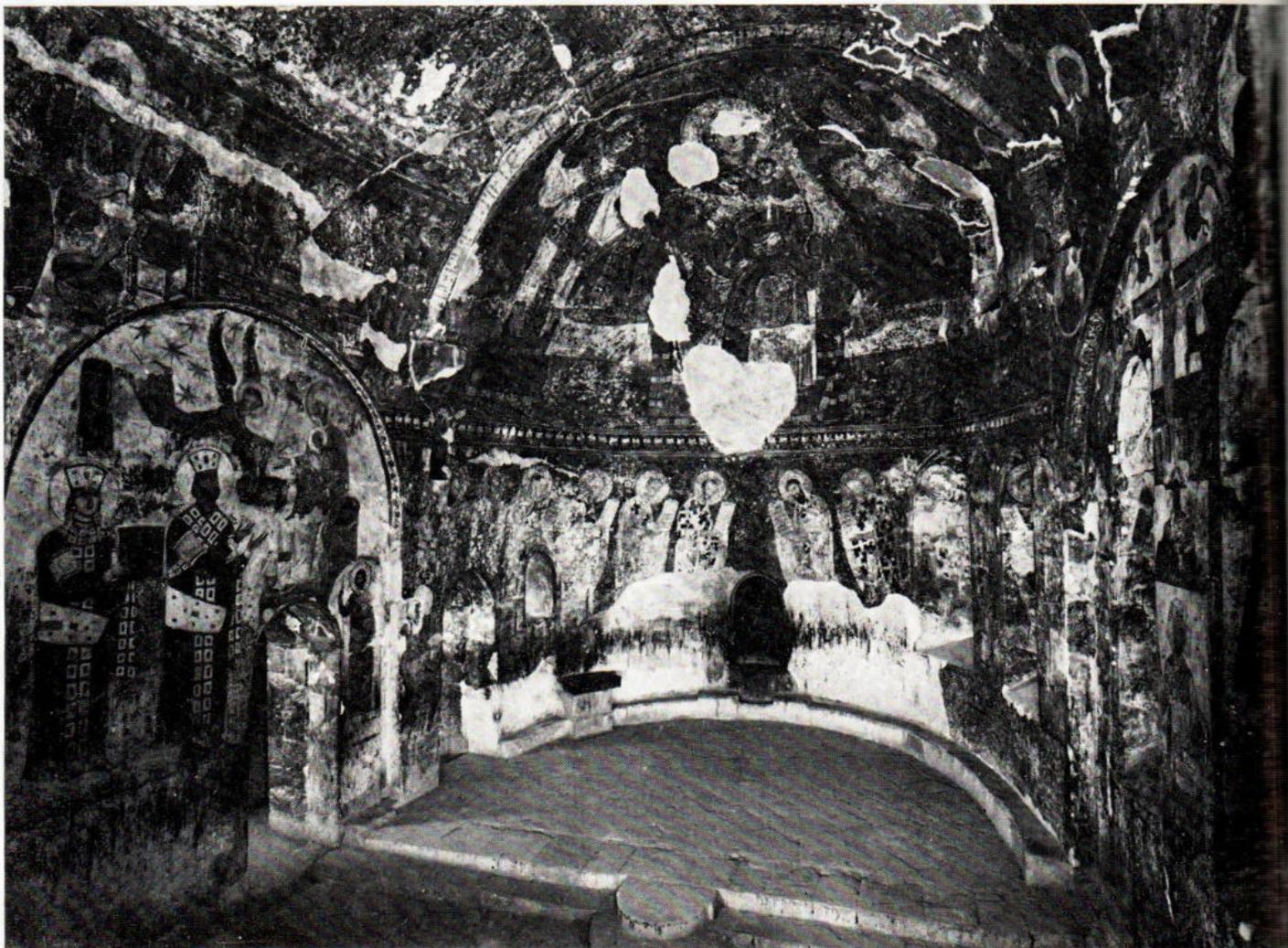
Востока, дочь Георгия Тамара, которая да денствует». Георгий III и Тамара как бы обращаются к Богоматери, восседающей на троне. Тамара подносит ей модель храма. На коленях Богоматери — младенец Христос, благословляющий грешных царей.

Обращает на себя внимание одеяние Тамары, в котором сочетаются элементы византийского императорского наряда и грузинских национальных одежд. Характерная особенность головного убора Тамары позволила очень точно датировать ктиторскую композицию и всю роспись Вардзии. Тамара изображена без шарфа, подхватывающего подбородок, как носили замужние грузинские женщины. Следовательно, Тамара изображена в замужестве, но уже будучи царицей, то есть между 1184—1186 годами.

Литература:

1. Г. Гаприндашвили. Пещерный ансамбль Вардзиа (1213 гг.) Тбилиси, 1960
2. Г. Алибегашвили. Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи. Тбилиси, 1979, с. 171

Вид на северную стену и алтарную апсиду главного храма





**7. Ангел. Фрагмент композиции «Явление ангела женам-мироносицам». Начало XIII в.**

**Кинцвиси, церковь св. Николая**

**Кат. № 23**

Композиция «Явление ангела женам-мироносицам» — одна из важнейших в иконографической программе крестово-купольной церкви св. Николая в Кинцвиси. Фреска, расположенная над ктиторским портретом, занимает весь второй регистр северной стены. Двумя высокими и узкими окнами она делится на три части. В широком простенке между окнами изображена фигура сидящего ангела. С одной стороны, ангел как бы обращается к женам-мироносицам, изображенным в левом простенке, с другой — жест руки ангела, подчеркнuto удлиненный указующий перст переводит взгляд на правую часть сцены, где показаны открытая пустая гробница и спящие воины. Фигура ангела, переданная в сложном, разнонаправленном движении, становится одновременно и смысловым, и художественным центром композиции.

