

6.541
3

32



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ГРУЗИНСКОЙ ССР
„САВЧОТА САКАРТВЕЛО“

1980

ნიკო ჩუბინაშვილი

უზასაუკუნეთა ქართული
ხის რუქურთვა

X—XI საუკუნეები

245.51

А К А Д Е М И Я Н А У К Г Р У З И Н С К О Й С С Р
И Н С Т И Т У Т И С Т О Р И И Г Р У З И Н С К О Г О И С К У С С Т В А

НИКО ЧУБИНАШВИЛИ

ГРУЗИНСКАЯ СРЕДНЕВЕКОВАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ

(перелома X-XI вв.)



ВВЕДЕНИЕ

1

Институт истории грузинского искусства Академии Наук Грузинской ССР в последние годы провел ряд научных экспедиций в Земо и Квемо Сванети с целью изучения сохранившихся здесь многочисленных произведений грузинского искусства: памятников жилой и культовой архитектуры, пластики в металле, фресковой живописи и т. д. Значительный интерес среди этого материала вызвали также, частично уже известные по литературе, сохранившиеся в большом числе резные из дерева предметы, являющиеся по существу продукцией плотничного искусства и народного творчества: резные загородки для скота в первом этаже „мачуб“ сванского жилого дома „кор“, предметы домашнего обихода: сундуки и коробки самого различного назначения, скамьи и диваны различных типов, кресла¹ и т. д. (табл. 1–15 и 18–19), и в особенности, сохранившиеся на местах в церквях X–XI вв. древние резные двери монументальной художественной резьбы, выделяющиеся мастерством выполнения их профессионалами-резчиками по дереву; двери эти представляют художественно законченный элемент архитектуры.

Грузинское искусство в качестве самостоятельной отрасли науки подверглось разработке только за последние 35–40 лет². Наука грузинского искусствознания прошла ряд решающих этапов развития и вполне закономерно подошла, наконец, к вопросам исторической монументальной художественной резьбы по дереву. Архитектурное творчество у всех народов является ведущим искусством. Поэтому естественно, что грузинское искусствознание начало изучение, именно, исторической архитектуры, насчитывающей свыше 5000 памятников. Установила местный народный фундамент монументальной архитектуры, основные фазы развития в феодальный период, т. е. на протяжении свыше полуторы тысяч лет, установила и выявила памятники этапного значения для этого периода. Эта работа продолжается и сейчас; установление основ-

¹ Г. Читай, Сванские кресла (на груз. яз.), Вестник Музея Грузии, П. Тбилиси 1925, стр. 87–110, рис. 1–3.

² Г. Н. Чубинашвили, Изучение истории грузинского искусства в течение 30 лет со дня установления Советской власти в Грузии, доклад на научной сессии, посвященной XXX годовщине Советской Грузии и X годовщине АН ГССР, февраль 1951 года; его же, Достижения Советской Грузии в области истории искусств (на груз. яз.), Тбилиси 1952; и его же, Развитие истории грузинского искусства как науки и ее очередные задачи, Тбилиси 1956.

ных вех развития облегчает разработку не только самостоятельных и частных вопросов исторической архитектуры, но и связанных с ней других видов искусств, в частности, монументальной художественной резьбы по дереву. Однако, исходя только из степени изученности грузинской исторической архитектуры, невозможно было решить группу вопросов, связанных с монументальной художественной резьбой по дереву. Поэтому большое значение сыграли предшествовавшие этому работы над пластикой в металле – над историческими памятниками чеканки, насчитывающей несколько тысяч объектов, распределяющихся по времени на протяжении почти тысячи двухсот лет. Здесь наука грузинского искусствознания так же, как в истории развития архитектуры, установила основные периоды развития, выявив памятники этапного значения. Параллельно с этим разрабатываются вопросы декора в архитектуре, чеканке, во фресковых росписях; затем вопросы исторической живописи – по фрескам и иконам, по миниатюрам, наконец, и вопросы книжного убора грузинских рукописей, художественной керамики и другие. В процессе этого изучения, находящегося по существу все еще, конечно, только, в начале, довольно четко выявляется та сумма решенных искусствознанием вопросов исторического искусства Грузии, которая поставила на очередь научную разработку вопросов исторической монументальной художественной резьбы по дереву, как одну из задач развития научных знаний.

Культура обращения с деревом – одна из древнейших культур каждого народа. Дерево используется как строительный материал и как материал для предметов обихода и художественных изделий. Применяемый при этом инструмент получает постепенное свое развитие, что приводит и к усовершенствованию методов обработки дерева.

Крупнейшие и давшие исключительный материал археологические раскопки, проводившиеся после Великой Октябрьской революции, выявили небольшой, но яркий в этом отношении материал. В Самгорском кургане найден сруб, датируемый археологами концом 3-го – началом 2-го тысячелетия до нашей эры; этим же временем датируется четырехколесная арба, найденная в одном из курганов Триалети. Раскопки во Мцхета (Армазис-Хеви, Багинети), проводившиеся под руководством акад. И. А. Джавахишвили и акад. С. Н. Джанашиа в 1940-х годах, дали материал, датируемый первыми веками нашей эры, резных деревянных художественных предметов, обложенных серебряными листами¹. Эти предметы представляют ножки погребальных лож и, видимо, трона, резанные рельефно, частью с выделением голов грифона и барана и лепестковыми построениями, дают ясное представление о высокой художественной культуре резьбы по дереву, уже существовавшей на рубеже нашей эры. Другим доказательством высокой культуры обращения с деревом в эпохи раннего, зрелого и позднего средневековья служат разнозасторонняя терминология, сохранившаяся, начиная с первых источников письменной истории, и подробно исследованная И. А. Джавахишвили в Материалах к истории материальной культуры грузинского народа², а также народное жилище – дарбази, отдельные по-

¹ Мцхета, Итоги археологических исследований (на груз. яз.), том I, А. Апакидзе, Г. Гобеджигшвили, А. Кадандадзе, Г. Ломтатидзе, Археологические памятники Армазисхеви по раскопкам 1937—40 гг., Тбилиси 1955, табл. XXVII.

² И. А. Джавахишвили, Материалы по истории вещественной культуры грузинского народа (на груз. яз.), I, (Строительное искусство в древней Грузии), Тбилиси 1946.

стройки которого дошли до нас в разных районах Грузии¹ (табл. 16 и 17). Эта культура обращения с деревом, таким образом, непрерывно развивалась и сохранилась в таких памятниках монументальной художественно законченной резьбы по дереву, как резные двери, колоды к ним, резные балки, датируемые X и XI веками.

Грузинское искусство к XI веку проходит ряд четких по своему выражению фаз развития. Разложение рабовладельческого строя и зарождение феодальных отношений в Грузии относятся к первым векам нашей эры. Период с IV по VII века, когда оформились раннефеодальные отношения в Грузии, является, естественно, также временем освоения новых задач, вставших перед грузинской архитектурой в связи со значительными социальными и культурными сдвигами, переживаемыми страной, в частности, с новыми требованиями, предъявляемыми архитектуре после принятия христианства в качестве государственной религии в первой половине IV века. Конец VI века и первая половина VII века – период расцвета раннефеодальной грузинской архитектуры, когда создан ряд зрелых в художественном и конструктивном отношении произведений (Болнисский Сион 478–493 гг., Джвари во Мцхета 590–604 гг., Цроми 626–634 гг., Бана середины VII века).

Время со второй половины VII века и по IX век характеризуется образованием отдельных самостоятельных грузинских эриставств, а также владычеством арабского халифата. Это время представляет закономерный переходный период в развитии также и феодального грузинского искусства, отмеченного важными творческими исканиями новых путей, многообразием архитектурных тем, форм и декоративных мотивов (Самшвилдский Сион 759–777 гг., Опиза, Таос-Кари, Ксанский Армази 864 года и Вачнадзианская Квелацмида IX века, в которой впервые применены и пандантивы). Оно постепенно приходит к новой, вполне зрелой, стилистической выразительности, отличной от существовавшей в VI–VII вв.

X–XI века являются веками упорной борьбы за преодоление феодальной раздробленности и напряженной борьбы за воссоединение отдельных частей Грузии, тяготевших друг к другу в силу общности культурных традиций и экономических интересов. Это время, завершившееся ликвидацией арабской власти на территории Грузии и созданием мощного централизованного государства, является периодом естественного роста. Время развитого феодализма, каким являются XI и XII века – это вместе с тем время роста национального самосознания, время мощного подъема всех отраслей культуры и искусства, время интенсивного строительства, отличающегося от архитектуры как IV–VII вв., так VIII–IX вв., не только своими формами, но и композиционными принципами и приемами. На смену спокойствию и четкой ясности форм искусства VI–VII вв., в которых каждая часть имеет самостоятельное значение, теперь приходят живописные композиции, в которых ни одна часть не обладает самостоятельностью, но все, наоборот, подчинено общей идее и рассчитано на восприятие в целом. Большое развитие полу-

¹ Г. Н. Чубинашвили, рисунки и чертежи арх. Н. П. Северова и худ. И. А. Шарлемань: 1. Дарбази в Дигоми; 2. Дарбази в Эртацминда; 3. Дарбази в Карагаджи и Надарбазев; 4. Дарбази в Цилкани и Мцхета, Тбилиси 1926 и 1927; Л. Сумбадзе, Дарбази Ксанского ущелья, 1951; ср. его же, Колхидский жилой дом по Витрувию, Сообщения АН ГССР, VI, № 6, Тбилиси 1945; см. кроме того о народном жилище: Г. Лежава и М. Джандиери, Архитектура Сванетия, Москва 1938; М. Джандиери и Г. Лежава, Архитектура горных районов Грузии (Хевсуретия, Южная Осетия, горная Рача и Нижняя Сванетия), Москва 1940; И. Адамия, Грузинское народное зодчество, Аджара (на груз. яз., резюме на русск. яз.), Тбилиси 1956; М. Параканидзе, Грузинское деревянное зодчество, Москва 1956.

чает декоративное и орнаментальное убранство. В разнообразии мотивов декора художники проявляют неистощимую изобретательность. Однако, и в этот период не нарушается строгость, тектоничность целого и логичность в применении декора, т. е. пышный, рельефный и сочный декоративный убор в каждом отдельном случае логически увязывается с конкретными формами, на которые он наложен; подбор и распределение мотивов, их масштаб подчиняются определенной закономерности, всегда продуманы.

В архитектуре X века происходит переход от скупых по декоративной отделке памятников VIII–IX вв. к выразительным по своей декоративной отделке и богатству применяемого материала произведениям (Таш-баш, Кветера, Кумурдо, Хахули, Ошки). В X веке прослеживается постепенный переход, завершившийся в начале XI века, от неглубокой, низкого рельефа графической манеры, без особых эффектов света и тени декоративной отделки, в особенности резбы орнаментов, к общей тенденции усиливающейся живописности, к игре светотени, дающей пластическое выражение произведению. Таким образом, к началу XI века все основные тенденции, которые намечались в IX–X вв., получают свое полное развитие, а декоративное убранство достигает своего максимального расцвета. Три средневековых грандиозных собора – в Кутаиси 1003 года (Имерети), Алаверди первой четверти XI века (Кахети) и Мцхета 1010–1029 гг. (Картли) – особенно важны не только своими высокими художественными качествами, но и тем, что они ознаменовали переход от раннего к зрелому этапу в развитии живописного стиля и содействовали слиянию художественного опыта разных, дотоле обособленных грузинских провинций, и выработке общего творческого направления. Конечно, и в дальнейшем отдельные области вносят в общее направление художественного творчества свои характерные черты. Тенденция к декоративности, изысканной украшенности, в частности, орнаментальным декором, свойственна западной Грузии (Никорцинда 1010–1014 гг.); спокойствие и соразмерность во всем – восточной Грузии – Картли (Самтавис 1030 г.).

Рельеф в металле и камне также проходит свои ступени развития в эти века. Рельефы на зданиях раннего времени в основном применяли канонический набор сюжетов, привнесенный вместе с христианской идеологией, более или менее верно воспроизводя их содержание. Эпоха исканий новых решений художественных задач – VIII и IX вв. – освободила художников от этих усвоенных в готовом виде форм и расчистила почву для постепенного развития объемно-пластического подхода в передаче изображения. От плоскостного произведения, от стадии доскульптурного творчества, в котором преобладающим является отдаленно намекающий сюжетное содержание условный рисунок, выражающийся в орнаментальной гармонии линий, с подчеркнутой экспрессивностью жестов, как, например, на рельефе Ашота Куропалата 826 года или на иконе Преображения 886 года из Зарзма. Лишь после такого освобождения от заученного, повторения готовых более или менее объемно трактованных чужеземных образцов происходит постепенный переход к начальной упрощенной, архаичной скульптурности в произведении, все еще с подчеркиванием эмоционального момента, яркий пример чего имеем в таком памятнике, как Ишханский крест 973 года, приобретающем для нас этапное значение.

Следующая ступень развития характеризуется художественно-пластическим подходом, более ясным построением человеческой фигуры, постепенным овладением передачей сочленений, элементов движения и пропорциональности, выработки деталей, что, например, отражено в рельефах алтарной преграды из Сапара, в иконе св. Георгия из Джумати и получило предель-

ное выражение в Мартвильском кресте около 1050 г. — памятник этапного значения. Этот этап в развитии грузинской пластики должен был привести далее к созданию округлой скульптуры величиной в фигуру человека; однако грузинские мастера не могли добиться этого, в силу противодействия и запретов церкви. Поэтому пластика примерно с XII века, в основном, нашла выход в орнаментально-декоративной разработке рельефных изображений.

Памятники монументальной художественно-законченной резьбы по дереву, составляющие основной материал настоящей работы, благодаря ярко выраженным стилистическим чертам и пластическому характеру, являются неотъемлемыми произведениями этой высокотворческой эпохи, — эпохи X и XI вв.

2

Несмотря на то, что после недолгого периода существования единой феодальной монархии в Грузии начался период разложения ее, ясно обозначившийся уже в XIII веке, а также период вторжений иноземных захватчиков, почти непрерывавшийся в течение долгих веков до времени слияния с Россией на пороге нового времени, сопровождавшийся уничтожением городов, поселений, монастырей и церквей, истреблением населения и т. д., — грузинский народ все-таки сохранил в большом объеме произведения своего искусства. Большая часть произведений искусства, главным образом произведений малого искусства, погибла во время опустошительных нашествий и междоусобных войн. Однако, среди уцелевших художественных памятников культуры Грузии сохранились также произведения даже из такого материала, как дерево, именно ряд резных дверей, главным образом в Земо и Квемо Сванети, чему, вероятно, содействовали особенности географического положения и естественные границы. Среди произведений монументально-декоративного характера резьбы грузинские деревянные резные двери занимают выдающееся место.

В дореволюционной описательной литературе имеются краткие информационные сведения, археологического характера о некоторых из них. А в 1927 году проф. Д. Гордеев посвятил статью доставленной им в Музей Грузии двери из Мгвимевского монастыря и дал притом регистрирующий сводный обзор и некоторых других памятников, не вдаваясь в художественную оценку их и обоснование датировки, впрочем, приводя высказанные в литературе мнения. Основной характер, отличающий старую литературу о произведениях средневекового грузинского искусства, состоит в утверждении постулата о якобы византийском характере их, т. е. провинциальном происхождении, в том числе также и произведений деревянной резьбы. Впрочем, нельзя не учесть и того, что исследователи дореволюционного периода ограничивались археологическим подходом к предметам средневекового грузинского искусства, не углубляясь — за редкими и частными исключениями — в художественный анализ их¹.

Монументально-художественные памятники деревянной резьбы известны в относительно малом

¹ В. Беридзе, Грузинское искусство в специальной литературе последних XXV-ти лет, Известия ИЯИМК АН ГССР, XIV, 1944; его же, Против искажения истории грузинского искусства, Тбилиси 1949.

числе в мировой истории искусства. Подавляющее большинство их падает на поздние века. Лишь отдельные примеры уцелели от раннехристианского времени и зрелого средневековья.

Большое внимание и многочисленные специальные исследования посвящены деревянной двери базилики св. Сабины в Риме¹, датируемой исследователями по-разному — после 430 г. и до VI века включительно², и представляющей две створки, состоящие из четырех полос, с 18 (из 28) сохранившимися филеками³. Рельефы передают сцены из Ветхого и Нового Завета, помимо орнаментации; они выполнены не однородно, и делятся на две группы различной стилистической традиции, исполненные двумя мастерами⁴. Сцены первой группы даны в живописном характере исполнения рельефа, связанного с реалистическими моментами чисто эллинистических традиций, а по иконографии с Палестиной⁵; тогда как сцены второй группы отражают элемент эволюции, приведшей искусство VI в. к „монументальному“, *resp.* безжизненному, выражению и напоминают некоторые мозаики⁶. Тоэска ясно подчеркивает, что в рельефах видно влияние византийской и восточной скульптуры⁷.

Данные о других деревянных резных дверях древнейшего времени (как дверь в базилике св. Амвросия в Милане или в церкви св. Варвары в Старом Каире и др.) также не дают возможности привлечь их к сопоставлению с нашими деревянными резными дверьми, как и дверь Синайской базилики, которая представляет две створки из четырех полос филеок, украшенных орнаментальными композициями, исполненными плоско, техникой резьбы вглубь контуров, заполненных цветным стуком, и относимая Н. П. Кондаковым, по-видимому, к VII–VIII вв⁸. Также приходится воздерживаться от сравнительного привлечения резных дверей, уцелевших в Египте в разных храмах; от деревянной резьбы фатимидского времени, не говоря уже о поздних исламского же искусства резных дверей из дерева.

Также поздние резные деревянные двери, частью составленные из разобранных резных ящиков, как изданная и определенная так Н. П. Кондаковым дверь церкви Николая в Охриде и другие, привлекаемые им и другие, относятся уже к позднему времени, именно к XIII–XIV вв⁹. Н. П. Кондаков справедливо требует предварительной каталогизации и вообще опубликования материала, без чего невозможно постановка вопроса о генезисе отдельных из произведений, об отнесении их к византийским, романским или восточнохристианским, а также подчас и

¹ Berthier, *La porte de Sainte-Sabina à Rome*, Fribourg, 1892; F. Wiegand, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der heiligen Sabina in Rom*, Trier, 1900; Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, 2^e édition, I, Paris, 1925, p. 282, fig. 138–139; Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, 1914, S. 137, ff.; O. M. Dalton, *East christian art*, 1925, p. 188; Верман, *Всеобщая история искусства*, II, рис. на стр. 69 и текст; и другие.

² Morey, *Mediaeval Art*, 1942, стр. 77; P. Toesca, *Storia dell'arte Italiana*, 4, Турин, 1927, стр. 267–268, рис. 164–165; L. Bréhier, *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, Париж, 1910, стр. 265, табл. 134 и 135.

³ Брейе, *ук. соч.*, стр. 79.

⁴ П. Тоэска, *ук. соч.*, стр. 267–268; Ш. Диль, *ук. соч.*, I-е изд., стр. 265; Л. Брейе, *ук. соч.*, стр. 79.

⁵ Там же, стр. 79; Ш. Диль, *ук. соч.*, I-е изд., стр. 215.

⁶ Там же, стр. 265 с ссылкой на Айналова.

⁷ Т. Тоэска, *ук. соч.*, стр. 267–268.

⁸ В. Н. Бенешевич, *Памятники Синая*, I, Ленинград, 1925, табл. 38 и замечания к ней акад. Н. П. Кондакова, стр. 52–54.

⁹ Н. П. Кондаков, *Македония*, СПб, 1909, стр. 236–239 и табл. III.

решения вопроса о времени их изготовления. Такую публикацию материала и включение его в среду грузинских же памятников той же эпохи ставит себе задачей настоящая работа.

Позволяем себе в заключении этого введения отметить, что и резные деревянные двери, несколько образцов которых сохранилось и в соседней с Грузией Армянской ССР, представляют собой совершенно самостоятельное художественное явление. Они по имеющимся данным относятся к XII, XIV, XVI векам¹.

В отличие от хронологически разрозненной в основном деревянной монументальной резьбы средних веков в других странах — Византии, Запада и Востока — предлагаемые в настоящей работе грузинские памятники составляют тесно объединенную хронологически и яркую по стилистическим особенностям группу этого вида монументального художественного решения.

¹ Дверь из окрестностей г. Муша, датируемая XII веком — С. В. Тер-Аветисян, Резная дверь 1134 года из окрестностей г. Муш, Известия КИАИ, III, Тифлис, 1925; двери XIV века из Кафа — Х. И. Кучук-Иоаннесов, „Древности Восточные“, II, вып. 3, Москва 1903; — и Ахтамара; двери XVI века: Севанская дверь — Е. А. Лалалянц, Севанский монастырь в Новобаязетском уезде Эриванской губернии, Эривань 1912, — и из Варагского монастыря.

ДЕРЕВЯННЫЕ РЕЗНЫЕ ДВЕРИ ИЗ СЕЛ. ОЦИНДАЛЕ, ДЖАХУНДЕРИ И ЧУКУЛИ

Три дверные створки, ныне хранящиеся в коллекциях отдела истории Государственного имени акад. С. Н. Джанашиа Музея Грузии представляют различные приемы решения художественной задачи. Створка Джахундерской двери находится в коллекциях музея с 70-х годов прошлого века, когда была доставлена из Сванетии и при разных случаях неоднократно публиковалась. Оциндальская дверь поступила в 1923 году из Самегрело в связи со сбором древностей и мероприятиями по охране их. В тех же целях доставлена несколько лет тому назад и дверь из сел. Чукули Квемо-Сванети¹.

К сожалению, две из них сохранились фрагментарно и без колод, и только Чукульская имела колоду, однако, оставленную на месте, без сомнения, благодаря этому памятники проигрывают в восприятии и оценке². Оциндальская дверь, резаная из сплошной доски, представляет поверхность, отработанную в виде декоративного панно. Джахундерская тоже сплошная досчатая дверь, это панно, но осложненное органическим участием в композиции декоративных объемных элементов. Чукульская задумана иначе, это каркасная филленчатая дверь, в которой каждая вкладная доска пластически отделана; в орнаментальную систему каркаса, не перебивая его тектоники, органически включены объемные элементы. Перечисленные три приема исполнения нельзя рассматривать просто, как нарастание усложнения от одного образца к другому, — они представляют собой яркое выявление разнообразия художественной выразительности в рамках одного стиля при органичности композиций и тектонической сущности предмета.

И действительно, рассматриваемые резные двери увязываются как произведения искусства с архитектурой, чеканкой и рельефами в камне одного небольшого отрезка времени, именно, такой, находящейся на подъеме творческой эпохи, как X—XI век. Это определение стало возможным в связи с тем, что были исследованы, частью изданы, а частью доложены на науч-

¹ Эти три двери прошли в Музее специальную дезинфекцию в силу чего утратили первоначальный тон дерева и патину времени.

² Сохранившиеся колоды лишены в большинстве дверных створок, таковы: Икви, Ргоин, Лаштхвери и Жибвани. Только четыре двери имеют свои колоды: Сюни Парского сельсовета Земо Сванети, Чукули, Аци и Мацхвариши.

ных сессиях, отдельные показательные примеры с привлечением дополнительного к ним материала. Материал резьбы по дереву подтверждает тот тезис, который – разысканиями последних лет – красноречиво демонстрирует единство и целостность культурного развития отдельных провинций исторической Грузии в названный период, когда и Мегрелия, и Сванети и Рача или Зуртакети, Триалети, Джавахети и Кахети и другие районы исторической Грузии представлены, при всем разнообразии произведений искусства, единым проявлением подъема культуры и разработкой одних и тех же художественных проблем. Что касается Сванети, то она в силу своего выгодного положения, географических условий¹ и протекающих отсюда естественных границ, с своеобразным – в последующее время – политическим укладом и присущей ему замкнутостью – сохранила как от неурядиц внутри страны, так и от иноземных вторжений и опустошений большое количество памятников искусства; в частности, сохранилось несколько резных деревянных дверей. По сравнению с этим в постройках остальной части Грузии уцелели лишь отдельные экземпляры разного времени².

1

От двери из сел. Оцидале (табл. 32) сохранилась фрагментированная левая часть, правая же, от центральной вертикальной оси, отсутствует полностью³. Разрушение захватило левую кромку сохранившейся части, подойдя вплотную к орнаментальной вертикальной полосе; затем верхнюю горизонтальную полосу орнамента, почти непосредственно упираясь в среднее декоративное поле двери, и, наконец, нижнюю полосу орнамента настолько, что она с трудом восстанавливается; причем, в нижнем левом и правом углах совершенно отсутствуют куски дерева.

Орнаментальный узор сохранившейся части дверного полотна, резаный весь в одной плоскости, состоит из следующих частей: наружной полосы орнамента, идущей по трем сторонам, витой полосы, очерчивающей – также по трем сторонам – центральное поле, и среднего орнамента, состоящего из цепи кругов с заполнением. Правая кромка наличной части двери имеет часть того орнамента, который заполняет сейчас среднее поле левой половины, – что и дает возможность зеркальным изображением существующей части в правой половине получить полный вид композиции древнего полотна⁴. Таким образом, орнаментальный узор и общие размеры двери достаточно убедительно восстанавливаются и реконструируются⁵, раз-

¹ В X выпуске Материалов по археологии Кавказа (= МАК), Москва 1904, представление о природных условиях Сванети дают табл. IX, XI, XII и XIII.

² Например, Саване, Мгвимеви, Лашес-Вани, и другие позднего времени.

³ Д. Гордеев, Мгвимская резная дверь, Вестник Музея Грузии, III, Тбилиси 1927, стр. 213, 222 и 223 — описание, табл. XI.

⁴ Также предложил и Д. Гордеев, ук. соч., стр. 222.

⁵ Д. Гордеев, ук. соч., стр. 222, указывает, что правая половина двери „некогда скреплена была с основной (?) доской внутренними впускными деревянными же зубьями“; действительно, одно гнездо для шпонки сохранилось в верхней части, в нижней его нет; и едва ли есть основания полагать, что гнездо в верхней части первоначальное, имея в виду дверь из Джахундери, — доска которой раскололась примерно по средней вертикали и точно так же наискосок, как в Оцидале, причем, ясно виден очень поздний ремонт шпонками и шпильками.

меры двери согласуются с данными обмера памятника, учитывая, конечно, также наличие дверной колоды¹.

Художественная композиция убранства двери рисуется, как центральное декоративное панно, двойного ряда цепи кругов, охваченное широкой полосой орнамента. Круги, с ограниченным в себе заполнением рельефной резьбы, связаны между собой и перевиты с обрамлением по вертикалям. Две такие полосы кругов, примыкая, но не переплетаясь друг с другом, схвачены по контуру, т. е. по четырем сторонам, туго витой, узкой полосой, и создают центральную декоративную поверхность. Последняя, в свою очередь, охватывается со всех сторон орнаментальной, глубоко и рельефно резанной широкой полосой. Эта наружная полоса, идущая по абрису и очерчивающая дверь, состоит из звеньев извивающегося ленточного плетения, с заполнением промежутков стилизованными листьями². Вся орнаментальная резьба исполнена в одной плоскости, но в техническом исполнении между отдельными частями есть разница. Так, стилизованные листовые элементы, заключенные в кругах и в промежутках ленты наружного обрамления, как указывалось выше, резаны рельефно, энергично, глубоко, тогда как остальные орнаментальные поверхности как бы проштрихованы в своем рисунке, что в целом и создает разницу восприятия, с подчеркиванием главных элементов.

Сопоставление пластических достоинств Оцидальской двери, стиля и техники ее резьбы, схем построения орнаментальных мотивов и их компоновки с известными нам памятниками грузинского искусства (архитектуры, чеканки, алтарных преград) приводит к дате, падающей на первую четверть XI века.

В пластическом отношении поверхность двери отработана, как указывалось, двумя способами: все листовые элементы орнамента — глубокой выемчатой техникой; весь прочий, геометрический узор и „фон“ неглубокой проштриховкой, намечающей рисунок, без лепки формы (табл. 33). Сочетание этих двух техник в одном художественном произведении позволило мастеру подчеркнуть ведущую его тенденцию — устремление эпохи, т. е. пластическое выявление главного звена в построении путем контрастного сопоставления. И действительно, обращаясь к примерам, находим подтверждение этому положению. В Самтавро — памятнике первой половины XI в., рассматривая его южный или северный фасады с точки зрения пластических достоинств, нельзя не отметить сильной лепки, сопоставленной с ровной поверхностью и относительно низкой резьбой орнаментов³. Среди сохранившихся фрагментов от алтарных преград очень показательным примером является камень из Аteni⁴, весь покрытый узорами орнамента, в котором отведено два прямоугольных поля под рельефные заполнения поясами фигурами. Этот „ковровый“ орнаментальный покров исполнен так же, как в Оцидале, в

¹ Дверные колоды, как это видно на примерах Чукули и Сюпи Парском — см. также колоды из Рюкии и Икви — настолько широки, что совпадение размеров двери с размерами проема не есть обязательное условие, и тем более, что приголки дверного проема делались ровные, без четверти.

² Без сомнения, по аналогии с Днахундери, Чукули и другими дверями, имелась еще наружная гладкая полоса дерева, с одной стороны для устройства поворотных шпцов, а с другой для непосредственного смыкания с колодой.

³ Ренэ Шмерлинг Самтавро — памятник XI века, *Ars Georgica* (Разыскания Института Истории Грузинского Искусства АН ГССР), 1, Тбилиси 1942, стр. 49—76, табл. 19, 20, 21.

⁴ Р. Шмерлинг в докладе о резных алтарных преградах XI века датировала камень не позже первой половины XI века; воспроизведение см. Н. П. Северов, Памятники грузинского зодчества, Альбом, Москва 1947, табл. 10.



одной поверхности с рельефами; глубина же фонов находится на разных уровнях. Чрезвычайная детальность отделки способствует выявлению главного пластического элемента, исполненного крупной, широкой манерой.

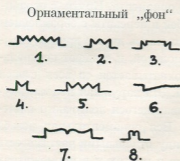


Рис. 1

Орнаментальный „фон“ пластических элементов декора Оциндальской двери делится в основном на три части, каждая из которых соответственно технически отработана. Трапециевидные участки, заключенные между кругами, резаны перпендикулярно пересекающимися неглубокими желобками на два скоса, образующие „гвоздеобразный“ орнамент, известный в чеканке и появившийся, именно, с начала XI в¹. Этот узор нельзя сказать, чтобы был исполнен особенно старательно: здесь чувствуется некоторая небрежность, которой не отличаются другие участки резьбы, что, по-видимому, указывает на второстепенность этих трапециевидных участков для мастера. Витая лента, обрамляющая среднее панно, проработана пятью желобками (рис. 1₁), врезааясь в поверхность менее чем на половину против гвоздеобразного орнамента, что создает впечатление скорее проштриховки, чем резьбы. Дырочки – центры кружков – напротив, сильно заглублены, что вызывает глубокие тени. Очень тонким приемом подводятся ленточки отдельного звена к следующему; здесь создается самый незначительный уступчик, тенью очерчивающий форму.

Лента кругов и соединяющиеся с ними вертикали проработаны значительно сложнее, чем описанные выше два орнамента. Лента делится на три, примерно, равные части. Средняя полоска представляет сплошную нить пуговок, причем, небольшие треугольнички между пуговками выгнуты на один скос. Боковые же полоски отработаны двумя желобками (рис. 1₂) – так же, как и описанная выше витая лента. Примыкание одной ленты к другой осуществлено с большим тактом, не нарушающим общий проштрихованный вид плетения, но создавая здесь приступочку, оттеняют стык.

Следующая извивающаяся лента плетения в наружном обрамлении отработана пуговками того же диаметра, что и в ленте кругов, однако здесь отсутствуют желобки, замененные по краям узкими ребрами (рис. 1₃).

Собственно, пластические элементы исполнены в техническом отношении одинаково, отличаясь друг от друга лишь абсолютными размерами. Минимальный фон, обрамляющий лепестковые построения, выгнут по контуру круглящейся формы в основном на два скоса, глубоко, что дает глубокую, сильную тень. Дырочки, вокруг которых оставлены небольшие усеченные конусы, в три четверти круга по плану, глубоко и точно резаны; в них постоянная, черная, тень².

Суммируя показатели технического исполнения и моделировки формы орнамента двери из Оциндаля, отмечаем такие исключительно в памятниках перелома X–XI века, которым

¹ Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII вв. Альбом иллюстраций, краткий обзор развития и аннотации, Тбилиси 1957, см., например, табл. 55, 115, 140.

² Обращает на себя внимание, что дырочки в техническом исполнении не высверлены, а выбиты высечкой что особенно хорошо видно в дырочках листьев наружной полосы.

свойственно богатство и разносторонность как технических приемов, так и вызываемого ими художественного эффекта и нюансов восприятия¹.

Лепесток, заполняющий плетение кругов, состоит как бы из двух половинок, из которых каждая опирается очень коротким стерженьком на внутреннее кольцо круга. Эта связь настолько с трудом прослеживается и так малозначительна, что лепесток приобретает значение в себе ограниченного заполнения, что очень сближает его с тем, что видим в орнаменте окна западного фасада храма Баграта в Кутаиси – памятника 1003 года; такое обособленное медальонное заполнение встречаем на ряде памятников первой половины XI века, сюда относятся нижнее левое окно северного фасада и другие кафедрала Свети-Цховели во Мцхета, а также Никорцинда, Самтавро, малой церкви в Ишхани, на ряде алтарных преград, и главное на дверях из Пхотрери, Сюпи Парекго и Джахундери. С середины XI в. этот свободный элемент начинает влетать в общую систему орнамента, и к концу века окончательно теряет какую бы то ни было самостоятельность². В месте примыкания двух лунок лепестка, имеется дырочка, окруженная небольшим объемом; подобная моделировка особенно наглядно может быть прослежена на алтарной преграде из Спети, но и в архитектуре этого времени прием этот достаточно развит, так его можно видеть в Самтавро – (левое парное окно южного фасада), на восточных фасадах Никорцинда и Самтавис. Сам же принцип просверливания в этом месте дырочки широко известен именно в XI веке.

Пуговки, выбитые на плетении кругов и извивающейся ленте наружного обрамления Оциндальской двери, применяются в произведениях X и XI в., главным образом в первой половине XI-го; некоторые выше приведенные примеры наделены ими; так они имеются на ручке Ишханского креста, рипиде и пластинах из Шемокеди и на целом ряде других произведений пластики по металлу; в храме Баграта в Кутаиси³, в Ошк⁴, Ишхани⁵, Кацхи⁶.

Трапециевидные части, правильно разбитые на небольшие пирамидки и, как выше указывалось, имеющие сходство с гвоздеобразным орнаментом чеканных икон, находят себе в архитектуре пока единственную параллель в малой церкви Ишхани 1006 г., на восточном ее фасаде⁷.

Витая узкая полоса, обрамляющая среднее декоративное поле Оциндальской двери, сама по себе не дает каких-либо хронологических показателей, но характерным в ней является скатость, тугая перевитость⁸, которая с течением времени исчезает в этом типе орнамента, как, впрочем, и во многих других, заменяется растянутостью, отличаясь вялостью и усталостью напряжения; эта разница хорошо прослеживается при сравнении с такими примерами как

¹ Г. Н. Чубинашвили и Н. П. Северов, Пути грузинской архитектуры, Тбилиси 1936, стр. 96, 131–132.

² См., к примеру, какой путь развития совершила схема орнамента левого окна северного фасада Свети-Цховели до орнамента окон центральной абсиды Метехи в Тбилиси.

³ Грузинский архитектурный орнамент, текст и графические таблицы Р. Шмерлинг, Тбилиси 1954, рис. на стр. 49.

⁴ Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии, Тбилиси 1952, табл. 66.

⁵ Там же, табл. 13, 17 и 18, 21 и 22.

⁶ *Ars Georgica* (Разыскания Института Истории Грузинского Искусства АН СССР), 3, Тбилиси 1950, табл. 30.

⁷ Фото Д. И. Ермакова № 339.

⁸ Г. Н. Чубинашвили и Н. П. Северов, Пути грузинской архитектуры, ср. капиталь храма Баграта в Кутаиси, рис. на стр. 101; Н. П. Северов, Памятники грузинского зодчества, табл. 103 и 104.

Дманиси и Ахтала, памятниками XIII века¹. Для эпохи же Оцидальской двери, т. е. первой половины XI века, показательным в этом орнаменте является также его сложная проработка желобками (сравни с капителью храма Баграта в Кутаиси), что впоследствии и заменяется упрощением.

Наружная, крайняя, полоса орнамента, состоящая из двух частей, а именно, из ленты плетения и листиков, ясно прочувствована мастером в отдельных звеньях. Не находя прямых, точных параллелей ни в более раннее время, ни в более позднее, однако, нахожу вполне возможным сравнить этот орнамент с тем, что нам известно по пластине² и рипиде из сел. Шемок-меди³, на бортике Ишханского креста 973 г.⁴ или в Кумурдо 964 г.⁵. Важным в решении этого вопроса остается общий подход мастера, моделировка формы и принцип посадки листа, ответвляющегося от средней оси построения орнамента, а не от боковой его части; затем преобладание листика над лентой и самостоятельность ленты, а не введение ее в вертикальные обрамления, предназначая ее этим только для данной плоскости заполнения. Последний пример хорошо прослеживается по Саване⁶ или Манглиси, и разница во впечатлении производимом по сравнению с рипидой или Оцидальской дверью.

Оцидальская дверь, как показало выше рассмотрение ее, является тем живым творческим произведением, которым характеризуется XI век. Компоновка среднего поля из двух, не связанных между собой полос, наружная полоса и ее орнаментальное построение придают памятнику индивидуальные черты; применение только начинающего появляться в искусстве „гвоздеобразного“ орнамента (примененного в чеканке по диагональному направлению) и только однажды примененного в Ишханской малой церкви делают и мастера и произведение передовыми.

Приведенные выше параллели и стиль этого образца резьбы по дереву ясно указывают на первую четверть XI века.

2

Дверь из Джахундери значительно отличается от двери из Оцидале как композиционным построением, так и техническим исполнением, — но произведения эти родственны и принадлежат одному веку — XI¹.

¹ Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 81 и фото на стр. 96; ср. еще с Даба — памятником 30-х годов XIV в.

² Г. Н. Чубинашвили, К вопросу о характере грузинской чеканки на переломе X—XI веков (на груз. яз., резюме на русск. яз.), *Ans Georgia* (Разыскания Института Истории Грузинского Искусства АН СССР), 2, Тбилиси 1948, табл. 45.

³ Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб., 1890, рис. 66.

⁴ Вестник Музея Грузии, VI, Тбилиси 1931, табл. XII.

⁵ Н. П. Северов и Г. Н. Чубинашвили, Кумурдо и Никорцинда, Москва 1947, табл. IV и рис. 7.

⁶ *Ans Georgia*, 1, табл. 32.

⁷ Д. Гордеев (Вестник Музея Грузии, III, Тбилиси 1927, стр. 215—216), стремится изложить и выяснить точность места происхождения данной двери. Д. Гордеев ссылается на дванды изданные П. С. Уваровой изобра-

Цельная доска сейчас лопнула по средней вертикали и грубо скреплена шпонками; как и Оциндальская дверь, она разработана орнаментальными мотивами, но, в отличие от последней, имеет все рельефные элементы декора, наложенными отдельными объемами в заранее предусмотренные мастером гнезда и скрепленными с основной доской¹. Дверная доска несколько повреждена в нижней части, по-видимому, от действия атмосферных влияний. В этой части истлела поверхность дерева; в особенности, повреждено первое снизу крупное звено орнамента и половина следующего; также совершенно отсутствуют две (из восьми) накладных пластины, с орнаментальным (?) украшением в нижней части, места которых хорошо прослеживаются и на фото² (табл. 34). Отсутствует совершенно дерево от места нижних пластин до кромки двери, но полные размеры и реконструкция вида двери достаточно убедительно восстанавливаются, исходя из целостности верхней части. Дверь в реконструированном виде имеет размеры $1,71 \times 1,75 \times 0,81$ м., так как существующая полная ширина ее без вычета 1 см. трещины — 82 см., а высота 159 см.; толщина двери — 6,5 см.

Композиционное построение дверного полотна, из состава указанных выше элементов, следующее: центральная вертикальная полоса — примерно, две четверти ширины всей двери, разбита по высоте на четыре квадрата, каждый из которых занят одной крупной построения орнаментальной схемой, включающей в себя пять накладных ажурных элемента, промежутки же между ними заняты орнаментом стилизованных листьев. Фланкирующие вертикальные

явления двери — один раз рисунком в Коллекции Кавказского Музея, V, под ред. Радде в 1902 г. и второй — фототипией в МАК, X, в 1904 году. Подчеркиваю, что, с одной стороны, при опубликовании фототипии с двери П. С. Уварова определенно указала, что она из сел. Джахундери, — естественно, надо полагать, что при издании П. С. Уварова не только пересмотрела имеющиеся у нее, и другие материалы, но, именно, уточнила название. А с другой стороны, Д. Гордеев же приводит выдержку из М. Броссе (Археологические путешествия по Закавказью, СПб., 1850, X отчет, стр. 53, — на франц. яз.), сделанную при осмотре церкви в Джахундери, которая „имела деревянную дверь грубой резьбы“. К этому нужно еще добавить заметку у А. И. Стойнова (Путешествие по Сванетии, Записки Кавказского Отделения Русского Географического Общества, X, вып. 2, Тифлис 1876): „Рассказывали, что начальство уже начало отбирать церковное имущество. Так, говорили, что лентехский благочинный взял деревянные резные двери из какой-то церкви. Двери эти, действительно, были некоторое время у кутанского начальства“ (стр. 399—400). „После того, как услышали в Калах, что в Лентехах взяты были в Кутане церковные двери, — народ поклялся никого не выскать в монастырь св. Квирика“ (стр. 401). Обе заметки совершенно несомненным делают как наличие двери в церкви сел. Джахундери, так и примерное время изъятия двери именно из сел. Джахундери, поскольку вообще в Лентехи ни из какой другой церкви ни одна дверь не была взята в те времена, а справка о передаче О. В. Левашовой двери в Общество Любителей Кавказской Археологии поясняет слова Стойнова о пребывании ее у кутанского „начальства“. Воспроизведено: МАК, X, табл. XXXIX₆₈ (текст стр. 129) и Н. П. Северов, Памятники грузинского зодчества, табл. 125 — по фото Д. И. Ермакова № 2197.

¹ Обращает на себя внимание, что крепление произведено железными гвоздями; надо полагать, что это может быть и не первоначальный прием, поскольку, например, нарушено впечатление от разбивки орнамента на ажурном объеме; см. также двери из Чукули, и Пхотрери — верхний центральный объем; этому приему нельзя противопоставлять дверь из Лашес-Вани Кутанского Музея, так как у нее весь „каркас“ набит на основу — сплошную доску.

² Рисунком, помещенный в Коллекции Кавказского Музея, V, 1902 на стр. 207, кроме своей недостаточной точности и качества исполнения, сделан при других световых условиях и места отсутствующих пластинок видны не так хорошо, как на фото в МАК, X, табл. XXXIX₆₈; однако этот последний — с точки зрения выявления рельефа — в свою очередь, имеет недостаток, так как тени на нем слишком длинные.

полосы, примерно, по одной четверти ширины двери, разбиты каждая на четыре прямоугольных звена, включающие в свой абрис как накладную пластину с рельефным фигурным или орнаментальным изображением, так и орнаментальное плетение.

В подходах технического исполнения и вызываемых ими эффектах восприятия, здесь имеется большое разнообразие: так, орнаментальная сеть, организующая поле двери, и небольшие, почти квадратные, заполнения орнаментом над и под накладными пластинами с изображениями, исполнены техникой, почти приравнивающейся проштриховке. Поля между накладными ажурными объемами заняты листовными построениями, исполнены энергично и резаны глубоко – причем, они располагаются в одной плоскости с орнаментальной, организующей дверь схемой так, как это мы видели уже на примере Оциндальской двери. Накладные прямоугольные пластины, из которых две верхние пары дают человеческие фигуры, резанные с выявлением почти трех четвертей корпуса, а следующая пара – орнамент, выступают своим корпусом над поверхностью дверной плоскости, но ниже, чем ажурный, единственный из сохранившихся в средней полосе двери объем¹. Таким образом, выявляются три основные техники, примененные на Джахундерской двери, которые создают контрасты и дифференцированность в восприятии произведения, отмеченного высокой художественной культурой Грузии XI века.

Джахундерская дверь, несмотря на некоторую порчу частей и примененную, как показывают сохранившиеся детали, различную технику в выявлении рельефных и пластических элементов композиции, сохранила до наших дней тот блеск исполнительского мастерства, который непреложно говорит о ее принадлежности искусству Грузии XI века и его первой четверти. И действительно, обращаясь к принципиальной стороне композиции и отдельным ее частям, мы всему находим аналогии среди произведений искусства архитектуры и чеканки X–XI века.

Центральная вертикальная полоса разбита на четыре квадрата, каждый из которых включает в себе крупное построение орнаментального звена, связанное узелками со следующими, а также с фланкирующими ее (табл. 35). Равноконечной крестообразности звено имеет своим центром круг, который включал в себя, без сомнения, ажурный объем так же, как рукава каплевидной формы; промежутки же между ними заняты орнаментальным мотивом стилизованных листьев. К этим центральным звеньям, прикрепляясь при помощи узелков, примыкают вытянутые прямоугольники орнаментальной схемы, организующей поверхность двери, и включающие в себя два разрозненных, но законченных в себе орнамента и одну наклонную пластину с изображением. Такова вся сложность композиции, соответственно тонально отработанная техникой резьбы.

Орнаментальная схема, композиционно организующая поверхность дверного полотна представлена в основной ее плоскости. Эта сравнительно широкая лента, разработана пуговками, заключенными в обрамление желобками, каждый из которых резан, но не сильно, на два скоса (рис. 1₄), мотив, встречаемый нами в архитектуре и чеканке X–XI века². Пуговки выбиты высечной, треугольные промежутки между ними вынуты на один скос, а каемки, в

¹ Возможно, что аналогично архитектурным решением центральный, круглый в плане, объем был не полушарием, а несколько вытянутым вверх.

² См. приведенные выше параллели, а также в росписи алтарной преграды Ипраари 1096 г. с изображением кругов и нарисованных в их ленте плетения „пуговок“!

