

А. ВОЛЬСКАЯ

РЕЛЬЕФЫ ШИОМГВИМЕ



ა. ვოლსკაია

გიორგიშვილის რელიეფები
და მათი აღბილი
შეასაუკუნეების ქართული სკულპტურის
ბანკითაჩეგაში



А. ВОЛЬСКАЯ

T

РЕЛЬЕФЫ ШИОМГВИМЕ
И ИХ МЕСТО В РАЗВИТИИ
ГРУЗИНСКОЙ СРЕДНЕВЕКОВОЙ
СКУЛЬПТУРЫ

Издательство Академии наук Грузинской ССР

Тбилиси — 1957

ВВЕДЕНИЕ

Резные каменные алтарные преграды, с ранних времен устанавливаемые в церквях Грузии, представляют большой художественно-исторический интерес. Среди них выделяются преграды, украшенные скульптурными сюжетными изображениями; они составляют вполне самостоятельную группу, получившую особенное распространение в конце X—XI вв., в один из значительных и интересных художественных периодов как для грузинского изобразительного искусства в целом, так и для скульптуры в частности. Искание пластических средств изображения и объемного решения человеческой фигуры и сюжетных композиций составляют основную задачу грузинской скульптуры этого периода.

Рельефы алтарных преград являются важным материалом при изучении общего хода развития скульптуры; процесс формирования пластических задач в средневековой Грузии может быть прослежен на этом материале не менее успешно, чем в других областях скульптуры.

Большинство украшенных рельефными композициями каменных алтарных преград X—XI вв., представленных различными районами Грузии: Картли (Атени, Ховле, Уртхви), Месхети (Сапара); Имерети (Кацхи), сохранилось в виде отдельных плит и фрагментов. (Эти фрагменты преград входят в собрание Государственного Музея Искусств Грузии). Некоторые из преград этого времени находятся на месте в церквях. К числу последних относится каменная алтарная преграда исключительного художественного значения и мастерства, украшающая и теперь древний купольный храм Иоанна Крестителя в Шиомгзимском монастыре. Рельефы этой преграды представляют определенный интерес, поскольку в них нашли отражение не только пластические искания XI века, но имеют место и не отжившие художественные черты, характерные для более раннего периода развития грузинской скульптуры.

Шиомгвимская алтарная преграда — единственный сохранившийся до настоящего времени пример алтарной преграды, украшенной композицией на тему из жития грузинского подвижника Шио, сыгравшего значительную роль в деле распространения в VI веке в Грузии христианской религии.

Эта преграда, как и преимущественная часть преград, украшенных рельефами, является памятником эпохи расцвета грузинского искусства — первой половины одиннадцатого века.

Усиление грузинского государства в политическом и экономическом отношении в XI в. создало необходимые предпосылки для расцвета культуры и искусства.

В городах и монастырских центрах идет интенсивная творческая деятельность, направленная на создание памятников грузинской культуры: воздвигаются громадные кафедралы, создается цикл блестящих росписей, богато и своеобразно иллюстрируются тексты священного писания.

Большую роль в жизни страны играли монастыри и церкви, в которых преимущественно была сосредоточена основная грузинская культура. Монастыри основывались, как на территории самой Грузии, так и за ее пределами. Одним из крупнейших очагов средневековой культуры, например, был Афонский монастырь, основанный в конце X века Иоаном Мтацминдели. Большое значение имели грузинские монастыри на Черной горе близ Антиохии (в Сирии), в Палестине — Крестный монастырь, в Петрицоне (Болгария) и др. О большой деятельности монастырей в самой Грузии говорит существование при некоторых из них монастырских академий и семинарий, например, в Гелатском монастыре (Западная Грузия), в Икалто (Качетия) и др.

В эту эпоху выдвигается ряд крупных деятелей грузинской культуры, сыгравших видную роль не только в культурном развитии своей страны, но и вообще в культуре христианского мира; к числу их относятся: Иоанэ Мтацминдели, Евфимий Мтацминдели, Георгий Мтацминдели, Ефрем Мцире, Иоанэ Петрици и др.

Литература времени X—XI вв., получившая большое развитие, характеризуется не только переводческой деятельностью, но, что особенно важно, созданием ряда ценных литературных памятников исторического характера: летопись Грузии — «Матианэ Картлисай»; труд Георгия Афонского, в котором описывается история основания и деятельности Афонского монастыря и др. В это же время продолжается и создание произведений агнографического характера — «житий» и «деяний». Наряду с переводами в литературной обработке житий все-

ленских святых, имевших целью популяризацию христианской религии среди народа, в грузинских монастырях создаются теперь и жития национальных, грузинских подвижников, в частности жития Давида Гареджийского, Иоанна Зедазенского, Шно Мгвимели и др, известных под названием «тринадцати сирийских отцов».

Создание подобных литературных произведений свидетельствует о возросшем национально-политическом самосознании грузинского народа. Этот момент находит отражение и в изобразительном искусстве того времени. Средневековые золотых дел мастера, резчики по камню и живописцы чаще обращаются к изображению отдельных исторических лиц и сцен из житий, повествующих о тех или иных эпизодах из жизни национальных подвижников, причисленных грузинской церковью к лику святых.

Естественно, что выбор и изображение сцен из житий национальных подвижников были, в основном, определены религией, т. к. известно, что «...верховное господство богословия во всех областях умственной деятельности было в то же время необходимым следствием того, что церковь являлась наивысшим обобщением и санкцией существующего феодального строя.»¹

Выбор сцен из житий национальных святых при создании памятников на месте их первоначальной деятельности был обусловлен также процветанием в это время основанных ими монастырей. Это обстоятельство вызвало естественное желание увековечить образы этих прославленных грузинских монастырских деятелей.

Изображения житийных сцен местных святых в произведениях грузинского искусства представлены в наше время фресками пещерных монастырей Давид—Гареджи, изображающими эпизоды из жизни основателя Гареджийской лавры — Давида и его ученика Лукиана, и изображением эпизода из жизни Шно, основателя монастырской лавры, на алтарной преграде из Шномгвие.

Шномгвимская лавра расположена, примерно, в 9—10 километрах к востоку от древней столицы Грузии—Мцхета, на левом берегу реки Куры. (Табл. 1). Местность, где стоит монастырь, представляет собою небольшое уединенное ущелье, окруженное с трех сторон высокими отвесными горами. Местами горы покрыты кустарниковым леском; с севера ущелье замкнуто отвесной стеной скалы, прорезанной множеством черных отвер-

¹ Ф. Энгельс, Крестьянская война в Германии, Партиздат, 1932, стр. 32—33.

стий пещер, вырытых на большой высоте и служивших в свое время местожительством монахов лавры. В VI веке, в этом своеобразном и суровом ущелье, грузинским подвижником Шио был основан монастырь, получивший впоследствии его имя. Еще при жизни Шио была возведена небольшая купольная церковь, освещенная во имя главы аскетов и отшельников Иоанна Крестителя.

Шио был одним из так называемых «тринадцати сирийских отцов», пришедшим в Грузию в VI веке¹. Научная критика выяснила вопрос о деятельности этих отцов и цель их прихода в Грузию. В специальном исследовании К. С. Кекелидзе «Вопрос о приходе сирийских отцов в Грузию» установлено, что их было больше, чем тринадцать, не менее семнадцати, — что в Грузию они пришли партиями и не в одно время, что они не были учениками Симеона Дивногорца и были не сирийцами, а грузинами, которым пришлось бежать на родину из Сирии ввиду преследования их со стороны православных, так как они были антихалкедониты или монофизиты².

Вернувшись на родину, грузинские подвижники расселяются по горным местностям страны, Карталинии и Кахетии. Поселившись в уединенных местах, они с течением времени основывают там монастыри. Основным содержанием деятельности этих подвижников было насаждение в Грузии монашества и распространение христианства среди населения. Шиомгвимский монастырь, основанный одним из «сирийских отцов», Шио, в VI в., со временем сильно разрастается, превращаясь в один из значительных религиозных и культурных цен-

¹ Первая, дошедшая до наших дней, редакция жития этих подвижников, как отмечает К. С. Кекелидзе, составлена и обработана писателем X в., каталикосом Арсением II (955—980 гг.). Житие св. Шио, как самостоятельное произведение, известно в обработке каталикоса Василия (ок. 1090—1110 гг.). К. С. Кекелидзе, *История грузинской литературы*, т. I, Тб., 1941. (на груз. языке).

Произведение каталикоса Василия издано М. С. Сабининым в книге «Рай Грузии», СПб., 1882 (на груз. языке). Более древние версии житий «сирийских отцов» изданы в книге С. Какабадзе—Архетипы житий сирийских отцов, *Исторический сборник*, книга 1, дополнение, Тб., 1918 (на груз. языке).

² К. С. Кекелидзе, *Вопрос о приходе сирийских отцов в Грузию*, *Вестник Тбилисского Университета*, т. VI, Тб., 1926, стр. 82—107.

Этому же вопросу посвящены исследования: 1) И. А. Джавахишвили в *Истории грузинского народа*, т. I, изд. IV, Тб., 1951 (на груз. языке) Gr. Peradze, *Die Anfänge des Mönchtums in Georgico*, Gotha, 1927.

тров страны. Об этом свидетельствует также и строительная деятельность в Шиомгвиме, разработанная в исследовании Г. Н. Чубинашвили «Die Schiomghwime—Lawra»¹, где устанавливаются основные этапы строительства монастырских зданий и время их построения на протяжении нескольких веков, с VI в. по XIX в. включительно.

История развития Шиомгвимской лавры прослеживается по дошедшим до наших дней историческим документам². С большей полнотой и ясностью очерчивается XII век—век наивысшего подъема и расцвета лавры. В это время Шиомгвимский монастырь представлял собой крупную феодальную организацию. В владении монастыря имелось до 15 деревень, различные земли, мельницы, скот и др. В царствование царицы Тамары здесь проводится водопровод.

О жизни лавры в период XI века сохранились отдельные сведения. Известно, например, из царственного списка царя Баграта IV (1058 г.), что Шиомгвимский монастырь был разорен наемными иноземными войсками царя. Для возмещения убытков, причиненных монастырю, Баграт IV дарит ему деревню Борцвис-Джвари. Во владении монастыря в XI в. имелось 7 деревень.

В исследовании Ш. Месхиа «К вопросу организации ремесленного производства и труда в грузинских монастырях X—XII вв.» отмечается, что Шиомгвимский монастырь, также, как и другие монастыри X—XII вв., имел сложное хозяйство. Сложное хозяйство монастыря и возросшие требования монахов сделали необходимым развитие в монастыре различных видов ремесел³.

О том, что в XI веке в Шиомгвимском монастыре шла деятельная работа, направленная на его строительство и укрепление, свидетельствуют также художественные памятники. К этому времени, например, относится возведение западного придела к церкви Иоанна Крестителя и установление в последней каменной резной алтарной преграды.

¹ G. Tshubinashvili. Die Schiomghwime—Lawra, Вестник Государственного Университета, т. V, Тб., 1925, стр. 14—253, табл. I—VIII.

² Развитие Шиомгвимской лавры с момента основания ее по XIX в. разработано Б. Ломинадзе. Исследование издано в кратком виде: «Шиомгвиме», изд. АН СССР, Тб., 1953. (на груз. языке).

³ Ш. Месхиа, К вопросу организации ремесленного производства и труда в грузинских монастырях X—XII веков, «Мимомхлявели» Института истории им. акад. И. А. Джавахишвили, АН Грузинской ССР, т. I, Тб., 1949, стр. 57—80. (на груз. языке).

История развития Шиомгвимской лавры представляет интересный материал для изучения монастырей пустынь в Грузии, являвшихся в свое время религиозными и культурными очагами страны.

Шиомгвимская пустынь уже давно привлекала внимание многочисленных любителей церковной старины и некоторых исследователей грузинского искусства. В течении XIX века Шиомгвимскую лавру посещают П. Иоселиани, М. Броссе, Дм. Бакрадзе. Если принять во внимание состояние науки о грузинском искусстве в прошлом столетии, станет понятной не только скудость литературы, рассматривающей архитектурные и художественные памятники лавры, но и, главное, ее общий характер. Дм. Бакрадзе в статье «Шиомгвимская пустынь», напечатанной в книге «Кавказ в древних памятниках христианства»¹, П. Иоселиани в статье о Шиомгвиме, напечатанной в «Закавказском Вестнике»², М. Броссе — «Письмо к гр. Уварову»³ и «Rapports sur un voyage archéologique...»⁴ дают небольшое описание Шиомгвимской пустыни, некоторые исторические данные о ней, краткое изложение жизни Шио и очень схематичное описание архитектурных памятников. А такие заметки любителей старины касательно Шиомгвимской лавры, как напечатанные в газете «Кавказ» П-ким за 1894 г.,⁵ в газете «Иверия»⁶ в которых авторы подробно описывают свой отъезд из Тбилиси, дорогу и только в нескольких словах высказывают свои впечатления об архитектурных памятниках, хотя и не могут играть для нас особого значения, только еще раз подчеркивают тот огромный интерес, который вызывала среди населения Грузии Шиомгвимская пустынь своим историческим прошлым и замечательными художественными памятниками.

