საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია
დ. ი. გულიას სახელობის აფხაზეთის ენის, ლიტერატურისა და ისტორიის ინსტიტუტი

ლ. ა. შერვაშიძე

შუა საუკუნეების ზოგიერთი კედლის მოხატულობა აფხაზეთის ტერიტორიაზე

გამომცემლობა „ხელოვნება“
თბილისი — 1971

АКАДЕМИЯ НАУК ГРУЗИНСКОЙ ССР
АБХАЗСКИЙ ИНСТИТУТ ЯЗЫКА, ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОРИИ
им. Д. И. ГУЛИА

Л. А. ШЕРВАШИДЗЕ

НЕКОТОРЫЕ СРЕДНЕВЕКОВЫЕ СТЕННЫЕ РОСПИСИ НА ТЕРРИТОРИИ АБХАЗИИ

Издательство «Хеловнеба»
Тбилиси — 1971

902.6 (С 41)
902.6 (47.922)
Ш 491

Редактор В. В. БЕРИДЗЕ

8—1—1
71-мести.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Тема настоящей работы — исследование нескольких наиболее значительных средневековых стенных росписей на территории Абхазии, а именно: Бедийского и Лыхненского храмов и Пицундской усыпальницы, а также церквей Пшаури и Мапаш Охуаме.

Вообще количество памятников монументальной живописи по сравнению с имеющимися здесь другими произведениями искусства, главным образом архитектуры (крепости, дворцы, башни, храмы), очень невелико, однако наряду с последними они постоянно привлекали внимание путешественников и исследователей.

Нужно отметить при этом, что на территории Абхазии до сравнительно недавнего времени были известны только три средневековые стенные росписи (Бедии, Лыхны, Пицунды), тогда как другие росписи, причем дошедшие до нас в весьма фрагментарном состоянии, были открыты лишь за последние годы (с 1957 года), в связи с начавшейся в этом направлении деятельностью Абхазского института языка, литературы и истории им. Д. И. Гулиа АН ГССР; они были исследованы автором настоящей работы, а в отдельных случаях и обнаружены им же во время археологических работ. Это остатки стенных росписей, относящиеся к XIV в. — Пшаури, Акапа, к XIV—XV вв. — Мапаш Охуаме, к XI, XIV, XVII вв. — Цкелкари, а также следы росписи на штукатурном слое храма X в. в сел. Хуап[1].

---

[1] Л. А. Шервашидзе. Стенная роспись церкви комплекса Пшаури близ с. Бедия, Гальского района. Тезисы доклада на XII научной сессии Абхазского института им. Д. И. Гулиа АН ГССР, Сухуми, 1961; Акапа. Труды Абхазского института языка, литературы и истории им. Д. И. Гулиа АН ГССР, т. XXX, Сухуми, 1958; Мапаш Охуаме в селе Царче. Тезисы доклада на XVII научной сессии Абхазского института языка, литературы и истории им. Д. И. Гулиа АН ГССР. Сухуми, 1966; Цкелкари (Ацкар). Сборник материалов по археологии Абхазии. Тб., 1967; Церковь св. Николая в селе Хуап Гудаутского района. Доклад на всесоюзной сессии археологов и этнографов. М., 1968.

Несмотря на то, что бедийская, лыхненская и пицундская стенные росписи являются наиболее значительными на территории Абхазии и по размерам, и по степени сохранности, и по художественности выполнения, несмотря на то, что они уже издавна привлекали внимание путешественников и исследователей и нашли свое отражение в литературе, ни один из этих памятников живописи еще не был фактически предметом специального искусствоведческого монографического исследования.

Кардинальной задачей исследования является попытка в какой-то мере заполнить этот пробел и найти этим средневековым стенным росписям на территории Абхазии соответствующее место среди памятников Грузии, а также Византии и стран, находившихся в сфере ее влияния.

ГЛАВА I

БЕДИЙСКАЯ СТЕННАЯ РОСПИСЬ

Бедийский купольный храм, росписи которого являются объектом исследования, находится в сел. Агу-Бедия Очамчирского района, в 25 км к северо-востоку от г. Очамчира.

Бедийский храм построен в центре небольшого возвышенного плато, имеющего с трех сторон почти отвесные скалистые обрывы и только с запада — удобный подступ. Здесь расположены остатки большого дворцового сооружения, служившего также и укреплением, и примыкающей к нему колокольни с входными воротами в нижнем этаже. Вокруг плато над обрывом идут остатки каменной ограды, служившей крепостной стеной.

Н. П. Северов отмечает, что «в отличие от Кутаисского «храма Баграта», по своему плану и формам принадлежащего к группе памятников, завершивших эпоху исканий VIII—X вв., храм в Бедии должен быть причислен к ранним представителям того типа древнегрузинского культового сооружения, который в XI—XII веках стал господствующим и в окристаллизовавшихся формах перешел в последующие эпохи. Особенностями Бедии являются ее план, сильно вытянутый по продольной оси с востока на запад, и вызванная этой планировкой узость боковых нефов. Они настолько узки, что храм внутри очень сильно напоминает т. н. «купольные залы»[1].

Стенная роспись бедийского храма, как и само это сооружение, является значительным и интереснейшим памятником искусства на территории Абхазии.

Поэтому как сам храм, так и его росписи уже издавна вызывали внимание и интерес путешественников и исследователей.

---

[1] Н. П. Северов. Памятники грузинского зодчества, М., 1947, стр. 193.

Первым из исследователей, обратившим внимание на бедийскую стенную роспись, был М. Ф. Броссе, путешествовавший по Кавказу и, в частности, по Абхазии в 40-х годах прошлого века.

Относительно бедийской росписи он отмечает, что на северной стене имеется портрет женщины со стоящим около нее юношей, и публикует среди других читанных им на памятниках надписей также и сопровождающую эти изображения надпись, в которой упоминаются царица цариц Марих и ее сын мандатуртухуцеси Георгий Дадиани. Броссе делает предположение, что речь идет о Георгии III, Дадиани, сыне Левана I, правившем с 1572 по 1582 г.[2].

В заключение Броссе высказывает мнение, что бедийская роспись была исполнена в XVI в. епископом бедийским Антонием Иоанисдзе, тем самым, который оставил свою надпись над входом построенного им дворца около храма.

Позже, в 1888 году, во время экспедиции по Кавказу, Бедийский храм посетил А. М. Павлинов. Изучив довольно подробно памятник со стороны его архитектуры, дав его план, реконструкцию фасадов, разрезы и т. д., Павлинов отмечает при этом, что вся церковь прежде была расписана и что остатки росписи заметны и теперь, преимущественно на северной стене[3].

К. Д. Мачавариани в своем «Путеводителе» не говорит непосредственно о стенной росписи Бедийского храма, но, давая его описание, упоминает о грузинских надписях, сохранившихся на наружных и внутренних стенах, в которых поименованы епископы Бедиели, Дадиани Георгий и царь Константин, жившие в XIV в.[4].

Н. И. Толмачевская в своей книге «Фрески древней Грузии» перечисляет сюжеты росписи Бедийского храма и высказывает мнение, что роспись храма в целом не одновременна, и относит одну часть ее к X в., а другую к XIII или XIV в.[5].

О росписи Бедийского храма упоминает в «Истории византийской живописи» В. Н. Лазарев.

Отмечая специфические особенности, характерные для

---

[2] M. F. Brosset. Voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie, exécuté en 1847-48, VIII-e rap., S-Pb. 1851, стр. 92.
M. F. Brosset. Histoire de la Géorgie, II partie, I livraison. S-Pb, 1856, стр. 646-647. Табл. V. Dadians de Mingrelie (12).

[3] А. М. Павлинов. Путевые заметки. МАК. Вып. III, М., 1893, стр. 28.

[4] К. Д. Мачавариани. Описательный путеводитель по городу Сухуму и Сухумскому округу. Сухум, 1913, стр. 334.

[5] Н. И. Толмачевская. Фрески древней Грузии. Тб., 1931, стр. 8.

монументальной живописи в Грузии в период Македонской династии (867—1057), Лазарев приводит вместе с некоторыми другими примерами также роспись Бедийского храма, ссылаясь в основном на данные об этой росписи из названной выше работы Толмачевской «Фрески древней Грузии»[6].

В большом увраже Н. П. Северова «Памятники грузинского зодчества», в аннотации о Бедийском храме, несколько строк, приведенных ниже, посвящено и росписи этого храма. Северов пишет, что в «отличие от тщательно тесаной наружной облицовки, внутренняя сложена грубо и небрежно; несомненно, архитектор предусматривал здесь штукатурку и роспись. Остатки ее, по-видимому, разновременно возникших частей еще имеются. Особый интерес представляют ктиторские портреты»[7].

Кратко упоминает о росписи Бедийского храма И. Е. Адзинба в своей книге «Архитектурные памятники Абхазии», написанной в 30-х годах, но изданной значительно позже, уже после смерти автора.

Адзинба, говоря о Бедийском храме, отмечает, что «внутренность храма отличалась богатой стенной росписью, остатки которой сохранились до настоящего времени»[8].

Ш. Я. Амиранашвили в своей «Истории грузинского искусства» не рассматривает специально росписей Бедийского храма, однако приводит их (относя к X в.), вместе с рядом других памятников, усматривая в них иконографическую черту (отсутствие румянца на лицах), которая, по мнению автора, является характерной для произведений, не входящих в круг константинопольской школы[9].

Большой интерес для изучения бедийской росписи представляет непосредственно ей посвященная работа Р. О. Шмерлинг «К вопросу датировки росписи храма Бедиа»[10].

В отличие от Толмачевской, усматривающей два слоя росписи, Шмерлинг, на основании палеографии надписей и различия в колорите и манере письма, приходит к выводу,

---

[6] В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, М., 1947, стр. 100, 101, 311.

[7] Н. П. Северов. Памятники грузинского зодчества, М., 1947, стр. 193.

[8] И. Е. Адзинба. Архитектурные памятники Абхазии, Сухуми, 1958, стр. 85.

[9] Ш. Я. Амиранашвили. История грузинского искусства, М., 1963, стр. 278.

[10] Р. О. Шмерлинг. К вопросу датировки росписи храма Бедиа. Сообщ. АН ГССР, т. XVIII, № 4, Тб., 1957, стр. 502—511.

что в Бедийском храме имеют место не два, а три слоя росписи.

Роспись в Бедийском храме покрывала когда-то все стены и своды внутреннего пространства, сейчас же она сохранилась лишь очень фрагментарно, причем и то, что сохранилось, просматривается с большим трудом.

В главной апсиде, в нижнем регистре, судя по остаткам, был святительский ряд по темно-серому фону, в сопровождении ныне почти полностью утраченных белых надписей

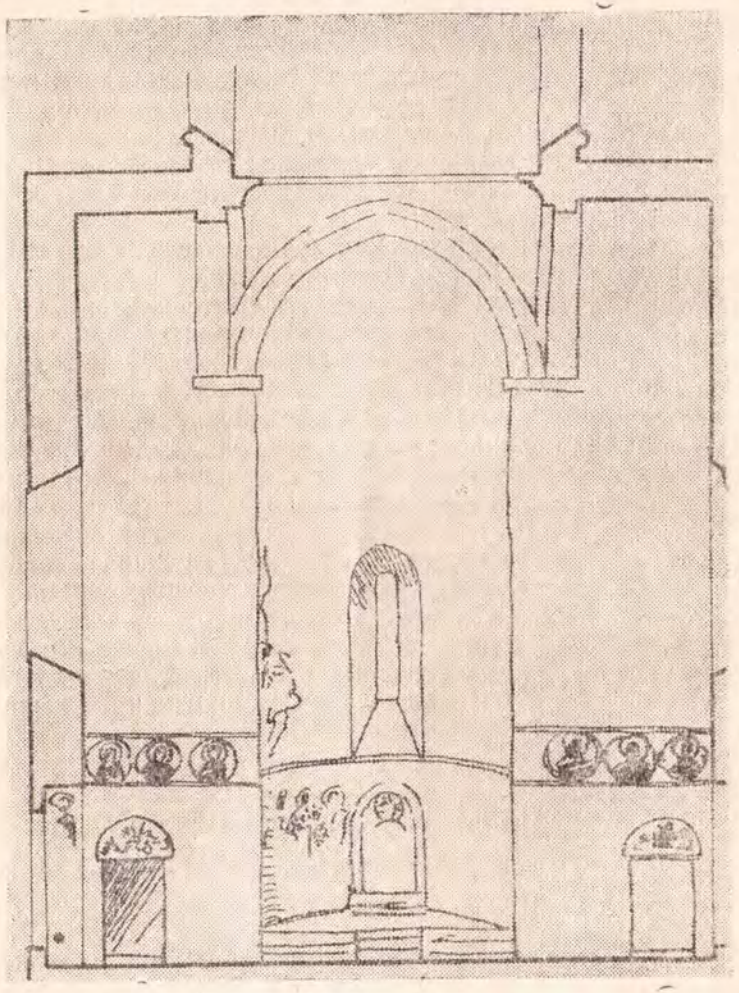


Рис. 1. Бедийский храм. Поперечный разрез с видом на восток.

асомтаврули, причем фигуры были обращены в трехчетвертном повороте к алтарю. Из них очень фрагментарно сохранились три фигуры: две в шахматном одеянии, а находящаяся между ними — в крестчатом одеянии. В руках святителей свитки с надписями асомтаврули.

В северной беме крайняя к углу фигура, в отличие от фигур святителей изображена в полный фас. Остатки надписи асомтаврули, [ს̃ტ̃ე]ფანე*, сопровождающей эту фигуру, позволяют считать, что здесь изображен один из перводьяконов — св. Стефан; по имеющимся аналогиям, другая такая же фигура, видимо, замыкала святительский ряд с другой стороны. Над святителями—горизонтальная полоса, разделяющая регистры. Выше сильно размытая композиция Троицы, в виде ангелов у Авраама. Слабо различаются небольшие по размерам фигуры, исполненные тонкими линиями. В нижней алтарной нише — остатки большого нимба на темном синевато-сером фоне.

На южной и северной стенах роспись сохранилась только в пределах поперечных рукавов креста, но, несомненно, она покрывала и остальные части стен, составляя композиционно одно целое. В нижней части стен проходила местами сохранившаяся живописная панель — полоса, имитирующая висящее на кольцах орнаментированное полотнище. Над панелью проходит нижний регистр, высота которого достигает уровня верха арок дверных проемов.

На южной стене в этом регистре промежуток между дверным проемом и углом у дьяконника занимают два ограниченные коричневыми полосами прямоугольных поля. В одном из этих полей, более узком и находящемся ближе к дьяконнику, изображен мужчина среднего возраста с удлиненной бородой, в короне и лоратном царском одеянии. Его левая рука — в традиционном молитвенном жесте, правая — протянута вперед и держит модель купольного храма (табл. II); модель эта, судя по ее виду, представляет Бедийский храм.

Сопровождающие это изображение буквы асомтаврули ტ̃ა̃თ (т. е. РАТ) справедливо рассматриваются названными выше исследователями как окончание имени «Баграт», а изображенный признается царем Багратом III (975-78 — 1014 гг.), согласно историческим хроникам, построившим этот храм и похороненным здесь же в Бедии. Изображение его

---

* Как здесь, так и дальше надписи асомтаврули даны в транскрипции мхедрули.

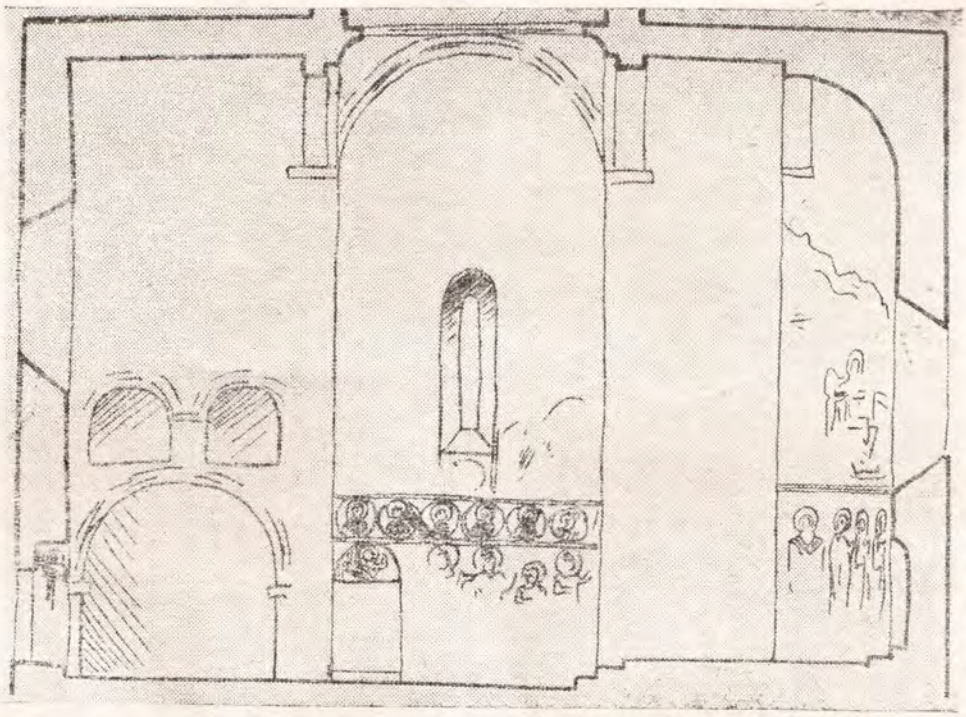


Рис. 2. Бедийский храм. Продольный разрез с видом на север.

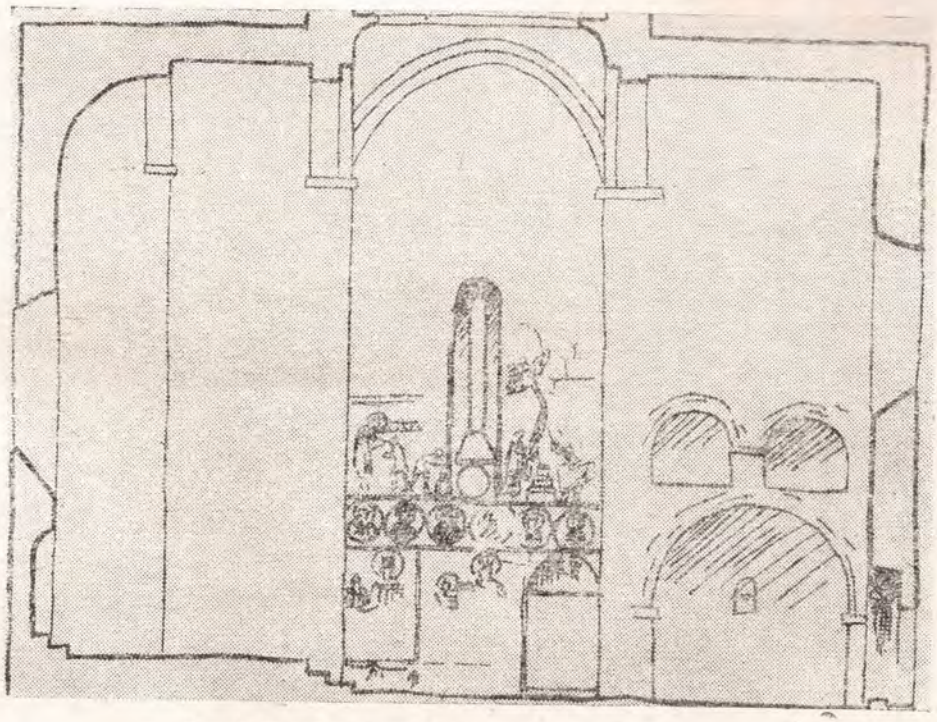


Рис. 3. Бедийский храм. Продольный разрез с видом на юг.

в виде ктитора и с моделью храма в руке подтверждает эту атрибуцию.

Во втором, более широком прямоугольнике, примыкающем к южному проему, изображены две фигуры — женщины в короне, одетой поверх спускающегося на плечи белого платка, и стоящего перед ней подростка. Оба изображения, как и царь с моделью храма, обращены в традиционной молитвенной позе в сторону алтаря.

Их сопровождает большая пятистрочная надпись, указывающая, что изображенные — царица цариц Марих и мандатуртухуцеси Георгий Дадиани (табл. III).

На северной стене, где роспись сохранилась еще хуже, чем на южной, в нижнем регистре, против ктиторов южной стены, помещен ряд из четырех ктиторов, обращенных в молитвенной позе в сторону алтаря (табл. I).

Позади всех в этом ряду находится женщина, на ее голове белый спускающийся на плечи платок. Около нее фрагмент надписи асомтаврули ოდან (по Броссе როდან), перед ней мужчина средних лет, еще ближе к алтарю подросток и, наконец, впереди всех юноша.

Ш. Я. Амиранашвили, на основании прочтения остатков надписи, высказывает мнение, что этот находящийся впереди всех юноша на северной стене — сам художник (მხატვართუხუცესი), исполнявший роспись храма.

То, что художник стремился крепко связать все четыре фигуры как звенья единого художественного целого, показывает, помимо композиционных приемов, также и колористическое решение. В расцветке одеяний ктиторов соблюдено повторение через одну фигуру: кирпично-красная верхняя одежда и зеленая нижняя у мужчины и юноши, и, наоборот, зеленая верхняя и красная нижняя у женщины и подростка. Такое варьирование цвета одеяний, при скупости и лаконичности красочного репертуара, вместе со связыванием всей группы в одно художественное целое, вносит разнообразие в композицию и не допускает скучной монотонности, которая была бы, если бы все фигуры имели одинаковые по цвету нижние одеяния[11]; у всех ктиторов как на южной, так и на северной стене — нимбы.

Выше регистра с ктиторами как на южной, так и на северной стене проходит горизонтальная полоса, на которой расположены в ряд шесть круглых медальонов с погрудными изображениями святых, судя по крестам, которые они держат, — мучеников (табл. IV). Эта полоса с медальонами, как

[11] Р. О. Шмерлинг. Цит. соч., стр. 503.

видно по остаткам росписи, переходила и на наружную поверхность стен жертвенника и дьяконника. Она могла переходить и на бемы апсиды, как это имеет место в Пицундском храме.

На южной стене, выше этой полосы с медальонами, симметрично по отношению к оконному проему, размещены две композиции: западнее этого проема — сцена «Христос и самарянка у колодца» (табл. IV), восточнее — «Исцеление слепого». Обрамление этих сцен продолжает вертикальные

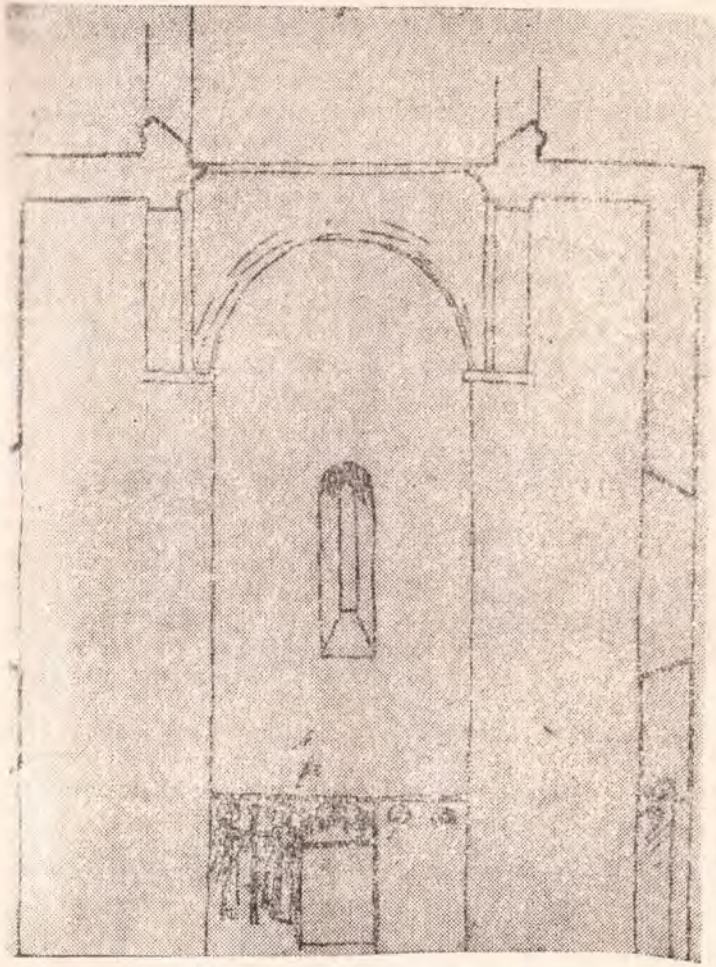


Рис. 4. Бедийский храм. Поперечный разрез с видом на запад.

линии оконного проема до полосы с медальонами. Образовавшийся при этом под окном близкий к квадрату прямоугольник заполнен кругом без какого-либо изображения на нем.

Судя по остаткам росписи, выше этих композиций по сторонам оконного проема шли еще регистры с изображениями, но от них почти ничего не сохранилось, и даже штукатурный слой отпал, обнажив целиком каменную кладку.

В дверном тимпане южной стены изображен благословляющий Христос-Эммануил; в откосе наверху охристый крест на коричневом фоне в кругу, богато украшенный красными и синими каменьями.

К этому кругу с двух сторон вплотную примыкают охристые нимбы апостолов Петра и Павла, фигуры которых сохранились лишь в верхней части. У Петра два больших ключа.

На северной стене, над полосой с медальонами, к востоку от окна (напротив композиции «Исцеление слепого» южной стены), фрагментарно различаются отдельные драпировки на синевато-сером фоне. Н. И. Толмачевская, видевшая эту роспись в лучшей сохранности около сорока лет тому назад, считает, что здесь изображена композиция «Вечеря у Симона»[12].

В оконном проеме, в замковой части откоса, сохранились клинообразно расположенные следы красной и желтой краски.

В верху откоса северного входа слабо видны остатки фигур двух ангелов в лоратном одеянии, украшенном жемчугом.

Как отмечает в своей работе о бедийской стенной росписи Р. Шмерлинг, над входом в жертвенник было изображение благословляющего Христа, а над входом в дьяконник — изображение богоматери — оранты[13]. Это как раз те самые изображения, к которым соответственно были обращены в молитвенной позе фигуры ктиторов на южной и северной стенах.

В настоящее время над указанными входами нет и следов не только этих изображений, но почти полностью утрачен вообще слой штукатурки и лишь частично сохранились фрагменты медальонов со святыми, заключенных в полосу, переходящую на северную и южную стены.

Еще хуже сохранилась роспись на западной стене. В основном, все, что осталось на ней, — это по паре фигур, стоящих в фас слева и справа от двери. Пара, находящаяся слева, — Константин и Елена. На них короны и лоратные одеяния, богато украшенные жемчугом. Между ними крест, который они поддерживают с двух сторон (табл. V). От фигур, находящихся справа и соответствующих этой паре, сохранились лишь слабо различаемые обрывки нимбов и контуров.

В тимпане западного входа погрудное изображение богоматери с младенцем и двумя ангелами. В откосе этого же входа слабо видны две фигуры, держащие мученические кресты. На них различаются оплечия и нарукавники, богато украшенные жемчугом.

Толмачевская, на основании виденных ею, но почти полностью утраченных в настоящее время фрагментов (трубящие ангелы и ряд ангельских голов в нимбах), делает предположение, что верхняя часть западной стены была занята композицией «Страшного Суда»[14], что не противоречит и топографии средневековой церковной росписи, согласно которой этот сюжет обычно помещался именно на западной стене храма.

Незначительные фрагменты росписи сохранились и на одном из двух подкупольных столбов, а именно на южном, на его обращенной к алтарю стороне, где можно разобрать кусок нимба, а выше часть фигуры, возможно, какого-то святого воина, судя по плащу и одеянию.

В бедийской росписи, судя по ее сохранившейся части, очень характерно строгое соблюдение и подчеркивание горизонтальности регистров, без перебивания этой горизонтальности ступенчатыми перепадами, как это имеет место, например, в росписи Кинцвиси.

Вместе с тем, в этой росписи ясно выражено стремление подогнать ее горизонтальные членения к архитектуре помещения, в отличие, например, от Лыхны, где в отдельных случаях между линиями регистра и элементами архитектуры возможно нарочитое несоответствие.

Это стремление подогнать регистры к архитектуре можно проследить, например, на южной стене, где роспись наиболее полно сохранилась.

В цитированной работе Р. О. Шмерлинг бедийская роспись разделена хронологически на три слоя: первый, основной, датируемый ею началом XI в., — к этому слою отнесены изображение царя Баграта III на южной стене, группа из четырех ктиторов на северной стене и святители в алтаре; ко второму слою, датируемому временем обновления храма

[12] Н. И. Толмачевская. Цит. соч., стр. 8.

[13] Р. О. Шмерлинг. К вопросу датировки росписи храма Бедиа. Сообщ. АН ГССР, т. XVIII, № 4, Тб., 1957, стр. 503—505.

[14] Н. И. Толмачевская. Цит. соч., стр. 8.

(XIII — XIV вв.), отнесены сцены Троицы над святителями, роспись южной и северной стен в подкупольном пространстве над ктиторскими изображениями, т. е. полоса с медальонами, сцены «Христос и самарянка» и «Исцеление слепого», а также роспись западной стены. Наконец, к позднему слою, датируемому XVI—XVII вв., Р. Шмерлинг относит изображения царицы и подростка на южной стене и роспись в толщинке южного входа[15].

Датировка эта, основанная главным образом на палеографическом материале, не вызывает возражения (за исключением датировки XI веком святителей в апсиде, о чем подробнее будет ниже).

В связи с вопросом о датировке бединских росписей остановимся на ее отдельных изображениях. Одно из наиболее интересных в этой росписи — царь Баграт III.

Наличие в бединской росписи ктиторского портрета царя Баграта III, держащего модель храма, чем подчеркивается его роль как строителя этого храма, уже само по себе позволяет сделать предположение, что портрет был исполнен еще при жизни этого царя; это подтверждается и тем, что роспись интерьера храма предусматривалась уже при его строительстве и должна была начаться вслед за окончанием строительства, на что указывает очень грубая обработка и кладка поверхностей стен и сводов внутри храма[16].

Однако, вместе с тем, необходимо отметить, что в средневековой монументальной живописи нередки случаи, когда изображение ктитора-строителя относится не ко времени его жизни и постройки им того сооружения, модель которого он держит на своем ктиторском портрете, но ко времени значительно более позднему. Так, например, на мозаике X в. в южном вестибюле константинопольской Софии изображены Константин Великий и Юстиниан I, именно как ктиторы-строители, поскольку один из них держит модель основанного им города Константинополя, другой — модель построенного им храма св. Софии константинопольской[17].

Изображение царя Баграта III сохранилось, главным образом, только в верхней части, и то очень фрагментарно (табл. II). Однако, несмотря на эту фрагментарность, можно различить некоторую вытянутость лица, что еще больше усиливается удлиненной бородой. Глаза большие, широко откры-

15 Р. О. Шмерлинг. Цит. соч., стр. 510.

16 Н. П. Северов. Архитектурные памятники грузинского зодчества. М., 1947, стр. 193.

17 В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, М., 1947, таб. XIX; т. II, М., 1948, таб. 90, 94.

тые, нос — прямой, тонкий. На голове его низко спускающаяся на лоб, высокая, богато украшенная жемчугом и каменьями корона, которая повторяет форму византийского венца типа т. н. скандия[18], состоящего из отдельных соединенных шарнирами киотцев. Такую форму короны видим на многих византийских памятниках, например, у императора Константина Дуки и его жены Евдокии на серебряном ковчеге XI в.[19], у императрицы Ирины на мозаике XII в. Софии константинопольской[20], у императора Василия II в миниатюре конца X — нач. XI вв.[21] и др. Такие же короны видим и на многих памятниках грузинского искусства, например, на некоторых ктиторских царских портретах Атенского храма[22], в ц. Квирика и Ивлиты[23] и в ц. Накипари в Верхней Сванетии[24], в миниатюрах грузинских рукописей, например, Джручской псалтыри Н-1665[25], Тетросанской псалтыри Н-75[26] и др., причем в отдельных случаях художники не придерживаются точной формы византийских венцов, но по-своему видоизменяют их, меняя как общие очертания венца, так и форму и количество составляющих его киотцев.

Лоратное одеяние царя Баграта III так же, как и корона, богато украшено каменьями и жемчугом. Оно состоит из маниакия, широкого пояса и лорона. Нужно отметить, что этот лорон царя Баграта III представляет один из двух видов, обычных и в византийском, и в грузинском царском одеянии. Первый вид лорона — это широкая, перекрещивающаяся на груди полоса. Второй вид лорона представляет собой полосу, спускающуюся вертикально из-под маниакия до низа одеяния. Именно к этому второму виду относится и лорон царя Баграта III на росписи Бедийского храма.

Сама по себе форма лорона не может служить датирующим моментом, поскольку ни в византийских, ни в грузинских памятниках не наблюдается никакой закономерности в

18 Н. П. Кондаков. Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры. Прага, 1929, стр. 219.

19 Л. В. Писарская. Памятники византийского искусства V — VII вв. в Государственной оружейной палате. Л.-М., 1964, таб. XI.

20 А. П. Каждан. Византийская культура. М., 1968, рис. 18.

21 История Византии. Том. II. М., 1967, вклейка к стр. 184.

22 Ш. Я. Амиранашвили. История грузинской монументальной живописи, т. I. Тб., 1957, таб. 81, 82.

23 Там же, таб. 143.

24 Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская. Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии. Тб., 1966, таб. 46, 47.

25 Л. А. Шервашидзе. К вопросу о средневековой грузинской светской миниатюре. Тб., 1964, рис. XVIII, таб. XLIII, XLIV, XLV.

26 Там же, таб., LXV.

хронологической последовательности лорона, перекрещивающегося на груди, и лорона, имеющего вид вертикальной полосы; больше в этом отношении дает контур лоратного одеяния.

В грузинской стенной живописи, как и в миниатюре, для более ранних памятников характерно царское лоратное одеяние, ниспадающее и образующее контур трапециевидного очертания с уширением книзу и без сужения в талии. Пояс свободно лежит поверх одеяния, не стягивая его. Это видим и у атенских ктиторов[27], и у архангела церкви Ипрари в В. Сванетии[28], и у архангелов на гелатской мозаике[29], и на всех портретах Георгия III[30] и Тамары, в одеяниях которых уже начинает намечаться тенденция к сужению в поясе[31]. На портрете Дмитрия II Самопожертвователя (царств. 1271—1289 гг.) в ц. Удабно это сужение уже ясно выражено[32].

В более же поздних произведениях, например, в убисских фресках XIV в.[33] и в Гелатской фреске XVI в. (изображение Давида Строителя и других лиц царского дома в главном храме на северной стене)[34], в миниатюрах Джручской псалтыри XV в. (Н-1665)[35], во всех изображениях царского одеяния наблюдается суженность в поясе, отчего обрисовываются талия и бедра.

Лоратное одеяние у Баграта III отличается от этих суженных в талии одеяний, характерных для более позднего времени, и приближается к одеяниям более раннего периода, контур которых образует уширяющуюся книзу трапецию, что в какой-то мере является датирующим моментом для времени исполнения ктиторского портрета царя Баграта III.

Как отмечалось выше, изображение Баграта III дошло до нас сильно разрушенным, видны следы поновления, однако то, что уцелело от первоначальной росписи, дает возможность в какой-то мере говорить о манере и технике исполнения.

---

27 Ш. Я. Амиранашвили. История грузинской монументальной живописи, т. I. Тб., 1957, таб. 81.

28 Там же, таб. 119.

29 Там же, таб. 99, 100, 103.

30 Ш. Я. Амиранашвили. История грузинского искусства. М., 1950, таб. 84, 90.

31 Г. Н. Чубинашвили. Пещерные монастыри Давид-Гареджи. Очерк по истории искусства Грузии. Тб., 1948, таб. 108; Ш. Я. Амиранашвили. Цит. соч., таб. 84, 85, 90, 152.

32 Г. Н. Чубинашвили. Цит. соч., таб. 14.

33 Ш. Я. Амиранашвили, Убиси. Тб., 1930, таб. XXV, XCIII.

34 Ш. Я. Амиранашвили. История грузинского искусства, М., 1950, таб. 176.

35 Л. А. Шервашидзе. К вопросу о грузинской светской миниатюре. Тб., 1964, рис. XVIII — 6, таб. XLIV, XLV, LX.

Поверх светло-коричневого линейного рисунка, исполненного быстро и свободно кистью без предварительного прорафления, проложен основной плотный розовато-желтый тон; моделировка лица осуществлена очень слабым и легким притенением зеленовато-охряной краской, с переходом на нет от краев контуров к середине лица. Такое же притенение над верхним веком, с одной стороны носа и под носом, под нижней губой, подбородком, на шее. Затем дано очень мягко, также с переходом на нет, высветление цветом основного тона, с добавлением белил на наиболее выступающих частях, а именно: вдоль носа, на скулах, над бровями, на подбородке, на шее. Тем же, но еще больше разбавленным цветом, почти чистыми белилами, в основном в местах высветления, нанесены оживки в виде тонких штрихов, дополняющих разработку лица, и, наконец, коричневой краской дополнительно дублируются линии первоначальной прориси, в одних местах более интенсивно, в других более слабо.

Одеяние царя, богато украшенное жемчугом и каменьями, судя по сохранившимся остаткам, исполнено в плоскостной манере, с нанесением по всей поверхности сплошь одного тона, без переходов и светотеней.

Близкую манеру и технику исполнения лиц и аналогичных одеяний наблюдаем на грузинских памятниках монументальной живописи XI в.

Это относится к изображениям исторических лиц на стене западного рукава Атенского храма[36], к фигурам царей, присутствующих в различных сценах мученичеств святых в церквах Верхней Сванетии — Накипари[37], Лагурка[38].

Это позволяет датировать изображение царя Баграта III тем же временем, что и указанные выше изображения, относящиеся к концу X—XI вв., что подтверждает и датировку О. Шмерлинг, которая, попутно с палеографическим исследованием, выявила идентичность манеры исполнения лиц Баграта III и четырех ктиторов на противоположной стене; это позволило ей прийти к выводу об их одновременности, т. е. об их исполнении в начале XI в.[39].

Вместе с тем нельзя согласиться с отнесением к тому же времени и фигур святителей в нижнем регистре апсиды[40]. О

---

36 Ш. Я. Амиранашвили. История грузинской монументальной живописи, т. I, Тб., 1957, таб. 81, 82, 83.

37 Там же, таб. 143.

38 Там же, таб. 157.

39 Р. О. Шмерлинг. Цит. соч., стр. 508, 509.

40 Там же, стр. 510.

том, что фигуры святителей не относятся к XI в., но принадлежат к более позднему времени, говорит следующее обстоятельство. Наблюдения Т. Б. Вирсаладзе над средневековыми грузинскими росписями показали, что для изображений святителей в апсиде алтаря в более раннее время характерно строго фронтальное положение, как это видим, например, в Атенском храме[41]. Позже фигуры святителей поворачиваются в три четверти в сторону алтаря, и только замыкающие их ряд по краям, обычно св. дьяконы, сохраняют фронтальное положение. Это видим уже, например, в росписи нач. XIII в. в Бертубани[42].

Большое значение в декоративном убранстве интерьера и его стенной росписи имеет горизонтальный пояс с медальонами (табл. IV). Медальоны эти не втиснуты тесно, но с достаточной свободой расположены по длине полосы, их окружности, не соприкасаясь друг с другом, отстоят от краев тяги на расстояние равное приблизительно ширине этой тяги. Вдоль южной и северной стен соответствующих рукавов размещено в ряд по шесть таких медальонов, из которых одни сохранились достаточно хорошо, другие еле различаются, третьи утрачены полностью вместе со штукатурным слоем. Фон медальонов попеременно окрашен в коричневый и зеленый цвета, причем каждый медальон разделен на две концентрические окружности одного и того же цвета, но более темного оттенка в центре.

Нимбы фигур в медальонах обведены белой и черной линиями, причем в медальонах с зеленым фоном нимбы желтые, а в медальонах с коричневым фоном — зеленые. Окраска нимбов в разные цвета в бедийской росписи — единичный случай на территории Абхазии; она вообще не свойственна византийскому искусству, где обычно все нимбы бывают окрашены одинаково в один охристый цвет, тогда как для грузинской средневековой живописи такая разноцветная окраска нимбов очень характерна, что подтверждается многими примерами. Погрудные изображения в медальонах своими силуэтами четко выделяются на фоне концентрических кругов.

Все фигуры строго фронтальны и так же, как их нимбы, расположены по вертикальной оси медальонов. По этой же оси, в основном, помещены и кресты, которые держат изображенные. Повторяющаяся во всех медальонах схема рисунка, полученная в результате сочетания концентрических окружностей фона с перекрывающей их окружностью нимба, сме-

[41] Ш. Я. Амиранашвили. Цит. соч., таб. 57—61.
[42] Г. Н. Чубинашвили. Цит. соч., таб. 100.

щенного от центра вверх по вертикали, и с лаконичным очертанием полуфигуры, создает определенное художественное зрительное восприятие, усугубляющее и еще больше подчеркивающее ритмичность, получаемую от равномерной расстановки медальонов. Сохраняя для всех медальонов общую схему построения, художник, вместе с тем, избегает того, чтобы они в своей совокупности производили впечатление монотонности и сухости. Для этого он стремится внести в них определенное разнообразие.

Различны лица изображенных в медальонах святых мужей и жен, различен их возраст, различны одеяния: одни строгие монашеские, другие лоратные, царские, богато украшенные жемчугом и разноцветными драгоценными камнями.

Хотя все фигуры расположены в середине своих медальонов, некоторые, правда, очень незначительные отклонения линий контура от симметрии в ту или другую сторону также позволяют художнику избежать той сухости, которая могла бы быть, если бы эти фигуры все находились строго по оси своих медальонов. С этой же целью, для нарушения однообразия, художник, давая всем персонажам мученические кресты одинаково белого цвета и величины, делает их, вместе с тем, не совсем одинаковыми. На одном кресте добавлены идущие у перекрытия по диагонали черточки, на другом добавлены к тяблам близ перекрестия пересекающие их под прямым углом линии и т. д. Больше того, если в основном святые держат кресты таким образом, что они приходятся на вертикальной оси медальонов, то в отдельных случаях рука, держащая крест, отведена в сторону настолько, что крест оказывается не в центре, а с краю медальона, чем перебивается впечатление монотонности. Наконец, при строгой повторяемости силуэтов, большое разнообразие вносит различное положение рук; так, например, на южной стене, у фигуры в крайнем западном медальоне, левая рука приложена наискось ладонью к груди; в соседнем медальоне святая держит ту же руку вертикально перед грудью, с ладонью, повернутой наружу. Такое же разнообразие в положении рук и в других медальонах.

Мотив горизонтальной полосы с медальонами, в которых заключены погрудные изображения святых, видим на многих памятниках средневековой церковной росписи, причем если в более ранний период средневековья этот мотив встречается довольно редко, то позже он появляется значительно чаще, особенно в XIV в. Такая полоса медальонов со святителями, сохранившаяся лишь фрагментарно, имеется на южной стене Пицундского храма, между оконным проемом и

западником алтарной апсиды, откуда затем она переходит на бему этой апсиды. Медальоны, так же как и в Бедии, чередуются по цвету, но не имеют концентричных кругов разного оттенка. Каждый медальон обрамлен широкой лентой, переплетающейся или соприкасающейся с обрамлением соседних медальонов. Треугольные поля, образованные на полосе соприкасающимися медальонами, тесно заполнены растительным орнаментом.

В ц. Цаленджихи, расписанной при Вамеке Дадиани (1384—1396) константинопольским мастером Кир-Мануилом Евгеником, также имеется мотив полосы медальонов с погрудными изображениями. Медальоны, как и в Бедии, имеют концентрические круги с переходом от краев к центру от более светлого к более темному оттенку. На северной стене чередуются зеленые круги с розовыми, причем в зеленых кругах на святых сиреневые одеяния, в розовых — желтые одеяния. На южной стене такие же медальоны, но чередование их цветов другое — розового и желтого, причем в розовых кругах — зеленые одеяния, а в желтых — сиреневые. При этом, в отличие от бедийской росписи, нимбы все одного цвета, независимо от цвета фона. Медальоны соединены малыми кругами, образующими, вместе с обрамляющей полосой, общую цепь, но без переплетения.