которые они забраны, не глубоко резаны на два скоса и дают впечатление проштрихованных, — вся эта тонкость исполнения хорошо видна в самой верхней части двери, которая лучше всего сохранилась. Здесь же необходимо указать, что этим приемом отработаны и небольшие самостоятельные — взятые в прямоугольный абрис, — звенья орнамента, включенные во фланкирующие центральное звено прямоугольнички, но количество желобков увеличено до трех (рис. 1₅). Уже этими приемами создается стилистическое родство между дверью из Оцидале и Джахундери, т. е. там, где лента плетения не включает в себя составным элементом пуговки, она тщательно проработана желобками, придающими ей изящество и гибкость при ее меньшей ширине, чем лента с пуговками.

Промежутки между рукавами центрального звена, представляющие трапециевидные поля, заняты стилизованным листовым орнаментом, самостоятельного построения и заполняющим их на подобие медальона, что в особенности сказывается в центре при объединении двух таких фигур в одну¹. Этот раскрывающийся листик на ножке, в нижней части которой свисают еще два, заполняя таким образом остальное поле, моделирован с большим тактом и резан энергично, располагаясь в одной плоскости с вышеразобранной схемой построения композиции (табл. 35). Каждый лепесток обведен контуром из проштрихованной канавки, тогда как сам лепесток резан глубоко, твердо и уверенно, в основном на два скоса. В этом пункте опять намечается родство с Оцидальской дверью, где пластические элементы, расположенные заподлицо с остальной частью, выявляются на фоне проштрихованных частей. Вокруг листа Джахундери двери вынут в достаточном количестве гладкий фон; таким образом, листик обрисовывается не только контурным рисунком проштрихованной канавки, и внутри выемчатой резьбой, но выявляется и пластическим телом. Этот листовый элемент по существу состоит из двух одинаковых частей, но различно преподнесенных: в верхней части листики развернуты вширь и между ними выдается небольшая „слезка“, а в нижней части те же листики приобретают „плакучий“ вид, т. е. загнуты вниз. Обе составные части мы встречаем в искусстве XI века и, по-видимому, они не выходят в своем употреблении за эти пределы. Так, в тимпане малой церкви Ишхани 1006 г.², в Свети Цховели — в нижнем левом окне центрального поля северного фасада, а также и по западному фасаду; в прямоугольных наличниках окон северного фасада Самтавро³, на плитах с рельефом из Ахашени⁴ датируемым на первую четверть XI века, на чеканной рипиде из сел. Шемокмеди, а также на дверях из Сюни Парского и Пхотрери⁵ (табл. 116), где они заполняют либо треугольное, либо трапе-

¹ В себе органиченное — медальонное — заполнение стилизованными листиками орнаментального плетения известно, именно, по памятникам первой половины XI в. (за редким исключением встречается в поздних произведениях, но, конечно, в ином осмыслении и трактовке). Сюда относятся Самтавро, Никорцминда, Свети-Цховели — нижнее левое окно северного фасада, Манглиси, Ишхани, Ошки; алтарные преграды из Шюмгвие, Самцвериси, Урткви; произведения чеканки: ручка Ишханского креста, икона Спаса из Цагери. В особенности, трактовка в себе ограниченного заполнения Джахундери двери родственна таковой на двери из Сюни Парского сельсовета.

² Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917 года . . . , табл. 38.

³ *Arts Georgia*, 1, рис. 17 на стр. 65.

⁴ МАК, XII, Москва 1909, табл. II.

⁵ МАК, X, табл. XXXVIII₆₅ и 66.

шевидное поле¹. Стык тыльными сторонами не смазывает в этом месте формы, а отмечен как выемкой фона в этой части, так и изяществом линии, очерчивающей листики; такой, как бы состоящий из двух половинок листик, очень многим напоминает листик, заключенный в сеть кругов Оцидальской двери и встречаемый на отдельных произведениях грузинской чеканки.

Прямоугольники, включающие в себя накладную пластину и по два плетения орнамента, вытягиваются по четыре в цепь на флангах центральных звеньев. Отдельные законченные в себе ленточные плетения орнамента не связываются ни с накладной пластиной, ни с организующей орнаментальной схемой и представляют, таким образом, самостоятельные элементы, располагающиеся на флангах медальона, — прием, во множестве примеров известный по бортам чеканных икон XI века. Его же можно видеть и на примере двери из Пхотрери.

Орнамент единственного сохранившегося ажурного элемента, состоит из трех пересекающихся кружков, центрального листика и еще двух половинок, фланжирующих центральный, наложенный на каплевидную объемную форму, рассеченную — вдоль — пополам (табл. 37 и 38). Этот ажурно резанный с тонко моделированным орнаментом объем установлен в специальном гнездо орнаментальной схемы, организующей плоскость двери. Орнамент в том виде, в каком он применен в Джахундерской двери, прямых аналогий не находит и в решении его вопроса главное внимание привлекают детали, пластическая моделировка формы и мастерство исполнения; однако это звено можно усмотреть в декоре целого ряда памятников архитектуры, применяющих орнамент сложного построения, в который он влетен составной частью, таковы: Самтавро, Руиси, Никорцивида, Самтависи, Икви². В привлекаемых примерах обращает на себя внимание, что листики не второстепенны по своему значению в сравнении с геометрической плетенкой, как, например, в Ахтала³. То же видим и в орнаменте объемного элемента Джахундерской двери, и такую же, как в названных аналогиях, характерную моделировку: дырочки на стыках лепестков, и их полукруглое очертание⁴.

Из двух пар нижних пластин сохранилась лишь одна пара; каждая пластина, прибитая двумя гвоздями, украшена двумя розетками, включенными в оформление их кружков, связанных узелками между собой и с прямоугольной рамочкой (табл. 36). Розетка, во всех случаях, состоит из восьми лепестков (каждый из которых самостоятельно очерчен пропунтованной линией и на конце имеющих пропунтованный кружок), сходящихся в центре у круглой, выпуклой, шишечки⁵. Кружок резан на два скоса, тогда как прямоугольная рамочка на два желобка. В треугольном поле между кружками имеется листик на ножке того же пост-

¹ Плакучий листик хорошо прослеживается и на фото Шемокмедской рипиды, где он расположен на пластинках, принадлежащих ручке — Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Описание . . . , рис. 65 и 67, и в таком же месте на рипиде из сел. Лагами, МАК, X, табл. XI₇₀.

² *Ars Georgica*, 1, табл. 20 на стр. 67.

³ Там же, табл. 20 на стр. 67 — левый орнамент в нижнем ряду.

⁴ Р. Шмерлинг, к характеристике стилистического различия двух сходных памятников разных эпох — XI и XVII вв., Сообщения АН ГССР, III, Тбилиси № 6, 1942. См. также отделку орнаментации в храмах Манглиси и Кацхи; на алтарных преградах из Ховле, Сапара, Уртхи и Сети — *Ars Georgica*, 3, табл. 58, 62, 70 и 76.

⁵ Аналогично разработанные розетки можно видеть и на Рконской дверной колоде, но без шишки в центре; и на некоторых фрагментах резьбы по камню X—XI века.

роения, что и между звеньями в центре двери; уголки же заняты построением, имеющим большое сходство с заполнением прямоугольных наличников северных окон Самтавро¹.

Борта на пластинах с рельефными фигурками, срезынные не вертикально, а под углом, украшены орнаментом неглубокой и своеобразной резьбы. Каждая канавка, очерчивающая рисунок орнамента, исполнена путем выреза вертикальной стеночки, примерно, 1–1,5 мм. высотой, и среза под углом к ней противоположной грани, получая, таким образом, широкую плоскость и мягкие переходы света и тени (рис. 1₆). Схема орнамента состоит из изгибающейся полосы, на которую насажены лепестки, обращенные в одну сторону именно так, как это имеет место на лицевой стороне Ишханского креста, на рипиде из Шемокмеди, и в несколько усложненном виде на пластинке со сценой снятия с креста из Шемокмеди². В треугольниках между листиками на правой пластине вставлены слезки, тогда как на левой они отсутствуют, делая орнамент несколько упрощенным. Подобная схема орнамента известна также и в некоторых ранних росписях (например, в трапезной Давид-Гареджи³). Две пары верхних пластин с изображением человеческих фигурок сохранились относительно лучше, чем пластины с розетками, и на правой нижней можно и сейчас, правда с трудом, но различить несколько букв⁴. Наружные борта этих пластин, имеющих такой же скос, как и низкие, украшены орнаментом из ряда обращенных друг к другу, проштрихованных параллельными линиями, треугольников. Пока аналогичный тип орнамента можно привести по примеру Сагамо (восточное окно), памятника X века⁵.

Две верхние фигуры даны в одежнях, свисающих тяжелыми складками; обе их руки поддерживают круглые предметы; в противоположность нижним головы их обведены нимбами. Пара нижних фигурок представлена с доспехами — копьем и щитом, причем, последний повернут всей плоскостью к зрителю, а не ребром, прикрывая всю нижнюю часть тела; из под щита, тем не менее, видны ступни ног. Все четыре фигурки даны в строго фронтальном положении, и каждая пара, по вертикали, в расположении частей тела в точности совпадает с другой парой фигурок. В паре нижних фигурок единственной разницей между ними является наличие у правой бороды, тогда как у левой ее нет; в основном, как эта пара, так и верхняя полностью совпадают.

Фигурки верхней пары задрапированы тяжелой тканью, сложившейся в крупные складки; начиная от кисти рук, она свисает и кончается ниже колена, оставляя открытым промежуток между руками, в котором, примерно на уровне талии, даны горизонтальные, слегка изогнутые, складки, ниже их одеяние идет вертикально до ступней, слегка высунутых вперед (табл. 39 и 41). Левая рука снизу поддерживает сейчас сильно испорченный кружок, а пальцы правой положены на него. От плеч одежда делает ряд складок, сходящихся на груди, оставляя совершенно открытой шею, от которой начинается нимб вокруг головы. Безбородое лицо этих фигурок выработано во всех деталях очень четко, сейчас, конечно, эта ясность несколько ступеневата веками, в особенности в нижней паре. Однако и сейчас еще видна техника пропра-

¹ *Ars Georgica*, 1, рис. 15 на стр. 64 (см. левый верхний чертеж).

² *Ars Georgica*, 2, табл. 45.

³ Г. Н. Чубинашвили, *Пещерные монастыри Давид-Гареджи*, Тбилиси 1948, табл. 87.

⁴ Две буквы под титлом означающие „Святой. . .“.

⁵ Ср. позднюю реминисценцию XIII века в Дманиси — Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 80.

ботки лиц, так: брови даны выступающим корпусом, не сливаясь со лбом, отличаясь в этом и в некоторых других деталях от фигурок Рачинского слоновой кости триптиха, конца X века¹, которые, тем не менее, представляют одну из ближайших аналогий нашим фигуркам; объемный эрачок обведен веками, выпирающими дугами; изысканный нос, суживающийся к переносице, выдается над тонкими выступающими губами. Подбородок не дает мягкого овала, как рельефы Сапарской алтарной преграды², но ясно отграничивает голову от шеи. Волосы, разделенные небольшим пробором, делают два крупных завитка, от которых свисают по три следующих, с правой и с левой стороны лица. С такой же тонкостью и выработанностью формы даны пальцы, придерживающие кружок. Руки от кисти до локтя скрыты под складками одежды; в остальном фигурка дана обобщенным телом, во многом походя на фигурки Шемокмедских пластин³. Поза фигурок Джахундерской двери, их постановка равномерно на две ноги, соотношение головы к телу от 1:5 до 1:5,5 (вызванное также и малым абсолютным масштабом, при котором естественно выделить голову как решающий момент); замкнутость движения фигурок в себе и пластические данные рельефа делают их схожими не только с фигурками на створках Рачинского триптиха, Шемокмедских пластин, но и с фигурками в композициях (Вознесение, первосвященник, Мария и чудо жезла Иосифа) по бортам Лаклакидзеvских иконы богородицы — памятника начала XI века⁴. Как фигурки на створках Рачинского триптиха не дают зеркального или иного движения в противоположных фигурках, так и фигурки Джахундерской двери дают лишь параллельные движения; однако они настолько разъединены расстоянием и корпусными орнаментальными объемами, что однообразие их не бросается в глаза и композиционное участие определяется лишь пластическими их достоинствами. Нижняя пара фигурок сильно испорчена, размыта, однако все-таки видно, что фигурки были разработаны как пластические объемы, так, руки выявлены до плеча, ноги прикрыты круглым, но не просто диском, а выгнуто выступающим щитом (табл. 40 и 42). Пальцы руки наложены на щит, большой же подвернут под него; таким образом, определяется захват. Лица их также тщательно проработаны; борода мужчины слегка разделяется на две пряди. С такой же отчетливостью, как и в Рачинском триптихе, фигурки Джахундерской двери охватывают копы, что является вторым ярким показателем вдумчивости и понимания мастера: объемы не принимают мягкой формы в месте пересечения копы с рукой, а четко наложены один на другой. Кисть охватывает копы, тыльная ее часть видна зрительно — большой палец подвернут под древко, увенчанное ромбоидальным острым наконечником, чему можно видеть ближайшую аналогию в фигурках Рачинского триптиха, датируемого на последнюю четверть X-го века.

¹ Вестник Музея Грузии, VIII, Тбилиси 1935, табл. I и II.

² *Ars Georganica*, 3, табл. 59—60.

³ *Ars Georganica*, 2, табл. 41, 42 и 43.

⁴ Во многом также имеют сходство с фигурками на подишном кресте Давида Куропалата мастера Асата — последней четверти X в., и на Мартвильском кресте — второй четверти XI в. — фланкирующие Христа и, в особенности, над ним — Вестник Музея Грузии, XV-V, Тбилиси 1948, рис. 1 между стр. 128 и 129; см. еще чашу — потир из Бедия с надписью Баграта III и матери его Гурандухт — Вестник Музея Грузии X-V, Тбилиси 1940, таблица между стр. 8 и 9.

Как показал анализ декоративного убранства Джахундерской двери, и приведенные аналоги произведений искусства последней трети X-го века и первой половины XI-го века, она датируется именно этим временем, точнее — первой четвертью XI в. В пластическом отношении здесь мы видим значительное усложнение против того, что имеем в Оцидальской двери. Резьба ажурных объемов, т. е. пустотелых, имеет в аналогичной резьбе дверей из Чукули и Пхотрери прямую аналогию, а в принципе находит подкрепление также в резьбе ажурных колонок на западном фасаде Свети-Цховели — памятника 1010–1029 г., где видим и сочетание их с другими элементами декора. Глубину и сочность резьбы одних частей декора, в сопоставлении с другими — едва резаными в поверхности — лучше всего демонстрирует центральная часть северного фасада Самтавро, памятника первой трети XI века; то же самое мы наблюдаем и в Джахундерской двери, где сочетаются програвированные части с глубоко и ясно, в пластическом смысле, резаными. Организующая орнаментальная сеть поверхности двери включает в себя расположенные в системе объемные, пластически трактованные элементы. Пластические достоинства фигурок на отдельных пластинах, их трактовка как цельно-объемных, с проработкой деталей, но еще не дошедшая до совершенного понимания конструктивной структуры человеческого тела, но приближающаяся к этому пониманию, находит свои наилучшие аналогии в фигурках Шемокмедских пластин 1008 года и на бортах Лакандзевской иконы богоматери — памятника первой четверти XI в.

Таким образом, напряженное творчество перелома X и XI в. и начала XI в. существенно сказалось также на искусстве резьбы по дереву и показало на примерах Оцидальской и Джахундерской дверей широту художественных подходов и приемов.

3

Дверь церкви во имя архангела Гавриила в сел. Чукули размером 1,61×0,77 м. художественно отделанная резьбой и вставленная в резную же колоду, представляет, в отличие от сплошных досчатых дверей из сел. Оцидале, Супи Парского, Джахундери и Пхотрери, каркасную конструкцию, зажимающую вкладные доски с рельефными изображениями святых, и несущую на себе ажурные элементы декора¹ (табл. 43).

Конструкция состоит из обвязки по четырем сторонам, с исключением еще двух конструктивного значения поперечин; две же средние вертикали составлены из отдельных отрезков. Элементы каркаса, на обороте которых нанесены отдельные буквы (очевидно цифрового значения (см. рис. 2^а), резанные жестко и глубоко, собраны на слоистых и точно пригнанных

¹ В 1946 г. дверь была доставлена из сел. Чукули (Квемо Сванети) в Государственный имени акад. С. Н. Джанашиа Музей Грузии АН ГССР; колода оставлена на месте. Впервые воспроизведена П. С. Уваровой (МАК, X, табл. XXXIX_а); затем акад. И. А. Джавахишвили (История грузинского народа, II, Тбилиси 1914, таблица между 644—645 стр.; в изд. 1948, табл. XXVII); и Н. П. Северовым (Памятники грузинского зодчества, табл. 124). Краткое описание дает П. С. Уварова, стр. 62, 123—130. Двери в сел. Сюпи Парского сельсовета и в сел. Пхотрери Эгерского сельсовета впервые осмотрены во время экспедиции 1946 года.

² Верхний горизонтальный элемент имеет пометку буквой „А“ шрифта асомтаврели, которая весьма четко выглядит.

врубках. Вставные доски с рельефными изображениями снабжены грузинскими подписями:

- | | |
|-----------------|---|
| 1. Св. Уриэл | 12. Св. Петре |
| 2. Св. Сариэл | 13. Св. Матэ |
| 3. Св. Рафаэл | 14. Св. Тома |
| 4. Св. Растаэл | 15. Св. Закариа |
| 5. Св. Микаэл | 16. Св. Иакоб |
| 6. Св. Габриэл | 17. Св. Антони |
| 7. Св. Павле | 18. Св. Симеон Алабели (= Алепский) |
| 8. Св. Лука | 19. Св. Симон Антиокели (= Антиохийский) |
| 9. Св. Иоанэ | 20. Св. Маркоз |
| 10. Св. Георги | 21. Св. Николоз |
| 11. Св. Тевдоре | 22. Св. Иоанэ Натлисмцемели (= Креститель) ¹ |

На обороте их также имеются процарапанные отдельные буквы. Доски зажаты в глубокие пазы каркаса; на некоторых из них имеются расположенные у самого края дырочки – похоже на то, что они закреплялись, потайно, шпонкой.

Ажурные элементы, наложенные на каркас и вставленные в неглубокие пазы так же, как врубки, возможно, были скреплены и клеем; гвозди же до известной степени нарушают сейчас художественное восприятие орнаментов, но, сохранив нам эти элементы, они сыграли и положительную роль.

Дверь сохранилась хорошо; отмечаются незначительные изъяны. Имеется в некоторых местах небольшое расхождение швов конструкции; на нескольких ажурных элементах наблюдаются трещины (возможно, как следствие вбивания кузнечных гвоздей); есть отлом незначительного кусочка древесины. Помимо этого дверь обстругана с правой стороны по торцу, а также по верхнему и нижнему торцам. Современные крючья, заменившие собой шпы, на которых дверь поворачивалась², набиты с задней стороны двери.

Композиционно дверь представляет сложное декоративно-художественное оформление. Каркас двери, как указывалось, создает сетку, которая включает девять отделений (по три в горизонтальном ряду), заполненных рельефными изображениями фигур, каждая заключенная в арочку, художественно разработанную. Эти доски западают против лица (поверхности) каркаса, который разработан системой орнамента крупного звена из широкой ленты. Этот орнамент создает перевязанные узелками овалы, а на пересечениях каркаса соответствующие фигуры, включающие в себя соответственной конфигурации ажурно резанные элементы. Таким образом, декоративное оформление двери состоит из трех планов уходящих в глубину, объединенных между собой единством художественного замысла и исполнения.

В целом дошедшая до наших дней Чукульская дверь, представляя сложную художественную композицию рельефных и пластических элементов, носит на себе те неотъемлемые качества исполнения и стилистические признаки, которые без сомнения указывают, при сравнительном анализе, на ее принадлежность искусству Грузии XI века.

¹ Подписи при изображениях списаны и проверены по оригиналу научными сотрудниками Института Истории Грузинского Искусства АН ГССР И. В. Абуладзе и Сарой Барнавели. Они писаны частью буквами асомтаврული (заглавными), а частью нухური (строчными).

² См. фото Д. И. Ермакова № 190, таблица же в МАК, X скандрирована.

Как указывалось выше, каркас двери представляет конструкцию из отдельных элементов, связанных врубками, дающий основу композиционного построения. Здесь же необходимо указать, что конструктивная основа двери не затемнена художественно-декоративной отделкой, которая, наоборот, соотсутствует и выявляет ее с большим тактом. Врубки конструкции рассчитаны на жесткость соединения и представляют сложную конфигурацию. Если с фасада двери они дают сопряжение треугольником или под углом, а с внутренней только прямоугольное, то в середине содержат шип, придающий прочность и жесткость соединению. Как видно из рис. 3 и 4 с внутренней стороны двери, например, детали, относящиеся к двум средним вертикалям опираются на горизонтальную плоскость, благодаря чему создается солидный упор. С фасада даны сопряжения — в противоположность тем, которые имеем с внутренней стороны, — под углом, выявляющие изящество замысла мастера. Главная прочность соединения, таким образом, ложится на шип. Как с внутренней стороны, так и с фасада двери не видно системы закрепления шипа, т. е. шпонки. Гвозди не имеют большого конструктивного значения, что подтверждается расположением их в детальном обмере врубок (а о скинмающем их действии тем более не приходится говорить, так как подобная конструкция соединения на шип этого не требовала). Так, из общего количества 55-ти кузнечных гвоздей 41 явно не принимают участия в скреплении конструкции (проходит вне врубок) и только 14 можно предполагать имеют для нее значение¹.

На все пересечения в каркасе двери и в соответствии с конфигурацией их, т. е. под прямым углом, тобразные и крестообразные, наложены пустотелые, по соответствующей схеме орнамента, ажурно резанные объемы. Промежутки между пересечениями по вертикали заняты, по такой же системе резанными, овальной формы объемами. Сопряжения в этих объемах точно повторяют сопряжения каркаса двери, на который они наложены. Именно в этом пункте мастер показал степень продуманности своей художественной композиции, выгодно преподнес свое творение с точки зрения логической последовательности.

Эти резные декоративные объемы посажены в специальные неглубокие гнезда, которые по контуру обведены широкой лентой, перевивающейся узелками на стыках со следующими звеньями. Таким образом, плоскость каркаса разработана системой орнамента, отвечающего общему художественному замыслу мастера. Вся поверхность резана неглубоко и в некоторых случаях приравняется проптриховке. Средняя часть широкой ленты, окаймляющей гнезда декоративных объемов, которая значительно шире и несколько глубже своих наружных каемок из неглубоких желобков, резана не плоско или выпукло², а вогнутой канавкой, мягкого профиля в сечении³. Тра-

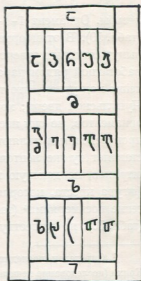


Рис. 2. Чукули

¹ Пять гвоздей прошли насквозь толщи двери и по-видимому не принадлежат тем, которые видны с фасада.

² См., например, широкую ленту в орнаменте Свети-Цховели — *Ars Georgiae*, 1, рис. 19 на стр. 66, левое окно в центре южного фасада; а также Ихшани — малая церковь — окна фасадов.

³ Как и на двери Пхотрери.

пещевидные участки, по краям узелков, центр которых занят глубокой дырочкой (пропорциональное соотношение которой к ленте таково, как на Ошндальской двери), заняты листиками различной формы. Они отделаны приемом расчерченных линий, — приемом, который можно проследить на тимпане южного входа Земо-Крихи¹, на ряде алтарных преград (Ховле, Сапара)². Один из центральных листиков, на второй сверху поперечине, представляет стелек, от которого отходят вправо и влево ответвления, сопоставляется с таким же на двери из Пхотрери, и в принципе с таким, как на тимпане малой Ишханской церкви 1006 г.

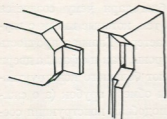


Рис. 3. Чукули

Декоративные, ажурно резанные объемы (в количестве 28 штук) разработаны разнообразными орнаментами — 18 типов; большая часть этих типов известна нам по памятникам конца X — начала XI в. Ряд мотивов, как видно из приводимых номеров, повторяется — смотри разгруппировку на чертеже рис. 5 и табл. 43.

Орнамент 2-3-26-27, наложенный на тзобразной формы объема, заканчивающие две средние вертикали, представляет канавку, окаймленную желобками³. Эти четыре пустотелые объема с поверхностью, разработанной в „елочку“, не ажурной резьбы. Орнамент 1-4-25-28-19 (вертикальная часть) представляет очень густую плетенку (табл. 50). В этом орнаменте обращает на себя внимание плотность плетения, свободный фон вынут сквозным отверстием — тень густая, при общей тонкости резьбы ленты плетения, разработанной рядом параллельных штрихов⁴. С большой продуманностью достигается пересечение под углом, что также может быть отмечено и для всех других декоративных объемов Чукульской двери; хотя в некоторых случаях и есть отступления от точности совпадения орнаментов, но они настолько незначительны, что не нарушают художественного восприятия произведения и являются показателями вовсе не небрежности мастера. Орнамент 21-7 представляет ту же ленточку вышеприведенного плетения, разработанную рядом параллельных штрихов, но дающую плетение из ромбиков, причем на стыке двух ромбов образовывается фигура креста, которая резана насквозь. Орнамент вертикальных частей 17-11-18 дает плетение восьмерками⁵ (табл. 52 и 53) — лента отработана как вышеописанная. Орнамент 22-5 (табл. 56), по существу одиотипный, преподнесен как плетение из кругов, в данном случае

¹ Определен последний четвертью X века в диссертации В. Цинцадзе, Архитектурный памятник Земо-Крихи (исследование печатается в пятом томе Разысканий Института Истории Грузинского Искусства АН СССР *Ars Georgica*) — Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 39; см. также фрагменты алтарной преграды Салхино, датированные В. Цинцадзе временем Земо-Крихи — там же, рис. на стр. 41 и Вестник Музея Грузии, VII, Тбилиси 1933, табл. III₂.

² *Ars Georgica*, 3, табл. 58₂, 62₂; а также, МАК, IV, Москва 1894, табл. XXXVI и XXXVII.

³ Этот орнамент может быть сравним с отделкой восточного фасада Никорцинда витым ягутом, в который введен элемент типа орнамента 2/3/26/27, а именно две плоскости, разделенные желобками и заключенные между витыми ягутниками.

⁴ Сравни плетенку Чукульской двери с плетенкой на валике алтарной преграды Сапара — *Ars Georgica*, 3, табл. 60₁.

⁵ Ср. Н. П. Северов и Г. Н. Чубинашвили, Кумурдо и Никорцинда, табл. IV и V; а также Кумурдо — Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 35 и некоторыми другими памятниками X века.

заслуживает внимания плотность его плетения и впечатление ажурности, которые должны быть учтены, как и для целого ряда других орнаментов, с точки зрения сопоставления с другим – соседним, как противопоставление, как контраст, создающий определенный эффект восприятия произведения в целом, т. е. выявляющий его пластические качества. На фоне вышеописанной группы орнаментов и орнамента 12 (вертикальная часть) несколько путанного рисунка (табл. 55), выделяются целый ряд типов, наделенных индивидуальными чертами и в отношении рельефа разработанных различно.

Орнамент 13-14-15-16 однотипный, уже на нем можно видеть всю продуманность решения, а именно, орнамент, как и большинство других, дает четкое завершение на концах формы и разрешен из центра, таким образом показывает завершенность и самозамкнутость. В нем сочетаются прием прочерченных линий в кругах и сравнительно широкие плоскости в листиках, с характерной моделировкой вокруг дырочек, отмеченный на дверях из Оцидале и Джахундери, а также на алтарной преграде из Спети; он встречается еще в других типах на этой же двери. Орнамент горизонтальных частей 18-19-11 представляет по существу техническую разработку одного типа, и зависящие от этой техники нюансы изменения в схеме (табл. 50 и 53). Так, 18 четко моделирован глубокой выемчатой резьбой, давая максимум лепки формы в целом и ее отдельных элементов. Здесь же имеем тишиный перехват в основании листика, известный в архитектурной орнаментике и в чеканке¹. 19 та же схема орнамента что 18, но разработана формы иная, а именно поверхность лишь проштрихована, некоторые контуры даны штриховой линией – отсюда и некоторое незначительное изменение в деталях, всецело зависящее от техники, для которой необходимы широкие, большие плоскости. Рисунок очертания орнамента создается лишь благодаря тому, что промежуток, т. е. фон, вынуты сквозным отверстием. Орнамент воспринимается как пластическое, массивное тело. Интересно отметить, что тут же расположен листик, заключенный в пространстве между узелком ленты, окаймляющей гнезда декоративных объемов, и который разработан этой же техникой проштриховки; фон едва вынут и в некоторой части очерчен рисунок – он выглядит плоским. И здесь становится ясным значение формы, на которую наложен орнамент горизонтальной части 19 и контрасты сопоставления с аналогичным, но иначе разработанным, противоположащим, а также с промежуточными звеньями – проштрихованными листиками и лентой, резаной волгнутой канавкой.

11 (горизонтальная часть) тот же тип; однако здесь имеется применение обеих техник: выемчатой резьбы и проштриховки формы листика. Именно этот орнамент показывает все значение и необходимость изменений в деталях схемы орнамента, зависящих от избранной и примененной техники резьбы.

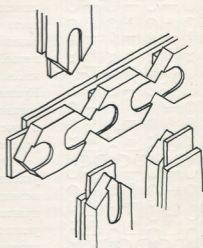


Рис. 4. Чунгули

¹ См. *Ars Georgica*, 1, рис. 18 на стр. 65. См. в этом отношении очень показательный пример — камень алтарной преграды из Аteni — Н. П. Северов, Памятники грузинского зодчества, табл. 10.

Орнамент 20 (горизонтальная часть; табл. 51) по схеме такой же как часть 12 (горизонтальная часть; табл. 55), разница лишь в технике обработки формы и соответственно в вытекающих из нее последствий; орнамент 20 дает проштриховку, а 12 – моделированную форму.

Орнамент 10 (вертикальная часть) представляет сочетание плетенки „восьмерками“ заканчивающейся листиком (табл. 49), тип которой дан в орнаменте 18 и 11 (вертикальные части), исполненной такой же техникой. Этим листиком с большим искусством замыкается орнамент и объемная форма, замыкая собой построение. Орнамент 20 (вертикальная часть) представляет трехчетвертные круги и заключенные в них „трилистники“ на стебельках (табл. 51). Поверхность трилистников разработана проштриховкой, тогда как лента рядом желобков. О сочетании этих техник и ее принадлежности первой половине XI в. было сказано выше. Аналогичные листики имеем на двери из Пхотрери, алтарной преграде Салхино и в Земокрихи на тимпане над южным входом. Предел применения этого орнамента не переходит за первую четверть XI в., и в особенности, в сочетании с определенной техникой¹; в живописи, он имеется в росписи трапезной в Давид-Гареджа².



Рис. 5. Чукули

Орнамент 17 (горизонтальная часть; табл. 52) представляет усложненную редакцию типа известного на ручках рипиды из Шемокеди, на дверях из Джахундери и Пхотрери, – это два листика, прижимающие плачущий вид, они свешиваются от стебелька вниз: усложненность проявлена именно в нем, стебелек дан в виде двух перевивающихся ленточек, от которых и отходят листики³. Орнамент 9 это по существу разработка одного и того же листика с добавлениями (табл. 48). Этот орнамент разработан с максимальным изяществом и пластичностью среди орнаментов Чукульской двери. Пластическая форма выработана в широкой мере с большой тщательностью, при творческой свободе в компоновке орнамента. Фигура 9 (горизонтальная часть) имеет свою аналогию на дверях из Джахундери – листик состоит из двух половинок, то же видим и на Пхотрерской двери. Орнамент 10 (горизонтальная часть) – „вертушка“ (табл. 49), – это три листика, расположенные так, что кончик одного заходит в тыл другого – точную аналогию можно привести по двери из сел. Сюпи

¹ См. в этом отношении характерное построение этого типа орнамента, т. е. трехчетвертного круга и заключенного в него листика на ножке, например, в алтарных преградах из Ховле, Санапа — церкви Успения — *Ars Georgica*, 3, табл. 58₂ и 62₂; в архитектуре, например, восточное окно Икви и др., которому придана пока что относительная еще самостоятельность жизни, которая затем в разрезе определенных стилистических тенденций теряет свою независимость и звено орнамента плотно вписывается в общую композицию.

² Трактованный соответственно живописи этот орнамент имеет также ряд штрихов краской по поверхности, как и на Чукульской двери резьбой — Г. Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид Гареджа, табл. 87. Почти такой же трилистник имеется на навершии по восточному фасаду Джавари и на фризе в Мартвили в сцене Даниила среди львов — Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джавари (Исследование по истории грузинского искусства), Тбилиси 1948, табл. 27 и 77.

³ См. Кацци звездчатый свод — *Ars Georgica*, 3, табл. 29.

Парского¹. Этот орнамент с такой же тщательностью выработан в своей пластической форме как и 9, та же свобода творческого замысла и его исполнения.

Орнамент 6 исходит из центра (табл. 54), который представляет круг и заканчивается сложного построения листиками, очень тонко выработанными в целом и дающими завершенную пластичность формы. Этот орнамент, а также 8, и целая группа других Чукульской двери, дают ясное представление об исходных установках художника, о том, как сообразно этому он ставил себе задачу в смысле создания орнамента, развития и законченности его схемы, что, например, не так ярко выявлено в типе 20 (вертикальная часть).

Орнамент 8 представляет распространенный на протяжении нескольких веков тип S-образного орнамента (табл. 57), но важно отметить те своеобразные его особенности, которые делают его неотъемлемым от XI века. Лента его делится не как обычно на две или три части², а представляет одну ленту, в середине которой проштрихована канавка³, которая делит ее пополам (рис. 17), дающая возможность мастеру воспользоваться ими для создания ответвлений петлями по три в противоположных концах. Затем, центр завитка образован не четырьмя петлями, как обычно, а тремя, плотно сомкнутыми. Конец разветвляется надвое, при чем одна часть образует петельку, обращенную во внутрь, другая дает заостренный конец, упирающийся в слезку, исходящую от ленты плетения. Такой творческий замысел и оригинальность построения, присущие этому орнаменту, делают его индивидуальным образцом, — сочетаясь с гибкостью и четкостью резьбы, с ярко выявленной пластичностью — выразительно свидетельствуют о времени его исполнения — XI веке. Такими же свойствами наделены, например, орнаменты 10 (горизонтальная часть), 6, 9, 12 (горизонтальная часть), 18 (горизонтальная часть) и некоторые другие.

Чукульская дверь, богатая орнаментальными мотивами, общим числом восемнадцатью, представляет такое собрание их, которое наделено рядом ходовых образцов и в большом количестве образцами с индивидуальными чертами, при общем высоком уровне художественной техники в выработке пластической формы, заставляющими определять ее произведением первой четверти XI в.

Как указывалось выше, конструкция и декор связаны взаимопроникновением замысла художника, тем более этот момент творчества важно отметить, если учесть сплошные досчатые двери, как, например, Днахундери, где, конечно, вопросы проектирования конструкции не вставали перед творцом так, как перед создателем Чукульской двери. Здесь же в Чукульской двери конструкция и декор неразрывно связаны между собой, взаимно подчеркивают друг друга. Декоративные ажурные объемы повторяют пересечения элементов конструкции, орнаменты которых также согласованы с этими пересечениями. Появление многочисленных новых типов орнаментов в эти X—XI вв. ознаменовано, также, стремлением дать наилучшее разрешение сопряжения под прямым и тупым углами, что и усваивается затем последующими мастерами. Именно, искусство найти систему пересечения, творческие поиски при этом и отра-

¹ Ср. еще тимпан над южной дверью Шепяка памятника X века — Цивла Габашвили, Порталы в грузинской архитектуре, Тбилиси 1955, табл. 8 и 9.

² *Ars Georgica*, 1, рис. 19 на стр. 66; рис. 19 на стр. 112; рис. 8 на стр. 45.

³ Ср. Самтависс окно в левой нише восточного фасада.

жены в ряде ажурных объемов Чукульской двери, например 9, 10 – что ставит их в зависимость от творческой эпохи X–XI вв.¹

Ряд ажурных объемов, покрытых орнаментом, дают замкнутое их решение (например, 13-14-15-16 или 10), есть же и такие, которые могут быть развиты до бесконечности (например, 1-4-25-28 или 5). Интересно отметить, что такой орнамент как S-образный, который можно развить до любых пределов², и который обычно начинается полной фигурой и заканчивается ее половинками, в варианте, данном художником в Чукульской двери, выявляет ясно и четко поставленную задачу, дать его как самоограниченное построение. Это достигнуто тем, что в том месте, где должна была бы быть приставлена следующая – вторая – половина, развиты три „петельки“, замыкающие собой построение и недопускающие дальнейшего развития схемы; то же самое сделано и на противоположном конце. Таким образом, этот штрих ясно говорит в пользу нашего художника, как человека, стремившегося к ясности в своем произведении, хорошо понимавшего свою задачу, и творчески разрешавшего ее. Он сделал не одно звено, как, например, это делали на капителях, а полтора, которые закончить было куда труднее: нужно было иметь большую выдумку, чтобы решить задачу этих полутора звеньев мотива, как самозамкнутых. Если при этом учесть, что прототип этого орнамента мы находим в последние десятилетия X века и видим его как еще ненаскачивший, творчески разрабатывавшийся художниками, тип в первые десятилетия XI века, то становится ясным связь S-образного орнамента Чукульской двери по времени с этим периодом в грузинском искусстве.

В орнаментике Чукульской двери находятся типы, являющиеся только в определенном отрезке времени, так, например, трилистник в своем применении не распространяется за пределы первой половины XI-го века, и сочетаясь с характерной техникой отделки его формы (проштрихованными линиями), свойственной более раннему периоду и великолепно примененной в Земо-Крихи, делается ясным время его создания в Чукульской двери. Сюда же должен быть причислен и орнамент 10 (горизонтальная часть) и следующий тип 18 (горизонтальная часть), представляющие построение раскрывающегося листика из двух половинок, с кончиков которых свешивается, заполняя образовавшееся сердечко, другой, – этот тип находим на ряде произведений чеканки первой половины XI-го века, например, на пластинах из Шемокмеди (где, правда, части орнамента не равноценны между собой, но принцип соблюден)³.

Имеются и такие, которые представляют совершенно индивидуальное решение, так что в вопросе даты решающее значение приобретает разработка пластической формы, которая сводится в общем к твердости приложения резца, к выведению характерных объемов вокруг дырочки, к глубокой резьбе отдельных листиков, к ясной и точной проштриховке ленты плетения, к умению наложить орнамент на выпуклую поверхность, не искажая его, а используя ее в целях достижения еще больших эффектов пластичности – все это особенности стиля произведений искусства XI-го века.

Нужно отметить, что орнаменты Чукульской двери плотного построения и фон дан в минимальных количествах. Он вынут сквозным отверстием, благодаря чему представляется всегда

¹ Ср. такие примеры X века на храмах в Сагамо, Кумурдо, Хциси, храме Баграта в Кутаиси и др.

² *Ars Georgica*, 1, стр. 112.

³ *Ars Georgica*, 2, табл. 41, 42 и 43; ср. также икону Лаклакидзевокой богоматери, этот листик введен во внутрь некоторых букв, его же можно видеть в полной редакции в орнаментации фона; ср. еще икону Иоанна Крестителя из Брети и некоторые другие.

темным; поверхность же орнаментов моделированная с тонкостью и изяществом в сопоставлении с ним приобретает полную самостоятельную пластичность и жизнь¹.

Общее распределение орнаментов дано не без системы, так, прямые углы двери заняты ажурными объемами, разработанными плетенками; так же четко выделены две средние вертикали, заканчивающиеся эбообразными объемами сплошной, неажурной поверхности. С нюансами разработаны четыре крестообразных объема, вертикали которых даны по существу плетенкой, а поперечины крупными звеньями орнамента. В распределении остальных ажурных объемов видна та же композиционная продуманность, низводящая ряд элементов на роль второстепенных и замыкающих. Таким образом, во всем видно не механическое компонование из отдельных уже известных элементов, а продуманный, творческий подход, свойственный искусству конца X — первой трети XI века.

Девять отделений Чукульской двери, заполненные вкладными досками с изображениями полуфигур и фигур в рост, обрамлены сплошной нитью пуговок, выбитых металлическим инструментом в невысоком рельефе, и по своей трактовке совпадающие с теми, которые имеются на дверях из Ошидали и Джахундери, и в других памятниках X—XI века (в особенности, в архитектуре Ошчи и Ишхани², а также храма Баграта в Кутаиси; на ручке Ишханского креста 973 г. и т. д.). Этим орнаментом отделаны „арочки“ на средних и нижних вкладных досках, в которые заключены изображения; уголки над арочками заполнены листиком: художник не оставляет такое видное место оголенным так же, как архитекторы в Самтавро, Свети-Цховели, Самтависи³.

Верхние три вкладные доски имеют арочки, отделанные иначе, чем нижние, но углы декорированы также. Эти арочки даны в виде двух полуваляков (рис. 1₈). (Подобные полуваляки редки в своем употреблении в орнаментике.) Все арочки в верхних имеют извилистый подъем, — прием отнюдь не поздний, его видим уже в ряде архитектурных памятников VIII—IX вв. Грузии, в тропях Армази — Ксанского ущелья и т. д.⁴

Декоративная отделка обрамлений вокруг фигур верхних трех досок выглядит более массивно, чем шести нижних, но в целом во всех девяти она выдержана в одной общей плоскости с фигурами. В этом плане заслуживает внимание следующее обстоятельство: вкладные доски Чукульской двери тонки, они не более 1,5 см. толщины, что ограничивало мастера при резьбе, и если же учесть изображения, данные на Джахундерской или Пхотрерской дверях, то в вопросе выявления как корпусности декоративной части, так и фигур, а следовательно моментов восприятия массивности и пластичности лепки формы, нужно отнести за счет художественных приемов, продуманности их художником и его мастерства.

На трех верхних досках и на одной центральной доске среднего ряда даны фигуры в рост, на всех остальных досках — полуфигуры, по три на каждой, за исключением средней нижней ряда, где даны две полуфигуры столпников, покоящиеся на „капителях“. Таким образом,

¹ Сравни к примеру с орнаментами алтарной преграды из Ховле или Сапара (плита с композицией деисуса — *Ars Georgica*, 3, табл. 59₁), которые производят именно впечатление ажурности, — здесь такое же соотношение фона к массе орнамента.

² Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917 года..., табл. 57₂, 60₂, 66; табл. 13, 21 и 22.

³ *Ars Georgica*, 1, рис. 15 на стр. 64.

⁴ Г. Н. Чубинашвили, Архитектурные памятники VIII—IX вв. Ксанского ущелья, *Ars Georgica*, 1, Тбилиси 1942, стр. 3, 11 и 16.

центральная вертикаль ясно вырисовывается. Фигуры и полуфигуры верхнего и нижнего рядов, за незначительным отклонением, даны en-face, это же обстоятельство выражено и в положении их рук.

Центральная доска среднего ряда дает фигуры строго фронтальные (табл. 45), тогда как полуфигуры на боковых досках поворотом головы почти в три четверти, и движением рук обращены к центру. Все эти моменты не ускользают от внимательного зрителя и раскрывают утонченный характер замысла художника, при не повторяющихся дважды изображениях, и при разнообразных движениях, главным образом, рук. Фигуры верхних трех досок, равномерной постановкой на две ноги при пропорциональном соотношении головы к телу 1:5, находят себе полную аналогию в фигурах на дверях из сел. Джахундери и Пхотрери. Драпировка этих фигур в тяжелые ткани, движение рук и ряд деталей в распределении складок одежды также приводят к вышеуказанной аналогии. То же самое относится и к двум фигурам центральной доски среднего ряда, с копытами и щитами в руках, (последний не прикрывает нижней половины фигуры как на Джахундерской двери). Замкнутость движения фигур в себе также приводит к аналогии с Джахундерской дверью; для полуфигур можно привести в пример плиты алтарных преград из Атени, Шюмгвие¹, Зедазени.

Фигуры и полуфигуры Чукульской двери в отношении пластических данных и следующего за ними эффекта рельефности, выработаны в деталях с большой тщательностью. Так, посадка головы осуществлена в гармонии с пониманием ее сопряжения с корпусом фигуры, что особенно наглядно для лиц без бороды, шея их дана открытым, ленищимся объемом. Борода, волосы, обрамляющие голову, выработаны с обобщением их в пряди и завитки, и такая, например, голова, как фигуры 18 (табл. 47), показывает, насколько тонко чувствовал мастер, если, давая отдельные пряди волос в бороде, он не нарушил восприятие ее как целой массы. Отдельные части лица выделены чрезвычайно четко, выпукло, и чувствуется, что здесь работала твердая рука (табл. 46). В ряде лиц выделены планы, так надбровные дуги выделяются против лба, глаз дан корпусным зрачком и веками, нос подчеркнут резкими гранями, губы, там где они видны, даны обобщенными характерными выпуклостями, там же, где они прикрыты усами и бородой, проходит ясная, не вызывающая сомнений, граница последних. Характерной частью фигур являются также кисти рук, в них мы видим, как художник выделил ладонь сплошной массой от пальцев, хотя и выработанных каждый за себя, но однако воспринимаемых как обобщенные и объединенные в один блок. Трактовка фигур и полуфигур Чукульских дверей в качестве пластически разработанных рельефов делает схожими их не только с теми, которые были приведены в качестве аналогий, как Джахундерская и Пхотрерская двери, Рачинский триптих слоновой кости, алтарные преграды Атени, Шюмгвие, Зедазени, но и с Шемокмедскими и Саголашенскими пластинами, с Лаклакидзевской иконой богоматери (композиции бортов), подносным крестом Давида Гурупалата мастера Асата, и др. Таким образом, разработка пластических данных изображений фигур и полуфигур Чукульской двери целиком укладываются в те рамки, которыми определяется та начальная ступень в грузинской скульптуре, когда пока еще нет совершенно ясного сознания и понимания конструктивной структуры человеческого тела, наглядным образом чего является распятие Ишханского креста.

¹ *Ars Georgica*, 3, табл. 64 и 65.

Эти хронологические границы находят свое подтверждение и в таком незначительном элементе, как применение пунсона (кружочек, с точкой в середине) в нимбах полуфигур 7, 8 и 9, известного нам по памятникам архитектуры и чеканки перелома X—XI века и ранее: на иконе Преображения из Зарзмы 886 года и на кресте из Брети — подпись упоминает Баграта III сына Гургена — первого десятилетия XI-го века, Лаклакидзевской иконе богоматери — начала XI-го века, и на пластинах из Шемокмеди 1008 г., на алтарных преградах из Шиомгвиме, Кацхи¹, Сапара и других первой половины XI-го века, и на колоде двери из Ркони.