Об алтарной преграде, находящейся в церкви Иоанна Крестителя, во всей этой литературе либо вообще не упоми-

¹ Дм. Бакрадзе, Кавказ в древних памятниках христианства. Тб., стр. 165—6.

² П. Иоселиани, Шиомгвимская пустынь, «Закавказский Вестник», №№ 12—14, 16, Тб., 1845.

³ М. Броссе, Письмо к гр. Уварову, «Закавказский Вестник», №№ 29—31, Тб., 1848.

⁴ M. Brosset, Rapports sur un voyage archéologique..., 2 livr. I rapport, 1850, p. 41—6.

⁵ П-ким, Шиомгвимский монастырь, «Кавказ» №№ 224—5, Тб., 1894.

⁶ Г. С., Шиомгвиме и его восстановители. «Иверия», № 151, Тб., 1904. (на груз. языке).

нается, либо авторы ограничиваются несколькими словами общего характера. Так, в письме Броссе к гр. Уварову сказано: «...на каменном иконостасе видны изображения, которые я имел счастье снять, как памятник древнейшего грузинского искусства, каково бы оно не было»¹. И далее, в „Voyage archéologique“², перечисляя плиты алтарной преграды с изображениями, отмечает снова, что преграда представляет собой памятник очень древней эпохи. В работах П. Иоселиани и Д. Бакрадзе об алтарной преграде вообще ничего не сказано. А. Муравьев в книге «Грузия и Армения»³, описывая Шиомгвимскую лавру, отмечает наличие в церкви Иоанна Крестителя иконостаса с древними «каменными иконами». Перечисляя их, он дает неправильное истолкование сюжетов: рельеф с изображением Шио и Евагре определяется как притча о смоковнице, а в композиции с Симеоном-столпником автор принимает Марфу, мать Симеона, за Иоанна, «главу сирийских отцов». Неверно определяет Муравьев и время исполнения этих рельефов, считая, что они могут быть «современны основателю» (т. е. времени деятельности св. Шио). В то же время Муравьев правильно подмечает художественную общность этих рельефов с рельефами алтарной преграды из Зедазенского монастыря, принадлежащих XI веку. В работе Филимонова⁴ также дано неправильное толкование сюжетов. В статье П-кого в газете «Кавказ» алтарная преграда упомянута, отмечены ее художественные достоинства, но характеристика, данная автором статьи рельефам, передает только самое общее впечатление: «...выдающийся интерес представляют прекрасно сохранившиеся рельефные образа, высеченные на каменных плитах, вставленных в нижнюю часть иконостаса. Эти образа по тонкости и изяществу работы смело можно отнести к вполне художественным изображениям»⁵. И только в специальной статье Е. Такайшвили, напечатанной в „Georgica“ в 1937 году и посвященной ряду алтарных преград Грузии, имеется небольшой раздел

¹ М. Броссе, Письмо к гр. Уварову,

² М. Brosset, Rapports sur un voyage archéologique... 2 livr, I rapp. p. 41—6.

³ А. Муравьев, Грузия и Армения, I, СПб., 1848, стр. 280.

⁴ Г. Филимонов, Церковь св. Николая Чудотворца на Липне близ Новгорода, Археологические исследования по памятникам, вып. I, Москва, 1859, стр. 49—50.

⁵ П-кий, Шиомгвимский монастырь. «Кавказ», №№ 224—5, Тб., 1894.

и о шиомгвимской преграде¹. Автор дает очень краткое описание рельефов со стороны их содержания и, отмечая тонкость орнаментальной резьбы, украшающей плиты и столбики, подчеркивает ее национальный характер. Исходя из рельефных изображений и украшающей рельефы орнаментальной резьбы, Такайшвили пытается приблизительно наметить дату возникновения преграды, относя ее рельефы к XI или XII векам. Эта статья, одна из первых работ об алтарной преграде из Шиомгвиме, носит довольно общий характер, однако, важно, что автор ее специально ставит вопрос о значении и художественной ценности преграды и рельефных изображений, отмечает их чисто национальный характер и высказывает предположительно дату создания преграды.

Архитектурные памятники лавры настоящую оценку, значение и место в развитии грузинского искусства получают только в труде Г. Н. Чубинашвили „Die Schiomghwime—Lawra“; там же упоминается и об алтарной преграде, как об одном из примеров грузинской рельефной скульптуры зрелого средневековья; по мнению автора, преграда представляет большой художественный интерес и ее исследовательская разработка составляет самостоятельную тему².

Долгое время после статьи Е. Такайшвили не появлялось работ, посвященных алтарным преградам. В изданной в 1950 г. книге Ш. Амиранашвили «История грузинского искусства», имеется небольшой раздел — «Монументальная скульптура с IX по XI вв.; алтарные преграды с фигурными изображениями»³.

Краткий обзор начинается с одной из более ранних преград с сюжетными изображениями, преграды из Цебелды, отмечаются некоторые характерные черты этого памятника. В отдельную группу автор выделяет преграды из Ховле, Сапары, Шиомгвиме, характеризующиеся новыми художественными формами по сравнению с ранними алтарными преградами. Новая ступень определяется как «...грекофильское направление в грузинском искусстве которое, сочетаясь с местными основами и традициями более древнего искусства, создало своеобразный

¹ E. Takaišvili, Antiquities of Georgia, „Georgica“, № 4—5, 1937, p. 101—105, Pl. IV—VIII.

² G. Tschubinaschwili, Die Schiomghwime—Lawra, Вестник Государственного Университета, т. V, Тб., 1925, стр. 14—253, Табл. I—VIII.

³ Ш. Амиранашвили, История грузинского искусства, Москва, 1950, стр. 213—214, табл. 112—116.

стиль»¹. С подобной характеристикой согласиться нельзя. Указанные памятники являются вершиной органического внутреннего развития пластических исканий в грузинской скульптуре, тогда как византийское искусство, как известно, не ставило себе пластических задач. Отсюда вытекает и неверная датировка отдельных памятников, например, шномгвимской алтарной преграды, относимой автором к XII веку.

В том же 1950 году, в 3-м томе «*Arts Georgica*», была напечатана работа Р. Шмерлинг «Алтарные преграды в Грузии»², написанная в связи с открытием в Государственном Музее Грузии юбилейной выставки, посвященной Шота Руставели, а также в основных положениях эта работа была доложена еще в 1942 г. на VII сессии Отделения общественных наук Академии Наук Грузинской ССР. Эта первая, носящая специальный характер, работа посвящена изучению обширного и очень интересного материала малой каменной пластики Грузии. В данной работе рассмотрена группа резных каменных и гипсовых преград XI века, а также некоторые алтарные преграды XII, XIII вв.

На богатом, большей частью сохранившемся в фрагментарном виде, материале автором прослеживается тот процесс эволюционного развития, который проделала эта отрасль искусства резьбы по камню на протяжении от начала XI к XIII веку.

Среди других алтарных преград, разбираемых в работе, рассматриваются также и уцелевшие части шномгвимской алтарной преграды. На основании орнаментальной резьбы и рельефных изображений шномгвимская преграда датируется автором первой половиной XI века.

Ввиду значительности этого памятника, как одного из характернейших произведений грузинской пластики XI века, его специальное и детальное рассмотрение имеет определенное значение для понимания ряда вопросов, связанных с развитием средневековой скульптуры Грузии, которые только в общих чертах были задеты в упомянутом выше труде.

¹ Ш. Амиранашвили, цит. соч., стр. 214.

² Р. Шмерлинг, Алтарные преграды в Грузии; *Arts Georgica*. Разыскания Института истории грузинского искусства АН Грузинской ССР, т. III, Тб., 1950, стр. 141—190, табл. 56—82.

Глава первая

ОПИСАНИЕ ШИОМГВИМСКОЙ АЛТАРНОЙ ПРЕГРАДЫ И ПРИНЦИПЫ ЕЕ ПОСТРОЕНИЯ

Алтарная преграда, находящаяся в церкви Иоанна Крестителя, сильно переделана и не сохранила своего первоначального вида (Табл. 2). В настоящее время она представляет из себя преграду, нижняя стенка которой состоит из трех каменных резных плит с рельефными изображениями и двух небольших орнаментированных столбиков, расположенных по обе стороны царских врат. Все эти части принадлежат древней алтарной преграде. Четвертая плита, находившаяся прежде на месте северной двери в алтарь, прорезанной в более позднее время, помещена теперь снаружи, над входом в колокольню.

На плитах покоятся на переделанных прямоугольных основаниях шесть резных колонок, относящихся также к древней части преграды. Вся верхняя часть преграды новая.

Исходя из размеров плит и резных колонок, расположенных по сторонам царских врат, можно заключить, что первоначально плиты с рельефными композициями отделялись друг от друга орнаментированными столбиками, служившими интервалом между ними. В настоящее время плиты в правой, южной, части преграды расположены вплотную друг к другу, без разделяющего их столбика, что является результатом ремонта.

Невысокие, круглые колонки верхней части алтарной преграды, по сравнению с резными столбиками нижней стенки, производят массивное впечатление. Каждая такая колонка имеет ряд нарезов—поясков; в некоторых местах стержень колонки образует выпуклости; иногда такая выпуклость в нижней части колонки играет роль базы. Разнообразный профиль колонок делает их более живо воспринимаемыми, не нарушая вместе с тем единства.

Древние части алтарной преграды выполнены из светло-зеленого туфа, материала, широко использовавшегося в Грузии

для резьбы алтарных преград в период высокого развития пластического искусства в X—XI вв. (преграды из Зедазени, Ховле, Шиомгвиме и др.). Технологические свойства камня, сравнительная мягкость и, отсюда, легкость обработки делали его особенно удобным для тонкой, пластичной лепки форм и ювелирной резьбы орнамента. Красивый цвет камня, повидимому, также привлекал художников.¹

Чтобы получить представление о местонахождении алтарной преграды и ее взаимоотношении с внутренним пространством церкви, необходимо прежде ознакомиться с комплексом построек, примыкающих к древней церкви Иоанна Крестителя.

Как уже отмечалось выше, в труде Г. Н. Чубинашвили «Die Schiomghwime—Lawra» сделана попытка установить периоды строительства и реставраций отдельных монастырских построек. Самая древняя купольная, наполовину пещерная, церковью лавры, освященная во имя Иоанна Крестителя, была возведена при жизни Шио в VI веке. К западу от храма находится глубокая темная пещера, напоминающая гробницу. В этой пещере замуровал себя в последние годы своей жизни Шио. В XI веке к церкви Иоанна Крестителя с запада был пристроен придел, включивший отверстие в потолке этой пещеры, через которое в свое время святому спускали скудную пищу и воду. После смерти Шио пещера стала гробницей святого.

Соединение западного придела с церковью Иоанна Крестителя относится к 30 годам XVIII столетия, когда, после нашествия персов, грузинский феодал Гиви Амилахвари реставрирует церковь Иоанна Крестителя, рушит стену западного помещения и стрельчатой аркой объединяет эти две постройки. Он же строит в 1733 г. колокольню, примыкающую к более древней капелле Зедгенидзе (1433).

В настоящее время для того, чтобы попасть в церковь Иоанна Крестителя, необходимо сначала войти в открытое пространство колокольни, за которой следует небольшая, довольно темная капелла Зедгенидзе, соединенная дверью с соседней, более обширной капеллой; отсюда посетитель выходит в западную часть храма и повернувшись на восток—в церковь Иоанна Крестителя, где находится резная алтарная пре-

¹ Месторождения различных по своему составу туфов имеют большое распространение на территории Грузии. Выходы туфа находились также в правобережной части долины северного склона Триалетского хребта. Каменоломня в древности могла находиться у Кватахевского монастыря или в районе селения Дзегви: от последнего пункта Шиомгвимское ущелье расположено, примерно, в 5 км

града. Перестройка, произведенная Гиви Амилахвари, благодаря которой были соединены церкви И. Крестителя и западный придел, сильно увеличила внутреннее пространство древней церкви, воспринимаемое теперь как одно целое. Поэтому, войдя в западное помещение из боковой двери и следуя по направлению к алтарю, зритель не может хорошо рассмотреть виднеющуюся вдали алтарную преграду, а воспринимает лишь общую ее структуру: алтарная преграда была рассчитана только на небольшое пространство церкви Иоанна Крестителя.

Представление о типе древней алтарной преграды дает ряд алтарных преград, как еще до недавнего времени стоявших на своих местах, так и сохранившихся по сей день. Как относительно ранние — XI в. преграды (Спети, Патара Опи, Саване, Шуамта), так и более поздние, XIII в., преграды (Сатхе, Гударехи) имеют одну и ту же, в основном, структуру, варьирующуюся в деталях¹.

Стройная, облегченная открытой аркатурой, венчающей покрытые резьбой плиты, алтарная преграда грузинских церквей не служила разобщению алтаря от остального пространства храма, т. к. благодаря ее сравнительно небольшой высоте в верхней части цельность общего пространства храма не нарушалась, а в нижней части это объединение происходило частично через сквозные арки преграды.