Из композиций верхнего регистра бедийской росписи, проходящего над полосой с медальонами, лучше других, в основном совершенно утраченных, сохранились сцены по сторонам южного окна, из которых с запада от окна представлена сцена «Христос и самарянка у колодца» (Иоанн 4, 7—30) (табл. IV), а с востока от окна — сцена «Исцеление слепого» (Иоанн 9, 1—7), причем и эти сцены сохранились, главным образом, в своей нижней части, тогда как верхняя часть их или совсем утрачена вместе с штукатурным слоем, или сохранилась лишь в виде слабых, еле заметных, размытых контуров.

В сцене «Христос и самарянка» Христос сидит справа от колодца, представляющего собой цилиндрическое сооружение со ступенчатым основанием. Правая рука Христа именословно обращена к находящейся по другую сторону колодца самарянке, левая рука, держащая свиток, лежит на колене. Самарянка изображена не как обычно, неподвижно стоящей, но в очень стремительном, порывистом движении, от которого беспорядочными складками завихряется подол ее одеяния.

Несмотря на то, что рисунок этой композиции, особенно в исполнении фигуры самарянки, довольно сбит и лишен правильности, впечатление движения хорошо передано. Этому

стремительному движению слева отвечает встречное движение протянутой руки сидящего Христа. Нужно отметить, что фигура Христа по размерам больше стоящей самарянки.

Вторая из сохранившихся в том же регистре композиций представляет одно из чудес Христа — исцеление слепого. Сцена эта сохранилась очень плохо[43].

Фигура Христа стоит слева на фоне палат, исполненных в виде громоздящихся друг над другом построек; он в трехчетвертном повороте, с протянутой вперед правой рукой, которой он касается глаз стоящего перед ним человека в коротком одеянии. При этом и здесь, как и в предыдущей композиции, фигура Христа значительно превосходит по размерам фигуру стоящего перед ним человека.

В композиции видим нередко имеющий место в средневековом искусстве прием совмещения в одном кадре двух различных, следующих друг за другом, событий (касание Христа и омывание слепого в Силоамской купели), причем события по сюжету происходят в разных местах.

Близкую параллель находит бедийская сцена «Исцеление слепого» в росписи 1375 г. Раваницы в Югославии по композиции, взаиморасположению действующих лиц, повторению в одном кадре дважды фигуры слепого; интересно отметить, что в Раванице, как и в Бедии, ниже этой композиции проходит фриз с медальонами, включающими погрудные изображения святых[44]. Одинаковую по расположению фигур композицию с бедийской сценой «Исцеление слепого» видим и в одной из миниатюр ларгвисской цветной триоди, где также в одном кадре изображены два следующие друг за другом события — прикосновение Христа к глазам слепого и омывание слепого в Силоамской купели[45].

Роспись, включающая евангельские сцены и идущую под ними полосу с медальонами, сохранилась очень фрагментарно; причем и во многих сохранившихся частях она сильно размыта и просматривается, в основном, в виде прорисей. Однако и при таком состоянии в достаточной мере видны стилистические черты, особенно ощутимые при сравнении с расположенными в нижнем регистре ранними ктиторскими портретами.

---

[43] Н. И. Толмачевская. Фрески древней Грузии, стр. 8.

[44] С. Радойчич. Старо српско сликарство. Београд, 1966, таб. 95, цв. вкл. стр. 184; М. Лубенкович. Раваница, Београд, 1966, рис. 12—16.

[45] Р. О. Шмерлинг. Образцы декоративного убранства грузинских рукописей. Тб., 1940, таб. XXIV.

И для сцены Христа с самарянкой, и для сцены исцеления слепого характерно, что при расположении всех персонажей композиции (самарянка, колодец, Христос; Христос, обе фигуры слепого, Силоамская купель) в основном в одной плоскости, параллельной плоскости стены, и в исполнении их, и в трактовке антуража видно стремление художника дать впечатление по-своему понимаемой объемности и пространственности. Это видно, например, в том, как одна фигура слепого частично перекрывает другую; в том, как художник исполняет колодец, его круглящиеся стены, его громоздящиеся друг на друга ступени цоколя. То же нагромождение объемов видим в изображении палат за фигурой Христа в сцене исцеления слепого, в трактовке лещадных горок в сцене у колодца. Это нагромождение сообщает композиции определенную динамичность, которая еще больше проявляется в исполнении фигур, их несколько угловатых позах и необычайно стремительных движениях.

В обеих этих композициях, в особенности по сравнению с изображениями нижнего регистра, заметно изживание монументальности, измельчение, как в отношении абсолютных размеров фигур, так и в отношении трактовки деталей.

Все эти черты, отмеченные в евангельских сценах бедийской росписи, очень характерны для «палеологовского стиля». Они имеют параллели и в константинопольской мозаике XIV в. — Кахрие Джами[46], и в росписи константинопольского мастера Кир-Мануила Евгеника в церкви Цаленджихи, и в росписях Сербии — Дачаны (ок. 1340 г.)[47], Раваница (1375)[48], Печ, ц. св. Апостола (ок. 1390 г.)[49], и в грузинских стенных росписях того же времени — Мартвили, Сори, Убиси, Хоби.

Соответствует этому времени и манера исполнения лиц как персонажей евангельских сцен, так и святых в медальонах. По светло-коричневому линейному рисунку наложен основной охристый санкир, на котором делается высветление в два-три слоя, причем каждый последующий слой по площади меньше предыдущего, чем создается впечатление плавного перехода от основного тона к наиболее светлому.

Такое высветление дается на лбу, на носу, на щеках, на подбородке, на шее. По контуру лица, с переходом от края к середине на нет, наносится сероватая прозелень, такая же

[46] В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, М., 1947, XLII, XLIV.

[47] С. Радойчич. Старо српско сликарство. Београд, 1966, таб. 77—80.

[48] Там же, таб. 93—95.

[49] Там же, таб. 98.

прозелень кладется на переносице, между бровью и глазом, вдоль носа и под носом, под губой, внизу подбородка. Темно-коричневой, почти черной краской прорисовываются брови, более светлой, красноватой проложены тени под глазами, вдоль носа, на шее, дублируются отдельные линии первоначального рисунка. Поверх всего, на наиболее выступающих частях лица, наносятся белильные движки в виде коротких, как бы нанесенных сухой кистью мелких параллельных штрихов, придающих лицам некоторую живописность. Близкую этой манере исполнения лиц видим в росписях XIV в. и в Цаленджихе, и в Убиси, и в Мартвили, и в Хоби в усыпальнице Вамека Дадиани.

Наличие моментов живописности в росписях евангельских сцен и изображениях святых в медальонах, как в исполнении лиц, так и в трактовке одеяний, так же как это имеет место, например, в сербских росписях Арилье (1296), Печ (1290—1300), Призрен (1307—1309), Студеница (1313—14), Старо Нагоричино (1317), Грачаница (1321), Дечаны (1340), позволяет отнести эту роспись не к концу XIV века, когда в палеологовской живописи начинает преобладать в основном графическое начало, а скорее к более раннему времени (конец XIII — первая половина XIV вв.), т. е. эта роспись связана со временем капитального ремонта храма[50]. К этому же времени относится и роспись западной стены, где ясно разбирается, в основном, лишь одна фигура — Константина в императорском лоратном одеянии, богато украшенном каменьями и жемчугом (табл. V). Более графичная манера исполнения, по сравнению с евангельскими сценами, и значительно более плоскостная трактовка подтверждает еще раз неоднократно наблюдающееся в средневековой живописи явление, а именно, что фигуры в святительском или в лоратном одеянии обычно исполняются более графично и плоскостно, чем относящиеся к той же росписи и одновременные с ними фигуры, одетые в хитоны и гиматии. Так, например, в сербской росписи 1296 г. в Арилье эта разница в исполнении ясно видна между исполнением персонажей сцены рождества богородицы и ктиторского портрета царя Драгутина с моделью церкви[51]; то же наблюдается в средневековой византийской[52] и в грузинской живописи[53].

[50] Р. Шмерлинг. К вопросу датировки росписи храма Бедии. Сообщ. АН ГССР, т. XVIII, № 4, Тб., 1957, стр. 509.

[51] С. Радойчич. Цит. соч., сравн. таб. 43 и 42.

[52] Г. В. Алибегашвили. Четыре портрета царицы Тамары. Тб., 1957, стр. 72, 73.

[53] Там же, стр. 64 и дальше.

Это различие в исполнении находит свое объяснение в том, что персонажи религиозных сюжетов, одетые в хитоны и гиматии, обычно через длинный ряд промежуточных образцов восходят к непонятым, забытым и даже неизвестным художнику эллинистическим прототипам, для которых характерна именно объемность, пластичная моделировка светотенью тела и драпировок, тогда как изображение персонажей в святительском или лоратном одеянии обычно создавалось без этих эллинистических прототипов и независимо от них; потому в них нет таких признаков объемности и живописности, но характерна именно плоскостность и графичность, что подчеркивает символику святительских одеяний и геральдичность лоратных, императорских.

Сходство начертания букв надписей при изображениях в медальонах с буквами надписи, исполненной белой краской, в северной группе ктиторов, при остальных черных и палеографически от них отличающихся, справедливо объясняется Р. О. Шмерлинг поновлением на северной стене, осуществленным во время исполнения второго слоя бедийской росписи.

В своей цитированной выше работе Р. О. Шмерлинг отмечает, что к третьему хронологическому слою в Бедии, выпадающему из круга композиций времени поновления храма, относится панно с изображением царицы Марих и мандатурт-ухуцеси Георгия (табл. III). К этому выводу автор приходит не только на основании палеографии сопровождающих изображения надписей, но и исходя из колорита и манеры исполнения изображений. Эти изображения явно отличаются и по манере исполнения и по колориту как от второго слоя росписи, содержащего в себе ясно выраженные черты палеологовского стиля, так и от ктиторских портретов первого слоя росписи, хотя по величине они одинаковы с ними и находятся в том же регистре, что и эти портреты, причем расположены они непосредственно рядом с одним из них — портретом царя Баграта III.

Уже фон, на котором помещены фигуры царицы Марих и ее сына, явно отличается от фона фигуры царя Баграта III. У царя Баграта III, как и у одновременных с ним ктиторов на противоположной стене, фон довольно темный, сероватосиний, прописанный лучеобразно расходящимися пучками длинных, свободно и небрежно брошенных мазков, тогда как у группы царицы с сыном фон совершенно черный, глухой и ровный, без какого-либо выделения отдельных мазков. Манера исполнения лиц и одеяния совершенно плоскостная, с наложением ровного красочного слоя, без каких-либо высветлений и притенений, с линейным исполнением рисунка лиц

глухой коричневой краской и нанесением на щеки локального румянца «яблочком», без постепенного перехода к общему телесному тону, глухому и мертвенному; аналогичны и краски одеяний.

Все это, в сочетании с начертанием букв сопровождающей надписи, совершенно отличающимся от начертания букв первого и второго слоев, говорит о более позднем исполнении, а многочисленные аналогии Светицховели (портрет царицы Мариам и ее сына царевича Отии), Хоби, Гелати, Эркети, Цкелкари и многие другие росписи позволяют отнести эту роспись к XVI — XVII вв., что находит свое подтверждение и в палеографическом исследовании Р. О. Шмерлинг входящих в эту роспись надписей и в ее историческом экскурсе, позволяющем изображенных ктиторов отождествить с женой и сыном Левана I Дадиани, жившего в конце XVI в., что совпадает и с определением этих персонажей М. Броссе[54].

---

[54] Р. Шмерлинг. Цит. соч., стр. 510.

ГЛАВА II

РОСПИСЬ ЛЫХНЕНСКОГО ХРАМА

Лыхненский храм—один из значительных памятников материальной культуры и изобразительного искусства на территории Абхазии, представляет большой интерес как своей архитектурой, так и сохранившейся фрагментарно стенной росписью. Храм находится в центре села Лыхны, которое расположено в 5 км севернее Гудаут.

Так же, как Бедийский, Лыхненский храм и его росписи уже издавна привлекали внимание путешественников и исследователей.

Наиболее раннее упоминание в литературе о лыхненской росписи имеется у Дюбуа де Монпере, где автор, в связи со своим посещением сел. Лыхны, описывая его мимоходом, говорит о храме и об имеющихся в нем росписях[1]. Позже, в основном в связи с изучением эпиграфического материала лыхненской росписи, о ней говорит М. Броссе[2].

Он отмечает, что «алтарная часть украшена росписью, до сих пор прекрасной» („La sanctuaire est décoré des peintures encore belles...“). Далее Броссе указывает, что три из изображенных сюжетов (троица в виде ангелов у Авраама, святое причастие и Магдалина у ног Христа) сопровождаются грузинскими надписями хуцури, в то время как остальные имеют греческие надписи. Это в отдельных случаях не всегда совпадает с действительностью: так, например, грузинские (а не греческие) надписи имеются и у изображений святителей в нижнем регистре апсиды. Затем Броссе говорит об изображении патриархов константинопольских Германа и Никифора. Наконец, Броссе дает чтение записи о комете 1066 г., что особенно ценно, так как запись эта не сохранилась до наших дней.

[1] F. Dubois de Monpéreux. Voyage autour du Caucase. t. I. Paris. 1839, стр. 264.

[2] M. F. Brosset. Voyage archéologique en Transcaucasie. St. Petersbourg, 1851. VIII Rapport, стр. 116.

И. Помяловский[3], основываясь на Броссе и цитируя его, помещает греческие надписи лыхненской росписи в своем «Сборнике греческих и латинских надписей Кавказа».

Косвенно касается лыхненской росписи анонимный автор А—ъ в своей статье «Религиозные верования абхазцев»[4] в связи с упоминанием храма Симона Кананита и еще сохранившейся при нем в этом храме, но не дошедшей до нас росписи.

О лыхненской росписи, в основном, в связи с палеографией, упоминает и Д. Бакрадзе[5], отмечая, что не менее интересна, чем переведенная Броссе надпись о комете 1066 г., другая надпись, одновременная с первой и исполненная алфавитом мхедрули. Надпись эта (также не дошедшая до нас) говорит о «царствующем благочестивом царе Куропалате Георгии», которого Бакрадзе считает Георгием I, сыном Баграта IV, умершем в 1072 г.

Путешествовавшая в 80-х годах прошлого века по Кавказу, и в частности в Абхазии, П. С. Уварова останавливает свое внимание и на Лыхненском храме с его росписью. Ее описание этой росписи более подробно, чем это было у предыдущих авторов.

Уварова, в отличие от Броссе, отмечающего лишь роспись алтаря, делает, на основании сохранившихся фрагментов на столбах и стенах, предположение, что церковь внутри была расписана целиком. Отметив, что изображения и сцены сопровождаются частью греческими, частью грузинскими надписями, Уварова вместе с тем указывает на то, что, хотя святительский ряд в апсиде имеет грузинские надписи, Броссе приводит их как греческие. Наконец, переходя к датировке росписи, Уварова, на основании изображений константинопольских патриархов, которых она, ссылаясь на Бакрадзе, идентифицирует с Никифором II и Германом III, приходит к заключению, что лыхненская роспись не могла быть написана ранее конца XIII или начала XIV вв.[6].

[3] И. Помяловский. Сборник греческих и латинских надписей Кавказа. СПб., 1881, §[1] 64, стр. 41.

[4] А—ъ. Религиозные верования абхазцев. Сборник сведений о кавказских горцах. Выпуск V. Тифлис, 1871, раздел III. Этнографические очерки, стр. 2.

[5] Д. Бакрадзе. Кавказ в древних памятниках христианства. Записки Общ. любителей кавказск. археологии. Книга I, Тифлис, 1875 (обозначена как Соук-суская церковь), стр. 136, 137. Его же. Труды V археологического съезда в Тифлисе, стр. 212. Снимок надписи — таб. XXI, № 2.

[6] П. С. Уварова. Христианские памятники. Абхазия. МАК. IV. М., 1894, стр. 13—17. На стр. 14 дан план храма, в котором имеются отдельные неточности. На таб. II—общий вид храма, на таб. III—часть святительского ряда из росписи.

В 1903 году в своей книге „La Côte d'Azur Russe" Е. А. Мартель также упоминает о лыхненских росписях, причем дает им необычайную датировку (VI или XII вв.)[7].

О Лыхненском храме и его росписях очень кратко упоминает в своем «Путеводителе» К. Д. Мачавариани[8]. Так же кратко касается росписи Лыхненского храма и В. И. Стражев[8а].

Гораздо подробнее, чем предыдущие авторы, дает описание как Лыхненского храма, так, в частности, и его росписей А. С. Башкиров в своем труде «Археологические изыскания в Абхазии летом 1925 года»[9]. Перечислив в сноске сюжеты сохранившейся росписи с указанием их местонахождения, автор останавливается на двух из этих сюжетов, а именно на причащении и на троице, предваряя рассмотрение и описание этих композиций замечанием о том, что им передается только «скелет сюжета без трактовки его деталей в технике и стиле».

Не расходясь с Уваровой в датировке росписи XIV веком, Башкиров вместе с тем полемизирует с ней по поводу приводимого ею аргумента этой датировки — изображения константинопольских патриархов, которых и она и предыдущие авторы принимали за живших в XIII в. Никифора II и Германа III. Он убедительно доказывает, что изображенные — это жившие в IX в. канонизированные православной церковью Никифор I и Герман I, и в заключение делает справедливый вывод, что «Уварова гораздо ближе подошла бы к датировке фресок, если бы она коснулась их техники и стиля, действительно приводящих нас к XIV в.»[10].

Лыхненским росписям посвящает страницу своей работы «Фрески древней Грузии» Н. И. Толмачевская[11].

Дав краткое перечисление исполненных сюжетов росписи, датируемой XIV в., автор ставит вопрос о возможности наличия более древней росписи в жертвеннике. Автор отмечает различие и в колорите и в манере письма между росписью алтарной части и росписью самого храма, усматривая в

[7] E. A. Martel. La côte d'Azur Russe. Paris. 1903, стр. 204.

[8] К. Д. Мачавариани. Описательный путеводитель по г. Сухуму и Сухумскому округу. Сухум, 1913.

[8а] В. И. Стражев. Руинная Абхазия. Изв. Абх. Науч. Общ-ва. 1925. Вып. 1, Сухум, 1925, стр. 142—143.

[9] А. С. Башкиров. Археологические изыскания в Абхазии летом 1925 г. Изв. Абх. научн. общества 1926 г. Выпуск IV. Сухум, 1926, стр. 47—52.

[10] А. С. Башкиров. Указ. соч., стр. 52.

[11] Н. И. Толмачевская. Фрески древней Грузии. Тифлис, 1931, стр. 21. Рис. 30, св. Платон; рис. 31, Иоанн Креститель (с ее же копий).

наследии отдельные черты, характерные для константинопольской школы.

В другой своей работе, «Декоративное наследие древнегрузинской фрески»[12], Толмачевская среди других упоминает лыхненские росписи и дает схематические рисунки их деталей в связи с рассмотрением отдельных элементов композиции в средневековых стенных росписях.

Н. П. Северов в большом увраже «Памятники грузинского зодчества», в разделе аннотации, говоря о Лыхненском храме, отмечает, что внутри храма была полная фресковая роспись, относимая к XIV в., от которой дошли до нас значительные, частью отлично сохранившиеся фрагменты[13].

Ш. Я. Амиранашвили в своей «Истории грузинского искусства» не рассматривает специально росписи Лыхны, но в отдельных случаях приводит их как параллели или примеры в связи с росписями Убиси, Цаленджихи и церкви св. Георгия в Гелати[14].

И. Е. Адзинба, неутомимый краевед, в своей посвященной памятникам архитектуры Абхазии работе, исполненной в основном в 20-х и 30-х годах, но изданной значительно позже, говоря о Лыхненском храме, отмечает и то, что в нем богатая, датированная XIV в. стенная роспись с греческими и грузинскими надписями.

Т. С. Каухчишвили в своей работе «Греческие надписи Грузии»[15] уделяет внимание и лыхненским росписям, поскольку в них имеются греческие надписи. Автор, несколько выходя за пределы поставленной задачи — изучения греческих надписей, предваряет это изучение кратким описанием как самого памятника, так и окружающих его объектов. Затем приводятся сюжеты и сопровождающие их надписи с разбором их специфических особенностей и переводом с греческого на грузинский. Приводятся также и грузинские надписи, и отмечаются изображения, надписи к которым отсутствуют.

О лыхненской росписи в своем капитальном труде «История византийской живописи» говорит В. Н. Лазарев[16]. В свя-

[12] Н. И. Толмачевская. Декоративное наследие древнегрузинской фрески. Тб., 1939, стр. 24, рис. 9; стр. 25, рис. 10; стр. 41, рис. 35; стр. 57.

[13] Н. П. Северов. Памятники грузинского зодчества. М., 1947, стр. 195.

[14] Ш. Я. Амиранашвили. История грузинского искусства. М., 1963. стр. 277—278, 283, 303.

[15] ო. ყაუხჩიშვილი. ბერძნული წარწერები საქართველოში. თბილისი, 1951, стр. 7-16.

[16] В. Н. Лазарев. История византийской живописи. Т. I, М., 1947, стр. 248—249.

зи с палеологовским стилем в Грузии он отмечает, что «палеологовские формы начали просачиваться в Грузию, вероятно, в самом начале XIV в., так как отдельные отголоски палеологовского стиля мы находим в исполненном в 1300 году Моквском евангелии. Именно палеологовские влияния облегчили переход от еще несколько архаичного стиля XIII века к свободному, живописному, полному движения стилю XIV века. В особенно чистой форме этот стиль выступает в фрагментарно сохранившихся росписях церкви в Лыхне... Некоторые из голов написаны в широкой манере, базирующейся на смелых, импрессионистически брошенных мазках (например, голова св. Платона). Не подлежит никакому сомнению, что мы имеем здесь переработку живописного константинопольского стиля первой половины XIV века». О лыхненской росписи В. Н. Лазарев упоминает также в связи с росписями Набахтеви, Убиси и придела Вамека Дадиани в Хоби.

Наконец, в разделе примечаний (стр. 384) Лазарев дает основную библиографию о лыхненской росписи и перечисляет сюжеты, которые могут быть опознаны среди ее фрагментарных остатков.

О лыхненской росписи, в связи с изучением росписи в Земо-Крихи, упоминает в своем исследовании Т. Б. Вирсаладзе[17].

Лыхненский храм представляет в плане сооружение крестовокупольного типа, причем характерной особенностью его является сильная вытянутость по продольной оси с востока на запад. Купол, поставленный над перекрытием подвышенной крестообразной части постройки, сравнительно невелик. Купол подчинен основной, вытянутой массе корпуса, что отличает Лыхненский храм от многих типичных грузинских храмов, менее вытянутых и даже близких к квадрату в плане с доминирующим куполом[18].

Барабан купола покоится на четырех свободно стоящих столбах; каждый из столбов имеет крестообразную в плане конфигурацию, что обусловлено примыкающими к нему со всех сторон пилястрами, которым соответствуют пристенные пилястры западной, северной и южной стен и пилястры у торцов стен, отделяющих главный алтарь от жертвенника и ризницы.

---

[17] Т. Вирсаладзе. Фресковая роспись в церкви Архангела села Земо-Крихи. „Ars Georgica" Серия А. Том 6, стр. 129.

[18] Н. П. Северов. Памятники грузинского зодчества, М., 1947, стр. 195.

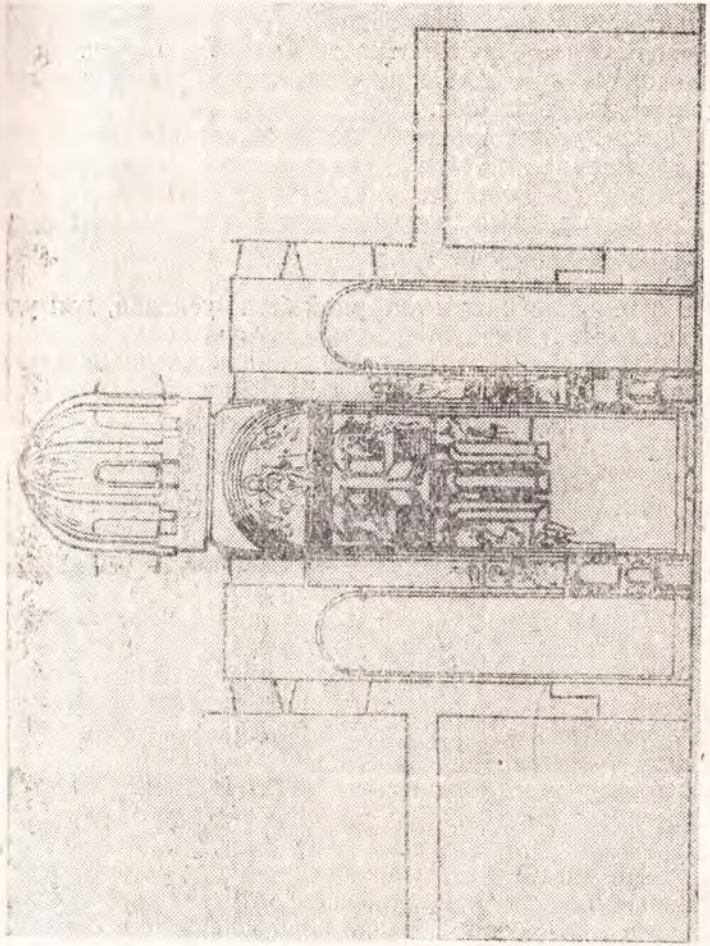


Рис. 5. Лыхненский храм. Поперечный разрез с видом на восток.

Внутренняя пара заплечиков на этих торцах переходит в триумфальную арку алтаря, дальше идет бема, в толще которой помещены низкие арочные проходы из алтаря в боковые помещения; затем идет вторая пара заплечиков, сужающая ширину алтаря и образующая вторую алтарную арку; за этими заплечиками проходит вторая, менее глубокая бема, затем идет третья пара заплечиков, еще больше сужающая ширину алтаря и образующая третью алтарную арку. За этими заплечиками идет еще одна бема, переходящая непосредственно в полукруг апсиды.

Всем этим создается особенная вытянутость по продольной оси помещения алтаря и его заглубление. Аналогичное явление видим и для боковых помещений — жертвенника и ризницы, где, однако, вместо трехступенчатого видим двухступенчатое наращивание бем.

Нужно отметить, что и здесь, и дальше каждая часть расчлененной заплечиками алтарной бемы условно, для удобства изложения, применяется за отдельную бему.

Роспись в Лыхненском храме первоначально покрывала поверхность всех стен, сводов и столбов помещения. Теперь же она сохранилась частично.

В конхе апсиды находилось изображение сидящей на троне богоматери с младенцем и двумя ангелами[19]. Здесь роспись почти не сохранилась, за исключением небольших обрывков; конха по краю арки окаймлена широким орнаментированным фризом. Ниже конхи проходит отделяющий ее от остальной апсиды фриз, заполненный городчатым орнаментом. Таким образом, композиция конхи оказывается заключенной в рамку широкого орнаментального фриза двух видов. В центре конхи сохранился край находящего на этот фриз подножья трона, край этот украшен драгоценными камнями и жемчугом. Выше просматривается фрагмент росписи, на котором сохранилась часть сидения трона с концом лежащей на нем мутаки. Наконец, на фрагменте, находящемся с южной стороны, частично просматривается изображение ангела в трехчетвертном повороте к центру.

Ниже полосы фриза, в алтаре идут три регистра, из которых верхний заканчивается несколько выше алтарных оконных проемов, следующий за ним настолько же выше низа этих проемов, наконец, внизу проходит регистр, высота которого может быть сейчас установлена лишь предположительно, так как живописного слоя по низу стен алтаря не сохранилось. Однако сопоставление высот регистров и размеров фи-

[19] П. С. Уварова. Христианские памятники. Абхазия. МАК. IV. М., 1894, стр. 15.

гур в нижнем регистре позволяет приблизительно определить уровень низа нижнего регистра, и тогда оказывается, что под ним должна была проходить еще полоса панели.

В верхнем регистре апсиды, в ее центральной части, по-досе между заплечиками, отделяющими апсиду от узкой бемы, расположена многофигурная композиция Евхаристии в двух видах, с обрывками надписи асомтаврули. Рядом с этой композицией, в том же регистре, друг против друга расположены симметрично две сюжетно связанные между собой композиции: к северу — Жены у гроба с ангелом и поверженными воинами, к югу — Встреча двух жен с воскресшим Христом (по евангелию Матфея); каждая из этих сцен занимает по-

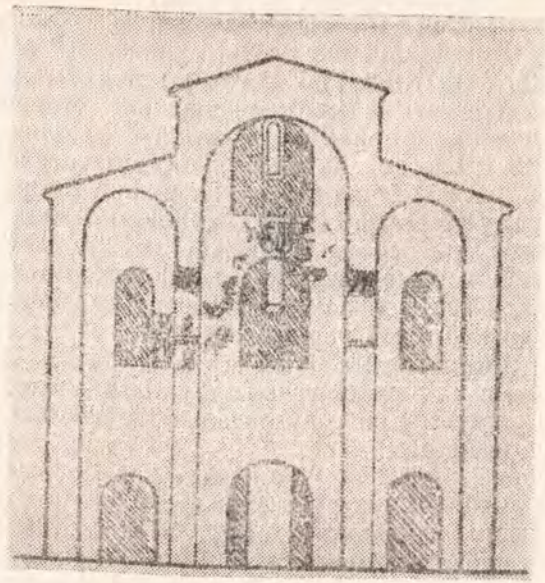


Рис. 6. Лыхненский храм. Поперечный разрез с видом на запад.

верхности и обеих находящихся рядом алтарных бем, широкой и узкой, и соединяющего эти бемы заплечика, таким образом, что живопись переходит с одной плоскости на другую, как бы пренебрегает архитектурными членениями и не замечает пересечений плоскостей и углов между ними.

В следующем регистре, на уровне которого находятся, вместе с тем не точно совпадая с ним, апсидные оконные проемы, в пространстве от окон до первых заплечиков расположены симметрично две композиции: к северу от окон —

сцена Гостеприимства Авраама с тремя сидящими ангелами и с надписью асомтаврули: „ოდეს აბრაჰამს ესტუმრა სამებაჲ წ̅ჲ“, т. е. «Когда Авраама посетила троица святая»; к югу — сцена, связанная со Скинией Завета, с греческой надписью: «Скиния Завета»[20].

В пространстве узкой бемы, рядом с «Гостеприимством Авраама», фронтальное изображение святителя с надписью по-гречески: «Св. Никифор, патриарх константинопольский»[21]. В той же беме, напротив, также святитель с греческой надписью: «Св. Герман, патриарх константинопольский»[22].

В том же регистре, в широкой беме, с северной стороны помещена сцена шествия на жертвоприношение Авраама вместе с Исааком и несущим дрова слугой. Сцена эта сопровождается греческой надписью, содержащей обращение Исаака к своему отцу: «Отец, вот огонь и дрова, где же агнец для всесожжения?» (Быт. 22, 7)[23]. У головы Авраама надпись по-гречески: «Авраам», с противоположной стороны — сцена жертвоприношения Авраама, от которой сохранилась лишь верхняя часть с головой Авраама, летящим ангелом и сопровождающей греческой надписью, содержащей обращение ангела к Аврааму (Быт. 22, 11, 12)..., «Авраам, Авраам, не подымай руки твоей на отрока твоего!» (Быт. 22, 12)[24].

Наконец, в том же регистре, в каждом из двух узких простенков между тремя окнами, помещены по фигуре ангела с рипидой, конец которой украшен изображением шестокрыла. Головы и нимбы ангелов поднимаются выше верха оконных проемов, а их рипиды своими верхними концами переходят с поля регистров на горизонтальную разделительную полосу между регистрами.

На уровне нимбов этих ангелов, над боковыми окнами (причем не точно по центру их, но несколько к краю), помещено по кресту, вписанному в круг. Под фигурами ангелов проходит в пределах междуоконных простенков полоса, не совпадающая с общей разделительной линией регистра. Нижняя часть каждого простенка занята изображением большого фигурного подсвечника с зажженной свечой.

В нижнем регистре алтаря живопись сохранилась лишь частично, с северной стороны. Это фигуры святителей, сопровождаемые надписями асомтаврули, двое из них — св. Василий и св. Григорий Богослов („წ̅ბასილი“, „წ̅ გვლი ღვთისმე

20 თ. ყაუხჩიშვილი. Цит. соч., стр. 12.
21 Там же, стр. 11.
22 Там же, стр. 12.
23 Там же, стр. 10—11.
24 Там же, стр. 12—13.

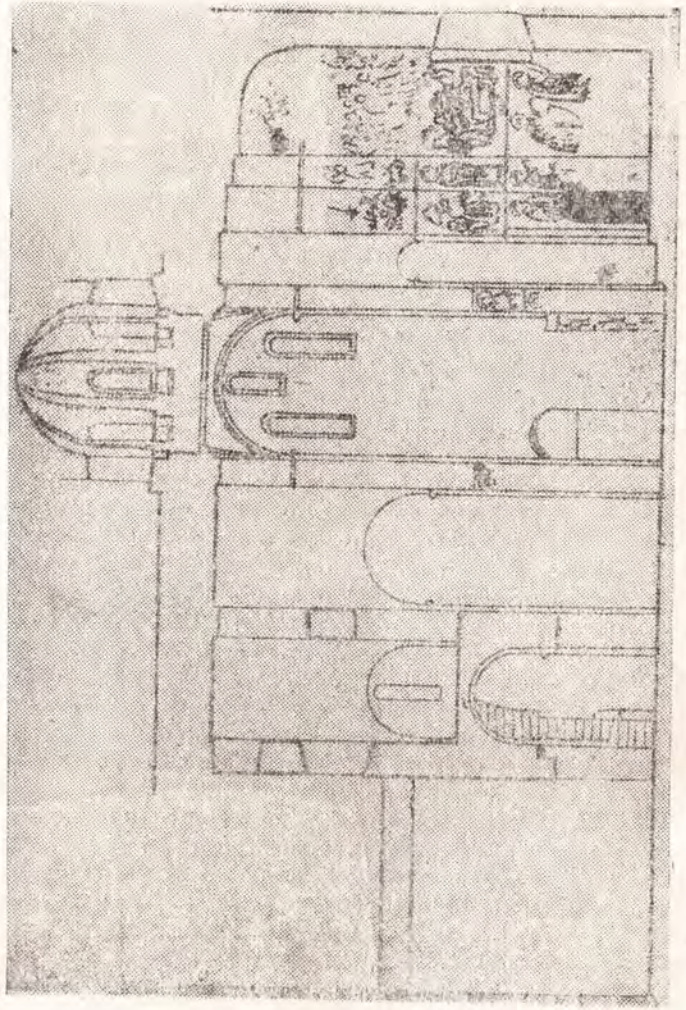


Рис. 7. Лыхненский храм. Продольный разрез с видом на север.

ტყლი") — расположены в апсиде под «Троицей у Авраама», святитель св. Кирилл — помещен в узкой беме, а один — св. Фока (წმ. ფოკა) — в широкой беме над арочным проемом, соединяющим помещение алтаря с жертвенником. Фигура его в нижней части до пояса срезана этим проемом, а сбоку у края заплечика триумфальной арки алтаря идет вертикальная широкая полоса, заполняющая оставшееся на беме свободное пространство.

В отличие от остальных фигур святителей, данных в трехчетвертном повороте в сторону алтаря, фигура Фоки, как замыкающая, дана в полный фас. В руках Фоки книга, остальные святители держат раскрытые свитки с греческими письменами.

На свитке Григория Богослова письмена сильно повреждены и неразборчивы, на свитке Кирилла читается: «Господь бог наш, чья сила неразгаданна»[25].

Незначительные фрагменты росписи сохранились на западной стене. Над средней аркой проема хоров сохранилась верхняя часть композиции Успения богородицы с вознесением ее на небеса, прилетом на облаках апостолов и передачей богоматерью пояса апостолу Фоме.

С краю сохранилась часть здания — боковая кулиса композиции, а около — надпись асомтаврули: „მიცვალება" т. е. «кончина», вместо обычного для этой сцены „მიძინება", т. е. «успение».

На южном пилястре той же западной стены, в его верхней части, видно изображение святого старца; надпись к нему не сохранилась, как и вся нижняя часть его фигуры. В промежутке между южным пилястром и южным арочным проемом хоров сохранилось изображение столпника, фигура которого по грудь возвышается над капителью приземистой колонки. Низ колонки приходится на уровне низа проема хоров, на что указывает горизонтальная разделительная линия, проходящая по этому уровню. Под этой линией, по поверхности стены всей южной части, была развернута какая-то сцена на фоне горного ландшафта; на это указывают слабо просматриваемые с краю горки, служившие, видимо, боковыми кулисами этой композиции.

Небольшой и притом сильно размытый кусок росписи сохранился также и на южной стене, в промежутке между двумя нижними окнами, под верхним окном. Это фрагмент большой многофигурной композиции, относящейся к эпизоду из жизни Христа. В центре среди группы выделяется его фи-

[25] Там же, стр. 13.

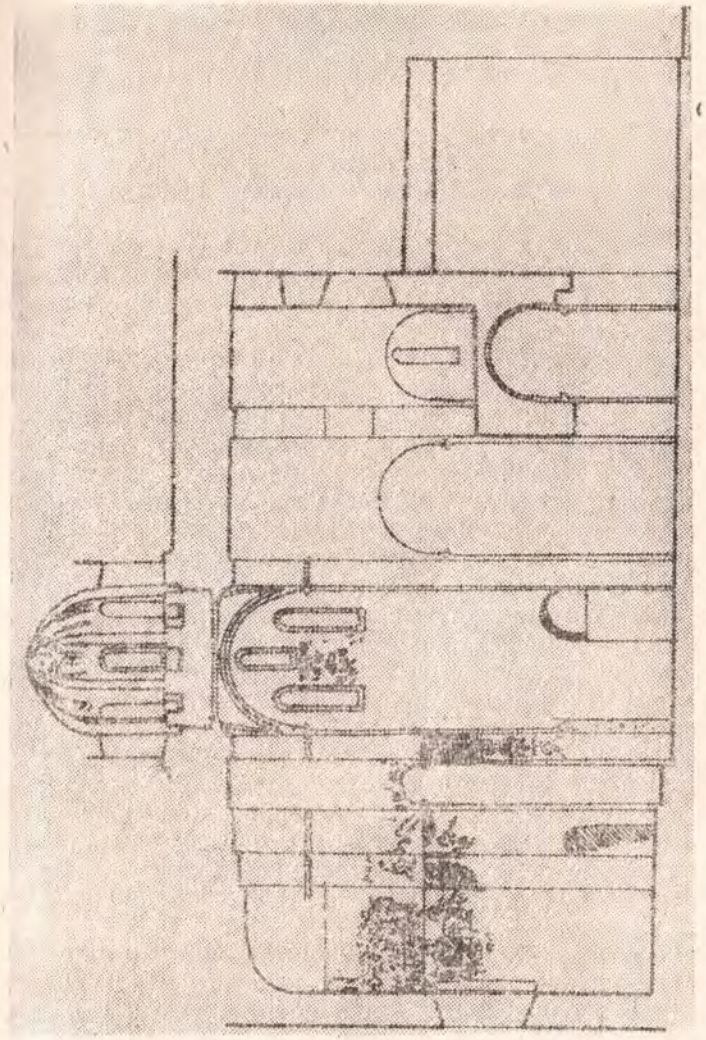


Рис. 8. Лыхненский храм. Продольный разрез с видом на юг.

гура с крестчатым нимбом и с рукой, протянутой в жесте, характерном для эпизодов, связанных с совершением им чудес.

Нельзя согласиться с Башкировым, определяющим эту сцену как «Целование Иуды»[26], так как здесь отсутствует и стража с копьями и факелами, обычная для этой сцены, и Петр с обнаженным мечом, отрезающий ухо у Малха, которого Христос тут же исцеляет, и сам Иуда в характерной для него позе.

Н. И. Толмачевская[27] считает, что здесь изображена сцена «Воскрешения Лазаря»; это более подходящее объяснение сцены, тем более, что здесь с краю присутствует обычная для этого сюжета фигура человека, зажимающего нос. Вместе с тем нужно отметить, что в этой сцене отсутствует главный персонаж — сам Лазарь, который обычно изображается обернутым в погребальные пелены и стоящим напротив Христа.

Однако учитывая, что художник не старался обязательно согласовывать свою живопись с особенностями архитектуры (что видно на примере сцен «Жен у гроба» и «Встречи жен с Христом» в алтаре), можно предполагать, что сцена не кончалась у края оконного проема, а минуя его, переходила на поверхность откоса этого проема, где и могла находиться недостающая в композиции фигура Лазаря.

Росписью были покрыты также подкупольные столбы и пристенные пилястры. На их широких поверхностях друг над другом помещены одиночные изображения святых, причем одни из них изображены во весь рост, другие полуфигурами.

Узкие же боковые поверхности этих столбов и пилястров, так же как и заплечиков апсид, заполнены различными орнаментальными мотивами.

Больше, но тоже не полностью, сохранилась роспись на юго-восточном и северо-восточном столбах, значительно хуже—на северо-западном. На юго-западном же столбе роспись совсем не сохранилась, так же как и на всех пилястрах, за исключением двух предалтарных и одного пилястра западной стены, на которой сверху фрагментарно сохранились остатки росписи.

Судя по сохранившимся фрагментам росписи на столбах и пилястрах, художник старался в какой-то мере увязать и по высоте расположения, и по подбору персонажей живопись на поверхностях соседних пар столбов или пилястрах,

[26] А. С. Башкиров. Археологические изыскания в Абхазии летом 1925 г. Известия Абх. научн. об-ва, вып. IV. Сухуми, 1926, стр. 50.

[27] Н. И. Толмачевская. Фрески древней Грузии. Тифлис, 1931, стр. 21.

обращенных в одну сторону и потому видных одновременно, и на тех поверхностях, которые обращены лицом друг к другу. Так, например, на паре восточных подкупольных столбов, на их западных поверхностях, на правом (т. е. юго-восточном столбе) зритель видит изображение Христа во весь рост, под ним поясное изображение Иоанна Предтечи; соответственно этому на левом (северо-восточном) столбе — изображение в рост богоматери, сохранившееся лишь в нижней части, а под ним поясное изображение старца с книгой, судя по типу, возможно, Иоанна Евангелиста.

По изогнутой поверхности арки, соединяющей приалтарный северный пилястр с северо-восточным подкупольным столбом, расположены пять соприкасающихся друг с другом кругов. В среднем из них, находящемся в замке арки, помещен равносторонний крест с расширяющимися по концам тяблами. В остальных кругах, по сторонам этого креста, друг над другом расположены погрудные изображения святых. Несмотря на то, что живопись эта плохо сохранилась и потому слабо различается, она дает в какой-то степени возможность представить себе, как были вообще оформлены арки храма.

Роспись шла и по стенам и сводам выше арок. Однако она в настоящее время сохранилась только над той аркой, которая идет от южного приалтарного пилястра к юго-восточному подкупольному столбу; здесь роспись видна над аркой как с ее северной, так и с южной стороны, причем осталась она лишь фрагментарно, в нижней части. С северной стороны было изображено «Сошествие во ад», с южной—«Рождество Христа».

Почти полностью сохранилась роспись в куполе, выше оконных проемов барабана. Выступающие узкие и сходящиеся в центре ребра купола покрыты тонким орнаментом темно-коричневого цвета по светло-кремовому фону, в находящихся же между ними секторах на темном, зеленовато-синем фоне изображены большие фигуры. В восточном секторе купола помещена богоматерь в позе оранты, в секторах направо и налево от нее — архангелы в лоратном одеянии, в остальных пяти секторах также изображены архангелы, но одеты они в хитоны и гиматии различных расцветок.

Живописью были покрыты также конхи и стены жертвенника и дьяконника — обоих боковых помещений, сообщающихся с главным алтарем храма. В настоящее время от этой живописи сохранились лишь следы, главным образом в виде контуров, линий, красочных пятен.

Сейчас нельзя даже определить, что было изображено в

конхе жертвенника; сохранилось лишь орнаментальное обрамление, идущее по арке и по горизонтальному краю конхи. Ниже конхи поверхность разделена на два горизонтальных регистра. В верхнем регистре живописно исполнена аркатура на колонках, причем средняя, меньшая арка обрамляет оконный проем, а две большие боковые заключают в себе каждая по одной фигуре святителя, обращенного в трехчетвертном повороте к центру апсиды. На стене бемы, над проходом в алтарь, идет продолжение той же аркатуры, но находящаяся в арке фигура расположена во фронтали; то же, судя по слабым следам, было и на противоположной стене этой бемы. Второй регистр этого помещения, судя по следам росписи, был решен аналогично верхнему регистру.