Как устанавливается анализом художественно-декоративного убранства деревянной Чукульской двери, время создания ее падает на первые 25 лет XI-го века. Аналогии, которые были приведены в подтверждение датировки памятника, распределяются, главным образом, в границах между последней четвертью X-го века и второй четвертью XI-го века. Уточнение датировки на первое 25-летие XI-го века вытекает из стилистического характера и пластических достоинств рельефа, как орнаментально-декоративной части Чукульской двери, так и изображений фигур и полуфигур.

Здравый смысл и расчет художественного замысла в проектировании конструкции двери; трезвая оценка своих творческих сил, проявленная в компоновке орнаментов; понимание использования схем тех орнаментов в своем произведении из дерева, которые, как установлено анализом, встречаются в архитектурной орнаментике (камень), в чеканке (металл), и даже в живописи (краска); разработка задачи пластической передачи человеческой фигуры; умелая и четкая техника, примененная при всем этом, твердая и мастерская рука; смелость новизны, которым дышит все произведение, — делают нашего художника идущим в общем русле развития грузинского искусства на переломе X—XI вв., — эпохи, произведения которой показывают большую творческую силу.

Три двери из Оцидале, Джахундери и Чукули, рассмотренные выше, отличаются друг от друга в основном по системе декора, но по времени, к которому они относятся, представляют группу памятников первых 25 лет XI в.

Декор и организующая его система в створке Оцидале органически, не нарушая тectоники сплошной доски, связаны с тем полем двери, которое декор полностью занимает. В Земо-Крихи декоративная отделка тимпана южной двери также подчинена организующей его системе, это, а также ряд стилистических особенностей исполнения, увязывают Оцидале с Земо-Крихи. Обращая свое внимание на тимпан южной двери Кумурдо² или тимпан над дверью внутри помещения в Бедиа³ видим, что они представляют сплошную декоративную орнаментально отделанную поверхность без ограничивающей схемы и в композиционном подходе отличаются от тимпана Земо-Крихи и от двери Оцидале. Оцидале отличается от этих тимпанов и по ряду черт стиля, главным образом, введением пластического элемента и его выявления путем сопоставлений. Это же обстоятельство — наличие пластического элемента в Оцидале, несмотря на ряд точек соприкосновения с тимпаном Земо-Крихи, отодвигает Оцидале от Земо-Крихи к самому началу XI века.

Система, организующая декор Оцидале, применяет по удельному весу почти в равной

¹ *Ars Georgica*, 3, табл. 64—66 и 68.

² МАК, XII, табл. VIII; Н. П. Северов и Г. Н. Чубинашвили, Кумурдо и Никоримиди, табл. VII.

³ МАК, III, Москва 1893, рис. 11 на стр. 28.

мере декоративно-орнаментальные и пластически выполненные заполнения, в Джахундери же она принимает вид сети, распределяющей в себе пластические элементы. Джахундери тоже сплошная досчатая дверь, но композиционно и художественно исполнена иначе, чем Оцидале. Разница между ними состоит не только в пропорциональном соотношении и противопоставлении организующей системы и пластического заполнения, но во введении в Джахундери скульптурных и полых пластических орнаментальных элементов, с сохранением тектонической структуры – сплошной доски. Джахундери хотя и отличается по своим декоративным элементам, – отнюдь не являющимся только чистым усложнением, – от Оцидале, тем не менее оба эти произведения одного стиля, одного времени. Небольшие архаические скульптурки человеческих фигурок на пластинах Джахундери, – анализ которых с несомненностью показал принадлежность их первым 25 годам XI века, – вносят то новое, которое позволяет видеть в Джахундери следующий шаг развивающегося искусства.

Тектоническая структура Чукули представляет одновременно и организующую композиционно декоративную систему, но, как отмечалось, последняя не нарушает тектоники каркаса. Она дает богатство использованных орнаментальных мотивов и некоторых совершенно оригинальных, исполненных на полых пластических телах и выработанных в совершенстве, но, в целом, как и вся дверь, производящих впечатление суховатости. Чукули не только в части орнаментальных полых пластических элементов сближается с Джахундери, но и в части скульптур, правда, исполненных в очень низком рельефе. Совершенно несомненно, что низкий рельеф сделан вполне сознательно; ибо, ясно, что если бы мастер Чукули сделал скульптуры такого же корпуса, как в Джахундери, то получил бы грубое произведение. Низкий же рельеф не помешал ему с большой тщательностью и пластичностью выработать скульптурно человеческие фигурки. Таким образом, Чукули, как и Джахундери, отличается от Оцидале более ясной установкой на скульптурность – пластическую выработку всего произведения. Однако, Чукули, имея точки соприкосновения с дверью из Джахундери, в то же время отличается от нее. Сравнивая эти две двери, мы видим в Джахундери массивность, монументальность, почти архитектурный масштаб орнамента, в Чукули же все как то нежно, мелко, интимно – архитектурности в ней не чувствуется. Если бы мы основывались только на композиционном построении Чукули, т. е. на усложнении сравнительно с Джахундери, и утверждали бы, что Чукули представляет после Джахундери следующий шаг искусства, то, конечно, такое решение вопроса явилось бы механическим и ошибочным. На самом деле в Чукули имеется ряд элементов, еще сильно связывающих ее с искусством последней четверти X века. Это, в частности, орнаментальный мотив трилистника, который пока что известен только в архитектуре Земо-Крихи, в алтарной преграде Салхвио и на двери Пхотрери. Сочетание этого мотива с дашной техникой, т. е. проитриховки листиков, также характерной и для этих памятников, говорит за то, что художник Чукули, с одной стороны, еще не отошел полностью от навыков искусства X века, а с другой, – воспринял новые установки начала XI в. Таким образом, и Чукули принадлежит тому же времени, что и Оцидале, и Джахундери – первым 25 годам XI века.

Оцидале, Джахундери и Чукули, как показал анализ их композиций и художественного исполнения, дают сосуществование в одно время различных композиционных подходов и, естественно, техник исполнения (возможно различных школ), а следовательно и художественных эффектов, что в целом свойственно и архитектуре, чеканке, алтарным преградам и

рельефу в камне. Эти три двери не все созданы в одной художественной силе, но все так или иначе созданы в одном стилеощущении. Хотя, как естественно, образцов резных по дереву художественных произведений столь отдаленных столетий, могло сохраниться лишь ограниченное число и случайный набор, но, отражая общие пути развития грузинского искусства, они находят свое естественное в нем место в целом и каждое занимает свое определенное. Это счастливо поддерживается прогрессивным характером в ту эпоху и яркостью установок в пластике и в декоре.

Естественно, разнородность материалов: камень, металл, дерево накладывают свой отпечаток на выработку произведения, но в нашем случае этот момент отступал на задний план перед определением существа художественной задачи оформления дверей резьбой и разрешения выразительности ее. Исходя из установленного исследованием хода развития искусства Грузии и рассматривая двери лишь как одно из звеньев многогранного грузинского искусства, старался подчеркнуть и на этом материале его развитие – не механическое, а органическое, живое, а в отношении конкретных примеров разницу творческой силы создавшего каждый отдельный объект мастера.

Архитектура Сванети X–XI вв. — исключительно залных сооружений, — чрезвычайно скупа в смысле декоративного убранства, но, как архитектура купольных и залных зданий остальной части Грузии этого периода, переживает „... те же ступени развития стиля...“¹. Известно, что залное сооружение, которое хотя и сопутствует купольной архитектуре на всем пути ее развития, но как пространственный организм, не смогло получить своего развития, и скупое, как в сванской архитектуре, декорированное, трудно поддается датировке и выявлению художественных качеств. Такие памятники, взятые на выбор, как Жибяни, Пхотрери, Накипари, Чвабиани и Жамуши², показывают, с одной стороны, как аскетичность строений, так и скупость декора, а с другой, подчинение сооружений общей идее подвижности, как в вопросах внутренней архитектурной отделки, так и наружного вида здания и масс в целом. Выявление принципиальных характерных черт, объединяющих сванскую архитектуру, с нахождением твердых опорных датированных данных, позволило не только установить зависимость и связь с архитектурным творчеством остальной Грузии, но и установить, что „X–XI вв. в Верхней Сванети знаменуют собой высокий творческий подъем с широко развернутым строительством“³. Дверные створки Джахундери и Чукули происходят из Квемо Сванети, архитектура которой стоит в прямой связи с архитектурой Земо Сванети. Такое почти полное отсутствие орнаментального декора исключает сравнение с ней хотя бы отдельных деталей дверей, зато остается большое число произведений чеканки, исполненных на

¹ Р. Мелисашвили, К вопросу о характеристике архитектурных памятников Земо Сванети, Тезисы доклада на III научной сессии Института Истории Грузинского Искусства АН ГССР, 14 мая 1948 г.

² См. иллюстрации в МАК, X, памятников X века: Жибяни, табл. XII_{a216}; Пхотрери, рис. 14 и 13; конца X — начала XI века: Накипари, табл. XIV₂₁; Чвабиани, рис. 6; Жамуши первой половины XI в., табл. XVI₂₈; хотя бы отчасти иллюстрирующие мысль.

³ Р. Мелисашвили, Тезисы указанного доклада.

месте¹, — что, с одной стороны, свидетельствует о высоком художественном творчестве в Сванети, а с другой, показывают, вместе с фресковыми росписями², в какую сторону было направлено в Сванети стремление украсить свои здания, т. е. как была удовлетворена потребность в декоративном творчестве. Естественно, что при скупой декоративной выразительности архитектуры, резные деревянные двери Джахундери, Чукули, Сюпи Парского, Пхотрери и другие, с их пластическим орнаментальным декором и скульптурой, создавали именно тот акцент в сооружении, которого в постройках X—XI вв. Джавахети, например, как Сагамо, Паравиа и Пока³ — достигали самой архитектурой. Таким образом, дверные резные створки, подвергнутые анализу в настоящем исследовании, представляют местные полноценные (без отпечатка провинциализма, как и часть произведений чеканки) произведения искусства, но связанные в целом с искусством Грузии.

¹ Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII вв., Альбом иллюстраций, краткий обзор развития и аннотации, Тбилиси 1957.

² Они следуют общей грузинской традиции (ср. отчетный доклад Тинатин Вирсаладзе по экспедиции 1946 года в Институте Истории Грузинского Искусства 22 марта 1947 г. и ее же диссертацию Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши — *Ars Georgica* (Разыскания Института Истории Грузинского Искусства АН СССР), 4, Тбилиси 1955.

³ Г. Н. Чубинашвили, Группа зальных церквей X—XI вв. в Джавахети, Тезисы VII научной сессии Отделения общественных наук АН СССР, 20 июня 1942г.

ДЕРЕВЯННЫЕ РЕЗНЫЕ ДВЕРИ ИЗ СЕЛ. СЮПИ ПАРСКОГО СЕЛЬСОВЕТА, ПХОТРЕРИ И ЛАШЕС-ВАНИ

Ведущее искусство — архитектура Грузии — с IX по XI вв. переживает непрерывающееся поступательное развитие и формирование новых стилистических установок; такие примеры, как Цирколи VIII в., Армази 864 года¹ и Вачнадзианская Квэлацминда IX в.², Кумурдо 964 г.³ и храм Баграта в Кутаиси 1003 г.⁴, Никорцминда 1010–1014 г.⁵, Свети-Цховели 1010–1029 г.⁶ и Самтависи около 1030 г.⁷ ясно демонстрируют, с одной стороны, процесс перехода от стадии формирующих поисков к новым стилистическим установкам — ранней ступени живописного стиля; эти же примеры совершенно отчетливо показывают, как совершалась творческая ломка старого художественного наследия, как укреплялось жизнеспособное новое, переходя в искусство кренящее и развивающееся дальше, т. е. от одной фазы развития стиля — ранней к другой — зрелой его фазе. А с другой стороны, прослеживая на этих примерах стадии процесса развития архитектурного творчества нельзя не видеть, как часть архитектурно-художественных форм переходит по наследству из одной ступени развития в другую, как они продолжают еще сосуществовать рядом с новыми, и как новые формы и их техническая выработка, заглушая старые формы и навыки, продолжают затем развиваться дальше.

В области архитектурного орнамента — методов его применения и технической выработки — виден процесс изменения, т. е. переход от очень сдержанного и почти исчезнувшего в VIII–

¹ Г. Н. Чубинашвили, Архитектурные памятники VIII и IX века в Ксанском ущелье, *Ars Georgica*, 4, Тбилиси 1942, стр. 1–30, табл. 1–11.

² Г. Н. Чубинашвили и Н. П. Северов, Пути грузинской архитектуры, Тбилиси 1936, стр. 71–72, рис. на стр. 73–79.

³ Н. П. Северов и Г. Н. Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда, Москва 1947, стр. 5–16, табл. I–XVI.

⁴ Г. Н. Чубинашвили и Н. П. Северов, Пути грузинской архитектуры, стр. 83–84 и 95.

⁵ Н. П. Северов и Г. Н. Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда, стр. 17–23, табл. XVII–XXVIII.

⁶ Г. Н. Чубинашвили, Средневековое грузинское зодчество и его три главных кафедрала (на груз. яз., резюме на немец. яз.), „Арили“, Тбилиси 1925.

⁷ Г. Н. Чубинашвили и Н. П. Северов, Пути грузинской архитектуры, стр. 132, рис. на стр. 115.

IX вв. (Цирколи, Армази, Вачнадзиани) к орнаменту X в. — первого десятилетия XI века (Ошки 958–966 г., Кумурдо 964 г., Хциси 1002 г., храм Баграта в Кутаиси 1003 г., Экеки 1008 г.), легко и прозрачно акцентирующей части здания с ясным чтением его звеньев и равномерно исполненного почти в одной плоскости, а на следующем этапе своего развития принимающего пышные, сочные формы (Никорцинда 1010–1014 г., Самтавро, Самтависи 1030 г.).

В чеканке, сохранившей большое богатство тем и несравненное количество образов, располагающихся на протяжении свыше тысячи двухсот лет¹, имеется такой отрезок в развитии этого вида пластического искусства, когда в короткий срок совершается быстрый рост и одна фаза сменяет другую: переход от эмоциональности, экспрессии и плоскости изображения — Зарэмская икона Преображения 886 г.² — к пластичности — распятие Ишханского креста 973 г.³ и от начальной пластичности к структурности в изображении человеческой фигуры — распятие Мартивильского креста второй четверти XI века⁴.

Скульптура, едва найдя свой верный путь и постепенно выходя на широкую дорогу творчества, не получает в дальнейшем своего развития, — пример этому Ачхсхатская икона XII века работы Бека Опизари. Фигуры человека в этом произведении XII в. приобретают характер школьных повторений, в них нет проявления живого скульптурного творчества, которое отражается только в декоративных элементах⁵. Работа XIV века внутренней стороны створок⁶ этой иконы отличается от работы Бека Опизари своим сильным сдвигом от скульптурности в сторону декоративности, с хорошей школой, но с утерей творческого момента. Работа XVII века наружных сторон створок⁷ этой же иконы по сравнению с работой XIV в. представляет уже ярко выраженную декоративность. Но наилучшими примерами, иллюстрирующими это положение, являются произведения в камне: рельеф Ашота Куропалата, умершего 826 г.⁸, Ошкские рельефы ктиторов 958–966 г.⁹, рельеф Нигваря первой четверти XI в.¹⁰ и рельеф св. Георгия алтарной преграды из Сатхе 1213–1223 г.¹¹, — в дальнейшем всякое подобие скульптуры гложет и замещается орнаментацией.

Именно эти особенности развития грузинского искусства и, в частности, его декоративной стороны делают двери из Сюпи Парского, Пхотрери и Лашес-Вани неотъемлемыми от времени последней четверти X в. и первой половины XI в.: Скульптурная выразительность рельефов накладных пластин двери из Пхотрери и вкладных досок двери Лашес-Вани также,

¹ Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII вв., Альбом иллюстраций, краткий обзор развития и аннотации, Тбилиси 1957.

² Там же, см. таблицу 1 и 2.

³ Там же, табл. 3 и Г. Н. Чубинашвили, Ишханский крест 973 года (на груз. яз., резюме на немец. яз.), Вестник Музея Грузии VI, Тбилиси 1931, табл. XI.

⁴ Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII вв., Альбом, табл. 141; Г. Н. Чубинашвили, Ишханский крест 973 года, табл. X.

⁵ Ш. Амيرانашвили, Бека Опизари, Тбилиси 1939, табл. III—XI и табл. XXXII—XXXVII.

⁶ Там же, табл. XVI—XXI.

⁷ Там же, табл. XII—XV.

⁸ Натела Аладашвили, Рельеф из Опизы с изображением Ашота Куропалата, Сообщения АН ГССР, XV, № 7, Тбилиси 1954.

⁹ Е. С. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917 года..., табл. 54 и стр. 61—62.

¹⁰ Исследование печатается в пятом томе *Ars Georgica*; MAR, XII, табл. II.

¹¹ *Ars Georgica*, 3, табл. 80.

в общем, располагает их между Ишханским крестом 973 г. и иконой св. Георгия из Джумати конца первой трети XI в.¹; уточнение же датировки на первую четверть XI века исходит из анализа частностей этих произведений резьбы по дереву.

1

Резная дверь (169,5 × 0,71 м.) орехового дерева в церкви по-свански Джграк, т. е. св. Георгия, заключенная в резную колоду такого же материала в сел. Сюпи Парского сельского совета в Земо Сванети (табл. 117–132) состоит из двух досок (левая шириной 27,5 см.), соединенных в одно полотно тремя деревянными шпалами (в среднем 11 × 14 см.) на деревянных же шпильках (диаметром 1 см.) и двумя шпалами без шпилек. Около 1937 года в правый угол нижней части сделана Ясоном Чхетиани и Николозом Нарсавидзе² вставка простого дерева (рис. 6). Ими же починена и правая часть колоды верхней части (табл. 117). Эти части двери и колоды пострадали от зажатой на перемычке дверного проема свечи, огарок которой упал и вызвал тление дерева³.

Колода состоит из двух вертикальных и верхнего соединительного брусков, последний, несвязанный с боковыми, хранится сейчас в церкви вместе с иконами в шкафу. Брусья колоды в сечении представляют треугольную форму. Интересно отметить, что каждая из трех частей колоды состоит из фасадной резной доски, скрепленной с тыльным треугольного сечения брусом (рис. 7). Фасадная поверхность (табл. 131–132) отведена под S-образный орнамент известный в архитектуре и начинающий входить в конце X-го, начале XI века, в набор декоративных мотивов, — здесь от него веет творческим дыханием, а не той сухостью свойственной выполнению этого орнамента уже начиная с конца XII века. На внутренней поверхности колоды располагается витая полоса, аналогичная по характеру выполнения на Оцидальской двери.

Дверь в общем мало повреждена; имеется несколько незначительных отщепов дерева и трещины; она отремонтирована, как указывалось выше, впервые лишь в первой половине XX века. Нижний край дверного полотна убран, повидимому, в древности же при установке вместе с колодой на место, в проем (табл. 119).

Художественная композиция двери состоит из связанных собой узелками кругов с заключенными в них самостоятельными построениями медальонного характера, создавая в целом монументально декоративное панно. Аналогичное панно представляет Оцидальская

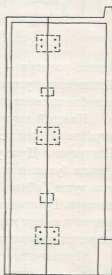


Рис. 6 Сюпи парский

¹ См. изображение в Альбоме грузинского чеканного искусства с VIII по XVIII вв., табл. 52.

² В 1952 году: Я. Чхетиани, 56 лет, житель сел. Сюпи; Н. Нарсавидзе, 80 лет, житель сел. Пари.

³ Изъяны от пламени свечей, например, имеются на Дихахундерской и Чукульской дверях и, в особенности, на Пхотрерской двери. Возможно, что незаумышленное повреждение огнем является одной из причин гибели резных дверей.

дверь, отличная от Сюпи масштабностью построения. Однако, в обоих этих произведениях первой четверти XI века нетрудно заметить общие для них черты художественной выразительности. И в Сюпи и в Оциндале сопоставляются моменты энергичной резьбы, т. е. лепки формы

с относительно низкой резьбой или ровной поверхностью, — в архитектуре на рубеже X и XI вв. это явление обычно¹. Исключая ажурно резанные пустотелые декоративные элементы и накладные со скульптурками пластины, композиционные построения Джахундери и Пхотрери аналогичны Сюпи, т. е. всем им обща система крупных звеньев, связанных узелками. Эта аналогия может быть продолжена и в части масштабности всей композиционной схемы и ее звеньев по отношению к полотну двери.

Организуящая система панно — это круги, которые проработаны по внешнему и внутреннему контурам рядом желобков, а средняя часть между ними пуговками так же, как это имеет место и на дверях из Оциндале и Джахундери, Чукули и Пхотрери. Пуговки на двери и колоде Сюпи

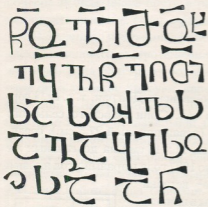


Рис. 8. Сюпи парский

одного размера — 1,8 см., они по величине больше чем на Джахундерских и других дверях. Технически пуговицы выбиты так же, как на Пхотрерской и других дверях, инструментом наподобие высечки для пьюжей с последующей выемкой вокруг них треугольных фонов.

Каждый круг орнаментальной схемы заполнен медальоном построением, что особенно характерно для памятников первой половины XI века, и отмечаемых в дверях из Оциндале, Пхотрери и Джахундери. В один из медальонов врезана надпись (табл. 125 и рис. 8), исполненная буквами асонтаврули: „Св. Георгий, будь заступником перед господом душе Габисо; аминь“. По всей вероятности, здесь зафиксировано имя мастера. Буквы выполнены очень четко треугольного сечения канавкой; все кончики имеют характерное для архитектурных надписей этого времени расширение треугольной врезки (рис. 9).

Чрезвычайно редким является орнамент средних кругов — вертушки (табл. 126) — три листика, расположенных по кругу так, что кончик одного заходит в тыл другого, — точную аналогию имеем в дверной створке Чукули (табл. 49); он может быть признан одним из твердо датирующих признаков для произведений конца X — первой трети XI века². Остальные заполнения кругов представляют совершенно индивидуальные построения орнаментов. Обращает на себя внимание с точки зрения датировки памятника такая подробность как „петелька“ в орнаменте левого круга нижнего ряда (табл. 129). В середине каждой стороны вписанного в круг „квадрата“ сделана петелька каплевидной формы — это тоже специфический датирующий признак. В архитектуре этот декоративный элемент встречается в памятниках первой половины XI века



Рис. 9. Сюпи парский

¹ Сопоставление рельефной лепки орнаментальных мотивов с орнаментом низким, плоским по рельефу прослеживается и по Самтавро, см. рисунки и таблицы в *Ars Georgica*, 1.

² Такой же по схеме орнамент, но с четырьмя листиками имеется на капители пилястры южного фасада Самтавро — *Ars Georgica*, 1, рис. 13 на стр. 62.

и, в частности, на северном фасаде Самтавро¹. Вокруг центра верхних двух кругов дан волнистый побег, на который насажены стилизованные листья (табл. 118 и 123). Этот элемент, не совпадая полностью, в особенности, в смысле детализированной проработки форм, аналогичен по общему характеру орнаменту в навершии над одним из окон базилики Пархали второй половины X века².

Между кругами, по средней вертикали двери, также имеются орнаментальные заполнения по типу двери из Джахундери. Треугольные внешние поля заняты лепестковым построением (табл. 120), сидящим на одной ножке аналогично тому, что имеется на дверях из Джахундери, Пхотрери и Чукули. Это же лепестковое построение, опирающееся на одну ножку, имеет вариант в нижней части двери (табл. 119), в котором ножка раздвоена так же, как в медальонных заполнениях дверей из Оцидале и Лашес-Вани. В этих орнаментах (см. еще табл. 122), а также в S-образном, привлекают внимание дырочки, которые высверлены в отличие от выбитых дырочек узлов орнаментальной схемы и некоторых сделанных шилом в орнаментах медальонов; вокруг этих отверстий выработаны пластические объемы, в три четверти круга по плану, характерные для резьбы орнаментов первой половины XI века. Особое внимание вызывает пластическая выработка этих орнаментов и S-образного колоды, — поражает лепка форм, глубина и сочность резьбы, точность рисунка и руки мастера.



Рис. 9.
Сюпи парский

Большая близость общего стилистического выражения и частей двери и колоды из Сюпи Парского с памятниками первой четверти XI века и главным образом с дверьми из Оцидале, Джахундери, Чукули и Пхотрери, закрепляют их именно за этим временем.

2

В сел. Пхотрери, в небольшой своеобразной, с южным, западным и северным обходами и с выступающей граненой абсидой, заальной церкви³, посвященной одному из архангелов, именно Гавриилу, по-свански Таригзел, и сейчас сохраняется великолепной работы резная деревянная дверь (табл. 108—116). Дверь (1,49×0,83 м) значительно повреждена. Нижняя часть примерно на 15 см убрана⁴; здесь повреждено последнее звено орнаментальной организующей

¹ Подробно об этом элементе см. в исследовании Р. Шмерлинг, Самтавро — памятник XI века; изображение см. также: Н. П. Северов. Памятники грузинского зодчества, табл. 25, (а также Алаверди, табл. 128).

² Там же табл. 88; Е. С. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917-го ..., табл. 136.

³ См. общий вид церкви в МАК X, рис. 13 и 14.

⁴ По рассказам дверь перенесена из церкви, которая на небольшом расстоянии стояла к юго-востоку от ц. Таригзел, и установлена в меньший дверной проем, с одной стороны, по-видимому, этим объясняется почему убран нижний край двери на такую значительную часть, а, с другой стороны, порог, как и вся колода, обит металлом и сильно поднят над полом, — по всей вероятности, дверь и колода чинены медными листами в одно время и тогда же, более вероятно, нижний подгнивший край двери (сравни с Джахундери, Оцидале, Саване и др.) был подрезан, а порог поэтому поднят.

схемы, вне сомнения, такое же как и вверху; реконструируемый размер высоты в таком случае будет равен, примерно, 1,66–1,70 м¹. С правой и левой сторон вставлены большие куски соснового дерева, обшитые медными листами. Дверь состоит из двух орехового дерева досок (левая шириной 41 см), соединенных в одно полотно тремя деревянными шпонками (в среднем 8×13 см, при толщине 1,5 см) на деревянных шпильках (диаметром 1 см). На некотором расстоянии книзу от средней шпонки имеется в правой доске выступающий шип (3×6,5 см), по-видимому, направляющего назначения (рис. 10). В правой доске, слева от пластины со скульптурной фигуркой, имеется неправильной прямоугольной формы первоначальная латка (примерно 10×12 см). С обратной стороны двери в этом месте виден сук, он и вызвал необходимость установки латки, толщина которой (около 2 см) равна примерно половине толщины дверной доски (4,5 см).

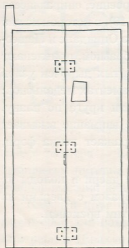


Рис. 10. Пхотрери

Художественная организующая дверное полотно композиция состоит из общей прямоугольной рамы – полосы пуговок, заключенной в окантовку и расположенной по центральной линии четырех крупного построения звеньев, объединенных с боковыми частями; уже в этом отношении можно провести параллель с композиционным построением Джахундерской двери. Центральные звенья (табл. 115), из которых два средних аналогичны заключенным в парусах южного портала Никорцинда², заключают располагающийся в центре ромбоидальный в плане ажурно резанный объем. В боковых частях, наподобие Джахундери, располагались круглые в плане тоже ажурно резанные объемы. На боковых вертикалях свободные поля в организующей системе предоставлены накладным пластинам с рельефами человеческих фигур. Это, а также расположение над и под пластинами

самостоятельных декоративных элементов и сам способ закрепления двумя гвоздями пластины, аналогично Джахундери.

Свободные от ажурного объема поля, в сложной формы звеньях центральной вертикали, заняты сообразно конфигурации поля орнаментальными построениями из свисающих листиков, укрепленных на ножке. Аналогию можно видеть в декоре полукругов звездчатого свода южного придела Кацхи, датируемого второй четвертью XI века³. Такие же построения, но с расправленными листиками, имеются здесь же, под и над накладными пластинами с рельефами, – их прямую аналогию находим как в Сюпи, так и в Джахундери. Такой прием, как „слезка“, посаженная на раздвоение этих листиков, роднит эти три произведения монументально декоративного искусства. В Пхотрери так же, как в Сюпи и Джахундери, этот элемент декоративного убранства исполнен пластически и резан энергично.

¹ Сравни этот размер с такими реконструируемыми размерами дверей небольших зальных церквей как Джахундери — 1,71—1,75×0,81 м, Оцидале — 1,83—1,85×0,89 м, Чукули — 1,65×0,80 м, Сюпи Парского — 1,75×0,71 м, Корети — 1,70×0,89 м.

² Н. П. Северов и Г. Н. Чубинашвили, Кумурдо и Никорцинда, табл. XXVIII.

³ В. Беридзе, Кацхский храм (на груз. яз., резюме на русск. яз.), *Ars Georgiae*, 3, см. текст на стр. 94 пункт 6 и табл. 29.

Из объемов к 1931 году сохранился только верхний ромбоидальный в плане (табл. 116), незначительно поврежденный в левой верхней части (в июле 1952 года в Местийский краеведческий музей доставлена случайно сохранившаяся лишь одна четвертая часть этого великолепного по работе декоративного элемента). Он декорирован – в частях фона резаный, ажурно, – орнаментом, точную аналогию которого представляет орнаментальное заполнение центральных промежутков между кругами декоративного панно двери из Сюпи (табл. 122).

Лента построения композиционной системы так же, как в Сюпи и Джахундери, по контуру отделана желобками, а средняя часть – пуговками. По характеру исполнения и даже по размерам эта полоса (от 3 до 3,5 см) и отдельные пуговки (диаметром около 1,2 см) сближаются с Джахундерскими и так же, как в Сюпи, выбиты круглым инструментом, с вынутым по бокам фоном и с границей между ними, получившейся лишь от вреза инструментом.

От круглых в плане объемов ничего не сохранилось, однако предположительно здесь имелись такие же, как и на Джахундерской двери; что установка декоративных круглых в плане резных объемов было не редкое явление, подтверждают некоторые архитектурные памятники, как, например, Самтависси¹ и некоторые алтарные преграды, сделанные из алебаstra, как, например, Спети XI в.², где этот элемент декора возможно и ажурно резан. Места этих объемов обведены лентой, резаной желобком так же, как и на Чукульской двери. Между этими круглыми объемами, по вертикали, имеются самостоятельные отрезки орнаментальных полос, вполне законченных на концах. Принцип расположения самозамкнутых отрезков орнаментальных полос между медальонами широко известен по чеканным иконам первой половины XI века³. В техническом отношении орнамент отделан по поверхности рядом „параллельных“, а в некоторых случаях и „концентрических“ штрихов. Подобную технику имеем на дверях из Чукули; интересно, что и на двери Сюпи Парского начата подобная отштриховка левого листика под надписью. Само орнаментальное построение этих самозамкнутых полос представляет очертание неполного круга, заключающего в себе трилистники. Трилистник, по со средним килевидной формы листиком, имеется и в Сюпи (табл. 124), однако точные аналоги как по схеме, так и по технической выработке представляют дверь Чукули, алтарная преграда из Салхино и архитрав южного входа Земо-Крихи⁴. Предел применения этого орнамента при характерной графической отработке не переходит за первую четверть XI века, хотя вообще имеет долгую жизнь и свою историю развития – смотри навершия окон восточного фасада Джвари конца VI века, фриз Мартвили VII века, алтарные преграды Гвездеси VIII–IX вв. и Салхино последней четверти X века⁵, архитрав южного входа Земо-Крихи этого же времени, он встречается и позже, например, в алтарной преграде Озаани XI – первой половины XII века, однако в решении вопросов датировки существенное значение имеет его форма и тех-

¹ Н. П. Северов. Памятники грузинского зодчества, табл. 39.

² *Ars Georgica*, 3, табл. 76; см. еще Саване — *Ars Georgica*, 1, табл. 33 и рис. 30h на стр. 126.

³ См., например, икону св. Георгия в Джумати, — Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, *Опись...*, рис. 51.

⁴ В. Цинцадзе в кандидатской диссертации, посвященной Земо Крихи оба памятника датирует второй половиной X века; таблицу фотографий фрагментов алтарной преграды из Салхино (Квемо Рача) см. Вестник Музея Грузии, VII.

⁵ Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 30 — Джвари, рис. на стр. 33 — Мартвили, рис. на стр. 41 и 88 — Салхино.

ника проработки, в целом дающие определенное выражение, свойственное в данном случае именно памятникам конца X – самого начала XI века.

На боковых вертикалях расположено всего шесть накладных пластин с рельефами фигурок. Скосы пластин отделаны орнаментом; широкая часть на пяти пластинах имеет витую полосу такого же характера, как и на двери из Ошндале, шестая (табл. 111) – „корзинчатое“ плетение более собранного вида, чем на двери из Корети; внутренний край на пяти из шести пластин украшен пуговками, окаймляющими канавки рамки. Эти пуговики сделаны тем же методом, т. е. выбиты инструментом диаметром 4 мм, так же, как и на Чукульской двери. Общий размер пластин от 20,5 до 21 см по высоте и ширине от 9,5 до 10 см, при толщине около 4 см. Фон вокруг фигурок выбран от 1,2 до 2 см; внутренние откосы не вертикальны, а наклонны во внутрь Корпус фигурок выдается против фона от 1 до 1,5 см; при их высоте без нимба и подножия от 14,3 до 15,5 см. Голова к телу фигурок соотносится от 1:4,5 до 1:5,2 т. е. так же, как в фигурках Джахундерских и Чукульских дверей.

Хотя отпечаток времени и чувствуется, но все фигурки – их шесть – по рельефу четки и выразительны: головы сильно корпусные, каждая деталь лица намечена ясно, вплоть до выявления зрачков глаз (табл. 111–114). Глаза и надбровные дуги, нос и рот, усы и борода, волосы на голове и ниспадающие локоны – все дано в четких объемах. Сопряжение головы с телом через шею ясно выявлено и понято художником. Одежды всех фигурок проработаны в смысле укладки складок разнообразно и четко рельефно исполнены. Нимбы украшены кружочками с точками в центре – пунсоном. Украшение нимба, но пуговками, находим в скульптурах архангелов Гавриила и Михаила тимпана северного входа Никорцинда¹. По общей выработке рельефа и в деталях этим фигуркам полную аналогию представляют фигурки (табл. 69) от деревянной резной двери найденные в церкви св. Варвары в Ламульде (Земо Сванети)², в Джахундери и на двери из Чукули. Но аналогии можно увеличить – в Пхотрери фигурки даны обобщенным блоком, с выделением ряда частей, т. е. именно так, как на пластинах из Саголашени и Шемокеди и, что особенно ярко можно продемонстрировать по скульптурной голове Семеона из сцены сретения на металлической пластине из Лайлаши³, характеризующих переход от цельно-объемных фигур к проработке их деталей.

Таким образом, и эта дверь из Пхотрери по своим стилистическим признакам включается в круг памятников первой четверти XI века.

3

Дверь из Лашес-Вани представляет экспонат Кутаисского историко-этнографического Музея, куда в 1926 году она была доставлена вместе с другими предметами, собранными на

¹ Н. Аладшвили, Рельефы Никорцинда (о фасадной скульптуре в средневековой Грузии), Тбилиси 1957 табл. 15 и 18.

² В 1931 г. экспедиция в Земо-Сванети под руководством Г. Н. Чубинашвили обнаружила в ц. св. Варвары в Ламульде две резные, со скульптурами фигурок, пластины; воспроизводимая на таблице осталась на месте, к 1952 году она, по-видимому, погибла, т. к. не обнаружена на месте; другая доставлена экспедицией в Музей.

³ Пластина из Лайлаши с изображением Семеона, размером около 70 см., представлена на выставке грузинского чеканного искусства в сейфе Государственного Музея искусств Грузии, (Georgische Kunst. Ausstellungskatalog, Berlin 1930, табл. 9).

местах Г. Бочоридзе. В книге записей указано: „Дверь взята из Лашес-Ванской церкви Богородицы. Старинная деревянная дверь, фасад которой украшен на досках из виноградной лозы рельефными изображениями (неких лиц), иконами (жертвоприношение Исаака Авраамом), орнаментами и надписями (гри). Дверь повреждена. Нехватает несколько досок с иконами. Она средневековая. Одна надпись упоминает неких Михаила и Квирике“¹.

Дверь Лашес-Вани представляет своеобразное произведение в смысле конструкции (табл. 99). Собственно, дверь является значительное полотно целого дерева, имеющее специальные гнезда для наложенных частей обвязки и вставных досок, что в сильной степени отли-



Рис. 11. Лашес-Вани

чает ее от таких же на первый взгляд дверей в Чукули и Аци, где логически и художественно объединены конструкция и декоративная отделка. Несмотря на это, дверь из Лашес-Вани представляет значительный интерес.

Дверь сохранилась неполностью². Основа двери, более слабое дерево чем накладных частей, сильно изъедена древоточцами и крошится. От наружных частей обвязки – обрамления двери, сохранились две боковые вертикали, каждая состоящая из двух планок, и одна верхняя горизонтальная планка³, которая соединяется с вертикальными срезами под углом сорок пять градусов. От внутреннего перегородивающего переплета осталось три вертикальных отрезка и одна верхняя поперечина. Из общего количества вставных досок сохранились лишь четыре и еще для двух – в основе имеются места. Нижние концы вертикалей не имеют срезов под углом сорок пять градусов для соединения с нижней планкой обвязки, – здесь сделано лишь начало небольшого выреза для вставки третьей поперечины; кроме того видно, что орнамент должен был продолжаться дальше. Все это и некоторые другие детали убеждают в том, что дверь продолжалась ниже еще на один ряд вставных досок, т. е. их было всего восемь.

Борт основы сейчас с трех сторон охватывает обвязку, а его поверхность идет заподлицо с планками, таким образом предохраняя их. Все планки обвязки, переплета и вставных досок одной (1,8 см) толщины, поэтому в основе сделаны углубления для вставных досок, которые на некоторую долю перекрываются ступенью выше расположенными планками, соединенными впритык. Все элементы обвязки и переплета прибиты к основе кузнечными гвоздями.

Поперечина и верхний отрезок средней вертикали отделаны орнаментом растительного характера, отличным от геометрического орнамента обрамляющих дверь планок и двух ниж-

¹ В Грузии распространена легенда об изготовлении резных дверей из досок виноградной лозы.

² Набитые на левой стороне металлические крючки — позднего происхождения; дверь вращалась на деревянных шипах.

³ На обороте этой планки обвязки имеется чертек орнамента, исполненный проштрихованными линиями.

них отрезков переплета. Разница состоит и в масштабности этих разных по рисунку орнаментов; здесь резчик сопоставил орнамент архитектурного масштаба – круг с листиком на раздвоенной ножке с орнаментом, по масштабному решению находящего аналогии только среди алтарных преград, созданных на грани X и XI веков и в первой половине XI века – Ховле, Сапара, Уртхви, Церовани и другие, с которыми его сближает и техническая выработка, т. е. проработка ленты плетения рядом параллельных линий, система узелков, количество фона по отношению к плетению¹.

Орнамент первых двух деталей, т. е. круг с листиком на раздвоенной ножке, находит не совсем прямые аналогии в Оцидале, в западном ояне храма Баграта в Кутаиси, сам же принцип раздвоения ножки редок, его встречаем на двери из Оцидале, Сюпи Парского, на фраг-

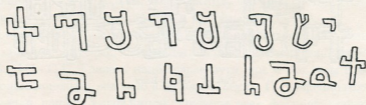


Рис. 12. Лашес-Вани.

ментах алтарных преград из Канчаэти, Авкети², в орнаментике южного портала Зеда-Тмогви³, т. е. на памятниках первой трети XI века. Именно в архитектурных памятниках рубежа X и XI веков и первого десятилетия XI века рисунок орнамента свободно читается, в дальнейшем количество фона между элементами орнамента сокращается, он становится насыщеннее, и расчет строится на его живописность.

Орнамент наружных планок и нижних отрезков средней вертикали по схеме представляет квадрат, пересекающий четырехлистник, в который вписан равноконечный крест (табл. 107). Ближайшей аналогией этому орнаменту является звено декора правой створки деревянной резной южной двери Саване (табл. 67), – интересно отметить, что этот орнамент имеется здесь же в резьбе южного портала церкви 1046 года⁴; этот же несколько видоизмененный мотив встречается в Никорцинда – памятнике, примерно, на тридцать лет более раннем чем Саване, а также в Икви⁵. Между звеньями этого орнамента имеется на витой ножке развернутый вправо и влево листик, аналогичный имеющимся в звездчатых сводах портиков храма Баграта в Кутаиси⁶ и Кацхи⁷. Наружные края всех элементов обвязки и переплета отделаны рамочкой из орнамента известного в живописи под названием „гармонеобразного“, аналогии к которому можно найти на колодах из Рюки (см. табл.) и Икви, и в архитектурном декоре Никорцинда

¹ *Ars Georgica*, 3, табл. 57—65, 68, 70—72.

² Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 44 и 71.

³ Ц. Габашвили, Порталы в грузинской архитектуре, табл. 32 и 33.

⁴ Там же, аннотация стр. 61, табл. 28 и 29.

⁵ Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 65.

⁶ Там же, рис. на стр. 51.

⁷ *Ars Georgica*, 3, табл. 29.

— первые полосы обрамления тимпанов южного и северного входов¹. Борты доски со сценами жертвоприношения Исаака Авраамом отделаны „ланцетками“, аналогичные даны в декоративной отделке основания северо-восточной пилястры южного портика и в отделке одежды св. Тевдоре (т. е. Феодора) в тимпане западного входа Никорцивида², тимпана западного входа Икви³, такой же орнамент, но иначе трактованный, применен в отделке четырех тэобразных объемов Чукульской двери.

Частности, рассмотренные выше, и приведенные параллели ясно указывают на время создания этой двери именно в первой четверти XI века. К этому необходимо добавить, что на двух досках с надписями и изображением крестов, находящихся свои аналогию не только в алтарной преграде из Сапары⁴ или в резной створке западной двери и тимпане южного портала Саване, но и в таких примерах, в которых крест именно витой, как в Вале, памятнике конца X века (крест с правой стороны южного портала⁵ и в тимпанах южного и западного входов Патара Опи⁶ памятника первой трети XI века; при этом места, расположенные по диагоналям прямоугольного поля, заполнены стилизованными листиками, по своей общей выработке находящими аналогию в алтарных преградах Мцхета и Уртхви⁷, а в нижних частях имеется орнамент, характерный для искусства перелома X и XI веков. Он имеется в Руиси (северный портик)⁸, в Ишхани малой и большой церквях⁹, в храме Баграта в Кутанси, в Зеда Тмогви и в ряде произведений чеканки этого времени, как, например, в рипиде из Шемокмеди¹⁰.

На доске с процветшим крестом в левой части двери¹¹ (табл. 102) сверху сделана надпись буквами асоставрули¹². Каждая буква выступает над фоном. Лента, очерчивающая букву, резана плоским желобком¹³. Место, на котором вырезана надпись, в середине суч-

¹ Н. Аладашвили, Рельефы Никорцивида, табл. 14 и 15.

² Там же, табл. 19 и 25.

³ Этот памятник до недавнего времени на основании поздней надписи неверно датировался XIII веком, что исправлено исследованием Р. Шмерлинг, в котором выдвинута новая обоснованная датировка Икви XI веком; см. графическую таблицу, Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 64.

⁴ *Ars Georgica*, 3, табл. 61.

⁵ Там же, табл. 13 и исследование Р. Мешисавили, Храм в сел. Вале и два основных периода его строительства (на груз. яз.) стр. 25—50, резюме на русс. яз. стр. 51 и 52.

⁶ Ц. Габашвили, Порталы в грузинской архитектуре, табл. 20—23, аннотация стр. 59.

⁷ *Ars Georgica*, 3, табл. 69—71.

⁸ См. иллюстрации в статье Г. Н. Чубинашвили, К истории Руисского храма, Известия Института языка и материальной культуры (ИЯИМК) АН ГССР, V—VI, Тбилиси 1940.

⁹ Ц. Габашвили, Порталы в грузинской архитектуре, табл. 16 и 17 — южный портал большого купольного храма Ишхани.

¹⁰ Н. Кондаков и Д. Бахрадзе, Опись . . . , рис. 66.

¹¹ На этой же доске с оборота сделана проба фигурного профиля сверлом — ряд concentрических кружков, орнаментальный мотив, использованный в декоре нижних частей этой и соседней доски.

¹² Все три надписи этой двери прочтены доктором филологических наук проф. И. Абуладзе, заведующим отделом рукописей Государственного им. С. Н. Джанашиа Музея Грузии.

¹³ Аналогичным плоским желобком на иконах св. Георгия из Суджуни, св. Георгия из Саака, Деисуса на трех иконах из Мгвимеви, на Хобской иконе богородицы, заказа царя Леона — см. Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII вв., Альбом, Тбилиси 1957, выполнен на внутренних срезах рамы орнаментальный мотив из разрозненных, чередующихся ритмически элементов, этот желобок в таком применении в двери Лашес-Ваши и в указанных иконах, по-видимому, приобретает характер датирующего признака.

коватое, буквы здесь плохо вышли и из-за их незначительного рельефа трудно читаются (рис. 11). Однако, в первой строке разбирается: „Христос, помилуй Ниши Симеони“; во второй строчке: „Христос, помилуй Микаели и Иови“. На доске с процветшим крестом в правой части двери тоже сверху сделана надпись асомтавури, но буквами, врезаемыми в доску (табл. 103). Здесь также сучковатость доски помешала четко выработать все буквы, однако, вполне ясно читается в первой строчке: „Христос, помилуй Шгхи“ (имя написано сокращенно и пока не расшифровывается); во второй строчке: „резчика этой двери“² (рис. 12).

Две верхние, вставные доски и средняя часть поперечины заняты рельефными изображениями фигур. На левой доске представлены две почти симметричные фигуры в рост (табл. 100), между которыми на подножии расположен крест, укрепленный на древко³. Такого же характера, почти равноконечный, крестик с бляшками на концах, но без промежуточного диска на древе можно видеть в рельефах св. Георгия и св. Феодора западного входа Никорцинда⁴. Под изображениями фигур имеется надпись асомтавури, т. е. заглавными буквами древнегрузинского шрифта, исполненная также, как и надпись на доске с процветшим крестом в левой части двери. Читается: „Христос, помилуй Микаела, Квирикэ. Аминь“.