Сюжет композиции восходит к евангельскому рассказу, повествующему о том, как к святым женам, пришедшим с благовониями к гробу Христа, явился ангел, возвестивший чудо воскресения. Тема воскресения в росписи Кинцвиси воплощается целым рядом изображений. Однако «Явлению ангела женам-мироносицам» придано особое значение. Образ ангела, выделенный местоположением и большими размерами, связывает тему воскресения с темой прославления ангелов, также играющей важную роль в программе росписи. Сюжет «Явление ангела женам-мироносицам» с разными вариантами излагается у всех четырех евангелистов. Мастер кинцвисского ангела следует в основном тексту евангелиста Матфея (Мф. 28, 1—7), но допускает некоторые отступления. Так, по Матфею, одеяния ангела должны быть «белы как снег», в росписи же они зеленые и голубые. Видимо, стремление передать изысканное и декоративное цветовое сочетание, созвучное общему колориту росписи, оказалось для художника сильнее, чем желание точно воспроизвести канонический текст.

**Литература:**

1. Е. Привалова. О грузинской монументальной живописи рубежа XII—XIII веков.— В сб.: II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977, с. 10—12
2. О. Пиралишвили. Роспись Кинцвиси. Тбилиси, 1979



Вид на северную стену церкви св. Николая в Кинцвиси



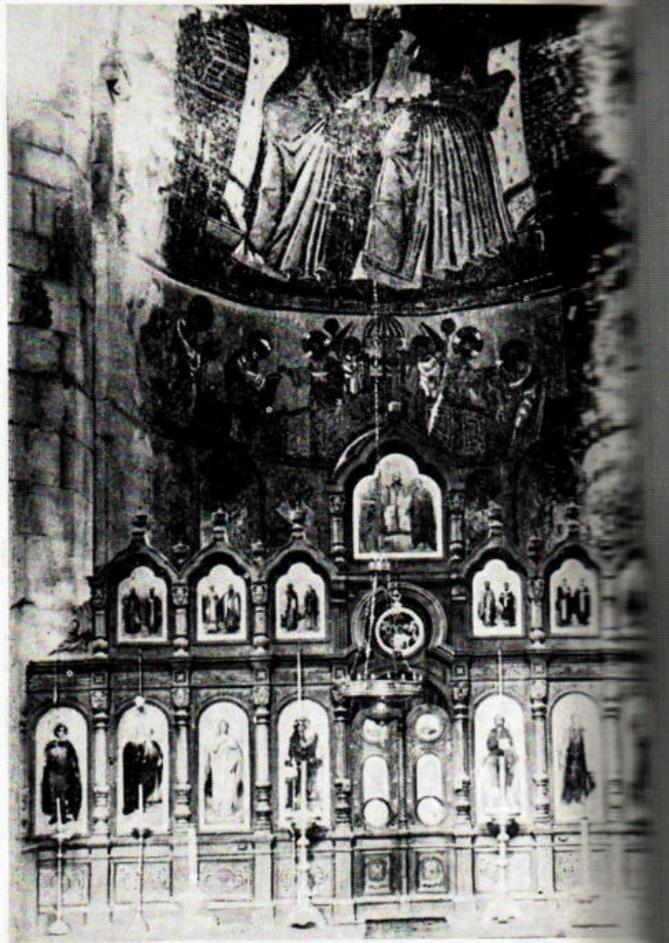
**8. Причащение апостолов. Начало XIII в.  
Ахтала, церковь Богоматери  
Кат. № 31**

Композиция «Причащение апостолов» расположена в алтарной апсиде главного храма монастыря Ахтала. Центр композиции занимает алтарь, с расставленными на нем литургическими сосудами. По сторонам алтаря дважды изображен Христос, в одном случае причащающий вином апостола Павла, в другом — протягивающий освященный хлеб апостолу Петру. За спиной Христа стоят ангелы в одеяниях дьяконов. В руках они держат рипиды, повторяя движения дьяконов, прислуживающих священнику во время литургии. Греческая надпись над изображением, поясняющая символический смысл происходящего, два раза воспроизводит одну евангельскую фразу: «Пейте из нее все, ибо сие есть кровь моя Нового завета, за многих изливаемая во оставление грехов» (Мф. 26, 27—28).

В целом «Причащение апостолов» представляет небесную литургию, подобием которой является литургия земная. Эта композиция, ставшая с XI века неотъемлемой частью декорации алтарных апсид в византийских церквях, в грузинских росписях XI—XIII веков встречается довольно редко. Фрески Ахталы выделяются среди современных памятников чисто византийской схемой росписи алтарной апсиды: в верхней части изображена Богоматерь с младенцем на троне, второй регистр занимает «Причащение апостолов», ниже показаны два ряда святых епископов. Эта подчеркнутая ортодоксальность программы находит некоторое объяснение в истории создания фресок. Росписи Ахталы были заказаны Иванэ Мхаргрдзели, ближайшим сподвижником царицы Тамары, после того, как он перешел из армяно-грегорианской веры в ортодоксальное (византийское) православие.