Алтарная преграда не изолировала абсиду, являющуюся основной, главной частью храма, а, отгораживая ее внизу, позволяла ей слиться выше с общим пространством церкви. Этими требованиями архитектуры было обусловлено построение древних алтарных преград.

Нижняя часть преграды, ее основание, представляет собой стенку, образованную прямоугольной формы, покрытыми резьбой плитами, в пятипролетных преградах отделенными друг от друга небольшими парными полуколонками или столбиками, которые в верхней части продолжают колонками, поддерживающими открытые арочки. Верхняя часть преграды заканчивается нешироким орнаментальным карнизом. В отдельных случаях алтарная преграда покоится на небольшом, украшенном орнаментом цоколе. Центр преграды открыт проходом — это царские врата, ведущие в алтарь.

Шиомгвимская алтарная преграда в основном имела ту же схему построения, отличаясь только некоторыми деталями.

¹ *Ars Georgica*, т. I, Тб., 1942, табл. 33 и т. III, Тб., 1950, табл. — 56, 74—5. 79.

Она также состояла из нижней стенки, составленной из четырех, украшенных рельефными изображениями плит, помещенных на специально выделенном поколе. Отделялись плиты одна от другой четырехгранными, покрытыми резьбой столбиками, подобными тем, которые и сейчас сохранились по краям царских врат¹. Верхняя часть преграды должна была выглядеть в основном также, как и в приведенных выше примерах.

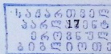
Структура шиомгвимской алтарной преграды в ее восстановлении говорит о том, что она должна была хорошо согласоваться с небольшим, довольно высоким пространством церкви и совершенно не нарушала ее архитектурной цельности.

Основной смысловой убор шиомгвимской преграды сосредоточен в нижней ее части. Центральное поле каждой плиты украшено рельефной сюжетной композицией, обрамленной широкой орнаментальной полосой. Орнаментированные столбики, как уже упоминалось, служили определенным интервалом между плитами с рельефными изображениями.

Уже в подборе сюжетных композиций шиомгвимский мастер выделяется среди остальных мастеров алтарных преград, как Ховле, Сапары, Уртхви и др.; наряду с такими обычными сценами, как Троица и Распятие он использует и житийный материал, помещая на плитах преграды композиции из жизни св. Шио и св. Симеона-столпника.

Композиции на плитах шиомгвимской преграды были распределены, исходя из их тематики: сцены из священного писания находились по левую сторону царских врат, житийные — по правую. Разделив преграду царскими вратами на две самостоятельные половины, мастер вместе с тем создает цельный ансамбль, в котором не нарушается согласованность всех четырех изображений, гармоничность общего их распределения. Это достигается хорошо продуманным построением каждой композиции в отдельности и взаимоотношением каждой из них, как деталей общего композиционного целого. Моментом, объединяющим композиции, является симметричная группировка плит, составляющих нижнюю часть преграды: рельефы с вертикально подчеркнутой композицией — по сторонам прохода в алтарь, а рельефы, скомпанованные плотно, — по краям преграды.

¹ Фрагменты остальных столбиков сохранились в Шиомгвимском монастыре. Один из них вставлен в престол маленькой церкви, стоящей на горке при дороге ведущей в лавру.



Чтобы дать представление об отмеченном в общих чертах композиционном построении нижней части преграды и общем художественном впечатлении, производимом ею, следует детально рассмотреть как композиционное построение каждой плиты в отдельности, так и самые сцены. Анализ же скульптурных изображений как произведений пластики зрелого средневековья выявит не только индивидуальность исполнившего их мастера, но и покажет различие подхода к решению художественных задач в группе алтарных преград, украшенных рельефными сценами.

Каждый рельеф шномгвимской алтарной преграды обрамлен непосредственно примыкающим к нему полуваляком, покрытым плетеным орнаментом, за которым следует широкая полоса орнаментального обрамления, замыкающего центральное изображение со всех четырех сторон и отделяющегося от первого обрамления, т. е. полувалика, гладким скосом, направленным во внутрь к рельефу. (Таб. 3, 7, 11, 14).

Подобное композиционное построение плит вообще характерно для алтарных преград XI века, однако, каждая из них обладает также и некоторыми индивидуальными особенностями.

Плиты отдельных преград—Ховле, Церовани, Сапары—отличающиеся сравнительно большими размерами (особенно две первые), в основном придерживаются той же схемы построения, но, в отличие от шномгвимских плит, имеют один дополнительный элемент в профилировке; это — узенький небольшой желобок, отделяющий широкую полосу орнаментального обрамления от гладкого скоса и способствующий более четкому выделению этой полосы от остальных частей. Все, обрамляющие центральный пояс, элементы в этих плитах выделены четко и функциональное значение каждого такого элемента выявляется при этом несколько ярче: центральное изображение с простым, в виде валика, обрамлением ясно выделяется в общем построении плиты, благодаря довольно широкому, иногда профилированному скосу, или гладкому бортику. Скос этот служит своего рода паузой при переходе к следующему, наружному, обрамлению плиты, отделенному, в свою очередь, узеньким желобком; благодаря подобному решению достигается спокойный переход от центральной сцены к богато орнаментированному обрамлению, имеющему, почти также как и сюжетное изображение, самостоятельное значение. При общем обозрении каждой плиты в целом глаз легко переходит от одной части к другой; все элементы в этих плитах даны строго размеренными и четко выделенными, выявляя тем самым настоящую строгость и простоту форм.

Благодаря отсутствию желобка, отделяющего широкую орнаментальную полосу обрамления от гладкого скоса, который, в противоположность всем приведенным выше плитам, дан почти под прямым углом, в шиомгвимских плитах все, обрамляющие центральное изображение, элементы оказываются более сомкнутыми и ближе расположенными к центральному полю. При этом четкость отдельных частей плиты не нарушается. Подобная переработка шиомгвимским мастером обычной профилировки плит, вызванная небольшими размерами последних, говорит об его осознанном творческом подходе к построению композиции плит.

Плиты другой алтарной преграды — преграды из Уртхви, относящейся также к XI веку, дают несколько иное решение (Табл. 22). Пропуская, подобно шиомгвимскому мастеру, желобок в профилировке плиты, мастер уртхвинской преграды дает остальные части плиты в увеличенном размере по сравнению с центральным полем: толстый полувалик, большое орнаментированное обрамление с крупным рисунком. Если в плитах Ховле, Сапары и др. — толстый полувалик, широкий скос были оправданы большими размерами плит, то в уртхвинских плитах эта гармоничность всех частей, возможно, несколько снижена.

Шиомгвимские плиты обнаруживают тесную связь с плитами других алтарных преград XI века не только в отношении их профилировки, но и в приемах украшения — трактовке полувалика, использовании приема «манжеты»¹.

Шиомгвимский мастер, также как и мастера преград из Сапары (все четыре плиты) и Уртхви (плита с конной фигурой), пользуется приемом украшения внутреннего обрамления рельефа — полувалика — сплошным плетеным орнаментом. Это характерно для плит с композициями — св. Симеон-столпник и св. Шио. В двух других плитах с изображением Троицы и Распятия плетенка на полувалике не доведена до конца и углы оставлены гладкими. Подобное решение встречается на плитах из Ховле, на фрагменте плиты из Кацхи, на одной из уртхвинских плит и др.

Прием — «манжеты», посредством которой обозначается центр плетеного обрамления полувалика в верхней и нижней его частях, применяется шиомгвимским мастером в композиции из жития св. Шио. Этот же прием используют также и мастера Сапары и Ховле. «Манжета», состоящая из небольших, находящихся друг на друга в виде веера стилизованных

¹ Термин «манжета» введен Р. Шмерлинг в цит. работе.

листика, трактуется мастерами преград в каждом отдельном случае индивидуально.

Несмотря на незначительные по своему характеру изменения в деталях композиционного построения плит, шиемгвимская преграда и ряд других преград XI века с сюжетными рельефными композициями обнаруживают одну общую, вполне отработанную схему построения, характерную для определенного периода развития грузинского искусства.

Выделение центральной рельефной композиции, обрамление ее со всех четырех сторон орнаментальной рамой наподобие картины, сближают плиты алтарных преград с произведениями малого искусства. Аналогичное построение характерно для средневековых грузинских чеканных икон, в которых центральное поле отводится под изображение Христа, Богоматери, святых и обрамляется по четырем сторонам орнаментально украшенным бортом, выделенным от изображения гладким скосом.¹ Как самостоятельные небольшие картины с декоративным обрамлением решены шемокмедские, саголашенские и моцаметская пластины.² Законченными сценками в обрамлении даются сюжетные композиции на предалтарном кресте из Кацхи и др.³

Первоначально руководствуясь в украшении плит алтарных преград, главным образом, принципами, прилагаемыми к произведениям малого искусства, грузинские резчики по камню постепенно вырабатывают схему построения композиции, имеющую много общего с композицией предметов малого искусства, но, исходя из функций алтарной преграды, утверждают при этом вполне самостоятельную разбивку отдельных элементов плиты. Одним из примеров подражания чеканному искусству является плита из Атени. (Табл. 20). Поверхность ее по-

¹ Материалы по археологии Кавказа (МАК), вып. X, Москва, 1904, табл. 46, 47, 49, 52, 57.

² *Ars Georgica*, т. II, Тб., 1948, табл. 36—38; 41—45.

³ По общему композиционному построению плиты грузинских алтарных преград можно сравнить с целым рядом произведений малого искусства Византии и Западной Европы. Характерны в этом отношении ларцы и книжные оклады—чеканные или выполненные из слоновой кости. См., напр., византийские ларцы слоновой кости из Пираю и Флоренции, рис. 41 (стр. 72) и рис. 42 (стр. 75), романские ларцы слоновой кости — рис. 75—6 (стр. 120—21), книжный оклад—рис. 68 (стр. 110) и др., Otto Pelka, *Elfenbein*, Berlin, 1923, Или, напр., чеканный ларец для реликвий из Миндена, табл. 5 в, чеканный книжный оклад из Энгера, табл. 13 и т. д. См. Jos. Braun, *Meisterwerke der Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit*, II Teil, München, 1922.

«крыта сплошным орнаментальным покровом, который играет в данном случае не роль специально выделенного обрамления, а как бы декоративного «фона», на котором четко выделяются два небольших клейма с поясным изображением евангелистов. Благодаря борту, сильно скошенному во внутрь к рельефу, а также характеру самих изображений, клейма эти очень напоминают собой небольшие чеканные иконы. Подражание чеканной иконе наблюдается и в алтарной плите из Зедзени с изображением двух стоящих фигур. (Табл. 18). Вертикальное построение плиты, а также характер обрамляющих композицию элементов (особенно орнаментация наружного обрамления, состоящая из переплетающихся стеблей, образующих медальоны, заполненные погрудными изображениями святых, а в некоторых случаях и растительным мотивом) близки по своему решению к грузинским чеканным иконам.¹

Алтарная плита из Самцевриси может являться иллюстрацией другого момента, а именно творческой переработки композиционной схемы, приближающейся по своему решению к плитам Ховле, Сапары и др. Профилировка самцеврисской плиты еще сильно упрощена: за центральным полем с рельефной композицией сейчас же следует широкая полоса орнаментального обрамления, отделенного от рельефа скосом. Благодаря отсутствию полувалика и узенького желобка меняется и значение отдельных частей профилировки плиты. Глад-

¹ Подобные примеры перенесения образцов малого искусства на каменные плиты или даже архитектурные сооружения известны также и в искусстве Западной Европы. Так, в каменной плите из Димбаха (Нижняя Франция) XI века (размеры ее 80 : 84 см) общее композиционное построение, а также характер орнаментального обрамления говорят о том, что мастер пользовался образцом малого искусства, как считает Г. Беекен—произведением слоновой кости. См. Bееken, n. Romanische Skulptur in Deutschland, Leipzig, 1924, стр. 92 5-46-в. То же самое наблюдается и в каменной плите из Петерсберга (XII в.), которая по своему характеру очень напоминает чеканный или резанный по кости книжный оклад. См. там же, стр. 78—9, рис. 79-а.

Другим произведением, выполненным в духе мелкой пластики, но ставящим уже и новые задачи, обусловленные временем, а именно задачу более тесно связать архитектуру и пластику, представить их в единстве, является архитектурное сооружение—«святая гробница» в Герироде (1100—1120 гг.). Но распределение рельефов между орнаментальными полями, замыкающими изображение со всех четырех сторон и здесь выражает идею произведенный малого искусства. Как предполагает Г. Беекен, мастер гробницы должен был обучаться в кельйских мастерских скульптуры по слоновой кости. См. там же, стр. 60—66.

кий скос, служащий в установившейся схеме построения ка-
бы паузой при переходе от просто украшенного полувалика к
более пышному и сложному обрамлению, является в последней
случае элементом, непосредственно соединяющим обрамление
с сюжетной композицией; вследствие этого, обрамление терлет
самостоятельное значение и служит непосредственным и един-
ственным обрамлением центрального поля.