В отличие от рельефов правой доски, а также от изображений на Пхотрерской и Джахундерской дверях, эти две фигуры исполнены невысоким рельефом, в этом сближаются с рельефами Чукульской двери, но в то же время отличаясь от них меньшей скульптурной разработанностью. Возможно, что художник решил придать этим изображениям большую официальность и торжественность, как отличным от всех других, так как по всей вероятности, здесь представлены ктитория, заказчики двери. Фигура дана массивом, поверхность которого проработана резцом и штрихами на складки одежды. Атрибуты, как и нимбы, выделены пластической формой. Волосы на голове и борода расчерчены на пряди. Рот едва намечен — губы плоские. Лица выразительные, — надбровные дуги, нос и веки выделены рельефом; глаза выработаны кружком со зрачком в центре. Руки и ступни выступают из под одежды аналогично киторским рельефам Ошки. Такого же характера на поперечине каркаса, без подписи, поясной рельеф, который, возможно, изображает самого резчика Шгхи. Несмотря на такую невыразительность этих рельефов, их сравнение с рельефами фигурок Гвелдесской алтарной преграды⁵ и столбика Григола Инатоса VIII—IX вв. все-таки показывает прогрессивные моменты в развитии искусства с VIII—IX вв. по X—XI вв.

На правой доске, поделенной на три части, изображено жертвоприношение Исаака Авраамом (табл. 101 и 104—106). Повествование начинается снизу вверх. Художник прежде

¹ Именно это слово пришлось на сучковатое место, возможно средняя буква вырезана не полностью, поэтому оно предположительно читается „Ниши“ или „Нби“.

² К букве „P“ этой надписи (рис. 12) см. палеографические параллели: Образцы грузинского письма (палеографический альбом), составил И. Абуладзе, Тбилиси 1949, стр. XII и табл. 35 и 36 — Жизнь Иоанна Златоуста 968 г.; табл. 88 — Толкование четвероглава XI в., и несколько отличную аналогию табл. 87 — Жития отцов XI в.

³ Древо и диск украшены пунсоном — кружочком, три миллиметра диаметром, с точкой в центре, — проба точно такого размера пунсона (7 кружочков в ряд) имеется на обороте доски с изображением жертвоприношения Исаака Авраамом, и на этой доске таким же пунсоном разукрашена верхняя перегородочка между сценами.

⁴ Н. Аладашвили, Рельефы Никорцинда, табл. 20₂.

⁵ Фрагмент алтарной преграды VIII—IX вв. из Гвелдеси см. Г. Н. Чубинашвили, История грузинского искусства, 1, Тбилиси 1936, рис. 165.

всего ставит себе задачей создание замкнутых по действию групп. Уже в этом можно провести параллель со сценами чеканного креста из Местия второго двадцатилетия XI в.¹ Художник передает драматическую сторону сюжета. С этой целью он начинает свой рассказ спокойной сценой², постепенно наращивает внутреннее настроение и заканчивает его в полной экспрессивности сцене жертвоприношения. Эмоционального воздействия художник добивается противопоставлением движений в одной фигуре, подчеркнутой выразительностью отдельных частей ее и увеличением пропорций, что находит одну из своих аналогий в рельефах Никорциминда³. В третьей сцене противопоставлены голое тело одетой фигуры. Это дает понятие, как представлял себе художник структуру фигуры. Торс Исаака показан фронтально, но по движению он обращен влево. Авраам не с ножом, а с прямым мечом — тоже элемент эмоциональной подчеркнутости, занесенным правой рукой над головой Исаака⁴ и, придерживая его левой рукой за волосы, тоже находится в движении влево⁵, однако голова Авраама энергично обращена вправо, тем самым художник добивается восстановления внутреннего равновесия композиции. То же самое противопоставление движений дано в фигуре Авраама и во второй композиции. Все три композиции построены таким образом, что равновесие действия в них поддерживается мысленной осью симметрии, проходящей через голову Авраама в третьей сцене. Вторая и третья сцены на флангах замкнуты деревьями; в первой сцене отрок и осел естественно обращены к центру.

Художник размещает фигуры твердо на „земле“⁶, они не повисают в пространстве, что является определенным сдвигом против искусства предыдущего времени и четко прослеживается в ряде памятников первой половины XI века, например, в чеканном кресте из Местия⁶. Меч, который держит Авраам, находит свою аналогию тоже в этом кресте. Ближайшую параллель изображенным деревьям дает алтарная преграда из Уртхви⁷.

Художник Лашес-Ванской двери и ее рельефов, в особенности, сцен жертвоприношения Исаака Авраамом, так же, как и художник Никорциминдских рельефов, больше был занят эмоциональной стороной своего произведения, чем стремлением к верности передачи структуры сочленений человеческой фигуры и ее пропорций. Однако, что он имел сравнительно правильные представления о пропорциях, говорят изображенные им животные: баран и осел⁸.

¹ Г. Н. Чубинашвили, Один из памятников первостепенного значения грузинской чеканки в Сванети, *Ars Georgica*, 3, Тбилиси 1950, текст стр. 95—118 и таблицы 33—38.

² Книга Бытия, XXII, 5; см. такую же композицию рельефа алтарной преграды Цебеда — МАК, IV, табл. VIII.

³ Натела Аладашвили, Рельефы Никорциминда, табл. 6, 9, 10 и 11.

⁴ Художник осознанно передает механику захвата пальцами рукоятки меча, — сравни с деревянной основой иконы св. Георгия в Сюпи Цюрмского сельсовета.

⁵ Ноги энергично расставлены; в правой подчеркнута икра, а в левой — ягодица.

⁶ *Ars Georgica*, 3, табл. 38₁ и 2.

⁷ Там же, табл. 70₁ — сцена благословения Христом апостолов; см. также пластину из Шемокмеди (*Ars Georgia*, 2, табл. 41) и плиту алтарной преграды из Шюмгвие (Анели Вольская, Рельефы Шюмгвие и их место в развитии грузинской средневековой скульптуры, Тбилиси 1957, табл. 17).

⁸ Баран: в теле передано состояние упора вперед; в особенности, пластически разработана голова, подчеркнут рот, ноздри, глаза, уши и рога; подчеркнута жировая подушка хвоста. Интересно отметить, что М. Рчеулишвили в исследовании — К истории овцеводства Грузии, Тбилиси 1953, — привлекает материал грузинских

Человеческие фигуры в этих сценах даны в среднем с соотношением головы к телу 1:4, тогда как в левой доске с изображением двух старцев 1:5, т. е. так, как в Пхотрери, Джахундери и Чукули. Все это, надо полагать, показывает сознательный расчет художника, решившего в сюжетном повествовании экспрессивно выделить головы фигурок, а также и их руки, повысив этим эмоциональное воздействие на зрителя. В этих трех сценах представленные изображения людей, животных и деревьев поражают, по сравнению с изображениями на левой доске и поперечине, своей рельефностью и выработанностью в смысле пластических объемов. Из сопоставления голыи фигуры Исаака с одетой фигурой Авраама видно, на что направлен интерес художника и какой путь в общем прошло искусство на переломе X—XI вв. и в первой трети XI века — именно голую фигуру он дает обобщенными объемами: голову, шею, торс, затянутае за спину руки, ноги; в фигуре Авраама объемами выделены голова, части лица¹, шея, ноги и руки, тело покрыто одеждой, оно менее выявлено, одежда больше чем структура тела занимает здесь его внимание. Именно эта последняя особенность, по сравнению с рельефами Местийского креста второго десятилетия, отодвигает произведение ближе к Никорцинда — в первое десятилетие XI века.

Искусство X века сильно отличается от искусства VIII—IX вв. К концу X и в начале XI века разнообразие тем, форм и декора сохраняется за искусством во всех его областях: архитектуре и алтарных преградах, чеканке и резьбе по дереву, развиваясь в направлении более четко поставленных художественных задач и мастерства исполнения. На переломе X и XI веков вполне определяются общие тенденции в развитии, в которых имеются переплетающиеся элементы; с одной стороны, декор — в данном случае имеется в виду орнаментация, представляется плоскостным, в котором звенья даны в повторении, с достаточным, ясно просматриваемым фоном, без подчеркнутой динамики развития — простым и ясным; с другой стороны, тенденция к пластичности в орнаментации, получающая более энергичную разработку и глубокий фон, приводят к теневым резким эффектам; орнаментация, очень часто, располагается художниками не на плоскости, а на выпуклостях, и получает густое плетение настолько, что звено теряется в целом. Такие примеры, как купольный кафедральный храм Баграта в Кутаиси, работы первого мастера 1003 года, и порталы этого же храма — второго мастера первого десятилетия XI века, Земо-Крихи — последние четверти X века и южный портал первой четверти XI века этой же заальной церкви, шестиабсидный купольный храм Кацхи, начатый постройкой в конце X века и полуколыцевой обход этого же храма второго

исторических скульптур баранов, отмечает реализм этих изображений в связи с верным отражением в них типичных признаков животного.

Осел в узлах, на спину наложена „подушка“ (или „ленчик“?), видна, уравновешенная другой связкой, подвешенная связка дров и перетягивающая задние ноги часть обруя, задерживающая сползание ноши на шею, — это элементы реалистической наблюдательности; кроме того пластически выработаны части головы, копыта и суставы ног, хвост; правильно дана линия проседания спины под ношей.

¹ Глаза Авраама в предыдущем рельефе даны объемно крупным яблоком со зрачком; в этом же рельефе они „глубоко сидят“, почти так же, как глаза Христа в рельефной сцене гостеприимства Авраама плиты алтарной преграды из Шномгвие, помещающейся теперь над западным входом в колокольню, или же Иоанна в сцене распятия, — А. Вольская, Рельефы Шномгвие, табл. 6 и 9.

двадцатипятилетия XI века, купольный храм Кумурдо 964 года и его обход – притвор второй четверти XI в., – ясно иллюстрируют высказанную мысль¹.

Двери из Сюпи Парского, Пхотрери и Лашес-Вани дают именно свойственное эпохе разнообразие решения данной конкретной задачи декоративного оформления плоскостей створок. В дверях Лашес-Вани и Пхотрери существенное значение имеют рельефы, которые не возведены в самоцель, как в чеканке, но которые, представляя органическую часть целого, разработаны именно так, как это прослеживается по Саголашенским пластинам, и так, как ни ранее, ни позднее в грузинском искусстве рельефы не разрабатывались в смысле пластической передачи фигуры. Наличие одновременно двух моментов, например, в двери из Сюпи Парского, т. е. плоскостной резьбы орнаментов, заключенных в кругах, и между ними пластической, или в двери Лашес-Вани наличие в рельефах жертвоприношения Исаака Авраамом выраженной эмоциональности и экспрессивности, наряду с тенденцией нового решения скульптурной задачи, отчасти отраженной в рельефе двух старцев, – определенно говорят за время их создания.

4

Новое решение скульптурной задачи с отказом от резко выраженной эмоциональности, но все-таки с некоторым подчеркиванием ведущих элементов, свойственных искусству первой половины XI века, можно демонстрировать в резьбе по дереву пока лишь двумя примерами: деревянными „болванками“, т. е. основами, под чеканные иконы из Лечхуми и из церкви Мацхвар Сюпи Цюрмского².

От чеканной иконы св. Георгия из Лечхуми сохранился лишь фрагмент ее деревянной основы, голова размером по высоте 11,5 см и толщиной около 4 см³, с задней ровной поверхностью, которой голова была наложена на доску. Дерево повреждено – оно изъедено древоточцами, а в правой от зрителя части имеется облом, примерно, на 1,5 см, на котором, по-види-

¹ Об общем развитии выразительности орнаментации и разницы стилистической выразительности между работой первого и второго мастера храма Баграта в Кутаиси см. Г. Н. Чубинашвили и Н. П. Северов, Пути грузинской архитектуры; то же в отношении Кацхи — В. Беридзе, Кацхский храм (на груз. яз., резюме на русск. яз.), *Ars Georgica*, 3; тот же вопрос разработан В. Цинцадзе в кандидатской диссертации 1948 года относительно Земо-Крихи; разгрузировку и характеристику работы двух мастеров X в. и XI в. в Кумурдо см. Н. П. Северов и Г. Н. Чубинашвили, Кумурдо и Никорцинда, и там же смотри относительно трех мастеров, принимавших участие в строительстве и декоративной отделке Никорцинда.

² Предмет из Лечхуми хранится в Государственном Музее искусств Грузии; вторая деревянная основа иконы находится на месте, в церкви Мацхвар.

³ Размер головы богородицы на чеканной иконе из Цагери — 14,5 см; Симеона богоприимца на чеканной пластине из Лайлаши — 13 см (см. изображение *Georgische Kunst, Ausstellungskatalog, Berlin 1930*, табл. 9); св. Георгия на чеканной иконе из Бочорма — 13 см (см. таблицы в Альбоме грузинского чеканного искусства с VIII по XVIII вв., табл. 50 и в *Ars Georgica*, 5); частично реставрируемые размеры головы богородицы (эмаль) иконы из Хахули — 15 см.

тому, должно было быть изображено хотя бы начало уха. В некоторых местах на голове сохранились дырочки от серебряных гвоздиков и фрагменты самих гвоздиков, но, по-видимому, позднейших ремонтов чеканки. Под подбородком видно начало шеи, — по-видимому, и вся остальная часть основы этой большой иконы была сделана из дерева.

Голова повернута в три четверти влево от зрителя (табл. 77 и 78). Она овальных пропорций, поделена на три, примерно, равные части: лоб с волосами на голове, нос, подбородок со ртом. Волосы, уложенные в несколько рядов, не проработаны в деталях, так как, естественно, это была задача чеканщика. Расширяющийся к низу, с показом ноздрей, прямой и тонкий нос корпусно выделяется на лице. Прямая без углубления переносица непосредственно объединяет его с плоскостью лба, а плоскости его спинки плавно переходит в надглазные дуги, причем, конечно, сама бровь не дана. Веки большого миндалевидной формы глаза четко выявлены; они очерчивают выпуклое глазное яблоко, которое в центре имеет зрачок, благодаря тому, что радужная оболочка резана слегка на конус и что, в свою очередь, выделяет ее от белка глаза; таким образом, все элементы глаза выявлены объемными формами. Разрез рта намечен штрихом. Подбородок слегка выделен объемом округлой формы; его выступ захватывает легко выявленный объем губ и надгубной борозды до носа. Щеки плавно закругляются. Височные ямки, в особенности правая от зрителя, хорошо ощущаются. Все эти элементы ясно говорят за себя, за поступательное развитие в искусстве рельефа в первой половине XI века¹ и находят подтверждение в таких примерах чеканки, как икона шарского св. Георгия из Накшари работы Асана золотых дел мастера, и, в особенности, в почти подходящих и по своим абсолютным размерам головы св. Георгия иконы из Бочорма и богоматери из Цагери².

Деревянная основа иконы из Сюпи Цюрмского представляет конного Джиграка (т. е. св. Георгия) и Диоклетиана. Общий размер доски 37×27 см; высота всадника (с нимбом) и лошади (до копыта передней левой ноги) 26 см, сам же всадник (без нимба и до пятки левой ноги) — 20 см.

Дерево не испорчено, но утеряны некоторые элементы рельефа. Борта наложены на целую доску и скреплены деревянными шпильками, диаметром 6 мм, вбитыми в высверленные насквозь отверстия. Деревянными же шпильками, диаметром 3 мм, прикреплены рельефы к доске. В конструктивном отношении рельеф всадника и лошади состоит из нескольких частей, так, правая передняя нога лошади сделана из отдельного куска дерева и вставлена в паз под корпус лошади; нижняя часть передней левой ноги имеет надставку с шипом, входящим в паз и закрепленная шпильками; такие же надставки, они утеряны, были и у задних ног лошади, след их ясно виден на доске. Из целого куска дерева вместе с фигурой был сделан развешивающийся грибообразной формы плащ, расколовшийся на три части, из которых сохранилась только средняя; от остальных прослеживается четкий след на доске. Нимб также был сделан в целом куске дерева вместе с головой, с правой и левой стороны которой он откололся по кусочку. Утраченный меч был явно сделан из отдельного куска дерева и наложен в паз, выре-

¹ См. библиографию по вопросу развития пластичности рельефа в чеканке *Ars Georgica*, 4, Тбилиси 1955, стр. 13—21.

² Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII вв., Альбом, табл. 54, 28 и 30.

занный полосой по корпусу лошади и всадника. Остальная часть рельефа, как и фигура Диоклетиана, сделана из цельного куска дерева.

По всей основе, в разных местах, видны обрывки чеканного серебряного листа небольшими кусочками и серебряные гвоздики с маленькими шпильками, которыми лист скреплялся с основой. Сравнительно большой кусок металла уцелел под мышкой левой руки Дяграка, повторяющей складки его кольчуги; остался кусочек на голове, над левым ухом, здесь видно, что по сплошной болванке наложен золоченый серебряный листик, и по нему проработаны завитки волос, то же, несомненно, было сделано и по деревянной основе головы иконы из Лечхуми. Затем сохранились обрывки на фоне под локтем поднятой правой руки и около левой руки Дяграка над хвостом лошади, перед ее мордой и копытом правой ноги, между рук Диоклетиана и отдельно в разных местах в поле фона. Кроме того имеются фрагменты на крупе лошади — серебряная шапочка, украшающая сбрую, и элемент самой сбруи, по-видимому, тоже с разработкой в деталях. На бортах еще есть мелкие обломки, закрепленные, как и другие фрагменты, гвоздиками¹.

В таком небольшом произведении деревянной скульптуры, как эта, исключительно сильный рельеф; голова Дяграка дана почти полной, выступающая против фона вместе с нимбом (0,3 см) на 1,9 см; остальные части рельефа на 2–3 мм ниже головы (табл. 91–95).

Голова крупная; в пропорциональном отношении поделена на три части: подбородок почти до кончика носа, нос, и лоб с волосами. Волосы в целом выделены одним ровным объемом, но в дальнейшем проработаны в завитках по металлу². Лоб прикрыт волосами. Объемное глазное яблоко крупное, но зрачок не выделен. Корпусно выделяющийся, без углубления на переносице, с несколько расширяющимися ноздревыми крыльями, прямой нос непосредственно сливается с плоскостью лба, а плоскости его спинки соединяются с надглазными дугами. Надглазная дуга здесь непосредственно обрисовывает глаз, в отличие от деревянной головы из Лечхуми, глаз которой имеет и верхнее веко. Разрез рта намечен штрихом, а объем губ включен в один общий объем надгубной борозды и слегка выступающего подбородка, что аналогично в деревянной голове иконы из Лечхуми. Округлый подбородок, с едва заметным выделением подбородочногубной складки, и челюсть до волос, при сравнении с головой иконы из Лечхуми, еще сильнее выделены объемом. Шея как будто коротковата. Но, несмотря на эту незначительную и некоторые другие такие же неправильности, видна одна из основных задач, которую ставил перед собой художник, задача верного конструирования человеческой фигуры. Это видно не только в сопряжении головы с торсом, но и в том, как даны сопряжения в плече, локте, запястье. Решение этой задачи видно также и на примере лошади, которая находит хорошую аналогию в Урхви³. Кисть правой руки, держащая копьё, сильно подчеркнута в объеме, она почти полной округлости. Ступня левой ноги выполнена в полном объеме, — между ней и фоном расстояние, чего нет в других частях рельефа и что, вне сомнения, говорит за тенденцию художника, именно, к скульптурному реалистическому мышлению.

В композиционном отношении торс, а в особенности, голова Дяграка выделены против

¹ Другими словами, мы имеем здесь один из примеров обкладки деревянной фигуры серебряным листом, точно облагающем форму, т. е. технику исполнения, именуемую в западноевропейской искусствоведческой литературе, *Coquillé, Kernschlagen*.

² См., например, икону св. Георгия из Джумати — Н. Ковдаков и Д. Бакрадзе, *Опись . . .*, рис. 51.

³ *Arts Georgica*, 3, табл. 70; см. также икону начала XI века св. Георгия из Лабечина.

остальных частей рельефа. Здесь видно желание художника сочетать спокойствие и внутреннюю динамику движения и действия. Диктрак, с одной стороны, спокойно сидит на коне, а с другой стороны, голова его дана не en-face, а повернута по ходу движения в три четверти, что выгодно отличает его от рельефов восточного фасада Никорцимнда¹. На плечи накинута плащ, он застегнут пряжкой, но ее асимметричное положение такого же содержания показателем как для груди, так и для торса, как и повернутая в три четверти голова. Левая рука откинута от торса, пальцы собраны – видны их третьи фаланги, большой палец и пясть; она натягивает уздечку шагающего иноходца и находится в сдержанном действии, т. е. подана не с нарочитой показной стороны, а в спокойном состоянии, как в Никорцимнда. Так как между рукой и торсом имеется пространство, последний четко обрисовывается, что также отличает рельеф Диктрака этой деревянной основы иконы от рельефа Георгия восточного фасада Никорцимнда. Общее положение руки, легкий наклон наружу и в то же время легкий поворот в три четверти ее плечевой части, наклон вперед локтевой части руки, выделенное запястье и выступающее вперед ребро соединения пястья с пальцами – все это показатели взвешенного подхода художника в решении скульптурных задач, отличающихся прогрессивностью по отношению концепции, заложенной в рельефах Никорцимнда. Механика захвата пальцами копыта, верхняя часть которого по всей вероятности в виде креста утеряна, также четко осознана художником, пальцы проработаны от первой до третьей фаланг, а пясть в общем дана лепящимся объемом². Из-за недостатка места между плечом Георгия и шеей коня плечевая часть правой руки вполне сознательно укорочена. Общее движение всей правой руки, но и только, находит аналогию в рельефе восточного фасада Никорцимнда³. За спиной Диктрака декоративно развешивающийся грибообразной формы плащ скульптурно разработан. Такой формы плащ хорошо известен в четырех росписях художника Тевдоре в Земо Сванети – Ипраари 1096 г., церкви Квирикэ и Ивлиты (лагурка) 1112 г., Накишари и Цвирами. Однако он уже и раньше встречается в чеканных иконах начала XI века: св. Георгия из Бравалдзали, св. Георгия из Схиери, инарского св. Георгия из Накишари, св. Георгия из Лабечина⁴ и получает распространение вслед за той формой, которая известна, например, по Никорцимнда⁵ и Уртхви⁶. Он при мече, который не свисает, и наложен с таким расчетом, чтобы именно здесь закончить поясной портрет Диктрака. Такое же положение придано мечу и в рельефе Никорцимнда⁷, однако с иным расчетом художника, создававшего фасадную высоко расположенную скульптуру; он не подвесил меч, так как копыте, увенчанное крестом, основное поражающее оружие в сюжете, но и потому, по-видимому, что не пожелал создавать ряд параллельных вертикалей (копыте, ноги фигуры и лошади, меч), не хотел нарушать пересечением нижней обрисовывающей лошадь линии и, главным образом, потому, что, хотя его рельефное изображение, по существу, плоское, он не мог справиться с самим рельефом подвешенного меча. Художник деревянной основы

¹ Работа третьего, „... возможно наиболее молодого художника ...“, „... вполне уверенная и артистическая в своем характере ...“ — Н. П. Северов и Г. Н. Чубинашвили, Кумурдо и Никорцимнда, стр. 20 и 19.

² Сравни с рукой иконы инарского св. Георгия из Накишари работы мастера Асана Гвазавансдзе.

³ Н. Аладашвили, Рельефы Никорцимнда, табл. 7₂.

⁴ Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII вв., Альбом, табл. 92, 94, 99.

⁵ Н. Аладашвили, Рельефы Никорцимнда, табл. 7.

⁶ *Ars Georgica*, 3, табл. 70.

⁷ Н. Аладашвили, Рельефы Никорцимнда, табл. 7₂.

иконы Сюни Цюрмского использовал такое же положение меча, но с совершенно иным художественно-композиционным расчетом. Но не только в этом видно развитие искусства от Никорцинда к деревянной скульптуре иконы Сюни Цюрмского, — развитию подвергалась сама скульптурная подача произведения, придача формам округлости, лепка их, осознание структуры.

Джграк плотно сидит в седле, имеющем корпусно выступающие переднюю и заднюю луки, под которое подложена попона¹, также рельефно выявленная. Даны характерные части уздечки и сбруи, на ней сохранились фрагменты чеканки декоративных элементов. Иноходец дан пропорциональным, но меньших размеров, естественно, потому, что главное для художника и его заказчиков состояло в том, чтобы на таком небольшом поле, как 20×30 см, выделить и подчеркнуть фигуру всадника. Голова лошади — один сплошной блок, подчеркнуты только уши и рот. Длинная грива, покрывающая всю шею, дана, условной обработкой, крупными плоскостями так же, как плащ и кольчуга Джграка, т. е. по существу разработана пластически. Корпус лошади выработан в объеме не только в структурном отношении, но со всеми характерными изгибами и округлостями. Хвост перевязан лентой крест на крест. Ноги передают все характерные сочленения, аналогично рельефу алтарной преграды из Урткиви.

Фигура Диоклетиана меньших размеров, чем Джграка, в этом виден определенный расчет художника. Голова соотносится к телу 1:3,6; естественно, что резчик выделил ее, а также руки, этим подчеркивая эмоциональную, главную, сторону в этой части сюжета.

В XI веке во всех областях средневекового искусства наступает период несравненного подъема художественного творчества. В зодчестве задачей этой эпохи, в отличие от предыдущего времени, становится вынос на фасады сконцентрированной внутри помещений архитектурной отделки, создание обогащенной усложненности декоративной композиции фасадов, одним из компонентов которых являются монументально-декоративные деревянные резные двери. Но в то же время отделка интерьеров получает новое направление, стены и своды помещений получают богатые росписи, большое значение приобретают особо художественно отделанные алтарные преграды и огромные, в несколько метров высоты, предалтарные чеканные скульптурно выработанные кресты, живописные и чеканные с рельефными изображениями иконы, набор художественно выполненного инвентаря. Все элементы декоративного убранства в эту эпоху представляют полноценные компоненты задуманной общей художественной композиции. С течением времени — в XII и XIII вв. — завязанность и органичность композиции нарушаются, она начинает строиться на контрастах и сопоставлениях отдельных частей. Выработка орнаментики приобретает те новые качества, когда на смену ясной ритмичности в чередовании звена и преобладания в нем растительного элемента над ленточным орга-

¹ *Ars Georgica*, 3, табл. 65 — Евагрий на коне; А. Вольская, Рельефы Шюмгвие ..., табл. 15 — Евагрий на коне.

визуальным плетением, выдвигается геометричность и плотность построения, приводящие к ее слитной подаче, но не пластической выработке, в силу чего она становится вялой. Такой невыразительностью, вялостью и сухостью отличаются и рельефные изображения, как например, алтарной преграды Сатхе или второй алтарной преграды Сапары, или же внутренней стороны створок XIV века Анчисхатской иконы¹. Художники же XI века, с их обостренным пластическим восприятием, основной упор делают на отработку таких композиционных, художественных и технических приемов, которые приводят к высокой скульптурной выразительности произведений, несмотря на их относительные размеры. К числу таких пластических произведений XI века принадлежат и деревянные основы икон из Лечхуми и Сюпи Цюрмского.

¹ Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, *Опись . . .*, рис. 78; Ш. Амيرانшвили, Бека Опизари, табл. XVII.

III

ДЕРЕВЯННЫЕ РЕЗНЫЕ ДВЕРИ ИЗ ЦЕРКВИ МОНАСТЫРЯ МГВИМЕВИ И СЕЛ. ЦАГЕРИ

Две двери — двери из Мгвимеви и Цагери, — покрыты в точности и в деталях совпадающего рисунка орнаментом. Мгвимевская дверь сохранилась без значительных изменений и повреждений, в том поновлении, которому подвергалась в XV веке, тогда как Цагерская двухстворчатая дверь, размером приблизительно 1,20 — 1,30 × 2,75 — 2,85 м, представляет обвязки работы конца XIX или начала XX в.¹, заключающие в себе филенки, которые представляют панели распиленной на части древней двери (табл. 96—98).

Из Мгвимевского монастыря 80 годов XIII века², в 1920 году была доставлена в Государственный Музей Грузии двухстворчатая дверь³, каждая створка которой имеет размеры 1,95 × 0,66 м. Дверь в конце XIX века была снята с петель колоды⁴ западного проема церкви и хранилась в монастыре в неблагоприятных для нее условиях, отчего несколько пострадала.

Каждая створка представляет сплошную доску с четырьмя панелями и набитыми планками. Средние — вертикальная и поперечная — планки⁵ двери гладкие, на них вырезаны надписи шрифтом асомтавули. Надпись неоднократно издавалась⁶. Привожу чтение и перевод, а также выдержки из описания и характеристики надписи, принадлежащие Т. Барнавели⁷. „1. Надпись расположена на горизонтальных планках. Центр надписи проходит по вертикальной планке⁸. Надпись в две строчки . . . В переводе: «Христос, установившему»

¹ Цагерская церковь, которая сейчас занята под краеведческий музей, и из которой извлечена дверь, представляет постройку конца XIX века.

² В 1952 году Ина Гомелаури при Тбилиском государственном университете имени Сталина защитила диссертацию „Памятник грузинского зодчества XIII века в Мгвимеви“, в которой обосновала и уточнила датировку церкви.

³ Д. Гордеев, ук. соч., стр. 193—238, рис. 1—3, табл. IX—X.

⁴ Там же, стр. 199 — в 1920 г. „находилась in situ древняя деревянная резная колода“ этой двери, „колода заделана и почти . . . скрыта позднейшими добавлениями“.

⁵ Ширина вертикальной планки 11 см, а поперечной 8,5 см.

⁶ Д. Гордеев, ук. соч., стр. 210 прим. 25.

⁷ Чтение надписи было вновь проверено в январе 1957 года; материал Т. Барнавели приведен в кавычках.

⁸ Эта часть надписи отделена от надписей на вертикальной планке небольшими расстояниями, здесь, над и под подписью, прочерчены по две разграничительные линии.

⁹ По-грузински „шембелеа“; термин шемба имеется в надписи Болнисского Сиона над западным прохо-

эту дверь, пришедшему из Иерусалима¹ Абесаламу (1) Ломинасдзе и жене его Тамар отпустит бог, Аминь, аминь». 2. Надпись расположена на вертикальной планке, в верхней части (до горизонтальных планок), но три строчки окончания перенесены . . . «ниже пересекающей горизонтальной (первой) надписи. „Надпись . . . состоит из 24-х строк. В переводе: «Чижаваздзе Кахаберу даст здравия бог, аминь, аминь. Сагиру Цимакурисдзе отпустит бог, аминь; Гогасдзе Давиду и супруге его Мариам отпустит бог, аминь; Цигнасдзе Георгию отпустит бог, аминь; трехи их». 3. В нижней части вертикальной планки надпись . . . состоит из 30-ти строк. В переводе: «Христос, делатель»² этого Лашхишвили Георгию отпустит бог, аминь, аминь; сыну его Вахтангу; писцу этого Керобину отпустит бог, аминь; Мирдану отпустит бог, аминь; Мгвтисию и Дементию отпустит бог, аминь; Гапринашвили Аmsаджу отпустит бог, аминь, Козлашвили Ивану отпустит бог, аминь; Гван (?)³ пришел».

Палеографический характер⁴ надписей говорит об одновременном их исполнении и об одном их исполнителе (согласно надписи Керобина). Надписи, как по общему виду так и по

дом из северной галереи в базилику. А. Шанидзе (Вестник Тбилисского Университета, II, Тбилиси 1923) определяет значение слова шебма как навешивание (двери), однако в последовании о Болнисском Сионе (Известия ИВИМК Физмала АН СССР, IX, Тбилиси 1940, стр. 70—71) отмечено, что „Для болниской надписи употребление слова шебма в таком значении не приемлемо“, так как „ . . . в данной двери . . . никаких зашифрованных дверных створок не было. В таком случае термин шебма понимать ли его в смысле навешивания двери или, может быть, связывания рамы и филеок и т. д. — в Болнисской надписи имеет другой оттенок, если не значение: в ней идет речь не о плотничной работе, а о работе каменщика или конструктора“.

Термин „кари“, т. е. дверь, как видно по трем Шатбертским рукописям 897, 936 и 973 г. г. (И. Имвашвили, Самфоний — словарь к грузинскому четвероуголу, под ред. А. Шанидзе, вып. 1, Тбилиси 1948) не только обозначает дверь, как деревянные (или иные) створки, но и архитектурный дверной проем (см. еще, например, четвертую книгу Царств, 15, 35). Поэтому этот термин шебма в контексте надписи Мгвимевской двери и в сочетании с ее другими надписями, учитывая при этом, что надпись сделана позже самой двери, можно понимать как установку (навешивание) в ктиторском значении, в данном случае как установку поновленной двери. Такое частное объяснение термина шебма не исключает его определения и в прямом значении навешивания, связывания, пригнания, установки, приделывания (двери).

¹ Иерусалима.

² По-грузински „мосакмеса“; „мосакме“ — „мокеди“ — (см. Давид Чубинов [Чубинашвили], Грузинорусский словарь, СПб, 1887) — значит деятель = делатель. В надписи Ламес-Вани читается: „Христос, помилуй Шгхи сделавшего эту дверь“, т. е. „резчика этой двери“; аналогичную подпись имеем на кресте работы золотых дел мастера Асата — Вестник Музея Грузии, XV-V, Тбилиси 1948, стр. 118; в подписи же Мгвимевской двери нет определения того, что именно сделал Лашхишвили, как, например, это сделано в отношении Керобина этой же надписи, или же как в первой надписи относительно Ломинасдзе, но, вне сомнения, деятельность Лашхишвили связана с дверью — им сделаны и набиты планки.

³ „Слово «гван» написано сокращенно и может быть истолковано, как слово „гвиан“, т. е. „поздно“, но может быть и сокращенное наименование того места, откуда происходит названный Иван Козлашвили, например, „Гавазида“ и т. п., что будет обозначать „из Гавази“ или другого подобного места.“

⁴ „Как в горизонтальной так и вертикальных надписях характерно написание следующих букв:

Г — с двумя на одном уровне расположенными полукруглыми в конечный вынос и прямая (рис. 13_г).

О — переход левого полукруглая в конечный вынос и прямая (почти во всех случаях) вертикальная линия правой стороны полукруглая (рис. 13_з).

В — во многих случаях линия выноса с правой стороны помещена почти на высоте венчающей линии; общие очертания буквы часто напоминают „В“ шсыма иусхури.

А — встречается двух начертаний: в первом случае верхняя линия венчает высокую ножку (рис. 13_д), а во втором случае как верхняя линия, так и нижняя (без „вертикальной“ ножки) даются в виде только двух изогнутых линий.

начертанию отдельных букв, находят близкие параллели в надписях, исполненных на произведениях грузинской пластики по металлу XV века. Таковы: а) так называемая икона моления Баграта из Гелати . . . , которая дает близкое к разбираемой надписи начертание букв; на этой же иконе имеются небольшие изображения, выполненные техникой выемчатой эмали, надписи которых также близко стоят по начертанию букв к разбираемым надписям Мгвимевской двери, б) икона Георгия Гურიели, в) икона Саргиса Мхецидзе¹.

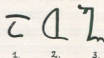


Рис. 13. Мгвимеви

Отнесение надписей Мгвимевской двери к XV веку подтверждается и палеографическими данными рукописей, например, рукописи № 1009, хранящейся в Государственном Центральном историческом архиве Грузинской ССР и датированной 1474 годом.

Сопоставление с указанными выше памятниками, а также с памятниками более раннего и более позднего периода свидетельствует, что по своим палеографическим данным надписи Мгвимевской двери могут быть помещены в пределах XV века².

Последний издатель надписи, в общем заключении к статье, приходит к выводу о том, что судя по ней . . . не имеющей прямой даты, памятник (т. е. дверь — Н. Ч.) мог возникнуть не ранее конца XIV в. и едва ли позже конца XV в.³. Однако, такая датировка этих дверей раньше уже вызывала сомнение; на выставке древнегрузинского искусства, приуроченной к XX-летию установления Советской власти в Грузии, она была выставлена среди произведений XI века; затем это сомнение, в связи с исследованием декора алтарных преград Грузии, было высказано и в печати⁴.

Дж — венчающая линия в виде петли пересекает вертикаль корпуса буквы.

Иота — употребление вместо „А“ письма асомтаврული, буквы иота встречающееся в приведенных надписях один раз (в слове меуглеса), становится обычным явлением в XVI и XVII веках.

Также очень характерны начертания букв: „Д“ — с корпусом в виде кувшинчика, расширяющимся книзу, и с изогнутой венчающей линией; „Н“ — у которой венчающая линия дана не прямо, а в виде резко загнутого вниз закругленного коготка, не подкрученной шапки, встречаемой в ранних надписях.“

¹ А. Кондаков и Д. Бахрадзе, Опись . . . , рис. 54 — икона Георгия Гურიели из Шемокмеди; Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII вв., Альбом, табл. 188, — икона Саргиса Мхецидзе.

² Интересно отметить, что на Мгвимевских росписях XIII века, в общем, этому же времени, т. е. XV—XVI вв., принадлежит поновление древних фресковых надписей шрифта асомтаврული, но с явными палеографическими признаками собственными начертанию букв этого позднего времени (см. указанную диссертацию И. Гомеллаури).

Д. Гордеев (ук. соч., стр. 201—204) считает, что некоторой части росписи „По остаткам старой штукатурки, не сбивая ее . . . позднейший мастер дал радикальное поновление . . .“. „Надписи именно в северной части храма ктиторские портреты не были записаны. . . при поновлении росписи . . .“.

³ Д. Гордеев, ук. соч., стр. 237; см. стр. 212 „ . . . содержание надписи, без новых данных, не дает возможности установить более или менее точно время ее возникновения. Но для датировки . . . можно привлечь ономастикон текста и палеографические особенности . . . По мнению С. Н. Какабадзе, имена надписи говорят за время едва ли более позднее, чем XV столетие. И начертания букв, правда, несколько своеобразных, говорят скорее всего за XIV—XV вв.“ У автора (см. стр. 195) нет сомнения в том, что дверь и надпись одновременны.

⁴ Р. Шмерлинг, Алтарные преграды в Грузии, Ars Georgica, 3, стр. 175 прим. 1 — „ . . . исследователи приурочивают ее исполнение к XIV—XV веку. Однако, планка с надписями, может быть, более позднее добавление“.

Обращаясь к общей характеристике орнаментации, главным образом, XIV века, а также XV века, очень бедного архитектурными памятниками, ничего общего не находим между нею и орнаментацией дверей из Мгвимеви и Цагери.

В XIV—XV вв. художественная культура в Грузии значительно снизилась по сравнению с предыдущими веками. Причиной этого явились господство монголов и шестикратное нашествие Тамерлана, — резкое ухудшение политического и экономического положения страны. Все помыслы этого времени были направлены не на дальнейшее развитие художественного творчества, а на собирание и сохранение разгромленного богатства страны. Архитектурные памятники XIV—XV вв. до известной степени повторяют уже знакомые композиции и, так как их зодчие в определенной мере лишены большого творческого горения и силы, несут на себе печать вялости и сухости.

Орнаментация этого времени обладает отличительными от орнаментации X—XI вв. признаками, — основные заключаются в отсутствии яркой декоративности и цельности. Она так же, как и архитектурные произведения этого периода, характеризуется упадком творческой выдумки своих исполнителей¹; набор орнаментальных мотивов ограничен и поэтому однообразен², вместе с тем в нем виден разнобой, который объясняется сосуществованием возрожденных вновь подходящих несложных мотивов³ с новыми упрощенными формами и приемами выработки⁴. Общая композиция орнамента, в которой элементы растительных мотивов являются незначительными добавлениями к разновидностям крупного преобладающего геометрического плетения⁵, зачастую дающего нарушение традиционных приемов плетения⁶, тесно связана с выбором упрощенного рисунка звена. Упрощение и нередко искажение рисунка орнамента приводит к изменению, в противоположную сторону от подчеркнутого изящества, характера пропорциональных соотношений компонентов звена и часто к колебаниям в размерах его одинаковых частей. Непривлекательная к себе сложностью и архитектурной упрощенная схема орнамента, естественно, дает и невыразительный светотеневой рисунок, т. е. такую моделировку формы неглубокой резьбой, в которой количество выпуклостей и впадин сведено до минимума⁷. Орнамента XIV—XV вв. не обращает на себя внимание разнообразием приемов пластической моделировки, в частности, многолопастный лист режется только

¹ В. Беридзе, Архитектура Самцхе XIII—XVI вв. (на груз. яз., резюме на русск. и немецк. яз.), Тбилиси 1955, — см. колокольни: Хеоти XV в., табл. 104 и 105; Шорети XV в., табл. 107; Читахеви XV—XVI вв., табл. 111; и Ликани XV—XVI вв., табл. 114.

² Там же, Чуле — последняя четверть XIV в., табл. 71 и колокольня того же времени, табл. 75 и 76; Биети — последнее десятилетие XIV в., табл. 77.

³ Там же, колокольня Чуле, табл. 74; Биети, табл. 79; Тисели купольный храм конца XIV или начала XV в., табл. 80; Карзамети первая половина XIV в., табл. 94; Сакунети рубеж XV — XVI вв., табл. 97; см. еще Гергети Цмида Самеба XIV в. — Ц. Габашвили, Порталы в грузинской архитектуре, табл. 58.

⁴ В. Беридзе, Архитектура Самцхе XIII—XVI вв., табл. 71; 97₁; 107; 111 и 114; см. еще Сакунети — Ц. Габашвили, Порталы в грузинской архитектуре, табл. 60; Даба 30-ые годы XIV в. — Р. Шмерлинг, Постройка моларет-ухудеса царя Георгия Блестятельного в сел. Дада Боржомского района, *Ars Georgica*, 2, Тбилиси 1948, рис. 17 на стр. 120, табл. 52.

⁵ В. Беридзе, Архитектура Самцхе XIII—XVI вв., Гавети — табл. 92.

⁶ Там же, Чуле, табл. 72; колокольни: Чуле, табл. 74 и Хеоти, табл. 106₁; Даба — *Ars Georgica*, 2, рис. 11 на стр. 116 и рис. 13 на стр. 117.

⁷ В. Беридзе, Архитектура Самцхе XIII—XVI вв., табл. 71, 74 и 75, 79, 97 и 106.

ложкообразно; она несет на себе отпечаток ремесленности и резкого падения технического мастерства, ограниченного несложными приемами, в результате чего в общем является невыразительной, сухой и жесткой¹.

И действительно, декоративная отделка дверей из Мгвимеви и Цагери далеко отстоит от орнаментации таких памятников XIV—XV вв., как, например, купольные храмы Гергетской Цмнда Самеба и Биети, зальные церкви Тисели и Сакунети, колокольни Хеоти и Шорети, реставрированные в XV веке купола Руиси и Свети-Цховели, и тесно сближается с орнаментацией архитектурных произведений XI века.

В орнаментике XI века четко воспринимается установка на органичность, архитектоничность и декоративность целого и его деталей. Художники этого времени изобретательны в своем творчестве, которое в целом несет отпечаток единства, цельности и высокого мастерства. Композиционно орнамент XI века включает в себя не только выбор строгого рисунка и четких пропорций звена, его размещение в пределах отведенного поля и профиля, но, главное, решение его светотеневого рисунка, в основу которого положена обогащенная и тонко усложненная пластическая моделировка деталей. Именно, этот век дает разнообразие и варьирование приемов скульптурного формирования, в особенности, листиков растительных компонентов орнамента.

Орнаментация Мгвимевской двери настолько точно совпадает с орнаментацией Цагерской двери в общем и в деталях как по рисунку, так и по выполнению, что смело можно утверждать об одном их исполнителе. В композиционном отношении каждая створка разбита на панели, которые орнаментированы заподлицо с общей поверхностью наподобие двери из Корети. Так же четко, как в Накуралеши, Оцидале и Корети, ограничена каждая панель. Вокруг них даны шити пуговок. В памятниках резного искусства XI века встречается два основных приема расположения пуговок, — такие произведения как двери Сюпи Парского, Пхотрери, Оцидале и Джахундери, дают пуговки на самой ленте плетения, на балке же Мелеси и на дверях Аци и Чукули, они расположены вокруг наружного края плетения. Именно к этим последним произведениям по системе расположения пуговок примыкают двери Мгвимеви и Цагери². Такой простой элемент декора, как пуговка, несмотря на воспроизведение в архитектуре XIV—XV вв. ряда орнаментальных мотивов X—XI вв., например, полукруглых фестонов, совершенно не встречается в это позднее время, но особенно характерен для произведений X—XI вв., главным образом, первой половины XI века.

Четырехлопастное плетение, создающее форму равноконечного креста с полукруглыми рукавами, распространено в наборе орнаментальных мотивов XI века. Оно встречается без заполнения, как, например, в Манглиси³. В Мгвимеви и Цагери же резчик заполняет наруж-

¹ Там же, табл. 71 и 72, 75, 77, 79, 97, 102 и 106₁; см. еще Даба — *Ars Georgica*, 2, табл. 52; Гергетис Цмнда Самеба — Ц. Габашвили, Порталы в грузинской архитектуре, табл. 58; там же, Сакунети, табл. 60; см. реставрированные в XIV—XV вв. купола: Самтавро — *Ars Georgica*, 1, табл. 19 и Н. П. Северов, Памятники грузинского зодчества, табл. 24 и 25; там же, Руиси, табл. 160 и 162; Свети-Цховели. В Свети-Цховели в одном из отделений южного нефа встроена маленькая купольная церковь XV в. — А. Натроев, Свети-Цховели, Тифлис 1901, табл. между стр. 184 и 185.

² Рельефное обрамление, но не пуговками, а гармоничным орнаментом, дано на двери Лашее-Ваши, колоде Руиси и Икви, которые также представляют параллель к дверям Мгвимеви и Цагери.

³ Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 58.

ные промежутки между отдельными звеньями плетения листиками, по своей форме и выработке частей выразительными пластическими приемами моделировки, находят свою ближайшую аналогию в листиках, такого же расположения, алтарных преград первой половины XI века в Сети и Патара Они¹. Интересно отметить такую деталь, которая не встречается в орнаментике такого времени как XIV–XV вв., но свойственна декору XI века, — это заполнение листиками уголков прямоугольной рамки. Этот листик закрепляется двойко, или он свешивается из угла рамки, или связан с плетением и, входя в угол, заполняет его². Такой, второй системы заполнения угла придерживается резчик дверей Мгвимеви и Цагери; эта система находит одну из аналогий в плитах алтарной преграды Шиомгвиме³.