**Литература:**

1. Ш. Амиранашвили. История грузинского искусства. М., 1963, с. 218—219
2. Л. А. Дурново. Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979, с. 153



Вид на алтарную апсиду церкви в Ахтале



**9. Вознесение. XIV в.**  
**Лаштхвер, церковь Мхер**  
**Кат. № 37**

Композиция «Вознесение» представлена на западной стене маленькой зальной церкви селения Лаштхвер в Верхней Сванетии. Изображение «Вознесения» именно на западной стене, видимо, не случайно. Тема «Вознесения» неразрывно связана с темой «Второго пришествия», «Страшного суда», обычно изображаемой в этой части храма. Иконографический тип «Вознесения», основанный на новозаветных текстах (Деян. 1, 6—11), принадлежит к числу наиболее древних и широко распространенных в христианском искусстве. Особая популярность этого иконографического типа, часто изображавшегося в куполе и алтарной апсиде, определялась не только его глубоким догматическим содержанием, но и гибкой композиционной структурой, позволявшей приспособить изображение к различным архитектурным формам.

Эта гибкость структуры прекрасно использована мастером фрески Лаштхвер, перед которым стояла

непростая задача — вписать изображение в участок стены довольно сложной конфигурации с окном сверху и дверным проемом внизу. В центре он показывает Христа в ореоле, поддерживаемом и как бы возносимом на небо двумя ангелами. Архитектурные особенности обусловили небольшой размер фигуры Христа и, напротив, непропорционально крупные фигуры ангелов. По сторонам двери изображены ангелы, указующие на возносящегося Христа, за ними показаны апостолы. Богоматерь, как правило, изображаемая в центре композиции, во фреске Лаштхвери отнесена к правой группе апостолов. В люнете над дверным проемом представлен образ Христа Эммануила, емкий символ воплощения и искупительной жертвы. Отдельный образ Эммануила не входит в иконографический тип «Вознесения», но во фресках Лаштхвер он композиционно точно и символически осмысленно соотнесен и с возносящимся Христом, и с образом Богоматери.

Вид Сванетии





**10. Тайная вечеря. Вторая половина XIV в.**  
**Художник Герасимэ**  
**Убиси, церковь св. Георгия**  
**Кат. № 41**

Композиция «Тайная вечеря» расположена в центре второго регистра росписи алтарной апсиды церкви св. Георгия в Убиси. Она разделяет на две части сцену «Причащение апостолов». В XIV веке «Тайная вечеря», обычно представляемая среди сцен страстного цикла, изображается иногда в алтаре рядом с «Причащением апостолов». Внутренняя, смысловая близость двух композиций хорошо понятна. Они соотносятся как историческое событие и его литургическая интерпретация, вместе они наиболее полно выражают идею евхаристической жертвы.

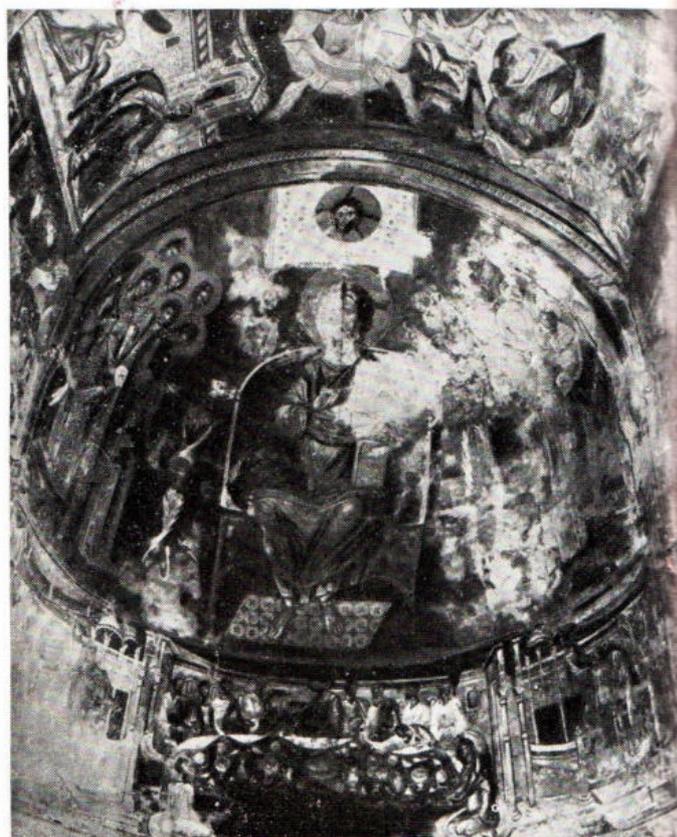
Художник Герасимэ, главный мастер росписи Убиси, изображает конкретный момент Тайной вечери, когда Христос произносит слова «Один из вас предаст меня» (Мф. 26, 21). В центре представлен Христос, склонившийся к любимому ученику Иоанну. По обе стороны показаны апостолы, по-разному реагирующие на слова учителя. Выразителен образ Иуды, стремительно протягивающего руку к блюду, — «опустивший со мной руку в блюдо, этот предаст меня» (Мф. 26, 23). Заметную роль в изображении играют многочисленные предметы, разложенные на столе: сосуды с вином, блюда с рыбой, круглые лепешки. Почти все предметы имеют символический смысл. Рыба — известный с раннехристианского времени символ Христа, крестообразно надрезанные лепешки сделаны в форме евхаристического хлеба. Органичной частью композиции, своеобразным орнаментом кажется надпись, идущая по краю стола. Она называет имя заказчика росписи: «Отцы святыя и святители, испросите милость подобно Христу, [оказавшему милость] святой жене, испросите помилование Дамианэ, дабы и для вас было спасение».