В отличие от всех приведенных плит более раннего
времени, плиты преград Ховле, Сапары, Шиомгвиме имеют
уже вполне отработанную и установившуюся композиционную
схему построения, являющуюся результатом вполне самостоя-
тельного творчества грузинских мастеров каменных алтарных
преград XI века. Четкость и соразмеренность элементов, обра-
мляющих центральное поле, ясно воспринимающихся и на более
далеком расстоянии, является характерной чертой алтарных
плит XI в. Не отступая от общих норм, но сильно уменьшен-
ные в размере и рассчитанные на более близкое рассмотрение,
шиомгвимские плиты выявляют большую связь с произведе-
ниями малого искусства, чем плиты других алтарных преград
XI века, т. к. при большей собранности и приближении всех об-
рамляющих частей к центральному полю, первые в известной
степени лишаются своей самостоятельности и их функция, т. е.
задача обрамления именно картинной плоскости, подчеркива-
ется еще сильнее. С произведениями малого искусства объеди-
няет их и характер исполнения рельефных сцен. Близость же
вообще алтарных плит в отношении общей схемы построения
произведениям грузинской чеканки, а также западно-европей-
ским и византийским произведениям малого искусства только
подчеркивает тесную связь между видами малого искусства,
т. е. чеканкой, слоновой костью и плитами резных алтарных
преград.

Глава вторая

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ РЕЛЬЕФОВ

(содержание и средства его выражения)

Ряд рельефов стенки, составляющей основание шиомгвимской алтарной преграды, согласно первоначального композиционного замысла мастера, начинался плитой с изображением Гостеприимства Авраама (троицы), находившейся раньше на месте, пробитой несколькими веками позднее, северной двери. (Табл. 3, 4, 5, 6.). Плита дошла до нас в сильно поврежденном виде. Обрамление ее почти полностью отсутствует, сохранился только обрывок орнамента в верхней части рамы. Повреждения коснулись и самого рельефа — он обломан в левой части, местами видны трещины.¹

Композиция Троицы, как и остальные композиции шиомгвимских плит, имеет вертикальное построение. Сцена представлена тремя сидящими за столом ангелами, один из которых, помещенный в центре, заметно выделен своим положением по сравнению с двумя другими. В одной руке он держит свиток — символ учительства, другой рукой благословляет. Крещатый нимб определяет его как Христа; о том же говорит и надпись, исполненная шрифтом асомтавури

ⴒⴓ ⴒⴒ

в просвете верхней, левой, части композиции. Обозначение сюжета дано тем же шрифтом в две строки, которые помещены в свободном пространстве между Авраамом и ангелом:

ⴒⴓⴒⴒⴒⴒⴒ ⴒⴒⴒⴒⴒⴒ

Пирамидальное расположение трех фигур странников свидетельствует о восточном происхождении композиции². Этот тип Троицы является обычным для произведений грузинского

¹ Размеры поля рельефа: высота—38 см, ширина—33 см.

² Н. М а л и ц к и й, К истории Ветхозаветной Троицы, *Seminarium Kondakovianum*, II, Прага, 1928, стр. 36—38.

искусства¹. Однако, общее построение всей этой композиции совершенно необычно и, насколько известно, не имеет аналогий ни в грузинском искусстве, ни в искусстве других стран.

В сцене отмечен именно тот момент, о котором в Библии сказано: «...и взял (Авраам) масла и молока и телянка приготовленного и поставил перед ними, а сам стоял подле них под деревом. И они ели». (Библия. Ветхий и Новый завет, Бытие, 1-ая книга Моисеева, гл. 18, § 8.). Только Авраам не стоит, как обычно в данной сцене, а сидит, что обуславливается здесь чисто композиционными особенностями.

Держание Авраамом хлеба, наличие предметов на столе передают не конкретное действие, а являются скорее атрибутами, поясняющими смысл сцены — явление Христа Аврааму. Все три странника, на которых в композиции акцентировано основное внимание, представлены различно: Христос, как и ангелы, изображен безбородым, с длинными волосами, спускающимися на плечи; в отличие от них, он имеет удлинённый овал лица и слегка суживающиеся глаза, придающие ему особое выражение. Ангелы — юные с мягким, округлым овалом лица и с длинными, как у Христа, волосами, также не повторяют друг друга в типе лица. Лицо Авраама, в отличие от лиц странников, изображено почти в профиль и значительно отличается от них своим типом. Все лица исполнены спокойным выражением. Ангелы, сидящие по обеим сторонам Христа, несколько ниже него, обращены к нему в легком повороте. Протянутые вперед руки их, по направлению к столу (у правого ангела благословляющий жест) указывают как бы на трапезу или, точнее, на смысл происходящего. Изображенные в несколько отличном друг от друга движении и выражении жестов, фигуры ангелов, тем не менее, композиционно воспринимаются как симметричные.

Расположение всех трех фигур, движения их и жесты представлены мастером согласно отработанной в грузинском искусстве иконографии. Помещение же маленькой фигурки Авраама на переднем плане сцены, в нижней части, а также изображение этой фигуры в сидячем положении является совершенно новым и характерным только для данной композиции приемом. Уменьшение фигурки Авраама обуславливается в данном случае небольшим пространством, — вместе с тем, этим подчеркивается и главное, доминирующее значение трех странников.

¹ Подобное построение композиции встречается на чеканном кресте из Кацхи и в фресковых росписях трапезных Удабно и Бертубани и др. Г. Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид—Гареджи, Тб., 1948, табл. 86, и 121.

Шиомгвимский мастер отступает от точного следования иконографически установленной композиции и произвольно несколько видоизменяет ее. Стремясь к замкнутому построению композиции, он помещает в ее нижней части фигурку Авраама, а сверху замыкает сцену склоняющимися к центру ветвями деревьев, симметрично расположенными по обеим сторонам группы, за фигурами сидящих ангелов. Подобное построение композиции создает впечатление закругленности; взгляд непрерывно скользит по кругу от фигуры к фигуре, от предмета к предмету.

Тонкое чувство равновесия и гармоничности в распределении изображений по плоскости рельефа проявляется в каждом элементе композиции: в расположении крыльев, в обращении фигур друг к другу, в изображении склоненных ветвей деревьев, наконец, в заполнении свободных частей фона надписями; что продиктовано не только содержанием самой сцены, но и художественным распределением акцентов в декоративном смысле.

Собранность всех частей композиции, создание определенного ритма движения, свойственные шиомгвимской композиции, ярче выступают при сравнении ее с одноименной композицией на чеканном кресте из Кацхи.¹ Здесь, как и на рельефе из Шиомгвима, три странника сидят за столом и центральный из них выделен своим положением. В левой части, на некотором расстоянии от трапезы, стоят Авраам и Сарра, подносящие странникам круглые хлебцы. Расположение фигур и других предметов в композиции следует округлой линии, которая прерывается в правой части композиции; ввиду отсутствия на этом месте фигур и предметов, непрерывного следования по кругу здесь нет. И, несмотря на то, что композиция эта также хорошо скомпанована, в отношении цельности общего декоративного построения она, в известной степени, уступает шиомгвимской.

Выше, при рассмотрении шиомгвимской композиции, было отмечено, что в ней дано скорее изображение не конкретного момента, повествующего о библейском событии, не выражение определенного действия, а только лишь указание на него. И, действительно, композиция только иллюстрирует факт, внутренняя же взаимосвязь между фигурами выражена слабо.

Эти последние объединены в сцене не столько участием в определенном действии, связывающим их, не выражением своего отношения к нему, а скорее простым расположением их, по-

¹ G. Tschubinashwili, Georgische Kunst. Illustrierter Ausstellungskatalog, Berlin 1930, Abb. 6.

воротом друг к другу. Обычно, в композиции на данную тему движение отвернувшегося в сторону левого ангела бывает связано с Авраамом, подносящим странникам яства. Между тем, изменив место, обычно отводимое Аврааму, шиомгвимский мастер не изменил при этом соответственно позы фигур, в результате чего непосредственная связь между ними оказалась нарушенной и движения отвернувшегося в сторону ангела и протягивающего хлеб Авраама потеряли свой первоначальный смысл. Перерабатывая композицию Троицы, шиомгвимский скульптор дает новое решение построения сцены, создавая оригинальное произведение, отличающееся мастерством исполнения; вместе с тем, переработать полностью композицию со стороны содержания и представить ее внутренне единой и цельной мастеру не удалось.

Как во взаимоотношении фигур, так и в пластическом решении отдельных деталей, трактовке движений и в общем впечатлении всей сцены художник исходит, главным образом, из потребности найти средства реальной, в понимании того времени, передачи частных (пропорции, объемность, движения) и сочетать их с общим построением композиции как симметричной и декоративно задуманной.

Все поле рельефа почти сплошь заполнено сидящими за трапезой фигурами и расположенными за ними деревьями; гладкий фон виднеется только местами, между ними. Самые фигуры и предметы даны в довольно высоком рельефе с умелой лепкой и моделировкой форм. Позы ангелов и Авраама и объемное выявление основных частей тела под одеждой показаны в общем правильно. Этому, в известной степени, способствует и подчинение большинства складок одежды контурам и объемам фигуры; расположением складок мастер стремится подчеркнуть или выявить пластически осмысленную им форму.

Под одеждой фигур, состоящей из хитона и наброшенного поверх него плаща — гиматия, ясно ощущается строение тела. Отдельные формы тела показаны мастером как самостоятельно выступающие или находящиеся друг на друга объемы с тонкой моделировкой переходов. Если объем левой руки у всех трех фигур не ощущается из-за ниспадающего с плеча прямого куска гиматия, то движение другой руки, направление ее показано вполне отчетливо. Например, у Христа округлость выступающей вперед части руки передается не только легкой моделировкой, но и направлением складок, округло лежащихся, подчеркивающих объем и создающих впечатление глубины, отчего движение руки, ее направление, как бы выходящее наружу, получает большую убедительность. Отчетливо показан объ-

ем вытянутой к столу руки левого ангела. Небольшим объемом проступают под одеждой и другие части тела. Так, у правого ангела отчетливо прослеживается под хитоном округлость живота и направление выступающих вперед ног. Это впечатление достигается не только округлой моделировкой рельефа, но также и умелым, свободным показом течения складок, следующих формам тела.

У другого ангела ноги под платьем пластически выявлены слабо, небольшой моделировкой, но зато движение их и форма отмечены в основном соответствующим расположением складок в нижней части одежды, а также направлением драпирующейся части гиматия, переходящего с одной ноги на другую.

Обнаженные части рук, выступающие из под рукавов хитона, округло моделированы. Кисти их отличаются детальной пластической проработкой: объемно выделен каждый палец, намечено углубление ладони и округлость большого пальца. Движение пальцев, держащих свитки, следует округлости предмета, что говорит о наблюдательности мастера и стремлении к реальной передаче движения.

Ступни ног, виднеющиеся из-под платья, трактованы также объемно; каждый палец выделен самостоятельно с показом даже суставов. У Авраама пальцы ног даны слегка согнутыми, благодаря чему создается впечатление, что они как бы касаются «земли».

Особенно в пластическом отношении выделяется проработка голов фигур. (Табл. 4, 5, 6). Тонкой моделировкой передана округлость лица, пластически четко и ясно отработана в нем каждая часть: выделены рельефно надбровные дуги, объемно выявлено глазное яблоко, на котором у Христа углубленным кружком обозначен зрачок. Суживающийся к переносице нос выступает также самостоятельным объемом, четко отмечены носогубные бороздки. Рот обозначен тонкой врезанной линией с характерно опущенными вниз уголками; нижняя губа подчеркнута небольшим объемом. Промоделированы закругленности лба, щек, подбородка. В лице, таким образом, отчетливо намечается ряд объемов с тонкой моделировкой отдельных частей. Пластически выявлены по отношению к лицу волосы, которые дополнительно проработаны внутри мелкими линиями, не нарушающими впечатления общей массы. Различным соотношением рельефа показаны переходы от округло моделированной шеи к голове и платью.

При продуманном подходе шионгвмского мастера к пластическому воплощению темы, в отдельных случаях выступает неумение художника пластически четко обработать ту или иную форму. Как отмечалось, позы сидящих фигур по объемам

и движению показаны в основном правильно. Но, при этом, в отдельных случаях, в изображении более сложного движения мастер не вполне справляется с правильной передачей сочленений одних частей тела с другими. Он передает только общую схему движения, не вдаваясь в подробности, поэтому рука левого ангела, вытянутая вперед, понята и передана неверно: скульптурно не показан переход от плеча к руке. Отдельные неправильности в изображении некоторых деталей сказываются также и в посадке фигур в креслах. Кресла ни в объемном отношении, ни в связи с фигурами не выявлены четко; мутак, на которых сидят ангелы, виднеются только с одной стороны и выступают не из под фигур, а из—за них. Впечатление некоторой неустойчивости посадки фигур определяется также и неправильным показом только двух ножек кресла. Тем не менее, нельзя не отметить, что в общем мастер достигает впечатления спокойных, вполне разработанных поз и движений фигур, свободно размещенных в композиции; поэтому встречающиеся отдельные неправильности, которые были отмечены выше, выделяются не резко, а сглаживаются цельностью общего восприятия всей композиции, рассчитанной на единство впечатления и достигающей этого. При этих неправильностях, обнаруживающихся в скульптурной проработке фигур, последние представляют тот этап в развитии грузинской пластики, когда объемное понимание формы и передача отдельных объемов не ограничивается выделением обобщенного блока, а распространяется на всю фигуру, прочувствованную и проработанную в деталях. Что касается общего впечатления, производимого фигурами, то имеется ввиду общая гармоничность, поглощающая отдельные неправильности.