В дьяконнике роспись частично сохранилась лишь на северной стороне помещения. Здесь так же, как и в жертвеннике, кроме горизонтального орнаментированного фриза, отделяющего вертикальные части стен от закругляющихся сводов и конхи, сохранилось широкое и сложное обрамление конхи, переходящее с ее горизонтального края на закругляющуюся арку. Ниже горизонтального фриза плоскость стены, так же как и в жертвеннике, была разбита на аркатуру, живописно исполненную и имитирующую архитектуру. От этой аркатуры сохранилась лишь верхняя часть. Однако нужно полагать, что и здесь, как в жертвеннике, поверхность стен была разбита на два регистра и что нижний регистр был решен аналогично верхнему. Но в разбивке арок, по сравнению с жертвенником, здесь есть различие. Если между окном и заплечиком с каждой стороны окна было по одной арке, в которой была свободно помещена фигура в трехчетвертном повороте, здесь между окном и заплечиком — две арки и в каждую тесно помещено по одной фронтально изображенной фигуре святителя.

Такая же арка с фигурой исполнена, как продолжение аркатуры на беме, над проходом в главный алтарь. В этой арке также фронтально помещена фигура святителя; в отличие от других фигур в арках этого помещения, надписи которых утрачены, эта фигура имеет надпись по-гречески: «св. Спиридон». Над этим изображением, выше орнаментального фриза, слабо просматриваются следы живописи, в которых угадываются контуры фигуры.

Интересно, что в дьяконнике, кроме отмеченной росписи, одновременной с остальной, различаются следы другого, не относящегося к ней, слоя росписи. Это элементы геометрического ленточного орнамента, идущего горизонтально на уровне голов помещенных в арках фигур, затем это окруженная нимбом голова типа средовека в трехчетвертном повороте влево, с шеей и плечами, расположенная между краем оконного проема и локтем ближней к окну фигуры, причем нимб головы накладывается на локоть этой фигуры и перерезает линию его контура.

Наконец, к этому же слою живописи относится частично сохранившаяся на откосе окна, на одном уровне с упомянутой головой и одного размера с ней, голова старца с вертикально расположенной надписью асомтаврули: „ⴆⴋⴗⴇⴈ[ⴇ]“, т. е. «Захария». Начертание букв этого слова сильно отличается от остальных надписей асомтаврули лыхненской росписи (табл. XXIII).

Кроме этой росписи внутри храма, сохранилась роспись и снаружи, а именно над дверным проемом южного придела имеется фрагмент росписи, составлявший часть обширной композиции, занимавшей, возможно, всю ширину этого придела. Фрагмент этот, видимо, во время какого-то поновления был очерчен прямыми линиями в форме симметричной геометрической фигуры, после чего слой окружающей штукатурки был сбит и поверхность выровнена более тонким слоем новой штукатурки. Поэтому фрагмент с росписью оказался в виде островка, возвышающегося над остальной поверхностью стены. На фрагменте представлена богоматерь, сидящая в строго фронтальной позе на троне в виде скамьи с лежащей на ней мутакой. Инициалы МР ΘV расположены на нимбе. Сзади трона, прикрытые частично фигурой богоматери, стоят два ангела со слухами на нимбах. За фигурами и вокруг них видны зеленые ветки и травы. Нужно полагать, что композиция представляла богоматерь в райских кущах, среди ангелов.

Рассмотрим отдельные композиции росписи.

В конхе апсиды роспись сохранилась лишь в очень незначительных фрагментах. Некоторое представление о росписи в конхе дает исполненная в 1930-х годах фотография, где хотя и фрагментарно, но все же еще различаются и богоматерь с младенцем на троне, и два ангела (табл. X).

Восседающая на троне фигура богоматери, значительно превосходящая по размерам все другие фигуры росписи и помещенная высоко на сферическую поверхность конхи, как бы парила в пространстве, доминируя над всем, находящимся под ней, и являя собой божественное величие, которое ей приписывалось и богословами, и верующими и которое служило причиной того культа и почитания, каким пользовался этот персонаж христианской мифологии, соединив в себе, как в

фокусе, трансформированные образы и функции многих великих богинь-дев и богинь-матерей из различных других более ранних религий.

В своем капитальном труде «Мозаики Софии Киевской» В. Н. Лазарев, с ссылкой на J. Migne и G. Millet, отмечает о богоматери, что «участники второго Никейского собора постановили считать ее превосходящей все силы небесные», а в литургических книгах ее постоянно наделяют эпитетом «превыше небес»[28]. В одном из акафистов богоматерь называется «Честнейшая херувим и славнейшая без сравнения серафим...». Отсюда доминирующее и центральное место, которое отводится богородице в системе церковной росписи, что на территории Грузии усугубляется еще и весьма распространенным апокрифическим преданием, согласно которому Иверская земля по жребию досталась в удел богоматери.

И, действительно, наряду с часто встречающейся в конхе композицией — Христом Пантократором на троне с предстоящими богоматерью и Иоанном Крестителем (т. е. «Деисус») в окружении «сонмов ангелов» (ц. Мацхвар в сел. Мацхвариши[29]; ц. Мацхвар в с. Цвирми[30] и др.), большое распространение имеет другая композиция, единственная кроме этой — Богоматерь с младенцем на троне с предстоящими архангелами (Пицунда[31], Пшаури[32], Гелати[33], Вардзия[34], Бертубани[35] и многие другие), причем часто эта композиция исполнена в конхах не только церкви, посвященной богоматери, но и в других церквах, например, в ц. св. Николая в Кинцвиси[36],

---

[28] В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, стр. 28—29; там же цитируется им литература: J. Migne. Patr. gr. T. XCVIII. Col. 193 A.; G. Millet. Le monastère de Daphni, стр. 186-187.

[29] Т. Б. Вирсаладзе. Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши. „Ars Georgica". Т. 4, Тб., 1955, рис. 1 на стр. 170, таб. 59.

[30] Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская. Росписи художника Тевдорэ в Верхней Сванетии. Тб., 1966, рис. 13 на стр. 78, таб. 52.

[31] Д. З. Бакрадзе. Кавказ в древних памятниках христианства. Записки Общ. любит. кавказ. археологии. Кн. I. Тифлис, 1875. Указывается, что «на горнем месте видны остатки стенной живописи: Влахернская богоматерь с архангелами», стр. 121.

[32] Л. А. Шервашидзе. Роспись храма комплекса Пшаури в сел. Бедна Гальского района. Тезисы доклада на сессии Абхазского института языка, литературы и истории им. Д. И. Гулиа АН Груз. ССР.

[33] Ш. Я. Амиранашвили. История грузинского искусства. М., 1963, таб. 79, 80, 81.

[34] Там же, таб. 94.

[35] Там же, таб. 160, 161.

[36] Там же, таб. 88.

в ц. св. Георгия в Гелати[37], где, как исключение, вместо ангелов, по сторонам богоматери стоят апостолы Петр и Павел и где богоматерь не сидит на троне, а стоит на украшенном подножии, держа у груди овальную мандорлу с изображением младенца Христа.

В лыхненской же росписи тема девы Марии особенно подчеркнута, поскольку сама церковь была связана с ее именем, была посвящена «Успению Богородицы».

Для еще большего подчеркивания значимости композиции в конхе она отделена от всего остального и по низу и по окружности триумфальной арки широкими орнаментальными полосами.

В конхе непосредственно под композицией расположена сцена Евхаристии. Она развернута по всей ширине наиболее заглубленной части алтарной апсиды, от одного до другого ее заплечика.

В центре рядом стоят два кивория, каждый из которых опирается на четыре высокие круглые колонки; колонки соединены между собой арочками, поверх которых находится покрытие в виде сферического купола.

Под каждым киворием, на одноступенчатом основании, стоит престол, целиком покрытый богато украшенной пеленой. За каждым престолом под киворием изображен стоящий Христос. Фигура его выделяется и по крестчатому нимбу с помещенными над ним монограммами IC XC, и по размерам, значительно превышающим другие фигуры этой композиции, и тем, что он один противостоит густой толпе апостолов.

Христос, находящийся на южной стороне апсиды, протягивает хлеб стоящему перед ним в согбенной позе апостолу. Христос на северной стороне подносит к губам апостола, порывисто приближающегося к нему, сосуд, украшенный крестом (табл. VI, VII).

Как около одного, так и около другого кивория расположены все двенадцать апостолов, причем в их разнообразных позах, жестикуляции, нагромождении фигур, образующих толпу с каждой стороны, чувствуется порыв, стремление приблизиться к причастию.

Здесь интересно привести отрывок из поучения одного из отцов церкви Кирилла Иерусалимского «о посвящении в таинства»: Когда ты идешь принять причастие, приближайся не протягивая руки и не растопыривая пальцы, но сделав из твоей левой руки трон для твоей правой руки, которая должна получить твоего Царя (т. е. частицу тела Христа.—

---

[37] Там же, таб. 185.

Л. Ш.); и затем углуби ладонь твоей руки и прими в нее тело Христа, говоря «Аминь». Освяти прежде твои глаза, нежно тронув их священным телом, а затем прими его, стараясь, чтобы ничего из него не потерялось». (Кирилл Иерусалимский, «Поучение о посвящении в таинства»)[38].

Благолепие и торжественность, чинность и благоговение, которое чувствуется в поучении Кирилла Иерусалимского, далеко не соответствует тому, что видим в лыхненской «Евхаристии», где, как отмечалось выше, апостолы, подходящие к причастию, делают это порывисто, стремительно. Они как бы стараются каждый подойти раньше другого, причем протягивают руки через впереди стоящих, оборачиваются друг к другу, что в общем создает впечатление толкотни и сутолоки.

Интересно при этом отметить, что апостол, находящийся сзади всех на южной стороне апсиды, обращен не в сторону кивория, как все остальные апостолы, а в противоположную сторону (табл. VII). Безбородый и длинноволосый, полусогнутый и с руками, прижимающими край одеяния к лицу, персонаж этот больше напоминает плачущего апостола из сцены «Успения богородицы».

За престолом, который находится с северной стороны, рядом с Христом, позади него, помещена еще одна фигура, в таком же одеянии, что и апостолы, типа «середовека», с направленными в сторону Христа молитвенно сложенными руками (табл. VI).

То, что сцена Евхаристии помещена в апсиде алтаря, обусловлено традиционной топографией росписи христианских храмов, где алтарные стены предоставлены обычно композициям, связанным с таинством[39]. Изображение двух фигур Христа, причащающего «в двух видах» подходящих апостолов, т. е. хлебом и вином, обычно в христианской иконографии. Однако в этой сцене, в отличие от лыхненской, наиболее часто бывает, что к Христу, причащающему хлебом, подходят шесть апостолов, к Христу, причащающему вином, — также шесть апостолов. Такую обычную схему видим уже в VI в., например, в миниатюре т. н. Россанского евангелия. В этой миниатюре, как отмечают это F. Van der Meer и Ch. Mohrmann[40], как бы иллюстрировано наставление Кирилла Иерусалимского из его «Поучения о посвящении в таинства», цитата из которого была приведена выше.

[38] F. Van der Meer. Ch. Mohrmann. Atlas de l'antiquité chrétienne. Paris-Bruxelles, 1960, стр. 134.

[39] G. Millet. Récherches sur l'iconographie de l'Evangéle. Paris, 1960.

[40] F. Van der Meer, Ch. Mohrmann. Цит. соч., стр. 428-429.

Ту же схему видим и в чеканном серебряном блюде, где за одним престолом и под киворием дважды изображен Христос с подходящими с каждой стороны шестью апостолами. Подчиняясь круглому кадру, композиция построена иначе, чем предыдущая, где подчеркнута ярко выраженная фризовость[41].

Мозаики Софии Киевской XI в. дают торжественную сцену Евхаристии, где апостолы, приближаясь с двух сторон по шести, один за другим, шествуют с соблюдением равных интервалов, причем головы, руки и ноги у всех расположены по трем параллельным горизонталям, и лишь попеременное чередование ног вносит известное разнообразие, не нарушая впечатления торжественности. Расположенные строго на одной высоте и на равных расстояниях нимбы создают особенно выраженный ритм композиции[42].

По этой же схеме построена композиция Евхаристии из ц. Архангела Михаила в Киеве (XI в.), в то же время, как отмечает В. Н. Лазарев, эта композиция существенно отличается от композиции аналогичной сцены в Софии Киевской. Фигуры более стройны и гибки; они смело расположены в непринужденные свободные группы. Нет равных интервалов, не соблюдена горизонтальность расположения голов, рук и ног, значительно усложнен язык жестов[43].

Такая же композиция и в росписи конца XIV в. в храме Протата на Афоне, где очень характерна большая выразительность в позах, движениях, поворотах и взглядах апостолов[44].

Из росписей XIV в., исполненных по этой же схеме, отметим Евхаристию из ц. св. Петра в Беренде (Болгария). Для этой росписи характерно полное отсутствие перспективы: киворий с пятью колонками, расставленными все в один ряд, хотя по конструкции арок видно, что одни находятся дальше, другие ближе. Престол как бы парит в воздухе, потому что за ним внизу видны все базы колонок, расставленные по одной горизонтали. За престолом дважды повторенная фигура Христа, подающего апостолам, подходящим с двух сторон по шесть человек, в одну сторону (вправо) — хлеб, в другую (влево) — вино[45].

[41] D. Talbot Rice. The Art of Byzantium. London, 1959, таб. III.

[42] В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, таб. 31—37.

[43] В. Н. Лазарев. Михайловские мозаики. М., 1966, фото 4а—4в; 5—52; стр. 43—44.

[44] G. Millet. Monuments de l'Athos. Les peintures. Paris, 1927 таб. 33, рис. 2.

[45] Дора Панайотова. Болгарская монументальная живопись XIV в. София, 1966, стр. 128,129.

К тому же времени относится исполненная по той же схеме Евхаристия в двух видах: в ц. Богородицы Льевишки (1307—1309) Prizren, исполненная, как и остальная роспись этой церкви, художником Астрапасом. Для росписи характерна большая экспрессия; помещенные один за другим апостолы тесно сгрудились, но без поворотов назад. По мере приближения к Христу подходящие апостолы, от крайнего, шестого, с почти прямым корпусом, постепенно все больше и больше увеличивают наклон корпуса, так что передний апостол стоит в глубоком и низком поклоне перед причащающим Христом. Это постепенное нарастание наклона корпуса от краев к центру создает впечатление того, что в росписи происходит движение, совершается поклон с обеих сторон от краев к центру[46].

На надвратной сени с изображением Евхаристии (ок. 1411 г.), приписываемой известному живописцу Даниле Черному и хранящейся в Гос. Третьяковской галерее[47], художник очень умело использует сложную конфигурацию кадра.

На каждой половине сени Христос под киворием у престола и шесть подходящих к нему апостолов. Обе половины, казалось бы, должны совершенно разобщаться тем, что доминирующие фигуры Христа в каждой из них повернуты друг к другу спиной; но, однако, здесь этого нет, так как художник крепко связывает обе половины и ритмичным сочетанием колонок соседних киворий в середине сени, и встречным движением двух групп из шести апостолов от краев к центру. При этом, подчиняясь конфигурации кадра, художник хотя и помещает ноги апостолов на горизонтальной дорожке, но расставляет их не по горизонтали, а параллельно очертанию арки сени. Сложная архитектура с обеих сторон дополняет композицию.

В также относящейся к XIV—XV вв. росписи ц. Евангелистрии в Мистре, в сцене Евхаристии в двух видах, с двух сторон апостолы подходят кучкой по шесть человек к каждой из двух фигур Христа[48].

Та же схема евхаристии изображена на хранящейся в Гос. историческом музее вышитой пелене 1410—1416 гг. из Суздаля, где также изображены два кивория, под каждым

[46] D. Talbot Rice. Цит. соч., рис. 192 на стр. 208.

[47] В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи. Том I. М., 1963, таб. 185. Аннотация на стр. 176 за № 226.

Н. П. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания. Т. II. СПб., 1906, табл. CCXXIII, рис. 400.

[48] G. Millet. Monuments byzantins de Mistra. XIV-XV ss. Paris 1910, таб. 136.

Христос с подходящими к нему шестью апостолами. Ту же схему видим в ц. св. Софии в Трапезунде[49].

Наконец, интересной для нас является Евхаристия, исполненная последовательно на трех страницах хранящейся в рукописном отделе библиотеки им. Салтыкова-Щедрина грузинско-греческой рукописи (0—I 58) XV—XVI вв. На странице 34 г. исполнена левая часть композиции, на 34 v. — средняя, а на 35 г. — правая, причем каждая из этих частей представляет непосредственное продолжение находящейся рядом. Несомненно, образцом для этой трехчастной миниатюры послужила цельная композиция, возможно, стенной росписи. В центре средней части изображен киворий на трех столбиках, под которым, в средней части, за стоящим впереди престолом, помещен исполненный дважды Христос. На нем священническое одеяние и лорон. Над головой одной из фигур Христа стоят буквы IC, над головой другой—XC. Обе фигуры сдвинуты и повернуты друг к другу спиной. Давая общие для обеих фигур Христа инициалы, художник как бы хочет подчеркнуть, несмотря на наличие двух фигур Христа, его единосущность. К обоим Христам с левой и правой сторон подходят один за другим два апостола. Остальные апостолы по четыре расположены на двух боковых частях композиции, они в той же позе благоговения приближаются гуськом к киворию вслед за теми двумя, что помещены с двух сторон средней части композиции. Оставшееся свободным место по краям боковых частей занято с каждой стороны двумя святителями. На 34 г. это Иоанн Златоуст и св. Николай; на 35 г. св. Василий Великий и Григорий Богослов.

Фигуры всех подходящих почти в одинаковой позе, некоторые вариации, главным образом, в постановке ног. Между фигурами соблюдены одинаковые интервалы, все идущие обращены в трехчетвертном повороте в сторону кивория, только один, Андрей, чуть повернул голову к идущему за ним.

Подтверждением того, что рассмотренная схема Евхаристии, т. е. с двумя фигурами Христа и с подходящими с каждой стороны шестью апостолами, является наиболее обычной и распространенной, служит высказывание Ф. И. Буслаева по поводу рассматриваемой им одной миниатюры с этим сюжетом: «Она изображает Христа, который стоит у жертвенника. К нему подходит один из шести апостолов, которому он из сосуда подает кровь. Остальные пятеро, благоговейно ожидая, стоят особой группой. Из древнейших икон,

[49] G. Millet et D. Talbot Rice. Byzantine painting at Trabizond. London, 1936, таб. V—VI.

а также из мозаики над горним местом в Киево-Софийском соборе, известно, что это только половина изображения. По другую сторону опять изображался Спаситель, преподающий другим шести апостолам тело»[50].

Значительно более редкой является схема Евхаристии, представляющая как бы вариант рассмотренной выше. Такую схему видим, например, в росписи ц. Перивлепты в Мистре[51]. Здесь, как и в рассмотренных выше композициях, общее количество апостолов равно двенадцати. Христос, причащающий, повторен дважды. Но здесь имеется существенное различие, которое превращает композицию в две самостоятельные сцены, каждая из которых композиционно замкнута кулисами в виде архитектурных сооружений. В середине каждой сцены киворий с престолом и Христом, к которому с обеих сторон подходят по три апостола, т. е. в каждой композиции изображено шесть апостолов.

Ту же схему видим и в росписи в Цаленджихе, где на двух расположенных друг против друга кадрах изображены на каждом по одному киворию с Христом и подходящими с каждой стороны тремя апостолами.

Значительно реже, чем Евхаристия с двумя группами по шесть апостолов, встречается композиция этой сцены, где при двойном изображении Христа к каждому из них подходит группа из двенадцати апостолов, т. е. и их изображение тоже повторено дважды.

В сирийском евангелии Рабулы (586 г.)[52] сцена Евхаристии изображена по схеме, близкой к этой, то есть к Христу, дающему причастие, подходят кучей, возвышаясь задние над передними, двенадцать апостолов, при этом эта группа апостолов и Христа обведена рамкой и тем представлена как замкнутое в себе целое, а не как половина двойной композиции. В росписях Бачковского монастыря в Болгарии в сцене Евхаристии (XIV в.) дважды изображен Христос, и к каждому из них несколько скученно, прикрывая друг друга, подходят двенадцать апостолов, т. е. композиция евангелия Рабулы здесь спарена со своим симметричным повторением[53].

Та же схема и на створках врат иконостаса из Новгорода, хранящихся в Эрмитаже. Наверху, на двух соседних по-

[50] Ф. И. Буслаев. Византийская и древнерусская символика, том II. Соч. по археол. и истории искусств. СПб., 1910, стр. 211.

[51] G. Millet. Monuments byzantins de Mistra. XIV-XV ss. Paris, 1910, таб. 112, рис. 1, 2.

[52] П. В. Покровский. Церковная археология. Петроград, 1916, стр. 66, рис. 142.

[53] Асен Васильев. Бачковската Костица, София, 1965, рис. 31, 32, 34.

Двух этих створок, исполнена сцена Евхаристии, составляющая одно целое, когда створки закрыты. Среднюю часть композиции занимают два стоящих рядом кивория, с престолом под каждым киворием; за каждым престолом по фигуре Христа, причащающего апостолов, которые подходят с двух сторон по двенадцать человек с каждой стороны, причем каждая группа тесно построена в два четко выраженных горизонтальных ряда, по шесть человек в каждом ряду.

Интересно расположение этой сцены в Хиландари на Афоне (нач. XIV в.)[54]. Закругленная часть апсиды отделена от алтарной бемы заплечиком. В закругленной части три окна. В каждом из двух оконных простенков помещен киворий с Христом за престолом. В промежутках между крайними окнами и заплечиками — по идущему апостолу. По бемам с каждой стороны остальные одиннадцать апостолов, также идущие в сторону центра, причем идут они спокойно, без стремительности, какую видим в лыхненской росписи.

В росписи Николомокринской церкви (1673 г.) на западной стене алтаря, над царскими вратами, помещена «Ветхозаветная троица»; по обеим сторонам этой композиции, разделенная ею, помещена Евхаристия, причем в обоих кадрах к Христу подходят по двенадцати апостолов[55].

Во всех отмеченных выше композициях Евхаристии с дважды изображенными двенадцатью апостолами такое удвоение полного их состава находит себе оправдание. Оно обычно обусловлено тем, что зрительный охват всей композиции целиком, в силу каких-либо обстоятельств, бывает невозможен. То же относится и к лыхненской росписи, где глубина узкой апсиды позволяет смотреть сцену Евхаристии только по частям, отдельно правую, отдельно левую стороны.

Таким образом, сцена Евхаристии в росписи Лыхненского храма с двенадцатью апостолами с каждой стороны принадлежит к более редкому варианту этого сюжета. Вместе с тем одно обстоятельство делает эту сцену совершенно уникальной и не находящей себе пока что параллелей. (табл. VI). Это отмеченная выше фигура одного из апостолов под северным киворием, рядом с фигурой Христа, в то время, как группа подходящих с этой стороны апостолов состоит не из двенадцати, а из одиннадцати человек. Из-за отсутствия надписей у изображений апостолов невозможно точно сказать,

[54] G. Millet. Monuments byzantins de Mistra. XIV—XV ss. Paris 1910, таб. 114.

[55] Н. Покровский. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М., 1890, таб. XXI.

кто из их числа помещен под киворием. Нужно думать, что выделение этого персонажа из числа остальных апостолов обусловлено тем, что он, скорее всего был патроном ктитора, расписавшего храм.

В своей указанной выше работе «Археологические изыскания в Абхазии летом 1925 г.» А. С. Башкиров отмечает, что подходящих с северной стороны апостолов десять, и объясняет это тем, что один апостол находится под киворием и еще отсутствует Иуда Искариот. Нужно, однако, отметить, что, несмотря на поврежденность северной стороны росписи Евхаристии, на ней, хотя и не очень разборчиво, все же различаются не десять, а одиннадцать апостолов, а общее число их на этой стороне вместе со стоящим под киворием апостолом — двенадцать. То же количество их и на южной стороне этой композиции.

Н. Покровский в своей работе «Стенные росписи в древних храмах греческих и русских»[56] приводит текст греческого лицевого подлинника (издатель Анести Константиниди, Афины, 1885), где в разделе об Евхаристии говорится: «...По сторонам Спасителя двенадцать апостолов в наклонном положении; они взирают на Христа;... Иуда сзади их поворачивается назад; демон входит в уста его».

Таким образом, изображение Иуды в отдельных случаях может фигурировать в сцене Евхаристии, но как персонаж одиозный, противопоставленный остальным апостолам, отличимый от них («поворачивается назад, демон входит в уста его»). В лыхненской росписи Иудой Искариотом является персонаж, который изображен на южной стороне апсиды, сзади остальных, и который отвернулся в сторону, противоположную движению остальных апостолов, и стоит в позе плачущего (табл. VII). С северной же стороны, где общее число апостолов также равно двенадцати, но Иуда Искариот не показан, вместо него, как обычно бывает в этом случае, помещен Павел, заменивший Иуду и восстановивший прежнее число апостолов.

Непосредственно к сцене Евхаристии относятся вынесенные в регистр под нею два ангела в дьяконском одеянии с рипидами в руках.

Такие ангелы-дьяконы часто бывают в композиции Евхаристии, где они прислуживают причащающему Христу, держат рипиды, отгоняя ими от св. даров мух и других насекомых, и исполняют другие положенные в этих случаях дьяконам обязанности. Их мы видим в сценах Евхаристии Михайловских мозаик[57], в Киевской Софии[58], в миниатюре из литургического свитка XI в. библиотеки греческого патриархата в Иерусалиме[59], в росписях ц. св. Пантелеймона в Нерези, 1164 г.[60], ц. Ахталы XIII в.[61].

В лыхненской росписи ангелы с рипидами, относящиеся к сцене Евхаристии, помещены, возможно, из соображений композиционного порядка, чтобы не создавать в сцене тесноты, не в том же регистре, где происходит причащение, но под ним.

Такое вынесение отдельных фигур из композиции в нижний регистр — явление очень обычное в средневековом искусстве. Наглядный пример этому имеем в миниатюрах рукописи XV в., так называемой Джручской псалтыри (Н—1665), хранящейся в Институте рукописей АН ГССР.

На одной из миниатюр этой рукописи представлена сцена помазания на царство Соломона. Миниатюра разделена на два регистра. В верхнем происходит сама церемония помазания. Музыканты и танцоры, находящиеся фактически перед Соломоном, помещены условно в нижнем регистре, имеющем, как и верхний, свой красный фон[62].

Такой же принцип расположения видим и в лыхненской росписи, где ангелы, находящиеся как действующие лица в сцене Евхаристии, вынесены в нижний регистр.

Нужно отметить, что художник сумел превосходно вписать фигуры ангелов в узкие междуоконные простенки, использовав расширение этих простенков, получающееся из-за полукруглых очертаний окон наверху, для помещения крыльев и наклоненных навстречу друг другу рипид. И при этом фигуры ангелов не производят впечатления тесно и насильно втиснутых в узкие границы своих полей. Их контуры очень естественно и свободно расположены на отведенных им поверхностях, и то, что рипиды своими концами переходят на линию регистра и даже почти заходят на поле верхнего регистра, воспринимается не как следствие тесноты, но как стремление

[56] Н. Покровский. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М., 1890, стр. 157.

[57] В. Н. Лазарев. Михайловские мозаики. М., 1966, таб. 4б, 5—8, 13—15.

[58] В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, рис. 1 на стр. 27; рис. 2 на стр. 28; таб. 33, 34. Его же. Михайловские мозаики, таб. 72.

[59] В. Н. Лазарев. Михайловские мозаики, таб. 68.

[60] Там же, таб. 70.

[61] Там же, таб. 73.

[62] Л. А. Шервашидзе. К вопросу о средневековой грузинской светской миниатюре Тб., 1964, таб. X.

художника избежать разобщения фигур с верхней композицией, дать почувствовать их приобщенность к ней.

Как было отмечено выше, рядом с композицией Евхаристии, в том же регистре, в пандан друг к другу, симметрично расположены две связанные между собой по сюжету композиции: на северной стороне — жены у гроба с ангелом и поверженными воинами, на южной — встреча двух жен с воскресшим Христом.

Каждая из этих сцен, без согласования с архитектурой, занимает поверхности и двух алтарных бем и соединяющего эти бемы заплечика, так, как если бы вся поверхность была сплошная, без каких-либо переломов.

Композиция «Жены у гроба» сильно размыта, очень бледно и фрагментарно сохранились отдельные куски фигур и деталей. Все поле разбито по горизонтали на две части, из которых на нижнюю приходится около одной трети общей высоты. Всю эту нижнюю полосу занимают беспорядочно лежащие воины в доспехах; их тела, шлемы, щиты образуют одну сплошную компактную массу, из которой в разные стороны торчат копья. Щиты разнообразны: одни миндалевидные, заостренные с двух сторон, другие — с одной, третьи — круглые; также разнообразны шлемы и другие доспехи. В верхней части, слева, на поверхности более широкой бемы, сидит на камне ангел, справа, на более узкой — продолжение этой сцены; здесь, тесно сблизившись и заслоняя друг друга, обратившись в сторону ангела, стоят две женские фигуры — жены-мироносицы. Они тесно вписаны в узкий кадр бемы, в то время как ангел, значительно превышающий их по своим размерам, просторно расположен в своем более широком кадре. Ангел сидит в свободной позе, с легким наклоном вправо. Его левая рука, вертикально держащая тонкий жезл-мерило, упирается в колено, а правой рукой, перерезающей корпус, он указывает на находящуюся рядом с ним пустую гробницу. В сцене жен у гроба лыхненской стенной росписи имеется одна особенность, которая в иконографии вообще очень необычна. Как показывает рассмотрение большого ряда аналогичных сцен, для них характерно определенное взаиморасположение группы мироносиц и фигуры ангела. Как правило, при различии в отдельных деталях антуража, количестве мироносиц и т. д., одно остается неизменным и постоянным во всех вариантах этой сцены: всегда ангел находится справа от зрителя, мироносицы — слева. При этом обычно пустая гробница с погребальными пеленами находится за ангелом и он, обращаясь лицом к подходящим женщинам и держа в левой руке мерило, правой указывает на эту гробницу. Это движение ангела, как отмечает Милле, перерезающее силуэт и продолжающее мощную линию раскрытого крыла[63], получило широкое распространение в иконографии сцены «Жен у гроба». И, действительно, его мы видим в целом ряде памятников средневековой живописи. И при этом лицо ангела всегда обращено в сторону подходящих к нему мироносиц, поскольку к ним обращается он с речью, указывая на пустую гробницу. И это направление взгляда, противоположное направлению указующей руки, придает фигуре особое богатство, делая ее в то же время промежуточным и связующим звеном между группой жен и гробницей. Это видим и в Кинцвисской росписи[64], и в Джручской псалтыри[65], и во многих примерах, приводимых Милле в его иконографии Евангелия[66].

В этой же самой позе, в том же движении, представлен и ангел из лыхненской сцены «Жен у гроба». Верхняя часть росписи с головой ангела утрачена, однако нужно полагать, что, придавая ему канонизированную, иконографически сложившуюся позу, художник должен был проявить самостоятельность и лицо его повернуть влево, т. е. в сторону подходящих к нему жен, несмотря на то, что помещение их с этой стороны не было обычным. Причиной такой необычности композиции могло быть наличие у художника какого-то неизвестного нам образца, возможно, чисто местного происхождения. А может быть, художник, исходя из имевшихся в его распоряжении поверхностей двух бем, одной широкой, другой более узкой, сам скомпоновал эту сцену, поместив более крупную по размерам, широкую в своем развороте фигуру ангела на поверхности левой, более широкой бемы, в то время как более узкую поверхность правой бемы он предназначил для тесной группы двух жен, сделав таким образом необычайное для этой сцены взаиморасположение фигур.

На противоположной стороне апсиды, симметрично сцене «Жен у гроба», расположена сцена явления Христа двум Мариям (табл. IX). Здесь, как и в сцене «Жен у гроба», композиция расположена на двух поверхностях бем и на соединяющем их заплечике так, как если бы не существовало членения поверхности. На более широкой поверхности изображен стоящий Христос; он сохранился лишь в верхней части. Правая рука его переходит на соседнюю бему. У ног его на ко-

[63] G. Millet. Rechérches..., стр. 519.

[64] Ш. Я. Амиранашвили. История грузинского искусства, М., 1963, таб. X, стр. 224.

[65] Л. А. Шервашидзе. К вопросу о грузинской светской миниатюре. Тб., 1964, таб. LII.

[66] G. Millet. Rechérches..., стр. 566 — 574, 576, 577, 579, 580.

ленях простертая ниц одна из жен: покровенными руками она касается ноги Христа. За ней очертания проема, возможно, вход в пещеру-гробницу. На более узкой поверхности — другая женская фигура; она в порывистом движении и с протянутыми вперед руками устремлена по направлению к Христу, ее поза такова, будто она хочет стать на колени. За ее спиной ствол дерева с расходящейся кроной.

Христос, как и ангел на противоположной стороне, значительно превышает по размеру жен-мироносиц.

Обе композиции детально иллюстрируют текст евангелия от Матфея, гл. 28, 1 — 5,9.

Роспись довольно точно следует этому тексту. Здесь и открытая гробница, и камень, который отвален, с сидящим на нем ангелом «в одежде белой, как снег», и две женщины, стоящие перед ним, в то время как он показывает им на открытую гробницу («Пойдите, посмотрите место, где лежал Господь»), и, наконец, стража, воины, которые «устрашившись ангела, пришли в трепет и стали как мертвые». А напротив видим Христа и тех же двух жен, которые «приступивши, ухватились за ноги его и поклонились ему».

В регистре под Евхаристией, перерезанном тремя оконными проемами, кроме двух константинопольских патриархов, Никифора и Германа, находящихся друг против друга в узкой беме апсиды, и двух отмеченных выше ангелов с рипидами, расположенных в простенках между окнами апсиды, помещены также четыре библейские сцены.

Одна из них представляет богослужение в Скинии Завета, а три остальные относятся к истории патриарха Авраама: первая — «Гостеприимство Авраама», вторая — «Шествие Авраама с сыном на жертвоприношение», третья — «Жертвоприношение Авраама» (Бытие, гл. 18).

Уже один из первых исследователей христианской иконографии М. Дидрон, ссылаясь на писания отцов церкви и богословских комментаторов, отмечает следующее: в сцене встречи Авраама с ангелами «три персонажа представляли Троицу под видом ангелов, которых он встретил в долине Мамврийской и которых он пригласил прийти отдохнуть около его шатра, под деревом»[67].

В. Н. Лазарев в своем труде «Мозаики Софии Киевской», с ссылкой на соответствующую литературу, отмечает, что ком-

[67] M. Didron. Iconographie chrètienne. Histoire de Dieu. Paris 1843, стр. 538. Здесь полностью цитируется касающийся данного вопроса отрывок, поскольку эта интересующая нас книга давно уже стала библиографической редкостью.

позиции «Жертвоприношение Авраама» и «Гостеприимство Авраама» рассматривались в средние века как ветхозаветные прообразы евхаристической жертвы. Авраам, поведший на заклание своего сына, приравнивался к богу-отцу, Исаак, безропотно подчинившийся воле своего отца, — Христу. При такой иносказательной трактовке устанавливалась самая тесная связь между жертвоприношением Исаака и искупительной жертвой Нового завета. Более сложная символика лежит в основе сцены «Гостеприимство Авраама». Три явившиеся Аврааму ангела — это прообраз троицы, т. е. триединого божества. Подносимое к трапезе блюдо с тельцом — это прообраз пасхального агнца, иначе говоря, евхаристической жертвы. Поскольку стол трапезы обычно приравнивался к алтарю, постольку аналогия с Евхаристией получала дополнительное подкрепление[68].

Таким образом, сцена «Гостеприимство Авраама», как и другие сцены, связанные с этим патриархом и изображенные в апсиде Лыхненского храма, являются компонентами стройной и продуманной системы, трактующей тему об искупительной жертве и Евхаристии в интерпретации Ветхого и Нового завета.

В лыхненской росписи сцена «Гостеприимство Авраама» расположена между крайним южным окном апсиды и соответствующим ему заплечиком. Она занимает прямоугольное, продолговатое в ширину поле, причем часть композиции помещается на закруглении апсиды, часть на прямолинейном участке стены, сопрягающемся с этим закруглением (табл. XI).

Тесно вписанные в кадр, за столом сидят три ангела. Пропорции их несколько удлинены, головы небольшие. Стол изображен в обратной перспективе, с повернутой к зрителю левой торцовой стороной, т. е. той стороной, откуда только и может фактически рассматриваться эта сцена. Средний из ангелов, сидящий в кресле и видный только по пояс из-за стола, помещен фронтально, с чуть повернутой вправо головой, два других ангела сидят по торцам стола на массивных сидениях без спинок, в трехчетвертном повороте к центру. У их ног небольшие подножия в виде платформ. Между левым и средним ангелами видна по пояс фигура Авраама, ставящего на стол чашу с головой тельца, по другую сторону

[68] В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., 1960; И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства. Вып. четвертый, стр. 141; L. Bèau. L'iconographie de l'art chrétien. T. II. Iconographie de la Bible. 1. Ancien Testament. Paris, 1956, стр. 131.

среднего ангела, из-за спинки его кресла, симметрично Аврааму виднеется погрудно фигура Сарры. Обе эти фигуры значительно меньше по размерам, чем сидящие ангелы. На столе, на самом краю его передней стороны, стоят в ряд три кубка, и в промежутках между ними по поверхности стола расположены куски хлеба.

Внизу кадра, между двумя подножиями, помещен красный телец, он небольшой по размеру, но его телосложение и рога соответствуют внешнему виду взрослого животного. За фигурами сидящих два древесных ствола с лиственными кронами.

Сцена «Гостеприимство Авраама», как прообраз евхаристической жертвы, очень часто изображается в средневековой иконографии. Эта сцена, соединенная воедино в полукруглом кадре со сценой жертвоприношения Авраама, представлена среди мозаик на левой алтарной стене церкви св. Виталия в Равенне (521—547 гг.). В центре кадра три бескрылых ангела сидят в ряд за непокрытым столом, под растущим рядом деревом. Все три ангела во фронтальном положении, с подчеркнутой их равнозначностью. Слева Авраам в короткой одежде подносит к столу блюдо с тельцом, а сзади, в дверном проеме постройки, обозначающей шатер Авраама, стоит Сарра, слушающая происходящий разговор. В правой части кадра, тут же рядом, без какого-либо условного разделения, помещена сцена жертвоприношения Авраама. Различие в росте между ангелами и людьми имеется[69].

Сцена «Гостеприимство Авраама» помещена среди других чеканных украшений серебряного т. н. кацхского креста X—XI вв.[70]. Сцена трактована очень лаконично и расположена строго симметрично. Три ангела сидят под куполом шатра, в ряд, во фронтальном положении, с явным подчеркиванием значимости среднего ангела. Спереди низкого стола, по сторонам которого расположены сидящие, длинными складками до низа поля композиции спускается скатерть. С левой стороны, не нарушая симметрии и частично находясь на поверхности обрамления, в композицию входят маленькие, по сравнению с ангелами, фигуры Авраама и Сарры, подносящих блюда с едой. Надпись асомтаврули внизу композиции с

[69] В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II. М., 1948, таб. 30.

[70] Г. Н. Чубинашвили. Грузинское чеканное искусство VIII—XVIII вв. Тб., 1957, таб. 70; Его же. Грузинское чеканное искусство. Исследование по истории грузинского средневекового искусства, Тб., 1959, стр. 482, 486—487.

раскрытием титлов и в транскрипции мхедрули читается: „ᲝᲛᲘ ᲔᲡᲢᲣᲛᲠᲐ ᲡᲐᲛᲔᲑᲐᲠᲘ ᲐᲑᲠᲐᲰᲐᲛᲡ, т. е. «Здесь посетила Троица Авраама».

В виртуозно исполненной, необычной по своей выразительности феофановской «Троице» церкви Спаса Преображения (1378 г.)[71] стол той же формы, что и в предыдущей композиции, и средний ангел также расположен значительно выше двух других. Он сидит строго фронтально, широко раскрыв крылья, ими он как бы осеняет двух других ангелов, которые, повернутые в три четверти к центру, помещены по краям стола, чуть впереди него, так, что их ноги частично прикрывают его переднюю сторону. Ниже правого ангела — фигура Сарры, подносящей блюдо. Нужно полагать, с левой стороны, там, где сейчас роспись утрачена, симметрично помещалась фигура Авраама в аналогичной позе. Наиболее крупная по размерам фигура среднего ангела, два остальных несколько меньше, еще меньше фигура Сарры.

В композиции Эрмитажной иконы XIV в.[72] три ангела сидят за прямоугольным, данным в обратной перспективе, столом, причем одна нога левого ангела прикрыта повернутой стороной стола (так же, как нога правого ангела в лыхненской росписи). Композиция несколько растянута в ширину. Средний ангел более повышен, чем два остальных, сидящих в трехчетвертном повороте по направлению к центру. Между левым и средним ангелами — Авраам, между средним и правым — Сарра, подносящие к столу блюда с едой. Фигуры их такой же величины, что и сидящих ангелов.

В Люблинских росписях 1418 г. три ангела сидят за круглым столом. Средний во фронтали, сидящие по бокам повернуты в три четверти к центру. За средним ангелом в центре большая раскидистая пальма. С правой стороны помещены горки и большой цветок, с левой композиция уравновешивается фигурами Авраама и Сарры.

Троица А. Рублева — несравненная жемчужина среди произведений средневековой живописи, необычная по уравновешенности композиции, рисунку и колориту. Ангелы тесно сидят по трем сторонам низкого стола. Средний ангел несколько крупнее остальных; он изображен в мягком повороте к сидящему справа от него. Остальные два по бокам стола в трехчетвертном повороте к центру; под ногами их прямо-

[71] В. Н. Лазарев. История византийской живописи, таб. 292; Его же. Феофан Грек, таб. 23 — 26.

[72] А. В. Банк. Искусство Византии в собрании Государственного Эрмитажа. Л., 1960, таб. 106, 107.

угольные подножия, обращенные друг к другу. О месте действия говорят вторящие своими очертаниями контурам фигур палаты, обозначающие шатер Авраама, дерево — мамврийский дуб и гора на заднем плане. Изображения Авраама, Сарры и каких-либо деталей отсутствуют.

В иконе XV в. Галицко-украинской школы из ГТГ ангелы почти в тех же позах, с той же постановкой ног, что и у Рублева, но в них, как и во всем остальном, нет той мягкости линий, они более угловаты, расположены на большом расстоянии друг от друга; гора, дерево и палаты сами по себе, без согласованности с фигурами. Ниже ангелов, частично закрывая их ноги своими головами и нимбами, помещены две симметрично направленные навстречу друг другу фигуры держащих посуду с угощением Авраама и Сарры; фигуры эти значительно меньше ангелов. И, наконец, между ними совсем маленькая фигурка отрока, собирающегося резать тельца[73].

Несколько иначе расположены фигуры ангелов в «Ветхозаветной троице» второй половины XV в. из ГТГ. Здесь все три ангела посажены в ряд перед столом. Все они в строго фронтальном положении и одинаковых позах, с именословно благословляющей правой рукой и со свернутым свитком в левой. По краям у стола симметрично подходят маленькие, по сравнению с ангелами, фигуры Авраама и Сарры с блюдами в руках. Внизу, в середине, красным цветом исполнены еще меньшие по размерам телец и отрок, который его режет.

В стенной росписи Дохиариу на Афоне (1568 г.)[74] изображение Троицы помещено над дверным тимпаном. Размещение фигур ангелов обычно — один в центре, двое по краям стола с трехчетвертным поворотом к центру. Интересно отметить, что и здесь, как в лыхненской росписи, одна нога сидящего сбоку ангела заходит за ножку стола. В композицию включены Авраам и Сарра, но нет обычного антуража и бычка внизу.

В уже упомянутой выше в связи со сценой Евхаристии рукописи (01 58) XV—XVI вв. (Л-д, рукописный отдел библ. им. Салтыкова-Щедрина), имеется также и миниатюра со сценой «Гостеприимство Авраама» (44 г.). Три ангела сидят за прямоугольным столом удлиненной конфигурации, их положение обычно. Один в центре фронтально, двое по бокам стола в трехчетвертном повороте к середине, с ногами, поставленными на платформы подножий. В промежутках между ангелами прислуживающие с двух сторон Авраам и Сарра. Размер их фигур не отличается особенно от фигур ангелов. За средним ангелом возвышается киворий, за остальными — палаты. Дерева нет, нет также и обычного жертвенного бычка.