Фигура плетения равноконечного креста с полукруглыми рукавами занята четырехлопастными розетками самозамкнутой композиции, т. е. обособленным, но органическим медальонным заполнением. Такое заполнение системы организующего плетения орнамента известно по памятникам именно XI века и в особенности его первой половины, как Никорцишви, Манглиси, Самтависи и др., по алтарным преградам Сапара, Шиомгвиме, Уртхви и Самцевриси⁴, на дверях из Джахундери, Пхотрери и Сюси Парского. Этот не связанный с плетением самостоятельный компонент орнаментальной композиции — медальон — с середины XI века начинает вылетаться с общую организующую систему орнамента и к концу века теряет свою самостоятельность. Медальон дверей Мгвимеви и Цагери — четырехлопастная листовая розетка крестообразного абриса в композиционном отношении архитектурно построена таким образом, что четыре ее сектора сопоставлены тыльными сторонами создают симметричные лопасти розетки, а в центре небольшой ромбик (табл. 98). Прямую аналогию розеткам, скомпонованным подобным приемом, дают орнаменты Атенского фрагмента из церкви Квира Цховели и плиты алтарной преграды Шиомгвиме⁵. Таким образом, каждый листик розетки дверей Мгвимеви и Цагери состоит как бы из двух половинок, промежутки между которыми углублены; этим приемом сформирован и листик Оцидальской двери. Около внешнего края каждого сектора высверлена дырочка, вокруг которой имеется характерный в орнаментике XI века, но не XIV–XV вв., пластический закругляющийся объем. Подобное применение дырочек в аналогичных, но связанных с плетением, четырех-

¹ *Ars Georgica*, 3, табл. 75 (плита в правой нижней части алтарной преграды), табл. 76 и 77; сравни также выработку листиков с листиками алтарных преград Сапара, Шиомгвиме, Кацхи и Икалто, Мцхета, Уртхви и Кедисе-убани (там же, табл. 61, 64 и 65, 68 и 69, 70 и 71, 77); и еще с орнаментацией наружных частей южного портала храма Баграта в Кутаиси — (Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 50; см. там же рис. на стр. 39, в правой нижней части, полосу орнамента портала XI века Земо-Крихи, листики которой представляют неполную аналогию листикам Мгвимеви и Цагери).

² *Ars Georgica*, 1, рис. 15 на стр. 64; этот прием характерен для XI века и известен по таким памятникам как Самтавро, Свети-Цховели, Самтависи.

³ *Ars Georgica*, 3, табл. 67₁; на таблице 65 дается другая плита Шиомгвимской алтарной преграды, на которой по этой же системе заполнены углы листиками, но подобные листики в аналогичном применении использованы там же и для звеньев орнамента.

⁴ Там же, табл. 61₁, 65, 70₂ и 71₂, 73.

⁵ Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 54 — Аteni; рис. на стр. 65 — Шиомгвиме; последний пример см. еще в *Ars Georgica*, 3, табл. 65; почти аналогичный пример и в смысле пластической выработки дает Пока — Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 53; несколько более отдаленной параллелью являются медальонные заполнения плиты алтарной преграды Самцевриси (*Ars Georgica*, 3, табл. 73).

лопастных, розетках, в которых листики тоже состоят как бы из двух половинок, разделенных не углублением, а выступающим ребром, имеем в орнаментации храма Баграта в Кутаиси, Никорцинда, Кацхи, Манглиси, Самтавро и Саване¹.

На дверях Мгвимеви и Цагери есть звенья, которые скомпонованы иначе, чем выше охарактеризованные. Эти звенья по абрису также представляют фигуры плетения равноконечного креста с полукруглыми рукавами, в которые свешиваются листики, состоящие как бы из двух половинок, — в известной мере аналогию этим свешивающимся во внутрь сердечком листикам дает орнаментация ажурно резаных объемов Чукульской двери (табл. 50 и 53); прием подобного расположения листиков применяется декором XI века.

В композиционном отношении каждая из створок Мгвимевской двери представляет поверхность, поделенную на панели, заполненные орнаментом одного типа, исполненным заподлицо с общей плоскостью. Орнаментированная полоса по краю имеет рамку, которая по существу представляет часть плетения, поэтому резчик снаружи добавляет еще нити пуговок, обогащающие панель. Однообразный орнамент в панелях требовал от резчика пластической разработки в деталях, т. е. создания такого выразительного светотеневого рисунка, который, несмотря на свой „ковровый“ характер, все-таки выделял бы главное, именно фигуру плетения равноконечного креста, и акцентировал внимание зрителя на четырехлопастной розетке. С этой целью он ленту плетения режет приемами архитектурной орнаментики — желобками, а в листиках создает многообразные выпуклости и впадины, представляющих основу переходов от бликов к светлomu и полутеням. Таким образом, он разрабатывает форму не графически, а моделирует ее пластически, т. е. именно так, как это было широко принято в XI веке², но не в XIV—XV вв. Незначительным расстоянием между плетением и листиками и глубиной резьбы фона резчик добивается густых теней, благодаря которым контурная форма и светлый обем компонентов звена хорошо рисуются.

Данные дверей Мгвимеви и Цагери и приведенные к ним параллели закрепляют их за искусством XI века. Эту датировку подтверждает и обнаруженный на обратной стороне³ правой створки Мгвимевской двери фрагмент неполностью стесанной четырехстрочной подписи (5×7 см) шрифта асомтаврули, от которой полностью сохранились три буквы: одна в конце третьей строчки М и две в конце четвертой — О и И (рис. 14). Палеографическая характеристика букв „позволяет сохранившиеся фрагменты надписи на обратной стороне двери из Мгвимеви локализовать в пределах XI века“⁴. Таким образом, планы с надписями набиты



Рис. 14.
Мгвимеви

¹ Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 49, 55, 57 и 58, 61 и 62; см. еще: Никорцинда — Н. Аладшвили, Рельефы Никорцинда, табл. 6, 9 и 14; Кацхи — *Ars Georgica*, 3, табл. 21, и 28₃; Самтавро — *Ars Georgica*, 1, табл. 22 и сводную табличку на стр. 65; и там же, Саване — рис. 21 на стр. 115 и рис. 27 на стр. 120.

² См. примеры пластической моделировки листиков на табличке в *Ars Georgica*, 3, рис. 8 на стр. 153.

³ Интересно отметить, что оборотная сторона раскрыла метод заготовки досок для двери. Мастер имел бревно, из которого выколол доску; именно на обороте видны характерные отщепы дерева, которые он довольно небрежно затесал, лицевую же поверхность он постарался сравнительно тщательно выровнять.

⁴ Привоку характеристику этих фрагментов надписи, принадлежащую Т. Барнавели. Кроме указанных букв просматриваются фрагменты буквы Г в первой строчке, фрагмент какой-то буквы в третьей строчке перед буквой М, и фрагменты букв в четвертой строчке.

позже – в XV веке, тогда же набиты и все остальные ориентированные части. Горизонтальные планки подходят под вертикальные планки, и если предполагать, что они древние, то для этого их пришлось бы снимать, однако следов перебивки гвоздями на оборотной стороне не видно. Это подтверждается и тем, что крючья („каршики“), на которых вращались створки, подведены под планки и самостоятельно закреплены гвоздями, кроме того они врезаются в орнамент; предполагать, что так было сделано самим резчиком двери, трудно. Если же учесть значение термина „шебма“, имеющегося в первой надписи, в смысле установки (навешивания) Ломшнадзе поновленной двери в криторском значении, то вполне понятным делается наличие этих крючьев, возникших именно в XV веке вместе с набитыми планками работы Лашхшвили и надписями, исполненными Керобином¹.

Древняя „Мгвимевская“ дверь, вне сомнения, была без набитых планок, даже без средней. На оборотной стороне видны следы пользования деревянным засовом и древних ушков для него. Створки вращались на шпихах („корхмли“), на подобие дверей Пхотрери, Сюпи Парского и других. Аналогичной композиции и такой же конструкции, несомненно, была древняя дверь из „Цагери“. Обе двери перенесены в данные места неизвестно откуда, но это не должно удивлять, так как известно немало случаев переноса произведений малого искусства из одних пунктов в другие, например, три иконы XI века Деисусной композиции перенесены в конце XIII века из Рача в тот же Мгвимевский монастырь, куда во время строительства были перенесены и двери².

Получить что-либо конкретное в смысле содержания из этих остатков надписи невозможно; последние две буквы могут обозначать написанное под титлом слово „упали“ — „господь“.

Сохранившиеся буквы „дают возможность по своим палеографическим данным определить период их исполнения. В этом отношении особенно характерна буква О. Буква О низенькая, как бы рукошная, имеющая некоторую тенденцию к спаду боковых полукружий чуть углом. Очень характерна черта завершения линии выноса вправо, а именно: тонкий, почти волосной корпус этой линии завершается утолщением... (с некоторой тенденцией к окружности — точке). Подобное начертание букв находит большое распространение к концу X в. и в первой половине XI века. Близкую параллель приведенному начертанию буквы О находим в лапидарных надписях Манглисского храма (первая четверть XI в.), а также в рукописях XI в., например, в четырехглаве 1050 г., Урбинском четырехглаве XI в. и др. Такое же характерное начертание имеет буква И, приближающаяся к „и“ письма нухури, и фрагмент буквы Г, также близкий по начертанию к письму нухури, но вместе с тем сохранившие черты письма асомтаврули. Подобное явление также характерно для периода конца X века и первой половины XI века, что позволяет сохранившиеся фрагменты надписи на обратной стороне двери из Мгвимеви локализовать в пределах XI века“.

¹ Крючья правой створки, наиболее используемой, были в более позднее время, чем XV в., отремонтированы: нижний крюк имеет надставку, а верхний крюк, как это видно по выпиленной части планки, возможно и целиком заменен.

² Существуют неподтвержденные легенды, по которым дверь в Ади доставлена из Цагери; а Лашех-Вани из Земо-Сванети.

ФРАГМЕНТЫ ДВУХ РЕЗНЫХ ДВЕРЕЙ ИЗ СЕЛ. САВАНЕ

Зальная церковь Саване 1046 года¹ имеет два, оформленные орнаментированным обрамлением, входа — южный и западный². От этих входов, впоследствии суженных добавлением тоже орнаментированных столбиков и архитрава, сохранились лишь две створки дверей, которые, собранные вместе в одну двухстворчатую дверь, зафиксированы фотографией Д. Ермакова в конце прошлого столетия в западном входе. По фотографии видно, что между одной целой и другой фрагментированной створкой вставлена дополнительная доска (табл. 63).

Каждая сохранившаяся часть двери представляет цельную доску. Левая, как и правая доска повреждена прежде всего атмосферным влиянием, однако ее, примерно, нижняя половина пострадала больше, чем правая доска, которая заметно испорчена, примерно, на одну пятую высоты всей створки, в самой нижней части. Такая различная сохранность левой и правой створок, вне сомнения, указывает, учитывая такие примеры, как Джахундери и Мацхвариши³, на их принадлежность разным входам, а именно одной, более поврежденной — входу открытого западного фасада, а другой, лучше сохранившейся — южному входу, защищенному портиком и потому менее подверженному атмосферным влияниям. Обе доски в нижней части срезаны и доведены до одной высоты, которая понадобилась при переделке слишком высоких входов⁴. На левой половине двери, с правой стороны, сделано три выреза под шпонки, таким образом, что средний, сохранивший и шпонку, расположен по середине высоты створки, а два других отдалены от него на равных расстояниях — один внизу, а другой

¹ В. Беридзе, Саване (на груз. яз., резюме на франц. яз.), *Ars Georgica*, 1.

² Ц. Габашивили, Порталы в грузинской архитектуре, табл. 28—31; на табл. 29 и 31 даны чертежи порталов первоначальных размеров, т. е. с изъятием позднейших добавлений.

³ Дверь Джахундери, так же, как левая створка Саване, испорчена атмосферным влиянием почти на всю высоту нижней половины; в Мацхвариши с южной стороны имеется портик, который предохранил дверь, по сравнению с дверью западного фасада, от атмосферных действий; сравни также с Мгвимеви, хорошо сохранившейся, благодаря своему расположению в пещере.

⁴ Первоначальные размеры южного проема 1,52×2,23 м, западного — 1,42×2,06 м, — см. Ц. Габашивили, Порталы в грузинской архитектуре, стр. 61.

кверху. Шпонки не имеют крепления шпильками, — они, вне всякого сомнения, были сделаны для скрепления со створкой вставной доски, которая видна на фотографии Д. Ермакова; правая же половинка двери вырезан под шпонки не имеет. Такое решение ремонта, по-видимому, говорит о том, что западной дверью либо очень мало пользовались, либо, вероятнее всего, она давно бездействовала. На левой и правой досках кое-где имеются небольшие трещины и отщепы дерева; кроме того правая доска имеет по всей высоте значительный откол дерева. Доски, так же как, например, доска двери Корети, сравнительно гладко отесаны, но без последующего старательного выравнивания их плоскостей.

Створки западной и южной дверей Саване датируются временем построения церкви, т. е. серединой XI века. В декоративном отношении створки представляют орнаментированное панно, обрамлением которых, как это видно по левой половине двери, служит простая гладь дерева. Каждое панно состоит из набора орнаментальных мотивов, в чередовании которых не видно определенной системы. Панно левой створки западной двери и панно правой створки южной двери покрыты крупным орнаментом архитектурного масштаба, тут же встречающегося в декоре архитектуры Саване, с которым сближается не только по схемам, но и стилистически. Вверху створки западной двери, в круг из витой полосы, от которой отходят лепестки заполняющие пустоты фона и служащие средством ее связи с последующим звеном, вписан процветший крест (табл. 64). Все это построение в точности повторяет структуру орнаментальной схемы в тимпане южной двери Саване¹. Но в орнаменте двери воспроизведены не только схема, а и подробности; также перетянуты в основании „ремешком“ ответвляющиеся от каждого тябла лепестки, — прием, используемый в орнаментике именно XI века, перекрестие отмечено кружком, даже совпадает количество желобков в лепестках процветшего креста; лишь на пять-шесть сантиметров отличаются друг от друга диаметры кругов; ответвляющиеся же от круга лепестки заполняют фон сообразно отведенного им в тимпане и двери поля.

Во втором круге, ниже креста, дана большая шестиконечная розетка, заполненная лепестками типа примененного в процветшем кресте (табл. 65). Ниже этих кругов, почти равных по диаметру, идет широкая полоса орнамента, настолько поврежденная, что здесь улавливается только схема построения, аналогичная использованной в базе северо-восточного устоя южного портала². Еще ниже идет, почти равная по высоте предыдущему орнаменту, полоса орнаментального мотива, включающего на флангах, по-видимому, схему построения двойного ряда кругов. Все эти орнаменты не расположены в последовательности и органической связи, — мастер, по-видимому, преследовал только цель собрать декоративные элементы крупного масштаба, соответствующие масштабу оформления портала.

Створка южной двери декорирована звеньями орнамента меньшего масштаба, чем в западной двери, но также находящими аналогии в орнаментике Саване. Если отдельные орнаменты западной двери не связаны между собой и не имеют объединяющего их обрамления, исключая наружную гладь дерева, то звенья орнамента южной двери, в общем лишённые органической связи, заключены в обрамляющую их полосу, оформленную узелками наподобие имеющих в орнаментальном обводе южного портала³. Здесь, как и на западной двери, даны повторения, так полоса оформлена не только одним узелком, но и двойным и даже растянутым так же,

¹ Ц. Габашвили, Порталы в грузинской архитектуре, табл. 28—29.

² *Ars Georgica*, 1, табл. 31₄ и рис. 27 на стр. 120.

³ Ц. Габашвили, Порталы в грузинской архитектуре, табл. 28 и 29.

как и в оформлении портала¹. Верхние два звена, представляющие квадраты с плетеным крестом и перевитые четырехлистником, связанные между собой и заключенные как бы в самостоятельную рамку, повторяют орнамент внутреннего обрамления южного портала² (табл. 67). В свободных промежутках между звеньями вставлены резные шишечки, аналогичные двери Корети. Такая же шишечка, но плоская, имеется и в обрамлении южного входа³. Снизу второе звено орнамента (табл. 66), — ряд кружков, связанных по кругу и заполненных шишечками, также аналогичных Корети, находит свою параллель в декоре восточного фасада Саване⁴. Мастер и в правой створке южной двери так же, как и в створке западной двери, по-видимому, стремился собрать таких размеров декоративные элементы, которые соответствовали бы масштабу оформления портала. Колоды этих дверей не сохранились, но надо полагать, что они были такой же, если не большей ширины, как, например, колода Ркони или Икви.

Орнаментальный декор створок южной и западной дверей выполнен с присущей архитектурному орнаменту лешкой, — проработана лента плетений, в узелках центры имеют дырочки, лепестки проработаны почти желобками, шишечки отделаны глубокими штрихами аналогично Корети. В геометрическом построении орнаментов использованы линейка и циркуль, — однако той точности резьбы, какая дана в обрамлениях порталов, нет в резьбе декора дверей.

¹ Ц. Габашвили, Порталы в грузинской архитектуре, табл. 28, смотри по левой стороне промежутков, считая снизу между вторым и третьим звеном орнамента с витыми крестиками.

² Там же, табл. 28 и 29.

³ Там же, табл. 28 и 29, смотри по левой стороне промежутков, считая снизу между первым и вторым звеном орнамента с плетеными крестиками.

⁴ *Ars Georgica*, 1, табл. 25 и рис. 17 на стр. 109, — два диска под наличником окна.

РЕЗНАЯ ДЕРЕВЯННАЯ ДВЕРЬ С КОЛОДОЙ ИЗ СЕЛ. АЦИ

Дверь из сел. Аци в 1956 году перенесена вместе с колодой в Местийский краеведческий Музей¹. Она была установлена в церкви Таригзел, расположенной в местности, носящей название Уивани и принадлежащей селению Аци.

Дверь Аци так же, как, например, и Мацхваришские двери, представляет каркасную конструкцию со вставными, зажатыми переплетом досками (табл. 58). Переплет состоит из обвязки, трех поперечин и средней вертикали, которая в отличие от Чукульской и Мацхваришских дверей сделана из целого бруска дерева (рис. 15) соединения скреплены металлическими гвоздями, (рис. 16), кроме того, гвозди с декоративной целью даны в некоторых симметрично расположенных местах вертикалей обвязки и на средних частях переплета². Элементы каркаса, на обороте которых так же, как и на вставных досках, нанесены отдельные буквы, аналогично Чукульской двери, порядкового значения (рис. 15)³, собраны на точно пригнанных простого типа врубках. Резной декор двери незначительно пострадал, — имеются две-три трещины дерева; но живописная отделка вставных досок, в особенности, шести нижних, почти полностью пострадала от времени. На нижней, левой доске, и на досках второго сверху ряда сохранились следы живописных изображений⁴ — по два нижба на каждой доске, исполненных белой краской.

¹ Дверь и колода обнаружены в 1952 году Н. Джомидава, а перенесена директором музея Како Квициани. Часть предварительных сведений о двери мне предоставила Эка Привалова.

² Гвозди конструктивного значения забиты насквозь, с обратной стороны двери их загнутые концы вбиты в дерево; гвозди декоративного назначения коротки, с обратной стороны двери их выходов не видно.

³ Сборные деревянные конструкции в Грузии были известны уже в древности (И. А. Джавахишвили, Материалы по истории вещественной культуры грузинского народа (на груз. яз.), 1, (Строительное искусство в древней Грузии, Тбилиси 1946); традиция их использования сохранилась и сейчас в народной архитектуре (см., например, И. Адама, Грузинское народное зодчество, Аджара (на груз. яз., резюме на русск. яз.), Тбилиси 1956). На их отдельные элементы в предварительной подгонке конструктивных узлов и сборке наносились те или иные порядкового значения шифры — двери из Аци и Чукули этому хорошие примеры.

⁴ Среди таких элементов архитектуры, которые, как правило, изготовлялись из камня, алебастра и гипса, как, например, алтарные преграды XI—XIII вв., украшенные рельефами и декорированные резным орнаментом, ... существовали и алтарные преграды ... оштукатуренные под роспись и расписанные. Датированный пример

Только на двух верхних досках, менее подверженных атмосферным влияниям, почти полностью сохранились древнегрузинские надписи, исполненные шрифтом асомтаврули, тоже белой краской. В лучшей сохранившейся надписи на правой доске сказано: „Душу Иоване монаха помилуй“¹. И здесь Иоване, как Квирике и Габисо в надписях Мацхвариши и Сюпи Парского, является резчиком двери, его же мастерству принадлежит и декорированная колода.

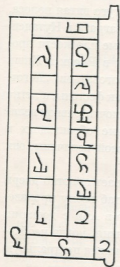


Рис. 15. Аци

Каркас и переплет двери декорирован просто: среди двух полосок пуговок, из которых наружная идет вдоль всего края обвязки, а внутренняя, шириной поменьше наружной, принадлежит обрамлению вставных досок, заключена аналогичная Оцидале туго витая полоса. Полосы пуговок такого же характера и выполнены технически, как на дверях из Пхотрери, Чукули и других первой четверти XI века. Резьба всего декора, хотя и плоского рельефа, но выполнена точно и старательно; такой же, как в Ркони и Икви точностью и прямолинейностью отличаются и профилированные желобки, идущие вдоль наружных полос пуговок. Обрамление вставных досок тоже профилировано желобками, а его внутренняя часть слегка скошена и именно на этой скошенной поверхности расположена вторая рамка из полос

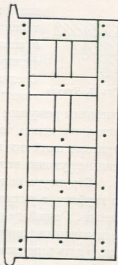


Рис. 16. Аци

пуговок. Общий стилистический характер резьбы, а также и палеографические признаки надписей, включают двери Аци в круг произведений монументально декоративной резьбы по дереву первой трети XI века.

Колода Аци (табл. 59 и 58а) так же, как Чукульская и в Сюпи Парского сельсовета, представляет неотъемлемый компонент художественного восприятия дверей. Колода Аци собрана из цельных брусьев так же, как и колоды Сюпи Парского, Ркони и Икви, в отличие от колоды Чукули, каждая часть которой собрана из трех досок, скрепленных железными гвоздями с крупной выпуклой шляпкой (рис. 17), таких же как и на двери Аци и на других дверях XI века. Колода Аци так же, как и колода Чукули, дает распределение декора ступенчато

такой преграды юнца XI в. (1096 г.) сохранился... в сел. Ипрари“, см. Р.Шмерлинг, Алтарные преграды в Грузии, *Ars Georgica*, 3, стр. 142; декоративная отделка архитектурных частей прокрашиванием и разрисовыванием краской известна по памятникам VIII—IX вв. и X века (Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917-го года...); встречаются даже росписи на фасадных плоскостях, как, например, в Лаштхвери — см. „Советское искусство“ (на груз. яз.; орган Министерства культуры ГССР), № 1, Тбилиси 1957, Л. Шервашидзе, Спеносиш на сюжет „Амиран-Дареджаншани“ в Сванети, стр. 60—61, рис. 1—2; в его же диссертации 1955 года: К вопросу о средневековой грузинской светской миниатюре, сказано: „Нужно отметить, что наружная роспись стен, при наличии внутренней росписи — характерная особенность сванских церквей, ... в сел. Сюпи Парском, в Твиби — изображения конных святых воинов; Ипхи — изображения пеших святых воинов; Чакаши, Ипраари, Лагами — изображение (сцена) охоты св. Евстафия; Накишари — сцена „Сошествия св. духа“.

¹ Чтение надписей двери Аци принадлежит С. Барнавели, ученому секретарю Института истории грузинского искусства АН ГССР.

(Аци пять ступеней, а Чукули три), тогда как колода Сюни Парского располагает декор на плоскости и на скосе, а Рюни и Икви только на плоскостях. Каждый из двух планов колоды Аци и трех планов Чукульской колоды отделан полукруглыми корпусными фестонами с концентрической лишей, напоминающими Кумурдо и храм Баграта в Кутаиси. В Чукули рядом с фестонами и на боковых узких плоскостях даны пуговки того же размера и так же выбитые, как и на двери (табл. 61 и 62); по наружной плоскости дана туго витая полоса, такая же, как на Ошндальской двери и на капители храма Баграта в Кутаиси, и аналогичная колоде и двери Аци. На колоде Аци наружные плоскости профилированы желобками таким же техническим приемом, как в Рюни и Икви. Средняя же полоса между фестонами отделана слегка продолговатыми „ноготками“ с концентрической лишей; они даны не пластически, как фестоны, а легко очерчены режущим инструментом. У колоды Чукули все стороны ступеней почти равной величины, но декор так расположен и разработан, что создается впечатление обращенных к зрителю широких плоскостей. В Аци, наоборот, стороны ступеней не равной величины, они сильнее уходят вглубь от наружной плоскости к двери¹.



Рис. 17. Чукули

Структура колод Чукули, Аци, Сюни Парского, Икви и Рюни оттягивает полотно двери в глубину, а ритмически разработанный дробный декор их придает масштаб всему произведению. Резной декор и тонкость пластической лепки рельефов дверей (а в Аци с досками, отделанными живописью) подняты на ту высоту художественного восприятия, когда необходимо дать завершающее обрамление — раму и выделить дверь, резче подчеркивая центральную композицию, как полнозвучный акцент скупой по выражению архитектуры.

¹ В сел. Жибиани в церкви X века сохранилась резная колода, наподобие Аци, Мацхварини, Икви, Сюни Парского, Чукули, по-видимому, и Рюни, связанная по всем четырем сторонам, из которых три стороны декоративно отделаны, а четвертая представляет порог. Декор расположен в четыре плана (по типу Аци), — два средних и часть наружного отделаны фестонами (типа Чукули и Аци), внутренний отделан треугольновьемчатой резьбой, а на наружном расположена растянутая витая полоса, середина витков которых занята „дунками“, такими же, как в узелках Рюнской колоды; на верхней перекладине дан туго витой изгиб (на подобие имеющихся в капителях храма Баграта в Кутаиси); колода отделана с фасадной стороны и со стороны помещения церкви „гюздеобразным“ орнаментом, аналогично Ошндаде и хорошо известным по чечаным иконам XI века. В церкви стоит такой же работы аналог; подобный аналог имеется и в церкви св. Георгия в Местиа (табл. 20 и 21).

РЕЗНЫЕ ДЕРЕВЯННЫЕ КОЛОДЫ ИЗ ЦЕРКВЕЙ ИКВИ И РКОНИ

1

От времени зрелого средневековья в Грузии меньшая часть сохранившихся резных дверей имеет свои же резные колоды, но большая часть дверей их не имеет, однако есть случаи, когда погибли сами створки дверей, но уцелели резные колоды, — к таким относятся колоды из Икви и Ркони.

Колода Икви, с внутренними размерами $1,70 \times 0,72$ м, представляет обвязку из четырех брусков¹ по 16 см шириной, из которых два вертикальных и верхний декорированы, а нижний, сейчас вставленный в Музее, служил порогом (табл. 75). Все сопряжения колоды, аналогичные колоде Ркони, имеют сложной конфигурации врубки, однако по фасаду дающие соединение на ус².

Колоды Икви и Ркони представляют раму, в которой фасадная плоскость обращена прямо к зрителю. В Икви, в отличие от Ркони, в которой орнаментирована и боковая внутренняя плоскость, декорирована только фасадная поверхность. Края этой поверхности представляют профилированную рамку — ряд желобков и полуваликов, наподобие того, как это сделано на Рконской колоде и на некоторых дверях специальным инструментом. В Икви, как и в Ркони, не только фасадная плоскость была предварительно гладко выравнена, но и боковые поверхности, и если при рассматривании этих краев не прямо с фасада, а вдоль желобков профиля заметны легкие отклонения от точных прямых, то это объясняется не совсем правильными боковыми поверхностями, т. к. именно они являлись направляющими для инструмента. Линию края необходимо было в данном случае не только наметить, но и вести ее проверку в процессе работы, для чего служил шнур, как показывают и этнографические факты, зарегистрированные в Рача, Квемо и Земо Сванети. Шнур, накладываемый вдоль и по диа-

¹ Из четырех брусков состоит все колоды — Ркони, Сюпи Парского, Чукули, Аци, Мацхвариши, но не все они сохранили нижний брусок порога.

² На ус соединяются бруски колод Ркони, Сюпи Парского, Чукули и Аци. В Икви на ус соединен и нижний брусок, но в Чукули, Аци, Сюпи Парском, Мацхвариши и, по-видимому, Ркони соединение нижнего бруска с вертикальными было прямым.

гоналям плоскости, вместе с угольником, применялся и для выработки гладкой и правильной поверхности изделия.

Резчик Иквской колоды стремится так же, как и резчик Ркоюской колоды, полностью заполнить отведенное среднее поле фасадной поверхности орнаментальным мотивом. Фона по существу нет, — он лишь очерчивает звенья орнаментов, из которых основным, ненаходящим аналогий в других видах грузинского искусства, является расположенный по волнистой линии овал с фигурой, напоминающей латинскую букву S, правильно и наоборот вписанную¹; промежуток между „буквой“ и контуром овала отштрихованы концентрическими линиями (табл. 76). Техника штрихов — редко используемый прием в архитектурной орнаментике — встречается на алтарных преградах Гвелдеси VIII — IX вв. и Салхино² последней четверти X века, Ховле и Сапара³ начала XI века, на архитраве южного входа и в ряде орнаментов Земо-Крихи⁴ конца X века, на восточном окне Сагамо X века; эта техника применена на двери Чукули, на бортах пластики двери Джахундери, на двери Сюпи Парского ею начата и брошена отштриховка листика под квадратом с надписью, и на двери из Пхотрери. В общем она не используется за пределами XI века. Примененный в Икви инструмент — нож, не дает высокого рельефа и вертикальных граней в штрихах, тогда как контуры овала и расположенных между ними „букетиков“ имеют почти вертикальные грани. Это показывает, что резчик, с одной стороны, просто отделал концентрическими штрихами поверхность как овалов, так и букетиков — по приему здесь совпадение с указанными выше примерами архитектуры и резных дверей, — а, с другой стороны, стремился дать более четкие, правда, получившиеся в ломанных линиях, общие контуры звеньев. Разница качества технического исполнения профилированной рамы специальным инструментом, который в работе точно направляется краем изделия, и одного среднего поля, украшенного только резьбой ножом от руки, очевидна. Однако эта разница не указывает на неумелость резчика, а наоборот на его опыт и на умение свободно компоновать орнаментальный мотив, располагая его по системе чередующихся самозамкнутых звеньев, которые не подавляют друг друга масштабом, благодаря избранному приему исполнения резьбы. Способ выполнения сопоставлен резчиком с точностью исполнения самой рамы, что придает своеобразную выразительность и живость среднему — основному — декоративному полю колоды. Однако не только в этом видна взаимосвязь приемов высокого искусства с элементами искусства народного творчества, — резчик избирает такую компоновку орнаментального мотива, которая представляет ритмическое чередование самозамкнутых звеньев, не имеющих никакой связи между собой за исключением расположения в одном ряду; такая компоновка известна и в декоре ранних архитектурных памятников, но также и по произведениям X — начала XI века, а именно в Вале⁵, Долис-Капа⁶, Мравалдзали⁷, Сагамо⁸,

¹ Ср. со структурой построения орнамента Вале — *Ars Georgica*, 3, рис. 20_{1, 3} и ₅ на стр. 43; храма Баграта в Кутаиси и Ишхани — там же, рис. 20₈ и ₉ на стр. 43, в особенности см. рис. 20, на стр. 43; текст стр. 44.

² Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 41 и фотография на стр. 88.

³ *Ars Georgica*, 3, табл. 58 и 62.

⁴ Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 39.

⁵ *Ars Georgica*, 3, текст стр. 46, рис. 26₁₋₄ на стр. 47, табл. 11 и 15.

⁶ Там же, рис. 26₅ и ₆ на стр. 47.

⁷ Там же, рис. 26₉ на стр. 47.

⁸ Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 45.

Ишхани¹. За пределами же первой половины XI века подобная компоновка орнаментальных мотивов не встречается. Каждый букетик², почти в средней части, имеет перевязку, „портбукетик“³, известный по некоторым алтарным преградам начала XI века, как Ховле³ и Шномгиме⁴ и в архитектурной орнаментике на восточном фасаде Самтависа 1030 года. Отличительной чертой этих портбукетиков является их вытянутая гладкая форма и иногда по два-три поперечных штриха сверху и внизу. В Икви же по телу портбукетика дан еще и продольный штрих. Перевязку можно видеть и на Мелесской балке, пропорциональные размеры которой приближаются к портбукетикам, но которая отличается сплошной проштрихованной поверхностью. Портбукетники, как установлено исследованиями⁵, неотъемлемо закреплены за XI веком, они не встречаются за его пределами, и являются достаточно твердым хронологическим показателем.

2

Колода из западного дверного проема в базилику Ркони VII века и защищенная портиком XIII века одна из самых высоких, в настоящем виде ее внутренние — в свету — размеры 2,15×0,97 м (табл. 70); дверь же, вставленная в нее, была примерно размером 2,23–2,30×1,15 м. Нижние концы вертикальных брусьев испорчены, но, по всей вероятности, они имели шиши, входившие в гнезда нижнего бруска. Как и колода Икви, Рконская колода не имеет скрепления врубок шпильками. Сопряжения брусьев имеют такой конструкции врубки, которые, при надежном закреплении нижних концов вертикальных брусьев поперечной порогой, не требовали шпилек. Мастера колод Ркони и Икви избегают применения шпилек; разборная система, должно быть, облегчала установку дверей, имеющих верхний и нижний поворотные шиши, которые входили в специальные гнезда поперечин (табл. 74 и рис. 18).

Колоды Ркони, Икви, Сюпи Парекого, Чукули, Аци и Мацхвариши имеют целиком декорированные передние плоскости брусьев и поэтому, естественно, вставлены в проемы, неимеющие притоков и орнаментированных полос обрамления, именно такие проемы имеют, за редким исключением, все памятники архитектуры, в особенности, зальные сооружения до XI века включительно⁶.

В первой половине XI века уже встречаются щедро декорированные орнаментальными

¹ *Ars Georgica*, 3, рис. 26₁₀ на стр. 47.

² Сравнительно прямую аналогию представляет „букетик“ в разработке сопряжения валиков Сапареккой алтарной преграды (*Ars Georgica*, 3, рис. 5 на стр. 149 и табл. 59). Косвенную же аналогию букетикам Иквинской колоды можно видеть в орнаментальном мотиве, так называемых „лилий“, который позже XI века не встречается (см. например, орнамент в наличнике окна восточного фасада Кумурдо: Грузинский архитектурный орнамент, рис. в правом верхнем углу на стр. 35); его переработку дает Рконская колода: три листика, но без портбукетника.

³ *Ars Georgica*, 3, рис. 2 на стр. 146, табл. 58.

⁴ Там же, табл. 64; рис. 10 на стр. 157.

⁵ Р. Шмерлинг, Самтавро — памятник XI века, *Ars Georgica*, 1; и ее же, Алтарные преграды в Грузии, *ars Georgica*, 3, особо см. стр. 146—147 и 169.

⁶ См. например, Джвари, Аландза, Шеник, Вале, Ишхани 1006 г., Патара Опи в издании Ц. Габашвили, Порталы в грузинской архитектуре, табл. № 4 и 5, 6 и 7, 8 и 9, 10 и 11, 14 и 15, 20 и 21.

мотивами обрамления дверных проемов¹, которые в дальнейшем, в большинстве случаев, иначе не оформляются; по-видимому, в конце XI – начале XII в. уже имеются дверные проемы с притолками. Наличие притолок и широких орнаментированных полос обрамлений дверных проемов, по-видимому, исключают наличие декорированных колод. И, действительно, до нас не дошли декорированные колоды этого и более позднего времени. Такие внешние признаки, как тщательно продуманная конструкция и полностью декорированная передняя поверхность колод, уже отчасти указывают на возможное время их создания.

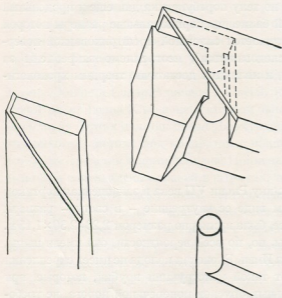


Рис. 18. Рюки

Резчик Иквской колоды пользуется одним из приемов увязки орнаментальных полос, подходящих друг к другу под углом; он доводит орнаментальные полосы до угла сопряжения и на этом месте располагает особое соединительное звено – букетик листьев. Подобное же решение связи дают некоторые алтарные преграды первой половины XI века². Резчик Рюкской колоды, значительно более связанный избранной схемой орнаментального мотива, чем резчики колод Икви, Аци и Чукули, достаточно внимательно отнесся к соотношению размеров колоды³ со схемой орнамента. Его расчет особенно четко виден на сопряжениях орнамента под прямым углом; это сопряжение показывает, как и в дверях Чукули, Аци и, отчасти, Лашес-Вани, что резчик произвел разбивку орнаментального мотива на плоскостях предварительно полностью собранной конструкции (табл. 73). Нельзя не напомнить, что даже такие высокого художественного мастерства алтарные преграды первой половины XI века, как Ховле, Сапара, Кацхи и Икалго, Мцхета, Церовани⁴, не дают четких сопряжений одних и тех же по схеме орнаментальных мотивов под прямым углом. Таким образом, четкость непосредственной связи встречающихся орнаментированных полос Рюкской колоды создает представление о культуре ее резчика.

На колоде Рюки края среднего декорированного поля фасадной поверхности профилированы специальным инструментом, в принципе таким, какой применен на Иквской колоде; бортики же этой плоскости отделаны гармоничным орнаментом. Для заполнения фасадного среднего широкого поля резчик избрал схему орнаментального мотива перевязанных узелками двойного ряда кругов, с заполнением как самих кругов, так и промежутков между

¹ См., например, Ишхани, Эхвеви, Зеда Вардана, Саване, Зеда Тмогви — там же, табл. 16 и 17, 18 и 19, 24 и 25, 28 и 29, 32 и 33.

² *Ars Georgica*, 3, рис. 5 на стр. 149, табл. 59 и 60, 64, 72.

³ Ширина вертикальных брусьев равна 22 см, а ширина верхнего — 24,5 см.

⁴ *Ars Georgica*, 3, табл. 57 и 58, 60, 68 и 69, 72.

ними (табл. 71), что прямо аналогично двери Корети. Резьба кругов произведена ножом; они в техническом отношении выработаны совершенно так же, как выработано среднее декорированное поле Иквельи колоды. Заполнение кругов представляют розетки, по-парно; правда, иногда с незаметными отступлениями от строгой симметричности, чередующиеся по своей разработке, — одни даны плоскими, другие выемчатыми. Плоские розетки с расчерченными лепестками, имеющими на концах ряд концентрических кружков, выбитых пунсоном, и с пластической пуговкой в центре, находят свою прямую аналогию в розетках на накладных пластинах Днахундерской двери и на одном из архитектурных фрагментов X века из окрестностей Тетри-Цхаро¹; пластическая пуговка аналогична, гораздо большей по размеру, пуговке на колоде двери Мацхвариши. Розетки выемчатой резьбы не имеют таких твердых датирующих признаков, как плоские с их пластической пуговкой и отделкой пунсоном, — розетки выемчатой резьбы встречаются на протяжении времени с V века, например, Болниси, до XII века включительно, например, Цунда и Лурджи-Монастери, — однако более всего схожи с теми, которые дают такие памятники, как Дигомская церковь Тетри Георгия рубежа X—XI вв.² и кафедрал Свети-Цховели, 1010—1029 гг.³ В промежутках между кругами даны крестики выемчатой выработки, аналогичный крестик находим вставленным в S-образный орнамент Самтавро⁴ и Свети-Цховели⁵, а также в один из орнаментов Кацхи⁶, — он и здесь заполняет собой свободные участки. Некоторые крестики между тяблами имеют вставленные клинышками слезки, ближайшую аналогию которым, и по приему расположения, представляют отделка архитрава над южным входом в Земо-Крихи⁷, фрагменты орнаментации храма Баграта в Кутаиси⁸ и алтарной преграды из Ховле⁹. В Ркони, как и во всех приведенных примерах, а также на дверях Накуралеси и Сюпи Парском (нижний левый орнамент в круге), слезка дана пластическим телом, чем отличается от слезки выемчатой выработки, которая тоже имеется между тяблами крестиков на Рконской же колоде и аналогичная ей в орнаментации Вале¹⁰. Слезки и вставленные в плетение орнамента „крошечные веерки“¹¹ свойственны лишь орнаментации памятников первой половины XI века, а поэтому приобретают значение хронологических показателей.

¹ Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 43 — фрагмент доставлен в Государственный Музей Грузии.

² П. Закарая, Дигоми (на груз. яз., резюме на русск. яз.), Вестник Музея Грузии XVII—Б, Тбилиси 1953, стр. 81—103, рис. 1—15, табл. I—V, см. розетку на табл. IV₂; Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 44.

³ Там же, рис. на стр. 60.

⁴ Там же, рис. на стр. 62.

⁵ Там же, рис. на стр. 60 (см. и *Ars Georgica*, 1, рис. 19 на стр. 66).

⁶ Там же, рис. на стр. 57 (см. и *Ars Georgica*, 3, табл. 27).

⁷ Там же, рис. в правом ряду снизу второй на стр. 39, (общий рисунок оформления южного входа Земо-Крихи см. Ц. Габашвили, Порталы в грузинской архитектуре, рис. 1а).

⁸ Там же, рис. на стр. 49.

⁹ *Ars Georgica*, 3, табл. 58.

¹⁰ Там же, рис. 20₂ на стр. 43; табл. 10₂ и 14₂.

¹¹ Там же, стр. 146 — при этом делается ссылка на рис. 2 — см. еще и табл. 58, — однако здесь дана именно слезка, вставленная между стеблями орнамента, но не веерки, которые можно видеть в орнаментации южного окна обхода Кацхи (там же, табл. 28; Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 57).

На Рконской колоде декорирована и средняя часть боковой внутренней плоскости. На ней резан редко встречающийся орнамент, представляющий волнистую линию с плоскими спиральными ответвлениями (табл. 72). Прямой аналогией его является орнамент по борту щита на иконе св. Георгия из Джумати¹. Орнаментальный мотив спирали встречается на стелах V—IX вв. в виде ответвления от стебля², причем они резаны плоско; пластически же выполненные спирали имеются в Грузии только в двух архитектурных сооружениях одного времени — VII века — в капителях колонн восточной абсиды Ишхани³ и в Бана⁴, в других же памятниках этого времени, например, в Мурджахети⁵, и в декоративной отделке сооружений X века и рубежа X—XI вв., например, в Буришети Джавахетском⁶, спираль дана плоско⁷. Позже XI века этот орнаментальный мотив не встречается. В Ркони он сочетается с таким элементом клинообразного заполнения как слезка, правда выемчатой выработки, находящей аналогию в орнаментации Вале конца X века.

Таким образом, резчик Рконской колоды, мастерски выработавший свое произведение по композиционному замыслу, дал прямо обращенную к зрителю фасадную плоскость плотно заполненную так же, например, как в колоде Сюпи Парского, орнаментальным мотивом; одновременно он декоративно разработал и внутреннюю боковую поверхность, обогатив, по сравнению с Икви, как самую колоду, так и произведение в целом, принадлежащее искусству рубежа X—XI вв. или начала XI века.

Конструкция колод Икви и Ркони, т. е. обвязок из четырех брусков и сложная аналогичная конструкция врубок, приемы технической выработки плоскостей и профилей, принципиально одинаковый использованный при этом инструмент, композиционный замысел, в котором главное — это обратить прямо к зрителю широкую декорированную фасадную плоскость — все эти совпадения сближают оба произведения. Общий характер неглубокой резьбы плотных, с абсолютно минимальным фоном, дающим возможность лишь обрисовать звено орнаментальных мотивов, совпадающий характер, в частности, техники резьбы ножом и такой точно аналогичный декоративный элемент, как гармонеобразный орнамент на верхней поперечине колоды Икви и на колоде Ркони — еще сильнее сближают их между собой. Несмотря на принадлежность их искусству начала XI века, оба эти произведения, однако, почти так соотносятся друг к другу, как, например, дверь Корети к двери Пхотрери, т. е. в Икви на общем фоне явлений высокого искусства использованы элементы искусства народного творчества, — черта, сближающая ее с дверью Корети.

¹ Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII вв., Альбом, табл. 52.

² Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, Известия ИЯИМК ФАН СССР, IX, Тбилиси 1940, рис. 52 и 54.

³ Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917-го года ..., табл. 16.

⁴ Н. П. Северов, Памятники грузинского зодчества, табл. 77—79.

⁵ См. капители пилястр по южной и северной стенам внутри (зальной) церкви.

⁶ См. капитель южного портала.

⁷ См. еще капители — крошечные оформления южного входа XI века в главный храм Ишхани — Н. П. Северов, Памятники грузинского зодчества, табл. 90; капитель внутри помещения зальной церкви Земо-Скра конца X века — Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 37; см. декоративную отделку наличника западного окна базилики X века в Пархали „деревьями“ имеющие, ответвления спиралями — Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917 года ..., табл. 141.

ДЕРЕВЯННЫЕ РЕЗНЫЕ ДВЕРИ ИЗ СЕЛ. КОРЕТИ, НАКУРАЛЕШИ И МАЦХВАРИШИ

В первых двух главах были рассмотрены различных композиционных решений такие высоко художественные образцы мастерской резьбы по дереву, как двери из Оциндали и Пхотрери, Чукули и Лашес-Вани, Сюпи Парского и Джахундери, выполненные профессионалами мастерами – резчиками XI века. В настоящей главе подвергнут анализу ряд резных дверей того же времени из Кореги, Накуралешы и Мацхвариши, различных композиционных решений, но иного исполнения, чем первые. С одной стороны, одна часть этих дверей выявляет использование элементов высокого искусства на общем фоне явлений искусства народного творчества. С другой стороны, другая часть показывает тесную связь их исполнителей с традициями наивно-реалистического духа народным искусством и тот вклад – по темам, конкретным формам и технике исполнения, – который питал высокое искусство.

1

Дверь из Кореги так же, как и из Лашес-Вани, сдана Г. Бочоридзе в 1926 году в Кутаисский Музей. В записях музея и про эту дверь сказано, что она сделана из лозы. Однако эта распространенная легенда не подтверждена ни одним памятником.