**Литература:**

1. Ш. Амиранашвили. Дамианэ. Тбилиси, 1980
2. И. Лоркипанидзе. О некоторых художественных особенностях росписи в Убиси. — В сб.: IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983



Общий вид церкви в Убиси



Вид на алтарную апсиду



**11. Архангел Гавриил. 1384—1396**  
**Художник Кир Мануил Евгеник**  
**Цаленджиха, церковь Спаса**  
**Кат. № 43**

Изображение архангела Гавриила находится слева от входа на западной стене церкви Спаса в селении Цаленджиха. Справа от входа располагается аналогичное изображение архангела Михаила, держащего в руках меч. Изображение архангелов по сторонам от входа довольно часто встречается в программах росписей XIV века. Архангелы выступают в роли стражей, не допускающих в храм грешников. Архангел Михаил угрожает им мечом, а архангел Гавриил записывает имена грешников, чтобы вспомнить их в день Страшного Суда.

Изображение архангела Гавриила как писца-привратника объясняет многие особенности иконографического типа: приспособления для письма в руках архангела, развернутый свиток с длинной надписью, раскрывающей смысл изображения. Надпись на свитке, сделанная грузинским заглавным церковным письмом асомтаврули, гласит: «Ве-

лик храм господен, не преступайте сей порог, грешные и недостойные, без покаяния, не достойно входить в храм Господа».

Литература:

И. Лоркипанидзе. Стенная роспись в Цаленджихе. Художник Кир Мануил Евгеник. — В сб.: II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977

Вид на западную стену церкви в Цаленджихе



41



† 0 7 0 7  
L H L L Y  
0 L 7 : 0  
P 7 6 L L  
H 0 7 7 H  
Y 7 7 7 L  
7 0 : 4 7  
7 7 7 0 : 4  
L H L L L  
L L : 0 0 7  
L L 7 : 0  
0 0 0 7  
7 7 : 4 7  
7 7 7 7  
4 7 7 0 :  
L 7 7 7 0  
7 7 7 7  
0 0 7

**12. Богоматерь в раю. Фрагмент композиции  
«Страшный Суд». 1412—1431  
Набахтеви, церковь Богоматери  
Кат. № 48**

Изображение «Богоматерь в раю», сейчас перенесенное на гипсовую основу, располагалось в среднем регистре западной стены небольшой зальной церкви селения Набахтеви. Это изображение входило в состав композиции «Страшного Суда», занимавшей всю западную стену. «Богоматерь в раю», находившееся рядом «Лоно Авраамово» и некоторые другие фрески иллюстрировали тему рая, которой всегда уделялось важное место в грузинских изображениях Страшного Суда.

На фреске Набахтеви показана восседающая на троне Богоматерь, одна из первых обитательниц рая. В руке она держит пальмовую ветвь, древний символ чистоты и бессмертия. Справа показан склонившийся к Богоматери ангел. На белом фоне изображены райские деревья — гранаты со зрелыми и еще зелеными плодами. Стволы деревьев обвивает виноградная лоза. Гранаты и виноград переосмыслились в средневековой культуре как символы искупительной жертвы Христа. Таким образом, изображение «Богоматерь в раю» связывалось с темой евхаристической жертвы, определявшей иконографическую программу всей росписи.

Литература:

И. Г. Лоркипанидзе. Роспись Набахтеви. Тбилиси, 1973 (на груз. яз. с русским резюме)



Вид на западную стену церкви в Набахтеви



Каталог

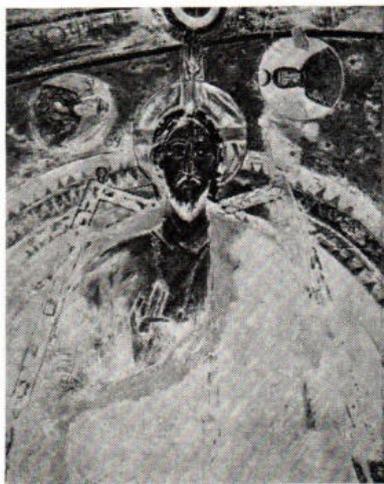
1. Святые. Роспись алтарной преграды. 864  
Армази, церковь св. Георгия  
Бумага, темпера. 60×140  
Копия Т. Шевяковой СХСМ «ММ» 64



2. Архангел. Фрагмент композиции «Христос во славе». IX в.  
Давид-Гареджа, монастырь Саберееби  
Бумага, темпера. 324×228  
Копия Т. Шевяковой СХСМ «ММ» 129