Изображение Троицы в виде трех ангелов за столом видим в верхней части двойного портрета Иоанна VI Кантакузена из рукописи теологических сочинений этого византийского императора (Пар. нац. библиотека. Gr. 1242, л. 123, 1371—1374 гг.)[75]. Здесь — обычная композиция, где ангелы расположены по трем сторонам несколько вытянутого в ширину стола, причем средний ангел во фронтальном положении с легким поворотом в сторону левого, а два сидящих сбоку в трехчетвертном повороте к центру. Изображения Авраама и Сарры и каких-либо деталей отсутствуют. Нога правого ангела прикрыта краем стола так же, как это наблюдается в лыхненской росписи у правого ангела сцены «Гостеприимства Авраама».

В Троице из ГТГ сер. XVI в.[76] три ангела за прямоугольным столом; расположение и позы ангелов обычны, видимо, по образцу Рублева. Та же постановка ног. Средний в легком повороте в сторону левого, сидящие по краям — в трехчетвертном повороте к центру. Ноги — на площадках подножий. Одна нога левого ангела прикрыта краем стола. Перед столом симметрично расположенные фигуры Авраама и Сарры, которые значительно меньше ангелов. Между ними, еще меньше, фигурка отрока, режущего бычка.

В «Ветхозаветной троице с бытием» второй половины XVI в. из ГТГ[77] три ангела сидят в обычном расположении, но за овальным столом. Средний — фронтально с легким наклоном влево, два сидящих по краям — в трехчетвертном повороте к середине, но без изогнутости, с выпрямленным торсом и поднятой прямо головой. Ноги их на площадках, но не в позе рублевских ангелов, с примкнутыми пятками и раздвинутыми носками. Авраам и Сарра, вклиненные в промежутках между ангелами, подносят к столу блюда с едой. Фигуры их одного размера с ангелами, все нимбы одинаковы. Они в совокупности образуют кривую, параллельную очертанию сто-

---

[73] В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи, т. I, М., 1963, таб. 240, стр. 371.

[74] G. Millet. Monuments de l'Athos. Les peintures. Paris. 1927, таб. 239.

[75] В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II, М., 1948, таб. 328.

[76] В. Н. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи, т. II, М., 1963, таб. 15.

[77] Там же, таб. 13.

ла. Внизу, между платформами подножий, помещены значительно меньшие по размерам фигурки Авраама, режущего бычка, и отрока, стоящего около него. Сзади ангелов обычный антураж — палаты, дерево, горка.

Сцена угощения Авраама повторена в той же иконе, но уже в иной композиции в одном из клейм, обрамляющих центральный кадр. Здесь композиция не симметричная, как обычно, но смещена вправо. Три ангела сидят за столом справа в ряд. Слева — угощающий их Авраам; сзади них палата с Саррой в дверном проеме. Левее — дерево и гора. Все фигуры одного размера.

В церкви сел. Арбакасси (Болгария)[78] общая композиция сцены «Гостеприимство Авраама» по расположению фигур одинакова с лыхненской сценой, но фигуры Авраама и Сарры не меньше, а такого же размера, как и ангелы. Интересно отметить внизу сцены группу — корову и сосущего ее теленка (такого же типа, что и в пицундской мозаике).

На иконе Троицы 1652 г. Музея религии в Софии[79] то же расположение ангелов, что в Лыхны, но Авраам и Сарра не около них, а в окнах постройки.

Итак, рассмотрение многих произведений средневековья, изображающих сцену «Троицы» или «Гостеприимства Авраама», которые далеко не исчерпывают всего их очень большого количества, показывает, насколько разнообразно трактуется этот сюжет, начиная со сложной и многофигурной композиции, где кроме трех ангелов и самого Авраама присутствует и жена его Сарра, а также отрок, закалывающий тельца, и кончая предельно лаконичным решением, где изображены только три ангела — главные персонажи этой сцены.

При этом то или иное решение не обуславливается хронологическим фактором, поскольку и в очень ранних образцах этой композиции, например, в мозаиках церкви св. Виталия в Равенне (521 — 547), и в более поздних, относящихся к последним векам средневековья, видим одинаковое количество изображенных фигур, и в то же время часто произведения, относящиеся к одному и тому же веку, отличаются друг от друга в этом отношении.

Как известно, на Христианском Востоке обычны два сосуществующие варианта «Ветхозаветной троицы»: в одном все три ангела, сидящие за трапезой, судя по одинаковым нимбам и другим атрибутам, представлены как равнозначные, как единосущные ипостаси, в другом варианте они представлены как бог и два ангела, сопровождающие его и составляющие его свиту[80].

В Грузии для первого варианта имеем, например, пластинку на чеканном Кацхском кресте X — XI в.[81]; стенные росписи XIV в. Удабно[82] и Бертубани[83]. Для второго же варианта, как пример, можно указать рельеф на Шиомгвимской алтарной преграде[84], роспись Набахтеви[85].

Лыхненская «Троица» относится ко второму варианту. И, действительно, помимо того, что средний ангел занимает среди двух других господствующее положение, именно у него одного нимб имеет крестчатость, тогда как у других нимбы гладкие и на их фоне развеваются ленточки-слухи. Главенство среднего ангела подчеркнуто и тем, что внимание и Авраама и Сарры направлено только на него, к нему они повернуты в три четверти, тогда как два других ангела находятся вне поля их внимания.

В композиции лыхненской «Троицы» видно стремление художника детализировать определенный момент совершающегося события, а именно трапезу, которая, как известно, рассматривалась богословами как прообраз евхаристической жертвы, причем именно этот момент раскрывается здесь с большими подробностями. Внизу у стола стоит предназначенный к закланию телец, а на столе в трех расставленных в ряд чашах размещены уже приготовленные части этого же тельца; в средней, самой большой чаше — его туша, в другой, той, которую Авраам ставит на стол, — голова, в третьей — ножки. А между чашами на столе рядами расположены куски хлеба, имеющие вид треугольников. Такая конфигурация этих кусков, нужно полагать, была подсказана формой т. н. «частицы», вынимаемой из просфоры, чем еще больше подчеркивается связь изображенной трапезы с Евхаристией.

Лыхненская «Троица» по сравнению с композициями,

---

[78] Kiril Krestev, Vassil Zakhariev. Peinture ancienne bulgare. Sofia. 1961, таб. 13.

[79] Там же, таб. 17.

[80] Г. Н. Вздорнов. Новооткрытая икона «Троицы» из Троице-Сергиевой лавры и «Троица» Андрея Рублева. Сборник «Древнерусское искусство. художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV — XVI вв.». М., 1970, стр. 121.

[81] Г. Н. Чубинашвили. Грузинское чеканное искусство VIII—XVIII вв. Тб., 1957, таб. 70.

[82] Г. Н. Чубинашвили. Пещерные монастыри Давид-Гареджи. Очерк из истории искусства Грузии. Тб., 1948, таб. 86.

[83] Там же, таб. 121.

[84] А. Вольская. Рельефы Шиомгвиме и их место в развитии грузинской средневековой скульптуры. Тб., 1957, таб. III—IV.

[85] Н. И. Толмачевская. Фрески древней Грузии. Тб., 1931, рис. 32.

содержащими только фигуры ангелов, представляется более сложной и многофигурной, поскольку, помимо ангелов, здесь изображены еще и прислуживающие им Авраам и Сарра. Однако вместе с тем нужно отметить, что в сценах «Троицы», даже в наиболее сокращенной ее редакции, когда изображены только три ангела и когда аксессуары на столе доведены до минимума, и в монументальной, и в станковой живописи обычно имеются за фигурами и дерево и палаты, что должно обозначать место происходящего действия, а именно мамврийский дуб и шатер Авраама.

Что же касается лыхненской «Троицы», то здесь, при такой сравнительно подробной редакции, в то же время отсутствует один из обычных компонентов композиции — палаты, изображающие шатер Авраама, а вместо одного дерева, обозначающего мамврийский дуб, под которым происходит трапеза, здесь имеются два дерева.

Нужно полагать, что здесь художник или самостоятельно, или повторяя какой-то образец, дает иную, чем обычно, интерпретацию библейского текста (Бытие, гл. 18), в котором говорится, что Аврааму «явился Господь у дубравы Мамврея», и вместо традиционного изображения мамврийского дуба, под которым происходит событие, он, видимо, понимая слово «дубрава» как совокупность деревьев, изображает ее условно в виде двух деревьев, совсем упуская при этом палаты, обозначающие шатер Авраама.

Такая интерпретация показа места действия, не являясь для этой сцены обычной, возможно, представляет в какой-то мере иконографическую черту чисто местного характера.

Совсем необычным в лыхненской «Троице» является изображение кресла среднего ангела. Торцы полукруглой в плане спинки соединяются впереди вертикальной стенкой, благодаря чему средний ангел оказывается не сидящим в кресле, а как бы высится по пояс над каким-то ящиком.

В настоящее время трудно сказать с уверенностью, что означает такая форма кресла, был ли в этой ситуации ангела, стоящего в ящике и имеющего крестчатый нимб (что является неотъемлемой принадлежностью Христа), какой-то богословский символический смысл, например, ассоциация с восставшим из гробницы Лазарем, что, в свою очередь, представлялось как прообраз воскрешения Христа, или здесь мы имеем просто случай воспроизведения непонятого оригинала. Действительно, стол с трапезой имеет скошенные под углом борта, полосы которых видны с двух обращенных к зрителю сторон. Возможно, такая же полоса борта шла и со стороны сидящего посередине ангела, но так как эта полоса совпада-

ла с торцами спинки кресла, она была понята и трактована художником как вертикальная стенка, образующая замкнутое пространство, в котором помещена фигура ангела. Так же, как трактовка кресла, несколько необычен и мотив ноги одного из ангелов, скрытой за боковой стороной стола и видневшейся через квадратное отверстие в передней стенке стола.

Также к истории патриарха Авраама относится и сцена следования его вместе с сыном Исааком и нагруженным дровами слугой к месту жертвоприношения (табл. XII). Представлена гористая местность. Рельеф гор ступенчато повышается слева направо. В том же направлении, по волнистой линии почвы, движутся фигуры: впереди широко шагает несущий за спиной вязанку дров юноша-слуга, за ним идет мальчик Исаак, обернувшийся вполоборота к замыкающему шествие Аврааму. Авраам — глубокий старец, единственный из всех трех персонажей композиции имеет нимб и надпись с именем над головой. Он одет в доходящий до щиколоток хитон с широкими длинными рукавами, поверх которого обернут гиматий. На ногах его открытые сандалии с ремешками. Авраам в левой руке держит три палочки, горящие в верхнем конце, как свечи. Правая рука Авраама в жесте, обозначающем, что он разговаривает с Исааком, который повернул к нему голову и делает рукой тот же жест разговора. В левой руке Исаака изогнутая дубинка с сильно расширяющимся концом. На нем доходящее до икр, широкое, типа хитона, подпоясанное одеяние с длинными, суженными в концах рукавами, имеющими манжеты и горизонтальную нашивку выше локтя. У Исаака обувь, облегающая ногу, как чулок, и доходящая до середины икры. У слуги одеяние лишь в незначительных деталях отличается от одеяния Исаака. Все три фигуры расположены в одной плоскости, параллельной картинной, и распределены по поверхности равномерно и ритмично. При этом меньшая по сравнению с остальными фигура мальчика Исаака очень хорошо вписана между очертаниями двух других фигур. В верхней части кадра, в середине, помещено растущее на склоне и покрытое листьями широкое дерево, намечающее центр и вертикальную ось композиции.

Интересно отметить, что, беря в основу библейский сюжет, художник, изображая его, в то же время отклоняется от библейского текста, поскольку в приведенном выше соответствующем месте указывается, что Авраам, прибыв к подножию горы, на которой должно было произойти жертвоприношение, нагрузил дрова на Исаака и пошел с ним к месту жертвоприношения. Тогда и задает Исаак отцу вопрос о

жертвенном агнце, вопрос, который помещен в виде двухстрочной надписи на греческом языке в верхней части кадра.

Согласно библейскому тексту, слуги с ослом остались ожидать внизу. Именно так обычно и иллюстрируется этот эпизод. Так он описан и в иконографии Л. Рео[86], и в изданном Дидроном руководстве для художников; по поводу сцены жертвоприношения Авраама указано, что «внизу, у подножия горы, двое молодых людей держат оседланного осла»[87]. Дидрон делает примечание, что Исаак, который должен погибнуть на дровах, которыми он нагружен, есть прообраз Иисуса Христа, умершего на кресте, который он нес.

Таким образом, несение дров самим Исааком, а не кем-то другим, является обязательным и по библейскому тексту и согласно богословской символике. Отступление от такой интерпретации этого сюжета, как вообще отступление от канонизированных иконографически сложившихся образцов, не было обычным и возможным для средневекового мастера, почему самовольная трактовка и изменение того или иного сюжета не должны были иметь места в религиозной живописи. А между тем в лыхненской росписи видим явное отступление от библейского текста. Какая может быть этому причина?

Вряд ли здесь будет уместно предположение об ошибке или незнании художника. Исполнение такой сравнительно немаленькой росписи, какой является лыхненская роспись, конечно, не могло производиться без необходимых образцов, да и церковники, конечно, не допустили бы какого-либо отступления от текстов священного писания и от канонизированных, иконографически сложившихся образцов. В приведенном выше труде Didron'a „Manuel d' iconographie...", где им очень подробно и скрупулезно разбираются всевозможные сцены, в частности, сцена жертвоприношения Авраама, нигде не указан вариант, где бы в этом эпизоде дрова нес не Исаак, а слуга. Это дает основание считать, что такого варианта в средневековой христианской иконографии вообще не существовало, и наличие его в лыхненской росписи, очень может быть, говорит о какой-то необычайной интерпретации этого сюжета, имеющей чисто местное происхождение и отличающейся от общепринятого толкования священного писания, не

[86] L. Réau. Цит. соч., стр. 135—136.

[87] M. Didron. Manuel d'iconographie chrètienne. Paris. 1845, стр. 88. И в известной алтарной преграде из Цебельды (Арасараху), в сцене, изображающей жертвоприношение Авраама, наверху находятся только Авраам и Исаак, а слуга, держащий осла, помещен в нижнем регистре, обозначающем подножие горы. См. П. С. Уварова. Цит. соч., таб. VIII.

противореча в то же время богословским текстам. Действительно, если Исаак, несущий дрова, ассоциировался в христианской иконографии с Христом, самим несущим свой крест на Голгофу (Иоанн, гл. 19, 17), то, возможно, слуга, несущий дрова вместо Исаака, обозначал того Симона Киринеянина, которого, согласно остальным трем евангелиям, заставили нести крест Христа (Матф., гл. 27,32; Марк, гл. 15, 21; Лука, гл. 23, 26), и тогда вся сцена пути Авраама на место жертвоприношения представляется как прообраз крестного пути на Голгофу, что делается еще более убедительным, если вспомнить, что как раз над этой сценой помещена сцена «Жен у гроба», также относящаяся к циклу т. н. «страстей господних».

Таким образом, несение дров слугой вместо Исаака в сцене пути Авраама к месту жертвоприношения, так же как и помещение одного из апостолов за престол в сцене Евхаристии, не находя себе параллелей в средневековом христианском искусстве, может считаться необычным и имеющим место только в росписях Лыхненского храма, что делает эти росписи еще более интересными.

Напротив сцены пути к месту жертвоприношения, в таком же кадре, расположена сцена самого жертвоприношения Авраама. Эта композиция сохранилась лишь в своей верхней части, где слева, на фоне уступчато поднимающейся до самого верха горы, видна голова Авраама с повернутым вверх лицом, а справа, под самой линией верхнего обрамления, горизонтально помещена небольшая по сравнению с Авраамом фигура летящего ангела с согнутыми под прямым углом коленями, отчего голени направлены вертикально вверх, а одна из ног переходит с кадра на обрамляющую полосу (табл. IX). Одно крыло ангела расположено за его спиной, параллельно его телу, другое развернуто впереди него. Ангел именословно протягивает руку в сторону Авраама. Поверху идет греческая надпись, содержащая обращение ангела к Аврааму.

Сцена жертвоприношения Авраама очень обычна в средневековой иконографии. Этот сюжет, как было отмечено выше, представлен в мозаиках церкви св. Виталия в Равенне, где этот эпизод включен в общий кадр со сценой «Гостеприимство Авраама»[88]. Авраам в длинном одеянии — хитоне и гиматии, что отличает его от другого его изображения в том же кадре, где он в коротком, подпоясанном одеянии подносит

[88] В. Н. Лазарев. История византийской живописи. Т. II. М., 1948, таб. 30.

блюдо к столу: Авраам, приносящий жертву, стоит положив одну руку на голову сидящего на жертвеннике Исаака с завязанными за спиной руками, другой рукой он поднял большой меч, собираясь разить им, в то время как лицо его повернуто вверх, к выходящей из облаков именословно сложенной руке. У ног Авраама баран, предназначенный для жертвы.

Ту же сцену «Жертвоприношения Авраама» видим на одной из рельефных плит из Цебельды, где тесно сближены друг с другом и Авраам, держащий перед собой Исаака, и дерево, в ветвях которого запутался рогами баран. После находки фрагмента этой же плиты выяснилось, что в сцену Жертвоприношения входил и летящий в горизонтальном положении ангел[89].

Совершенно иначе стилистически, но близко иконографически, с небольшими вариациями в деталях, исполнена сцена «Жертвоприношения Авраама» в Хлудовской псалтыри[90] и в болгарской псалтыри Томича[91] с Авраамом, собирающимся заколоть Исаака, с летящим и обращающимся к Аврааму ангелом и с бараном, запутавшимся рогами в ветвях дерева. По этой же схеме исполнена стенная роспись и в Кафоликоне[92] и в Трапезной Лавры на Афоне[93].

Дидрон описывает сцену жертвоприношения Авраама так: «На вершине горы Авраам своего юного сына Исаака связанным поместил на дрова; он держит меч, чтобы совершить жертвоприношение. Наверху ангел показывает ему барана, запутавшегося рогами в кустарнике, и говорит ему: «Авраам, Авраам! Не подымай руки на ребенка». У подножия горы двое молодых людей держат оседланного осла»[94].

Затем Дидрон отмечает «почти бесконечное разнообразие этого сюжета, который не переставал трактоваться и в живописи, и в скульптуре, начиная с первых веков церкви

---

89 Л. А. Шервашидзе. Исследование средневекового храма Ауахуамаху в сел. Октомбери Абхазской АССР. Материалы сессии, посвященной итогам археологических и этнографических исследований 1964 года в СССР. (Тезисы докладов). Баку, 1965, стр. 145—146.

90 M. Hadzidakis. Monuments byzantins en Attique et Beotie. Paris, 1959; Н. П. Кондаков. Греческие рукописи псалтыри IX в. М., 1878.

91 И. В. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV века. Исследование псалтыри Томича. М., 1963, таб. XVII.

92 G. Millet. Monuments d'Athos. Peintures. Paris, 1927, таб. 121, рис. 6.

93 Там же, таб. 141, рис. 2.

94 M. Didron. Manuel d' iconographie chretienne. Paris., 1845, стр. 9[illegible]; L. Réau. Цит. соч., стр. 134—137.

до нашего времени, в римских катакомбах и наших новых церквах».

Судя по сохранившимся фрагментам, сцена «Жертвоприношения Авраама» лыхненской росписи является в отношении иконографии обычной и не выходящей из ряда других сцен, изображающих этот сюжет.

Наконец, четвертая ветхозаветная сцена из изображенных в апсиде, плохо сохранившаяся в своей нижней части, согласно сопровождающей греческой надписи «Скиния Завета», представляет богослужение в Скинии, у алтаря (табл. XIII). Сама Скиния изображена в виде здания, имеющего наверху три башенки, украшенные жемчугами, с пирамидальным верхом. Средняя башенка несколько выше двух боковых. Внутреннее помещение покрыто полукруглым сводом, к которому с двух сторон наклонно подходят плоскости, обозначающие драпировки завесы. Среднюю часть занимает престол под киворием на трех колонках с полукруглым верхом. Киворий, как и в сцене Евхаристии, украшен вверху розеткой с выступающей шишкой, а над капителями колонок — поднимающимися кверху изогнутыми аканфовыми листьями. Под киворием — престол, покрытый украшенной каменьями и жемчугом пеленой. На престоле стоит ящик; крышка его со скошенными стенками и плоским верхом; на нем помещен богато украшенный жемчугом сосуд, имеющий посередине круглый медальон с погрудным изображением богоматери, как это видно из сопровождающей надписи в этом медальоне „МР ΘV"; такое же изображение в кругу на передней стороне пелены, покрывающей престол; над арками кивория над престолом находятся два шестокрыла. Справа от престола большой семисвечник с зажженными свечами. По сторонам алтаря стоят две повернутые к нему в три четверти фигуры: справа — сохранившееся погрудно изображение старца, голова которого кроме нимба имеет корону и одеяние которого богато украшено камнями. Судя по следам нижней части росписи, левой рукой старец кадит в сторону алтаря. Слева от алтаря стоит человек средних лет с небольшой бородкой, с короткими волосами и с такой же, как у первого, короной и нимбом. Человек в левой руке держит перед собой горизонтально ларец, украшенный жемчугом, правой кадит. На нем богато украшенное камнями и жемчугом одеяние и расшитый геометрическим орнаментом плащ. Фигура сохранилась только до колен, но на основании фотографии 30-х годов видно, что одеяние это первосвященническое, одинаковое с тем, что у кадящего старца. Надписей при фигурах нет. Поэтому на основании самой росписи трудно с

достоверностью сказать, кто, собственно, здесь изображен, какой сюжет изображает в апсиде композиция.

Однако, с одной стороны, имеющиеся немногие параллели, с другой — высказывания отдельных авторов позволяют уяснить рассматриваемую роспись.

Аналогичные сцены, изображающие предстояние у алтаря в Скинии и жертвоприношение, видим в некоторых памятниках средневекового изобразительного искусства. Так, на одной из мозаик в ц. св. Аполлинария в Равенне представлен старец Мельхиседек в первосвященническом одеянии, стоящий за престолом во фронтальной позе. Справа от него одетый в шкуры Авель протягивает к престолу ягненка, слева — Авраам с младенцем Исааком[95]. С двух сторон кадра, в соответствии с расположением фигур, симметрично расположены две полураскрытые половинки завесы. На престоле кувшин и круглые хлебцы.

На другой мозаике той же церкви также изображен престол, с одной стороны которого стоит Авель, подносящий ягненка, с другой — старец Мельхиседек. На престоле также кувшин и круглые хлебцы[96].

В одной рукописи середины XV в., хранящейся в библ. им. Салтыкова-Щедрина (Е, 1, № 738, собр. Ф. И. Буслаева), имеется миниатюра, изображающая Скинию Завета в виде палатки. На престоле стоит сосуд — круглый кувшин с двумя ручками и Ковчег Завета в виде шкатулки с двухскатной крышкой; над ним изображения двух шестокрылов. Около престола семисвечник. Перед престолом, сбоку, стоит старец в священническом одеянии с надписью над головой «Аарон», за ним другой, «Моисей»[97]. Иллюстрация, хотя и схожа по композиции, но по содержанию отличается от миниатюры в другой рукописи из той же библиотеки (греческая постная триодь XIV—XV вв.), где на одной из трех исполненных пером иллюстраций (19 v.) изображен престол перед киворием, по сторонам которого стоят: с одной стороны — старец в священническом одеянии, с другой — безбородый Христос с крестчатым нимбом, одетый лишь в перекинутый через одно плечо гиматий. Около него небольшая фигура, подходящая в поклоне.

В одной из композиций церкви Протат на Афоне (кон. XIV в.) за престолом, под сенью, поддерживаемой одним

[95] A. Grabar. Plotin et les origines de l'esthètique médiéval. Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et moyen age. T. I. 1945, таб. 1, рис. 3.

[96] F. Van der Meer, Ch. Mohrmann. Цит. соч., рис. 594.

[97] Н. П. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания. Ч. II. СПб., 1906, таб. CCCXCIV.

столбом Скинии, в строго фронтальных позах стоят двое в священническом одеянии. Один, справа, старец с нимбом, держит трость и правой рукой именословно благословляет. Другой — средовек, держит в руке какой-то предмет, видимо, предназначенный для богослужения. На столе круглый кувшин с двумя ручками. Наверху та же надпись, что и в Лыхны[98].

В росписи Хиландари (1621 г.) на Афоне композиция наиболее близка к лыхненской. Храм в виде палатки с тремя украшенными жемчугами куполами. Престол, на котором круглый двухручный кувшин, семисвечник и Ковчег Завета в форме лодки. Над престолом два круга, каждый заполнен изображением шестокрыла. На передней стороне престола, на покрывающей его пелене, поясное изображение богоматери в кругу с монограммами „МР ΘV". С правой стороны старец в священническом одеянии. Над ним надпись старец в священническом одеянии. Над ним надпись „АРѠNЬ", т. е. «Аарон», с другой стороны, средовек в таком же одеянии, держащий ящик и кадящий; над ним надпись „МѠVСН", т. е. «Моисей». У обеих фигур на головах короны и нимбы[99].

Таким образом, видим, что с точки зрения иконографии в последней из рассматриваемых параллелей наблюдается, при различии в стилистическом отношении, наибольшая близость со сценой в Скинии лыхненской росписи. И здание в виде палатки с тремя украшенными жемчугом возвышающимися куполами, и престол с двумя шестокрылами над ним, и круглый двухручный кувшин, и семисвечник, и Ковчег Завета, однако уже не в виде ящика, но, следуя названию предмета, в виде модели лодки, такой же, как та, что держит в руках Ной Феофана Грека[100] из ц. Спаса Преображения в Новгороде; характерно, что и здесь имеется медальон с погрудным изображением богоматери с ее инициалами на пелене, покрывающей престол.

Как указывает Н. Покровский, «текст древних литургий прямо вызывал художников на сравнение голгофской жертвы с жертвами Авеля, Ноя, Авраама, Самуила, Мельхиседека и других, однако изображения этого рода являются лишь в виде исключения в немногих храмах, например, в ц. св. Виталия в Равенне; новозаветный храм украшался ясными новозаветными изображениями». А дальше автор отмечает, что «на стенах алтаря, наряду с Евхаристией, подлинник реко-

[98] G. Millet. Monuments de l'Athos. Les peintures. Paris. 1927, таб. 192, рис. 3.

[99] Там же, таб. 104, рис. 1; см. также Heinz Skrobocha. Sinai New-Jork—Torento, 1966, цвети. вклейка к стр. 9.

[100] Е. Н. Лазарев. Феофан Грек. М., 1961, таб. 12.

мендует изображать введение богородицы во храм, Моисея и Аарона в Скинии... уместны также и прообразы Новозаветной церкви — Скиния и Кивот Завета»[101].

Таким образом, видим, что сцена в Скинии Завета, изображенная в лыхненской росписи, встречается в средневековой живописи, имеет параллели и обоснование, что подтверждается текстом из изданного Дидроном «Руководителя живописи», где среди описаний сцен Ветхого Завета имеется и описание сцены, в которой «Моисей и Аарон совершают богослужение в Скинии Завета».

«Четыре золотые колонны поддерживают блестящую золотую палатку и ангелов с шестью простертыми крыльями. Внизу ковчег завета, на котором золотой кувшин, семисвечник и пять хлебов. Над ковчегом и точно в середине святая дева, держащая своего младенца. С одной стороны ковчега виден Моисей со своим жезлом и скрижалями, с другой — Аарон в священнических одеяниях и с митрой на голове. Аарон держит в одной руке золотое кадило, в другой — свой процветший посох...»[102].

Для уяснения смысла сюжета «Скинии Завета» и причины его нахождения в главной апсиде как в лыхненской росписи, так и в других росписях, приведенных в качестве примера, интересна статья Н. Беляева[103]. Последний отмечает, что эта тема, известная как «Скиния Завета» (ἡ σκηνὴ τοῦ μαρτυρίου), — эпизод из Ветхого Завета, а именно служба, исполняемая Моисеем и Аароном в Скинии, интересна по своей символике и идее. Далее автор, указывая, что тема Скинии должна была родиться из иллюстраций Библии, приводит как пример Скинию, изображенную среди сцен Ветхого Завета мозаик IV в. Санта Мария Маджоре в Риме, а также миниатюры рукописей VI — VII вв., в частности, «Христианскую топографию» Косьмы Индикоплова, где описание Скинии сопровождается ее планом. На одной из миниатюр того же кодекса (manuscrit de Vatican, стр. 119) изображена Скиния; «Ковчег Завета» (ἡ κιβωτὸς τοῦ μαρτυρίου), — квадратной формы. Над «Ковчегом Завета» находятся два херувима, а по сторонам два первосвященника в своих традиционных одеяниях и со скипетрами. Позже эта тема принимает характер символики образа богоматери.

[101] Н. Покровский. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М., 1890, стр. 80.

[102] M. Didron. Manuel d'iconographie chrètienne grecque et latine. Paris, 1845, стр. 99.

[103] N. Beljaev. „Le Tabernacle de Temoignage", dans la peinture Balkanique du XIV-e siècle. Cö. L'art byzantin chez les Slaves. Les Balkans. Premier recueil dédié á la mémoire de Théodore Uspenskij. II partie. Paris, 1930, стр. 315 — 324.

В своей службе на рождение богоматери Андрей Критский перечисляет образы, которыми она символизируется, и среди них называет Дом божий, Скинию, Золотой кувшин и др.

На основании примеров Беляев заключает, что эти богородичные темы, в том числе символизация Богородицы через Скинию, были известны в Византии в X, XI и XII вв. Здесь они находят свое окончательное иконографическое выражение, откуда затем, после XIV в., попадают в религиозное искусство Балканских стран (Куртея де Арджеш в Румынии, Грачаница и Лесново в Сербии). То же, несомненно, относится и к росписи Лыхны с аналогичной сценой служения в Скинии Завета. О константинопольском происхождении этого сюжета говорит также и то, что сцена служения двух первосвященников, как и другие сюжеты богородичной символики, имеется среди росписей XIV в. боковой капеллы Кахрие Джами[104]. И позже тема Скинии продолжает фигурировать, как это видно, например, в Протате на Афонской горе[105].

Как отмечает Беляев, характер композиции объясняется самим расположением сюжетов в апсиде и связью, которая их соединяет.

Сцена в Скинии Завета имеется среди росписи в Румынии в ц. Куртея де Арджеш[106], причем, как и в Лыхны, она помещена в главной апсиде, под сценой причащения апостолов. И здесь Скиния представлена в виде открытой палатки с тремя пирамидальными куполами на квадратных барабанах. В середине находится престол, на котором помещены ковчег завета, кувшин с манной, семисвечник, блюдо с хлебами предложения. По сторонам престола видны два изображения херувимов. Перед престолом кадят Моисей и Аарон. Моисей в образе еще молодого человека с короткой, сильно курчавой бородой; на голове его царская корона. У каждого в правой руке кадило, в левой небольшой сосуд. На внешней стороне престола, в медальоне, погрудное изображение Марии Оранты. Такое же изображение и на сосуде, и на Ковчеге Завета. По сравнению с лыхненской и другими приведен-

[104] Н. П. Кондаков. Византийские церкви и памятники Константинополя. Труды VI археолог. съезда в Одессе, т. III, 1887, стр. 191—192; Ф. Шмит. Мозаики и фрески Кахрие Джами. Изв. Русск. археол. общ-ва в Константинополе, т. VIII, стр. 145.

[105] N. Beljaev. Цит. соч., стр. 317, сноска 6.

[106] Ch. Diehl. Manuel d'art byzantin. Paris, 1926, стр. 833; N. Beljaev. Цит. соч., стр. 315—324, таб. 2.

ными выше сюжетами на ту же тему, в рассматриваемой росписи композиция дополнена с каждой стороны шествием из шести персонажей в царском одеянии, несущих богато украшенные сосуды. Это, по объяснению Беляева, предводители двенадцати израильских колен, приносящих дары в Скинию, согласно седьмой главе книги Чисел. Наконец, вверху различаются фигуры двух пророков — Исая и Иеремии, держащих развернутые свитки. Таким образом, общая композиция из Куртея де Арджеш усложнена добавлением персонажей. Что же касается средней части, т. е. самой Скинии с находящимися в ней первосвященниками, то она мало и лишь в отдельных деталях отличается от росписи в Лыхны.

Говоря о росписи в Куртея де Арджеш, Г. Милле отмечает, что по расположению и иконографии она неразрывно связана с константинопольской традицией[107].

Сцена Скинии Завета имеется также среди стенных росписей XIV в. двух сербских церквей — Грачаницы и Лесново. В Грачанице эта композиция расположена так же, как и в Лыхны, на левой стороне алтарной апсиды, в Лесново — на северо-восточной пилястре стен нартекса, в ряду символических изображений богоматери, таких, как «Неопалимая Купина», «Лестница Иакова», «Закрытая дверь», причем этот цикл завершается в замке свода образом богоматери «Источник жизни»[108].

Фреска в Лесново представляет Скинию, как обычно, в виде открытой палатки, увенчанной тремя маленькими куполами; внутри видны Моисей и Аарон в первосвященнических одеяниях перед престолом, над которым находится фигура херувима. На престоле помещены ковчег завета и два подсвечника. Моисей держит в руках скрижали, Аарон же свой «процветший посох», так же как и кадило, которого нет у Моисея. В Грачанице, наоборот, оба изображены с кадилами (так же, как и в Лыхны). Образ Марии в медальоне на наружной поверхности престола, так же как на Ковчеге Завета, указывает прямо на символ богоматери[109].

Как выясняет Н. Беляев, помимо двух указанных функций (как прообраз евхаристии и символизация богоматери), сцена в Скинии получает еще и третью, чисто столичную. Эта третья функция была связана с ритуалом византийского императорского двора и с особым богослужением, при котором в Святая Святых вдвоем священнодействовали византийский

[107] G. Millet. Цит. соч., стр. 833.
[108] N. Beljaev. Цит. соч., стр. 315—316.
[109] Там же, стр. 316.

император и константинопольский патриарх, что находило соответствующую параллель в Моисее и Аароне, изображенных в Скинии Завета.

В нижнем регистре главной апсиды, как это уже отмечалось, расположены святители и отцы церкви, что обычно для росписей средневековых церквей, поскольку эти персонажи фигурируют в истории церкви как основатели и создатели порядка литургии, тема которой является доминирующей в росписи апсиды (табл. XXII).

Между заплечиком, находящимся в самой глубине апсиды, и оконным проемом расположены две фигуры. Впереди — Григорий Богослов, за ним — Василий. На них богато украшенные священнические одеяния, в руках развернутые свитки с греческими письменами. За фигурой Василия, которая расположена у внутреннего заплечика апсиды, проходит вертикальная полоса обрамления, как бы отграничивающая эту часть росписи от всего остального и в то же время подчеркивающая архитектуру. Ту же роль в данном случае играет и тянущаяся по этому заплечику орнаментальная полоса.

В узкой беме, идущей после заплечика, помещена фигура еще одного святителя, Кирилла, на голове которого характерный именно для него головной убор—крестчатая скуфья[110]. Фигура Кирилла, хотя и отделена от всего остального двумя орнаментированными заплечиками и полосами обрамления, все же читается как звено ряда святителей, поскольку соблюден интервал между фигурами, одинаковая высота голов и такой же трехчетвертной поворот, как и у остальных фигур.

Наконец, во втором заплечике помещен святитель Фока, наполовину срезанный арочным дверным проемом. В отличие от остальных святителей в алтаре, он изображен не в трехчетвертном повороте, а в полный фас, являясь, благодаря этому, как бы замыкающим и переходом от фронтально поставленных фигур на столбах и пилястрах к повернутым в три четверти фигурам святителей в апсиде. Но и он, благодаря соблюдению интервала и нахождению головы на одном уровне с остальными, несмотря на иной поворот, читается все же как входящий в общий ряд помещенных в апсиде святителей. Вместе с тем интересно отметить, что наклон всех этих фигур, расположенных в ряд, неодинаков; от фигуры к фигуре, чем

[110] Тот же головной убор видим у Кирилла в росписи Кафоликона Хиландари (нач. XIV в.), см. G. Millet. Monuments de l'Athos. Les peintures. Paris, 1927, таб. 63, в Дионисовской росписи Ферапонтова монастыря и др. См. также: Войислав, И. Джурич. Радионица митрополита Йована Зографа, ц. св. Андрея на Трески (1388/89) Сб. «Зограф» Г., стр. 27, рис. 1.

ближе к центру, все больше возрастает степень наклона, начиная от строго вертикально стоящего святого Фоки и чуть склонившегося в поклоне Кирилла до сильно склоненного Григория Богослова.

При постепенном переходе взгляда от ближних фигур, расположенных у края апсиды, к более дальним, находящимся у ее центра, создается впечатление акта поклонения в его динамическом действии.

Фигура переднего святителя Григория Богослова подходит к краю оконного проема. Перед ним не может быть еще одной такой же фигуры, так как низ всех трех окон апсиды приходится ниже голов стоящих фигур. Несомненно, большое поле под оконными проемами апсиды, между двумя святителями, обращенными друг к другу, тоже было покрыто росписью, ныне бесследно утраченной. О том, что было изображено здесь, можно говорить лишь предположительно. Возможно, это был престол под киворием, как это видим в росписи Бертубани, или фигура Христа-младенца в чаше, как в Цаленджихе или что-нибудь другое, соответствующее данной теме литургии и Евхаристии.

Обычно доминирующая идея в росписи определялась тем, какому святому или празднику был посвящен храм. Так, например, идея земо-крихской росписи связана с патронами храма, архангелами Михаилом и Гавриилом, и потому именно их тема проходит через всю роспись этого храма[111].

Лыхненский храм был посвящен Успению Богородицы, поэтому здесь доминирующей является тема богоматери, которая, кроме традиционного изображения в конхе главной апсиды, помещена еще на куполе в виде Оранты, окруженная архангелами, и на западной поверхности северо-восточного подкупольного столба симметрично изображению Христа, находящемуся на юго-восточном столбе. На западной же стене центральное место занимает большая композиция самой сцены «Успения», именем которой освящен храм. И эта сцена венчается эпизодом т. н. «Вознесения богоматери во плоти», сидящей на радуге в кругу.

Богоматерь Оранта помещена и в куполе, в его восточном секторе, т. е. строго по продольной оси симметрии храма. По бокам ее стоят два архангела в лоратном одеянии. Именно ее фигуру, в отличие от остальных фигур, находящихся в куполе, видит стоящий в храме лицом к алтарю в полный фас без перспективного искажения. Все это делает эту фигу-

[111] Т. Б. Вирсаладзе. Фресковая роспись в церкви архангелов села Земо-Крихи. „Ars Géorgica." Том 6, сер. А., Тб., 1963, стр. 127.

ру богоматери в куполе особо значительной и господствующей.

Изображение богоматери Оранты, восходящее еще к раннехристианскому искусству[112], обычно в средневековых церковных стенных росписях. Она занимает в них видное место, выступая как покровительница и заступница перед Христом за человеческий род. Именно в такой роли представлена она в конхе апсиды Софии Киевской[113], где, как отмечает В. Н. Лазарев, «ее центральное положение объясняется тем, что византийские теологи отводили ей в небесной иерархии первое после Христа место»[114]. В той же роли выступает Мария Оранта над порталом в ц. Успения в Никее (1025—1028 гг.)[115], в апсиде собора в Чефалу (1148 г.)[116], в Равенском соборе (1112 г.)[117], в соборе Торчелло (позд. XII в.)[118] и т. д.

Фигура Марии Оранты является одним из компонентов сцены Вознесения, которая обычно помещалась в куполе храма. Именно такую композицию видим в купольной мозаике ц. св. Софии в Салониках (842—880/5 гг.), где фигуры Марии Оранты, апостолов и ангелов, отделенные друг от друга тонкоствольными деревцами, расположены по окружности барабана купола, центр которого занят изображением Христа Пантократора[119]. И при этом доминирующее значение богоматери среди других расположенных по окружности барабана фигур достигается ее строго фронтальным положением, иератически симметричной позой, большим пространством вокруг фигуры, помещением ее между двумя обращенными к ней ангелами.

В. Н. Лазарев отмечает, что «для больших плоских куполов ранневизантийских храмов многофигурная композиция Вознесения была крайне подходящим декоративным мотивом. Однако в дальнейшем она становилась неудобной, так как купола все больше уменьшались при одновременном удлинении барабанов. В этих условиях большая, многофигурная композиция должна была, естественно, подвергнуться переработке, в противном случае ее было бы плохо видно из-за

[112] A. Grabar. Le premier art chretien. Paris, 1966, рис. 96, 102.
[113] В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, рис. 1, 2, таб. 27, 28.
[114] Там же, стр. 28.
[115] В. Н. Лазарев. История византийской живописи. М., 1948, том II, таб. 97.
[116] Там же, таб. 178.
[117] Там же, таб. 235.
[118] Там же, таб. 240.
[119] Там же, таб. 41, 42, 43а.

сильного уменьшения размера фигур»[120]. Далее Лазарев показывает, как происходит расчленение этой композиции и как ее компоненты переносятся с купола на разные места стен и сводов храма, в частности, он отмечает, что богоматерь Оранта с ангелами переходит в апсиду, где она символизирует церковь земную.

Затем Лазарев указывает на то, какие изображения при этом помещаются на барабане купола в зависимости от количества находящихся в куполе окон. Так, если барабан имел восемь окон, в простенках помещались восемь апостолов (остальные четыре — евангелисты — помещались в парусах купола). Если количество окон доходило до шестнадцати, в простенках могли быть или пророки, или двенадцать апостолов, богоматерь Оранта, два ангела и Иоанн Предтеча. Однако, как отмечает Лазарев, эта схема не могла долго держаться, так как Богородицу неудобно было помещать в один ряд с апостолами[121]. Поэтому простенки барабана заполняются или апостолами или пророками. Пример последнего варианта видим в купольной мозаике XIV в. Фетие Джами в Константинополе[122], где вокруг медальона с Христом Пантократором расположены двенадцать пророков, отделенные друг от друга радиально выступающими бортами.

В церкви богоматери в Азину (1333 г.), в своде купола, вокруг большого центрального медальона с изображением Христа Пантократора, расположены двенадцать медальонов. По продольной оси под Христом — медальон с богоматерью Орантой. По сторонам ее — в лоратных одеяниях архангелы Михаил и Гавриил; за ними с каждой стороны — еще по четыре медальона с ангелами в хитонах и гиматиях и, наконец, напротив богоматери — медальон с шестокрылом[123]. В Кутлумусе (1540 г.)[124], в своде купола, вокруг медальона с Христом Пантократором, расположены двенадцать изображений. По продольной оси храма богоматерь Оранта и крылатый Иоанн Креститель. По бокам их и накрест помещены ангелы, между ними по диагоналям — Серафим, Тетраморф, Херувим и Престол. Таким образом, и в Азину, и в Кутлуму-

120 В. Н. Лазарев. История византийской живописи, том I, М., 1947, стр. 78.

121 В. Н. Лазарев. История византийской живописи. М., том I, стр. 78.

122 Там же, том II, таб. 290.

123 David C. Winfield. Middle and later byzantine wall painting metods. A comparative study. Dumbarton Oaks Papers, № 22. Washington, 1968, таб. 14.

124 G. Millet. Monuments de l'Athos. Les peintures. Paris, 1927, таб. 159, рис. 1.

се хотя богоматерь представлена как фигура, подчиненная центральному изображению, здесь она не среди апостолов, а среди существ более высокой категории в церковной иерархии. То же в росписи 1547 г. купола Кафоликона Дионисиу[125], где вокруг центрального медальона с Пантократором среди ангелов и небесных сил изображена богоматерь Оранта.

В лыхненской росписи видим явление оригинальное, совсем иного порядка, возможно, дальнейшее развитие этой темы. Здесь центральный медальон с изображением Христа вообще отсутствует, и потому фигура богоматери Оранты, расположенная на восточной грани купола и находящаяся между двумя архангелами в лоратном одеянии, отличном от одеяний других пяти архангелов (табл. XIV), одетых в хитоны и гиматии разных цветов, воспринимается зрительно как доминирующая в композиции купола.