Дверь 1,58×0,75 м – сплошная доска. Доска при ее подготовке для декоративной отделки была лишь сравнительно гладко отесана (скорее топором, чем теслом), но не так чисто выравнена, как, например, доски двери из Сюпи Парского. Дерево, по-видимому, не было достаточно сухое, когда резчик приступил к изготовлению из него двери, и поэтому возможно, что уже вскоре после окончания ее декоративной отделки, она почти по середине и слегка наискосок раскололась на полную толщину доски сверху до низу. Мастер был вынужден укрепить ее тремя шпонками (3×1,8×15 см), скрепив верхнюю двумя деревянными шпильками, средней, в левой части, металлическим гвоздем, а в правой шпилькой; скрепление нижней шпонки не проглядывается. Правее этой третины, примерно, на 12–15 см, имеется вторая трещина, но не на полную толщину доски. Дверь сильно изъедена древоточцами и в некоторых местах крошится. Она, кроме того, повреждена – в правой части срезана целая полоса орна-

мента, а сверху и внизу убранны части бортов. Реконструируемые размеры двери, примерно, равны $1,70 \times 0,89$ м.

Организацию художественной композиции этого панно, составляет общая прямоугольная орнаментированная рама и среднее поле, поделенное, как и в створках двери из Мгвимеви, на четыре панели орнаментированными полосами, соединяющимися с рамой (табл. 22). Рама и средние полосы декорированы орнаментом „корзиночного“ плетения, ближайшую аналогию которому находим в Чукули – отделка вертикальных частей ануриных объемов 1-4-25-28-19¹, а также в алтарных преградах Салхино – последней четверти X века и Бедиа² – первой половины XI века, в навершии северного окна базилики Пархали второй половины X века и в обрамлении южного входа Хахули, тоже памятнике X века³. Во всех этих примерах сходное плетение из четырех лент⁴ дано то растянутым, то более собранным: оно продолжает бытовать в народе и сейчас. В отличие от Пархали, где лента не проработана, и вместо дырочек на пересечениях даны округлые пуговики с дырочкой в центре, а само плетение редкое, в Корети лента проработана параллельными желобками, во всех пересечениях плотного и собранного плетения сделаны дырочки; общий рельеф резьбы невысокий, он колеблется от 5 до 7 мм. Мастер не добивается точности в сопряжениях плетений между собой под углом; несомненно, в центре его внимания стояло общее композиционное решение декоративной задачи, так что при известной удовлетворенности выбранными орнаментальными мотивами, он стремится к уравновешенности и простоте всего панно и, действительно, ряд незначительных несовершенств в смысле законченности и выработки деталей едва заметны. В композиции он старается не оставлять пустот, они нужны ему только тогда, когда ими обрисовываются контуры изображений; его желание – все заполнить, таковы плетенка рамы и средних полос и орнамент в двух нижних панелях, – два ряда кругов, середина и промежутки между которыми заняты „пшшечками“⁵, а вертикальные края вдоль прямоугольной рамы листиками.

Орнамент двойного ряда кругов, связанных узелками, находит прямую аналогию в обрамлении алтарного окна Хциси 1002 г.⁶, но с той лишь разницей, что в Хциси промежутки между кругами не заполнены. В Корети и середина кругов и промежутки заняты пирамидообразными пшшечками, которые изобавляли мастера от необходимости-выборки фона. Аналогичные пшшечки получают распространение в архитектурной орнаментике второй половины XIII и XIV вв., однако встречаются уже и во второй половине X века, например, в заполнении двой-

¹ См. разгруппировку на чертеже рис. 5.

² Плита хранится в Сухумском музее, на ней изображен конный св. Георгий, заключенный в орнаментированную корзиночным плетением раму.

³ Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917-го года . . . , табл. 142, 102 и 103. Тот же орнамент корзиночного плетения, но с острыми внешними углами, имеется в некоторых памятниках архитектуры в оформлении наличников и карнизных плоскостей, как, например, в Эрдви 906 г. (*Ars Georgica*, 4, табл. 40), Кумурдо 964 года (Г. Н. Чубинашвили и Н. П. Северов, Кумурдо и Низордмinda, рис. 7 на стр. 12), Шепак и Сагамо — X века.

⁴ В трехцерковной базилике Згудери тимпан входа второго строительного слоя X века отделан построением медальонного типа, органически увязанного в нижней части с небольшим вертикально расположенным отрезком орнамента корзиночного плетения (*Ars Georgica*, 2, табл. 28; резюме на русск. яз. стр. 176—178), — это соединение ясно показывает, что плетение сделано из четырех лент, концы которых свободно отходят и образуют небольшие диски нижней части этого построения.

⁵ *Ars Georgica*, 4, табл. 49.

ной полосы „кругов“ алтарной преграды Потолети¹, правда, здесь шишечки другого характера, но, главное, принцип их использования тот же, что и в Корети. Шишечки, но плоские, плотно заполняющие кружочки на подобие Корети, имеются в одном из орнаментов Кумурдо². Прямой же аналогией шишечкам Корети являются шишечки на двери Саване середины XI века (табл. 66 и 67). В Корети шишечки пластические, в центре их высверлена дырочка, а стороны резаны треугольничками двутравным способом. Пазухи между кругами вдоль горизонтального края рамы заполнены треугольниками глубоковьемчатой резьбы — типа, использованного в Накуралеши.

В центре двери, в пересечении полос корзиночного плетения, вставлена, нарушая это пересечение, бордыгала — мастер пошел на это именно потому, что исходил из общего композиционного решения. По исполнению рельефа она сделана так же, как листики вокруг сенмурвов и в пазухах между орнаментальными полосами и вертикальными краями нижних панелей. Бордыгала в искусстве Грузии известна уже в первые века нашей эры на предметах из раскопок во Мцхета³, в архитектурной же орнаментике встречается редко⁴. Мы имеем ее в памятниках X века, в Эрдвиг⁵, Шепяке⁶, Земо-Крихи⁷ и Земо-Скра⁸, представляющих прямую аналогию Корети, и на алтарной преграде Гудалети⁹. И после этого времени только в народном искусстве бордыгала продолжает жить и в большом количестве встречается в резьбе по дереву архитектурных деталей и предметов домашнего обихода (см. таблицы). Таким образом, этот орнамент приобретает характер датирующего признака и для такого декоративного произведения, как панно двери из Корети, в котором, несомненно, переплетаются элементы монументального искусства и элементы народного творчества.

Верхние две панели одного композиционного построения; центральная часть, фланкируемая листиками, занята рельефом сенмурва, верх плетением крест на крест в круге (табл. 24 и 25), а низ тоже в круге, но шестиконечным плетением¹⁰; одна панель от другой отличаются лишь

¹ Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 46.

² Там же, рис. на стр. 35; в рис. на стр. 37 см. кончики креста в навершии окна Земо-Скра, которые представляют кружки заполненные рифленными шишечками типа коретских и саванских.

³ Мцхета. Итоги археологических исследований (на груз. яз.), I; А. Апакидзе, Г. Гобеджишвили, А. Каландадзе, Г. Ломтадзе, Археологические памятники Армазисхеви по раскопкам 1937—1946 гг., Тбилиси 1955-текст стр. 53 и 176, табл. СХ₄, 5 и 6 — круглые керамические плитки I—III в. н. эры; текст стр. 52—53, табл. IV₁ и V₂ — серебряное блюдо второй половины III в. н. эры.

⁴ Бордыгала изображена пластическим объемом на плите алтарной преграды из Цебелда VI—VII вв. (датировку см. Д. В. Айналов, Эллинистические основы византийского искусства, Записки Русского Археологического общества, XII, СПб, 1901, стр. 202—203) в рельефной сцене охоты Евстафия (МАК, IV, табл. VIII).

⁵ *Ars Georgica*, 4, табл. 39 — декоративная отделка навершия южной двери церкви.

⁶ Ц. Габашвили, Порталы в грузинской архитектуре, аннотация стр. 56, табл. 8 и 9 — левая половина декоративной отделки навершия южной двери; Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 38.

⁷ Там же, рис. на стр. 39 второй снизу в правом ряду (декоративная отделка в „ромбиках“ архитрава над южным входом).

⁸ Там же, рис. снизу второй в левом ряду на стр. 37 — отделка капители; см. еще тимпан портала южного входа Зеда-Тмоги — Ц. Габашвили, Порталы в грузинской архитектуре, табл. 32—33 — на котором над птицей с левой стороны имеется несколько обитая бордыгала.

⁹ Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 41, — лучи бордыгала дополнительно разработаны штрихами.

¹⁰ Шестиконечная звезда — редкий элемент грузинской орнаментики, пока недостаточно изучено время его

незначительными частностями. Прием расположения на флангах рельефа листиков можно отчасти видеть в тимпане западного входа Патара Оми¹, но более прямой аналогией будет тимпан западного входа Никорцинда². По резьбе этих листиков, более чем по другим частям декора, виден использованный мастером инструмент – нож, по-видимому, заточенный приблизительно под углом в сорок пять градусов. Техника резьбы продиктована применением ножа, им же обусловлен и общий уровень мастерства исполнения. Аналогичный инструмент, подобную же технику и качество выполнения резьбы дают Накуралешская и Мацхваришская двери, однако, не в этом только можно видеть элементы искусства народного творчества, проявляющиеся в этих произведениях³. Отсутствие больших фонов, ломанная линия контуров, резьба треугольного сечения канавкой, отсутствие вертикальных граней, общий невысокий рельеф, срезы дерева на местах закругления форм – все это показатели работы ножом, а не только неопытности резчика Коретской двери. Помимо того, что листики призваны заполнить пустоты фона, они очерчивают панель (табл. 23). С этой же целью расположены листики на треугольных участках в четырех углах каждой панели. Подобный прием размещения листиков известен по декору XI века в архитектуре⁴. В применении такого небольшого элемента, как треугольный листик в образовавшейся паузе между прямоугольным очертанием панели и кругом, и, в особенности, изображений сенмурвов видно использование элементов высокого искусства на общем фоне явлений искусства народного творчества.

Сенмурвы – крылатая передняя часть туловища с ногами и головой собаки, резаны с выявлением рельефа всех отдельных частей (табл. 26 и 27). Даны уши с выемкой общего объема ушной раковины, намечен разрез пасти, из которой свешивается язык, отграничена голова, выявлены туловище и ноги, разработано оперенье крыльев. Шея выделена двумя полосами, причем ближняя к голове разделана пластически, а вторая – это хорошо видно у левого сенмурва и трудно различается у правого – украшена тремя кружочками с точкой в центре, которые нанесены пером черной краской. Это, вне сомнения, должно передать применение пунсонного удара, так хорошо известного по произведениям чеканки X–XI вв. и в резьбе дверей Лашес-Вани, Джахундери, Пхотрери и Чукули. Разрез глаз намечен ножевыми штрихами; у левого сенмурва полукружок радужной оболочки с центром наведен черной краской пером, а у правого черной точкой отмечен лишь зрачок. Сенмурвы, как орнамент в кругах и орнамент корзиночного плетения, носят следы прокраски красной краской. Гораздо большее распространение, чем сенмурв, в грузинском декоре получил паскунджи (грифон), известный по памятникам как X, так XI века. Сенмурв пока известен только по ограниченному количеству памятников, – в Никорцинда – рельефы в основании купола по юго-юго-западной грани⁵, которые представляют прямую параллель Корети; в „прямоугольнике“⁶ орнамента наверху

распространения, он встречается в ранних памятниках, как например, Земо-Скра конца X века (Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 37), Хоспия (в конхе) и Хорения (на западном фасаде) и на некоторых других памятниках того же времени в Джавахети; на алтарной преграде Потолети, на обвязке южной двери Мацхвариши.

¹ Ц. Габашвили, Порталы в грузинской архитектуре, табл. 22 и 23.

² Н. Аладашвили, Рельефы Никорцинда, табл. 18.

³ Одним из типичных произведений искусства народного творчества является балка из Данахвиси, табл. 134.

⁴ *Ars Georgica*, I, рис. 15 на стр. 65.

⁵ Н. Аладашвили, Рельефы Никорцинда, табл. 22.

северной двери малой церкви Ишхани 1006 г.¹, здесь сенмурв с четырьмя ногами, и в Ошки — рельеф в нижней части северо-восточной стороны барабана купола², в котором дана только голова сенмурва с высунутым языком. Изображение сенмурва также приобретает характер датирующего признака не только для рассматриваемого памятника.

Таким образом, такие элементы декора как орнамент корзинчатого плетения, борджгала и сенмурвы, встречающиеся в архитектурном декоре X и XI веков, позволяют включить дверь из Корети в группу памятников резьбы по дереву XI века.

2

Двухстворчатая дверь простой работы из Накуралешы доставлена в Цагерский краеведческий Музей около 1941 года³. Дверь в общем хорошей сохранности; обновлен путем вставки небольшого куска дерева левый поворотный шип; повреждено от пользования два-три звена орнамента. Высота двери 2 м, ширина левой створки 50 см, а правой — 52 см; верхние поворотные шипы выступают на 12 см, неремонтированный, истертый, нижний шип — всего лишь на 4 см.

Доска для двери так же, как в Корети, не чисто выравнена, а лишь сравнительно гладко отесана; левый край менее ровный, чем правый, из-за сучковатости дерева.

В композиционном отношении каждая цельная створка имеет среднюю заключенную в раму панель (табл. 28). Набор орнаментальных мотивов простой, с одной стороны здесь мотивы, идущие из искусства народного творчества, а с другой стороны схема орнамента, идущая из архитектурного декора. Панель, вдвое шире бортов, орнаментирована кругами, пересеченные по диагоналям внешнего квадрата лентами, которые от центра одного круга до центра другого образуют почти фигуру квадрата. Подобная схема орнамента аналогична использованной в Никорцивида (в звездчатом своде) 1010–1014 гг.⁴, Самтавро — памятнике первой трети XI века⁵ и Саване 1046 года⁶, но с той разницей, что в схему орнаментов этих памятников добавлен второй концентрически вписанный круг; есть и небольшие другие различия — во всех трех памятниках круги орнамента связаны между собой узелками, а в Самтавро и с боковыми полосами. Однако, основным в схеме этого орнамента является ряд кругов, пересеченных по диагоналям прямыми лентами, которые не образуют на углах и пересечениях узелки или замкнутой фигуры ромба⁷, второй же круг, в связи с общим характером орнамента в этих памятниках, является уплотнением схемы так же, как, например, две продер-

¹ Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917-го года ..., табл. 37 и 38.

² Там же, табл. 58₁.

³ Снимок, к сожалению, сделан неверно — дверь поставлена верхом вниз, в тексте же дверь рассматривается в верном положении.

⁴ Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 55.

⁵ Там же, рис. на стр. 62; *Ars Georgica*, 1, рис. 22₁ на стр. 69.

⁶ Там же, рис. 27с на стр. 116.

⁷ Грузинский архитектурный орнамент, смотри орнамент из ряда кругов, пересеченных ромбами, рис. на стр. 62 и 63 — Самтавро.

нутые ленты вдоль ряда кругов в другом орнаменте Самтавро¹. Орнамент описанной схемы встречается редко и пока известен только по Башпачетской стеле² X века, представляющей почти полную аналогию Накуралеши и по этим трем памятникам первой половины XI века. В Накуралеши все круги представляют только сомкнутый ряд; в местах сопряжений многие круги имеют полное очертание, что говорит о том, что имеющиеся здесь перемычки вовсе не заменяют узелки развитой схемы. В этих и еще в двух противоположных местах с внутренней стороны кругов резчиком размещены небольшие слезки, которые встречаются в орнаментике храма Баграта в Кутаиси работы второго мастера³ и в двери Сюи Парского — нижний левый орнамент в круге. В отличие от орнаментики архитектурных произведений этот орнамент Накуралеши упрощен резчиком и поэтому не проработан в деталях. Подобный Накуралеши трехгранновыемчатой резьбы орнамент так же, как и отмеченный на примере Корети орнамент плетения из четырех полос, продолжает бытовать в искусстве народного творчества еще и сейчас. Трехгранновыемчатая резьба известна, начиная с памятников архитектуры V–VI вв., встречается в VIII–IX вв. и кое-где лишь в архитектурном декоре на рубеже X–XI вв. как, Тбети⁴, Гудалети⁵, в алтарной преграде Салхино⁶. Эта стабильная по мотиву, не содержащая в себе возможностей гибкого комбинирования резьба, т. е. не обладающая элементами содействующими процессу внутреннего развития из-за простоты и однообразного характера, совсем выходит из применения в большом художественном творчестве, хотя и обладает пластическими достоинствами; но сохраняется в искусстве народного творчества. Несомненно, эта его особенность, а также контрастность во взаимоотношении с другими частями декора и легкость технического исполнения приводят художников — резчиков алтарных преград Сапара и Шюмгвие к использованию глубоковыемчатой трехгранной резьбы в некоторых частях декора рельефных композиций Симеона Столпника и встречи Евагре с Шю на преграде в Шюмгвие⁷, и Рождества в Сапара⁸.

Техникой глубоковыемчатой трехгранной пирамидальной резьбы, какая дана в обрамляющих панели рамах и на средней закрепленной на одну из створок планке Накуралеши отделана древняя колода двери и в церкви Таригел сел. Лаштхвери Ленджерского сельсовета (табл. 60). Современный порог, в среднем $1,5 \times 0,75$ м новой двери, сильно поднят; колода носит следы переделки, укорочена длина еловых вертикальных стоек до 1,55 м, а нижняя планка представляет замену древней. Колода орнаментирована по внутренним сторонам

¹ Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 62.

² Там же, рис. на стр. 34.

³ Там же, рис. на стр. 49; см. еще Пока — рис. на стр. 53 и Сагамо — рис. на стр. 45; алтарную преграду Ховле — *Ars Georgica*, 3, рис. 2 на стр. 146 и табл. 58.

⁴ *Ars Georgica*, 4, табл. 45.

⁵ Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 41.

⁶ Там же, рис. на стр. 41.

⁷ А. Вольская, Рельефы Шюмгвие . . . , табл. 12 и 16; *Ars Georgica*, 3, табл. 64 и 65. Глубоковыемчатая трехгранная резьба использована и в декоре одного из фрагментов алтарной преграды из окрестностей Цинарехи, экспонированных в Государственном музее искусств Грузии.

⁸ *Ars Georgica*, 3, табл. 60.

стоек точно таким же орнаментом, как в Накуралеши, т. е. прямоугольниками (17×19 см), поделенными на равной площади и конфигурации треугольниками проходящими через центр горизонтальной и вертикальной линиями и двумя диагоналями. Между этими орнаментами, в общей плоскости, даны рельефные полувазки, по сути такие же, как на колоде южной двери Мацхвариши. Орнамент в прямоугольниках трехграннопирамидальной резьбы таким, каким он дан в Накуралеши и Лаштхвери, имеется на одном из фрагментов алтарной преграды из храма Баграта в Кутаиси.

Декор двери Накуралеши не блещет высоким мастерством исполнения, здесь так же, как в Корети, на обоих дверях Мацхвариши и на колоде Лаштхвери основным инструментом, которым работал резчик, являлся нож, но, несмотря на упрощение схемы орнамента архитектурного декора и его исполнения и наличия орнамента и его технической выработки, свойственного искусству народного творчества, и эта дверь должна быть датирована первой половиной XI века.

3

В церкви Мацхвар (Спас) в сел. Мацхвариши, более древней, чем ее роспись 1140 года¹, имеются две двери, одна по южному, а другая по западному фасаду. Из них перед южной имеется портик² (табл. 29 и 30).

В конструктивном отношении эти двери так же, как Аци и Чукули, представляют обвязку с включением трех конструктивного назначения поперечин с вставными отдельными отрезками по средней вертикали и с заполняющими ячейки каркаса вставными досками. Вертикальные отрезки переплета и вставные доски зажаты в пазах каркаса. Вся обвязка собрана на деревянных шпильках; в каждом соединении на шпиль их по две. Поперечины, вертикальные части переплета, вставные доски и колода южной двери сделаны из твердой породы дерева, а обвязка двери из сосны. Обращает на себя внимание, что по сравнению с Корети и Накуралеши, доски которых лишь только отесаны, поверхность каркаса, переплета и вставных досок Мацхваришских дверей еще и хорошо выравнена. Колода западной двери и деревянный порог южной двери – поздней работы.

Каркас с вставными досками обеих дверей и колода в южном проеме представляют работу одного мастера, наивно декорировавшего их в духе искусства народного творчества. На верхнем поперечном элементе обвязки южной двери, во всю его длину, в просто очерченной рамке, имеется надпись древнегрузинскими буквами шрифта нухури (рис. 19), чтение и датировка которой рубежом X–XI вв. по палеографическим признакам принадлежит Р. Шмерлинг³ и

¹ Тинатин Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, *Ars Georgica*, 4, Тбилиси 1955, стр. 169–231, табл. 55–78.

² Сравни аналогичное расположение дверей в Саване, где дверь в портике сохранилась много лучше, чем на открытом фасаде.

³ Р. Шмерлинг своей углубленной работой над декоративным убранством грузинских рукописей с IX по XI в. включительно значительно продвинула палеографический анализ (Художественное оформление грузинской рукописи IX, X и XI веков, Тбилиси 1950).

Т. Барнавели. В надписи сказано: „Господи, помилуй Агидулиани Квирикe“. Агидулиани Квирикe был местным человеком, сваном и, вне сомнения, резчиком этой двери точно так же, как Габисо художником двери Сюпи Парского¹.

Деكور двери не расположен по какой-либо определенной композиционной системе, т. е. в его распределении нет композиционного единства, последовательности и органической связи; отдельные элементы его не связаны между собой. Подобное явление встречается и в монументальном искусстве Грузии, в памятниках примерно того же времени, например, в Зеда-Гюогви на портале южной двери², в Пока по южному фасаду, в Бедиа на тимпане над входом в юго-восточное помещение, в Дисеви, в Земо-Скра в декоре восточного окна³, так и в произведениях малого искусства, например, в алтарных преградах Церовани и Уртхви⁴. Мастер Мацхваришской двери заполняет все участки каркаса и переплета разрозненными орнаментальными мотивами точно так же, как и поверхности колоды; на вставных досках помещены отдельные не связанные сюжетной стороной изображения, которые все-таки нисходятся в какой-то, видимо, внутренней связи друг с другом⁵. Кроме того, он прорабатывает и весь фон между изображениями. Таким образом, имея набор некоторых орнаментов и коренящихся в народных представлениях изображений, но не задаваясь ни композиционными вопросами, ни масштабными соотношениями, а проявляя только общий интерес к орнаментальным мотивам и к самим образам человека, птиц и животных⁶, резчик просто располагает их на подходящих с его точки зрения участках своего произведения и в этом не особенно отличается от художников выше перечисленных произведений⁷.

Над надписью, заполняя место, имеется в виде ограничительной рамки неровная полоса треугольного орнамента, как и весь декор этих дверей, выполненная неглубокой резьбой и проштриховкой ножом. Прием использования замыкающего значения полосы довольно редкое явление, его можно указать, например, в Эххеви XI века; и здесь же, в левой каштели колонок оформления северного входа, резьбу треугольников⁸. Система треугольников, в

¹ Эти произведения являются, таким образом, подлинными работами художников, что очень ценно, так как большинство произведений, даже монументального древнегрузинского искусства, является неподлинными (В. Беридзе, Зодчие древней Грузии, Тбилиси 1956).

² Ц. Габашвили, Порталы в грузинской архитектуре, аннотация, стр. 62, табл. 32 и 33.

³ Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 53 — Пока; рис. на стр. 47 — Бедиа; рис. на стр. 45 — Дисеви; рис. на стр. 37 — Земо-Скра.

⁴ *Ars Georgica*, 3, табл. 70—72.

⁵ „... человеческое познание развивается по очень запутанной кривой ...“ отмечает Ф. Энгельс, Диалектика природы, Госполитиздат, Ленинград 1948, стр. 193—194.

⁶ „Все идеи извлечены из опыта, они — отражения действительности, верные или искаженные“ (Ф. Энгельс, Анти-Дюринг, Госполитиздат, Москва 1950, стр. 317); см. еще В. И. Ленин (Философские тетради, Партиздат, Москва 1936, стр. 336), который пишет, что подход человека к отдельной вещи и получение им понятия о ней не есть простой, зеркальномертвый акт, а представляет сложный процесс „... включающий в себя (курсив Ленина) возможность отлета фантазии от жизни.“

⁷ Резная балка, табл. 134, из церкви на горе Данахвиси (Картли) пример бессистемного расположения орнаментальных мотивов, глубоковымечато однообразно исполненных приемом трехгранной резьбы.

⁸ Ц. Габашвили, Порталы в грузинской архитектуре, аннотация стр. 59, табл. 18 и 19; на табл. 20 и 21 смотри Патара-Они.

своей основе таких же, как в полосе над надписью, имеется на левой стойке колоды, в которой ломаная линия сделана, как впрочем, и все другие орнаментальные мотивы колоды, корпусно, а разграничительные между треугольниками стороны нанесены штрихами. Отдельно мотив треугольников и разнообразие приемы клинообразной резьбы¹ так же, как и резьба типа, примененного в Накуралеш и Лаштхвери, выходит из употребления в наборе орнаментальных мотивов большой архитектуры с XII века; его можно встретить в таких памятниках X и XI века, как Качио, в отделке приабсидных капителей, и Пхотрери, представляющих прямую аналогию Мацхвариши, а также в Шепяке² и Тбетн³. Однако он стойко сохраняется в области народного творчества и продолжает бытовать в резьбе по дереву, чему один из примеров столбы „дедабодзи“ древнегрузинского жилого дома „дарбази“ (табл. 16 и 17), не только предметы бытового обихода.

Другой элемент, тоже резанный пластически, можно видеть на правой стойке колоды, это прямоугольники, почти квадраты, лента которых отштрихована двумя полосками. Параллелью может послужить полоса такого же орнамента Земо-Скра⁴, а также орнамент бортов плиты алтарной преграды Самцевриси⁵, отличающийся лишь тем, что промежутки между лентой построения заполнены орнаментом. На правой же стойке колоды дан рельефно резанный равноконечный крест в круге, древо которого установлено на подножии, т. е. являющийся стандартом. Этот тип изображения⁶, в большей или меньшей мере развитый, во множестве встречается на стенах, начиная с V века, и получает широкое распространение в IX и X вв. Такие же крестики в кругах, но иначе резанные, встречающиеся на церквях зального типа, даны на самой двери. Рельефные полуваляки на левой стойке колоды имеют свою аналогию в колоде Лаштхвери; в отделке архитектурных деталей этот вид декора, т. е. уложенные в ряд короткие полуваляки, представляет редкое явление⁷.

Некоторые участки двери украшены орнаментом, представляющим цепь кругов, когда один круг непосредственно захватывает другой круг и так далее, т. е. связь между ними осуществлена без узелков. Этот тип орнамента из кругов, связь которых достигнута без дополнительных элементов, в силу своей природы, почти совсем не используется в наборе архитектурного декора после рубежа X—XI вв.; однако он встречается в Дманиси и в Тбилиском Метехи, памятниках второй половины XIII века, в орнаментике которых обращает на себя внимание почти прямое в это время повторение, лишенное даже живописности, встречаемых

¹ Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, Известия ИЯИМК Филиала АН СССР, IX, Тбилиси 1940, рис. 63 и 67; Georg Tschubinashwili, Die Kirche in Zromi und ihr Mosaik. Tiflis 1934, табл. 12; см. плиты алтарной преграды Потоелети и Мцхета — Ars Georgica, 3, табл. 69; Земо-Скра и Земо-Крихи — Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 37 и 39; см. еще наличник одного из окон церкви в сел. Алексеевке.

² Ц. Габашвили, Порталы в грузинской архитектуре, аннотация стр. 56, табл. 8 и 9.

³ Ars Georgica, 4, табл. 45.

⁴ Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 37.

⁵ Ars Georgica, 3, табл. 73.

⁶ Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, Известия ИЯИМК ФАН СССР, IX, рис. 54, 59, 61; Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 34.

⁷ Ряд очень коротких, не особенно рельефно исполненных, валиков дает отделка диска и ободка крестика из Тетри Цкаро (Цалка) VI—VII вв. (Ars Georgica, 2, рис. 26—32 на стр. 62); полоса подобных валиков, немного крупнее и более рельефных чем в Тетри-Цкаро, имеется на одной из стел коллекции Государственного Музея Грузии (числится под инвентарным номером 207).

ранее орнаментов¹, в частности, мотива цепи кругов². Аналогию же Мацхвариши можно видеть в таких памятниках, как базы столбиков алтарной преграды Гвелдеси VIII—IX вв., на одной из граней башничетской стелы X века³, в декоре восточного окна Земо-Скра⁴, Вале⁵, Пархали⁶, однако по всему характеру исполнения ближайшей аналогией являются навершие южного и западного окон, и навершие южной двери в Эредви 906 г.⁷

Наличие таких орнаментальных мотивов в Мацхваришской двери, исполненных в большей части просто в пластических или проштрихованных контурах, как треугольники, прямоугольники, полуovalики, шестиконечная звезда⁸, штандарт, пластическая крупная круглая пуговка с концентрическими кругами⁹, гармониеобразный орнамент выше и ниже нее¹⁰ и, в частности, мотив цепи кругов, сравнительно редко находят применение в наборе декора архитектуры, но больше использовались в произведениях малого искусства, как стелы и алтарные преграды, например, Гвелдеси, которые близко стоят к произведениям народного творчества. Все это говорит о взаимосвязи высокого искусства с искусством народного творчества, которая, по-видимому, особенно дает себя знать в различных произведениях X и XI веков¹¹. В построении почти всех этих орнаментальных мотивов видно использование линейки и циркуля.

¹ Ср. П. Закарая, Цугругашени (на груз. яз.), Тбилиси 1953; его же, Цаишский архитектурный комплекс (на груз. яз., резюме на русск. яз.), Тбилиси 1956; В. Беридзе, Архитектура Самцхе XIII—XIV вв.

² Орнамент цепи кругов встречается еще на изразцах кирпичной постройки около древнего храма Самцвериси, датированной XVI веком. Эти изразцы, изготовленные, возможно, не только одним мастером-кустарем, представляют хороший образец художественной взаимосвязи искусства народного творчества с высоким искусством. Декоративная отделка изразцов, главным образом, орнаментальными мотивами дает видоизменение схем этих образов, но и сближается с ними характером технического исполнения и указывает на прямые взаимосвязи с образцами резьбы по камню и дереву, с произведениями чеканного искусства и, в целом, отражает общие традиции грузинского искусства (З. Майсурадзе, К вопросу о грузинских изразцах XVI века, *Ars Georgica*, 3, Тбилиси 1950, стр. 201—210, табл. 95—98).

³ На рис. стр. 34 книги Грузинский архитектурный орнамент изображена незаконченно именно та грань, на которой расположен этот орнамент как продолжение орнамента кругов, пересеченных лентами.

⁴ Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 37, см. там же еще и отдельную полосу подобного орнамента.

⁵ *Ars Georgica*, 3, рис. 28 на стр. 48.

⁶ Е. Тавайшвили, Археологическая экспедиция 1917-го года . . . , табл. 143.

⁷ *Ars Georgica*, 4, Тбилиси 1955, табл. 35 и 39.

⁸ Шестиконечная звезда, как упоминалось, встречается, например, в таких памятниках X века, как Хоспия — коиха, Хорения — западный фасад.

⁹ Подобная крупная пуговка известна по навершию одного из окон южного фасада Хвилиша IX века; смотри также навершие окна Сагамо X века (Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 45), а также один из фрагментов, доставленных в Государственный Музей Грузии (инв. № 437) из церкви Гостибе памятника IX—X века.

¹⁰ Полосами гармониеобразного орнамента отделаны внутренние поверхности рамки среднего поля фрагментов алтарной преграды Цебеда, МАК, IV, табл. VII и VIII.

¹¹ Взаимосвязь высокого искусства с искусством народного творчества отмечается, в особенности, в архитектуре VIII и IX вв. (Г. И. Чубинашвили, Грузинское искусство VIII и IX вв., его характер и историческое место, доклад на XI научной сессии Отделения общественных наук АН ГССР, апрель 1943; его же, Архитектурные памятники VIII и IX века в Ксанском ущелье, *Ars Georgica*, 4), а также X в., меньше в архитектуре XI в. (см. памятники этого периода в Джавахети, Цалка, Зуртукети, в Земо и Квемо Сванети). Одним из таких памятников архитектуры является Корого; в особенности, пронизанные духом народного творчества, его рельефы, изобража-

Резьба во многих местах сохранила древнюю ее окраску кирпично-красной краской, которая особенно широко применялась в X веке в украшении архитектурных произведений и даже в таких выдающихся, как Ошки и Пархали¹.

На вставных досках и на переплете даны наивно реалистические изображения птиц, хотя и исполненные народной техникой резьбы, но по ним, как и по изображению „собаки“, видна бóльшая острота и наблюдательность мастера, чем проявленная им в изображениях человеческих фигур; эта особенность проявлена и художником рельефов Лашес-Ванской двери. В изображениях птиц и животного, почти правильных очертаний, дано самое выразительное и без малого передана повадка их². Это именно тот вклад народа, обогащающий высокое искусство, который показывает связи исполнителей с традициями народного творчества и отразившийся, в частности, в изображениях птиц и животных, включенных в архитектурный декор таких произведений, как Ошки (958–966 гг.), Хахули (X в.), Ишхани (1006 г.), Никорцинда (1010–1014 гг.) и другие. По-видимому, изображение животных и птиц перестает позднее применяться.

В это же время XI века изображение зверей и птиц находит широкое распространение и в разрисованной керамике, являющейся по сути дела произведениями народного творчества³. В правой части двери, на второй доске сверху, изображена птица с развернутыми крыльями – „орел“, аналогичное в принципе изображение, но скульптурно выполненное, дают восточный фасад Свети-Цховели⁴, южный фасад в Ошки⁵. На левой нижней доске изображаются две птицы, обращенные друг к другу, видны их лапки с когтями и задранные вверх хвосты⁶ чему аналогией является рельеф южного фасада Хциси 1002 г.⁶.

В изображениях человеческих фигур, при нарушенных соотношениях частей тела, мастером выявлено самое главное – отмечены одежда и черты лица, имеются атрибуты, например,

ющие „отдельные моменты строительства памятника: теска камня, перевозка камня, приготовление раствора и др.“. Они расположены по карнизу западного фасада. „Рельефы... повествующие о... работе строителей, характеризуются... выразительностью... (и) передачей... деталей отображающих действительность“... „Пластические свойства... приближают эти изображения к памятникам IX—X веков“ (Тезисы доклада Р. Мегвешвили на IX научной сессии Института истории грузинского искусства, 17 мая 1955 г., „Архитектурный памятник Корого и его рельефы“; изображение рельефов см. Материалы по этнографии Грузии, V, Тбилиси 1951, рис. на стр. 37 и 38 к статье С. Бедукадзе, Обработка камня в Мтиулету).

¹ Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917-го года, табл. 52 и 53, 138 и 140.

² Сравни с рельефом птички на алтарной преграде Шюмгвие, — А. Вольская, Рельефы Шюмгвие..., табл. 17.

³ См. табл. В. Дзанапаридзе, Керамическое производство XI—XIII вв. в Грузии (по археологическим материалам; на груз. яз., резюме на русск. яз.), Тбилиси 1956; З. Майсурадзе, Грузинская художественная керамика XI—XIII вв. (Ангобированная керамика Дманиси), Тбилиси 1954, см. особо табл. 6 — № 1049 и № 303 — изображение собаки.

⁴ Н. П. Северов, Памятники грузинского зодчества, табл. 22.

⁵ Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917 года..., табл. 52.

⁶ Р. Шмерлинг, Древний Цимозетский храм близ сел. Хциси, *Ars Georgica*, 4, Тбилиси 1955, рис. 8 на стр. 149 и табл. 52. В отношении этого рельефа, мало поднятого над фоном и выполненного в одной плоскости, исследователь отмечает, что „... разработка поверхности тел, крыльев и хвостов птиц представляются прямым использованием приемов народной резьбы по дереву“ (стр. 166).

палка, лук и стрела; музыкальный инструмент¹. Композиция почти отсутствует, не изображена почва — земля, на которой стоят фигуры, нет обстановки, фон разработан условно. На верхней, левой доске изображается фигура мужчины с длинной палкой, имеющей на конце крючок, наподобие палок пастухов, с такой же „кигой“, какую держит изображенная ниже, на вставной доске, женщина с ребенком („богоматер“), и с высокой шапкой на голове. Во всем этом несомненно есть элементы реалистической наблюдательности². Изображение не подписано, но тут же и выше расположена надпись Агидулиани Квирике и возможно мастер здесь дал собственный „портрет“. Ниже на доске изображена женщина с ребенком на коленях и с „кигой“ в руке; при изображении подпись „Христос, помилуй . . .“³, дальше идут под титлом четыре буквы нерасшифрованного собственного имени „Ешца“⁴. На нижней правой доске дано изображение изогнутой, „падающей“ навзничь, фигуры, в чем символически изображается, что истолковывают именно так в своих рассказах местные сваны, поражение всех носителей злого умысла. Подобное изображение падающих навзничь фигур дает несколько позже исполненная, чем дверь в Мацхвариши, фресковая роспись со сценой низвержения св. Георгием идолов в верхнем регистре западной стены в церкви Накапари⁵. Уяснение содержания изображений способствует частичному пониманию норм мировоззрения Квирике Агидулиани. Несмотря на значительную роль и веру в могущество, в широком понимании, церкви, что выразилось в изображении им, по-видимому, богоматери с младенцем на коленях и низвержения носителей зла, он все-таки сохранил достаточно независимости в отношении окружающего мира; он проявляет наблюдательность и зрительную память, которые определенно tendируют к реалистическому восприятию окружающего, выразившемуся, в особенности, в изображении птиц, зверя и „автопортрета“⁴. Из такого соотношения бытового и религиозного в содержании изображений Мацхваришской двери видно, что мастер Квирике, возможно, и плотничавший на селе, был связан с традиционным отношением к церкви, но все-таки решился отступить от него и этим показал преобладающее значение для него реалистического подхода к окружающему⁶. Те же тенденции проявляются в таких выдающихся примерах грузин-

¹ Тинатин Вирсаладзе обратила мое внимание на то, что мужская фигура, на второй доске снизу, в правой части двери, является, по-видимому, изображением играющего (на лютие) пророка Давида и связывается с „восхвалением богоматери“, которая, по-видимому, изображена на второй доске сверху в левой части. Музыкальный инструмент в его руках напоминает древнегрузинский народный инструмент чонгури.

² Шапка находит аналогию в росписи Мацхвариши, которая в исследовании Т. Вирсаладзе особо отмечена, как черта реалистической наблюдательности (*Ars Georgica*, 4, стр. 185); подобные шапки известны и по сванским иконам X—XI вв. — см. Г. Н. Чубинашвили, Альбом грузинского чеканного искусства с VIII по XVIII вв.

³ Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, *Ars Georgica*, 4, стр. 189, прим. 5.

⁴ „Познание есть отражение человека природы“ — В. И. Ленин, *Философские тетради*, Партиздат, Москва 1936, стр. 176, — далее Ленин делает заметки о том, что познание это не непосредственное отражение, а представляет процесс формулирования и образования понятий.

⁵ Сравни, например, изображение богоматери с младенцем, имеющееся на одном из столбиков алтарной преграды Гвелдеси — Г. Н. Чубинашвили, *История грузинского искусства*, I, Тбилиси 1936, рис. 165, — с изображением на Мацхваришской двери; см. Ш. Хидашели, *Основные направления общественной и философской мысли в феодальной Грузии* (на груз. яз.), Тбилиси 1952; его же, *Из истории грузинской общественной и философской мысли* (на груз. яз.), Тбилиси 1954 и еще его же, *Иоане Петрици* (на груз. яз.), Тбилиси 1956.

ского, искусства, как чеканные кресты из Ишхани и Мартвили¹, как Лаклакидзевская икона богоматери² и некоторые другие.

Мацхваришская дверь декорирована в духе народного творчества наивно реалистическими (слегка подкрашенными) изображениями, исполненными простой народной техникой резьбы, с деталями конструкции не грубо отесанными, а гладко выравненными и с использованием инструментов построения орнаментального декора — линейки, циркуля и угольника. Помещенные резчиком изображения по темам известны как в монументальном искусстве, например, орел, „богоматерь“, низвергнутый „идол“, два „павлина“, так и в ярко выраженной народного характера продукции, каковы „собака“, „автопортрет“, птицы, стрелок из лука³, мужская фигура с чонгури в руках и такого же характера орнаментальный декор. Все это в целом находит прямые и косвенные аналогии в произведениях большого и малого искусств, и датируется X веком, что в общем подтверждается и датировкой палеографическим анализом подписи Квирике Агидулиани. Эта датировка южной двери распространяется и на западную дверь Мацхвариши.

Таким образом, как видно на примере двух дверей Мацхвариши, наравне с профессионалами резчиками высокого художественного мастерства, давшими такие блестящие произведения, как Оцидале, Ихотрери, Сюпи Парского и другие, работали и мастера искусства народного творчества, в частности, Квирике Агидулиани в X веке.

¹ Г. Н. Чубинашвили, Ишханский крест 973 года, Вестник Музея Грузии, VI; его же, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII в., Альбом, табл. 3 и 141.

² *Georgische Kunst. Ausstellungskatalog. Berlin 1930*, табл. 8; Н. Кондагов и Д. Бакрадзе, *Опись ...*, рис. 60; Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII в., Альбом, табл. 37—41.

³ Аналогичного стрелка см. в Опки в навершии окна правой арки выступа южного фасада (Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917 года ..., табл. 53).

РЕЗНАЯ ПО ДЕРЕВУ БАЛКА ОТ ЗАВЕРШЕНИЯ АЛТАРНОЙ ПРЕГРАДЫ ЦЕРКВИ В СЕЛ. МЕЛЕСИ

Деревянная резная балка из Мелеси — это один из экспонатов резьбы по дереву, который вместе с колодами из Икви и Ркони, дверьми из Оцидале, Джахундери и Чукули и другими предметами из дерева демонстрировался на устроенной Институтом истории грузинского искусства выставке древнегрузинского искусства, приуроченной к празднествам XX-летия Советской Грузии¹.

Какие сведения имеются о Мелесской балке? Информация о нахождении резной балки в Мелеси была получена Кабинетом истории грузинского искусства Тбилисского государственного Университета от проф. И. А. Джавахишвили, неоднократно посещавшего район карталинского Ахалкалаки. По поручению заведующего Кабинетом проф. Г. Н. Чубинашвили балка была доставлена в Музей древнегрузинского искусства при Кабинете. В каталоге Кабинета под шифром А № 51 значится: „Деревянная часть орнаментированного обрамления алтарной преграды Мелесской церкви“ с датой поступления экспоната на сентябрь 1924 года. Дальнейшая история этого экспоната немногосложна. После реорганизации Музея древнегрузинского искусства экспонат в 1930 году был передан Музею Грузии. Этим ограничиваются наши сведения о Мелесской балке, о которой лишь раз упоминается в ученой литературе².

Мелеси, откуда доставлена балка, на исторической карте, составленной под научным руководством И. А. Джавахишвили, находится в Каргли, между Эртацинда и Икви, расположенных по Тедзамскому ущелью. Тедзамское ущелье включает в себе ряд хорошо известных памятников исторической архитектуры, отличающихся высокими художественными качествами. Это базилика в Ркони VII века, залынные церкви в Гостибе и Кабери X века, купольный храм в Икви XI века, Павниси — известный своими фресками XI века, Саорбиси

¹ Балка впервые экспонировалась на выставке в Музее древнегрузинского искусства при Кабинете истории грузинского искусства Тбилисского государственного Университета; — из этого музея впоследствии образовался самостоятельный Государственный Музей искусств Грузии; в настоящее время балка выставлена в разделе искусства X—XI вв.

² Д. Гордеев, ук. соч., стр. 224. — балка алтарной преграды поступила в Музей Тифлисского Университета из Мелеси (Горийский район) Тедзамского ущелья.

XII века, купольный храм в Метехи (карталинский) XIII века и другие. Помимо этих сооружений здесь расположено и несколько крепостей разного времени, стоящих на историческом пути из Картли через Клде-кари в Триалети, и дальше в Джавахети. Памятники архитектуры от VII до XIII века и более позднего времени в Тедзамском ущелье говорят о том, что этот район Грузии жил в историческом прошлом большой и напряженной жизнью. Строительство и культурная жизнь здесь не прекращалась и после XIII века, однако, по-видимому, не в тех масштабах, как в более раннее время.

В июне 1952 г. было предпринято обследование Мелеси: необходимо было найти сооружение, которое украшала балка. Историческая карта Грузии указывает именно селение Мелеси. Установлено, что это древнее поселение сейчас носит название Чачубети, а название Мелеси сохранилось за местностью, расположенной между селениями Эртацминда и Икви, центральный пункт между которыми представляет Чачубети. Границами Мелеси являются: на востоке небольшое поселение Демна-Мухли¹; западную границу представляет небольшой горный хребет, идущий с юга на север и упирающийся в р. Тедзми; южная граница проходит по отвесным скалам, возвышающимся над Мелеси и покрытым лесом; северной границей является правый берег р. Тедзми.

На этой местности не установлено никаких древних сооружений, за исключением церкви в сел. Чачубети. Церковь построена из грубого и почти никак не обработанного материала — горного хрища, мелкого размера. В кладке стен, в особенности это четко видно на восточном фасаде, и на других вкраплены, а то и выложены целые поверхности из хорошо отесанного камня желтовато-розового и коричневатого цвета. Карнизы даны полочкой. Церковь снаружи не украшена. Сооружение это представляет залую церковь, с обходами по трем сторонам, исполненных во вторую очередь строительства. Еще в 1939 году все своды были целы, сейчас же кроме конхи абсиды, все обрушилось. В помещении сохранилось несколько орнаментированных фрагментов, по исполнению аналогичных Кабери и Гостибе, т. е. принадлежащих X веку, к этому же времени следует отнести и фрагменты облицовочных камней и карнизов, вкрапленных по фасадам.

Внутри особое внимание привлекли два углубления в северной и южной стенах у заплечников абсиды, которые раньше не обращали на себя никакого внимания. Обмер и наблюдения подтвердили предположение, что они служили опорами для балки алтарной преграды². В селении 70-летний старик Шю Абрамович Кавтарадзе, и другие жители, на вопрос: было ли что-либо взято из церкви, ответили, что была взята украшенная орнаментами деревянная балка. Этот и другие ответы, таким образом, полностью подтвердили предположение о назначении углублений у абсидных заплечников в церкви; а также и то, что сел. Мелеси исторической карты носит сейчас название Чачубети.

Мелесская балка представляет отесанный на четыре канта брус; здесь так же, как в случаях Оцидале, Джахундери, Чукули, Сопи Парском, Пхотрери, Мгвимеви материалом избрано

¹ Демна-Мухли расположено между Эртацминда и Чачубети, отдельными домами, население из сел. Гаграми — итшудцы. Мелесский лес (входит в Цигелкалакский лесхоз) начинается от Демна-Мухли и доходит до Иквинского леса.