3. Христос во славе. IX—X вв.  
Давид-Гареджа, монастырь св. Додо  
Бумага, темпера. 200×160  
Копия Л. Цуцкиридзе СХСМ «ММ» 130



4. Архангел и тетраморф. Фрагмент композиции  
«Христос во славе». IX—X вв.  
Давид-Гареджа, монастырь св. Додо  
Бумага, темпера. 186×209  
Копия Т. Шевяковой СХСМ «ММ» 131



5. Святые. X в.  
Сюпи-Пари, церковь св. Георгия  
Бумага, темпера. 262×198  
Копия Т. Шевяковой СХСМ «ММ» 126



6. Приход ланей к Давиду и Лукиану. Рубеж X—XI вв.  
 Давид-Гареджа, главный храм монастыря Удабно  
 Бумага, темпера. 180×170  
 Копия Т. Шевяковой, Б. Шевякова и  
 Е. Сачавец-Федорович

СХСМ «ММ» 185



9. Св. Фекла. 1036  
 Ошки, церковь Иоанна Крестителя  
 Бумага, темпера. 70×60  
 Копия Л. Гудиашвили

СХСМ «ММ» 184



10. Сон Иосифа. Вторая половина XI в.  
 Атени, церковь Богоматери  
 Бумага, темпера. 240×195  
 Копия Т. Шевяковой и М. Шейблер

СХСМ «ММ» 172



7. Тайная вечеря. Рубеж X—XI вв.  
 Давид-Гареджа, трапезная монастыря Удабно  
 Бумага, темпера. 200×340  
 Копия К. Магалашвили

СХСМ «ММ» 187



8. Въезд в Иерусалим. X—XI вв.  
 Хахули, церковь Богоматери  
 Холст, масло. 210×340  
 Копия Л. Гудиашвили

СХСМ «ММ» 181



11. Архангел Гавриил. Фрагмент композиции «Благовещение». Вторая половина XI в.  
Атени, церковь Богоматери  
Бумага, темпера. 241×171  
Копия С. Мирзашвили СХСМ «ММ» 173



12. Три пророка. Вторая половина XI в.  
Атени, церковь Богоматери  
Бумага, темпера. 250×230  
Копия Т. Шевяковой СХСМ «ММ» 178



13. Св. Екатерина. XI в.  
Земо-Крихи, церковь Архангелов  
Бумага, темпера. 140×45  
Копия Т. Шевяковой СХСМ «ММ» 196



14. Архангел. XI в.  
Земо-Крихи, церковь Архангелов  
Бумага, темпера. 168×90  
Копия Т. Шевяковой СХСМ «ММ» 197



15. Св. Георгий, попирающий Диоклетиана. 1096  
 Художник Тевдорэ  
 Ипрари, церковь Архангелов  
 Бумага, темпера. 212×240  
 Копия Т. Шевяковой и М. Шейблер  
 СХСМ «ММ» 288



16. Св. Федор, попирающий змия. 1096  
 Художник Тевдорэ  
 Ипрари, церковь Архангелов  
 Бумага, темпера. 212×236  
 Копия Т. Шевяковой и М. Шейблер  
 СХСМ «ММ» 281



17. Роспись алтарной преграды. 1096  
 Художник Тевдорэ  
 Ипрари, церковь Архангелов  
 Бумага, темпера. 202×210  
 Копия Т. Шевяковой и М. Шейблер  
 СХСМ «ММ» 290



18. Диоклетиан. Фрагмент композиции  
 «Колесование св. Георгия». 1130  
 Художник Тевдорэ  
 Накипари, церковь св. Георгия  
 Бумага, темпера. 266×130  
 Копия Т. Шевяковой  
 СХСМ «ММ» 199



19. Апостолы. 1140

Художник Микаэл Маглакели  
Мацхвариши, церковь Спаса  
Бумага, темпера. 305×150  
Копия Т. Шевяковой

СХСМ «ММ» 291



21. Спас Нерукотворный. 1184—1186

Вардзиа, церковь Богоматери  
Бумага, темпера. 70×130  
Копия Т. Шевяковой

СХСМ «ММ» 212



22. Апостолы. Фрагмент композиции «Успение Богоматери». 1184—1186

Вардзиа, церковь Богоматери  
Бумага, темпера. 54×83  
Копия Т. Шевяковой

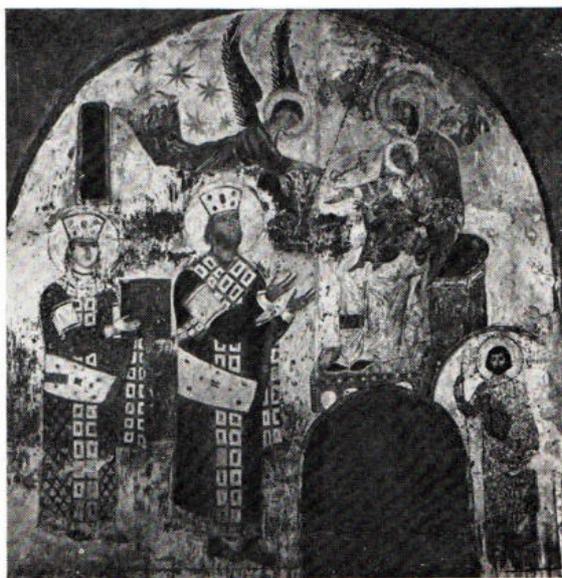
СХСМ «ММ» 210



20. Ктиторская композиция. 1184—1186

Вардзиа, церковь Богоматери  
Бумага, темпера. 470×450  
Копия Т. Шевяковой

СХСМ «ММ» 211



23. Ангел. Фрагмент композиции «Явление ангела женам-мироносицам». Начало XIII в.