Тема богоматери занимала, кроме конхи средней апсиды и купола, главное и центральное место на западной стене Лыхненского храма, где ныне лишь в верхней части фрагментарно сохранилась сцена «Успения богоматери» (табл. XV)

Над средней аркой проема хоров изображена композиция Перенесения апостолов ангелами во время Успения богоматери и Вознесения ее ангелами. В центре, в кругу поддерживаемом двумя летящими ангелами, сидит богоматерь. Около ее нимба греческие монограммы МР ΘV"; вокруг расположены парные погрудные изображения апостолов с ангелами на облаках. Один из апостолов, находящийся к северу от нее, держит пояс, другой конец которого в руках у богоматери. С края композиции сохранились крыши — остатки архитектурного обрамления, обычно играющего роль боковых кулис сцены Успения.

Судя по сохранившейся части, сцена была дана в развернутом иконографическом изводе, с включением апокрифического сюжета, восходящего к литературным источникам V века[126] и упоминаемого в богослужении[127], а именно, перенесение ангелами на облаках апостолов к месту кончины богоматери, для прощания с ней, и передача возносящейся на небеса богоматерью пояса, как знака благословения, апостолу

125 G. Millet. Monuments de l'Athos. Les peintures, Paris, 1927, таб. 105, рис. 3.

126 Tischendorf. Apocalipsis apocriphae. Lipsiae, 1866, стр. 113—136.

127 «На бессмертное твое успение, богородице матерь живота, облацы апостолы по воздуху восхищаху и по миру рассеянные во едином лице предсташа пресвятому твоему телу...» (Служба на успение пресвятыя богородицы из Волоколамского монастыря). Рукопись XVIII в. в музее им. Рублева.

Фоме, опоздавшему и прилетевшему на облаке уже после ее кончины[128].

Таких же летящих на облаках апостолов с ангелами видим в Кафоликоне Хиландари (нач. XIV в.). При этом облака имеют листовидную форму и, как лодки, направлены острым концом в сторону движения. Однако вместе с тем нужно отметить, что в этой росписи отсутствует эпизод Вознесения богоматери, как это имеет место в лыхненской росписи.

В таком же эпизоде, что и в лыхненской росписи, дана сцена Успения богоматери на хранящейся в Государственной Третьяковской галерее иконе Тверской школы первой половины XV в., т. н. «Голубом успении». Здесь так же, как и в лыхненской росписи, изображены прилетающие на облаках апостолы и возносимая ангелами богоматерь, дающая пояс одному из апостолов[129].

Однако, в отличие от лыхненской росписи, где на каждом облаке погрудные изображения двух фигур, апостола и сопровождающего его ангела, в иконе на облаке погрудное изображение только апостола, а ангел, находящийся вне облака, как бы несет в своем полете это облако. Возносящаяся богоматерь сидит не на радуге, как в Лыхны, а на стуле без спинки, под ногами—подставка в виде плоского ящика. Интересно отметить, что при сложности извода в иконе отсутствует эпизод с ангелом, отсекающим мечом руки нечестивцу Авфонию, появляющийся в композиции Успения с XV в.[130]. Ту же трактовку сюжета с летящими на облаках апостолами и возносящейся богоматерью видим в иконе «Успения» первой трети XV в. из Кирилло-Белозерского монастыря, где в композицию уже добавлен и эпизод с Авфонием[131].

Несколько иначе трактован эпизод с прилетом на облаках апостолов в росписи Бронтохиона в Мистре, где изображена сцена не самого Успения, но прощания апостолов с богоматерью, которая сидит на высоком ложе в виде престола в окружении четырех семисвечников. Каждый из апостолов на облаке, которое несет ангел на себе; апостолы изображены на облаках не по пояс, а целиком, в позе земного поклона[132].

[128] L. Wratislaw-Mitrovič et N. Okunev. La dormition de la Sainte Vierge dans la peinture mediévale ortodoxe. 1931. т. III, стр. 134-174; L. Réau. Цит. соч., II. Nouveau Testament. Paris, 1957, стр. 605—606.

[129] История русского искусства. Том III. М., 1955, стр. 31—39; В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи, Гос. Третьяковская галерея. М., 1963, стр. 235—236, таб. 141.

[130] В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Цит. соч., стр. 24.

[131] История русского искусства. Том III. М., 1955, стр. 190, 195, 197; В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Цит. соч., стр. 280.

На хранящейся в Ленинграде, в фондах Русского музея, иконе «Успения» из г. Кемь, Новгородской школы (начала XVI в.) полет апостолов показан иначе. Здесь около богоматери, возносимой на небо, расположены четыре облака, окрашенные в разные цвета. В каждом облаке, несомом одним ангелом, помещено по три апостола, видных погрудно.

В Перивлепте, в Мистре, где Успение дано в полной, развернутой редакции, наверху два ангела возносят богоматерь в мандорле, а по бокам наклонно спускаются два вытянутых в длину облака, на каждом из которых гуськом, как пассажиры на эскалаторе, расположены по шесть погрудно изображенные апостолы[133].

Близка к этому композиция в болгарском монастыре Орлица, около села Рила, в росписи 1478 г. Здесь в сцене Успения апостолы по шесть человек помещены на облаках, имеющих форму лодок. Одну из них тянет летящий ангел, другая движется сама, как бы подчиняясь направлению руки стоящего в ней ангела[134].

В росписи XVI в. трапезной Лавры[135] композиция Успения богоматери дана без сцены ее вознесения ангелами на небеса, но с летящими апостолами, причем они помещены на облаках овальной формы, с круглящимися краями, по шесть на каждом облаке. Также без сцены Вознесения богоматери композиция Успения в росписи 1547 г. в Дионисиу[136], но тут каждый апостол изображен погрудно на отдельном облачке, несомом сверху ангелом.

Наиболее близка по своей интерпретации к лыхненской росписи сцена из росписи большого Гелатского храма, где также каждый апостол с ангелом изображен погрудно на одном облаке.

Тема богоматери отражена в росписи не только внутри храма, но и снаружи, а именно над южным дверным проемом, где как отмечено выше, штукатурный слой с росписью оставлен в виде островка симметричного прямолинейного очертания над остальной поверхностью стены (табл. XVI).

[132] G. Millet. Monuments byzantins de Mistra. XIV-XV ss., Paris, 1910, таб. 101, рис. 1.

[133] G. Millet. Цит. соч., таб. 116, 124, рис. 2.

[134] Kyril Krestev, Vassil Zakhariev. Peinture ancienne bulgare. Sofia, 1961., таб. 43.

[135] G. Millet. Monuments de l'Athos. Les peintures. Paris. 1927, таб. 180, рис. 1.

[136] Там же, таб. 172, рис. 2.

Богоматерь в строго фронтальной позе сидит на низкой скамье без спинки, поверх продолговатой подушки-мутаки с заостренными концами. Фигура ее покрыта мафорием, под ним опускающееся до земли одеяние, из-под которого видны только концы ног, обутых в мягкую, облегающую обувь. Положение рук сидящей из-за поврежденности росписи неясно, но, судя по силуэту фигуры, они, возможно, молитвенно сложены на груди или обращены ладонями наружу. За спиной богоматери по бокам стоят два ангела, частично ею прикрытые. Размеры их меньше сидящей настолько, что их головы находятся на одном уровне с ее головой и их нимбы, чуть прикрытые более крупным нимбом богоматери, образуют вместе как бы одно целое. Голова левого ангела в легком наклоне обращена лицом в сторону Марии, наклон и поворот головы другого ангела не симметричны первому, но повторяют то же направление. Крыло правого ангела опущено вниз, левого — направлено вверх. За фигурами и вокруг них расположены зеленые ветки, листья и травы.

Близка к рассматриваемой композиции стенная роспись 1100 г. монастыря Бачково (юж. Болгария), где вся группа из трех фигур тесно вписана в арочный кадр. Оба ангела стоят в легком повороте в сторону богоматери, сидящей в строго фронтальной позе[137].

В росписях XII в. Дмитриевского собора[138] такая же группа богоматери с двумя ангелами изображена в сцене Страшного Суда в райском саду под сквозным навесом на столбах, увитых виноградными лозами. В отличие от росписи в Бачково, где группа богоматери с ангелами представляет обособленное, замкнутое в себе целое и потому оба ангела обращены в сторону богоматери, в Дмитриевском соборе эта группа является частью большой композиции Страшного Суда, потому поворот головы одного из ангелов обращен не к центру группы, а за ее пределы, т. е. в сторону повернутого, в свою очередь, к нему Иакова, чем осуществляется взаимосвязь группы богоматери и с соседней группой патриархов, и со всей композицией сцены Страшного Суда. Вместе с тем группа богоматери с ангелами, благодаря обрамляющему ее навесу на столбах, сохраняет свою обособленность и значимость. Так же в сцену Страшного Суда входит группа богоматери с двумя ангелами в росписях 1199 г.

[137] A. Grabar. Byzance. L'art byzantin du Moyen Age (Du VIII-e au XV-e siècle). Paris, 1963, рис. на стр. 69.

[138] История русского искусства. Том 1. М., 1953, рис. на стр. 465.

Спасо-Нередицкой церкви в Новгороде[139], где богоматерь сидит в строго фронтальной позе с руками, обращенными ладонями наружу, а два ангела стоят за ней, слегка наклонив головы в ее сторону. Кадр отделен вертикальной полосой от другого, находящегося в том же регистре и также относящегося к композиции Страшного Суда.

В росписи Набахтеви XIV в., также в композиции Страшного Суда, среди райских деревьев, в строго фронтальной позе богоматерь сидит на троне; ее руки подняты против груди; в одной руке — цветущая ветка, другая обращена ладонью вперед. Справа — склоняющийся перед ней ангел. Второго ангела нет, потому что трон, на котором сидит богоматерь, вплотную подходит к углу, не оставляя места для второго ангела. Композиция с этой стороны замыкается стволом дерева с листьями и плодами граната[140].

Богоматерь в райском саду на троне с двумя поклоняющимися ей ангелами по сторонам видим в большой Новгородской иконе XV в. «Страшный Суд»[141]. Эта группа, как и некоторые другие элементы композиции, помещена в круг, который изолирует ее от всего остального, создает ее значимость и замкнутость в себе. Последнему не препятствует и то, что в тот же круг, за одним из ангелов, тесно вписана фигура благоразумного разбойника, крест которого, не помещаясь в кадр, выходит за его пределы. Одновременно круг с группой богоматери создает, вместе с другими кругами и дугообразными линиями, общую композицию иконы; благодаря этому группа эта оказывается связанной не только сюжетно, но и композиционно со всеми остальными изображениями на иконе.

Такую же группу богоматери с ангелами в райском саду, заключенную в круг, видим в иконе «Страшный Суд» московской школы XV в.[142], а также в другой, более поздней иконе «Страшный Суд» (XVI в.)[143].

Наконец, в росписи Дионисия (1500—1502 гг.) в Ферапонтовом монастыре в композицию Страшного Суда также включена группа богоматери на троне в райском саду с дву-

[139] Н. Покровский. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М., 1890, таб. VII.

[140] Ш. Я. Амиранашвили. История грузинского искусства. М., 1963, таб. 172.

[141] В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Цит. соч., том I, таб. 72; М. В. Алпатов. Памятник древнерусской живописи конца XV в. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М., 1964, таб. XIX.

[142] М. В. Алпатов. Цит. соч., таб. XVIII.

[143] Там же, таб. XVI6.

мя ангелами. Группа помещена в полукруглый люнет, находящий на другой такой же полукруг, в котором помещены три сидящих патриарха и благоразумный разбойник с крестом. Последний стоит и, смотря назад, на сидящих патриархов, указывает рукой в сторону группы богоматери. Он является как бы звеном, связующим эти две группы. Способствует этому также и то, что патриархи сидят в трехчетвертном повороте в сторону богоматери. Вместе с тем расположенный ниже регистр связывается с группой богоматери тем, что навершие райских врат, находящихся в этом нижнем регистре, выходя за пределы своего регистра, переходит на поле люнета с богоматерью[144].

Фрагмент лыхненской росписи на наружной стороне южной стены храма, судя по рассмотренным выше примерам, относится, так же как и они, к композиции Страшного Суда. То, что эта группа была частью композиции, подтверждается поворотом головы правого ангела не к центру группы, симметрично повороту головы другого ангела, а в противоположную сторону, за пределы этой группы (как это видим и в росписи Дмитриевского собора во Владимире). Этим она связывалась с остальной, не сохранившейся частью росписи. И очень может быть, что не только вся лобовая стена придела была занята композицией Страшного Суда, но также стены и коробовый свод этого помещения. То, что сцена Страшного Суда не помещена внутри храма, а вынесена наружу, может быть объяснено тем, что стена, на которой обычно в храмах помещается эта композиция, а именно западная стена, была занята темой, связанной непосредственно с культом Богородицы, темой Успения, которому, как отмечалось выше, был посвящен храм.

Интересно отметить, что в средневековой росписи непосредственно под группой богоматери на троне между двумя ангелами в райском саду в нижележащем регистре обычно помещаются охраняемые шестокрылом врата рая, к которым с двух сторон подходят праведники, предводительствуемые Петром с ключами. Это видим и на приведенных выше новгородских иконах, и в дионисиевской росписи Ферапонтова монастыря.

Мастер лыхненской росписи помещает группу богоматери непосредственно над ведущим в храм дверным проемом, возможно, осмыслив и используя этот проем в композиции как райские врата. Вместе с тем, помещая богоматерь с ангелами непосредственно в центре лобовой стены, художник еще раз,

144 Фототека музея им. А. Рублева.

теперь уже в композиции Страшного Суда, подчеркивает знаковость ее темы, так же, как это он делает и в росписи интерьера храма.

В росписях Лыхненского храма большое место занимают изображения одиночных фигур, каждая из которых, даже будучи композиционно или сюжетно связана с другими, в то же время представляет собой самостоятельную, замкнутую в себе единицу. Это относится к фигурам, которые находятся на стенах боковых апсид в арочных обрамлениях, исполненных живописью, к фигурам, размещенным одна над другой на столбах и пристенных пилястрах, и к некоторым другим изображениям лыхненской росписи. Именно такими отделенными и обособленными от всего остального, самостоятельными и замкнутыми в себе являются фигуры константинопольских патриархов Никифора и Германа, помещенные одна против другой в средней беме алтаря. Фигура Никифора сохранилась целиком, фигура же Германа, полностью ее повторяющая, утрачена в нижней части. Обе фигуры, расположенные симметрично на противоположных сторонах алтаря, тесно вписаны в прямоугольные, вытянутые по вертикали кадры, образованные шириной бемы и высотой регистра. Эти фигуры, связанные только между собой, совершенно изолированы от соседних с ними кадров и вертикальными фризами заплечиков и широкими лентами обрамления и не увязаны с фигурами в этих кадрах ни по масштабу, ни по сюжету, ни по композиции. Кадры и справа и слева от кадра с фигурой Никифора (табл. XII, XVII) имеют общее с ним только то, что у них одна высота, поскольку все они находятся в одном регистре; что же касается размера фигуры Никифора, то она значительно больше фигур как сцены пути Авраама на жертвоприношение, так и сцены Гостеприимства Авраама. Кадр с Никифором, не будучи сюжетно связан ни с одним из соседних кадров, в то же время разделяет эти два кадра, связанные сюжетно.

Наконец, направление движения фигур в соседних кадрах, их повороты и расположение — все указывает на то, что каждый из этих кадров, в свою очередь, создавался и рассматривался как единица, замкнутая в себе и совершенно изолированная от всего остального. Фигура Никифора (рассматриваем ее как наиболее сохранившуюся) очень тесно вписана в кадр, ноги ее стоят на полосе позема, нимб почти касается верхней линии обрамления (табл. XVII). Постановка фигуры строго фронтальная, но вся тяжесть тела перенесена на одну (в данном случае) левую ногу, в то время как другая нога несколько отставлена в сторону, отчего образуется характерный излом низа одеяния.

На патриархе Никифоре длинный омофор с вертикально расположенными по сторонам полосами двойных клавов и крестчатая фелонь. По плечам, с перегибом на груди, стихарь, украшенный крестами. Конец его спускается с левого плеча. Из-под фелони спускаются две спаренные полосы эпитрахили, богато украшенной каменьями и жемчугом. Так же богато украшены палица у правого бедра, нарукавные манжеты и переплет книги, которую святитель держит наискось у груди.

Фигуру Никифора по постановке и по одеянию полностью повторяет находящаяся напротив фигура Германа. Другие одиночные стоящие фронтально фигуры святителей помещены на столбах, пилястрах, а также в рисованных арочных обрамлениях дьяконника.

Давая всем фронтальным фигурам одну и ту же, уже отмеченную у Никифора, постановку корпуса и ног, художник в то же время вносит разнообразие и в их одеяния, и в то, как они держат книгу: одни держат ее так же, как святитель Никифор, другие — вертикально и симметрично, покровенными краем фелони руками, или также вертикально, покровенной, но только одной рукой, другой же делают жест именословного благословения (как св. Фока на беме главной апсиды). Причем и здесь имеет место стремление дать разнообразие в положении благословляющей руки. В одном случае она повернута ладонью внутрь, в другом — наружу, меняется и наклон кисти руки.

Другую группу одиночных фронтально расположенных фигур представляют фигуры юношей, которые одеты в далматики и плащи, укрепленные на плече застежкой, и держат в руке знак мученичества за веру — крест.

Один из этих юных мучеников — св. Александр, помещенный на южной стороне юго-восточного подкупольного столба, сохранился целиком, двое других, находящиеся на том же уровне на северной стороне северо-восточного и северо-западного столбов, сохранились лишь фрагментарно.

Св. Александр стоит в той же позе, что и святители, — упор на одну ногу, другая отставлена несколько в сторону. В его левой руке, прижатой к груди, — крест, составленный из тонких белых линий, правая рука молитвенно поднята на уровень груди, ладонью наружу. На святом широкое одеяние, доходящее до щиколоток и стянутое в талии не видным под нависающими складками поясом. Рукава стянуты манжетами, которые, так же как широкие оплечия и фигурный подол с каймой, украшены разными каменьями и жемчугом. Поверх одеяния доходящий до колен плащ, закрепленный на правом плече пряжкой и имеющий на краю, с левой стороны,

на уровне груди, прямоугольную нашивку, также украшенную каменьями и жемчугом. Ноги обуты в обтягивающие коричневые сапоги без каблуков. Вся фигура святого настолько тесно вписана в свое обрамление, что локти его вплотную соприкасаются с боковыми линиями этого обрамления.

При одинаковой постановке всех трех юных мучеников, художник, в то же время, стремится к разнообразию, варьируя очертания оплечий, подолов и нашивок и схемы их украшения камнями и жемчугом.

Во фронтали представлены и некоторые другие фигуры святых на столбах, однако отличающиеся по типу от юных мучеников, главным образом наличием небольших бородок (св. Феодор, Эльпидифор, Платон и др.). Фигуры эти сохранились лишь частично, что не позволяет в настоящее время говорить с уверенностью, были ли все фигуры исполнены во весь рост. Вместе с тем, судя по изображениям, где роспись сохранилась целиком, можно предположить, что на всех поверхностях столбов имело место чередование по вертикали фигур в рост с поясными и поколенными фигурами.

Все сказанное в равной мере относится и к трем изображениям святых жен (Марина, Ивлита, Параскева), которые также даны фронтально и от которых сохранились лишь головы и поля с надписями. Поверх повязок голову каждой покрывает мафорий. Судя по наиболее сохранившемуся изображению (св. Марины), край мафория был украшен линией каймы, а в середине надолбом помещалась крестообразная розетка.

Фронтально изображены и помещенные на соседних столбах фигуры: Христа, стоящего на плоской подушке и держащего в одной руке книгу, а другой благословляющего именословно, богоматери, от которой сохранились лишь ноги на подножии и нижний край одеяния, и поясное изображение Иоанна Крестителя, находящегося под фигурой Христа. В одной руке он держит длинный, тонкий крест, другой именословно благословляет.

Кроме всех этих фигур, изображенных строго фронтально, в значительно меньшем количестве имеются в росписи и одиночные фигуры, но в трехчетвертном повороте. Это, во-первых, фигуры в алтарной апсиде жертвенника в арочных обрамлениях, расположенные попарно и симметрично в двух находящихся друг над другом регистрах. Фигуры эти сохранились очень плохо, лишь в слабо различимых прорисях.

Одиночные фигуры, повернутые в три четверти, помещены друг против друга в нижней части двух соседних восточ-

ных подкупольных столбов. Изображения сохранились очень плохо и только погрудно. У изображенных худые, бородатые, аскетические лица, но у одного — высокий лоб с залысиной, у другого — опускающаяся на лоб шевелюра.

Фрагментарно сохранившиеся, плохо читаемые надписи асомтаврули над этими фигурами все же позволяют определить в них апостолов Павла и Петра, что подтверждается и наличием типичных иконографически сложившихся, канонически утвердившихся черт для каждого из этих персонажей.

В трехчетвертном повороте исполнены еще две одиночные фигуры, расположенные, как и большинство остальных, на узких полосах пилястров. В верхней части южного пилястра западной стены помещена фигура старца в длинном, видимо, монашеском одеянии, без головного убора, в плаще с застежкой на груди. У него худощавое лицо с седоватой, остроконечно-раздвоенной бородой; короткие пряди волос спускаются на высокий лоб (табл. XVIII). Другая фигура принадлежит отроку (табл. XIX); это его А. С. Башкиров в своей работе определил как «св. юродивого Кириака в позе кривляющегося»[145]. На нем подпоясанное одеяние, видимо, доходящее до колен, с раскрытым воротом и рукавами, поднятыми до локтей. Он стоит в трехчетвертном повороте вправо и смотрит вверх, нужно полагать, на спускающиеся оттуда небесные сферы, в которых сейчас очень слабо различается чья-то поясная фигура (может быть, Христа или богоматери). Левая рука святого касается лба, правая, согнутая в локте, вынесена вперед, ладонью вверх. Следы греческих букв над нимбом святого слабо различаются, но не читаются.

Говоря об одиночных фигурах, нужно отметить еще одну, расположенную на западной стене, в промежутке между ее южным пилястром и южным проемом хоров, причем низ кадра, где находится фигура, — на одной линии с низом этого проема. Это — столпник, видный погрудно над сильно расширяющейся кверху орнаментированной капителью колонны, ствол которой поднимается без базиса, непосредственно из нижней полосы обрамления кадра (табл. XVIII). Роспись сохранилась слабо, остатки букв надписи около нимба не читаются, линии потеряли четкость, но вместе с тем изображение достаточно разбирается. Фигура святого дана в полный фас, лицо его аскетически худое, с небольшой коричневой бородой, на голове округлый капюшон, покровенные руки вертикально держат прямоугольный предмет, возможно, кни-

[145] А. С. Башкиров. Археологические изыскания в Абхазии летом 1925 г. «Изв. Абх. научного общества», вып. IV. Сухуми, 1926, стр. 50.

гу. Выше капители, повторяя ее граненую форму, идет узкий борт, из-за которого непосредственно и поднимается фигура столпника.

Столпничество, как один из видов религиозного аскетизма, будучи поощряемо и восхваляемо православной церковью, нашло отражение в тематике средневекового искусства. Особо чтимые столпники Симеон Старший и Симеон Дивногорец, или Младший, уже при жизни были причислены к лику святых; к ним шли богомольцы и больные, ищущие чудесного исцеления. Изображения этих столпников, исполненные на специальных медальонах (т. н. евлогиях), как амулеты раздавались верующим.

Здесь и далее данные об иконографии столпников взяты, в основном, из капитального труда Жаклины Лафонтен-Дозонь, посвященного монастырю и иконографии св. Симеона Младшего[146].

На евлогиях VI в. столпник изображался погрудно на колонне. На серебряной и позолоченной пластинке из Луврского реликвария VI в. столпник, как и в Лыхны, представлен возвышающимся над решеткой и держащим в покровенных руках книгу. Ж. Лафонтен-Дозонь, ссылаясь на тексты жития, считает, что книга в покровенных руках столпника — евангелие, которое он читал верующим и возлагал на больных[147].

Часто в церквах столпники из-за удлиненности их конфигурации вместе с колонной изображаются в длинных и узких пространствах, попадая при этом в темные и плохо видимые закоулки. То же видим и в лыхненской росписи, где столпник помещен в узком пространстве между пилястрой и боковым проемом из хор.

Замечательно использованы изображения столпников в трапезной Удабно[148], где они украшают два столба, а также в Цаленджихском храме, где столпники помещены друг против друга на двух приалтарных столбах. Пару столпников видим в откосе оконного проема в ц. Земо-Крихи в росписях XI — нач. XII вв.[149]

Интересной деталью изображения столпника с древней-

[146] J. Lafontaine-Dosogne, avec la colloboration de Bernard Urgois. Itineraires archéologiques dans la région d'Antioche. Recherches sur le monastere et sur l'iconographie de S. Simeon Stylite le Jeune. Bruxelles. 1967.

[147] Там же, стр. 172, 184, 186, 188.

[148] Г. Н. Чубинашвили. Пещерные монастыри Давид-Гареджи. 16., 1948, таб. 16, 85.

[149] Т. Б. Вирсаладзе. Фресковая роспись в ц. Архангелов с. Земо-Крихи. „Ars Géorgica", серия А, № 6, стр. 115, рис. 3, таб. 51.

ших времен является то, что фигура его представлена погрудно, нижняя же часть как бы уходит в толщу капители и даже ствола колонны. Лафонтен-Дозонь объясняет это тем, что фигура, находящаяся на столбе и окруженная баллюстрадой, была видна стоящим внизу как полуфигура, это обстоятельство и нашло свое отражение в иконографии столпника. Такое изображение канонизировалось для показа именно столпника и превратилось в идеограмму, тогда как фигуры, стоящие на столбе в рост, служили обычно для показа идолов или светских лиц. И, действительно, это видим, например, в сцене свержения идолов св. Георгия в Убиси (XIV в.)[150], в сцене трех отроков перед Навуходоносором в миниатюре из Нового Завета с псалтырью в Московском историческом музее (греч. 407, л. 498 v.) сер. XIV в.[151].

Как показывают исторические источники, колонна, на которой находился столпник, была обычно значительных размеров, и площадка, на которой он стоял, была достаточно просторной. Так, у Симеона Младшего пространство это было настолько велико, что он мог во время молитвы простираться лицом на камни. Поднявшийся к нему епископ Селевкийский Денис перешагнул ограждающую платформу решетку, чтобы подойти к нему и пожаловать ему священничество через рукоположение. Столпник Алипий, будучи больным, не сходил вниз, он лежал вытянувшись на вершине своего столба, который был античной колонной. Значительными были размеры и самой колонны. Так, известно, что колонна Симеона Младшего была высотой в 40 локтей (более 20 м.).

Однако при изображении столпника его бюст обычно занимает всю ширину верхней площадки, а сама колонна представляется необычайно укороченной.

Диспропорция между столпником и колонной, т. е. значительно более крупный размер фигуры столпника по сравнению с колонной, на которой он стоит, объясняется «моральной перспективой», т. е. стремлением средневекового художника показать в большем масштабе тот компонент, который является главным и более значительным в композиции (в данном случае фигуру столпника). Если бы фигура столпника была в одном масштабе с колонной, она была бы настолько мала по сравнению с ней, что вообще оказалась бы почти невид-

---

[150] შ. ამირანაშვილი. უხსი. მახალები ქართული კულტის მხატვრობის ისტორიის. თბ. 1930, таб. CV.

[151] В. Н. Лазарев. История византийской живописи. Т. II, М., 1948, таб. 315-а.

ной, потерялась бы та значимость, которая была так необходима при изображении святого[152].

Другой интересной деталью в изображении столпника является капитель, обычно расширяющаяся кверху, профилированная и часто имеющая завитки и украшения в виде растительного орнамента, придающего капители подобие коринфской. На многих изображениях, например, у столпников Феофана Грека из новгородской церкви Спаса Преображения, где капители показаны с несколько повышенной точки зрения, ясно видно, что капитель внутри пуста и фигура выходит из нее, как из чашки или ящика[153]. То же в какой-то мере видим и в лыхненской росписи.

Некоторые исследователи (Лассюс, Ксингопулос) считают, что коринфские капители являются лишь плодом воображения художников, т. к. чрезвычайно украшенные капители не соответствовали строгому и суровому характеру быта столпников. Соглашается с этим и Ж. Лафонтен-Дозонь, отмечая вместе с тем, что украшенные капители встречаются на памятниках, наиболее достойных доверия, и делает предположение, что, возможно, художники, впервые изображавшие столпников, просто не могли воспротивиться желанию украсить колонну[154]. Указывая, что in situ никаких следов капители на колоннах столпников (в частности, на колонне Симеона Младшего) не было найдено, что скорей доказывает отсутствие орнаментированных капителей, Ж. Лафонтен-Дозонь вместе с тем делает заключение, что вопрос об этих капителях не может быть решен окончательно[155].

Считая, в основном, справедливым то, что было сказано вышеупомянутыми авторами об украшенных капителях, нужно, вместе с тем, отметить, что в отдельных случаях такие капители, несомненно, должны были иметь место на колоннах столпников. Это могло быть тогда, когда столпник для своего подвижничества не строил себе специально столба, но использовал уже готовую античную колонну с украшенной капителью, приспосабливая ее для своих нужд. А что такие случаи бывали, показывает, например, тот приведенный выше факт, что у столпника Алипия столпом служила античная колонна. Интересен в этом отношении и тот факт, что еще в

---

[152] J. Lafontaine-Dosogne. Цит. соч., стр. 209—212.

[153] В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа. М., 1961, таб. 30, 30.

[154] J. Lafontaine-Dosogne. Цит. соч., стр. 214, рис. 113, 117, 118.

[155] Там же, стр. 214.

1851 г. существовала келья столпника, построенная на архитраве храма Зевса Олимпийского в Афинах[156].

Рассмотрение ряда параллелей и литературы по иконографии столпников показывает, что изображение столпника в лыхненской росписи, возможно, имевшее свой симметрично расположенный пандан, не представляется чем-либо особо отличающимся от обычных в средневековом искусстве изображений этого рода.

Кроме указанной росписи, на стенах храма больше ничего не сохранилось. Однако, исходя из репертуара аналогичных сохранившихся росписей церквей, можно предположить, что на остальных, ныне чистых, поверхностях стен могли быть сцены богородичного цикла, чудес Христа, его страстей. В самом нижнем регистре могли быть изображены в ряд фигуры святых и, наконец, что было бы особенно интересно, — ктиторские портреты.

Колористическая гамма лыхненской росписи построена на сочетании темного, синевато-зеленого фона с гаммой коричневых, сиреневых, зеленых, розовых тонов разных оттенков, начиная с темных и кончая очень светлыми.

Ярко выделяются исполненные на темном фоне белые буквы надписей, белые колонки киворий, белые пятна орнамента на пеленах; нежные, высветленные белилами тона разных оттенков — сиреневого, коричневого, зеленого — создают в сочетании мягкие жемчужные переливы и сообщают колориту всей росписи необычайную изысканность. Вместе с тем очень ограниченная цветовая палитра придает лыхненской росписи большую сдержанность.

В лыхненской росписи, как в сценах, так и в одиночных изображениях святых, наблюдаются стилистические черты, говорящие о том, что палеологовское искусство нашло в них свое отражение. Это становится очевидным, если сравнить лыхненскую роспись с близкими по времени произведениями византийской, а также византинизирующей живописи, как фресковой, так и с иконной и миниатюрной, которая, несмотря на свою специфику, сохраняет общие с фреской стилистические особенности.

В лыхненской росписи, в позах фигур, в постановке ног, в положении жестикулирующих рук, в изгибах складок одеяний, в развевающихся концах подолов видим сильно выраженное движение, динамичность. Например, в сцене Евхаристии, где апостолы стремительно приближаются к своим киворию, жестикуляция их протянутых рук, взгляды — у одних

[156] J. Lafontaine-Dosogne. Цит. соч., стр. 212, 216.

обращенные назад, у других устремленные вперед, развевающиеся складки хитонов и гиматиев — все это сообщает композиции бурную порывистость, экспрессию и динамичность. Эта экспрессия и динамичность имеется даже и во фронтально стоящих фигурах, например, Никифора, у которого вся тяжесть тела перенесена на одну ногу, тогда как другая, свободная нога отставлена в сторону, благодаря чему нарушается вертикальность и статичность постановки фигуры. И хотя оба плеча находятся строго на одном уровне, из-за чего в фигуре не получается полного контрапоста, она, вместе с тем, обретает динамичность и экспрессивность, что еще больше усиливается несимметричным положением рук и находящейся в них книги.

Динамично в лыхненской росписи и нагромождение архитектурных масс, например, в сцене Евхаристии и Скинии Завета, динамично также очертание горок, рельефа местности и деревьев, как, например, в сцене шествия Авраама на место жертвоприношения.

Такие же черты, что и в лыхненской росписи, то есть такую же стремительность движений, такую же динамичность и экспрессивность, в большей или меньшей степени видим в таких памятниках, как росписи Убиси[157], Мартвили, Набахтеви[158], II слой в Бедии, а также мозаики Кахрие Джами[159], фессалоникские мозаики церкви Апостолов[160], стенные росписи Цаленджихи константинопольского мастера Кир-Мануила Евгеника[161], стенные росписи Студеницы[162], Грачаницы[163] и Старо-Нагоричино[164] в Сербии, в Беренде,[165] Иваново[166] в Болгарии и др.

То же видим и в росписях Волотовской церкви близ Нов-

[157] Ш. Я. Амиранашвили. Убиси, Тб., 1930; Его же. История грузинского искусства, М., 1963. Цвет. вкл. к стр. 280, таб. 152—156.

[158] Ш. Я. Амиранашвили. Цит. соч., таб. 172.

[159] В. Н. Лазарев. История византийской живописи, том I, таб. XII; том II, таб. 278 — 285.

[160] A. Grabar, M. Chadzidakis. Greece byzantine mosaics. Paris, 1959, таб. XXVIII—XXXII.

[161] Ш. Я. Амиранашвили. История грузинского искусства. М., 1963, цв. вклейка к стр. 288, таб. 173 — 176, изд. 1950, таб. 9.

[162] Светозар Радойчич. Цит. соч., таб. 55 — 58.

[163] Там же, таб. 64—67.

[164] Там же, таб. 59—62.

[165] Д. Панайотова. Болгарская монументальная живопись XIV в. София, 1966, рис. на стр. 86, 92—93.

[166] Там же, рис. на стр. 40, 41, 43, 46, 47.

города[167], в Новгородской церкви Феодора. Стратилата[168], в церкви Стефана в Феодосии[169].

Все отмеченные выше особенности лыхненской росписи, находящие параллели в перечисленных памятниках XIV—XV вв., являются характерными вообще для палеологовской живописи[170].

Для произведений палеологовской живописи, кроме всего вышесказанного, характерна как бы объемная моделировка светотенью, часто с мягкими переходами и в то же время с резкими высветлениями белильными пятнами и полосами, что сообщает фигурам особенную объемность.

Это видим в памятниках XIV в. (мозаики и фрески Кахрие Джами, икона «Двенадцать апостолов» в Музее изобразительных искусств в Москве, икона «Успение» там же, миниатюра из Нового Завета в Венск. нац. библ. gr. 300, 135 v. (изображение евангелиста Иоанна), миниатюры из Нового Завета с псалтырью в Моск. историческом музее (гр. 407). Такая же моделировка светотенью характерна и для фигур лыхненской росписи.

Вместе с тем для палеологовской живописи характерно также восходящее к эллинистическим образцам (Диоскорид[171], свиток Навина[172]) подчеркивание мускулатуры. Это видим, например, в Кахрие Джами, в сцене упреков Марии — обнаженные икры слуги, несущего за спиной круглую корзину, слуги, ведущего осла, в сцене возвращения в Назарет и др.[173], в фессалоникских мозаиках церкви Апостолов, где так же трактованы ноги пастухов, слушающих благовестие в сцене Рождества[174]. То же видим и в лыхненской росписи: в сохранившейся нижней части сцены Рождества Христа видны обнаженные икры пастуха с подчеркнутой, несколько утрированной мускулатурой; так же трактованы обнаженные икры Исаака и слуги, несущего за спиной вязанку дров (табл. XII), в сцене пути Авраама на место жертвоприношения.

В связи с наличием элементов античности в палеологовской живописи очень интересно высказывание А. Грабара: «Чтобы находить мотивы этого жанра, художникам XIV в. не нужно было восходить к языческим произведениям, христианские мозаики конца античности дают этому примеры»[175].

Д. В. Айналов, говоря об отличительных чертах при построении фигур в палеологовской живописи, указывает, как на одну из характерных черт, на «неправильно образованные ступни ног с выступающими назад пятками и тонкими голенями». Он отмечает это и в мозаиках Кахрие Джами, и во флорентийском складне[176].

То же видим и в лыхненской росписи, например, в сцене Евхаристии, где необутые ноги апостолов при трехчетвертном повороте получают отмеченную Д. В. Айналовым и характерную для палеологовской живописи форму.

Среди характерных особенностей палеологовского стиля отмечается также углубление пространства, стремление к многоплановости построения сцен, пространственное построение композиции, которое приобретает более целостный характер, чем прежде, более свободное и объемное построение многофигурных сцен[177].

В лыхненской росписи также есть эта тенденция к многоплановости, к созданию через нее глубины пространства, но вместе с тем чувствуется, что художник в некоторых случаях, делая нарушение в передаче перспективы и пространства, показывает как эти связанные с пространственностью моменты, возможно, имевшие место в каком-то образце, оказались им в какой-то мере не понятыми. Примером может служить сцена Евхаристии в алтарной апсиде, где весь эффект многоплановости нарушается тем, что руки человека, стоящего за престолом, молитвенно сложенные и протянутые в направлении, параллельном картинной плоскости, оказываются поверх передней колонки кивория, стоящей перед престолом. Такое же впечатление плоскостности получается и из-за того, что передняя колонка южного кивория оказывается не перед престолом, а прикрытой им так же, как и задние колонки кивория.

Интересно отметить, что в одной из миниатюр «Древнего летописца» (библиотека АН СССР, том II, лист 970) наблюдается явление, аналогичное отмеченному выше в сцене Евха-

---

167 История русского искусства. Том II. М., 1954, рис. на стр. 183.

168 Там же, рис. на стр. 172.

169 О. И. Домбровский. Фрески средневекового Крыма. Киев, 1966, рис. 30—34.

170 В. Н. Лазарев. История византийской живописи. Том I, стр. 209—210.

171 Д. В. Айналов. Эллинистические основы византийского искусства. Зап. импер. рус. археол. общ-ва. Т. XII. Труды отдела археологии, кн. V, СПб., 1900, рис. 1 и др.

172 В. Н. Лазарев. История византийской живописи. Том II, таб. 18.

173 Там же, таб. 281, 282, 285 и др.

174 A. Grabar, M. Chadzidakis. Цит. соч., таб. XXXII.

175 A. Grabar. Byzance. L'art byzantin du Moyen Age. (Du VIII-e au XV-e siècle). Paris, 1963, стр. 170.

176 Д. В. Айналов. Византийская живопись XIV в. Петроград, 1917, стр. 77.

177 В. Н. Лазарев. История византийской живописи. Том II, стр. 210; История Византии, том III. М., 1967, стр. 279—281.

ристики лыхненской росписи, т. е. прикрывание предметов (в данном случае также столбов) переднего плана частями тела фигур, расположенных фактически за ними, на заднем плане. При этом, как и в лыхненской росписи, все элементы композиции расположены параллельно картинной плоскости[178].

Делая нарушения с точки зрения правильной передачи пространства и перспективы, художник лыхненской росписи вместе с тем в отдельных случаях показывает, что правильная передача их в какой-то мере, возможно, через какие-то образцы, ему знакома. Это видно, например, из того, как он изображает круглое блюдо (дискос), стоящее на престоле, в перспективном сокращении в виде овала, между тем как другие горизонтально помещенные поверхности он часто поворачивает, почти совмещая их с вертикальной картинной плоскостью.

Стенная роспись лыхненского храма исполнена по заглаженной поверхности штукатурного слоя. Техника исполнения и красочный материал всей росписи в основном одинаковы, лыхненская роспись исполнена густым, кроющим письмом, полностью закрывающим первоначальный рисунок, который в виде светлокоричневых линий виден там, где красочный слой осыпался. Рисунок нанесен очень уверенно, свободно; линии иногда тонкие, отрывистые и изломанные, часто с утолщениями, полученными нажатием кисти. Все это придает рисунку особенную выразительность. Кроме линии, в пределах контура дана легкая растушевка, оттеняющая и моделирующая форму и придающая ей объем, а также служащая руководством художнику при дальнейшей работе, а именно при наложении красок на ограниченную контурами поверхность.

Говоря о первоначальном рисунке, нужно отметить, что художник везде для исполнения этого рисунка обходится кистью и краской, не прибегая к графье. Только в одном месте, в главном алтаре, при намечении фигуры одного из святителей, в ее нижней части, по линейке процарапаны линии, взаимно пересекающиеся под прямым углом и образующие сетку квадратов, на которой затем краской нанесен крестчатый орнамент. В местах, которые в росписи должны оставаться белыми (например, свитки у святителей, одеяния и др.), художник не использует цвета грунта, а покрывает поверхность густым слоем белил, поверх которых, как по грунту, проводит другим цветом (черным или коричневым) буквы и линии. Фон, обычно темный (серовато-синий), наносится не заходя

178 О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965, стр. 166, рис. 59.

за контуры очертаний фигур, архитектуры и т. д., причем под краску кладется слой зеленовато-серый, отчего поверхность приобретает особую бархатистость и тон становится еще глубже и интенсивнее.

Часто, накладывая по рисунку сплошной, ровный слой краски, например, на одеяниях, художник затем той же краской, но более темным тоном (у белого светлым зеленовато-серым или светло-коричневым), широкой полосой дублирует линию контура, давая как бы притенение и в то же время, видимо, не совсем ясно представляя себе назначение этой полосы, так как дает ее одинаково по всему контуру, без учета того, что одна сторона должна быть больше освещена, чем другая. Кроме того, эта темная полоса не переходит, как это должно быть при притенении, в более светлый тон всей остальной поверхности: она положена локально, одним оттенком по всей ширине.

Линии контуров и внутреннего рисунка обычно даны в росписи не одним и тем же цветом, но в зависимости от цвета той или иной поверхности.

Высветлением белилами условно обозначаются свет и освещенность, потому некоторые контуры (например, в драпировке, в архитектуре) часто дублируются белой линией. Однако при этом это дублирование делается произвольно, без учета источника света, что может быть объяснено заимствованием с непонятых образцов. Изображая драпировку, художник по основному цвету наносит одна на другую полосы, причем каждая последующая полоса более узкая, чем нижележащая, и светлее ее по тону. Такая проработка разбеленным цветом в несколько сил создает впечатление округлости и в то же время придает росписи особо изысканные жемчужные переливы. Наконец, для показа сильно освещенных мест, вдоль наиболее выступающих частей фигуры, например, вдоль бедра, голени, плеча и т. д., поверх драпировки и часто пересекая ее, проводится чисто белая полоса, придающая формам особую объемность и создающая впечатление как бы некоторой металлической пластичности.

Последовательность работы при исполнении лиц такая: на рисунок прориси наносится светлый охристый санкир. По этому густому основному тону светло-серой с зеленоватым оттенком краской дается притенение с переходом на нет от краев к середине на лбу под волосами, под бровями и нижними веками, дублируются контуры овала лица, дублируется с одной стороны линия носа, ноздрей. Оттеняются также контуры шеи и проводится горизонтально округлая линия. После чего темно-коричневым, а в отдельных случаях коричневым

с фиолетовым оттенком, реже черным (главным образом для бровей) наносятся линии основных контуров и черт лица. Затем более светлой коричневой краской наносится сходящий на нет румянец, тем же цветом, но еще более жидкой краской, делается так называемая отметина — треугольник между бровями.

Наконец, на наиболее выступающих частях лица — на лбу, вдоль носа, на скулах, подбородке, шее накладываются чисто белые пятна и линии-движки, придающие живописи особую выразительность.

Роспись, несомненно, не принадлежит вся целиком руке одного мастера. Об этом ясно говорит различие в манере исполнения ее отдельных частей.

Совершенно явственно среди росписей выделяется живопись на подкупольных столбах (табл. XXI). Для художника, выполнявшего эту роспись, характерна тонкая и, в то же время, энергичная моделировка формы, что достигается нанесением свободно и очень смело положенных мазков, притенений сероватой прозеленью с мягким переходом к основному охристому тону карнации и высветлений белилами, нанесенными в виде очень точно и уверенно брошенных движков и бликов на выступающих частях. Все это в совокупности создает впечатление чисто живописной, «импрессионистической» манеры. Эта манера близка к той, какую видим в упомянутых выше стенных росписях, например, трапезной Кахрие Джами, Метрополии и Бронтохиона в Мистре и других памятниках монументальной живописи конца XIII — начала XIV вв., т. е. более раннего палеологовского периода.