² Расстояние между стенами 3,85 м; длина балки 3,88 м; углубление на северной стене 47×19 см; северный конец балки 41×17 см; углубление на южной стене 38×20 см; южный конец балки 34×17 см (плюс 5 см на „зуб“). Оба углубления на стенах расположены строго друг против друга.

ореховое дерево. Лицевая (западная) – обращенная в сторону зала – поверхность отделана орнаментальным декором (табл. 133). Задняя (восточная), обращенная к абсиде, сторона балки представляет как бы корыто; балка не являлась конструктивной, т. е. она не предназначалась для несения какой-либо нагрузки, а потому более чем на половину толщи освобождена от древесины, облегчена (рис. 20). Этим приемом мастер

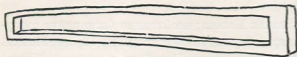


Рис. 20. Мелеси

ясно показал характер назначения своего произведения. Балка, концами заделанная в стены, подпиралась четырьмя колонками, установленными на каменном барьере. Таким образом она являлась конструктивным элементом сооружения. В составе алтарной преграды, функциональное назначение которой заключается в разграничении алтаря от зала, она входила в состав декоративного оформления помещения церкви¹. От всей алтарной преграды в целом сейчас сохранились несколько незначительных фрагментов колонок и камней, принадлежащих нижней части преграды (с большими оговорками можно предположить, что художник-резчик балки и этих камней был один и тот же) и самостоятельно завершенная в художественном отношении резная балка.

В композиционном отношении поле балки разбито на две части от центра, над которым помещена надпись, исполненная шрифтом асомтаврули. Правая и левая части от центрального прямоугольника по количеству звеньев орнамента не одинаковы, но это художника-резчика не затрудняет; ставя задачей декоративно отделать поверхность, вводя в систему относительный порядок, он стремится в целом создать пышность убора.

Над центральным прямоугольником, который входит составной частью в композиционное решение фасада балки, расположена надпись из пяти слов „Христос возвелич Мелси². Св. Георгий“ (табл. 135). Она не содержит в себе даты, но она занимает определенное место во всей композиции, хотя и разрывает обрамление из корпусных пуговок. Надпись является и центром, поскольку в ней заключен определенный смысл, выраженный словами и соединительным звеном в обрамлении балки так же, как, например, в рельефе Нигварая³.

Прямоугольник заключает в себе орнамент, к которому в целом находятся аналогии в орнаментах южного и западного портиков Манглисского храма 1020 г.⁴, на алтарной преграде Саване 1046 года⁵. Однако на Мелесской балке он некоторыми своими особенностями отличается от аналогичных примеров. В Манглиси и Саване он используется в капителях, фасадная поверхность которых представляет квадрат. Листики располагаются точно по

¹ Потолдская алтарная преграда, по-видимому, тоже венчалась деревянной балкой, т. е. каждая капитель имеет правильной формы небольшое углубление, по всей вероятности, для деревянного шипа; такое углубление не свойственно капителям, на которые опирались арочки проемов алтарной преграды.

² Это слово пока не расшифровывается, однако возможное чтение его: „Мелесели“.

³ МАК XII, табл. II, на которой изображены левая и правая части одного рельефа; исследование печатается в пятом томе *Ars Georgica*.

⁴ Г. Н. Чубинашвили, Заметки о Манглисском храме (резюме на немец. яз.), Вестник Музея Грузии, I, Тбилиси 1921, стр. 33–62; Н. П. Северов, Памятники грузинского зодчества, табл. 30.

⁵ *Ars Georgica*, 1, рис. 30 на стр. 126.

диагоналям, они исходят от центра, т. е. круга, и заполняют все поле. Построение не связывается с наружным обрамлением. Мастер Мелесской балки решает ту же задачу, но иначе. Он выбирает наружной фигурой не квадрат, а прямоугольник; делит его диагоналями и по ним располагает листики, исходящие от круга, окружность которого делится попарно на неравные отрезки. Используя это положение, он по вертикали создает связанную с кругом и наружным обрамлением витую полосу, особенностью которой является тугая перевитость, характерная для памятников X—XI вв., и для таких как Ошпидальская дверь или капители храма Баграта¹. Таким приемом резчик добивается связанности всей системы и ее устойчивости; последнему служат и расположенные на вертикалях обрамления узелки².

Резьба листиков Мелесской балки усложнена наличием дополнительного элемента, расположенного на кончике листика (табл. 136 и 137). В архитектурной орнаментике фасадов и алтарных преград XI века это усложнение выражается в том, что здесь вырабатываются либо серповидные перегородочки³, либо дырочки на стыке листиков⁴. Этот прием отделки не встречается ни в более раннее, ни в более позднее время, он придает артистичность выработке орнамента. Этой же цели служат усложнение в листиках Мелесской балки, которое представляет плоскую пуговку, прямую аналогию представляет пример Свети-Цховели 1010–1029 гг.⁵ Этим приемом отмечен весь орнамент балки, который покрашен иногда и вместе с фоном красной краской, прием, широко использовавшийся в X—XI вв. Таким образом разбор этого центрального звена уже показывает связь и принадлежность Мелесской балки искусству первой половины XI века.

Из других приемов отделки типичных для конца X и первой половины XI века в Мелесской балке использованы для обрамления пуговки, их встречаем на таких произведениях резьбы по дереву, как двери из Ошпидале, Джахундери, Чукулли, Пхотрери и Сюни Парского. Но пуговки здесь выработаны иначе, они не имеют вертикальной стеночки, они покаты и именно так, как это имеет место на пуговках в Земо-Крихи⁶. Другим характерным приемом является перехват ленты орнамента, откуда берут свое начало листики⁷, он использован и

¹ Г. Н. Чубинашвили и Н. П. Северов, Пути грузинской архитектуры, рис. на стр. 101; Н. П. Северов, Памятники грузинского зодчества, табл. 103 и 104.

² Узелки-заполнители см. Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 49 и 50 — храм Баграта в Кутанси; рис. на стр. 57 — Кацхи; рис. на стр. 60 — Свети-Цховели; рис. на стр. 65 — Икви; см. еще заполнитель в виде „перышка“ в левом ряду снизу второй рис. на стр. 55 — Никорцинда; см. так же дверь из Мгвимеви.

³ Там же, рис. в левом ряду снизу второй на стр. 39 — портал XI в. Земо-Крихи; рис. в среднем ряду первый и второй сверху на стр. 58 — Манглиси; см. разработку листьев „деревьев“ рис. на стр. 59 — Свети-Цховели.

⁴ *Ars Georgica*, 3, рис. 8 на стр. 153, табл. 58, 62, 71; Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 55 — Никорцинда; рис. на стр. 50 — Храм Баграта в Кутанси; см. также двери из Ошпидале и Джахундери.

⁵ Н. П. Северов, Памятники грузинского зодчества, табл. 22 и 23.

⁶ Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 39 — Земо-Крихи; см. еще рис. на стр. 44 — камень из Атенской церкви Квира-Цховели; рис. на стр. 53 — Пока; рис. на стр. 65 — Икви.

⁷ Там же, рис. на стр. 44 — камень из Атенской церкви Квира-Цховели и Авети; рис. на стр. 50 — деталь портала XI в. храма Баграта в Кутанси и еще рис. на стр. 51; рис. на стр. 55 — Никорцинда; рис. на стр. 56 — Патара Они; и рис. на стр. 58 — Манглиси; см. еще *Ars Georgica*, 1, рис. 18 на стр. 65 — Самтавро, Хциси, Руиси.

в резьбе Чукульской двери. Самый край обрамления балки обработан треугольными плоскими фестонами¹.

Крупные, архитектурного масштаба, звенья орнамента балки также увязываются с искусством XI века (табл. 138 и 139). Здесь особое внимание привлекает построение листьев, пара которых дает начало паре других. Этот прием встречаем например в Манглиси (восточная притолка входа в западный портик)². Еще один прием заключается в создании свешивающихся во внутрь сердечком листиков, очень характерных для орнаментики XI века, например, в Чукули, в алтарных преградах³ и в архитектуре⁴.

Все построение декора балки создано таким образом, что правая и левая части представляют законченные в себе композиции и вместе с центральным звеном декорируют всю поверхность. Однако в композиционном построении и в выработке орнаментации есть общая невыравненность.

Все поле фасада балки разбито на три части: центральное поле и два боковых, из которых правое длиннее левого (185 и 150 см). Справа от центрального поля расположена вертикально витая полоса, дающая ложное начало орнаментальному декору, т. е. они механически соединены. Слева тоже расположена по вертикали полоса орнамента⁵, она замкнута по построению в себе так же, как витая полоса справа. Здесь еще сильнее выступает механическое соединение с орнаментальным декором слева, берущего свое начало от этой полосы орнамента. Концы же орнаментального декора справа и слева закончены, замкнуты — построение создано именно так, что здесь ясно определяется завершенность декора, отсутствие возможности его дальнейшего развития. Таким образом, ясно что художник-резчик, komponуя декор балки, в общем понимал необходимость его завершенности в целом. В центре же он произвел разрыв, с целью дать вставку организующего порядка, как по своему иному назначению в декоре в целом (прямоугольное поле и подпись), так и подчеркивающего вход в алтарь.

В целом балка отделана несколько неряшливо — нет систематичности, естьвольности против порядка и схемы всего декора, ответвления орнамента носят не всегда оправданный характер, в них подчас нет необходимости; во всем этом видно желание не только разнообразить свое произведение, схему орнаментального декора оживить в целом, но и стремление заполнить все пустоты фона, а там, где они остаются, там, естественно, резчик не удовлетворен.

Рассмотрение орнаментов резной балки из Мелеси показывает связи с архитектурной орнаментикой XI века как по схемам, так и по масштабам и технической выработке, которая носит свой специфический характер.

¹ Ср. с Шепяк — Ц. Габашвили, Порталы в грузинской архитектуре, табл. 8 и 9.

² Грузинский архитектурный орнамент, рис. в среднем ряду второй сверху на стр. 58.

³ *Art Georgia*, 3, рис. 8, на стр. 153; табл. 71 — Урткви.

⁴ Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 50 — храм Баграта в Кутаиси; рис. в среднем ряду первый сверху на стр. 62 — Самтавро.

⁵ В основном, почти аналогичное построение можно видеть в одном из орнаментов Никорцинда (Грузинский архитектурный орнамент, рис. на стр. 55, правый внизу), — от средней линии вправо и влево отходят листики, на концах стыки их имеют дырочки, в середине свешивающийся сердечком листик.

ИНСТРУМЕНТ

В. И. Ленин на примере развития русской промышленности докапиталистической эпохи показывает, что „Первой формой промышленности, отрываемой от патриархального земледелия, является ремесло, т. е. производство изделий по заказу потребителя“¹, — ремесло хотя и выделяется в особую форму хозяйственной деятельности, но служит подсобным по сезону делом к сельскому хозяйству и носит патриархальный характер. Деревенские ремесленники работают, как это подчеркивает В. И. Ленин, только „по заказу потребителя“, т. е. не на товарное производство для рынка; круг их заказчиков сильно ограничен. В этот период развития ремесла техника не отличается еще высотой своего уровня, который достигается лишь с переходом к товарному производству на рынок, что непосредственно связано с развитием городов, характерной чертой жизни которых является ремесленное производство и торговли. Анализируя этот факт, В. И. Ленин пишет: „... развитие товарного хозяйства выражается расширением торговли . . . ; рынком для сбыта изделий служат не мелкий сельский базар . . . , а целая область, затем вся страна, а иногда даже и другие страны“². Организация ремесленников в цеха и производство на рынок повышают значение техники, которая и получает свое закономерное отличающееся высоким уровнем развитие.

Анализ основных начальных фаз и характерных черт развития ремесленного производства в Грузии совпадает с выводами исторического анализа В. И. Ленина о русской промышленности докапиталистической эпохи, выводы В. И. Ленина дают ключ к пониманию аналогичных явлений в Грузии. Экономическое и государственное состояние Грузии в конце X и в XI веке являлось той базой, на которой дальнейшее поступательное развитие получила вся, в широком смысле слова, культура феодальной эпохи. Основной формой хозяйственной деятельности в стране было сельское хозяйство, так как известно, что основой феодализма является „феодалная собственность на землю“. В горных районах ведущей отраслью хозяйства было скотоводство (по мере возможности здесь занимались и хлебопашеством). В низинных частях ведущим было земледелие и садоводство (и, частично, скотоводство). Обмен и

¹ В. И. Ленин, Развитие капитализма в России, Сочинения, издание четвертое, том 3, стр. 285.

² Там же, стр. 288.

торговля, в зависимости от общих условий развития хозяйства в стране — в равнинных частях, благодаря природным условиям и удобным путям сообщений — носят оживленный характер: жители гор и жители равнины взаимно ведут обмен и торговлю. (Наряду с внутренним обменом и торговлей была развита и внешняя торговля.) Города, такие как Тбилиси, Самшвилде, Дзманиси, Ахалкалаки, Телави, Артаани, Артануджи и другие, выросшие на магистральных внутренних и международных путях сообщений, являлись средоточием развития ремесел и роста господствующей формы феодальной промышленности — ремесленного производства на рынок. Одна из причин развития городов — это общий хозяйственный уровень развития не только всей страны в целом, но, в особенности, того края, в котором возникал город; он находился в полной сельскохозяйственной зависимости от края. Поэтому не случайно, что грузинские исторические источники всегда рассматривают города в связи с тем краем, где они расположены¹, который не только снабжал основными материалами ремесленное производство, но с которым горожане были связаны в сельскохозяйственном отношении. Факт этот первостепенного значения; К. Маркс и Ф. Энгельс, анализируя и сравнивая античность со средневековьем, пишут: „Если античность исходила из города и его небольшой округи, то средневековье (эпоха феодализма — Н. Ч.) исходило из деревни“², т. е. „... феодальное развитие начинается на гораздо более широком базисе...“³. Грузия на данном этапе развития, т. е. в конце X и в XI веке, объединяется в одно государство, что было выражением потребности феодалов, среди которых был и сам царь, владевших крупной земельной собственностью и развивающихся городов⁴. Это в значительной степени расширило фронт общественных и политических отношений в стране. Маркс и Энгельс, определяя свои позиции критики немецкой идеологии⁵, подчеркивают, что „... бытие людей есть реальный процесс их жизни“⁶. Реально в Грузии X—XI вв. интересующий нас вопрос — ремесло — „Будучи необходимой составной частью городского быта...“ было „... распространено в значительной степени и в деревнях, служа дополнением крестьянского хозяйства...“⁷, правда, задачи ремесленников города и деревни были разные: товарное производство и удовлетворение частных потребностей, но при этом, продукты их ремесла были, в силу всей суммы условий жизни феодального общества, общенародны. Анализ продукции художественного ремесла — чеканки, алтарных преград, предметов быта: посуды, украшений, оружия и т. д. — показывает, что художественное ремесло, непрерывно развиваясь в народной среде и совершенствуя свою технику, достигло в Грузии

¹ Ш. Месхиа, Из истории социальных взаимоотношений в грузинских городах (на груз. яз.), Мимомхилвели, 2, Тбилиси 1951, стр. 102—103; его же, Из истории грузинского феодального города IX—XIII вв, Труды Института Истории им. И. А. Джавахишвили АН СССР, II, Тбилиси 1956, стр. 131—152.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Немецкая идеология, Москва 1934, стр. 14.

³ Там же, стр. 14.

⁴ Там же, стр. 15, Маркс и Энгельс, анализируя западноевропейское средневековье, т. е. эпоху феодализма, пишут: „Объединение более значительных областей в феодальное королевство было потребностью как земельного дворянства, так и городов“, сущность эта одна и та же как для феодализма в Западной Европе, так и для Грузии, поскольку основным экономическим занятием и там и тут было сельское хозяйство, т. е. базис — экономический строй общества в обоих случаях был одинаков.

⁵ См. предисловие Ф. Энгельса к статье „Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии“, Госполитиздат, 1951.

⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс, Немецкая идеология, Москва 1934, стр. 16.

⁷ В. И. Ленин, Развитие капитализма в России, Сочинения, издание четвертое, том 3, стр. 286.

конца X и XI века несравненного уровня, которое в силу условий удовлетворения общенациональных общественных и частных потребностей пронизано глубокими исторически развивающимися народными художественными традициями, продукция которого была общедоступна в понимании.

В частности, блестящего развития в конце X и в XI веке достигло ремесло древоделов и художественная резьба по дереву – такие памятники, как двери из Оцидаде, Джахундери и Сюпи Парского, Чукули, Лашес-Вани и Пхотрери, колоды из Рюни и Аци, Сюпи и Чукули, балка из Мелеси показывают не только высокое мастерство их художников-резчиков, но и общий высокий уровень выработки произведения и техническую сложность применяемого инструмента.

Грузинские источники неоднократно сообщают, что такие породы дерева, как ель¹, т. е. мягкие по древесине, широко использовались в строительном деле, для возведения стен, устройства междуэтажных перекрытий и т. д. Естественно, что требования, предъявляемые к инструменту для обработки такой древесины, были не особенно высоки. Техническое достижение здесь было направлено, главным образом, на экономное расходование древесины, которое требовало применения пилы². Изготовление вообще ремесленного инструмента, а в данном случае пилы и другого плотничного инструмента, стоит в прямой зависимости от общего уровня развития кузнечного и слесарного дела – решающего ремесла в феодальную эпоху. Естественно, что в еще большей зависимости от кузнечного дела находилось изготовление специального инструмента художников-резчиков по дереву как по качеству материала, так и по своей форме.

По таким примерам художественной резьбы по дереву, как дверь из Сюпи Парского, колода из Рюни, балка из Мелеси мы видим, что резчик для своего произведения особо тщательно выбирает материал – древесину. Он выставляет четыре основных требования: во-первых, древесина должна обладать высокой прочностью и твердостью, – это основное условие высококачественной выработки произведения, кроме того, от постоянного употребления древесина изделия не должна крошиться, она прежде всего должна быть долговечной; во-вторых, по структуре в древесине не должно быть сильной и чувствительной разницы в годичных кольцах, т. е. она должна быть максимально однородна по строению, что также основное условие высококачественной выработки произведения; если структура дерева слишком явная, как, например, сосны или ели, то точности в выработке трудно добиться, как это, например, можно наблюдать по обвязкам двери из Мацхвариши (многочисленный этнографический и другой материал Земо и Квемо Сванети показывает, что, например, для домашней утвари всегда выбирали твердой породы древесину); в-третьих, древесина не должна быть сучковатой, поскольку сучковатые места не только мешают резьбе, но они не поддаются резьбе и выкрашиваются (Лашес-Вани, Саване). Мастер предъявлял еще одно четвертое условие к древесине: она должна была быть многолетней (естественной) сушки; сухой материал не только долговечен, но, главное, изделие после выработки сохраняется без искажений (сравни, например, Корети с Пхотрери). И действительно, художники-резчики известных нам произведений резьбы по

¹ И. А. Джавахишвили, *Материалы по истории вещественной культуры грузинского народа* (на груз. яз.), 1, (Строительное искусство в древней Грузии), Тбилиси 1946, стр. 20, 23, 149 и еще стр. 155, 145, 156.

² Там же, стр. 148–149.

дереву X—XI вв. выбирают, как это установлено анализом образцов, в основном древесину орехового дерева, как нельзя лучше отвечающую основным требованиям.

Особые требования к инструменту и его материалу вызывались, с одной стороны, твердостью и прочностью древесины — орехового дерева, а с другой стороны, и общим развитием ремесла, повышенными требованиями к его изделиям.

Акад. И. А. Джавахишвили в своем труде „Материалы по истории вещественной культуры грузинского народа“¹, исследуя строительное искусство, приводит исторический материал по возведению зданий из дерева. Важно отметить, что из Никорминдского ситгеля (грамоты) XI века И. А. Джавахишвили среди прочих терминов анализирует термин „херхули“². В ситгеле сказано: „... построил хлев из камня на извести, 1, и над ним амбар херхули, 1, ...“ Поясняя термин „херхули“, И. А. Джавахишвили пишет: „Как сам термин „херхули“ называется, он должен был быть термином, характеризующим постройки из пиленого лесоматериала“³. Таким образом, совершенно ясным делается широкое использование пилы как инструмента в плотничном деле уже в XI веке. Памятники деревянного зодчества этого времени пока не выявлены⁴. Однако одним из памятников столь отдаленного времени, но художественного ремесла, является дверная колода из Рюни, которая совершенно ясно носит следы работы пилой (применения ее). Здесь виден пропи́л (табл. 88) и, кроме того, пригонка соединения частей колоды на ус, плотность этого соединения осуществлена только благодаря применению пилы. Надо полагать, так как в отличие от Рюнской колоды конструктивные сочленения Чукульской двери продолжают сохранять всю плотность соединения и сейчас, что и их подгонка была осуществлена путем использования пилы. На обвязке двери из Лашес-Вани ее применение вне сомнения. Толщина пилы, примененной на Рюнской колоде, не более полутора миллиметров. Необходимо учесть, что только одним кузнечным способом невозможно изготовить полноценную пилу, — пилу, которую непосредственно можно было бы ввести в действие. Ее необходимо было заточить, что можно было сделать только при помощи (стального) напильника⁴. Вопрос о напильнике, насколько мне известно, на грузинском археологическом

¹ И. А. Джавахишвили, *Материалы по истории вещественной культуры грузинского народа* (по груз. яз.), 1, (строительное искусство в древней Грузии), Тбилиси, 1946, стр. 25—26, 148—149.

² Там же, стр. 149 (а также стр. 26).

³ В Земо-Сванети дома всех деревень построены из камня, за исключением села Сюни Парского, в котором из камня сложена только церковь, возможно, что эти дома двух и даже трех-вековой давности; по сведениям, собранным в Лечхуми, примерно, в 40 км расстояния от Цагери в Чхутери (или Чхутели) имеется древняя церковь, выстроенная из дерева.

⁴ Предположение о том, что пилу можно было заточить только напильником, делает и Б. А. Рыбаков (*Ремесло древней Руси*, Москва 1948, стр. 215). Рыбаков берет (стр. 214) два примера: один предмет X века, а другой XII—XIII вв., на которых прослеживает следы работы напильником. Таким образом, русские мастера с X века применяют напильник для работы по цветному металлу и железу. С ссылкой (стр. 214, прим. 41) на работу Э. Хоревского (*История напильника*, см. „История техники“ вып. II, 1934) Рыбаков пишет „В Западной Европе напильник применялся в XI—XII вв.“. Рыбаков отмечает пилу из археологического материала, добытого на Князьей Горе; она невелика и с мелкими зубьями, и ею (стр. 411) пользовались для обработки — пропила гребней. Далее Рыбаков указывает, что „Для несложных пропилов дерева могла применяться четырехзубая пилка типа Ковшаровского городища“. Рыбаков приводит интересную выдержку из описания похода русов в Закавказье в 943 г. у арабского писателя X века Ибн-Мискавейха: „Привешивают они на себя большую часть орудий ремесленника, состоящих из топора, пилы и молотка и того, что похоже на них“ (А. Ю. Якубовский, *Ибн-Мискавейх о походе русов в Бердаа в 332—943/4 гг.*, *Византийский вестник*, 24, 1926, стр. 65); такая пилка могла быть и

материале специально не изучен, однако о его существовании в эпоху зрелого феодализма в Грузии можно вполне обоснованно предполагать, хотя бы на примере использования пилы в плотничном деле, что, как указывалось выше, подтверждается смыслом термина „херхули“, уже известного по документам XI века. На следы работы напильником мое внимание обратил заведующий кабинетом нумизматики Государственного Музея Грузии Д. Капанадзе; ясно видимые на монетах 1200 г. царицы Тамары, так называемой Тбилисской драмы, хотя они сделаны были из меди¹.

Широкое использование пилы имеет большое значение для истории ремесла и является мерилom высокого уровня развития феодальной промышленности Грузии X—XI вв., степени развития средств производства: предметов труда и орудий производства; размаха связей древоделов и художников — резчиков по дереву с потребителями их труда.

На Мелесской балке применены два, известные еще по раскопочным материалам, инструмента: топор и тесло („эчо“). Общая форма бруса была придана Мелесской балке топором; следы работы топором ровные. Задняя сторона балки, та, которая выдолблена корытом с целью ее облегчения, выдолблена теслом, в данном случае „пехэчо“, лезвие которого доходило до ширины 11,5—12 см; следы работы теслом — слегка овальные выбоины, при направлении ударов вдоль волокон дерева. Тесло и сейчас представляет инструмент широкого пользования в плотничном деле, а в древности оно применялось для различных работ, как, например, для изготовления лодок — однодревко². Топор был в исторические времена и оружием, и лесорубным, и плотничным инструментом, соответственно назначения имел специальную форму и вес. Для

более чем в четыре зуба, но и она не могла отличаться достаточными размерами, с тем, чтобы можно было, например, пронавести распиловку бревен на доски, что именно и представляет смысл и содержание термина „херхули“. Поэтому Рыбаков с полным основанием замечает „Но, по всей вероятности, пила употреблялась в древней Руси только для мелких работ“. Если опять-таки взять пример России, то (стр. 676 и прим. 233) „Самым ранним памятником резного дела является знаменитый Людогощинский крест 1359 г.“, затем (стр. 676 и прим. 229) сохранилось „... несколько резных царских врат XV века“, тогда как (стр. 675) „Массовый материал по плотничному делу сохранился лишь от XVI—XVII вв...“ и широкое применение пилы (стр. 675 и прим. 266) мы не видим ранее XVII века, а раскопочный материал, на котором (стр. 412) не видно „Ниленных срезов...“ доказывает господство топора не только в период XII—XIII вв, но и значительно позднее.

¹ Монеты кабинета нумизматики Музея Грузии „фонда кладов“ в особенности инв. № 1361 и № 1366, ясно показывают применение металлического напильника до чеканки на матрице; см. еще монеты №№ 1362, 1367, 1378, 1381. Образец Тбилисской драмы (т. е. диргема), монеты царицы Тамары и царя Давида правильного чекана 1189—1207 гг., воспроизведен Д. Капанадзе, Грузинская нумизматика, Москва 1955, табл. V, № 65, и см. прим. 98 на стр. 153.

² „Эчо“ общее название, главным образом, металлической части инструмента — тесла, в котором лезвие расположено перпендикулярно ручке, и которым работают только движениями на себя. „Хелэчо“, т. е. тесло, инструмент с короткой, прямой ручкой, длиной в пределах от 35 до 50 см. „Пехэчо“ (см. Вестник Музея Грузии, V, Тбилиси 1930, рис. 4, на стр. 272 к статье Г. Читай, Материалы к истории грузинских пахотных орудий), тоже тесло, с таким же расположением лезвия по отношению к ручке, как в халэчо, но, во-первых, в отличие от хелэчо металлическая часть состоит из двух частей: лезвия и петли, с помощью которой оно закрепляется на ручку, во-вторых, ручка делается изогнутой и длиной до 1,00—1,15 м. При использовании хелэчо работают одной рукой, а другой придерживают в вертикальном или близком к нему положении изделие, кроме того хелэчо используется и в качестве молотка; пехэчо, наоборот, работают двумя руками, изделие лежит горизонтально или в близком к нему положении, как, например, при изготовлении водопоных (и иных больших) корыт из бревна или лодок — однодревко.

изготовления топора и тесла имелись и специальные кузнечные инструменты; основными являются наковальня, клещи и тяжелые молотки. Для заточки были циркульные-круглые точильные камни, вращаемые вручную. Топор и тесло — это два основных инструмента, применявшихся в период подготовки древесины для изделия; надо отметить, что при работе топором изделие всегда находится под некоторым углом к зрению мастера, т. е. оно расположено не целиком в поле его зрения, тогда как при работе теслом изделие прямо обращено к мастеру и поэтому хорошо обзревается, что улучшает непрерывный зрительный контроль за процессом изготовления; их применение видно и на таких произведениях искусства резьбы по дереву, как колоды из Якони и Чукули, двери из Корети, Накуралеси, Мгвимеви и Джахундери¹.

На Мелесской балке видно применение и таких инструментов: долота, стамески, реза и ножа. Долото известно и по раскопочному материалу. Дыры в колесах для оси арбы, найденной в Триалети, не могли быть сделаны без долота. Уже по раскопочному материалу известны ложковидные с полукруглым режущим концом долота, другой конец которых является втульчатым, т. е. с раструбом для деревянной ручки. На Мелесской балке не видно применения подобного долота, но имеются следы долота с прямым лезвием. Подобным долотом произведена выемка фонов между листьями орнамента. Срез перпендикулярно плоскости таким долотом не дает правильной вертикальной стеночки, все эти срезы сделаны стамеской, например, треугольных фестонов по краям балки². Использование стамески видно и на других произведениях резьбы по дереву XI века. Стамески, как и долота, были самых различных величин — от нескольких миллиметров ширины (2,5–3), как это видим по резьбе надписей на вставных досках Лашес-Ванской двери, до нескольких сантиметров ширины. Были и ложковидные по форме стамески; их применение можно наблюдать на рельефных надписях вставных досок Лашес-Ванской двери, и на Чукульской и Пхотрерской дверях в организующей системе орнамента. Резец использован на Мелесской балке для резьбы надписи. Этот инструмент имел, возможно, треугольное сечение. По-видимому, этим инструментом нанесен рисунок некоторых элементов двери из Сюши Парского. Он же, надо полагать, использован для нанесения разграничительных линий между листиками Мелесской балки. Нож, как это видно на примерах дверей Корети, Накуралеси, Мацхвариши, колоде из Лаштхвери, имел тоже очень широкое применение во всех произведениях резьбы по дереву.

Сверло — издревле применявшийся инструмент. Его использование видно на ажурных объемах Джахундерской и Чукульской дверях; им высверлены дырочки в системе орнамента. Но сверло использовалось не только для получения отверстий и притом, по мере надобности, разных диаметров. Оно использовалось и для получения рельефной формы. Так, например, все пуговицы Мелесской балки сделаны сверлом особого профиля (рис. 21). Эти пуговицы имеют

¹ О топоре, его типах и применении в плотничном и лесорубном деле см. Н. Рехвиашвили, Грузинский топор (на груз. яз.), Вестник Музея Грузии, XV — В, стр. 91—114; его же, Ремесленный топор — „надвахи“ (на груз. яз., резюме на русск. яз.), Материалы по этнографии Грузии, VI, Тбилиси 1953, стр. 139—160 и 161—162, табл. I—X; „Высокий уровень строительного искусства и, в частности, искусства возведения сложных деревянных сооружений, а также развитые приемы обработки железа создали плодотворную почву для совершенствования надвахи...; он лучший из плотничных топоров“ (стр. 161); его же, Кузнечное дело в Рача (на груз. яз.), Тбилиси 1953, глава III — грузинский топор и цалди.

² Долото имеет двухстороннюю заточку наподобие ножа, тогда как стамеска заточена только с одной стороны.

центр; это не просто точка, а углубление неправильной формы, с рваными краями (табл. 83). Пуговики не имеют вертикальных стенок, они покаты и имеют почти ровные поверхности, т. е. в их выделке не видно применения долота, стамески или другого специального инструмента. Для их изготовления использовано специальное сверло, имеющее центральную опору квадратного сечения, которая дает центр с рваными краями, а один конец этого сверла заточен — это нож, который очерчивает форму.

Сверло особого сложного профиля применено в Лашес-Ванской двери (рис. 22). Интересно отметить, что мастер сперва попробовал сверло на оборотной стороне доски, причем два сверла



Рис. 21. Мелесц

разных диаметров, но с одинаковым количеством рисующих полос (табл. 84). Выбрав необходимое, он использовал его для создания типичного орнамента XI века. Сверло приводилось во вращение (не иначе как) лучковым приводом, таковы, например, этнографические образцы, дошедшие до нас.

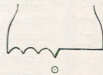


Рис. 22. Лашес-Вани

Из чертенных инструментов надо отметить широкое использование угольника, линейки и циркуля. Например, на Мгвимевской двери все без исключения пуговики наведены по контуру циркулем, а затем, чтобы придать им объем, использована стамеска (табл. 82). На обвязке Лашес-Ванской двери сохранился орнамент, выработанный в резьбе на четыре пятых размера звена, одна пятая же часть не закончена (возможно и потому, что тут попался сучок в древесине), но виден очень четко нанесенный рисунок (табл. 89). Рисунок нанесен циркулем, обе ножки которого были металлические; прямые линии нанесены острием по линейке. Нанесение таких линий можно наблюдать и на Джахундерской двери¹.

Уровень развития техники вообще определяется введением специального инструмента, усовершенствованного и повышающего как качество в выработке изделия, так и производительность труда, рядом с его облегчением. Одним из таких специальных инструментов является инструмент (наподобие высечки пыжей) для выборки отверстий и выбивания пуговок (рис. 23). Выборка малых сквозных и глухих отверстий, как, например, на ажурных объемах дверей из Джахундери, Пхотрери и Чукули, или на обвязке двери из Лашес-Вани, производилась простым небольшим сверлом. Но выборка сверлом больших отверстий и притом глухих, не дает хороших результатов, не дает точности формы; отверстия имеют неровные края; на работу затрачивается больше времени. Выбивка же глухого отверстия специальным инструментом, как, например, это сделано на Оцидальской двери (табл. 81), сокращает и сберегает время и труд, и одновременно дает исключительно точные результаты; достигается большая тщательность. Кроме того дно такого глухого отверстия получается всегда ровным, почти

¹ В Кацхи, начатый строительством в конце X века и законченный около 1014 года, на первой грани придела, создание которого входило в первоначальный план, как и всего обхода, построенного в конце второй четверти XI века, в обрамлении плоским наличником южного окна лишь частично закончена в резьбе только нижняя горизонтальная часть орнаментального декора (*Ars Georgica*, 3, табл. 28, текст стр. 91; см. более полное изображение Н. П. Северов, Памятники грузинского зодчества, табл. 113); но на левой вертикальной поверхности этого же наличника сохранился блестяще выполненный рисунок — чертек той же схемы орнамента, который не закончен выполнением в нижней части. Этот и еще другие аналогичные примеры говорят о высокой культуре точного рисунка — чертежа не только в эту эпоху.

горизонтальным, тогда как при выборке сверлом оно сходит на конус. Этот же специальный инструмент используется и для выбивки пуговок; он бывает разных размеров, как, например, это видно по дверям из Джахундери и Чукули. Чтобы яснее представить себе значение этого инструмента и мастерство, получаемое от применения его, очень показательно сравнение указанных примеров с дверью из Мгвимеви. В Мгвимеви, как указывалось, все пуговки



Рис. 23

образованы по контуру циркулем с последующим использованием стамески (табл. 82). Результаты получились мало удовлетворительные, но они в общем характере резьбы всей двери. Также и глухие дырочки были, вне сомнения, очерчены циркулем, а выбиты долотом или стамеской (без деревянной ручки) с шириной лезвия до 5 миллиметров; форма получилась неряшливая (табл. 87), а труда затрачено много. Если бы эта операция была произведена специальным инструментом – высечкой, то результаты получились бы иные. Что именно такой инструмент существовал, и именно он применялся, подтверждается тем, что пуговки, выбитые на Пхотрерской и на Оциндальской дверях, на Чукульской двери и колоде, на двери и колоде из Аци, и, наконец, на Джахундерской двери, не имеют углублений в центрах. Важным для решения этого вопроса является на Джахундерской двери в левом верхнем углу проба (два кружка, табл. 79) этим инструментом, но большего размера по диаметру, чем сделанные пуговки; такая же проба (один кружок) имеется и на Пхотрерской двери в левом верхнем углу двери, но меньшего размера по диаметру, чем выбитые пуговки. Эти пробы точно такого же значения, как и проба сверлом на обороте двери из Лашес-Вани, т. е. мастер ищет необходимый по величине инструмент, размер которого определялся не только общей схемой и художественными данными орнамента, а и конкретной разбивкой и подготовкой в дереве общей канвы для окончательного выполнения резьбы. Вполне допустимо, что в обоих случаях резчики дверей Лашес-Вани и Джахундери одновременно были и кузнецами, которые, глубоко зная потребности резного дела и ставя себе определенные художественные задачи, стремились повысить свое мастерство и лучше чем профессионалы – кузнецы могли подготовить для себя именно такой инструмент, который находил необходим. Употребление высечки для пуговок подтверждается еще и такой характерной деталью, как пересечение кружков друг другом при смыкании двух линий, по которым они расположены. Такой пример имеем на Чукульской двери, где на вставной доске слева от головы, изображающей св. Луку (табл. 90), в обрамляющей рамке, расположены пуговки, идущие по разным линиям, а при смыкании этих линий расположения, кружки пуговок дают очень тонкое пересечение. Ни каким другим способом это случайное пересечение невозможно достигнуть, если не использованием инструмента типа высечки.



Рис. 24

Еще один инструмент для выбивки кружков применяется в резьбе по дереву, он во всем аналогичен инструменту, используемому в чеканке, это – пунсон (рис. 24). Характер пунсона такой же как и высечки, края его по кругу режущие, но он отличается от высечки тем, что его режущий край не глубокий, а в центре имеет шпинец, который на некоторую долю выступает за линию режущего края. Поэтому центр всегда при выбивке пунсоном в материале бывает более заглубленный чем кружочек. Пунсон использован в нимбах и на разных других частях фигурок на вкладных досках Чукульской двери, на накладных пластинах Джахундерской

двери, на накладных пластинах Джахундерской

двери. (Вполне возможно, что и на Рконской колоде в лепестках применен пунсон, но с двумя концентрическими кружками и центром, т. е. более усложненной системы, которая напоминает профиль сверла, использованного в Лашес-Ванской двери).

Как указывалось выше, все пуговки Мелесской балки выработаны специальным сверлом. Они возвышаются над общей плоскостью балки, а не идут заподлицо, как, например, на Пхотрерской двери, чем достигнута их большая пластичность. Таким же способом сделаны, и также пластичны пуговки в Земо-Крихи (камень от южного входа на запад) и на Гвельдеской алтарной преграде.

Сравнение в применении специального сверла или применение высечки показывает не только преимущество использования более совершенного инструмента, но главное вплотную подводит, на основе исследования техники и применяемого инструмента, к решению вопроса о выявлении однородных произведений резьбы по дереву по их выработке, а тем самым мастерам, их выпускавшим, и, может быть, даже отдельных художников – резчиков.

Декор дверей из Пхотрери, Чузули и Джахундери усложнен резными ажурными объемами, т. е. фоны между частями орнамента сквозные, они просвечивают. Чтобы достигнуть этого эффекта резчик должен был с обратной стороны объема удалить некоторое количество древесины. При этом он пользовался своими обычными инструментами: молотком (не железным, а деревянным), долотом и стамеской. Но для окончательной, глубокой и равномерной, выборки древесины и притом по сюзной кривой поверхности этих инструментов, конечно, было недостаточно. Для этого, вне сомнения, использовались разных размеров инструмент, представляющий металлический стержень с плоским согнутым концом, имеющий режущее лезвие, это так называемый ложжарь, истари употреблявшийся для изготовления деревянной посуды, действие которым заключалось в срезании пластов дерева и в соскабливании поверхности изделия.

Подобного назначения инструмент, т. е. для скобления, употреблялся для различных потребностей, например, струг служил для очистки шкур от мездры; скобель для сдиранья коры с бревен; эти и подобные им по назначению инструменты были известны уже в глубокой древности. Поэтому, наблюдая очень ровную поверхность и общую плоскость, на которую в некоторых случаях не повлияло даже время, таких произведений резьбы по дереву, как двери из Пхотрери, Сюи Парского, Джахундери, Оцидале, обвязка двери из Лашес-Ваши, колода из Ркони, естественно, предполагать наличие инструмента для выравнивания общей поверхности изделия, подобного циклю (или рубанку)¹, железной пластинки с точным по линии режущим краем, в действительности соскабливавшей поверхность древесины². Что подобный инструмент существовал уже в XI веке, подтверждается анализом лицевой поверхности, в особенности, двери из Сюи Парского, которая, по-видимому, не закончена в своей орнаментальной выработке окончательно, и на которой не имеется характерных следов работы топором или теслом, видимых на этой же двери с обратной стороны.

Развитием этого инструмента – таким же как от простого сверла к фигурному по профилю – является специальный инструмент особого фигурного профиля. Использование этого ин-

¹ Б. А. Рыбаков (указ. соч., стр. 413) указывает находку железок для рубанка в Киеве, при этом ссылается на Б. И. и В. И. Ханенко (Древности Приднепровья, вып. V, рис. 20); по-видимому относятся эти железки к XIII веку.

² Возможно, что окончательное выравнивание поверхности производилось и трением.

струмента находим на колодах из Икви и Рюни, на Джахундерской и Чукульской дверях. На Джахундерской двери выбран этим инструментом несложный профиль – канавка (рис. 25). На колоде из Рюни (рис. 26) и Икви (рис. 27) это уже сложные профили. Важным при этом является то, что во всех известных случаях эти профили располагаются по краю изделия, а это наводит на мысль о том, что край изделия является направляющим при работе этим инструментом, и если наблюдаются едва заметные незначительные отклонения от прямой, то именно в тех местах, где направляющий край по каким-либо причинам неровный. Таким

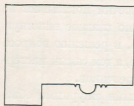


Рис. 25. Джахундери

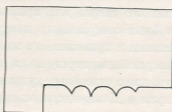


Рис. 26. Рюни

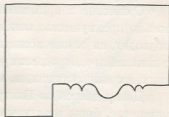


Рис. 27. Икви

образом, этот инструмент имел дополнительное устройство – боковой зуб, благодаря которому без других добавочных сложных устройств можно было добиться высокого качества в работе. Работа этим скоблящим инструментом, а так же и такими, как локкарь, струг, скобель и другие, в отличие от современного рубанка, который, вне сомнения, тоже имеет свою историю, производилась не от себя, а на себя. Что именно боковая профилировка на этих изделиях сделана специальным инструментом описанного вида, подтверждается анализом левого края Чукульской двери. Рядом с профилированной частью художник-резчик расположил нить пуговок, которую окантовал врезанной полоской; и нить пуговок и полоска сделаны согласно канве, расчерченной по линейке. Однако при работе резчик несколько отклоняется от точного направления, эта неправильность заметна лишь при особом, пристальном рассмотрении предмета, а именно не прямо с фасада (табл. 85), а вдоль резьбы (табл. 80). И тут именно выявляются особенности техники – профилированный край*выработан специальным инструментом, поэтому он носит безукоризненно точный характер исполнения (табл. 86), а врезанная полоска, хотя и придерживается прочерченной линии, но отклоняется от нее, что вызвано именно техникой резьбы, т. е. использованным инструментом и работой от руки (табл. 80).

Резчик Мелесской балки из рассмотренных инструментов применяет ограниченное количество, это главным образом ходовые и не специальные инструменты. По-видимому, его общий замысел решения декоративной выработки поверхности балки сводился к резьбе архитектурного характера как в техническом отношении, так и в отношении масштаба и монументальности. Задача, как это видно из сравнения, не совсем обычная для резчиков по дереву, с которой он в общем справился, но которую тем не менее не смог во всех деталях разрешить до конца. Этим общим характером произведения возможно и объясняется применение им ограниченного количества инструментов, без использования особых, специальных; учитывая при этом и то обстоятельство, что балка венчала алтарную преграду, т. е. была расположена на довольно значительной высоте и не могла быть рассматриваема так близко, как двери или колоды к ним. Она плохо освещалась, и следовательно использование специального инстру-

мента, дающего нежное очертание формы, как это видно по довольно многочисленным примерам, могло быть при этом и излишним, т. е. формы ими выработанные, естественно, в полумраке не были бы четко доступны для зрения. Но возможно, что резчик Мелесской балки был поставлен и в такие условия, которые вообще ограничивали его.

Рассмотренные инструменты художников-резчиков по дереву показывают общий высокий технический уровень этого ремесла и достигаемого при помощи инструментов мастерства выработки произведения. При этом нельзя не остановить своего внимания на том факте, что, судя по сохранившимся непревзойденным образцам, не только резьба по дереву, но и искусство чеканки и резьбы по камню достигли в Грузии высокого уровня развития в конце X и в XI веке, что не в последнюю очередь объясняется и наличием самого разнообразного инструмента, требовавшего умения в обращении. Изготовление инструмента, т. е. орудий труда, в феодальную эпоху находилось в прямой зависимости от уровня кузнечного дела, в котором также наличие специального инструмента, например, фигурных вставок разного профиля в наковальню, играет прогрессивную роль, и непосредственно ведет к более совершенной выработке предметов кузнечного труда и, в частности, инструмента для ремесленников и такие, например, как котельницы, оружейники и чеканщики, творчески подходя к решению стоящих перед ними задач художественного и технического порядка, сами изготавливают часть обычного, а, в особенности, соответственно потребностям, специального инструмента (например, пунсоны, фигурные молоточки, долота чеканщиков и т. д.), что в целом не могло не влиять не только на общий уровень развития кузнечного дела, но и могло, в силу этого, не влиять и на другие ремесла и, в частности, на развитие резного дела по дереву, открывая перед ним определенные возможности, которые, как это видно по примерам, и были по-разному, в известной мере, реализованы художниками-резчиками. А это, в свою очередь, приводит к выводу о том, что ряд художественных разделов изобразительного искусства, как чеканка, резьба алтарных преград по камню и в алебастре, резьба по дереву и архитектурная орнаментика, был охвачен в эпоху объединения Грузии не только творческим порывом, но и художественной общностью. Последняя обусловлена также техническими достижениями в области создания и использования инструмента и развивающимися художественными народными традициями. Поэтому совершенно закономерно проведение аналогий в частных конкретных случаях для произведений декоративной резьбы по дереву с другими областями художественного творчества.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Грузинский народ в процессе исторического развития создал многообразное, наделенное ярко выраженными индивидуальными чертами, широко доступное для понимания высокое искусство. Это искусство, как и искусство других исторических народов, выросшее на основе народного творчества и глубоко уходящее своими корнями в его различные области, разнообразное по темам и сюжетам, по приемам компоновки и технике исполнения, в целом отражало наблюдения и творческую фантазию народа, отвечало его эстетическим запросам и вкусам.