Кинцвиси, церковь св. Николая  
Бумага, темпера. 340×152  
Копия Т. Шевяковой

СХСМ «ММ» 219



24. Св. Артемий. Начало XIII в.  
Кинцвиси, церковь св. Николая  
Бумага, темпера. 310×132  
Копия Т. Хитаршвили СХСМ «ММ» 221



26. Царица Тамара. 1212—1213  
Давид-Гареджа, главный храм монастыря  
Бертубани  
Известковая штукатурка, минеральные краски.  
203×106 СХСМ «ММ» 533



27. Оплакивание. 1212—1213  
Давид-Гареджа, главный храм монастыря  
Бертубани  
Бумага, темпера. 158×170  
Копия Т. Шевяковой СХСМ «ММ» 215



25. Св. Георгий. Начало XIII в.  
Кинцвиси, церковь св. Николая  
Бумага, темпера. 282×134  
Копия Ш. Абрамишвили СХСМ «ММ» 222



28. Часть композиции «Страшный Суд». 1212—1213  
Давид-Гареджа, главный храм монастыря  
Бертубани  
Бумага, темпера. 151×195  
Копия Т. Шевяковой СХСМ «ММ» 279



29. Богоматерь с младенцем и архангелы.  
Рубеж XII—XIII вв.  
Давид-Гареджа, церковь св. Николая  
монастыря Удабно  
Бумага, темпера. 139×128  
Копия Т. Шевяковой

СХСМ «ММ» 548



30. Служба св. отцов. Рубеж XII—XIII вв.  
Давид-Гареджа, церковь св. Николая  
монастыря Удабно  
Бумага, темпера. 163×98  
Копия Т. Шевяковой

СХСМ «ММ» 546



31. Причащение апостолов. Начало XIII в.  
Ахтала, церковь Богоматери  
Бумага, темпера. 285×1055  
Копия Т. Шевяковой

СХСМ «ММ» 205



32. Грузинские святые Шио Мгвимели, Иванэ  
Шуамдинарели и Евагрэ. Начало XIII в.  
Ахтала, церковь Богоматери  
Бумага, темпера. 325×230  
Копия Т. Шевяковой

СХСМ «ММ» 206



33. Распятие. XIII в.  
Тангил, церковь Архангелов  
Бумага, темпера. 268×182  
Копия Т. Шевяковой

СХСМ «ММ» 407



34. Св. Георгий, попирающий Диоклетиана. XIII в.  
Тангил, церковь Архангелов  
Бумага, темпера. 235×220  
Копия Т. Шевяковой

СХСМ «ММ» 34



35. Сошествие Св. Духа. XIII в.  
Чохулд, церковь Спаса  
Бумага, темпера. 265×125  
Копия Т. Шевяковой

СХСМ «ММ» 522



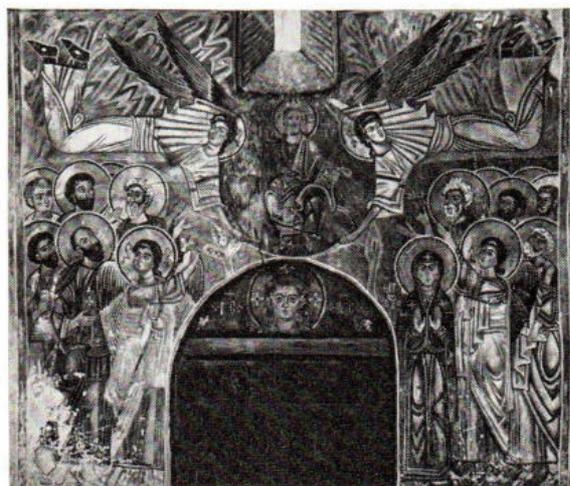
36. Святители. XIII в.  
Хэ, церковь св. Варвары  
Бумага, темпера. 165×183  
Копия Т. Шевяковой

СХСМ «ММ» 388



37. Вознесение. XIV в.  
Лаштхвер, церковь Мхер (Благовествующего)  
Бумага, темпера. 313×260  
Копия Т. Шевяковой

СХСМ «ММ» 274



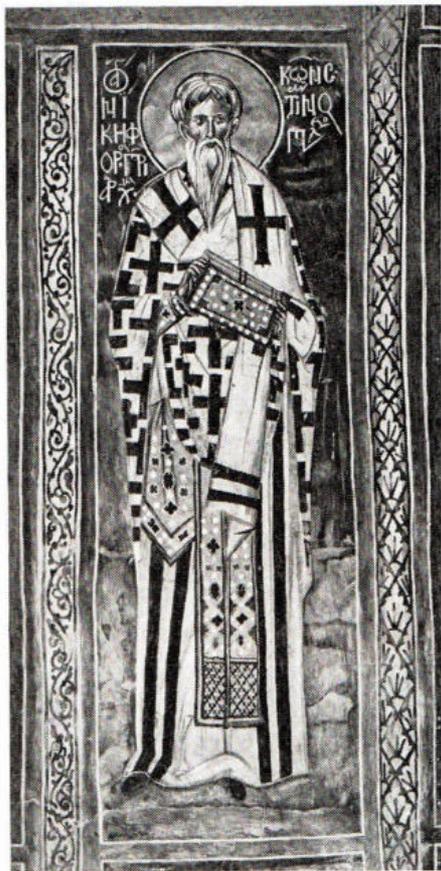
38. Битва Амирана с дэвом. XIV в.  
Лаштхвер, церковь Архангелов  
Бумага, темпера. 113×340  
Копия Т. Шевяковой