Другая манера выявляется в отдельных композициях, таких, как богоматерь с ангелами в конхе, сцены истории Авраама, особенно шествие его с сыном к месту жертвоприношения (табл. XII), а также в сохранившейся фрагментарной сцене Рождества Христа, где видна нижняя часть фигуры пастуха, опирающегося на дубинку.

Именно в этих композициях явно чувствуется очень сильно выраженное всплывание чисто эллинистических черт, при наличии, в то же время, линейно-графической манеры исполнения. Этому же художнику принадлежат и фигуры в куполе и изображения патриархов Германа и Никифора.

К такой же линейной и графической манере относятся остальные росписи апсиды: Евхаристия, сцены с женами-мироносицами и нижний регистр апсиды со святителями.

Однако вместе с тем в этих росписях чувствуется рука еще другого, т. е. третьего, художника, отличающегося от исполнителя сцен истории Авраама тем, что в его росписях

нет так сильно выраженных эллинистических черт, что здесь больше строгости, суровости и, в то же время, более сильно выраженная динамичность.

Говоря об этом третьем художнике, нужно отметить, что особенной линейностью и плоскостностью среди принадлежащих ему росписей отличается святительский ряд в нижнем регистре апсиды, т. е. здесь повторяется то же явление, которое наблюдалось и в Бедийской росписи (табл. XX, XXII).

Таким образом, для художника, исполнившего роспись на столбах, а возможно, и остальную ныне несохранившуюся роспись зальной части храма, свойственна живописная манера, характерная для более ранней палеологовской живописи, тогда как для двух других художников, украшавших росписью алтарную апсиду, свойственна линейно-графическая манера, которая уже довольно ощутима в палеологовском искусстве к середине XIV в. и чем дальше тем все больше и больше усиливается.

Такую манеру видим в росписях Цаленджихи[179]; в миниатюрах середины XIV в. Нового Завета с псалтырью (Моск. ист. муз. греч. 407)[180]; в Эрмитажных иконах второй половины XIV в. (Успение[181], Умиление[182]); в иконах позд. XIV в. из Третьяковской галереи (Благовещенье[183], Одигитрия[184]); в росписи Перивлепты в Мистре (ран. XV в.).

Та же линейно-графическая манера в меньшей или большей степени имеет место в сербских росписях Дечан (1340)[185], Лесново (1346—48)[186], Маркова монастыря (1370)[187], Раваницы (1375)[188], церкви Апостолов Печской патриархии (1390)[189] и др.

Та же манера и в грузинских росписях второй половины XIV в. — начала XV в. — Мартвили, Убиси[190], Набахтеви[191].

---

[179] Ш. Я. Амиранашвили. История грузинского искусства. М., [illegible], таб. 173—176; цв. вклейка к стр. 288.
[180] В. Н. Лазарев. История византийской живописи. Том II, таб. 314—317.
[181] Там же, таб. 319.
[182] Там же, таб. 320.
[183] Там же, таб. 321.
[184] Там же, таб. 322.
[185] С. Радойчич. Цит. соч., таб. 78—81.
[186] Там же, таб. 81—83.
[187] Там же, таб. 86, 87, 89—91.
[188] Там же, таб. 93—95.
[189] Там же, таб. 98.
[190] Ш. Я. Амиранашвили. История грузинского искусства. М., [illegible], таб. 152—156. Цветн. вклейка к стр. 280; Его же. Убиси. Тб., 1930.
[191] Его же. История грузинского искусства. М., 1963, таб. 172.

Наличие в лыхненской росписи двух манер, одной манеры живописной, характерной для ранней палеологовской живописи, другой — линейно-графической, характерной для более поздней палеологовской живописи, не дает вместе с тем основания считать, что эта роспись разновременная, т. е. что на столбах, а может быть, вообще в зальной части храма, она была исполнена раньше, в более ранней манере, а в апсиде — позже, в более поздней манере.

Вся роспись исполнена одновременно. Об этом говорит и одинаковый для всей росписи красочный материал, и единый план всей росписи, и совершенно одинаковое начертание букв всех надписей, и греческих и асомтаврули, независимо от того, находятся они в росписи апсиды или в росписи зальной части.

Создается впечатление, что все эти надписи делались одной рукой, возможно, рукой одного из художников, исполнявших роспись, а возможно, и специальным работавшим с ними «шрифтовиком».

Сопоставление росписи на столбах с росписью апсиды позволяет представить себе распределение работы между художниками. Несомненно, наибольшим мастерством, подлинной артистичностью отличается роспись на столбах; она говорит о том, что исполнявший ее был большим и замечательным художником, превосходящим тех, которые исполняли роспись апсиды.

Возникает вопрос, почему же роспись наиболее чтимой и важной, наиболее значительной части храма, т. е. апсиды и купола, исполнял не этот превосходящий других художник, а те, чье мастерство было несколько ниже. Дело в том, что роспись храма могла исполняться тогда, когда характерная для более раннего времени живописная манера хотя еще и продолжала существовать, но стала уже в какой-то мере устаревшей, «старомодной» и поэтому начала вытесняться все больше и больше усиливающейся линейно-графической манерой, т. е. где-то в середине XIV в.

Потому-то два художника, хотя и обладавшие меньшим мастерством, но работавшие в новаторской для того времени и «модной» линейно-графической манере, получили для росписи наиболее значительные и главные части храма — конху, алтарную апсиду, купол, тогда как превосходившему их по мастерству художнику, но работавшему в более ранней, «старомодной» манере, предоставили расписывать менее значительную часть храма — помещение для молящихся.

Как отмечалось выше, надписи в лыхненской росписи, сопровождающие отдельные изображения или композиции,

исполнены одни на греческом языке, другие на грузинском — асомтаврули; при этом ни по месту расположения этих надписей, ни по тому, какие изображения или сюжеты они сопровождают, ни по принадлежности их тому или другому художнику не прослеживается какая-либо логичная последовательность и закономерность применения того или другого письма.

Тот факт, что в святительском ряде тексты свитков на греческом языке, а названия святых — на грузинском, асомтаврули, позволяет предположить, что в данном случае, возможно, имеется использование греческих образцов местным художником. Перевести с греческого и написать письмом асомтаврули название того или другого святителя не представляло для него большой трудности, тогда как для больших текстов в свитках это уже представлялось значительно более сложным, и потому он предпочел оставить их без изменения на греческом языке. При этом нужно отметить, что наличие в лыхненской росписи одновременно и надписей асомтаврули и надписей на греческом языке — не единичное явление; то же мы видим и в других грузинских росписях XIV—XVI вв., например, в Гелати, Набахтеви, Хоби и др.

Такое же явление видим и в известной рукописи Разноцветная 01 № 58 из библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, где изображения святых и сцены сопровождаются иногда греческими, иногда грузинскими надписями[192].

Кроме смыслового значения, надписи в лыхненской росписи играют также немаловажную чисто декоративную роль. Надписи, исполненные чисто белой краской, наряду с другими белыми пятнами и деталями, создают в росписи определенные характерные для нее колористические акценты. Большое значение имеют эти надписи и в отношении композиции. Чувствуется, что художник тщательно обдумывает и месторасположение надписи в кадре, и размеры букв. Так, например, с правой стороны композиции Евхаристии, ниже сопровождающей ее надписи, слабо сохранились отдельные буквы, совершенно одинаковые с буквами существующей надписи, но значительно меньшие по размеру. Видимо, исполнив первоначально надпись, художник не был удовлетворен ее месторасположением и размерами букв и потому закрыл ее цветом

[192] Ш. Я. Амирани швили. История грузинского искусства. М., 1963, стр. 287, 288, таб. 179; Л. А. Шервашидзе. Миниатюры Кутаисской рукописи № 115 и Ленинградской 01 № 58. Сообщ. АН ГССР, т. XIV, № 1, Тб., 1953, стр. 55—62; Его же. К вопросу о средневековой грузинской светской миниатюре. (Миниатюры батальной тематики в Джручской псалтыри). Тб., 1964, стр. 21, 103.

фона, из-за которого она все-таки местами просматривается, а выше повторил ее, но уже более крупными буквами.

В отличие от росписей Бедийского храма, где живописный орнамент как элемент декора почти совсем отсутствует, в лыхненской росписи он представлен в очень большом количестве и довольно разнообразно и играет в декоративном убранстве интерьера немаловажную роль.

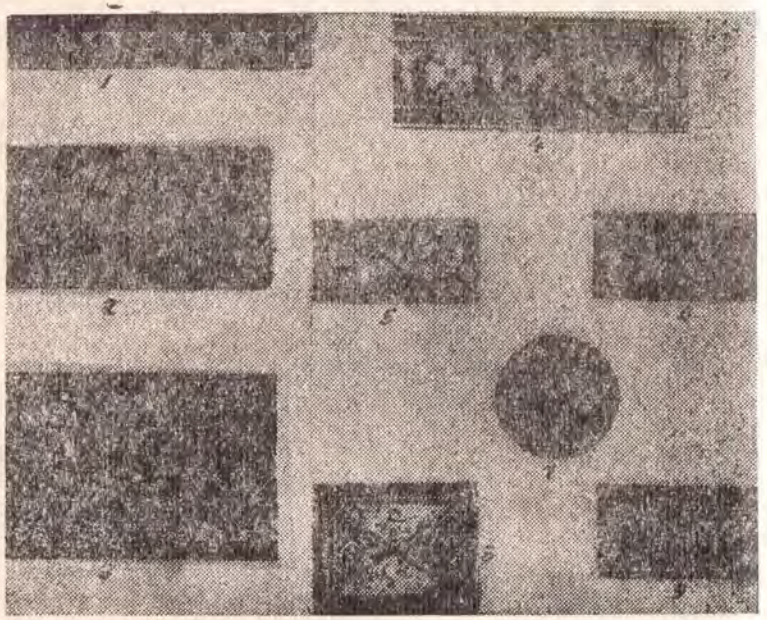


Рис. 9. Лыхненский храм. Прориси орнаментов.

Горизонтально расположенный орнаментальный фриз широкой полосой отделяет роспись апсиды от конхи (рис. 9_2). Другая полоса орнамента полукругом обрамляет поле конхи со стороны триумфальной арки; орнамент венчает верх пилястров (рис. $9_{5,6}$), как бы имитируя фигурную капитель; орнамент идет узкими вертикальными полосами по заплечикам алтарных бем и по заплечикам подкупольных столбов и пилястров (рис. 10), он украшает выступающие ребра купола, заполняет поверхности живописно исполненных элементов архитектуры в боковых апсидах храма. Орнамент, кроме того, очень часто входит непосредственно в композицию тех

или других сюжетов росписи. Он украшает ткани, например, одеяния фигур святительского ряда, поверхности покровов престолов в сцене Евхаристии, а также поверхности отдельных архитектурных деталей, например, колонок и куполов киворием и др. Наконец, орнамент заполняет все остающиеся свободными уголки и другие плоскости, образуемые при сопряжении контуров разных очертаний, например, прямоугольника со вписанной в него полуокружностью арки и др.

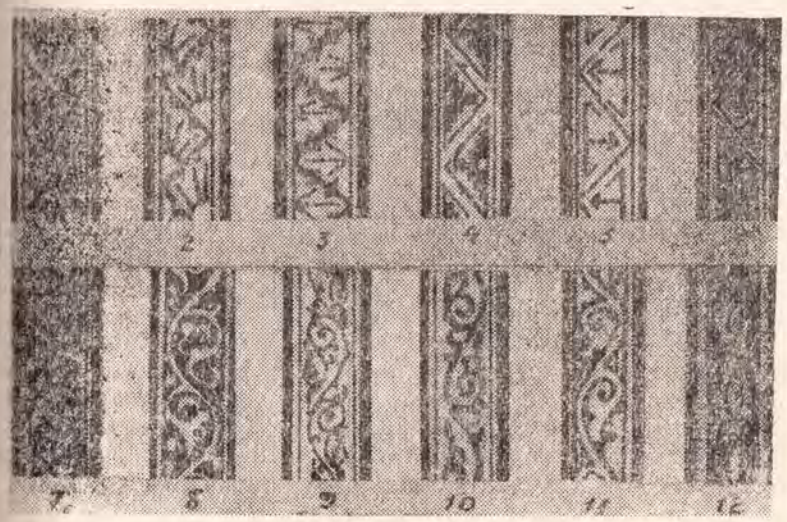


Рис. 10. Лыхненский храм. Прориси орнаментов.

Орнаментальные мотивы лыхненской росписи часто находят параллели, которые или полностью повторяют тот или иной мотив, или дают его варианты, или, наконец, имеют одинаковую схему построения. Эти параллели видим в памятниках монументальной живописи и Грузии, и России, и Балканских стран, и Византии.

При этом эти параллели принадлежат как к памятникам, одновременным лыхненской росписи, так и к более ранним, или, наоборот, более поздним.

Это, в первую очередь, относится к особенно широко распространенному городчатому орнаменту, и цельному и разделенному пополам по длине, а также ко всем разновидностям S-образного орнамента.

Фриз из Лыхны, представляющий сочетание городчатого орнамента с окружностями, соединенными прямыми вставка-

ми, как звенья цепи (рис. 9_2), видим в росписях Дионисиу на Афоне[193], в Студенице (ц. Богородицы[194]), в Старо Нагоричино[195].

Фриз, состоящий из соединенных пальметт и листьев (рис. $9_{4, 5, 6}$) видим в Мартвили (поздн. слой XVI в.), в Ахтале, в Цаленджихе и т. д.[196]. Этот же фриз имеется в росписях Куртея де Арджеш[197], Лесново[198], Дионисиу[199], Матеич[200], Жичи[201], Сопочан[202], в мозаиках Кахрие Джами[203], а также в новгородских росписях в ц. Рождества на кладбище, в ц. Спаса Преображения.

Вертикальный орнамент из Лыхны, образованный сложным симметричным переплетением четырех побегов (рис. $10_{1, 2}$), находит близкие по схеме параллели в росписях Ахталы, Цаленджихи[204], а также Дечан[205], Раваницы[206], ц. св. Никиты[207].

Очень много параллелей имеет находящийся в конхе дьяконника Лыхненского храма волнистый меандр (рис. 9_1), орнамент, восходящий к далеким античным прототипам (Пицундская мозаика, Убиси[208], Янаш[209], Кахрие Джами[210], Баптистерий св. Марка в Венеции[211] и многие др.).

Много параллелей находит также и лыхненский вертикально идущий орнамент, основой которого являются примыкающие друг к другу равносторонние треугольники, каждый из которых заполнен орнаментальным мотивом, в одном случае геометрическим, линейным (рис. $10_{4, 5}$), в другом случае растительным (трилистником, веерообразным листом, пальметтой, лиственным завитком (рис. $10_{2, 3, 6}$) и т. д. Близкие мотивы видны в Цаленджихе, Мартвили, Светицховели, Бутеули, Хе, Янаше[212], а также в Трескавце[213], в ц. Богородицы Перивлепта[214].

То же относится и к усложненной разновидности того же орнамента, представляющей проходящую по вертикальной оси цепь ромбов с примыкающими к ним с двух сторон треугольниками. Каждая из этих фигур заполнена мотивом, представляющим веерообразный лист (рис. 10_1). Этот же мотив видим в Ипрари, Зелобани, Гелати и т. д.[215], а также в Кахрие Джами[216], в Баптистерии св. Марка в Венеции[217].

Отметим также имеющийся в лыхненской росписи мотив «конверт», прямоугольник, разделенный диагоналями на четыре треугольника, каждый из которых заполнен орнаментом (рис. $9_{8, 9}$). И этот мотив имеет свои параллели, например, в росписях ц. Богородицы Перивлепты[218], Сопочан[219], Каленича[220], ц. Богородицы Захлумитиссы в Зауме[221] и др. Рисунок орнамента лыхненской росписи выразительный, четкий, он исполнен уверенной рукой. Орнамент в общем декоре храма занимает соответствующее ему подчиненное положение.

Вместе с тем нельзя не отметить, что в орнаментальных мотивах в целом не чувствуется единства. По виду и, главное, по разномасштабности отдельных орнаментальных мотивов создается впечатление их несоответствия друг другу, что так же, в какой-то мере, является датирующим фактором для росписи.

Остановимся еще на одном моменте, касающемся лыхненской росписи.

Как это показал О. Демус, основой членения византийской росписи являются горизонтальные зоны, расположенные согласно восходящей прогрессии величин. В каждой верхней зоне изображения последовательно увеличиваются, так что самые крупные из них занимают самые верхние части храма; благодаря этому наиболее священные изображения оказываются самыми крупными; в то же время таким построением нивелируется отчасти перспективное уменьшение более отда-

193 Ch. Diehl. Manuel d'art byzantin. Paris, 1926, рис. 422 на стр. 849.
194 Загорка Janц. Цит. соч., таб. XXXV, рис. 220; таб. XXXVI, рис. 221, 222.
195 Там же, таб. XXXVI, рис. 227.
196 Материалы фондов ИИГИ АН ГССР.
197 O. Tafraly. Monuments de Courtea de Argos. Atlas. Paris, 1931, таб. L, LXXXVIII, LXXXVIII bis.
198 Ch. Diehl. Цит. соч., рис. 414 на стр. 830.
199 Там же, рис. 422 на стр. 849.
200 Там же, рис. 409 на стр. 822.
201 Загорка Janц. Цит. соч., таб. XLII, рис. 265.
202 Там же, таб. LI, рис. 336.
203 В. Н. Лазарев. История византийской живописи. Т. II, таб. 285.
204 Материалы фонда ИИГИ АН ГССР.
205 Загорка Janц. Цит. соч., таб. XXIV, рис. 153; таб. XXV, рис. 158.
206 Там же, таб. XXVI, рис. 164.
207 Там же, таб. XXIII, рис. 474.
208 Ш. Я. Амиранашвили. Убиси, Тб., 1930.
209 Материалы фонда ИИГИ АН ГССР.
210 Diehl. Цит. соч., рис. 395 на стр. 798.
211 Там же, рис. 399 на стр. 805.
212 Материалы фонда ИИГИ АН ГССР.
213 Загорка Janц. Цит. соч., таб. VI, рис. 38, 39.
214 Там же, таб. IV, рис. 25, 26.
215 Материалы фонда ИИГИ АН ГССР.
216 Ch. Diehl. Цит. соч., стр. 395, рис. 798.
217 Там же, стр. 399, рис. 805.
218 Загорка Janц. Цит. соч., таб. XLVI, рис. 296.
219 Там же, таб. XIV, рис. 293.
220 Там же, таб. I, рис. 329, 330.
221 Там же, таб. XVIII, рис. 445.

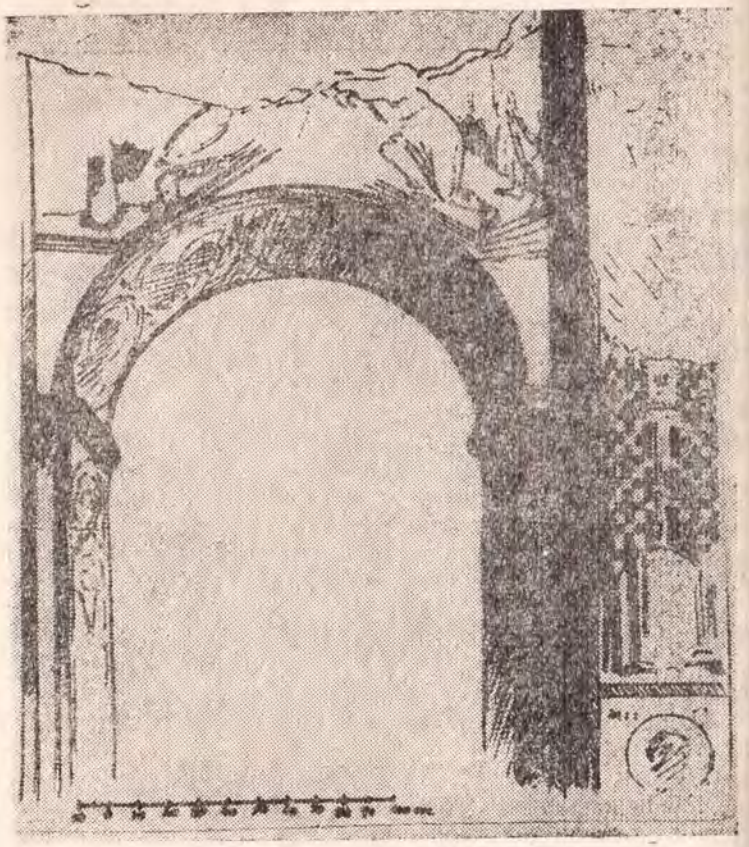


Рис. 11. Лыхненский храм. Часть интерьера.

ленных изображений; они не искажаются, и зритель как бы находится на одном расстоянии от каждого из них[222].

В изучаемой же нами лыхненской росписи решение, судя по сохранившимся частям, несколько иное. Дело в том, что явное увеличение размера фигур этой росписи видим главным образом в конхе апсиды: в лыхненской росписи фигура богоматери с младенцем на троне в сопровождении двух преклоняющихся перед ней ангелов значительно крупнее всего остального; она доминирует и как бы парит над всем пространством и над всеми другими фигурами и сценами рос-

[222] O. Demus. Byzantin mosaic decoration. London. 1948, стр. 16—20



Рис. 12. Лыхненский храм. Прорись двух слоев росписи в дьяконнике.

писи, тогда как регистры с находящимися в них фигурами заметно уменьшаются по мере перехода вверх.

При восходящей прогрессии величин создается оптическое нивелирование размеров изображений и зритель как бы находится на одном расстоянии от каждого из них. Но тогда и те части стен, на которых находятся эти изображения, зрительно оказываются более приближенными, чем они есть на самом деле, т. е. получается постепенное скрадывание высоты интерьера здания, все оно кажется ниже, чем есть на самом деле.

В лыхненской же росписи, где происходит обратное явление, т .е. нисходящая прогрессия, каждое изображение, из-за своей уменьшенности по сравнению с нижерасположенным кажется еще более отдаленным от зрителя, чем на самом деле; поэтому и те части стен, на которых они помещены, кажутся еще более отдаленными, чем в действительности, т. е. получается оптическое увеличение высоты внутреннего пространства.

И когда взгляд, переходя от более крупных нижних изображений к постепенно все больше и больше уменьшающимся верхним изображениям, доходит наконец до высшей точки — конхи, где помещены вдруг необычайно большие и доминирующие фигуры, то они не кажутся, из-за своей превосходящей величины, более приближенными к зрителю, так как нижерасположенные регистры своим постепенным уменьшением по мере перехода вверх уже подготовили глаз зрителя к ощущению усиленного впечатления высоты стен; изображение в конхе кажется находящимся именно на этой высоте и, благодаря этому, особенно огромным, даже бóльшим, чем на самом деле.

Такая же схема членения росписей, судя по сохранившимся фрагментам, была, возможно, и в Бедийском храме, где наиболее широкий — нижний регистр, в то время как находящиеся над ним сцены чудес Христа меньше и по высоте и по размеру фигур.

Однако мы не можем сейчас говорить с уверенностью, был ли таков замысел художника, исполнявшего в начале XI в. первоначальную роспись, или это следствие поновления этой росписи в XIV в., когда были исполнены сцены из жизни Христа и когда для самого стиля этого времени вообще было характерно размельчение и уменьшение абсолютных размеров и регистров и фигур, уменьшение масштабов.

Изучение лыхненской росписи говорит о том, что мастера, исполнявшие эту роспись, были незаурядными художниками. К сожалению, они не оставили своих имен. Мы не знаем, были ли они приезжими из Константинополя и вносившими по воле заказчика в свою живопись изменения в отдельные схемы иконографически сложившихся, канонизированных сюжетов и сцен, или — что более вероятно — местными уроженцами, прошедшими константинопольскую школу, которая явно чувствуется в этой росписи.

ГЛАВА III

ДВА ПАМЯТНИКА СРЕДНЕВЕКОВОЙ СТЕННОЙ РОСПИСИ В ГАЛЬСКОМ РАЙОНЕ

Стенная роспись Пшаурского храма

Стенная роспись украшает внутренность церкви, которая расположена недалеко от сел. Бедия (Гальского района) и входит как составная часть в большой крепостной комплекс, называемый местными жителями «Пшаури». Комплекс был открыт экспедицией Абхазского института в 1959 году, и о нем, так же как о росписи входящей в него церкви, впервые упоминает в своих полевых записках археолог М. М. Трапш.

Здание, где находится изучаемая роспись, представляет небольшую, сильно разрушенную церковь зального типа. Она имеет снаружи прямоугольный контур, внутри — полукруглую апсиду с двумя боковыми нишами и одним оконным проемом. Сохранились следы западного притвора. Помещение для молящихся перекрыто коробовым сводом. С западной стороны в середине — дверной проем, над ним — оконный. Церковь была внутри сплошь отштукатурена и покрыта росписью; в настоящее время от этой росписи остались только фрагменты, однако изучение и этих немногочисленных остатков стенной росписи представляет несомненный интерес.

В конхе апсиды, судя по остаткам, находилось изображение богоматери на троне. Внизу по стене апсиды шел святительский ряд.

Между фризом, идущим под троном в конхе, и святительским рядом имеется широкая полоса, в настоящее время лишенная штукатурного и красочного слоя. Несомненно, она была прежде также заполнена фигурами. Судя по имеющимся аналогиям, эта полоса, возможно, была заполнена сценой Евхаристии в двух видах.

На северной стене остались лишь слабые следы красочного слоя, а на южной стене, ближе к алтарю, была изображена сцена мученичества, ниже находились изображения ктиторов.

Роспись лучше, чем на других стенах, сохранилась в верхней части западной стены, где расположена одна из сцен «праздничного цикла» — Сретение. Справа, на ступеньках алтаря, стоит старец Симеон, который, склонившись, держит в покровенных руках запеленутого младенца. Против него слева находились Мария, Иосиф и другие присутствующие. От них остались только части нимбов. За фигурами — архитектурные детали. Здесь характерно, что, не отходя от одной из канонизированных схем (близкую параллель кото-

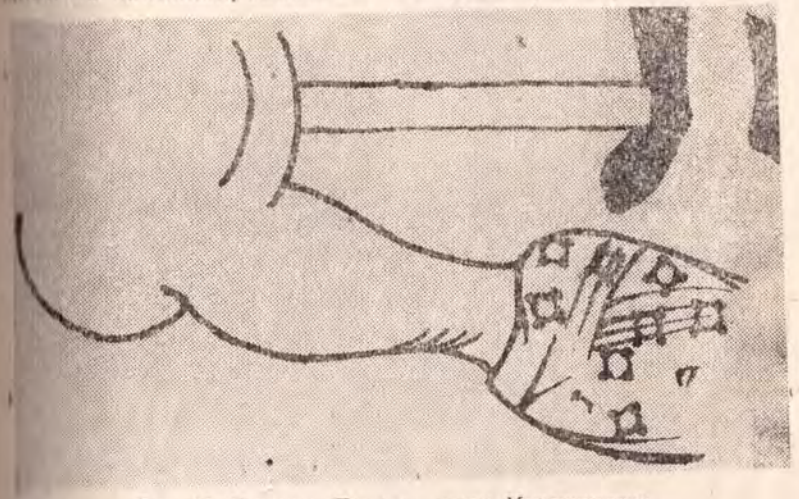


Рис. 13 Пшаури. Прорись сцены Мученичества.

рой находим в росписи XIV века Пантанассы в Мистре[1]), художник сумел композиционно использовать оконный проем, который, казалось бы, должен был мешать ему и нарушать цельность плоскости стены.

В фигуре Симеона, стоящей устойчиво на широко расставленных ногах, чувствуется внутренняя динамичность, в наклоненной позе большая выразительность, хорошо передана одновременно и нежность и почтительность к младенцу, которого он держит в своих руках. Здесь официальность и торжественная репрезентативность, свойственная более раннему византийскому искусству, уступает место сердечности и задушевности, что характерно для палеологовского стиля.

Черты того же стиля усматриваются и в ряде формальных моментов, а именно в стремлении к созданию объемности фигуры, что достигается ее моделировкой, высветлением

[1] В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II, М., 1948, табл. 339.

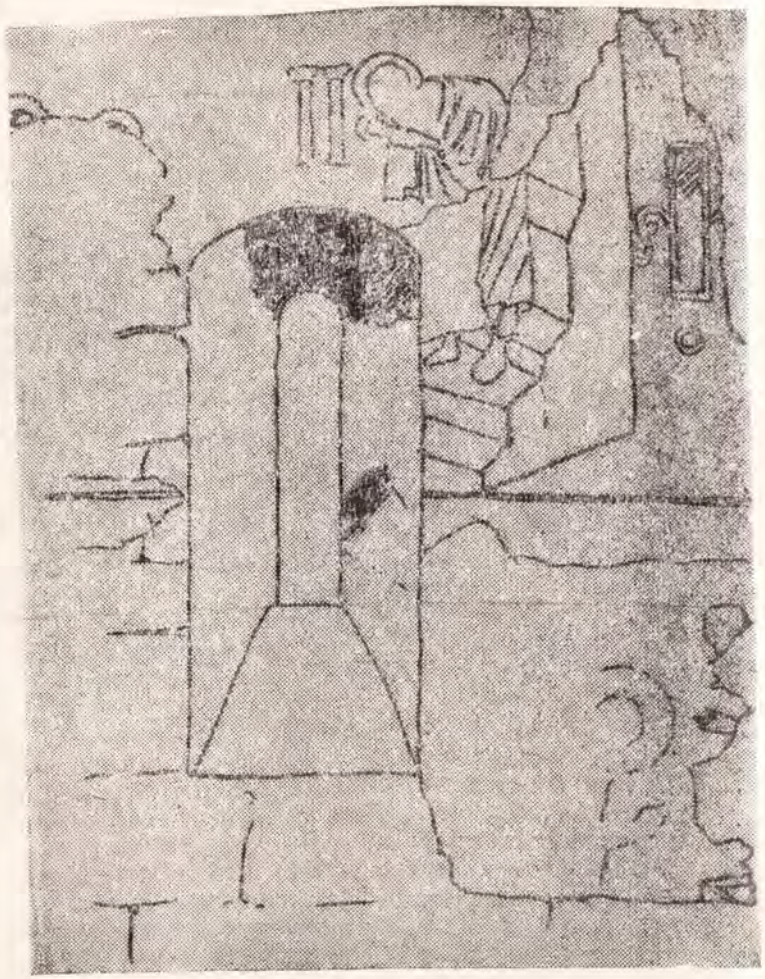


Рис. 14. Пшаури. Прорись сцены Сретения.

ярко-белыми штрихами по линии складок драпировок и в местах выступания частей тела под одеждой. Этим фигурам придается особенная, как бы металлическая, выпуклость, что особенно характерно для памятников искусства XIV века, как, например, для стенных росписей Лыхны, Убиси и др. Динамическое нагромождение архитектуры в рассматрива-

мой росписи также является одной из характерных черт палеологовской живописи.

Динамична также фигура летящего ангела, которая сохранилась на отдельном упавшем камне (табл. XXIV).

Кроме отмеченных выше, характерной для палеологовской живописи чертой является тенденция к изживанию монументальности, к уменьшению размеров фигур, к уточнению масштабов, что также наблюдается в пшаурской росписи.

Общий колорит росписи светлый. Характерно сочетание жемчужных тонов: светлых сиреневых, розоватых, голубоватых цветов с белильными просветами. Верхняя часть фона светлая, серовато-голубая, нижняя — позем — светло-розового. Того же цвета разных оттенков и архитектура этой сцены.

В откосе западного окна сохранился белый растительный орнамент на фоне треугольных полей попеременно темно-коричневого и голубовато-серого цветов (табл. XXV).

Таким образом, изучение остатков пшаурской росписи позволяет отнести ее хронологически к кругу памятников XIV в. без более конкретных уточнений из-за ее сильной разрушенности и фрагментарности.

Стенная роспись Мапаш Охуаме

Стенная роспись была обнаружена при расчистке небольшой зальной церкви, входящей в комплекс, который носит название «Мапаш Охуаме» и расположен в селе Царче Гальского района. Расчистка апсиды открыла нижнюю часть стены, сохранившей слой штукатурки с фрагментами росписи (рис. 15). Роспись была также на передней стенке находящегося в алтаре престола, представляющего собой монолитный блок песчаника (рис. 16).

Роспись непрерывно продолжается до уровня пола, причем здесь интересна довольно любопытная и, по-видимому, не имеющая себе параллелей деталь, а именно: стена апсиды не сопрягается с поверхностью пола, как обычно, под прямым углом, но при помощи штукатурки здесь сделан заоваленный переход от стены к полу, причем радиус закругления доходит до 35 см (табл. XXVI). Роспись с вертикали стен переходит на заоваленную часть почти до горизонтальной плоскости пола. Судя по остаткам, можно определить, что на стене были изображены стоящие в ряд фигуры в трехчетвертном повороте, обращенные к центру апсиды. С левой стороны помещены три фигуры, справа — две. Две крайние фигуры слева и крайняя фигура справа, судя по одеяниям, изображают

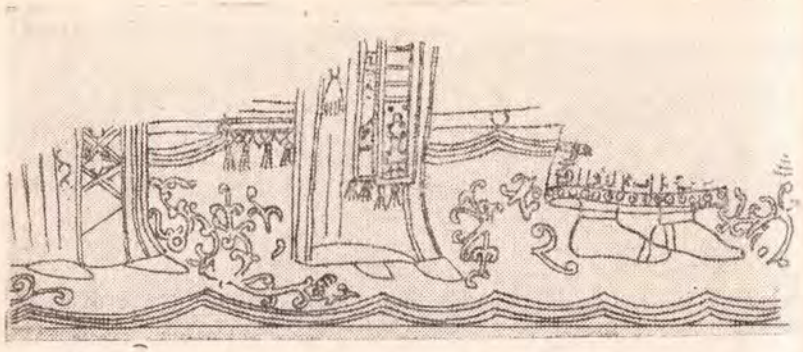


Рис. 15. Мапаш Охуаме. Прорись остатков росписи апсиды. Северная сторона.

святителей, а оба персонажа, находящиеся ближе к центру,— светские лица.

Фоном для фигур (вернее, для их низа, от колен до пят) служит орнаментированная полоса, изображающая как бы длинный ковер, повешенный за кольца, надетые на горизонтальный стержень.

В росписи Мапаш Охуаме является несколько необычным и не имеющим аналогии то, что в ряду святителей помещены в апсиде светские лица. А то, что два, обычно расположенных друг над другом, элемента росписи — святительский ряд и орнаментальный плат совмещены и наложены друг на друга — явление исключительно редкое.

В декоре церкви интересна также живопись, покрывающая в виде вертикальной полосы переднюю стенку престола в алтаре и, так же как и горизонтальная полоса низа апсиды, явно имитирующая узорчатую ткань. Живопись эта в верхней части утрачена, но общая композиция достаточно ясна.

Центр композиции — большой, т. н. «болнисский», крест в кругу. Все его четыре тябла желтые и украшены красными и зелеными каменьями и жемчугом; фон в кругу красновато-коричневый. Все остальное поле полосы заполнено пересекающимися кругами, образующими диагональную сетку темных, синевато-серых криволинейных квадратов типа карточной «бубны» и светлых, голубовато-серых, крестообразнорасположенных миндалевидных фигур (рис. 16).

Интересно отметить, что орнамент этот, встречающийся и в декоре мозаичного пицундского пола V — VI вв., восходит к очень далеким эллинистическим мотивам[2].

[2] Maurice H. Chéhab. Mosaiques de Liban. Paris, 1959, стр. 13.

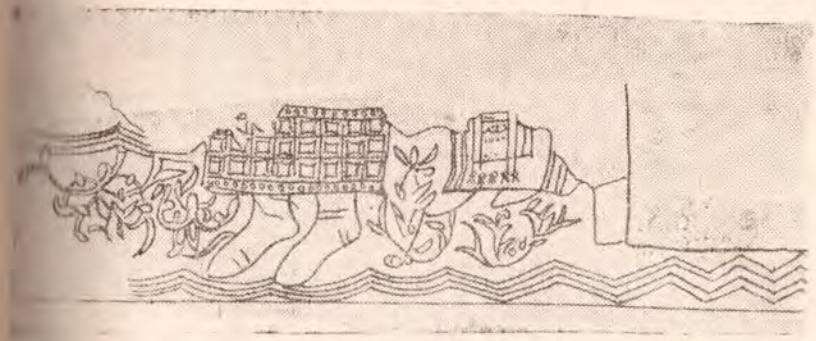


Рис. 16. Мапаш Охуаме. Прорись остатков росписи апсиды. Южная сторона.

Для усиления впечатления свисающей ткани художник с верхних углов престола проводит веерообразно расположенные темные линии, имитирующие складки материи.

Для росписи Мапаш Охуаме характерно, что художник распластывает фигуры плоскостно, причем он не мыслит себе поместить их в каком-либо реальном пространстве, но как бы накладывает плоскости на плоскости же. Поэтому ноги у фигур получились как бы парящими в воздухе на фоне висящего горизонтального ковра. Даже по тем остаткам росписи, которые сохранились в нижней части алтарной апсиды, видно, что художник стремился в ней к созданию особенно четко акцентированной ритмичности и изокефалии. Колорит росписи очень скуп и сдержан; колористическая гамма построена на сочетании теплых (кремового, желтого, коричневого) цветов с черным и темно-коричневым с сиреневым отливом. Рисунок не всегда правилен и плавен, часто линия несколько груба и как бы тороплива, но нанесена уверенной рукой.

Обилие украшений (жемчуг, зеленые и красные каменья в держателями, кисти эпитрахилей), а также способ их изображения сближают изучаемую роспись с лыхненской. Однако значительно более явно выраженное линейное начало в этой росписи по сравнению с лыхненской, сугубо плоскостная манера ее исполнения, чисто графическая трактовка и фигур, и орнамента фона — все позволяет считать изучаемую роспись несколько более поздней, чем лыхненская, возможно, относящейся к XV в. Это в какой-то мере подтверждается и тем, что в росписи, особенно в орнаментальных мотивах,

имеют место ясно выраженные реминисценции более ранних образцов V—VI, X—XI вв.), что является характерным именно для XV в.

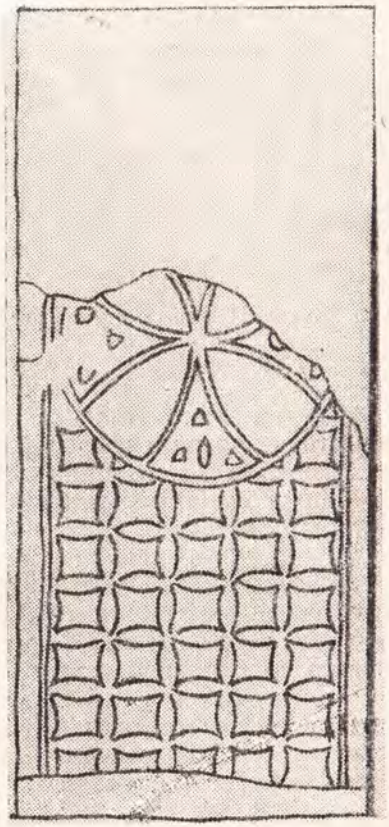


Рис. 17. Мапаш Охуаме. Прорись росписи на престоле.

Несомненно, бóльшая сохранность памятника позволила бы дать более точную и обоснованную датировку этой росписи, которая, как это было отмечено выше, необычна в иконографическом отношении, что может быть объяснено как явление чисто местного характера.

ГЛАВА IV

СТЕННАЯ РОСПИСЬ ПИЦУНДСКОЙ УСЫПАЛЬНИЦЫ

Из сравнительно немногочисленных средневековых стенных росписей на территории Абхазии, роспись, покрывающая стены и своды небольшой часовни-усыпальницы, выстроенной в юго-западном углу западного притвора Пицундского храма, уже издавна привлекала внимание путешественников, ученых и исследователей как сама по себе, так и, главным образом, из-за имеющихся на ней греческих надписей. Об этой росписи упоминают Дюбуа де Монпере[1], Броссе[2], Муравьев[3], Еп. Порфирий[4], Дестунис[5], Мурзакевич[6], Помяловский[7] и др.

О росписи Пицундской усыпальницы пишет П. С. Уварова, характеризуя ее как роспись «довольно грубой работы»[8]. Позже о Пицундском храме, и, в частности, о росписи усыпальницы, говорит автор книги «Абхазия и в ней Ново-Афонский Симоно-Кананитский монастырь» А. Л-ъ (архимандрит Леонид[9]), а также повторяющий его И. Н.[10]. О стенной росписи

[1] F. Dubois de Monpereux. Voyage..., Том 1, стр. 228, 241. В русском переводе: Фредерик Дюбуа де Монпере. Путешествие вокруг Кавказа, т. 1, Сухуми, 1937, стр. 105 (в переводе неточности).

[2] M. F. Brosset. Rapports sur un voyage archèologique dans la Géorgie et dans l'Arménie. S-Pb. 1851, VIII гар. стр., 128 и дальше.

[3] Муравьев. Грузия и Армения, т. III, стр. 306.

[4] Еп. Порфирий. «Записки императорского Одесского общ-ва истории и древностей», т. X, 1887, стр. 177.

[5] Дестунис. См. Помяловский И. Сборник греческих и латинских надписей Кавказа. СПб., 1881, стр. 39.

[6] Мурзакевич. Древнейший Пицундский православный храм на вост. берегу Черного моря. «Записки Имп. Одесского общ-ва истории и древностей», т. X, 1887, стр. 421.

[7] И. Помяловский. Сборник греческих и латинских надписей Кавказа. СПб., 1881, § 61, стр. 39; Там же, см. и вышеупомянутую литературу.

[8] П. С. Уварова. Кавказ, Абхазия, Аджария, Шавшетия, Посховский участок. «Путевые заметки», ч. II, М., 1891.

[9] А. Л-ъ. Абхазия и в ней Ново-Афонский Симоно-Кананитский монастырь. М., 1885, стр. 35, 36.

[10] И. Н. То же название. М., 1898, стр. 98, 99. В книге имеется гравюра на меди с изображением апостолов Андрея и Симона с южной стены усыпальницы. Это изображение очень далеко по стилю и рисунку от оригинала.

усыпальницы говорит А. С. Башкиров[11]. Полемизируя с Уваровой, он дает высокую характеристику этой росписи. Вместе с тем нужно отметить, что в описании росписи, сделанном Башкировым, имеются отдельные неточности.

Об этой же росписи говорит в своих двух работах Н. И. Толмачевская[12]. Она дает описание расположения росписи, датирует ее XVI в. и после характеристики росписи по сравнению с более ранней, в частности XIV в., особенно отмечает глубокий драматизм композиции Плача над Христом и исполнение горного ландшафта в сцене Сошествие во ад. Толмачевская прилагает фотоснимок со сделанной ею же красочной копии сцены Плача (в некоторых деталях недостаточно точно передающей оригинал; например, в этой копии лестница в руках Никодима заменена палкой).

Наконец, о росписи в часовне, в связи с чтением греческих текстов этой росписи, упоминает Т. С. Каухчишвили. На основании палеографии и наличия в одной из надписей имени католикоса Эвдемона, который идентифицируется с Эвдемоном I Чхетидзе (1540—1576), и поскольку при Эвдемоне II Квариани (1657—1659) резиденция католикоса из Пицунды была уже перенесена в Гелати, надпись, а следовательно и роспись, к которой она относится, датируется второй половиной XVI в.[13]

Рассмотрение приведенной выше библиографии показывает, что хотя пицундская роспись и привлекала внимание отдельных авторов, но их интерес к ней был сосредоточен в основном на входящих в нее греческих надписях. В соответствии с этим и датировка росписи основывалась, главным образом, на палеографии этих надписей и на содержании текста одной из них.

Усыпальница, встроенная в притвор Пицундского купольного храма, представляет собой небольшую церковку зального типа с полукруглой, выступающей снаружи апсидой и коробовым сводом, имеющим слабо выраженную стрельчатость и перекрытым сверху двухскатной кровлей. Южной и западной стенами церковка примыкает к стенам основного сооружения.

---

[11] А. С. Башкиров. Археологические изыскания в Абхазии летом 1925 года. «Изв. научн. общ-ва», вып. IV, Сухум, 1926, стр. 28—30.

[12] Н. И. Толмачевская. Фрески древней Грузии. Тбилиси, 1931, стр. 31, 32, рис. 42; Ее же. Декоративное наследие древнегрузинской фрески. Тб., 1939, стр. 62, рис. 37, на стр. 44.