При рассмотрении пластического исполнения фигур отмечалось, что и драпировка одежды в отдельных случаях способствует выявлению или подчеркиванию той или иной формы, скульптурно прочувствованной под платьем фигуры. Пластической разработке одежды шимогвимский мастер уделяет большое внимание. Несмотря на одинаковое одеяние трех странников, пластическая разработка одежды, т. е. течение складок, различная драпировка гиматия, дается индивидуально. И если один конец гиматия почти одинаково покрывает плечо и одну руку, то другая часть его либо проходит в виде жгута вокруг талии (у Христа), либо поднимается кверху в диагональном направлении (у правого ангела), либо просто отходит от бедра, покрывая верхние части ног (левый ангел). Каждая такая часть драпировки дана самостоятельным объемом. Основным приемом пластической разработки одежды, ее драпировки и складок, является тонкое наложение одной поверхности релье-

ефа на другую (см. отвернутую часть гиматия у Христа, драпирующуюся ткань ниспадающего гиматия у левого ангела, образующего находящие друг на друга складки и т. д.). Складки одежды передаются также рельефным выступом, образованным посредством удаления, с одной стороны, небольшого слоя камня. Пластически выявленная складка подчеркивается неглубоко врезанной, иногда двойной линией контура. В качестве дополнительного средства моделировки объемной формы применяется отштриховка складок целым рядом небольших, идущих параллельно друг к другу линий. В большинстве случаев штриховка дается с одной стороны контурной линии, следуя ее движению. В некоторых местах пространство между двумя рельефно выступающими складками бывает сплошь покрыто штрихами. Иногда отштриховка мелкими линиями в ряд или округло призвана создать впечатление излома ткани. Движение линий, направление их в каждой фигуре вполне самостоятельны и отличаются большим разнообразием, что в определенной степени повышает выразительность фигур.

Хотя в основном скульптор исходит как бы из реального расположения складок на поверхности тела, в изображении складок доминирует декоративный характер. Мастер проявляет большой интерес к движению плавно текущих линий, образующих часто в своей верхней части орнаментальный завиток.

Это сочетание скульптурного подхода с декоративным проявляется и в ряде других моментов, например, в разработке крыльев трех странников. Каждое крыло в целом выделено самостоятельным пластическим телом с четкой дифференциацией отдельных частей. По краю его расположены небольшие перья, переданные в виде тонких врезанных волнообразных линий; четкой границей отделены они от остальной части, состоящей из больших перьев, расположенных в ряд друг за другом. Каждое такое перо по отношению друг к другу и фону объемно выделено и внутри дополнительно проработано. В целом разработка всего крыла, данная с ясным пониманием пластичности отдельных частей, воспринимается и передается мастером декоративно.¹

Как уже отмечалось выше, место действия в композиции обозначено расположенными за фигурами деревьями. Но, исходя из чисто композиционных задач, мастер отступает от следования библейскому тексту и вместо одного дерева, мамврийского дуба, — помещает по сторонам сцены по дереву для создания замкнутого построения сцены в верхней ее части.

¹ Подобную же манеру выполнения крыльев встречаем и у архангела на алтарной плите из Кацхи.

Деревья эти, таким образом, являются не только указанием на определенное место действия, но несут также и чисто композиционную функцию. В скульптурном отношении изображенные за фигурами деревья не противопоставлены в пластическом отношении друг к другу — фигуры ангелов и кресла, на которых они сидят, не составляют дополнительного объема, наложенного поверх помещенного за ними ствола дерева: ствол просто прерывается позади фигур и снова продолжается сверху над ними.

Деревья поняты и переданы мастером в сцене как объемные формы. Ветви их заканчиваются отдельными, удлиненной формы листьями; каждый лист пластически разработан.

Самостоятельными объемами выделена в рельефе мебель: кресла, подушки, стол и предметы, лежащие на столе (напр., сильным объемом, хотя и без детальной проработки, дается голова животного (по тексту библии—теленка).

Шномгвимский мастер воспринимает не только фигуры, но и каждый изображенный в сцене предмет объемно. Он стремится передать и различное соотношение объемов друг к другу: например, при изображении крыльев странников мастер то выдвигает на передний план крыло (левое — Христа или же у левого ангела левое крыло, составляющие сильно выделенный объем), то дает его прикрытым крылом другой фигуры — (крыло левого ангела частично закрывает крыло Христа и т. д.) подчеркивая, тем самым, наличие разных планов, что лишний раз показывает его заинтересованность возможностями пластического подхода.

В определенной степени глубину в рельефе подчеркивает мастер и изображением в сильном трех-четвертном (почти профильном) повороте фигуры Авраама. Выдвинутые на передний план плечо и часть торса округло выступают из плоскости рельефа, тогда как уходящая к фону часть фигуры тесно связана с плоскостью. Рука и часть спадающего с нее гиматия даны на заднем плане и исполнены, соответственно с этим, в сильно пониженном, плоском рельефе.

Наряду с умением передать различное соотношение объемов рельефа, наблюдаются и такие условные моменты, как отказ от продолжения фигуры Христа в нижней части, отсутствие ножек стола, прерывание ствола дерева фигурой, т. е. моменты, свидетельствующие о том, что хотя, задача пространственного решения композиции и ставилась средневековыми мастерами, на данной ступени развития скульптуры она не нашла еще полного разрешения.

Композиционный и стилистический анализ рассматриваемого рельефа показывает, что шномгвимский мастер так же,

как и другие мастера алтарных преград XI века (Ховле, Сапара, Уртхви), занят освоением новых пластических задач. Но, наряду с задачей решения объемного изображения формы, скульптурного претворения сюжетной композиции, в сильной мере он увлечен и декоративными задачами, т. е. декоративным размещением фигур и других деталей композиции на гладкой поверхности фона. Эту задачу он решает созданием единого ритма движения по кругу.

Увлечение декоративными элементами сказывается в обильном украшении изображаемых предметов простым мотивом кружка с точкой в центре. Такое украшение применено на нимбах, креслах, подушках, подножьях и т. д.; этот мотив в качестве украшения широко употребляется не только мастерами алтарных преград, но является также характерным и для многочисленных произведений чеканного искусства.

Разрешение пластических задач, наряду с декоративным подходом, находимое у шномгвимского мастера, является характерной чертой произведений малого искусства первой половины XI века.

Как и другие грузинские средневековые мастера, шномгвимский мастер подходит к решению трактуемой им темы и к воспроизведению ее в пластические формы вполне осознанно. Перерабатывая в известной степени сцену Троицы в композиционном отношении, он, однако, не полностью освобождается от ранее установленной иконографической схемы этой композиции. В созданной им композиции нет полной переработки темы, нет четкого выявления взаимоотношений между изображенными фигурами, на что особо указывалось при рассмотрении рельефа. Быть может, это объясняется тем, что при скульптурном выполнении фигур трех странников мастер в построении пропорций фигуры, в передаче ее движения мог, по видимому, пользоваться каким-то другим образцом, воспроизводящим композицию в плоскостном изображении; такое объяснение подсказывается, к примеру, не всегда четко отработанным в пластическом отношении движением фигуры, напр., протянутой руки левого ангела.

В тех случаях, когда шномгвимский мастер отходит несколько от иконографически установленных образцов (как это наблюдается, в частности, в трактовке фигуры Авраама), он еще не может полностью освободиться от диспропорциональности фигуры, обычной для его предшественников, т. е. грузинских скульпторов IX—X вв. Поэтому фигура Авраама несколько отличается в пропорциональном отношении от трех остальных фигур: едва ощутимо увеличенные по сравнению с туловищем голова и кисть руки, укороченная нижняя часть туло-

вища. В целом же скульптурная проработка фигур рельефа совершенно новая, характерная для пластических исканий грузинской скульптуры X—XI вв. Мастер осмысливает объемность каждой фигуры и предмета, стремится передать тонкость моделирующих переходов, отчетливо показать в рельефе различное соотношение объемов, достигнуть правильности показа движений, законченности пропорций.

На плите преграды, следовавшей в свое время за плитой с композицией Троицы, изображено Распятие, представленное в очень распространенной краткой редакции, встречающейся на многочисленных произведениях грузинской чеканки, а также на произведениях византийского и западно-европейского искусства.¹ (Табл. 7, 8, 9, 10).

Композиция строится в строгом соблюдении симметричности всех частей. В центральной части рельефа помещен большой гладкий крест с телом распятого Христа. Голгофа, на которой водружен крест, представлена в виде небольшого холмика с уступами, вправо от которого тянется неширокая полоса земли; на ней стоит Иоанн фронтально; он держит в одной руке евангелие, а другой, поднятой вверх, указывает на Христа. По другую сторону креста стоит на украшенном прямоугольном подножьи богоматерь в позе моления, указывая на распятого тем же жестом поднятой руки, что и Иоанн. Подножием, на котором стоит богоматерь, мастер как бы слегка выделяет ее фигуру, отводя ей особое, по сравнению с Иоанном, положение². Одевание богоматери, покрывающее фигуру до самых кончиков башмаков, создает иллюзию несколько большего размера ее сравнительно с фигурой Иоанна, одежда которого доходит только до ступней ног. Выделение же отмеченным приемом вряд ли могло быть намеренным, поскольку оно не нарушает симметричности фигур, расположенных по сторонам креста. Подписи обоих изображений греческие, размещены они по обоим сторонам нимбов.

Ἰωάννης Χρῖστος ἁγία ἡμαρτία

В верхней части, над перекрестьем, по обоим сторонам креста, помещены диски с погрудным изображением: в левом

¹ Размеры плиты: высота всей плиты—80 см., ширина—72 см.; Размеры поля рельефа: высота—39 см., ширина—29 см.

² Подобное выделение богоматери—и в других композициях, напр. в сцене Благовещения на саголашенской пластине, в Вознесении и Сретении там же и др.

тия такие медальоны заключают олицетворения солнца и луны, но для полуфигур шномгвимского рельефа — женской в мафории с одной рукой, обращенной ладонью к зрителю у груди и мужской — в небольшой шапочке с расходящимися короткими концами по сторонам, с таким же жестом руки, что и предыдущая, пока не удастся найти параллелей ни в произведениях грузинского искусства, ни в произведениях других стран (Византия и Западная Европа).

Рене Шмерлинг при рассмотрении данной композиции определяет эти полуфигуры, как повторенные стоящих внизу богоматери и Иоанна.¹ Между тем, более вероятным представляется, что в случае, если одна из фигур, действительно, изображает богоматерь, другую можно определить как изображение св. Георгия. Исходя из того, что в Грузии еще во времена язычества особенно почитались небесные светила, т. е. солнце, луна и пять планет, и что впоследствии христианство видоизменило этот культ, связав культ солнца с культом богоматери и др. святых жен (напр., св. Варварой), а поклонение луны — с почитанием св. Георгия, можно было бы предположить, что и в данном случае эти двое святых олицетворяют, в сущности, солнце и луну². Возможно также, впрочем, что, пользуясь каким-то образцом при исполнении данного рельефа, мастер ввел обычные для этой композиции медальоны с изображением олицетворений солнца и луны, не совсем верно передав мужскую полуфигуру.

Основным моментом в композиции является крест с телом Христа, выделяющийся не только своим центральным положением, но и симметричным расположением фигур предстоящих слева и справа от креста, одинаковым жестом поднятых рук направляющих внимание на распятого. Большой и совершенно гладкий крест способствует ясному и четкому выделению на нем фигуры. К подобному же приему — изображению распятого на гладком фоне креста—прибегает Асат, мастер конца X в., в чеканном кресте Давида Куропалата для того, чтобы сильнее приковать внимание зрителя к основному смысловому моменту³.

Как в изображении Троицы, так и здесь, в Распятии, мастер передает событие, ограничиваясь в основном указани-

¹ Рене Шмерлинг, *Алтарные преграды в Грузии*, стр. 158.

² Н. Бердзенишвили, И. Джавахишвили, С. Джанашиа, *История Грузии*, Тб., 1946, часть I, стр. 96—99.

³ Г. Н. Чубинашвили, *Золотых дел мастера Асата работа для Таосского владетеля, царя царей Давида Куропалата*, Вестник Государственного Музея Грузии им. акад. С. Н. Джанашиа, т. XV-B, Тб., 1943, стр. 115—134.

ем на него. Поэтому все фигуры в сцене исполнены спокойствия и даже распятое тело Христа дано без всякого напряжения: Христос как будто не пригвожден к кресту, а легко стоит на его подножьи. Весь, имеющийся в композиции, драматизм сосредоточен только в скорбном и утомленном лице Христа.