СХСМ «ММ» 230



39. Св. Никифор. XIV в.  
Лыхны, церковь Богоматери  
Бумага, темпера. 245×121  
Копия Т. Шевяковой

СХСМ «ММ» 528



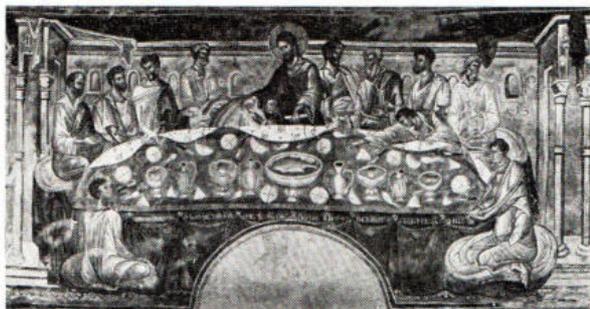
40. Богоматерь. XIV в.  
Мартвили, церковь Богоматери  
Бумага, темпера. 210×165  
Копия Т. Шевяковой

СХСМ «ММ» 231



41. Тайная вечеря. Вторая половина XIV в.  
Художник Герасимэ  
Убиси, церковь св. Георгия  
Бумага, темпера. 233×467  
Копия Т. Шевяковой

СХСМ «ММ» 233



42. Благовещение. Вторая половина XIV в.  
Убиси, церковь св. Георгия  
Бумага, темпера. 303×259  
Копия Т. Шевяковой

СХСМ «ММ» 232



43. Архангел Гавриил. 1384—1396  
Цаленджиха, церковь Спаса  
Бумага, темпера. 265×144  
Копия Т. Шевяковой

СХСМ «ММ» 224



45. Иоанн Креститель. 1412—1431  
Набахтеви, церковь Богоматери  
Известковая штукатурка, минеральные краски.  
128×104

СХСМ «ММ» 331



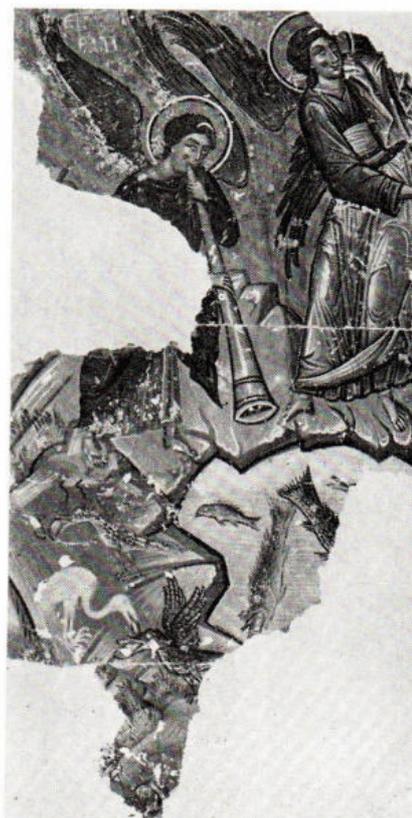
44. Св. Георгий, попирающий змия. 1384—1396  
Цаленджиха, церковь Спаса  
Бумага, темпера. 288×246  
Копия Т. Шевяковой

СХСМ «ММ» 162



46. Трубящие ангелы. Фрагмент композиции  
«Страшный Суд». 1412—1431  
Набахтеви, церковь Богоматери  
Известковая штукатурка, минеральные краски.  
200×98

СХСМ «ММ» 343



47. Апостолы. Фрагмент композиции «Страшный Суд». 1412—1431  
 Набахтеви, церковь Богоматери  
 Известковая штукатурка, минеральные краски.  
 80×104

СХСМ «ММ» 342



49. Сорок мучеников. Фрагмент росписи алтарной преграды. XVI в.  
 Чала  
 Камень, минеральные краски. 42×108  
 СХСМ «ММ» 379

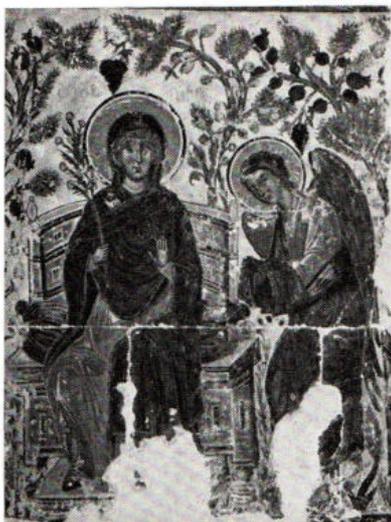


50. Часть композиции «Сретение». XVII в.  
 Ванискети  
 Дерево, минеральные краски. 31×81  
 СХСМ «ММ» 547