В искусстве резьбы по дереву, пожалуй больше чем в других искусствах, видна унаследованная не застывшая, а развивающаяся традиция обращения с деревом – широкая народная основа, идущая с древнейших времен и дожившая до наших дней как в низинных районах Грузии – Картли, Кахети и других, так и в горных, как Хевсурети, Лечхуми, Квемо и Земо Сванети. Среди произведений такого рода наиболее выделяется группа памятников художественной монументально-декоративной резьбы по дереву зрелого средневековья – точнее перелома X и XI вв. – Оцидале, Джахундери, Чукули, Пхотрери, Сюни Парский, Лашес-Вани и другие. Эта группа произведений связывается с памятниками грузинского искусства других видов, прежде всего с архитектурой как второй половины X века, – храмы в Ошки, Кумурдо, Вале, Земо-Крихи и другие, так и первой половины XI века – храмы Баграта в Кутаиси, Никорцинда, Самтависи и другие; равно с алтарными преградами Салхино, Атени, Сапара, Ховле, Шномгвие, Спети, Саване конца X века и первой половины XI века; далее, с памятниками чеканки – Ишханским крестом 973 года, Саголашенскими пластинами около тысячного года, Шемокмедскими пластинами 1008 года и иконами первой трети XI века – св. Георгия из Джумати, Лаклакидзевокой иконы богоматери, фрагментом иконы из Лайлаши с изображением Симеона и другими.

Одной из основных проблем искусства, которой поглощены художники этого времени, является пластичность произведения. В архитектуре X–XI вв. фасадное оформление зданий ornamentацией и фигурными рельефами становится одной из основных задач строителей. Однако, если уже в архитектуре X века окна зданий обрамлены широкими ornamentированными наличниками, двери такими же навершиями, карнизы сплошь покрываются ornamentированными полосами и появляются на фасадах большие резные кресты, рельефы и декоративные пристенные арки, то в сооружениях XI века декоративное убранство делается не только элементом подчеркивания тех или иных архитектурных частей, а и ведущим компонентом художественного произведения. Но при всем этом, архитектурная обработка фасадов не затемняет структуру, архитектонику сооружения, – она учитывает систему членения внутреннего пространства и общую композицию архитектурных масс. Получившие

широкое распространение декоративные пристенные арки, которыми обрабатываются фасады, представляют замкнутую систему, переходящую из фасада в фасад. Окна (и двери) обрамляются орнаментированными не только широкими, но сложного профиля наличниками, барабаны куполов получают богатую орнаментальную отделку окон и карнизов.

В пластике по металлу — в чеканке, перед художниками стоит та же задача, т. е. нахождение таких средств изображения, которые давали бы объемное решение, в особенности, скульптурных изображений человеческой фигуры. Эта же задача стоит и перед художниками алтарных преград.

В области же резьбы орнаментов, которая по количеству и разнообразию мотивов делается чрезвычайно богатой, эта тенденция приводит к сложной скульптурной разработке, заключающейся в тщательной лепке деталей и в введении дополнительных украшающих подробностей.

Именно в этом отношении, т. е. в выявлении пластичности произведения и разработанной декоративности их, отвечающих тенденции эпохи, двери художественно-декоративной резьбы сближаются с памятниками первой трети XI века. Вместе с ярким выявлением этих художественных установок, в них есть еще и элементы, идущие от искусства X века или указывающие на известную близость их к произведениям последней четверти X века, как наличие архаических скульптурок и ряд деталей и частей орнаментального декора. Таким образом, декоративная художественная резьба рассмотренных деревянных дверей полноправно и полностью включается в искусство перелома X и XI вв. с его яркими художественными установками. Чрезвычайный интерес и значение приобретает, кроме того, тот факт, что удалось выявить еще несколько резных деревянных дверей, в которых отчетливо использованы элементы высокого искусства на общем фоне искусства народного творчества, и даже произведения простонародной резьбы, являющиеся показателем глубины художественной культуры и художественных интересов широких масс населения.

ВОСПРОИЗВЕДЕННЫЕ НА ТАБЛИЦАХ ПРЕДМЕТЫ НАХОДЯТСЯ:

На местах:

Данахвиси (Картли).
Ламульд (Земо Сванети).
Лаптхвери (Земо Сванети).
Мабеци (Квемо Сванети).
Махаша (Квемо Сванети).
Мацхвариши (Земо Сванети), обе двери.
Местия (Земо Сванети).
Мцхета (Картли).
Пхотрери (Земо Сванети).
Сасаши (Квемо Сванети).
Сюпи Парский (Земо Сванети).
Сюпи Цюрмский (Земо Сванети).
Чакаши (Земо Сванети).
Чукули, см. табл. 61 и 62 (Квемо Сванети).

В Государственном имени акад. С. Н. Джанашиа Музее Грузии:

Гошо (Аджара).
Джахундери (Квемо Сванети).
Икви (Картли).
Коринта (Картли).
Ларгвиси (Картли).
Мгвимеви (Имерети).
Меджврисхеви (Картли).
Мелеси (Картли).
Оцидале (Самегрело).
Ркони (Картли).
Саване (Имерети), обе двери.
Цагери (Лечхуми).
Чирдили (Хевсурети).
Чукули (Квемо Сванети).

В Государственном Музее искусств Грузии:

деревянная болванка под чеканную икону (Лечхуми).

В Кутаисском историко-этнографическом Музее:

Корети (Имерети).
Лашес-Вани (Имерети).

В Местийском краеведческом Музее:

предметы из Земо Сванети, см. табл. 3; 7 и 8; 9; 14.
Аци (Земо Сванети).

В Цагерском краеведческом Музее:

Накуралеша (Лечхуми).

НА ТАБЛИЦАХ ВОСПРОИЗВЕДЕНЫ СНИМКИ:

- Барнавели Т. — табл. 134 — принадлежит автору.
Бартышевского Г. — табл. 44—57; 70—76; 133 и 135—139 — принадлежат Нико Чубинашвили.
Давидова Д. — табл. 99 — принадлежит автору.
Джомидава Н. — табл. 58 — принадлежит автору.
Ермакова Д. — табл. 34; 43; 63; 96; 108 — принадлежат Государственному Музею искусств Грузии.
Савина В. — табл. 2; 5; 11; 15; 18 и 19 — принадлежат Управлению по охране и реставрации памятников культуры Грузии при Министерстве культуры ГССР.
Склифасовского Л. — табл. 64—68; 77 и 78 — принадлежат Институту истории грузинского искусства АН ГССР.
Тулашвили В. — табл. 4; 6; 9; 12 и 13 — принадлежат Государственному имени акад. С. Н. Джанашиа Музею Грузии; табл. 32 и 33; 35—42 — принадлежат Нико Чубинашвили; табл. 29; 69; 97 и 98; 111—116 — принадлежат Государственному Музею искусств Грузии.
Чубинашвили Г. Н. — табл. 16 и 17 — принадлежат Институту истории грузинского искусства АН ГССР.
Чубинашвили Нико — табл. 1; 3; 7 и 8; 10; 14; 20—28; 30 и 31; 58а; 59; 60—62; 91—95; 100—107; 109 и 110; 117 — 132 — принадлежит автору.

ПЕРЕЧЕНЬ ТАБЛИЦ

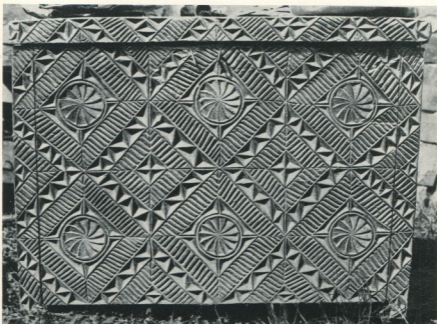
1. Чажани, сундук	Фото Нино Чубинашвили
2. Махаши, сундук в ц. Таригел	Фото В. Савина
3. Кресло из местного музея	Фото Нино Чубинашвили
4. Медвирисхеви, кресло	Фото В. Тулашвили
5. Мабечи, кресло в доме И. Ониани	Фото В. Савина
6. Гонно, табакорезка	Фото В. Тулашвили
7. Сундук из местного музея	Фото Нино Чубинашвили
8. Сундук из местного музея	Фото Нино Чубинашвили
9. Коринта, кресло	Фото В. Тулашвили
10. Кресло из местного музея	Фото Нино Чубинашвили
11. Сасаши, диван в доме Г. Ониани	Фото В. Савина
12. Ларгвисп, диван	Фото В. Тулашвили
13. Чирдили, кровать	Фото В. Тулашвили
14. Кресло из местного музея	Фото Нино Чубинашвили
15. Сасаши, сундук, в доме Г. Ониани	Фото В. Савина
16. Михета, грузинский жилой дом „дарбази“, фрагмент столба „дедабодди“ и балки	Фото Г. Н. Чубинашвили
17. Михета, грузинский жилой дом „дарбази“, фрагмент столба „дедабодди“	Фото Г. Н. Чубинашвили
18. Сасаши, фрагмент деревянной перегородки в первом этаже „мачуб“ сванского жилого дома „кор“	Фото В. Савина
19. Сасаши, фрагмент деревянной перегородки в первом этаже „мачуб“ сванского жилого дома „кор“	Фото В. Савина
20. Местия, аналой в ц. св. Георгия	Фото Нино Чубинашвили
21. Местия, аналой в ц. св. Георгия	Фото Нино Чубинашвили
22. Корети, общий вид	Фото Нино Чубинашвили
23. Корети, фрагмент верхней половины двери	Фото Нино Чубинашвили
24. Корети, деталь орнаментации	Фото Нино Чубинашвили
25. Корети, деталь орнаментации	Фото Нино Чубинашвили
26. Корети, сенмури	Фото Нино Чубинашвили
27. Корети, сенмури	Фото Нино Чубинашвили
28. Накуралешп, общий вид	Фото Нино Чубинашвили
29. Мацхвариши, западная дверь, общий вид	Фото В. Тулашвили
30. Мацхвариши, южная дверь, общий вид	Фото Нино Чубинашвили
31. Мацхвариши, фрагмент верхней половины южной двери	Фото Нино Чубинашвили
32. Оцидале, общий вид	Фото В. Тулашвили
33. Оцидале, фрагмент	Фото В. Тулашвили
34. Днахундери, общий вид	Фото Д. Ермакова
35. Днахундери, деталь орнаментации	Фото В. Тулашвили
36. Днахундери, деталь денора	Фото В. Тулашвили
37. Днахундери, пустотелый резной объем, вид сверху	Фото В. Тулашвили
38. Днахундери, пустотелый резной объем, вид сбоку	Фото В. Тулашвили
39. Днахундери, скульптурная фигурка	Фото В. Тулашвили
40. Днахундери, скульптурная фигурка	Фото В. Тулашвили
41. Днахундери, скульптурная фигурка	Фото В. Тулашвили
42. Днахундери, скульптурная фигурка	Фото В. Тулашвили
43. Чукули, общий вид	Фото В. Тулашвили
44. Чукули, скульптурная фигурка	Фото Д. Ермакова
45. Чукули, скульптурная фигурка	Фото Г. Бартышевского
46. Чукули, скульптурная фигурка	Фото Г. Бартышевского

47. Чукули, скульптурная фигурина
 48. Чукули, пустотелый резной объем
 49. Чукули, пустотелый резной объем
 50. Чукули, пустотелый резной объем
 51. Чукули, пустотелый резной объем
 52. Чукули, пустотелый резной объем
 53. Чукули, пустотелый резной объем
 54. Чукули, пустотелый резной объем
 55. Чукули, пустотелый резной объем
 56. Чукули, пустотелый резной объем
 57. Чукули, пустотелый резной объем
 58. Аци, общий вид
 58а. Аци, фрагмент верхней части двери
 59. Аци, фрагмент колоды
 60. Лаштхвери, фрагмент колоды
 61. Чукули, фрагмент колоды
 62. Чукули, фрагмент колоды
 63. Саване, общий вид
 64. Саване, деталь орнаментации
 65. Саване, деталь орнаментации
 66. Саване, деталь орнаментации
 67. Саване, деталь орнаментации
 68. Саване, деталь орнаментации
 69. Ламульд, скульптурная фигурина
 70. Рюони, колода, общий вид
 71. Рюони, деталь орнаментации
 72. Рюони, деталь орнаментации
 73. Рюони, фрагмент колоды
 74. Рюони, фрагмент колоды
 75. Ивани, колода, общий вид
 76. Ивани, фрагмент колоды
 77. Лечхуми, деревянная болванка под чеканную икону
 78. Лечхуми, деревянная болванка под чеканную икону
 79. Двахуидери
 80. Чукули
 81. Оциндале
 82. Мгвимеви
 83. Мелеси
 84. Лашес-Вани
 85. Чукули
 86. Рюони
 87. Мгвимеви
 88. Рюони
 89. Лашес-Вани
 90. Чукули
 91. Сюни цюрмский, деревянная болванка под чеканную икону
 конного Георгия в ц. Мацхвар, общий вид
 92. Сюни цюрмский, фрагмент
 93. Сюни цюрмский, фрагмент
 94. Сюни цюрмский, фрагмент
 95. Сюни цюрмский, фрагмент
 96. Мгвимеви, общий вид
 97. Цагери, общий вид
 98. Цагери, деталь орнаментации
 99. Лашес-Вани, общий вид
 100. Лашес-Вани, фрагмент левой верхней части двери
 101. Лашес-Вани, фрагмент правой верхней части двери
 102. Лашес-Вани, крест в левой части двери
- Фото Г. Бартышевского
 Фото Г. Бартышевского
 Фото Г. Бартышевского
 Фото Г. Бартышевского
 Фото Г. Бартышевского
 Фото Г. Бартышевского
 Фото Г. Бартышевского
 Фото Г. Бартышевского
 Фото Г. Бартышевского
 Фото Г. Бартышевского
 Фото Г. Бартышевского
 Фото Г. Бартышевского
 Фото Н. Джомидава
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Д. Ермакова
 Фото Л. Склифасовского
 Фото Л. Склифасовского
 Фото Л. Склифасовского
 Фото Л. Склифасовского
 Фото Л. Склифасовского
 Фото В. Тулашвили
 Фото Г. Бартышевского
 Фото Г. Бартышевского
 Фото Г. Бартышевского
 Фото Г. Бартышевского
 Фото Г. Бартышевского
 Фото Г. Бартышевского
 Фото Л. Склифасовского
 Фото Л. Склифасовского
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Д. Ермакова
 Фото В. Тулашвили
 Фото В. Тулашвили
 Фото Д. Давидова
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвил

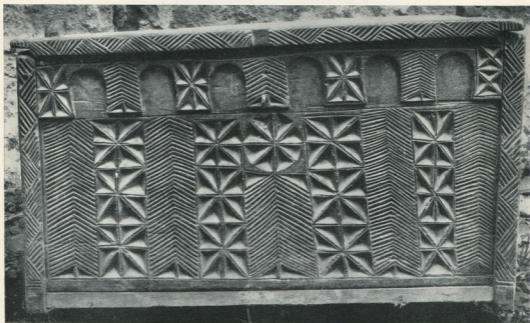
103. Лашес-Вани, крест в правой части двери
104. Лашес-Вани, скульптурная группа
105. Лашес-Вани, скульптурная группа
106. Лашес-Вани, скульптурная группа
107. Лашес-Вани, деталь орнаментации
108. Пхотрери, общий вид
109. Пхотрери, фрагмент верхней части двери
110. Пхотрери, фрагмент нижней части двери
111. Пхотрери, скульптурная фигура
112. Пхотрери, скульптурная фигура
113. Пхотрери, скульптурная фигура
114. Пхотрери, скульптурная фигура
115. Пхотрери, деталь орнаментации
116. Пхотрери, пустотельный резной объем
117. Сюни парский, общий вид
118. Сюни парский, фрагмент верхней части двери.
119. Сюни парский, фрагмент нижней части двери
120. Сюни парский, деталь орнаментации
121. Сюни парский, деталь орнаментации
122. Сюни парский, деталь орнаментации
123. Сюни парский, деталь орнаментации
124. Сюни парский, деталь орнаментации
125. Сюни парский, деталь орнаментации
126. Сюни парский, деталь орнаментации
127. Сюни парский, деталь орнаментации
128. Сюни парский, деталь орнаментации
129. Сюни парский, деталь орнаментации
130. Сюни парский, деталь орнаментации
131. Сюни парский, деталь орнаментации
132. Сюни парский, деталь орнаментации
133. Мелеси, общий вид балки
134. Данахвиси, общий вид балки
135. Мелеси, фрагмент центральной части
136. Мелеси, фрагмент
137. Мелеси, фрагмент
138. Мелеси, фрагмент
139. Мелеси, фрагмент

- Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Д. Ерманова
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото В. Тулашвили
 Фото В. Тулашвили
 Фото В. Тулашвили
 Фото В. Тулашвили
 Фото В. Тулашвили
 Фото В. Тулашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Нико Чубинашвили
 Фото Г. Бартышевского
 Фото Т. Барнавели
 Фото Г. Бартышевского
 Фото Г. Бартышевского
 Фото Г. Бартышевского
 Фото Г. Бартышевского
 Фото Г. Бартышевского

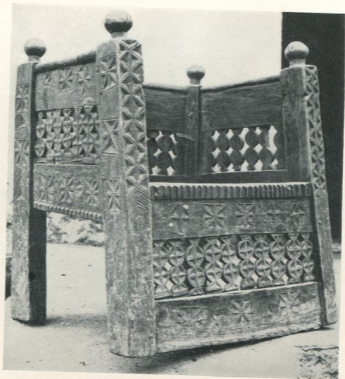
ТАБЛИЦЫ



1. Чажаш, сундук



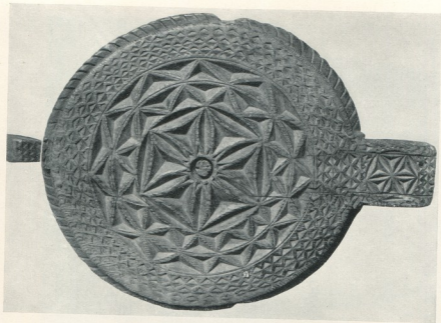
2. Махаш, сундук



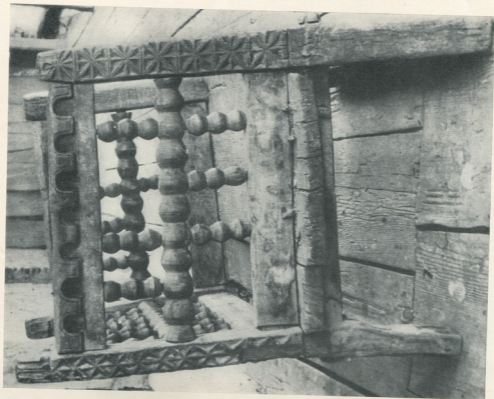
3. Кресло из местийског о музеи



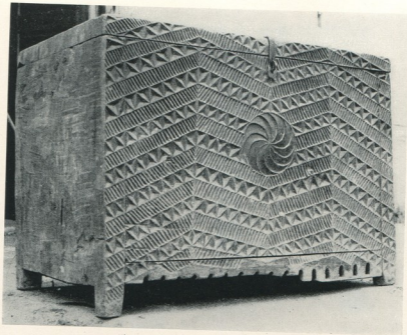
4. Меджирисхени, кресло



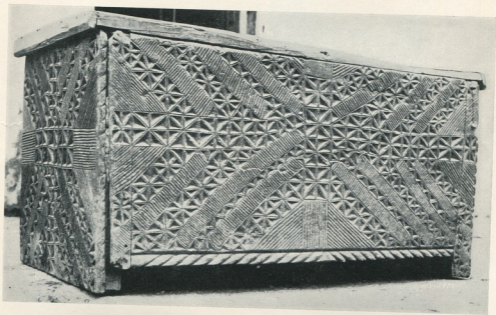
6. Гюшо, гюблатореана



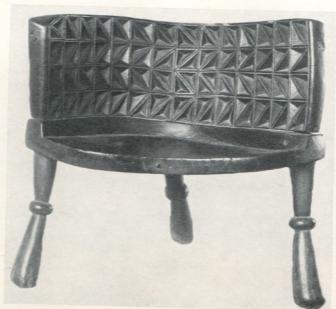
5. Мабечи, вресло в доме И. Опшани



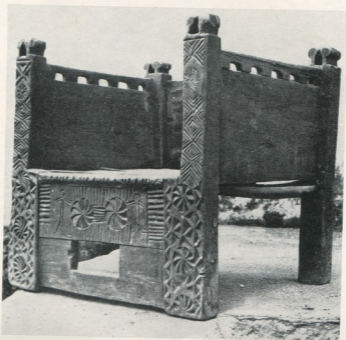
7. Сундук из местного музея



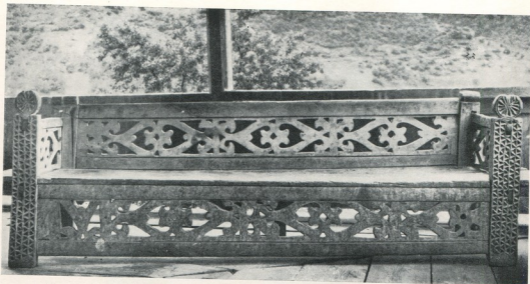
8. Сундук из местного музея



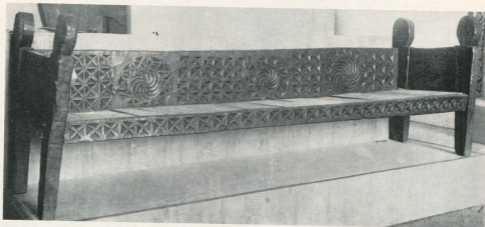
9. Коринта, кресло



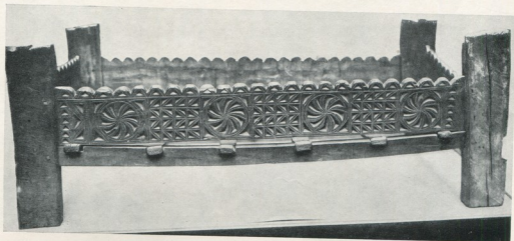
10. Кресло на местийского музея



11. Сасаши, диван в доме Г. Онгани



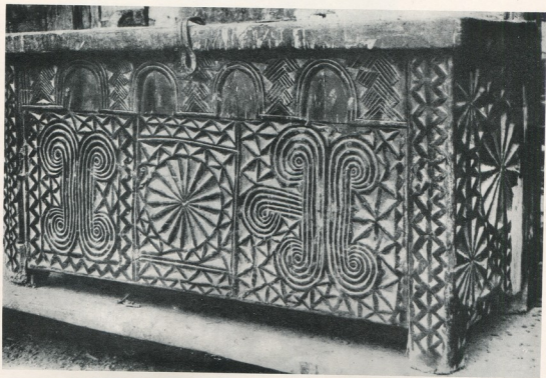
12. Ларгвиси, диван



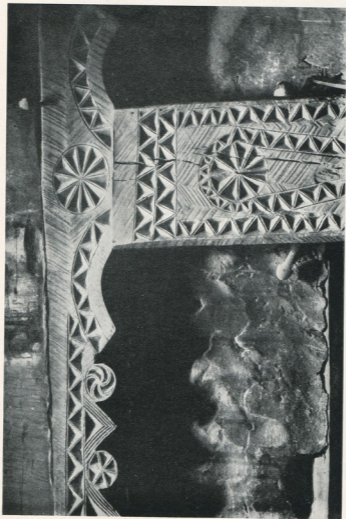
13. Чирдали, кровать



14. Кресло из местного музея



15. Сасаши, сундук в доме Г.Ошани

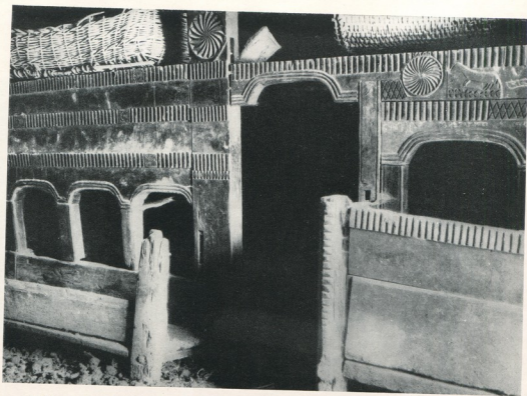


16. Мухета, фрагмент резьбы в ясном доме





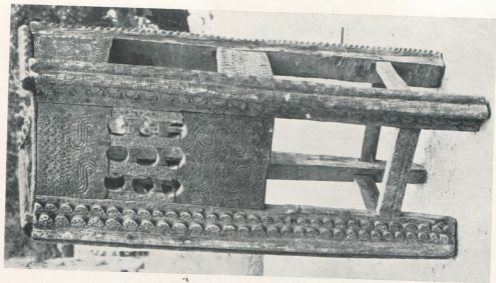
17. Мицхета, фрагмент резьбы в жилом доме



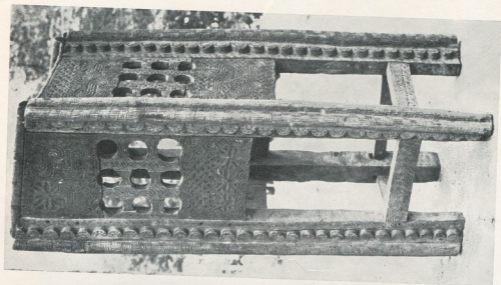
18. Сасаши, фрагмент резьбы в жилим доме



19. Сасаши, деталь резьбы в жилим доме



21. Местия, аналов



20. Местия, аналов





23. Корети



24. Корети





25. Корети

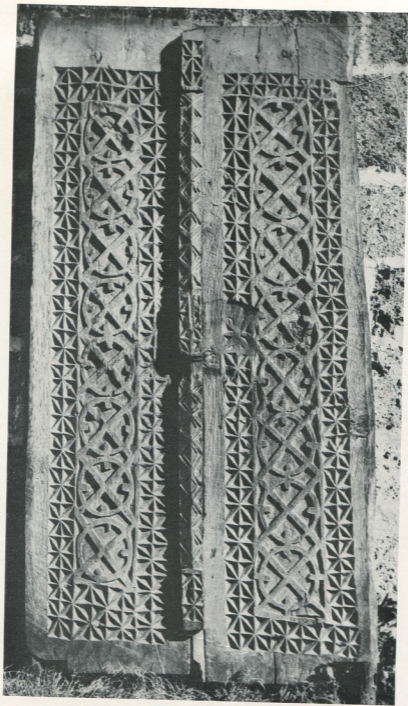


26. Корети





27. Корети



28. Накуралеш





29. Мацхвариши, западная дверь

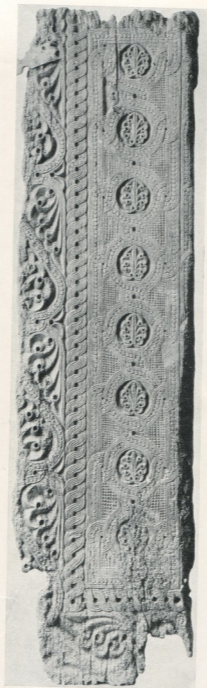


30. Мацхварити, южная дверь

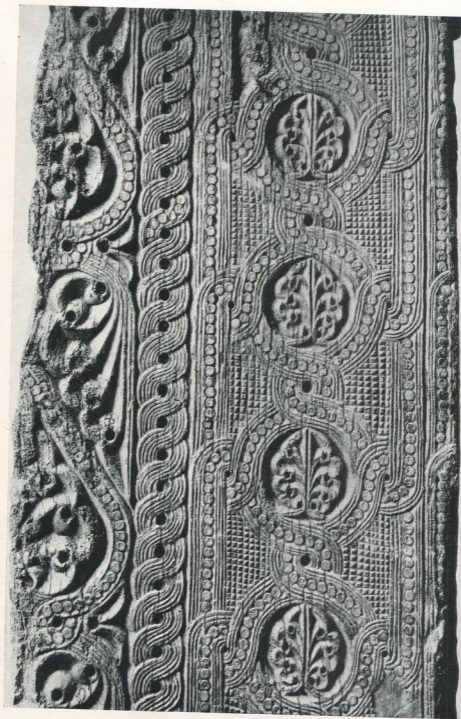


31. Мацхвариши

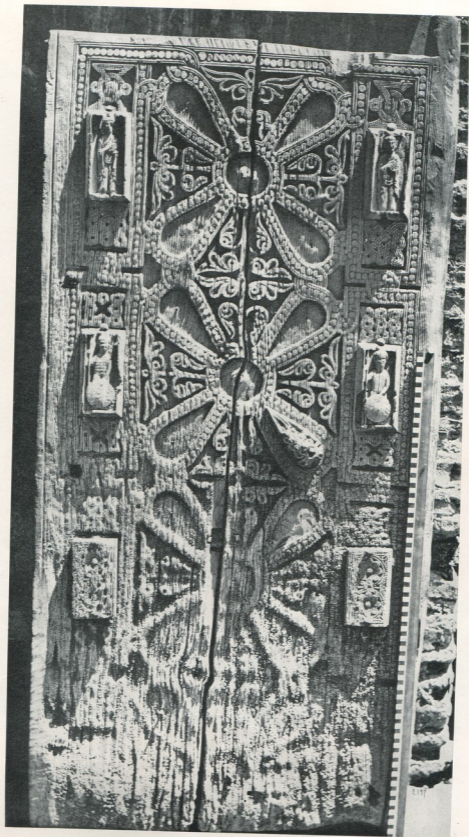




32. Оцидале



33. Ошндаде

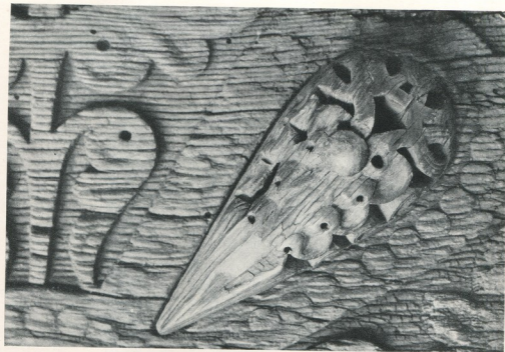


34. Двахундери

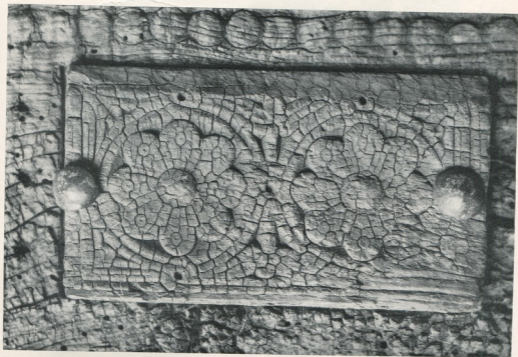


35. Двахундери





37. Динахундери



36. Динахундери



38. Двахундери



40. Дивахундери



39. Дивахундери





41. Дивахундери



42. Дивахундери







44. Чукуан



45. Чукуан



46. Чукули



47. Чунгуан



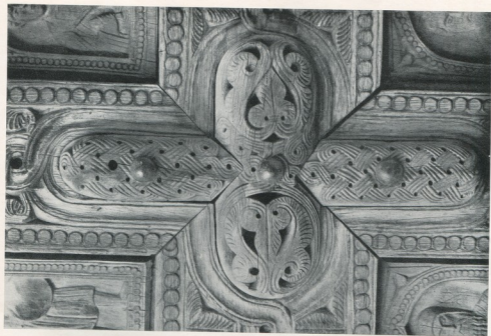
49. Чукчам



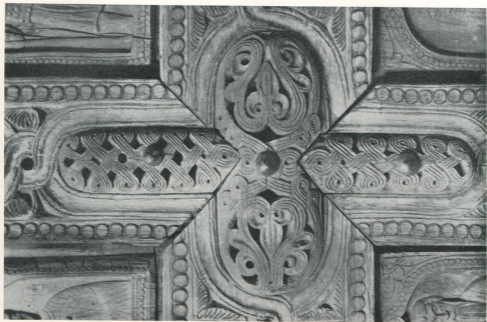
48. Чукчам



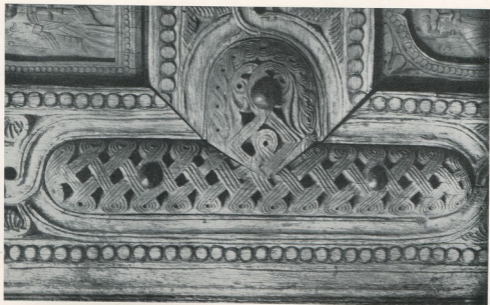
51. Чукчан



56. Чукчан



53. Чиркун



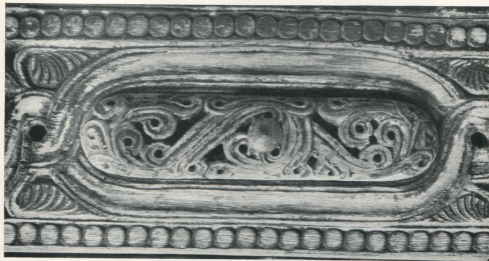
52. Чиркун



55. Чуузан



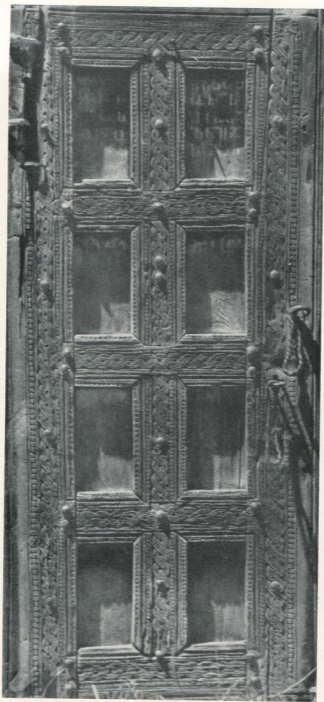
54. Чуузан



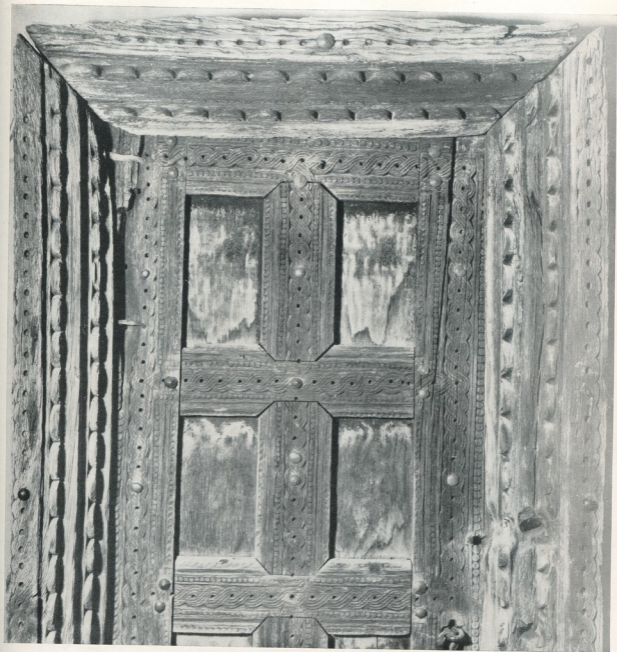
57. Чукотка



56. Чукотка

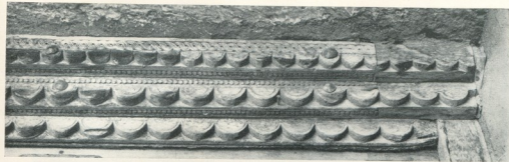


58. Аци

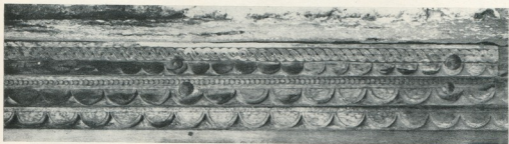


58-а. Ацц

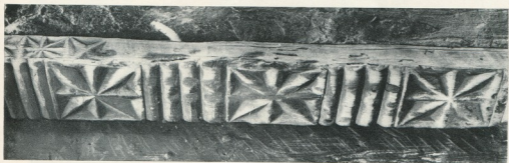




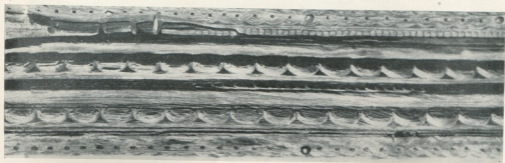
62. Чукчан



61. Чукчан



60. Жантхаспу



59. Ани





63. Canane





64. Canane



66. Camarate



65. Camarate





68. Camaine

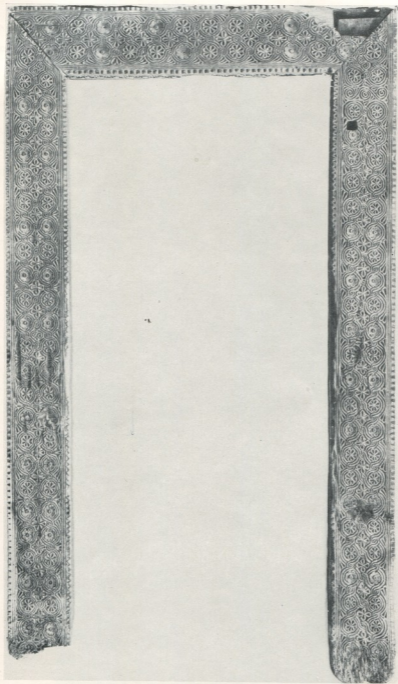


67. Camaine



69. Ламузд





70. РЮМН





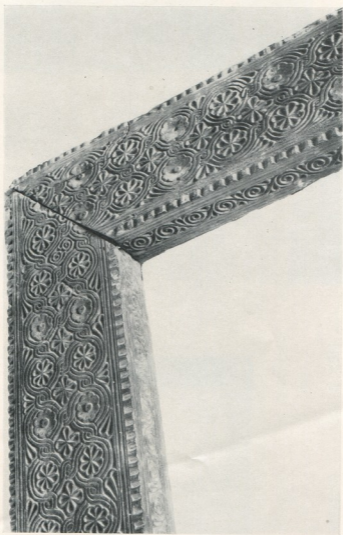
71. Promu





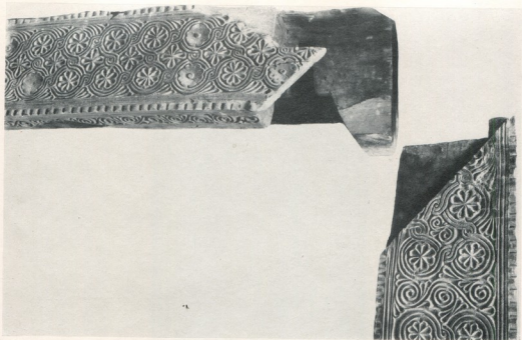
72. ПСОМН



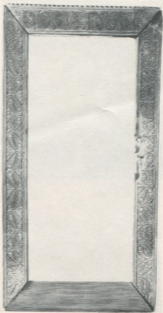


73. Писони

Рис. 73



74. Пapyrus



75. Пapyrus





76. Искит

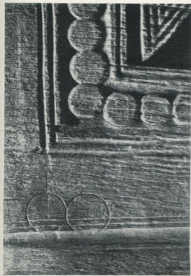


78. Жерхуни



77. Жерхуни





70. Давхуцдери



81. Ошпадзе



80. Чурчухი



82. მინაშენი



83. მცხეთი



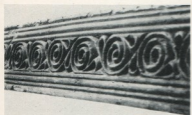
84. ჯანსუყიანი



87. Мрамнен



90. Чукунди



86. Рюонг



89. Жансе-Ванг



85. Чукунди



88. Рюонг



91. Сюлі цюрмскі





92. Сомн пророчески



93. Сомн пророчески





95. Сюзи прориски



94. Сюзи прориски







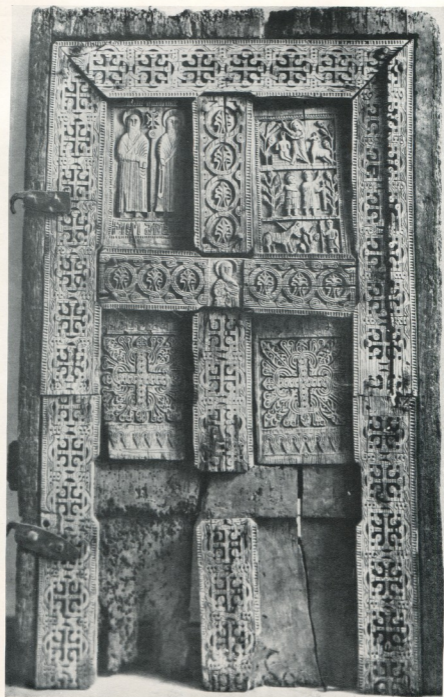
97. Царери





98. Царери



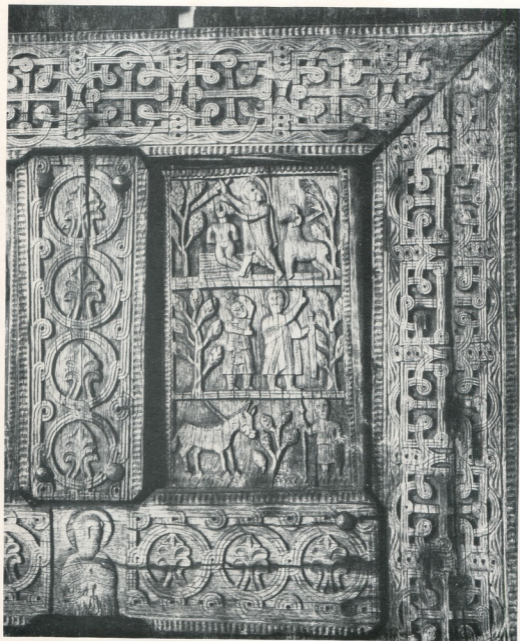


99. Лашес-Вани





100. Ламес-Ванн



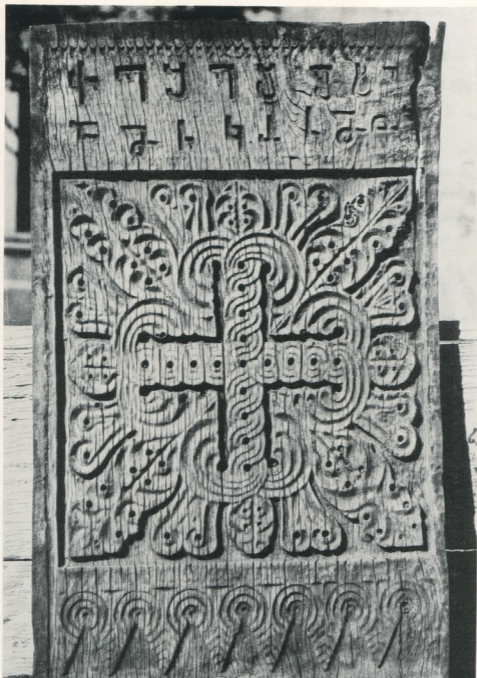
101. Лашес-Вани





102. James-Barr





103. Ламес-Ванн





104. Jamec-Bann





105. Jamec-Baur





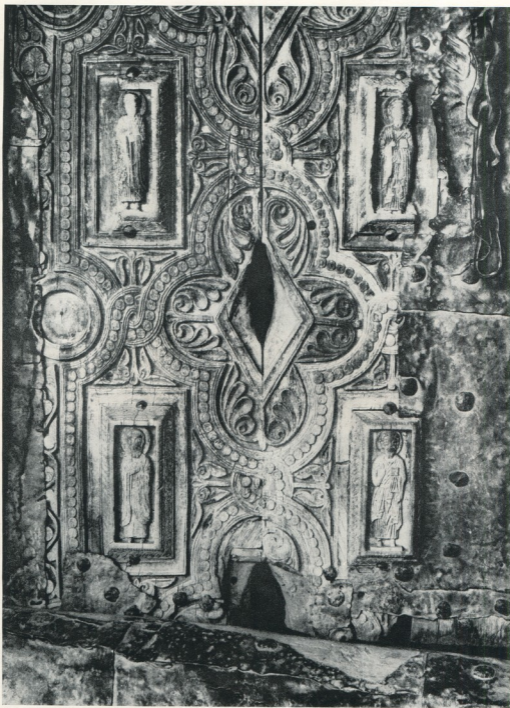
106. Jaime-Barr







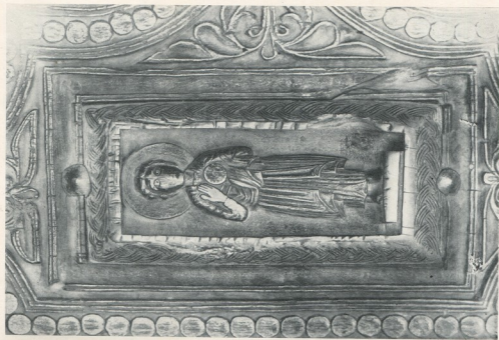
109. Пхотрери



110. Пхотрери

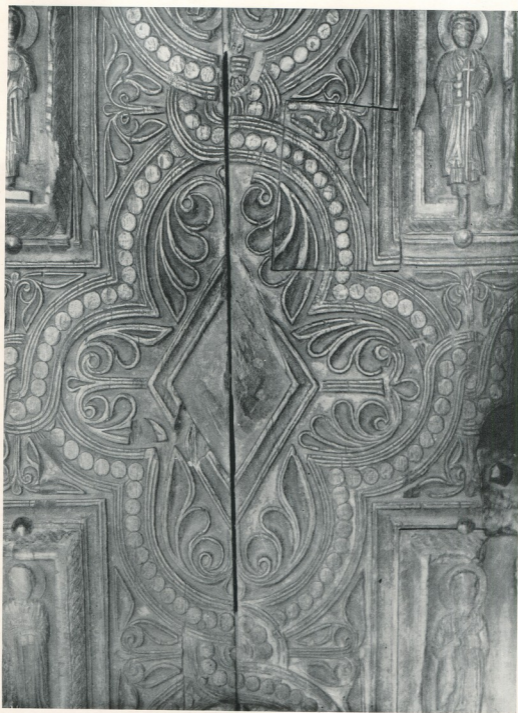


112. Пхотриерит



111. Пхотриерит





115. Пхотрери



116. Пхотрери



117. Стол парекий



118. Сюжет парскай



119. Сюни наресті



120. Сюзи парекія



121. Сюжет парский

С. 121
1952
1000



122. Сюзи парский



123. Сюзи парезий



124. Сюжет парсидский

Музей
1917
№ 124



125. Сюни парекий





126. Стомна напечат



127. Сюзи парский





128. Сюзи парезний





129. Сюжет парский



130. Сюзи парекня

В. 027



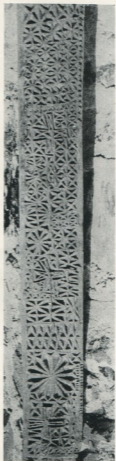
131. Сюли парский



132. Сюзи парский



133. Мелесер



134. Дамхвдиси

С. В. В. В.



135. Металл



136. Мелеш



137. Мелечен





138. Мадрид



139. Мемелі

С. 104