Символический характер этой сцены подчеркивается еще больше ее построением: каждая фигура и предмет вполне самостоятельны и, благодаря нейтральному фону, воспринимаются отчетливо. Жесты рук богоматери и Иоанна усиливают это впечатление, указывая на смысл всей сцены.

Композиционное построение данной сцены существенно отличается по своему характеру от Троицы, где плоскость рельефа максимально заполнена изображениями и где создан единый ритм движения, объединяющий все фигуры и предметы в одно художественное целое. В композиции Распятия совершенно гладкий фон рельефа служит большему и ясному выделению каждой из частей композиции, т. е. подчеркнутой вертикали в ее центре и равнозначных акцентов по сторонам.

В пластическом отношении этот рельеф обнаруживает с остальными рельефами преграды единство приема и трактовки фигур. Но высота рельефа в трех остальных композициях, по сравнению с первым, несколько ниже.

Тело Христа в пластическом отношении несколько примитивно. (Табл. 10). На обнаженном торсе не обозначены натянутые мускулы шеи, рук, ног, никак не выявлены ребра, не промоделированы в подробностях грудь и живот, представленные только общими объемами. Руки и ноги показаны общо и обнаруживают неправоильности как в рисунке (напр., слишком короткая плечевая часть руки), так и в разработке объема, не выявлены отдельные переходы от одной части к другой (в ногах — от колен к икрам и далее к ступням). Зато кисти рук и ступни ног отработаны в пластическом отношении так же, как и у остальных фигур, т. е. более четко.

Плат, повязанный на чреслах, передает впечатление тонкой, плотно охватывающей тело ткани, под которой ясно обозначена округлость бедер и легкое проступание ног округлыми объемами. Жгут вокруг талии, узел и кусок ниспадающей спереди повязки составляют небольшой дополнительный скульптурный объем.

В отличие от проработки тела, не отмеченного особой пластичностью, голова Христа, несмотря на довольно плохую сохранность, определенно свидетельствует об восприятии мастером объемной формы.

Христос изображен с небольшой короткой бородой и усами, с длинными прядями волос, ниспадающими на плечи, что

передает основной, отстоявшийся к этому времени, иконографический тип распятого Христа. В закрытых глазах Христа, его склоненной к плечу голове, несколько крупной для его тела и более тщательно проработанной в пластическом отношении, сосредоточено выражение скорби распятого, выразительность лица подчеркивает здесь основной смысл самой сцены. Эта эмоциональность образа находит выражение не только в разработке головы Христа, но и в слегка увеличенных кистях рук предстоящих (т. е. рук, указывающих на центральную фигуру композиции). Эмоциональная сторона смысла сцены ограничивается только указанными деталями и далеко уступает в этом отношении более ранним памятникам грузинского искусства, в которых именно эта сторона, т. е. подчеркнутая экспрессивность, была главной.

В Ишханском кресте 973 года¹ эмоциональная трактовка сюжета составляла для мастера основной интерес в изображении. Внимание сосредотачивалось, главным образом, на проработке головы Христа, его духовном выражении, задача же пластического порядка в передаче обнаженного тела здесь только впервые начинает интересовать мастера, который еще не находит средств, чтобы правильно изобразить его.

В другом произведении, датируемом последним тридцатилетием X века, чеканном кресте работы мастера Асата², эмоциональная сторона находит выражение как в лице Христа, на котором запечатлены скорбь и утомление, так и в увеличении в размерах головы и кистей рук; в этом произведении находят уже отражение новые установки времени (X—XI вв), т. е. постепенный переход от экспрессивности и ярко выраженной эмоциональности, связываемой в грузинском искусстве с плоско-декоративным стилем, к более решительному освоению пластичности.

В шномгвимском распятии эта сторона получает несколько иное выражение. Это та ступень развития грузинской пластики, на которой изображение момента страдания, представленное распятием Ишханского креста, уже не является основным и главным, а выступает наряду с заинтересованностью мастера другими задачами. Если в кресте мастера Асата эта черта сосуществует с сильной заинтересованностью художника передачей объемно воспринимаемого тела, то в шномгвимском распятии эмоциональное начало выражено ощутительно сла-

¹ Г. Н. Чубинашвили, Крест 973 г. из Ишхани, Вестник Государственного Музея Грузии, т. VI, Тб., 1931, стр. 297—312. (на груз. языке).

² Г. Н. Чубинашвили, Золотых дел мастера Асата работа, стр. 115—134

бее — оно является здесь не более, как отражением художественных установок более раннего периода развития грузинской скульптуры. В композиции акцентировано скульптурно-декоративное восприятие, характерное для произведений грузинских скульпторов XI века, заинтересованных преимущественно задачей пластического воплощения содержания.

В композициях рельефов шiomгвимской преграды большое внимание уделено декоративной стороне, что было отмечено выше при рассмотрении Троицы. Однако, если в Троице декоративный момент сильнее всего сказался в системе построения сцены, то в Распятии, решенном симметрично и более строго, этот момент проявляется в манере проработки отдельных деталей, в частности одежды фигур. Одежда богоматери и Иоанна в еще большей степени, чем в Троице, усложнена многочисленными складками. Мастер максимально использует дополнительную штриховку, которая не только следует течению основной линии, но и заполняет все свободные места между складками. Декоративна манера разработки поверхности одежды линиями, которые не столько подчинены следованию объема тела, сколько создают красивый рисунок течения складок. Любовь к линии приводит иногда мастера к ее орнаментальному решению (напр., ряд линий на левой руке Иоанна, оканчивающихся в верхней части завитком). При этом декоративный характер складок, детальная и тщательная проработка одежды не нарушают пластической трактовки одежды в целом. В данной композиции мастер употребляет декоративные элементы более сдержанно по сравнению с Троицей, он украшает кружочками только нимбы, подножье креста и постамент, на котором стоит богоматерь.

Декоративный подход у шiomгвимского мастера сочетается с общим решением всей композиции: и Распятие и Троица поняты им скорее как догматические указания, символы определенных событий, чем конкретное повествование о них. Подобный характер сцены особенно подчеркивается жестами рук Марии и Иоанна, указывающих на распятого.

Следуя типологии жестов, данных у Миллэ¹, богоматерь и Иоанн данной композиции сближаются с сирийским типом изображения этой сцены: Мария представлена молящею с двумя протянутыми вперед руками под плащом, тогда как Иоанн, одной рукой держащий книгу, поднимает другую жестом свидетельства. Таким образом, рядом с распятием изображается мать, которая понимает смысл события, которая умоляет свое-

¹ G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV et XVI siècles, Paris, 1916.

го сына, своего бога, и ученик, который «свидетельствует» и «свидетельство» которого справедливо.

Однако, богоматерь в рельефе шиомгвимской преграды, выражая по существу ту же идею, что и сирийский тип композиции, отличается в некотором отношении от последнего. В редком иконографическом изводе, представленном шиомгвимским Распятнем, одна рука у богоматери лежит на груди, другая поднята в таком же жесте свидетельства, что и у Иоанна. Именно такое симметричное изображение жеста рук обеих фигур, стоящих одна против другой и «свидетельствующих» о событии, усиливают догматический характер всей сцены.

В пластическом отношении фигуры богоматери и Иоанна трактованы вполне законченно и индивидуально. Каждая из них выделяется четким силуэтом на фоне рельефа; расположение частей одежды, — свисающих концов мафория богоматери, части ниспадающего с руки гиматия у Иоанна, — не выходят за пределы самой фигуры. Линия плавно скользит, обтекая фигуру. С особой силой сказывается здесь четкий и вместе с тем замыкающий фигуру контур, способствующий ее большему выделению из фона.

В проработке голов наблюдается тот общий для всех действующих лиц композиции подход к пластическому выражению образа, который характеризуется мягким противопоставлением отдельных объемов.

Основное внимание, как уже указывалось выше, мастер сосредотачивает на проработке богато драпирующейся одежды фигур, которая почти полностью скрывает под своими многочисленными складками тело, только в некоторых случаях слабо проступающее под ними (например, согнутая часть руки Иоанна под гиматием). Основные складки одежды падают вниз, направление их строго определено, а это дает возможность легкого их обозрения и еще больше подчеркивает строгость постановки самих фигур. Отдельные части одежды проработаны мастером пластически, с выявлением каждой самостоятельной части одежды дополнительным объемом; в некоторых случаях подчеркивается также и расположение складок в различных планах (противопоставление объемов руки богоматери и спускающейся за ней части мафория и др.). Как и в композиции Троицы, мастер пользуется рисунком складок для подчеркивания объемно выделенной формы; таким образом, например, он создает впечатление рукава, обхватывающего руку Иоанна.

Позы и движения фигур шиомгвимский мастер передает достаточно свободно. Умело показано движение в постановке ступней ног у Христа и у Иоанна. Убедительно изображена ле-

вая рука Иоанна, держащая небольшой кодекс евангелия, выделенный самостоятельным объемом. При общем правильном построении фигуры в целом и здесь иногда наблюдается диспропорция отдельных частей ее. Так, поднятые вверх симметричным жестом руки богоматери и Иоанна по сравнению со всем туловищем несоразмерно удлинены, кисти рук слегка увеличены, но в общем построении фигур эти неправомерности выделяются не сильно. Те же руки в пластическом отношении четко не противопоставлены в объеме к остальной фигуре: благодаря тому, что здесь нет тщательной моделировки и постепенного перехода одной части руки к другой, руки создают впечатление непосредственно прикрепленных к туловищу (напр., у Иоанна постепенного перехода от плеча к согнутому предплечью руки нет совсем). Подобные моменты говорят о том, что до конца выявить пластическую форму шиомгвимскому мастеру, как и вообще другим средневековым скульпторам, на данной ступени развития пластики не всегда удается.

Введенный в сцену живописный элемент как изображение голгофы (сейчас сильно поврежденной, но, судя по сохранившейся части, выступавшей довольно сильным блоком) и небольшого отрезка земли, данного небольшим объемом, трактованы мастером декоративно: поверхность их состоит из мягких своеобразных уступов.

Компановка всей плиты в целом, а также введение в сцену медальонов с погрудными изображениями фигур, исполненными в едва выступающем рельефе и очень напоминающими эмалевые диски на чеканных иконах (за что говорит также и подчеркнутое декоративное значение их), сближают рельеф с грузинскими чеканными иконами, под непосредственным воздействием которых мог находиться шиомгвимский мастер.

Рельефы следующих двух плит преграды, расположенных по другую сторону царских врат, изображают сцены из жизни святых Симеона и Шио. Выбор изображений именно этих двух святых не случаен. Исполняя алтарную преграду для небольшой церкви Иоанна Крестителя, мастер в память о св. Шио, одном из первых грузинских подвижников, распространителей христианской веры и, главное, основателе монастырской обители, украшает одну из плит преграды сценой из жизни самого Шио, а другую изображением Симеона-столпника, с чьим именем была связана деятельность так называемых «тринадцати сирийских отцов», одним из которых был и св. Шио. Выражая одну общую христианскую идею, эти житийного характера сцены вполне увязываются в смысловом отношении друг с другом.

Первая из плит изображает столпника Симеона.¹ Сцена представляет известный из жития святого эпизод посещения его матерью². (Табл. 11, 12, 13). На переднем плане, в центральной части композиции, на гладкой небольшой горке, обрисованной извилистыми контуром, водружен высокий, прямоугольной формы столп, оканчивающийся в верхней части орнаментированной капителью, внутри которой стоит св. Симеон в позе моления (видна только верхняя часть туловища). Внизу столп заключен в невысокую ограду (которая упоминается и в житии), украшенную в два ряда кружочками. За столпом следует довольно высокая, сплошь покрытая геометрическим орнаментом стена³, за которой виднеются монастырские строения. На лестнице, при стене, изображена стоящая с воздетыми в молении руками св. Марфа, мать Симеона, почти в той же позе, что и богородица в сцене Распятия, т. е., как бы указывающая зрителю на сына.

За оградой расположен целый ряд зданий с двускатными крышами и высокое здание, похожее на колокольню, увенчанное большим крестом. Ни одно из представленных зданий, хотя большинство из них передают один и тот же тип сооружения, не повторяет полностью другое; каждое из них отличается небольшими, различно трактуемыми деталями (например, черепица крыш передается то неглубоко резаными прямоугольной формы плитами, то имеет одну закругленную сторону с рельефно выступающим в центре ребром. Наряду с прямо-

¹ Размеры плиты: высота всей плиты—81 см, ширина—69 см., Размер поля рельефа: высота—39,5 см, ширина—28,5 см.

² Этот эпизод из жизни св. Симеона приводится у Жерфаньона по тексту Антония. Событие передается очень кратко: св. Марфа (=Марта), узнав после долгих лет, где находится ее сын, пришла к нему. Подойдя к столпу, она хотела войти в ограду (женщинам доступ в ограду был запрещен), но в это время услышала голос сына, обещающего скоро встретиться с ней в ином мире. Далее в тексте просто указывается, что св. Марфа умерла и была похоронена у подножья колонны. G. Jerphanion, *La voix des monuments. Les inscriptions saïraïociennes et le texte de la Vita Simeonis Auctore Antonio*, Roma—Paris, 1938, стр. 134—152.