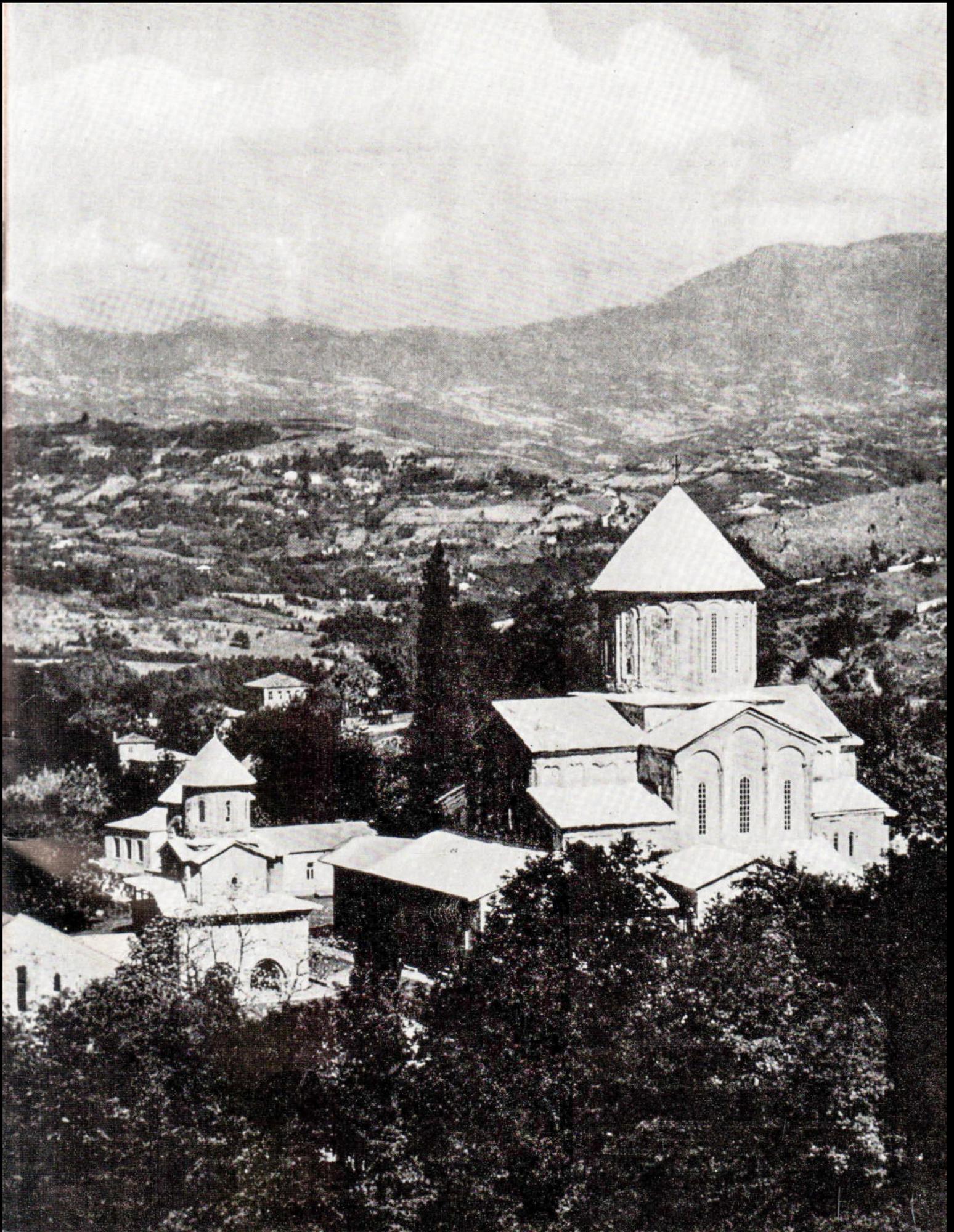


48. Богоматерь в раю. Фрагмент композиции «Страшный Суд». 1412—1431  
 Набахтеви, церковь Богоматери  
 Известковая штукатурка, минеральные краски.  
 132×162

СХСМ «ММ» 344



Монастырь Гелати  
 XII—XIII вв.



лф 90

**Средневековые фрески  
Грузии**

Каталог выставки

Автор вступительных статей и аннотаций

Алексей Михайлович Лидов

Составители каталога

Джилыда Георгиевна Иосебидзе,

Алексей Михайлович Лидов

Редактор С. В. Аксельрод

Оформление, макет и техническое редактирование

Е. И. Цапкиной

Художественный редактор А. Л. Гаевская

Корректор Е. Н. Куткина

Сдано в набор 19.09.85

Подписано в печать 15.11.85

Формат 60×90<sup>1/8</sup>

Бумага мелованная

Гаонитура шрифта журнально-рубленая

Печать высокая

Усл. п. л. 7,5. Уч.-изд. л. 6,107

Зак. 952. Тир. 2000. Изд. № 11-84195

Цена 1 руб. 10 коп.

Издательство «Советский художник»

125319, Москва, ул. Черняховского, 4а

Типография изд-ва «Советский художник»

129327, Москва, Ленская ул., 28