[13] ო. ყაუხჩიშვილი. ბერძნული წარწერები საქართველოში. თბ. 1951, стр. 3.

Церковка выложена из кирпича на известковом растворе с последующей штукатуркой и росписью внутри помещения. Пол апсиды без повышения относительно пола остального помещения.

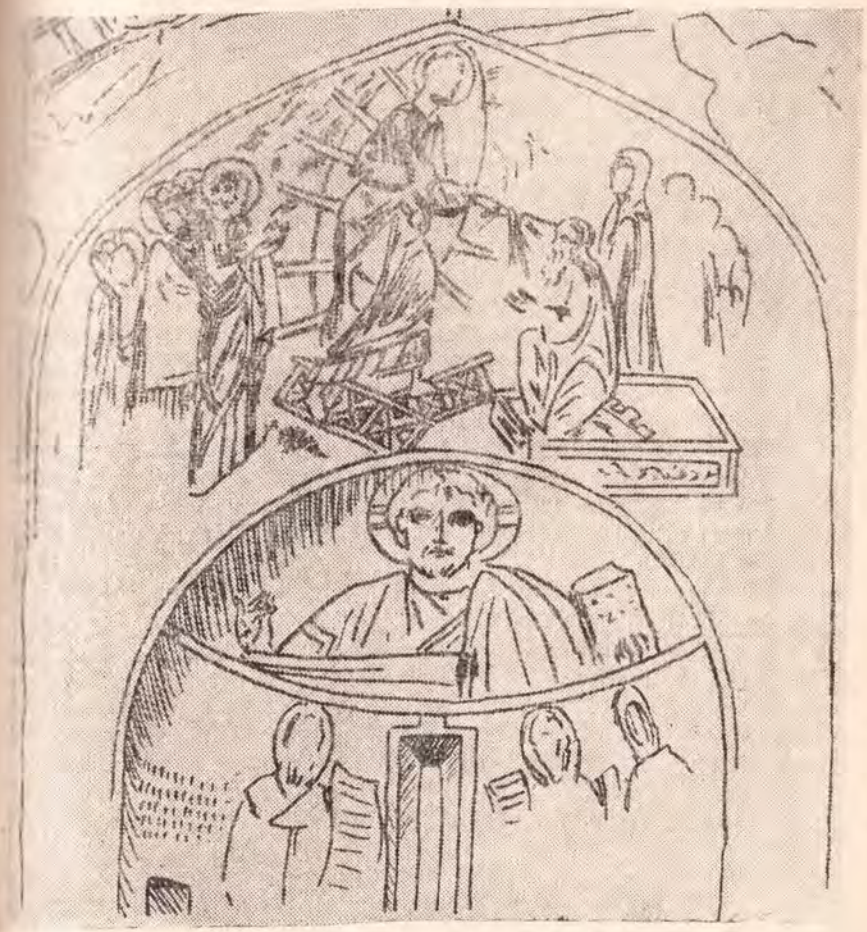


Рис. 18. Пицундская усыпальница. Прорись сцены Сошествия во ад и фигуры Христа Пантократора в конхе апсиды.

В апсиде — прислоненный к стене престол, справа от него — стенная ниша прямоугольного очертания. Над престолом — узкий прямоугольный оконный проем с расширяющимся внутрь откосами; другой такой же проем в запад-

ной стене. Последний является фактически единственным источником света, проникающего внутрь помещения, так как расположен непосредственно над подоконником окна большого храма. В северной стене вход в виде прямоугольного дверного проема. Высота конхи алтарной апсиды значительно ниже высоты свода, разница между ними — 1,10 м, благодаря чему над дугой апсиды получается очень высокая лобовая стена, а сама апсида воспринимается как заглубленная ниша.

В соответствии с аркой, образуемой конхой, и на остальных трех стенах также имеются одинаковые с ней по высоте пристенные арки в виде ниши с арочным перекрытием, глубиной до 0,5 м, причем в южной стене, в отличие от остальных, арка покоится на консолях, так как к этой стене примыкает гробница в виде саркофага, поднимающегося над уровнем пола на высоту до 0,7 м.

Конху алтарной апсиды занимает большое, доминирующее над всем, погрудное изображение Христа Пантократора, ниже — фигуры святителей в крестчатом одеянии со свитками (табл. XXVII).

На лобовой стене, над триумфальной аркой, помещена сцена Сошествия во ад, на противоположной западной лобовой стене — Распятие, на южной стороне свода — Распинание Христа, на северной же стороне свода — Плач над Христом.

В полукруглом пространстве, над настенными арками, на южной стене, изображены в рост два апостола — Андрей и Симеон, на западной стене — две очень слабо различимые фигуры, возможно, также апостолы; на северной стороне, поскольку здесь имеется дверной проем, фигуры (Петра и Павла) помещены в откосе пристенной арки, в замке которой между головами этих святых исполнен украшенный камнями и жемчугом крест в кругу. Над дверным проемом, в тимпане, сохранилась верхняя часть фигуры Христа Эммануила.

Откос противоположной настенной арки заполнен геометрическим и растительным орнаментом. На остальных откосах и на нижних частях стен живопись не сохранилась, а во многих местах отпавшая вместе с ней штукатурка заменена новой.

Колорит росписи построен на сочетании синевато-серого фона и сероватых, сиреневых, коричневых, зеленых, голубовато-серых тонов в сопоставлении с белыми высветлениями и белыми буквами, желтыми пятнами нимбов, шрафировкой, желтоватым цветом лиц и тел. Большое значение в колорите

ристическом решении играют широкие плоскости — светло-розовые (стены), серовато-зеленые (горки), желтые (врата ада).

Колорит в известной степени способствует раскрытию внутреннего содержания, настроения изображенного. В трех сценах «страстей христовых» (Распинание, Распятие, Плач над Христом) преобладают темные, мрачные краски, что соответствует происходящему в этих сценах; в сцене же Сошествия во ад значительно преобладают яркие тона, белое одеяние Христа с желтой, как бы золотой, шрафировкой, желтые врата ада, короны царей; те же цвета преобладают в одеяниях персонажей. Этим создается впечатление праздничности, торжественности, подчеркивается значение победы Христа над смертью и адом.

Изображение Христа в конхе отделено от остальной части апсиды горизонтальной полосой, состоящей из широкой ленты, окаймленной белыми линиями и проходящей над оконным проемом, который заключен в рамку из такой же полосы и соединен с горизонтальной полосой вертикальным перешейком (табл. XXVII).

При этом горизонтальная полоса не проходит, как это обычно бывает, на уровне перехода вертикальных стен апсиды в конху, а идет выше этого уровня, что, нужно полагать, диктовалось положением оконного проема. Вместе с тем, несомненно, это обстоятельство было удачно использовано художником для того, чтобы на искусственно уменьшенной поверхности конхи особенно значительным и монументальным выглядело крупное, занимающее все пространство этой поверхности, погрудное изображение Христа Пантократора, которое, не помещаясь в пределах отведенного ему поля, находит своим нимбом на полосу, окаймляющую триумфальную арку, что делает зрительно эту фигуру еще больше и значительнее. Фигура Христа Пантократора помещена на темном серовато-синем фоне, который является общим и для всей остальной росписи усыпальницы.

Лицо и вся фигура строго фронтальны, но взгляд широко открытых глаз не фиксирует зрителя, он направлен чуть в сторону, и это придает ему некоторую отрешенность, устремленность вдаль. Большой желтый нимб — с двойной обводкой коричневым и белым. Коричневым же даны по нимбу двойными тонкими линиями крестчатость и сохранившиеся буквы.

Правой рукой Христос благославляет именословно, в левой же руке держит книгу, слабо различимую в настоящее время из-за порчи; можно лишь разобрать, что книга светло-коричневая с темно-коричневыми застежками и изображена

в обратной перспективе. На Христе темный коричневато-сиреневый хитон с желтыми клавами и серовато-голубой гиматий. Несмотря на то, что драпировка одеяния передана в основном тонкими, темными и дублирующими их светлыми полосами и штрихами, они не дробят и не нарушают общего впечатления больших плоскостей. Волосы коричневые, с пробором посередине, проведены тонкими параллельными без волнистости линиями, по окружности повторяя контур головы.

В отличие от жесткой графической трактовки одеяния и волос, лицо исполнено плавленным письмом с очень мягкими переходами в тенях к прозелени и белильными растушеванными оживками в светлых местах.

В алтарной апсиде, по обеим сторонам оконного проема, помещены две плохо сохранившиеся и видные только в верхней части фигуры с нимбами и в святительском крестчатом одеянии. Они в трехчетвертном повороте и обращены к центру, навстречу друг другу, в легком склонении головы и спины. В их руках развернутые белые свитки с греческими письменами. Около правой от окна фигуры святителя надпись по-гречески: «Иоанн Златоуст»[14]. На его свитке написано по-гречески: «Святой бог, который покоится среди святых, который трижды святым голосом серафимов славится»[15].

За святителем справа помещена еще одна такая же еле различимая сейчас фигура; за святителем же слева симметричной фигуры нет, так как здесь ниша, в глубине которой изображен расцветший крест. Над нишей ранее упомянутая большая четырехстрочная греческая надпись, содержащая имя католикоса Эвдемона. Надпись исполнена белилами по общему для всей росписи темному серовато-синему фону, благодаря чему она ярко выделяется.

Художник хорошо использует, казалось бы, не совсем удобную для композиции поверхность лобовых стен, как восточной над конхой апсиды, так и одинаковой с ней западной. Поверхность стен ограничена снизу наружной стороной окружности арки, сверху же — очертанием коробового, с незначительной стрельчатостью, свода.

Над конхой, как уже отмечалось, изображена сцена Сошествия во ад (табл. XXVIII). Сцена эта, в основном, следует каноническим, иконографически сложившимся образцам, с определенной расстановкой и взаиморасположением

[14] თ. ჯოჯხაძე. Цит. соч., стр. 5.
[15] Там же, стр. 5.

определенных персонажей, а также соответствующими им жестами, поворотами и действиями.

Центр композиции занимает фигура Христа, которая выделяется среди других не только центральным и наиболее возвышенным местоположением, но также и колористически. Хитон на Христе светло-коричневого цвета, в тенях с шрафировкой белого цвета, жесткой и чисто графической, создающей впечатление большой яркости. Это впечатление еще больше усиливается тем, что фигура Христа помещена на фоне мандорлы темного серовато-синего цвета.

Христос поднимает за руку из саркофага стоящего на колене старца Адама. За Адамом стоит Ева, закутанная в сиреневое одеяние, а сзади еще три стоящие плохо сохранившиеся фигуры. За Христом Иоанн Креститель. Он обеими руками показывает на Христа, повернув одновременно с тем голову назад, к трем стоящим за ним персонажам в царских одеяниях и коронах. Один из них, седобородый, — Давид, другой — юный, безбородый — Соломон, оба поворотом головы вторя Крестителю, как бы передают это движение дальше, в сторону крайней, замыкающей композицию фигуры. Вместе с тем одновременное направление рук Крестителя в сторону Христа и обращение его лица назад, к стоящей за ним группе, объединяет эти фигуры с центральной, повернутой к ним спиной фигурой Христа.

Христос по размеру превышает остальные фигуры этой сцены и дан в динамичном порыве. Он широко шагает, ступая по створкам поверженных врат ада. Динамичны и остальные фигуры.

Пропорции фигур сильно вытянуты, головы по сравнению со всем телом малы, пропорции тел заметно увеличиваются сверху вниз, что придает им определенную монументальность. В расположении фигур хорошо использована, казалось бы, трудная для композиции конфигурация лобовой стены над апсидой. Головы фигур размещены по кривой, повторяющей кривизну свода, а сами фигуры расставлены как бы на горке, образуемой очертаниями арки апсиды.

На противоположной лобовой стене изображена сцена Распятия. Здесь живопись сохранилась значительно слабее. Во многих местах виден лишь контур, нижняя же часть росписи почти совсем утрачена. Конфигурация поля та же, что и над конхой; здесь, как и там, художник удачно использует ее для создания композиции, оправданной изображенным сюжетом. Нижняя выгнутая линия поля образует как бы поверхность горки, на вершине которой, в центре композиции, помещен крест с распятым Христом, по бокам же расставлены



Рис. 19. Пицундская усыпальница. Прорись сцены Распинания Христа.

фигуры, как бы находящиеся на склонах этой горы, вследствие чего задние фигуры расположены значительно ниже передних. Справа от креста стоит богоматерь, со взором, обращенным к лицу распятого, за ней слабо видны фигуры еще двух женщин.

Слева от креста — апостол Иоанн. Его голова склонена на руку, изгиб тела как бы вторит изгибу тела распятого. За Иоанном — воин Лонгин в характерной для него дина-



Рис. 20. Пицундская усыпальница. Прорись сцены Распятия.

мичной позе удивления, с поднятой правой рукой. За фигурами, параллельно картинной плоскости — светлая стена с вертикальными, поднимающимися выше нее столбиками-пилястрами. Внизу подъем в виде лещадных скалистых образований. Верхнюю часть занимает характерный для всей росписи усыпальницы темный серовато-синий фон[16]. На

16 Каждая композиция отделена от всего остального обрамляющей широкой темно-коричневой полосой с узкими белыми полосками по краям.

южной и северной сторонах свода поверхность снизу, как и на лобовых стенах, ограничена аркой ниши, что заставляет художника и на южной стороне свода считаться с этим обстоятельством (табл. XXIX). Здесь, как и в сцене Распятия, полукруглое очертание арки использовано как контур горки, на вершине которой водружен композиционно доминирующий крест. К кресту приставлены три лестницы: одна, в середине, — короткая, по бокам — две длинные. Одна нога Христа уже пригвождена к нижней дощечке креста, другая стоит на перекладине средней лестницы. Голова его на перекрестии креста.

Руки Христа держат стоящие на боковых лестницах и собирающиеся пригвоздить их палачи. Внизу, как кулисы, по краям стоят две компактные группы. Справа — старцы в длинных одеяниях и с покрывалами на головах. Передний протягивает палачу на лестнице молоток и гвоздь. Слева — группа воинов в конических шлемах. Возможно, для симметричности и справа, из-за группы старцев, тоже видна голова в шлеме.

Фигура переднего воина с левой стороны и по своему расположению и по одеянию значительно отличается от остальных стоящих за ним воинов. Его грудь, покрыта кольчугой, стан охватывает широкая голубая полоса, т. н. cinctorium[17]. Правой рукой он придерживает плащ, край которого свисает у него с левой руки. Возможно, здесь изображен какой-то военачальник. Фоном сцены служит стена, расположенная фронтально и у краев картины под углом заворачивающая в сторону зрителя.

По углам возвышаются два сооружения в виде башенок. Выше стены обычный для росписи темный сероватосиний фон. Между крестом и стеной ступенчатое сооружение. Почва в виде лещадных плит. Понизу—кудреватая травка.

Сцена Плача над Христом (табл. XXX) на северной стороне свода — наиболее патетическая из изображенных в церковке. У подножия креста, на ложе, разделка поверхности которого, возможно, имитирует фактуру мрамора, лежит обнаженное тело Христа. У изголовья сидит Мария, придерживающая на коленях голову Христа и склонившаяся своим

[17] Cinctorium — пояс, который надевался для подвешивания меча, в отличие от balteus'a, надевавшегося через плечо (портупея). Консулы, трибуны и военачальники римской армии всегда изображаются на колоннах и триумфальных арках с мечами, привязанными к cinctorium'y в то время как простые солдаты носили мечи на balteus'e. См. Anton Rich. Dictionaire des antiquités romains et greques, Paris, 1861, стр. 151.



Рис. 21. Пицундская усыпальница. Прорись сцены Плача над телом Христа.

лицом к его лицу. В середине апостол Иоанн. Он, склонившись над телом Христа, приподняв его руку, прижимает ее к своей щеке. Ноги Христа покровенными руками поддерживает старец Иосиф Аримафейский, склоненная поза которого повторяет позу Иоанна, как бы перепевает ее. За этими двумя склоненными фигурами изображен темнобородый человек — Никодим, держащий лестницу и просунувший голову между ее двумя перекладинами. Легкий наклон его головы и тела как бы находит свое продолжение и завершение в обе-

их склонившихся фигурах, составляющих с ним единую, органически связанную, группу.

Такая же тесно связанная группа и с другой стороны. Непосредственно за богоматерью — женщина, смотрящая на мертвого и воздевающая вверх руку. За ней — одна за другой четыре женщины, образующие ряд. Легкое варьирование положений и наклонов голов создает живой ритм, продолжающийся лещадями горки, на фоне которой они находятся. А воздетая рука в сопоставлении с этим рядом воспринимается как возносящийся вверх скорбный возглас, аккомпанируемый монотонным и ритмичным причитанием.

Как справа, так и слева сцену замыкают лещадные горки, между которыми видна стена с перспективно изображенными зубцами и дверью. Всю сцену осеняет изображение креста, который, как и в двух других сценах страстного цикла (Распинание и Распятие), доминирует в центре композиции. Выше стены темное серовато-синее небо, по которому ярко выделяются исполненные белилами греческие надписи. Под горизонтальными тяблами креста — «Надгробный плач», а на дощечке над крестом — сокращенно: «Царь Иудейский»[18].

В заглублении южной стены, под сценой Распинания, находятся слабо, в основном лишь в верхней части, сохранившиеся две фронтально расположенные фигуры. Как показывают надписи при них, это апостолы: один из них — седобородый Андрей, другой, с небольшой черной бородой, — Симон. Фигуры несколько приподняты, так что краешки их нимбов отрезаются контуром пристенной арки. Фон, на котором расположены фигуры, в верхней части темный серовато-синий, в нижней же позем был, судя по сохранившимся следам, охристый.

Откос пристенной арки заполнен орнаментом, исполненным черным и коричневым по кремовому фону, состоящим из ряда треугольников, каждый из которых заполнен свободно вкомпонованным в него растительным мотивом

В западной нише от находившихся там двух фигур остались лишь еле заметные следы в верхней части. В откосе же арки ничего не просматривается. Нужно полагать, и здесь был орнамент.

На южной стене, между аркой ниши и дверным проемом, было погрудное изображение Христа Эммануила. Сохранилась верхняя часть головы, окруженной крестчатым нимбом с буквой о, ѿ, N. Около головы греческие буквы IC, XC.

Поскольку почти все пространство заглубления северной

[18] თ. ყაუხიშვილი. Цит. соч., стр. 6.

стены занято дверным проемом, пара фигур апостолов здесь вынесена на откос арки. Из них сравнительно хорошо сохранились голова с лысиной и верхняя часть торса правого чернобородого апостола; с противоположной же стороны от головы и всей фигуры остались лишь слабые, еле различимые размытые пятна, зато сохранились хорошо нимб и греческая надпись над ним, указывающая, что изображенный — апостол Петр. Место у входа, где он помещен, нужно полагать, выбрано не случайно, но, как и в бедийской росписи, обусловлено занимаемой им, согласно церковной традиции, должности райского привратника и ключаря.

Над расположенным напротив апостолом надписи не сохранилось, но здесь нужно предположить, что рядом с Петром изображен обычно парный с ним апостол Павел, что подтверждается и соответствующим типом, канонизированным и иконографически сложившимся для этого святого (темная борода, высокий лысый лоб)[19]. Общий фон откоса темный серовато-синий.

В центре откоса яркий, светло-зеленый круг, в котором украшенный жемчугом и зелеными камнями желтый крест. По четырем треугольникам фона греческие буквы.

Общий колорит росписи решен на сопоставлении больших плоскостей фона: серовато-синего (небо), светло-розового (стены), белого, светло-зеленого и светло-коричневого (лещадные горки, позем), с пятнами, также, в основном, белесыми и сероватыми, охристыми (лица, тела), светло-голубыми, зелеными, коричневыми, сиреневыми, кремовыми (одеяния).

Большую роль в колористическом решении играют выделяющиеся на темном серовато-синем фоне неба надписи, исполненные чистыми белилами, а также большие желтые нимбы, обведенные коричневой и белой линией.

В колористическом отношении показательна и интересна группа скорбящих женщин, ритмично вписанная в контур горы. Вся эта группа построена на сочетании светлых пятен — сиреневых, коричневых, голубых и зеленых на фоне белесых, голубовато-серых лещадей.

Лица писаны по темной зеленовато-серой основе охристыми тонами, с прописыванием светло-розовым с сиреневым оттенком. Высветления — белилами штрихом. Белилами же отделаны в глазу белок и блик на рудужной оболочке. Притенение с прозеленью создается оставлением непокрытой

[19] Строгановский иконописный лицевой подлинник. М., 1869, см. на 29 июня.

темной основы по окружности щеки, подбородка, в глазных впадинах и т. д. На теле мертвого Христа, в отличие от других персонажей, большее преобладание сероватой прозелени.

В одеяниях притенение иногда того же, но более темного оттенка, что и основной цвет, например, гиматий Христа в конхе — светлого серовато-голубого цвета, а притенения — темного серовато-синего цвета, того же, что и фон неба. Однако более часты притенения иного цвета. Например, светло-серовато-голубое одеяние в тенях темно-сиреневое с дублированием светло-сиреневым. Светло-зеленые одеяния также часто в тенях коричневые, или сиреневые, или синие. На поверхностях, окрашенных в светлый серовато-голубой цвет, линии складок и контуров темно-сиреневые, с дублированием этих линий тем же сиреневым, но более светлого тона. Высветление же исполняется белилами, часто прозрачным слоем, благодаря чему создается впечатление мерцания и внутреннего свечения краски под этим слоем.

Рисунок исполнен четкими, ровными линиями, с некоторым утолщением при нажиме кисти в отдельных местах, что придает ему особую живость и выразительность. При этом чувствуется, что линии рисунка наносились очень быстро и уверенно. Пропорции фигур несколько вытянуты, в основном правильны. Для обнаженных конечностей характерна худощавость с обозначением утолщений суставов.

Исполняя роспись, художник старался добиваться правильности рисунка, пропорции фигур. Это видно на примере фигуры старца, передающего молоток и гвоздь палачу, в сцене Распинания Христа, где видны следы исправлений и где старый, закрашенный контур руки проступил через краску.

Для росписи характерна разномасштабность фигур. Так, на поверхности свода, в сценах Плача и Распинания, фигуры крупнее, чем на лобовых стенах, в сценах Распятия и Сошествия во ад; примечательнее и то, что и внутри той или другой сцены фигуры также не одномасштабны. Так, в сцене Сошествия во ад наиболее крупная фигура Христа, что говорит о его значимости. На противоположной же стене, в сцене Распятия, наоборот, центральная фигура Христа заметно меньше ,чем фигуры предстоящих, поскольку размер ее был лимитирован высотой лобовой стенки.

Что же касается сцен Плача и Распинания на сводчатых поверхностях усыпальницы, то здесь увеличение фигур по сравнению с фигурами на лобовых стенках может быть объяснено необходимостью поместить иконографически сложившуюся композицию на поверхности заранее заданных площадей. Естественно, более обширные площади, какие име-

ем на сводчатых поверхностях, потребовали укрупнения всех компонентов композиции, в том числе и фигур; на меньших по площади поверхностях, какими в данном случае являются лобовые стенки, — их уменьшения. Во всей росписи усыпальницы характерно наличие ясно выраженной плоскостности, полной подчиненности картинной плоскости. Во всех четырех сюжетных сценах все большие поверхности (стены, кресты, горки, саркофаг, створки врат ада и др.) расположены строго параллельно картинной плоскости. В отдельных случаях у тех или иных предметов показана при этом толщина, однако это не нарушает общей плоскостности.

Строго параллельно картинной плоскости расположен камень с телом Христа в сцене Плача. В этой же плоскости находятся и все группирующиеся непосредственно около него фигуры — Мария, Иоанн и старец Иосиф; в другой плоскости, также параллельной этой, расположены остальные фигуры — плачущие жены и Никодим с лестницей. Дальше, в параллельной плоскости, крест и горки и, наконец, также параллельно всему остальному — городская стена.

Впечатление плоскостности не нарушается даже и тем, что фигуры стоящих одна за другой жен частично прикрывают друг друга. Вся эта группа воспринимается как монолитная, цельная, плоско расположенная масса, а не как отдельные стоящие друг за другом фигуры, что достигается и ритмичностью построения группы, и ее слитностью, и тем, что каждая из фигур поднимается несколько выше стоящей впереди нее.

Когда очертание поверхности показывает, что она повернута под углом к картинной плоскости, эта поверхность все же трактуется так, что она воспринимается зрительно как параллельная этой плоскости. Так, например, в сцене Распинания боковые стены, идущие, судя по их контуру, под углом к картинной плоскости, окрашены в тот же цвет и имеют тот же оттенок, что и средняя часть стены, параллельная картинной плоскости; примыкание боковых стен к средней не имеет обозначенной грани, но все смотрится как одна общая плоскость. Несомненно, художник, имея определенный образец, где перелом стены был трактован и представлен соответствующим образом, не понял этого образца и по-своему повторил его.

Для стиля росписи характерно и то, что плоскости, которые фактически должны быть расположены горизонтально, как, например, верхняя площадка тесаного камня с лежащим на ней телом Христа в сцене Плача, створки врат ада, по которым ступает Христос в сцене Сошествия во ад,

подняты в вертикальную плоскость, параллельную картинной плоскости, и потому смотрятся сверху, как бы в плане. Всем этим и создается впечатление той плоскостности, которая, как отмечалось, господствует в рассматриваемой росписи.

Одновременно с этой плоскостностью в росписи усыпальницы, например, в исполнении фигур, видим приемы, явно не соответствующие этой плоскостности, даже противоречащие ей и говорящие о стремлении придать и фигурам и отдельным предметам объемность. Об этом говорят и контрастные высветления одних частей по отношению к другим, и нанесение чисто белых бликов на выступающих, освещенных частях фигур. Однако все эти живописные приемы носят лишь формальный характер и, не создавая сами по себе впечатления объемности, сводятся, в конечном итоге, лишь к плоскостной орнаментальной игре пятен и линий.

Художник, применявший эти приемы, так же как и в вышеприведенном примере со стенами, делал это, даже не совсем представляя себе назначение этих приемов и механически повторяя то, что видел в копируемом образце. Это становится особенно явственным при сравнении изучаемой росписи с памятниками, где примененные те же отмеченные выше приемы, т. е. контрастное высветление одних частей по отношению к другим, нанесение чисто белых бликов и другие, служат своему прямому назначению и придают фигурам, драпировкам на них и другим изображенным предметам ярко выраженную, как бы металлическую объемность.

Наблюдение над рядом стенных росписей, датированных XIV в., показывает, что в них наиболее ясно выражены черты объемности, характерной для палеологовского стиля (Лыхны[20], Убиси[21], Зарзма[22]); это же видим и в других росписях, хотя и тяготеющих к палеологовскому кругу, но сохраняющих одновременно с этим ярко выраженную связь с местными, национальными традициями, например, ц. Саввы в Сафаре[23].

То же самое видим и в миниатюрах, и в иконах того же времени, например, в миниатюрах Моквского евангелия

[20] В. Н. Лазарев. История византийской живописи. Том I, стр. 248—249.

[21] Ш. Я. Амиранашвили. История грузинского искусства. М., 1963, таб. 152—156; Его же. Убиси. Тб., 1958.

[22] В. В. Бердзе. Архитектура Самцхе XIII—XVI вв. Тб., 1955, таб. 58—61.

[23] Там же, таб. 18—20.

1300 г. (Q 902, Институт рукописей АН ГССР)[24], в Эрмитажной иконе «Ильи пророка»[25], в иконе «Апостолов» из Третьяковской галереи[26].

В более поздних памятниках, в частности, в росписях XVI в. (в Гелати в ц. св. Георгия[27] и в главном храме[28], в ц. Светицховели[29], в Новой Шуамге[30] и др.), эти приемы, создающие объемность, хотя и продолжают находить себе место, но уже теряют свое прямое назначение и начинают становиться просто традиционными, часто исполненными художником без понимания их сути и цели, с определенных канонизированных, иконографически сложившихся образцов, в результате чего носят в большей или меньшей степени формальный характер и, не создавая сами по себе впечатления объемности, сводятся к плоскостной орнаментальной игре пятен и линий, причем живопись, в то же время, еще не теряет связи с памятниками предыдущих XIV—XV вв., что происходит уже позже, в XVII—XVIII вв.

Все это относится и к изучаемой росписи Пицундской усыпальницы, что позволяет отнести ее стилистически к кругу указанных выше памятников XVI в.; вместе с тем и по манере и с точки зрения иконографии изучаемая роспись очень близка к афонским росписям XVI в. — Лавры[31], Ватопеди[32] и особенно Дионисиу[33], где сцена Плача над Христом, за исключением небольших отступлений, почти полностью совпадает с той же сценой в Пицундской усыпальнице.

Нужно также отметить, что в отношении общего композиционного решения сцены Плача, так же как и сцен Распинания и Сошествия во ад, росписи Пицундской усыпальни-

[24] Р. О. Шмерлинг. Образцы декоративного убранства грузинских рукописей. Тб., 1940, рис. 7 на стр. 61; Ш. Я. Амиранашвили. История грузинского искусства. М., 1963, таб. 107—108.

[25] А. В. Банк. Искусство Византии в собрании Государственного Эрмитажа. Л., 1960, таб. 102.

[26] В. Н. Лазарев. История византийской живописи. Том II, таб. 305.

[27] Ш. Я. Амиранашвили. История грузинского искусства. М., 1963, таб. 185.

[28] Ш. Я. Амиранашвили. Цит. соч., таб. 186, 187, 188; Р. Меписашвили. Архитектурный ансамбль Гелати. Тб., 1966, таб. 22—24.

[29] Н. И. Толмачевская. Фрески древней Грузии. Тифлис, 1931, рис. 40.

[30] Там же, рис. 38, 39.

[31] G. Millet. Recherches..., рис. 560.

[32] Там же, рис. 561.

[33] G. Millet. Recherches..., рис. 562.

цы очень близки к соответствующим миниатюрам грузино-греческой рукописи XV—XVI вв. (01 № 58 библ. им. Салтыкова-Щедрина)[34].

Все это указывает на то, что датировка росписи XVI в., предлагаемая, главным образом, на основании палеографии относящихся к ней надписей и содержания текста одной из них, находит свое оправдание и подтверждение и в стилистическом анализе этого памятника, а ясно выраженная близость этой росписи к росписям Афонской горы и к миниатюрам происходящей оттуда же рукописи позволяет говорить о несомненной и тесной близости этого художественного и культурного центра позднего средневековья и Пицунды, которая, в свою очередь, являлась одним из значительных центров на территории Абхазии.

[34] Ш. Я. Амирханашвили. История грузинского искусства. М., 1963, табл. 179.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Остановимся кратко на тех исторических условиях, при которых создавались рассматриваемые памятники монументальной живописи.

Из рассмотренных здесь стенных росписей первый слой бедийской росписи и первый слой лыхненской росписи относятся к раннему этапу периода зрелого средневековья; роспись Лыхненского храма, второй слой бедийской росписи, пшаурская роспись, остатки росписи в Пицундском храме, роспись в церкви Мапаш Охуаме относятся к позднему этапу периода зрелого средневековья; третий слой бедийской росписи и роспись Пицундской усыпальницы — к периоду позднего средневековья.

Период зрелого средневековья в Абхазии, как и во всей Грузии, характеризуется развитыми феодальными отношениями и охватывает время с конца X в. до конца XV в.

Ранний этап этого периода — XI до середины XIII в. — время расцвета феодальной культуры, завершающегося блестящей эпохой Руставели.

На исходе VIII в. происходит отпадение Абхазии от Византии; Абхазия, вместе с присоединившейся к ней освобожденной от Византии Лазикой, превращается в самостоятельное и независимое Абхазское царство, а затем происходит объединение всей Западной Грузии и ее освобождение от византийской зависимости[1].

Абхазское царство вело активную борьбу за объединение Грузии. Однако, раздираемое внутренними междоусобицами и борьбой за престол, оно не смогло до конца возглавить объединение всей Грузии. В этой роли выступила другая сила — Тао-Кларджетское царство. В 70-х годах X в. Баграт III, сын таокларджетского владетеля Гургена Багратиони и Гурандухт — дочери Георгия II Абхазского, унасле-

[1] С. Н. Джанашиа. Труды. Т. II, Тбилиси, 1952, стр. 326.

довавший по материнской линии и абхазский престол, был объявлен царем объединенной Грузии и показал себя энергичным и активным борцом за превращение раздробленной Грузии в единую централизованную державу, причем в системе объединенной феодальной Грузии территория нынешней Абхазии занимала важное место[2].

В рассматриваемый период культура Абхазии приобретает более типичный феодальный облик, характерный для всей Грузии того времени в целом.

Баграт III широко развернул строительство по всей Грузии. В Бедии он создает одну из своих политических резиденций. Построив здесь великолепный храм, он превратил Бедию в один из духовных центров Грузии и не жалел средств на укрепление и украшение этой резиденции. В «Картлис цховреба» так говорится о Баграте III: «Если кто пожелает представить себе величие его, пусть тот, в первую очередь, ознакомится с украшениями Бедийской церкви, и тогда он убедится, что не было другого подобного ему царя в Картли и Абхазии»[3].

Именно ко времени царствования Баграта III относится первый слой бедийской росписи, где этот царь изображен как ктитор, держащий модель построенного им храма. К этому же времени, т. е. к началу раннего этапа периода зрелого средневековья, относятся и следы росписи раннего слоя в дьяконнике Лыхненского храма.

Поздний этап зрелого средневековья охватывает время от середины XIII до конца XV вв. Это, так же как и предыдущий этап, период развитых феодальных отношений, но вместе с тем это время сравнительного упадка культуры, начавшегося после установления в Грузии особенно разрушительного для нее ига монголов, которые, по определению И. А. Джавахишвили, являлись для Грузии «только грубой, уничтожающей и снижающей культуру силой»[4].

В Абхазии того периода создались условия, в какой-то мере аналогичные тем, какие были в это же время на территории провинции Самцхе, которая, благодаря ослаблению центральной власти из-за монгольского ига и находясь в сравнительно более благоприятных условиях, начинает укреплять свое политическое и экономическое положение, вслед-

[2] З. В. Анчабадзе. Из истории средневековой Абхазии. Сухуми, 1959, стр. 165.
[3] Картлис цховреба. Том I. Тб., 1955, стр. 283.
[4] И. А. Джавахишвили. История грузинского народа, т. III. Тбилиси, 1949, стр. 319.

ствие чего у нее появляются возможности развернуть сравнительно интенсивное строительство, в то время как в центральных областях Грузии в этом отношении царит почти полный застой[5].

Именно этим и может быть объяснено, что в Абхазии, как и в Самцхе, в XIV в. идет довольно значительное, сравнительно с общим положением в Грузии, строительство (II слой Бедийского храма и дворец, Акапский храм, притворы Цхелкарского храма и др.). Вместе с тем, хотя монголы и не вторглись непосредственно в Абхазию, отрицательные последствия их нашествия на Грузию не могли не сказаться как на экономике Абхазии, так и на ее культуре[6].

Необходимо также отметить, что в этот же период, т. е. в XIV в., на территории Абхазии наблюдается явление, которое характерно и для всей Грузии в целом. Это то, что именно к этому времени относится большое количество памятников монументальной живописи как тех, которые изучены в настоящем исследовании (Лыхны, II слой Бедии, Пшаури, Мапаш Охуаме, полоса медальонов в Пицундском храме), так и тех, которые не вошли в него (Акапа[7], западный притвор Цкелкари)[8]. К этому же времени относятся и росписи Цаленджихи, Мартвили, Набахтеви, Убиси и др., что подтверждает единство законов развития, общность эволюции в области монументальной живописи как для Абхазии, так и для всей Грузии в целом, что, в свою очередь, представляет отражение общего в этом веке явления, характерного как для Ближнего Востока, так и вообще для стран, входящих в орбиту византийского влияния.

Период позднего средневековья (XVI—XVIII вв.) — это эпоха стагнации феодальных отношений, когда наблюдается дальнейший упадок культуры в неблагоприятных условиях неурядиц как внутренних (политическая раздробленность, междоусобицы), так и внешних (вторжения турок, персов и др.).

К исходу XV в. Грузия окончательно распалась на отдельные царства, причем княжество Сабедиано вместе с входящей в него Абхазией вошло в состав Имеретинского царства, из-под власти которого оно постоянно стремилось выйти.

Процесс децентрализации идет и внутри Сабедиано. По-

[5] В. В. Беридзе. Архитектура Самцхе, Тбилиси, 1955, стр. 233.
[6] З. В. Анчабадзе. Цит. соч., стр. 255.
[7] Л. А. Шервашидзе. Акапа. Труды Абхазского института им. Д. И. Гулиа АН ГССР, т. XXX, Сухуми, 1958.
[8] Его же. Цкелкари (Ацкар). Сб. «Материалы по археологии Абхазии», Тб., 1967.

ственно из него начинает выделяться Абхазия, правители которой приобретают все больший вес на политической арене Западной Грузии[9].

В результате упорной борьбы абхазских феодалов, в начале XVII в. было создано самостоятельное Абхазское княжество, юго-восточная граница которого к концу XVII в. передвинулась до р. Ингури. Все это происходило уже в условиях нового большого бедствия, обрушившегося с середины XVI в. на Черноморское побережье Кавказа, включая Абхазию, Мегрелию и Гурию. Почти на три столетия здесь утверждается турецкое владычество, несущее с собой разорение и сильный упадок экономики и культуры местного населения. В этих исторических условиях создавались изученные в этом исследовании памятники монументальной живописи позднего средневековья, а именно роспись усыпальницы Пицундского храма и третий слой бедийской росписи. Тогда же была исполнена и наиболее поздняя роспись Цкелкарского храма.

Турецкое владычество со всеми вытекающими из него последствиями, естественно, не способствовало развитию национального искусства порабощенного края. Вместе с тем исчезновение на арене мировой культуры значительнейшего христианского центра, каким была разрушенная турками Византия, должно было послужить причиной необходимости обращения к Афону, являвшемуся одним из главных наследников, хранителей и продолжателей традиций византийского искусства. Возможно даже, что оттуда приглашались мастера для работы.

Этим и объясняется отмеченная выше близость росписи Пицундской усыпальницы и с афонскими стенными росписями и с миниатюрами грузино-греческой рукописи (01 № 58 библ. им. Салтыкова-Щедрина), также происходящей с Афонской горы.

Бедийская роспись третьего слоя создавалась в то время, когда территория, на которой находился храм, еще входила в состав княжества Сабедиано, что подтверждается и именами, сопровождающими изображения ктиторов на этой росписи, говорящими о том, что изображенные являются представителями правящей верхушки мингрельской феодальной знати (Дадиани). И отсюда та специфическая однотипность этих росписей, которая характерна для аналогичных синхронных росписей этого круга, таких, как Хоби, Эркети, Гелати, Светицховели и др.

[9] З. В. Анчабадзе. Цит. соч., стр. 252.

Привлечение довольно обширного параллельного материала, который дают нам памятники Грузии, Восточной и Западной Европы (Италия, Византия, Балканы, Россия), а также Христианского Востока, позволяет говорить как о наличии общих черт в тематике, иконографии и стиле этих памятников с изучаемыми, так и о чертах отличительных, характерных именно для последних.

В одних случаях эти аналогии позволяют делать предположения о прямых воздействиях, в других — об общем первоисточнике, в-третьих, наконец, — об единой общей культуре. Примером непосредственного воздействия, в данном случае воздействия столичного византийского искусства на абхазский памятник, могут служить рассмотренные выше великолепные и изысканные по рисунку и колориту росписи Лыхненского храма. Подобное воздействие видим, например, и в росписи Цаленджихи, исполненной, как видно из надписи на одном из подкупольных столбов, константинопольским художником Кир-Мануилом Евгеником. Однако эта живопись, исполненная константинопольским художником и содержащая в себе черты византийской столичной школы, не является в то же время полным повторением константинопольских образцов, но в отдельных моментах — в расположении росписи, в ее тематике, в трактовке сюжета и др. — византийский мастер в какой-то мере считается с местными традициями, уже укоренившимися в грузинской монументальной стенной живописи.

О непосредственном воздействии на лыхненскую роспись византийского, точнее константинопольского, искусства говорят отдельные, иногда очень сильно выраженные, черты присущего именно византийской столичной школе неоэллинизма с его необычайно изысканным рисунком и колоритом, с его широкой манерой письма, базирующейся на смелых импрессионистически брошенных мазках, с его большой пластичностью, подчеркнутой, несколько утрированной мускулатурой, главным образом икр обнаженных ног, что особенно выражено в сцене пути Авраама и Исаака к месту жертвоприношения, в обрывке сцены Рождества Христа, где сохранилась нижняя часть фигуры пастуха, опирающегося на дубину. На константинопольскую школу указывает и иконография отдельных сцен лыхненской росписи (напр., Богослужение в Скинии).

Блестящее виртуозное техническое мастерство, связанное, как отмечалось выше, с константинопольской столичной школой, было необходимым условием для возможности исполнения необыкновенно утонченных и изысканных византинизиру-

ющих росписей как непосредственно на территории Абхазии (Лыхны), так и в Грузии в целом. То же в равной мере относится и к декору т. н. «парадных» рукописей византийского характера.

Эти произведения, в свою очередь, культивировали подобное мастерство и создавали спрос на него. «Предмет искусства — нечто подобное происходит со всяким другим продуктом — создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство производит поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета»[10].

Снижение же этого технического мастерства должно было послужить одной из причин как упрощения, так и реминисценции более ранних, причем именно строгих и простых, образцов, как это наблюдается, например, в исполнении росписи Манаш Охуаме и в ее орнаментальном репертуаре.

О прямом и непосредственном воздействии можно говорить и по поводу росписей XVI в. в усыпальнице Пицундского храма, которые по своей монографии и стилю находятся в тесной близости с синхронными им росписями Афонской горы: Лавры (1534 г.), Ватопеди и особенно Дионисиу (1547 г.).

В связи с наличием случаев прямого воздействия византийского искусства (что видим на примерах Лыхненского и Цаленджихского храмов) интересно указать на другое отмеченное выше явление, а именно на то, что для отдельных памятников обнаруживаются явные параллели (в иконографии, в орнаментике) там, где, казалось бы, нет никаких предпосылок для непосредственных взаимосвязей, что объясняется общим источником. Вместе с тем здесь, главным образом в репертуаре росписи, иконографии, трактовке сюжетов и персонажей и т. д., можно говорить о моментах, связанных с чисто местными традициями, с местным искусством.

Это относится к композиции росписи купола, на одной из восьми долей которого помещена богоматерь Оранта, на остальных — семь архангелов; это относится к интерпретации сцены Шествия Авраама, где дрова несет не сам Исаак, но слуга; это относится к необычному местонахождению под киворием одного из апостолов в сцене Евхаристии. Совершенно необычно и, возможно, связано с чисто местными традициями то, что наблюдается в росписи церкви Манаш Охуаме.

[10] К. Маркс. Введение. (Из экономических рукописей 1857—1858 гг.)— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Том. XII. М., 1958, стр. 718.

Как было отмечено, византийская система членения стенных росписей, по определению О. Демуса, заключается в расположении горизонтальных зон согласно восходящей прогрессии величин[11]. В бедийских и лыхненских росписях, по общей схеме близких к византийским, система членения имеет иное решение. Явное, причем очень большое увеличение фигур видим главным образом в конхе апсиды (в Лыхны также и куполе). Регистры же с находящимися в них фигурами уменьшаются по мере перехода вверх, т. е. здесь имеет место нисходящая прогрессия величин, что создает совершенно другое зрительное впечатление.

Однако мы сейчас не можем сказать с уверенностью, был ли таков замысел художников, исполнивших в этих двух храмах первоначальную роспись в X—XI вв., т. е. в то время, к которому в основном относится определение О. Демуса, или это следствие поновления этой росписи в XIV в., когда для самого стиля этого времени вообще было характерно размельчение и уменьшение абсолютных размеров как регистров, так и фигур.

Вместе с тем знаменателен сам факт, что если отдельные памятники монументальной живописи Грузии, как, например, Земо-Крихи[12], следуют византийскому принципу восходящей прогрессии величин, то другие, например, Мартвили, Набахтеви, решены, как и рассматриваемые памятники на территории Абхазии, по принципу нисходящей прогрессии; это, с одной стороны, подтверждает единство и общность тех и других, а с другой, позволяет и те и другие, как единое целое, противопоставить византийским памятникам.

Таким образом, изучение средневековой монументальной живописи Абхазии позволяет нам сделать следующие выводы.