В грузинском тексте жития св. Симеона несколько раз описывается приход св. Марфы к сыну, но эпизод, приподимый выше по тексту Антония, отсутствует. «Житие Симеона столпника», под редакцией проф. К. С. Кекеладзе, Кишинев, т. I, Тб., 1918 (на груз. языке).

³ Подобный мотив орнамента встречается на рельефе сапарской алтарной преграды в сцене Рождества (украшение ложа богородицы). Часто он встречается в резьбе грузинских деревянных изделий, бытующих в горных районах Грузии.

угольными, простой формы, окнами встречаются и окна с арочками, поделенные парными колонками и др.).

В данной композиции более плотной является нижняя часть ее, составляющая фон для поднимающегося вверх столпа. Гладкая горка отчетливо вырисовывается на фоне покрытой резьбой стены, ограждающей строения; водруженный на горке столп несколько сливается с архитектурой заднего плана, но верхняя половина его, данная уже на нейтральном фоне, особенно ясно вырисовывается в композиции, — этим подчеркивается как смысловой, так и композиционный центр сцены. Подобному выделению способствует и расположение дополнительных композиционных акцентов по сторонам столпа: с одной стороны — фигура Марфы, с другой — колокольня, которая вырастает из горизонтали архитектурных сооружений. Эти две вертикали являются, вместе с тем, и связующим звеном между архитектурой и выделенным центром композиции — изображением Симеона—столпника. Отличаясь большой собранностью и симметричностью общего композиционного построения, вся сцена скомпонована в вертикальном направлении.

Изображая определенный момент, взятый из жизни св. Симеона,—приход св. Марфы к сыну,—шюмгвимский мастер, вместе с тем, представляет эту сцену не только как повествование конкретного эпизода, но подчеркивает в основном в композиции внимание на фигуре самого Симеона, как одного из первых столпников и распространителей христианского учения. Именно поэтому в изображении его матери не следует искать проявления эмоций, связанных с посещением давно покинувшего ее сына; характер композиции подчеркивает не эту сторону события, а идею столпничества, подвига, которому положил начало одним из первых св. Симеон. Такое использование конкретного момента из жития в целях прославления служения идеям христианской религии, подчеркнуто и тем, что сцена эта предшествует сцене из жития одного из видных подвижников в Грузии, св. Шно.

Изображение столпников и, в частности, Симеона часто встречается в произведениях грузинского искусства. В древнехристианском мире культ Симеона-столпника был очень распространен как на Востоке, так и на Западе; особенно он почитался на Востоке — в Сирии, Антиохии и Палестине. Естественно, что и для грузинских монастырских колоний, основанных в Палестине и на Синае, этот культ также имел большое значение. Имя Симеона-столпника, как одного из первых распространителей христианской религии, было широко известно и в обителях на территории Грузии. О тесной религиозной и культурной связи между грузинами и сирийцами в эпо-

ху V—VI вв. упоминается и в грузинском «житии святого Симеона-столпника», в котором содержится указание, что грузины много раз в большом числе приходили к Симеону с литами и крестами в руках и прославляли имя и деяния Симеона у себя на родине, в Грузии.¹

К числу таких грузинских подвижников относятся известные «13 сирийских отцов», вернувшихся в середине VI в. на родину из Сирии ввиду гонения против монофизитов и занявшиеся в Грузии популяризацией учения Симеона-столпника, основанием монастырей и укреплением монашества по сирийскому образцу. Столпничество, принесенное ими в Грузию, отразилось, в частности, в присвоении имени Симеона-столпника, т. н. «Кацхскому столпу», на вершине которого находятся две небольших церкви, относящиеся к раннему хронологическому периоду (V—VI вв.). Кацхский столп не является исключением в Грузии. Как предполагает В. Цинцадзе, подобным столпом должен быть и памятник, сохранившийся в ущелье реки Олтиси.²

При этом характерно, что столпы из Убиси и Мартвили, как отмечает В. Цинцадзе, в отличие от ранних столпов, «служили обиталищем отшельников этого времени, а не являлись местом аскетических самоистязаний столпников. Поэтому они имеют совсем иной вид, построение и архитектурный образ».³

Возведение столпов в Грузии можно проследить на протяжении долгого исторического времени: одни из них относятся, приблизительно, к VIII—IX вв. (упомянутый выше столп из Олтиси и столп из Марткопи), другие, как Мартвильский и Убисский столпы — к зрелому средневековью (XII в.) и, наконец, столп в Ркони возведен в XVII в. О большой популярности столпничества в Грузии, кроме архитектурных памятников, свидетельствуют также и многочисленные изображения столпников (среди которых часто встречается изображение Симеона-столпника) в произведениях скульптуры и фресковой живописи.

Изображение Симеона-столпника, помимо шномгвимской преграды, известно еще на зедазенской алтарной плите. Но здесь оно значительно упрощено. Все среднее поле плиты отведено под композицию, которая отличается очень краткой схемой построения. В центральной части рельефа, на гладком фоне, возвышается столп, оканчивающийся сверху орнаментированной капителью, обнесенной, в отличие от шномгвимского

¹ Житие Симеона-столпника, Кимен, т. 1. Тб., 1918.

² В. Цинцадзе, Кацхский «столп» Сообщения Академии Наук Грузинской ССР, т. VII, № 8, 1946, стр. 587—594.

³ Там же, стр. 594.

столпа, довольно высокой решеткой, из-за которой виднеется полуфигура святого с воздетыми в молении руками. Надпись асомтаврули, сейчас очень поврежденная, называет имя Симеона-столпника. Подобное изображение столпников является очень распространенным в памятниках грузинского искусства. Также представлены они на створках резной деревянной двери из Чукули.¹ Целый ряд примеров, взятых из фресковой живописи, свидетельствует о том, что этот вид композиции был здесь особенно распространен (церковь в Атени, верхняя шиомгвимская церковь, трапезная Удабно и др).

Встречаемые на фасадах архитектурных памятников, а именно на Ошкском храме (над западным окном) и на Мартивильском столпе (на восточной стене), рельефы с изображением столпников в основном характеризуются теми-же чертами, что и приведенные выше.

Обращает на себя внимание изображение св. Симеона на чеканной иконе, хранящейся в Сванетии в сел. Лагами². Наряду с обычным изображением столпа и полуфигуры святого на нем, внизу, налево, дана стоящая мужская фигура—китор. Надписи, сделанные асомтаврули, говорят о том, что здесь представлены св. Симеон-столпник и заказчик иконы Антоний Цагарели, который упоминается еще раз в надписи, помещенной в нижней, правой, части иконы³.

В отличие от всех известных изображений Симеона-столпника в грузинских произведениях искусства, шиомгвимский мастер не ограничивается изображением святого на столпе, а дает определенный эпизод из его жизни, развивая сюжет в отдельную сценку⁴. Изображение Симеона на столпе и стоя-

¹ *Ars Georgica*, т. III. Тб., 1950, табл. 46.

² МАК, вып. X, Москва, 1904, стр. 106—8, табл. XXXIII.

³ Более подробные сведения о данной иконе и чтении надписей см. у Е. Такайшвили, *Археологическая экспедиция по Лечхуми и Сванетии в 1910 г.*, Париж, 1937, стр. 284—6 (на груз. языке).

⁴ Изображение эпизода «Приход св. Марфы к сыну» известно, напр., в фресковой росписи Каппадокии, в Цальвее, в капелле, посвященной Симеону столпнику; стены капеллы покрыты изображением нескольких сцен из жития святого. К сожалению, в альбоме Жерфаньона (*G. Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, 2 partie. — chap. II: de Saint Siméon—stylite, Paris, 1932*), сцена эта не репродуцирована, но из приводимого в тексте описания видно, что она трактована несколько иначе. Автор росписи точно следует тексту жития, приводившегося раньше, изображая столп со стоящими на нем Симеоном и св. Марфу, находящуюся возле него, с воздетыми в молении руками. Вверху над этим изображением св. Марфа представлена вторично, но уже, согласно тексту жития, мертвой.

щей в традиционной позе моления св. Марфы не представляло для скульптора особой трудности; изображение Симеона на столпе повторяет известные его изображения, а поза Марфы встречается в других композициях, повторяя, напр., позу богоматери в сцене Распятия и т. д. В данном случае вызывает интерес именно то, как шномгвимский мастер самостоятельно компоновал сцену, используя имеющуюся иконографическую схему для изображения столпников, а также, в основном, по-видимому, руководствуясь житийным материалом. Он создает, как и в предыдущих рельефах — Троицы и Распятия, вполне оригинальную и не имеющую прямых параллелей композицию.

Как и в двух предыдущих композициях, в данной сцене определенные моменты, сопутствующие главному изображению Симеона, носят характер скорее пояснения и дополнения к этому центральному образу, чем повествования о конкретном событии. Как и в сценах Троицы и Распятия, мастер дает только указание на событие.

В пластическом отношении данная композиция обнаруживает тесную связь с остальными. Две изображенные в сцене фигуры скульптурно решены так же, как и рассмотренные фигуры предыдущих композиций. К сожалению, лица обеих фигур сильно попорчены и не дают возможности судить об их исполнении. У св. Марфы отчетливо проступают под мафорием округлость плеч и общий объем скрытой под тканью руки. Самостоятельным объемом передана другая рука. С пластическим чувством проработаны кисти рук. Различным соотношением рельефа выделен от лица наброшенный на голову мафорий. Складки одежды трактованы пластически — тонким наслоением рельефа изображены драпирующиеся складки ниспадающей с руки части мафория, подчеркнуты набегающие складки ткани на груди и др.

Поза св. Марфы, одеяние ее в общих чертах повторяет изображение богоматери в Распятии. Но тонкое художественное чувство шномгвимского мастера, умеющего внести некоторые изменения в отдельные детали, несколько иной поворот фигуры или отличный от одежды богоматери рисунок складок платья, помогает ему придать фигуре новое решение. Течение округло драпирующихся спереди на мафории складок, создающих впечатление тяжело ниспадающей ткани, находит отзвук во встречном движении складок нижней части платья. Подобное декоративное расположение складок придает фигуре большую стройность.

Несмотря на сильную поврежденность изображения св. Симеона, можно судить о том, что проработка складок его одежды носит еще более декоративный, чем у Марфы, характер.

Изображенные в сцене фигуры отличаются несколько большими размерами по сравнению с архитектурой, с которой непосредственно связаны: Симеон стоит на столпе, Марфа на лестнице ограды, полуфигура Симеона, по сравнению со строениями, несколько увеличена; также и Марфа выше окружающих ее зданий. Несмотря на это, фигуры вполне согласуются с архитектурой, благодаря умелому композиционному построению сцены; кроме того, тем самым акцентируется внимание на фигурах как на главном.

Фигура Марфы и столп с стоящим на нем св. Симеоном мыслятся скульптором расположенными на переднем плане, перед строениями. В изображении строений, которые мастер дает небольшим объемом, выступающим на плоскости рельефа, он намечает ряд планов: горка со столпом, за ними стена и архитектурные сооружения. Горка по отношению к стене выделена небольшим объемом, так же выделена стена по отношению к зданиям. Между отдельными зданиями различаются в свою очередь, планы: они выражены небольшим противопоставлением объемных частей (так, колокольня дана в большем рельефе, чем здания, находящиеся за ней, точно также и столп выделен большим объемом). Даже самые небольшие строения в рельефе переданы самостоятельными объемами, напр., маленькое строение перед купольной церковью. Подобное противопоставление объемов в рельефе выделено не сильно, отчего различие планов не носит ярко подчеркнутый характер. Отсутствие четкого различия планов в архитектуре, а также некоторое увеличение фигур сравнительно с изображенными в сцене строениями, не создают иллюзии архитектурного окружения, в котором находятся фигуры, несмотря на то, что эта архитектура в композиционном отношении не играет роли только декоративного, художественного элемента, — она введена в сцену не в качестве дополнения, а как равнозначная, наряду с фигурами, часть сцены.

На данном этапе развития скульптуры шюмгвимский мастер имел возможность передать пластические искания отдельными, четко воспринимаемыми пластическими фигурами и предметами, объединенными друг с другом лишь композиционно; связать же их органически, пространственно он не мог, хотя вместе с тем и не отказывался от довольно развитого архитектурного пейзажа.

Как в предыдущих композициях, так и здесь, проявляется увлечение мастера декоративными элементами. Несмотря на небольшие размеры строений, каждое из них тщательно украшается: дверные проемы и карнизы выделяются полосой, состоящей из следующих друг за другом кружков. Ими же укра-

шен и столп. Геометрическим орнаментом покрыта стена и колокольня. Двери, окна, украшения на столпе, данные с значительными заглаблением рельефа, с постоянной в них тенью, создают в композиции также определенные декоративные акценты.

Из рассмотрения всей композиции в целом можно сделать заключение, что шиомгвимский мастер проявляет себя и в данном случае, как вполне самостоятельный художник, создающий совершенно новое, по своему осмысленное произведение, в котором он сумел достигнуть чувства полного равновесия и собранности композиции, являющихся одной из черт дарования мастера.