Монументальная живопись на территории Абхазии не представляет собой явления изолированного, оторванного от общего развития; она идет по общему и единому руслу с монументальной живописью Грузии, проходя синхронно ту же эволюцию, подчиняясь тем же законам развития и представляя с ней единое целое.

Так же, как и средневековая монументальная живопись

[11] О. Demus. Byzantin mosaic décoration. London, 1948, стр. 16-20.
[12] Т. Б. Вирсаладзе. Фресковая роспись церкви Архангелов села Земо-Крихи. „Ars Georgica", серия А, т. 6, Тб., 1963, стр. 127.

Грузии в целом, живопись на территории Абхазии в одних случаях в большей, в других в меньшей мере испытывает иноземные влияния: в одном случае (пицундский мозаичный пол)[13] — эллинизма и раннехристианского искусства, в другом (напр., лыхненская роспись) — столичного византийского искусства, в третьем (роспись Пицундской усыпальницы) — искусства Афонской горы и т. д.

Однако восприятие этих влияний отнюдь не является просто копированием чуждых образцов, но в каждом случае представляет собой процесс их творческого отбора и такой же творческой переработки.

И, наконец, монументальная средневековая живопись на территории Абхазии, идя по общему пути с грузинской живописью и представляя с ней единое целое, вместе с тем содержит в себе отдельные черты, говорящие о ее самобытности.

[13] Л. А. Шервашидзе. Пицундская мозаика, журн. «Алашара», № 7, 1971, стр.

ТАБЛИЦЫ



I. БЕДИЯ. Криторы на северной стене.



II. БЕДИЯ. Баграт III.



III. БЕДИЯ. Царица Мариx и Георгий Дадиани.



IV. БЕДИЯ. Часть росписи южной стены.



V. БЕДИЯ. Константин и Елена.



VII. ЛЫХНЫ. Евхаристия. Правая часть.



VIII. ЛЫХНЫ. Жены у гроба.



IX. ЛЫХНЫ. Явление Христа женам.



XI. ЛЫХНЫ.
Гостеприимство Авраама.



XII. ЛЫХНЫ. Шествие Авраама к месту жертвоприношения.



XIII. ЛЫХНЫ. Скиния Завета.



XIV. ЛЫХНЫ. Архангел в куполе.



ЛЫХНЫ. Успение.





XVII. ЛЫХНЫ. Патриарх Никифор.



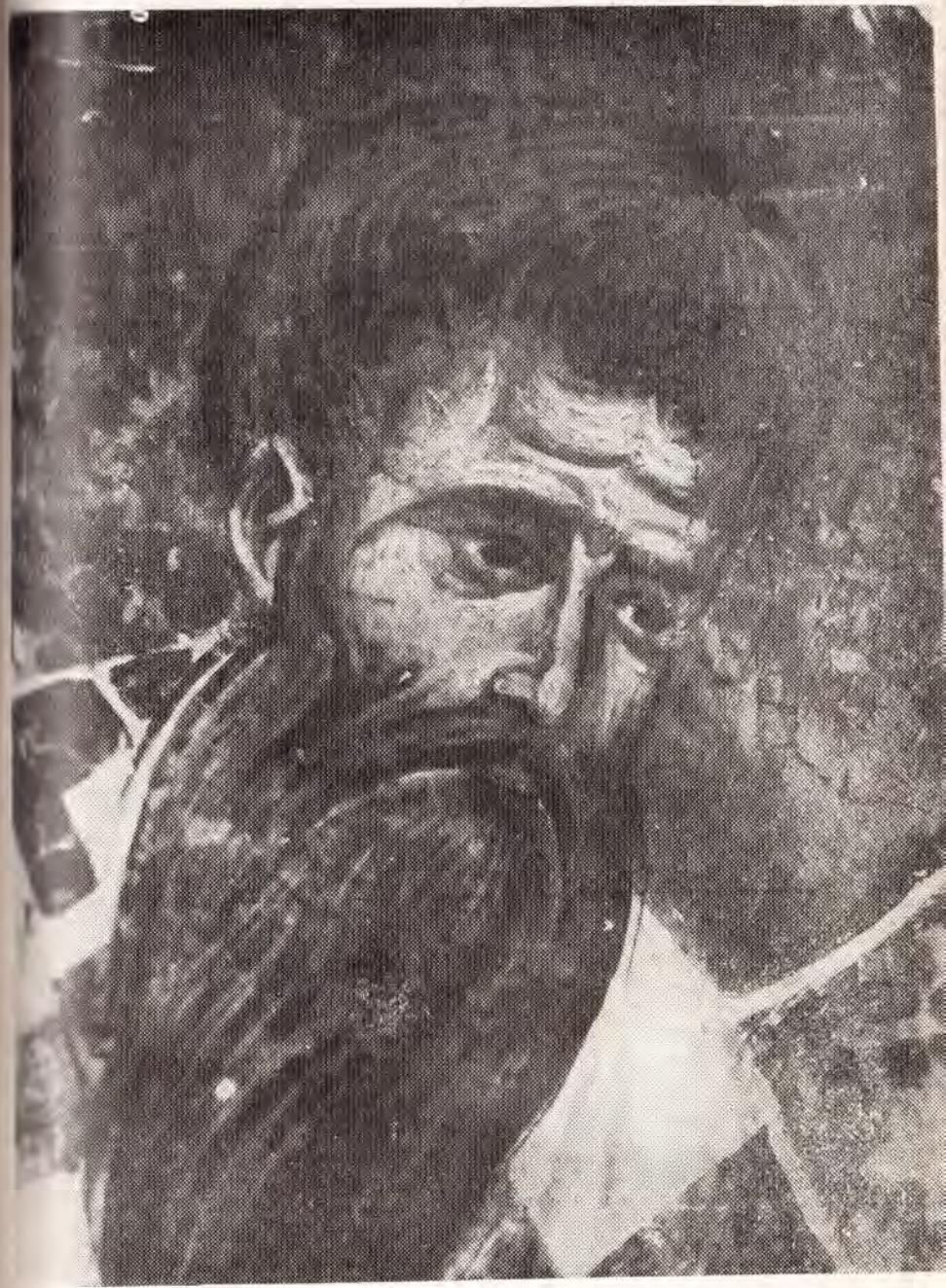
XVIII. ЛЫХНЫ. Столпник и святой на пилястре.



XIX. ЛЫХНЫ. Роспись на столбе. Святой отрок.



X. ЛЫХНЫ. Роспись на столбе. Св. Эльпидифор.



XXI. ЛЫХНЫ. Роспись в главной апсиде. Св. Василий.



XXII ЛЫХНЫ. Святители в главной апсиде.



I ЛЫХНЫ. Двухслойная роспись в апсиде дьяконника.



XXIV. ПШАУРИ. Летящий ангел.



XXV. ПШАУРИ. Орнамент в откосе окна.



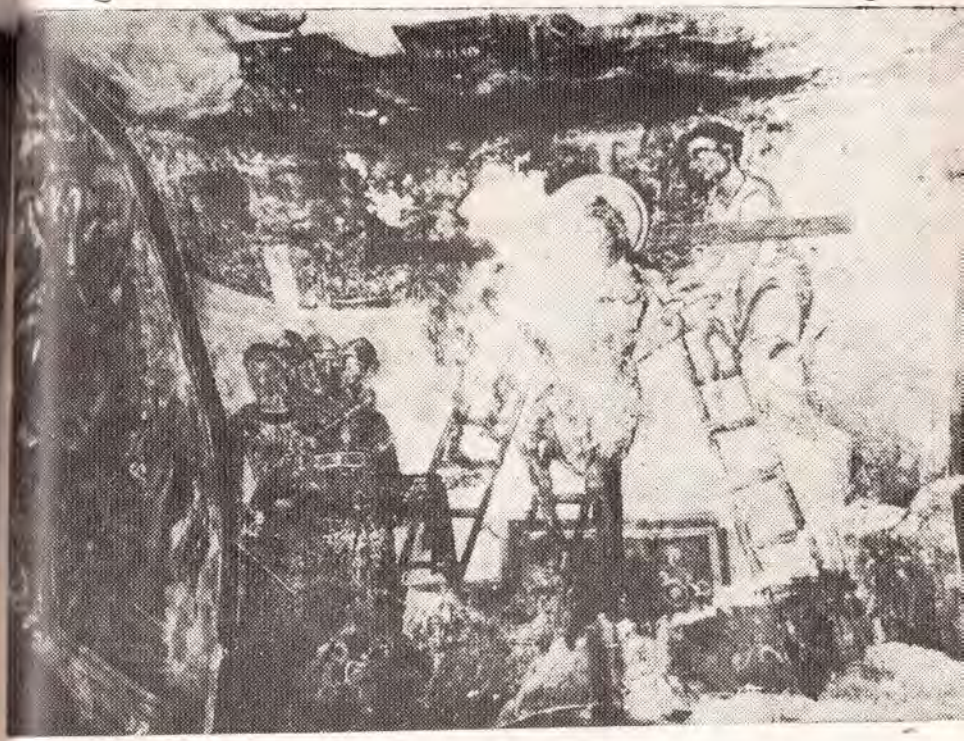
XXVI. МАПАШ ОХУАМЕ. Общий вид на алтарную апсиду.



XXVII. ПИЦУНДСКАЯ УСЫПАЛЬНИЦА. Христос Пантократор в конхе.



XXVIII. ПИЦУНДСКАЯ УСЫПАЛЬНИЦА. Сошествие во ад.



XXIX. ПИЦУНДСКАЯ УСЫПАЛЬНИЦА. Распинание Христа.



XXX. ПИЦУНДСКАЯ УСЫПАЛЬНИЦА. Плач над телом Христа.

ПРЕДМЕТНЫЙ И ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

Аарон — 72, 73, 74, 75, 76
Абхазия, абхазы — 5, 6, 7, 9, 22, 30, 31, 32, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 144
Абхазское княжество — 140
Абхазское царство — 137
Авель — 72, 73
Авраам патриарх — 11, 30, 38, 40, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 87, 100, 141, 142, 68; Гостеприимство А. — 11, 38, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 69, 87; (см. также — Троица Ветхозаветная); Жертвоприношение А. — 58, 59, 69, 60, 71; шествие А. к месту жертвоприношения — 38, 58, 67, 95, 96, 141, 142
Авфоний нечестивец — 82
А---ъ — 31, **31**
Агнец жертвенный — 57, 62
Агу-Бедия сел. — 7, 11, 138, **46**
Адам — прародитель (библ.) 125
Адзинба И. Е. — 9, **9**
Айналов Д. И. — 96, **97**, **96**, **97**
Акапский храм — 139
Аладашвили Н. А. — **19, 46**
Александр, св. мученик — 88
Алибегашвили Г. В. — **19, 27, 46**
Алипий, св. столпник — 92
Алпатов М. В. — **85**
Алтарь — 59
А. Л-ъ (Архимандрит Леонид) — 119, **119**
Амиранашвили Ш. Я. — 9, 13, 22, **9, 13, 19, 20, 21, 22, 46, 57, 85, 92, 95, 101, 103, 106, 135**
Ангел-ы — 11, 17, 30, 38, 45, 46, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, **79**, 80, 81, 83, 84, 86, 108;
А. — бескрылые — 60, А. в конхе — 35, 45;
А. летящий — 38, 69, 70, 115; ангелы с рипидами — 38, 54, 55, 58; ангелы трубящие — 17; ангел у гроба — 17, 37, 56, 57.
Андрей, апостол — 51, 122, 130, **119**
Андрей Критский — 75
Антоний Иоанисдзе, епископ бедийский — 8
Антонова В. И. — **50, 62, 63, 82, 85**
Анчабадзе З. В. — **138, 139, 140**
Апостол-ы — 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 122, 130, **119**
Арасараху — 68
Архангел-ы — 20, 43, 78, 80, 81, 142
Асомтаврули надписи — 11, 28, 33, 38, 40, 45, 60, 102, 103, **11**
Астропас, живописец — 50
Ауахуамаху — 70, **70**
Афины — 54, 94
Афон, Афонская гора — 136, 140, 144

Б

Баграт III — 11, 13, 17, 18, 19, 21, 28, 31, 137, 138
Баграта храм в Кутаиси — 7
Бакрадзе Д. З. — 31, **31, 46**
Банк А. В. — **61, 135**
Балканы — 75, 141
Balteus — 128
Баран — 70
Башкиров А. С. — 32, 42, 54, 90, 120, **32, 42, 90, 120**
Башни — 5
Бедиели — 8
Бедия (Гальского района) — 112, **5**
Бедия (Очамчирского района) — см. Агу-Бедия
Бедийский дворец — 139

* Цифры, выделенные жирным шрифтом, относятся к словам, находящимся в сносках.

Бедийский храм — 8, 9, 10, 30, 138, **139**
Beljaev N. — 74, 75, 76, **74, 75, 76**
Беридзе В. В. — **139**
Библия — 74
Благоразумный разбойник — 85, 86
Ближний Восток — 139
Блюдо — 60
Brosset M. F. — 8, 13, 28, 30, 31, 119, **8, 13, 30, 46, 119**
Богоматерь — 16, 35, 43, 45, 46, 47, **71, 73,** 75, 76, 78, 79, 80, 81, 83, **84, 85,** 86, 89, 90, 108, 126, 133, 142; б. в райском саду — **83, 84, 85**; б. Оранта — 16, 43, 75, 78, 79, **80, 81,** 142; б. с младенцем на троне — 17, 35, 46, 108; введение во храм б. — 74; вознесение б. — 78, 81, 82, 83; Успение б. — 40, 47, 48, 78, 81; символы б. — 75
Богослужение в Скинии — 141
Божий дом (символ богоматери) — 75
Болгария — 52, 84
Болнисский крест — 84
Буслаев Ф. И. — 51, 72, **52**

В

Василий Великий св. — 38, 51, 77
Василий III имп. визант. — 19
Васильев Асен — **52**
Вамек Дадиани — 24, 27
Van der Meer F. — 47, **48, 72**
Введение во храм — см. богоматерь
Венец — 19
Ветхий Завет — 74
Ветхозаветная троица — 60
Вечеря у Симона — **16**
Вздорнов Г. Н. — **65**
Византийское искусство — 22, 142, 143, 144
Византия — 6, 75, 137, 139, 140, 141
Вирсаладзе Т. Б. — 22, 34, **34, 46, 78, 91**
Winfield David C. — 80
Возвращение в Назарет — 96
Вознесение богоматери — см. богоматерь
Вознесение Христа — 79
Воины — 37, 56, 58, 128; воины поверженные — 37, 56; воины св. — 17
Волоколамский монастырь — 82
Вольская А. И. — **19, 46, 65**
Воскрешение Лазаря — 42
Врата ада — 123, 125, 133
Врата иконостаса (Эрмитаж) — 52
Врата рая — 86
Wratislaw—Mitrovič — **82**
Встреча жен с Христом — 37, **40,** 42, 56, 57, 58

Г

Гавриил, архангел — 78, 80
Гелати — 120
Георгий II Абхазский — 137
Георгий Дадиани — 28
Георгий Куропалат (Георгий I) — 31
Георгий III (груз. царь) — 20
Георгий св. — 92
Герман I, патриарх константинопольский — 30, 32, 38, 58, 87, 100
Герман II, патриарх константинопольский — 31
Гиматий — 27, 28, 43, 69, 80, 81, 95, 124, 132
Голгофа — 69
Городские стены — 123
Городчатый орнамент — 35
Горки — 40, 61, 62, 64, 123, 125
Гостеприимство Авраама — см. Авраам — 61, 62, 64, 69, 87
Grabar A. — 72, **79, 95, 96, 97**
Грачаница (Сербия) — 75
Греческие надписи — 30, 31, 33, 38, 40, 45, 47, 51, 69, 71, 73, 74, 77, 81, 102, 119, 120, 124, 130
Григорий Богослов — 38, 40, 51, 56, 57, 77, 78
Гробница — 58, 68
Грузия — 6, 9, 34, 46, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143
Гудауты — 30
Гурандухт, дочь Георгия II Абхазского — 137
Гурген Багратион, влад. Тао-Кларджетии — 137
Гурия — 140

Д

Дадиани — 8, 140; Д. Вамек — 34; Д. Георгий (III) — 8, 13; Д. Леван I — 8
Давид Гареджи, монастыри — **20, 65**
Давид Строитель — 20
Давид, пророк — 125
Дворцы — 5
Дейсус — 46
Демон — 54
Demus O. — 107, 143, **108, 143**
Деннс, епископ Селевкийский — 92
Дерево, деревья — 60, 62, 63, 64
Дестунис — 119, **119**
Джавахишвили И. А. — 138, **138**
Джанашия С. Н. — 137
Джурич Войислав И. — 77
Дьяконы св. — 22
Didron M. — 58, 68, 70, 74, 68, **70, 74**
Diehl Ch. — **106,** 107
Дионисий, живописец — 77, 85, 86
Дискос — 98
Дмитрий II Самопожертвователь — **20**
Домбровский О .И. — 96
Драгутин, царь сербск. — 27
Дуб мамврийский — 66
Dubois de Monpereux F. — 30, 119, **30, 119**

Е

Ева — 125
Евангелисты — 80
Евдокия, имп. визант. — 19
Евлогии — 91
Европа — 141
Евхаристия — 30, 32, 47, 49, 50, 51, **52,** 53, 54, 55, 56, 58, 59, 65, 71, 73, **78,** 94, 95, 97, 100, 103, 104, 112, 142
Елена св., имп. визант. — 17

Ж

Жезл — мерило — 56, 57
Жертвоприношение Авраама — см. Авраам
Жемчуг — 16, 19, 27, 35, 71, 88, **116,** 118, 122, 131
Жены мироносицы — 42, 56, 57, **58**
Жены у гроба — 37, 49, 56, 57, 69

З

Закрытая дверь (символ богоматери) — 76
Zakhariev V. — **64, 83.**
Захария св., отец Иоанна Крестителя — 45
Зевса Олимпийского храм в Афинах — 94
Зограф Иован — 77
Золотой кувшин (символ богоматери) — 75

И

Иаков, патриарх — 84
Ганц Загорка — **106, 107**
Ивлита, св. мученица — 19, 89
Идолы — 92
Иеремия, пророк — 76
Иконы: Апостолы XIV в., ГТГ — 135
Илья пророк, Эрм. — 135
Страшный Суд, Моск. шк — 85, 86
Троица Андрея Рублева — 61, 65
Троица XIV в., Эрм. — 61
Троица XV в., ГТГ — 62
Троица Галиц.-Укр. шк., XV в., ГТГ — 62
Троица, сер. XVI в., ГТГ — 63
Троица Ветхозаветная с житием, XVI в., ГТГ — 63
Троица Троицко-Сергиевской лавры — **65**
Троица 1652 г., Муз. рел. София — 64
Успение «голубое», ГТГ — 82

Успение Кирилло-Белозерского м-ря — 82
Успение Новг. шк. из г. Кемь — 83
Имеретинское царство — 139
Ингури р. — 140
Индикоплов Козьма — 74
Иосиф Аримафейский — 129
Иосиф, муж Марии — 113, 133
Иоанн, евангелист — 43, 96, 126, 128, 129, 133
Иоанн Златоуст — 51, 124
Иоанн Креститель — 43, 46, 80, 89, 125
Иоанн VI Кантакузин — 63
Иоаниздзе Антоний, епископ бедийский — 8
Ирина, имп. визант. — 19
Исаак — 83, 67, 68, 69, 70, 72, 96, 141, 142, 68
Исая, пророк — 76
Источник жизни (символ богоматери) — 76
Исцеление слепого — 18, 24, 25, 26
Италия — 141
Иуда Искариот — 42, 54

К

Кавказ — 8, 31
Каждан А. П. — 19
Кадило — 75, 76
Каменья — 19, 27, 35, 71, 88, 116, 118, 122, 131
Капитель у столпника — 93
Картлис цховреба — 138, **138**
Катакомбы римские — 71
Каухчишвили Т. С. — 33, 38, 120, 130, **33, 38, 40, 120, 130**
Кацхский крест — 60, 65
Квирике, св. — 19
Кемь г. — 83
Ковчег Завета — 72, 73, 74, 75, 76
Колодец — 24, 26
Кольчуга — 128
Комета 1066 г. — 30, 31
Кондаков Н. П. — **19, 59, 70, 75**
Константин Дука — 19
Константин Великий — 8, 17, 18, 27
Константиниди А. — 54
Константинополь — 78, 141; к-ская школа — 33, 141
Копья — 56
Корова с телком — 64
Корона-ы — 17, 19, 75, 123
Козьма Индикоплов — 74
Ктиторы — 11, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 25, 28, 112; к. строители — 18
Киворий — 47, 51, 52, 53, 71, 105
Кивот Завета — 74
Кириак св. — 90
Кирилл св. Александрийский — 77, 78, **77**
Кирилл Иерусалимский — 47, 48
Кир-Мануил Евгеник, живоп. — 24, 26, 95, 141
Клавы — 124
Ключи рая — 16, 86
Крепости — 5
Крест — 17, 68, 69; к. мученические — 22, 23, 88; к. в кругу — 16, 38, 43, 122, 131; к. процветший — 124
Krestev К. — 64, 83
Крестчатое одеяние — 11, 122, 124
Крестчатый нимб — 40
Кубки — 60
Купольная роспись — 43, 79, 80, 81, 142
Куртея де Арджеш (Румыния) — 75
Кущи райские — 45

Л

Лазарев В. Н. — 8, 9, 34, 46, 49, 55, 58, 79, 80, **8, 9, 26, 34, 46, 49, 59, 60, 61, 63, 69, 73, 79, 80, 92, 95, 96, 101, 112, 135**
Лазарь, воскрешенный — 42, 66
Лазика — 137
Lafontaine-Dosogne J. — 91, 92, 93, **94, 91, 93, 94**
Лесново (Сербия) — 75
Лещадные горки, лещади — 127, 128, 129
Лихачев А. П. — **50, 72**
Лонгин св., сотник — 126
Лоратное одеяние — 16, 17, 19, 20, 23, 27, 28, 78, 81
Лорон — 19, 20, 51
Лубенкович М. — 25
Лыхны, сел. — 30, 142
Лыхненский храм — 30, 33, 69

М

Магдалина св. — 30
Македонская династия — 9
Малх — 42
Мамвре — 65, 66; М. долина — 58; М. дуб — 62
Мандатуртухуцеси — 8, 13, 28
Мандорла — 125
Маниакий — 19
Мапаш Охуаме — 115
Мариам, царица, жена Ростома — 28
Марина, св. мученица — 89
Марих, царица, жена Левана I Дадиани — 8, 13, 28
Мария — см. богоматерь
Маркс К. — **142**
Martel Е. А. — 32, **32**
Мафорий — 89
Мачавариани К. Д. — 8, 32, **8, 32**
Медальоны — 22, 23, 25
Мельхиседек, пророк — 72, 73
Millet G. — 46, 49, 52, 76, **46, 48, 50, 57, 62, 70, 73, 76, 80, 82, 83, 135**
Мингрелия — 140
Migne J. — 46, **46**
Мистра — 52, **52**
Михаил архангел — 78, 80
Миева Н. Е. — **50, 62, 63, 82, 85**
Мозаики:
Гелатская — 20
Киевская: св. София — 18, 45, 49, 52, 58, 79
Михайловский собор — 55
Константинополь:
св. София — 19
Кахрие Джами — 95, 96, 97, 107, **75**
Пицундская — 64, 106, 144
Равенна: ц. св. Аполлинария Н. — 72
ц. св. Виталия — 60, 64, 69
Рим: Санта Мария Маджоре — 74
Салоники: св. София — 79
Фесалоники — ц. Апостолов — 96
Модель города — 18
Модель храма — 11, 13, 18, 27
Моисей — 72 73, 74, 75, 76
Монголы, м. иго — 138, 139
Mohrmann Ch. — 48, **48, 79**
Музыканты — 55
Муравьев — 119, **119**
Мурзакевич — 119, **119**
Мученические кресты — 13, 23
Мхедрули надписи — 31

Н

Навуходоносор — 92
Надписи — см. Асомтаврули н., Греческие н., Мхедрули н.
Неопалимая купина (символ богоматери) — 76
Неоэллинизм — 141
Никейский собор — 46
Никифор I, патриарх константинопольский, св. — 30, 32, 38, 58, 87, 88, 100; Н. II, патриарх константиноп. — 31
Никодим — 120, 129, 133
Николай св. — 51
Новгород — 95
Ново-афонский монастырь — **119**
Ной — 73

О

Облака — 81, 82, 83
Обратная перспектива — 59, 124
Одесса — 75
Одиночные фигуры — 17, 42, 43
Одеяние царское — 20, 21, см. также лоратное одеяние, лорон, маниакий
Оживки — 124, см. также — техника живописи
Октомбер, сел. — **70**
Okunev N. — **82**
Омофор — 88
Оранта — 142; см. также богоматерь Оранта
Орнамент — 24, 43, 44, 104, 115, 116, 130
Осел — 68, **68**
Отия — царевич, сын ц. Ростома — 29
Отрок — 62, 63, 64
Отцы церкви — 77
Очамчира г. — 7

П

Павел, апостол — 16, 47, 54, 90, 122, 131
Павлинов А. М. — 8, **8**
Пастух-и — 96, 141
Палаты — 62, 64, 128
Пальмы — 61
Палеологовский стиль, искусство — 27, 34, 94, 96, 97, 101, 113, 134
Панайотова Д. — **49, 95**
Параскева, св. мученица — 89
Паруса архит. — 80
Патриархи библейские — 86
Пелена из Суздаля, Гос. ист. м. — 50
Пелены погребальные — 42, 56
Передача Богородицей пояса апостолу Фоме — 81, 82
Перенесение апостолов ангелами — 81, 82, 83
Первосвященники — 74, 75, 76
Перспектива «моральная» — 92
Перспектива обратная — 59, 124
Перспективное сокращение — 98
Персы — 139
Петр, апостол — 16, 42, 47, 86, 90, 122, 131; П. — райский привратник — 16
Писарская Л. В. — **19**
Пицунда — 136; п. храм — 119, **119**
Платон, св. мученик — **34, 89**
Плат орнаментированный — 116
Плач над телом Христа — 120, 122, 123, 128, 132, 133, 135
Плотни — **72**
Подножье трона — 35
Подножья — 63, 64
Подобедова О. И. — **98**
Подсвечник — 38
Покровский П. Н. — 54, 73, **52, 54, 74, 85**
Полотнища на кольцах — 11
Помяловский И. — 31, 119, **31, 119**
Помазание на царство — 55
Порфирий, епископ — 119, **119**
«Посвящение в таинство» Кирилла Иерусалимского — 48
Предводители колен израильских — 76
Пророки — 80
Просфора — 65
Прощание апостолов с богоматерью — 82
Пшаури — 112

Р

Радойчич С. — **25, 26, 27, 95, 101**
Рай, райский сад — 45
Раннехристианское искусство — 79, 144
Распинание Христа — 122, 123, 128, 130, 132, 135
Распятие — 122, 123, 125, 128, 130, 132
Rèau L. — 68, 59, 68, 82
Рипида — 38, 54, 55
Rich A. — 128
Родаб — 13
Росписи стенные:
Абракасси — 64
Азину, ц. богоматери — 80
Акапа — 5, 139, **5, 139**
Арильe — 27
Атени — 19, 20, 21, 22
Афон, Ватопеди — 135, 142
„ , Дионисиу — 83, 106, 142
„ , Дохиариу — 62
„ , Лавра — 70, 83, 135, 142
„ , Протат — 49, 72, 75
„ , Хиландари — 73, 77, 82
Ахтала — 55, 106
Бачковский м-рь — 52, 84
Беренде, ц. св. Петра — 49, 95
Бертубани — 22, 46, 65, 79
Бедийский храм — 5, 6, 7, 8, 9, 10, 22, **24**, 30, 95, 101, 110, 131, 137, 138, 139, 140
Бугеули — 106
Вардзия — 46
Венеция, баптистерий св. Марка — 106, 107
Владимир, Дмитриевский собор — 89
Гелати, главный храм — 83, 103, 107, 140
Гелати, ц. св. Георгия — 20, 28, 46, 47, 185
Грачаница — 27, 76, 95
Дечаны — 26, 27, 101, 106
Жичи — 106
Зарзма — 134
Заум, ц. богоматери Захлумитиссы — 107
Зелобани — 107
Земо-Крихи — 91, 143
Иваново — 95
Ипрарн — 20, 107
Каленич — 107
Киев, София — 79
Кинцвиси, гл. храм — 17, 57
„ , ц. св. Николая — 46
Куртея де Арджеш — 76, 106
Кутлумус — 80
Константинополь, Кахрие Джами — 75, 96, 106, **75**
Константинополь, Фетие Джами — 80
Лесново — 76, 101, 106
Лыхны — 5, 6, 17, 30, 73, 114, 116, 118, 134, 137, 138, 139, 141, 142, 143
Люблино — 61
Мапаш Охуаме — 5, 139, 142, 143, 5
Марков монастырь — 102
Мартвили — 26, 27, 95, 101, 106, 143
Матиеич — 106
Мацхвариши, ц. Мацхвар — 46
Мистра, Бронтохий — 82
„ , Евангелистерия — 50
„ , Пантанасса — 112, 113
„ , Перивлепта — 52, 83, 102
Мцхета, Светицховели — 28, 106, 135, 140
Набахтеви — 34, 65, 85, 95, 101, 103, 139, 143
Накипари — 19, 21
Нерез, ц. св. Пантелеймона — 55
Никея, ц. Успения —
Новгород, Волотовская ц. — 95
„ , ц. Рождества на кладбище — 106
Новгород, ц. Спаса Преображения — 61, 73, 93, 106
Новгород, ц. Спасонередицкая — 85
Новгород, ц. Феодора Стратилата — 96
Новая Шуамта — 135
Новый Афон, ц. Симона Кананита — 31
Орлица, м-рь — 83
Печ — 26, 27, 101
Пицунда, усыпальница — 6, 137, 140, 142, 144
Пицунда, храм — 15, 23, 46, 139
Призрен, ц. Богородицы — 50
Пшаури — 5, 46, 137, 139, **5, 46**
Раваница — 25, 26, 101, 106
Равенна, собор — 79
„ , ц. св. Виталия — 73
Сафара, ц. св. Саввы — 134
Сопочаны — 106, 107
Сори — 26
Старо-Нагоричино — 27, 95, 106
Студеница, ц. Богородицы — 95, 106
Торчелло, собор — 79
Трапезунд, ц. св. Софии — 51
Убиси — 20, 26, 27, 33, 34, 92, 95, 101, 106, 114, 134, 139, **20, 101**
Удабно — 20, 65, 91
Ферапонтов монастырь — 85, 86, 77
Феодосия, ц. св. Стефана — 96
Хе—Лагурка (ц. Квирикэ и Иванты) — 19, 21, 107
Хоби — 26, 27, 28, 34, 103, 140
Хуап — ц. св. Николая — 5, **5**
Цаленджиха — 24, 26, 27, 33, 59, 78, 91, 92, 95, 101, 106, 139, 141, 142
Цвирми, ц. Мацхвар — 46
Цкелкари (Ацкар) — 139, 140, **139**
Чефалу — 79
Эркети — 28, 140
Янаш — 106, 107
Ярославль, Николомокринская ц. — 53
Рождество Христа — 43, 96, 100, 141
Россия — 141
Рублев Андрей — 61, 62, 63, **65**
Рукописи:
Диоскорид Венский — 96
Древний Летописец — 98
Евангелия:
Моквское (**Q**902) — 34, 134
Рабулы — 52
Россанское — 48
Литургический свиток XI в. (библ. греч. патр. в Иерусалиме — 55
Минея Кутаисская № 115 — **103**
Навина свиток **gr. 431—96**
Новый Завет с псалтырью, греч. 407—92, 96
„ „ , gr. 300—96
Псалтыри:
Джручская, Н 1665 — 19, 20, 55, 57, 103
Тетросанская, Н 75—19
Томича — 70, 71
Хлудовская, гр. 129—70
Разноязычная 0—1 № 58 — 51, 62, 103, 140
Теологические сочинения Иоанна VI Кантакузина gr. 1242—63
Триодь цветная Ларгвийская, А 25—26
Христианская топография «Козьмы Индикоплова. **Ват. Gr.** 699—74
Румыния — 75

С

Сабедиано, княжество — 139, 140
Самарянка — 24, 25, 26
Самуил, пророк — 73
Самцхе — 138, 139
Саркофаг — 125
Сарра (библ.) — 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66
Сванетия — 46
Свержение идолов св. Георгием — 92
Светские лица в апсиде — 116
Свеча горящая — 38
Свиток, свитки — 62, 76, 77, 98, 112, 124
Святители в алтаре — 10, 11, 18, 21, 22, 38, 40, 77, 116, 118, 122, 124
Святительское одеяние — 27, 28
Святые в медальонах — 13, 15, 16, 18, 23, 24, 43
Святые воины — 17
Святые мученики — 13
Священнические одеяния — 51
Северов Н. П. — 7, 9, 33, **7, 9, 33,** 34
Семисвечник (и) — 73, 82
Серафим (ы) — 46, 80
Силоамская купель — 25
Символы богоматери — 75, 76
Симеон, богоприемец — 113
Симеон Дивногорец, столпник — 91
Симеон Младший, столпник — 91, 92, 93
Симеон Старший, столпник — 91
Симеон апостол — 130
Симеон Киринеянин — 69
Cinctorium — 128, **128**
Скандий — 19
Скиния Завета — 38, 58, 71, 73, 74, 75, 76, 95
Скрижали — 76
Skrobocha Heinz — 73
Слепой — 18, 25
Слуга с ношей — 96, 141, 142
Совмещение событий — 25
Соломон, пророк — 55, 125
Сонмы ангелов — 46
Сошествие во ад — 43, 120, 122, 123, 124, 132, 133, 135
Средовек — 48, 73
Сретение — 113
Старцы — 128
Стефан дьякон, мученик — 11
Стихарь — 88
Столпник — 40, 90, 91, 92
Столпничество — 91
Стража — 58
Стражев В. И. — 32, **32**
Страсти Господни — 69
Страшный Суд — 17, 84, 85, 86, 87
Строгановский иконописный лицевой подлинник — 131
Суздаль — 50

Т

Talbot Rice D. — **49, 50, 51**
Тамара царица груз. — 20, 27
Танцоры — 55
Тао-Кларджетское ц-во — 137
Tafraly O. — **106**
Тверь — 82
Тевдоре, живописец — 46
Телец жертвенный — 59, 60, 62, 63, 64, 65
Тетраморф — 80
Техника живописи — 21, 28, 98, 99
Tischendorf — 81
Толмачевская Н. И. — 8, 9, 16, 17, 32, 33, 42, 120, **9, 16, 32, 33, 42, 65, 135**
Трапш М. М. — 112
Три отрока — 92
Троица ветхозаветная — 11, 18, 30, 32, 40, 45, 51, 53, 58, 59, 61, 62, 63, 65, 66
Трон — 45 — см. также Гостеприимство Авраама
Турция, турки, турецкое владычество — 139, 140

У

Убиси, см. стенные росписи
Уварова П. С. — 31, 32, 68, 119, 120, **31, 35, 119**
Упреки Марии — 96
Успение — см. богоматерь

Ф

Феодор, св. мученик — 89
Фелонь — 88
Феофан Грек — 61, 73, 93, **73, 93**
Фигуры одиночные — 87, 97
Флорентинский складень — **97**
Фока, святитель — 40, 77, 78, 88
Фома, апостол — 82

Х

Hadzidakis M.—70
Херувим-ы — 46, 74, 76, 80
Хитон-ы — 27, 28, 43, 69, 80, 81, 95, 124, 125
Храмы — 5
Христос — 16, 18, 24, 25, 26, 30, 40, 42, 47, 50, 51, 52, 53, 56, 57, 58, 66, 68, 69, 72, 78, 79, 89, 90, 94, 110, 122, 123, 124, 125, 128, 129, 132, 133, 135, 141; Х. и самарянка — 15, 18, 24; Х. Пантократор — 46, 79, 80, 81, 122, 123; Х. Эммануил — 16, 122, 130
Хуцури надпись — 30, 31

Ц

Царское одеяние — 20, 21
Царче с. — 5
Царь Иудейский — 130
Цебельда — 68
Цебельдинские плиты — 68, 70
Целование Иуды — 42
Цветные нимбы — 22
Цкелкари (Ацкар) — 5, **5**
Цкелкарский храм — 139, см. также стенные росписи

Ч

Чаша — 59, 60
Черный Данила, живописец — 50
Чубинашвили Г. Н. — **20, 22, 60, 65, 91**

Ш

Шатер — 60, 62 66
Шервашидзе Л. А. — **5, 20, 46, 55, 57, 70, 103, 139**
Шестикрылец — 38, 71 ,72, 73, 86; см. также херувим, серафим, тетраморф
Chéhab Maurice H. — **116**
Шиомгвимский барельеф — 65
Шлемы — 56
Шмерлинг Р. О. — 9, 16, 17, 18, 21, 25, 28, **9, 13, 16, 17, 18, 21, 27**
Шмит Ф. — 75
Шрафировка — 122, 123, 125

Щ

Щепкина М. В. — **70**
Щиты — 56

Э

Эвдемон I Чхетидзе, католикос — 120, 124
Эвдемон II Кварпани, католикос — 120
Эллинизм — 96, 118, 144
Эльпидифор св., мученик — 89
Энгельс Ф. — **142**
Эпитрахиль — 88, 116, 118

Ю

Юстиниан I — 18

Я

Явление Христа женам — 37, 40, 42, 56, 57, 58

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ИЛЛЮСТРАЦИИ В ТЕКСТЕ

стр.

Рис. 1. Бедийский храм. Поперечный разрез с видом на восток . . 10
Рис. 2. Бедийский храм. Продольный разрез с видом на север . . 12
Рис. 3. Бедийский храм. Продольный разрез с видом на юг . . . 13
Рис. 4. Бедийский храм. Поперечный разрез с видом на запад . . 15
Рис. 5. Лыхненский храм. Поперечный разрез с видом на восток . 35
Рис. 6. Лыхненский храм. Поперечный разрез с видом на запад . 37
Рис. 7. Лыхненский храм. Продольный разрез с видом на север . 39
Рис. 8. Лыхненский храм. Продольный разрез с видом на юг . . 41
Рис. 9. Лыхненский храм. Прориси орнаментов 104
Рис. 10. Лыхненский храм. Прориси орнаментов 105
Рис. 11. Лыхненский храм. Часть интерьера 108
Рис. 12. Лыхненский храм. Прорись двух слоев росписи в дьяконнике 109
Рис. 13. Пшаури. Прорись сцены мученичества 113
Рис. 14. Пшаури. Прорись сцены Сретения 114
Рис. 15. Мапаш Охуаме. Прорись остатков росписи апсиды. Северная сторона 116
Рис. 16. Мапаш Охуаме. Прорись остатков росписи апсиды. Южная сторона 117
Рис. 17. Мапаш Охуаме. Прорись росписи на престоле 118
Рис. 18. Пицундская усыпальница. Прорись сцены Сошествия во ад и фигуры Христа Пантократора в конхе апсиды . . . 121
Рис. 19. Пицундская усыпальница. Прорись сцены Распинания Христа 126
Рис. 20. Пицундская усыпальница. Прорись сцены Распятия . . . 127
Рис. 21. Пицундская усыпальница. Прорись сцены Плача над телом Христа 129

ТАБЛИЦЫ

I. БЕДИЯ. Ктиторы на северной стене.
II. БЕДИЯ. Баграт III.
III. БЕДИЯ. Царица Марих и Георгий Дадиани.
IV. БЕДИЯ. Часть росписи южной стены.
V. БЕДИЯ. Константин и Елена.
VI. ЛЫХНЫ. Евхаристия. Левая часть.
VII. ЛЫХНЫ. Евхаристия. Правая часть.
VIII. ЛЫХНЫ. Жены у гроба.
IX. ЛЫХНЫ. Явление Христа женам.
X. ЛЫХНЫ. Богоматерь с младенцем и ангелами.
XI. ЛЫХНЫ. Гостеприимство Авраама.
XII. ЛЫХНЫ. Шествие Авраама к месту жертвоприношения.
XIII. ЛЫХНЫ. Скиния Завета.
XIV. ЛЫХНЫ. Архангел в куполе.
XV. ЛЫХНЫ. Успение Богородицы.
XVI. ЛЫХНЫ. Богоматерь с ангелами в райских кущах.
XVII. ЛЫХНЫ. Патриарх Никифор.
XVIII. ЛЫХНЫ. Столпник и святой на пилястре.
XIX. ЛЫХНЫ. Роспись на столбе. Святой отрок.
XX. ЛЫХНЫ. Роспись в главной апсиде. Св. Василий.
XXI. ЛЫХНЫ. Роспись на столбе. Святой Эльпидифор.
XXII. ЛЫХНЫ. Святители в главной апсиде.
XXIII. ЛЫХНЫ. Двухслойная роспись в апсиде дьяконника.
XXIV. ПШАУРИ. Летящий ангел.
XXV. ПШАУРИ. Орнамент в откосе окна.
XXVI. МАПАШ ОХУАМЕ. Общий вид на алтарную апсиду.
XXVII. ПИЦУНДСКАЯ УСЫПАЛЬНИЦА. Христос Пантократор.
XXVIII. ПИЦУНДСКАЯ УСЫПАЛЬНИЦА. Сошествие во ад.
XXIX. ПИЦУНДСКАЯ УСЫПАЛЬНИЦА. Распинание Христа.
XXX. ПИЦУНДСКАЯ УСЫПАЛЬНИЦА. Плач над телом Христа.

На обложке — Лыхны. Роспись на столбе. Святой Платон.

Фотографии Г. Г. Аслиана, А. В. Аргунова, И. Н. Гильгендорфа, В. И. Ладария, А. О. Лакербай, В. К. Осипова, Л. Н. Склифасовского.

ОГЛАВЛЕНИЕ

		стр.
Предисловие		5
ГЛАВА I.	Бедийская стенная роспись	7
ГЛАВА II.	Роспись Лыхненского храма	30
ГЛАВА III.	Два памятника средневековой стенной росписи в Гальском районе	112
	Стенная роспись Пшаурского храма	112
	Стенная роспись Мапаш Охуаме	115
ГЛАВА IV.	Стенная роспись Пицундской усыпальницы	119
Заключение		137
Таблицы		145
Предметный и именной указатель		177

Шервашидзе Леонид Алексеевич

НЕКОТОРЫЕ СРЕДНЕВЕКОВЫЕ СТЕННЫЕ РОСПИСИ НА ТЕРРИТОРИИ АБХАЗИИ

ლეონიდ ალექსის ძე შერვაშიძე

ᲨᲣᲐ ᲡᲐᲣᲙᲣᲜᲔᲔᲑᲘᲡ ᲤᲝᲬᲘᲔᲠᲗᲘ ᲙᲔᲓᲚᲘᲡ ᲛᲮᲐᲢᲕᲠᲝᲑᲐ ᲐᲤᲮᲐᲖᲔᲗᲘᲡ ᲢᲔᲠᲘᲢᲝᲠᲘᲐᲖᲔ

Редактор издательства Т. А. Абрамишвили
Художественный редактор И. С. Утурашвили
Техн. редактор Д. Г. Бурдули

Подп. к печ. 28.VI.1971 г. Формат бумаги 70 x 90¹/₁₆. Печатн. л. 11,75.
Учетно-изд. л. 10,85. Зак. № 654. Тираж 2 000.
УЭ01855 Цена 1 руб. 30 коп.

Издательство «Хеловнеба», Тбилиси, пр. Плеханова, 179
გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, პლეხანოვის, 179

1971

Сухумская типография № 7 им. Ленина Главполиграфпрома Госкомитета Совета Министров Груз. ССР по печати.
Сухуми, ул. Ленина, 6.

Опечатки и исправления

Стр.	Строки	Напечатано	Следует читать
26	19 сн.	Дачан	Дечан
38	21 сн.	шестокрыла	шестикрыльца
48	23 сн.	середовека	средовека
52	20 сн.	, то есть	: здесь,
72	20 сн.	шестокрылов	шестикрыльцев
74	22 сн.	ήσκηνή	ἡ σκηνή
74	11 сн.	ήκiβωτός τού μαρτi - ριου	ἡ κίβωτος τού μαρτυρίου
115	14 сн.	рис. 16	рис. 17
115	16 сн.	рис. 15	рис. 15, 16
116	5 сн.	рис. 16	рис. 17
144	1 сн.	№ 7, 1971, стр.	№ 4, 1971, стр. 76