При компановке этой композиции мастер исходил явно из ансамбля преграды и строил данную сцену подобно схеме предыдущей сцены—Распятия, создавая соответственно ей композицию с подчеркнутой центральной вертикалью и боковыми симметричными акцентами, т. е. разместил по сторонам царских врат преграды — единственного прохода в алтарь — равнозначащие по своему художественному значению композиции.

Композиция последнего из рельефов преграды представляет сцену из жития национального святого Шио, а именно — встречу с Шио феодала (შთავაზი) Евагрия.¹ (Табл. 14, 15, 16, 17).

Шио, как и другие грузинские подвижники, возвратившись из Сирии на родину, отправляется на поиски уединенного места, пригодного для отшельнического жития. Таким местом явилось для него безлюдное лесистое ущелье, расположенное неподалеку от Мцхеты, на правом берегу реки Куры (Мтквари). Краткую характеристику местности находим в житии святого,² в котором говорится, что после долгих поисков св. Шио:

¹ Размеры плиты: высота всей плиты—81 см. ширина—74 см. Размеры поля рельефа высота—41 см, ширина—34 см.

² «Древние редакции житий сирийских подвижников в Грузии», изд. Тбилисского Государственного Университета им. Сталина, Тб., 1955, под редакцией И. В. Абуладзе (на груз. языке). Переводы цитат даны проф. И. В. Абуладзе.

по «Кимену»:

პოვა ჭევი ღრმაჲ ფრიად ფიც-
ბელი, უდაბნოჲ და ურწყული
და ნაკლულევანი ყოველთა საჭ-
მართაგან, და ჰაერი ზაფხულისაჲ
ფიცხელ და ეგრეთვე ზამთრისაჲ
უფიცხელეს. (გვ. 92, 12—18)

по Метафрасу:

იხილა ჭევი რადმე ღრმაჲ უნუ-
გეშინისცემოჲ, ურწყული, საესე
მგეტთა მიერ და ქუეწარმავალთა
გესლიანთა, რომელი იგი მიხედ-
ვით ოდენ შეაძრუნებდა კაცობ-
რისა ბუნებასა. (გვ. 92, 13—17)

Ущелье это привлекло Шно своей дикой природой и тяжелыми условиями жизни. Удаленность от людей, отсутствие пищи и воды создавали необходимые условия отшельнического жития по образцу сирийского монашества. Здесь он мог, отказавшись от жизненных удобств, посвятить свою жизнь посту и молитве.

И, действительно, в ущелье этом Шно

по «Кимену»:

პოვა მუნ მცირე ქუაბი და და-
ჯდა მას შინა დაყუდებით. (გვ. 92,
18—19)

по Метафрасу:

პოვა ჩრდილოჲთ კერძო მდინა-
რესა მას დიდსა, რომელ არს
მტკუარი, ქუაბი ყოვლად მცირე,
რომელი კმა-ეყოფ(ვ)ოდა დამფარ-
ველად სხეულსა მას მისსა, ამას
შინა დაემკვდრა ნეტარი შიო მარ-
ტოებით (გვ. 92, 22—25).

Эта естественная, небольшая пещера, в которой едва помещался человек, явилась первоначальным местом уединения святого. В ней и нашел его феодал Евагре, который однажды охотился в этой местности. Заметив летящего голубя с хлебом в клюве, Евагре проследил направление его полета. На

Нашел ущелье весьма глубо-
кое, суровую пустыню безвод-
ную и лишённую всего необхо-
димого (потребного человеку).
Воздух летом там жестокий,
зимой еще жесточе.

...Увидел ущелье глубокое,
безутешное, безводное, полное
зверьми и ядовитыми пресмы-
кающими, которые видом толь-
ко наводили страх на челове-
ческое существо.

...нашел маленькую пещеру и
поселился отшельником

Нашел к северу у большой
реки пещеру, которая могла
лишь укрыть его тело и в ней
поселился блаженный Шно в
одиночестве.

следующий день, продолжая охоту, он опять увидел того-же голубя; последовав за ним, Евагре пришел к пещере, в которой

по «Кимену»:

იხილა წმინდა იგი შიო, მჯდომ-
მარე ქუაბსა შინა (გვ. 92, 21—22).

по Метафрасу:

იხილა წმინდა მამია შიო, მჯდომ-
მარე ქუაბსა მას შინა და ნადლო-
ბისა აღმავლენელი ღმრთისა ში-
მართ. (გვ. 99, 26—28)

...Увидел святого Шио, нахо-
дящегося в пещере.

...увидел святого отца Шио,
находящегося в пещере и воз-
носящего благодарение Богу.

Этот эпизод, рассказанный в житии св. Шио, послужил для шиомгвимского мастера материалом для изображения, т. к. никаких отработанных схем для этой композиции не было; в данном случае шиомгвимский мастер выступает как скульптор, вполне самостоятельно отбирающий материал из житийной литературы и выражающий его средствами пластического изображения.

Место действия в рельефе обозначено небольшой горкой, на вершине которой стоит церковь с двускатной крышей, наподобие церкви в сцене Благовещения и Рождества в рельефах сапарской преграды. Нижняя часть стены покрыта геометрическим орнаментом. Большое дерево с раскинувшимися по сторонам ветвями, рядом с горой, и другое, небольшое, растущее на одном из ее уступов, на противоположной стороне, повидимому, обозначают лесистую местность Шиомгвимского ущелья.

На этом фоне и располагает мастер изображаемую им группу: едущий на коне Евагре, обращенный к зрителю в три четверти, в одной руке держит уздечку, а другой, поднятой кверху, приветствует св. Шио, стоящего тут же рядом, в пещере. Евагре одет в светский костюм — длинный кафтан и высокие, расходящиеся раструбом у колен, сапоги, (насколько можно рассмотреть в настоящее время). Евагре представлен также в небольшом углублении наподобие пещеры). Вверху, над ними, дана полуфигура благословляющего Христа, помещенная в такой же «пещере», что и остальные фигуры. Надписи с обозначением имен сделаны возле изображения Христа греческими буквами:

ΣΕ ΣΙΟ

ᄁᄁ ᄁ ᄁ ᄁ ᄁ



Согласно рассказу жития о святом мастер изображает и голубя с хлебом в клюве.

Изображая сцену, в основе которой лежит житийный, исторический материал, мастер доступными ему художественными средствами стремился «портретно» изобразить и то место в ущельи, где, согласно описанию, данному в житии, произошла встреча св. Шио с Евагре. Включая в композицию горку с пещерой, в которой поселился первоначально св. Шио, художник изображает и позже выстроенную церковку, которая отмечала это историческое место.¹

Все поле рельефа сплошь заполнено; фон как таковой виден только частично в просветах. Композиция отличается уравновешенностью всех частей, но, по сравнению с остальными сценами, она не обладает строго симметричным построением. Наиболее плотно заполненной, с большим количеством деталей, является ее правая часть, тогда как левая, более свободная, занята большим деревом, сквозь ветви которого сквозит гладкий фон рельефа. Волнистая контурная линия левой части горки делит сцену в диагональном направлении на две части. При подобном распределении всех частей в рельефе не акцентировано внимание на каком-нибудь определенном моменте; с одного взгляда зритель воспринимает сцену как небольшую картину, требующую более детального рассмотрения, лишь в результате которого обращает на себя внимание едущий на коне Евагре и стоящий в пещере Шио. Композиция построена так, что ее смысловой и композиционный центр ясно не подчеркнуты.

Полуфигура благословляющего Христа выделена особо, она занимает центральное положение, но, сливаясь с остальными изображениями сцены, не получает значения специально выделенного акцента.

Фигуры в этом рельефе не выделяются так отчетливо, как в остальных, напр., в сцене с Симеоном-столпником, где они представлены также на фоне архитектурных строений, но где изображение Симеона, вынесенное на нейтральный фон, воспринимается вполне отчетливо, так же, как и фигура Марфы, которая выделена своим размером, значительно большим, чем здания, около которых она стоит.

¹ Эта церковка, перестроенная в конце XIX в., быть может, заключающая в себе какие-то древние части, сохранилась до настоящего времени.

В композиции Троицы с живописными элементами и с максимальным заполнением плоскости рельефа, основным моментом являются фигуры, а остальные детали играют роль дополнительных элементов.

В композиции Распятия этот акцент, падающий на изображенные фигуры, подчеркнут максимально.

В сцене из жизни св. Шио совершенно иное; пейзажный фон здесь дается не как дополнение, а является основным и именно на данном фоне, в органической связи с ним, изображаются фигуры, которые размерами значительно меньше горки и большого дерева. Т. е. в отношении общего композиционного построения сцены, фигуры включаются в этот фон, теряя тем самым доминирующее и основное значение, которое они имели в предыдущих сценах.

Тогда как в сценах из священного писания мастер воспроизводит (хотя и с произвольными изменениями) выработанные иконографические сцены, в сцене из жизни грузинского святого, украшающей преграду храма, возведенного на месте подвига этого святого, скульптор мог дать простор и свободу своей творческой фантазии. Тем не менее, здесь, как и в трех остальных сценах, действие остается не подчеркнутым. Каждая фигура воспринимается вполне самостоятельно, хотя, вместе с тем, все фигуры композиционно объединены друг с другом: две нижние — направлением движения Евагре к находящемуся в пещере Шио, а верхняя — фигура Христа расположением над ними. Благословляющий Христос включен в действие не только путем конкретного действия — благословления, но воспринимается как выражение общего, связанного с христианской религией, настроения.

Этот рельеф представляет значительный интерес в пластическом отношении.

Скульптор располагает все фигуры в небольших углублениях, имеющих вид пещер. Согласно тексту жития, первоначальным местопребыванием святого являлась небольшая пещера в горе. Это место именно так и передано в сцене. Всадника Евагре мастер хочет изобразить едущим мимо горы по направлению к пещере святого, но для четкого пластического восприятия каждой фигуры в рельефе, он прибегает к приему заглабления фона скалы, — приему, который дал ему возможность создать замкнутую пластическую группу. По этой же причине, нужно думать, помещает он в пещере и благословляющего Христа. Все эти фигуры, таким образом, достигают одной высоты рельефа с остальными, также объемно выделенными в композиции предметами.

В том случае, когда, напр., нимб Христа дается за пределами углубления пещеры на фоне горы, этот нимб отмечается

только слабым поднятием рельефа, не выступающим за общую высоту всего рельефа.

Благословляющий Христос в сцене представлен в иконографически распространенном типе, отличном от двух других его изображений в предыдущих композициях. И в этой небольшой фигурке шиомгвимский мастер проявляет себя как скульптор, умеющий выявить общими массами объемность тела. Большое внимание уделено передаче драпирующейся ткани и подчеркиванию ее различных объемов.

Два других действующих лица сцены—св. Шио и Евагре—трактуются мастером просто, без наделения их атрибутами святости—нимбами, тогда как фигуры в сцене, изображающей Симеона-столпника с матерью, т. е. в композиции тоже житийного характера, — нимбированы. Это, по видимому, объясняется точным следованием художника литературному тексту изображаемого момента — Евагре при встрече с Шио был светским лицом, он принимает схиму позднее, после удаления Шио в пещеру. В передаваемом эпизоде Шио трактуется как аскет, еще не причисленный церковью к лику святых, что произошло уже после его кончины.

Фигура всадника в настоящее время сильно повреждена: сбита вся голова, недостает значительной части ноги. При реставрации всей плиты, наряду с заполнением гипсовыми вставками недостающих частей, к фигуре была добавлена гипсовая голова (данная общим непроработанным блоком), искажающая сейчас общее впечатление, производимое фигурой: значительно увеличенная по сравнению с туловищем, эта голова вносит диспропорцию в общее построение фигуры. Но, несмотря на подобное добавление и сильные повреждения, видно, что фигура Евагре в скульптурном отношении проработана также, как и другие, с сознательным подходом к выявлению объемности отдельных ее частей. Наиболее выступающие объемы, это—округло моделированное плечо и часть туловища, расположенные на переднем плане. Наоборот, поднятая в знак приветствия рука, находящаяся на заднем плане, плечо, переданы соответственно в низком рельефе. Иначе говоря, расположение фигуры в пространстве рельефа (поворот фигуры) понято и передано мастером объемно. Нижняя часть туловища Евагре и его нога не выявлены объемно по отношению к коню; не подчеркнута различное соотношение этих объемов.

Обращает на себя внимание в фигуре Евагре его уверенная посадка в седле, правильно понятое движение кисти руки, держащей уздечку, свободное выражение жеста другой приветствующей руки, что свидетельствует о непосредственной наблюдательности шиомгвимского мастера и об его умении воплотить видимое в скульптуре.

Будучи опытным и одаренным скульптором, шиомгвимский мастер, однако, не всегда справляется с показом правильной моделировки и соотношения отдельных частей тела друг к другу. Например, в объемном отношении не выявлена четко верхняя часть туловища относительно нижней — передать ракурс фигуры пластически художник не смог; то-же самое можно сказать и о расположенной на заднем плане руке (нет четкого перехода от плеча к руке, верхняя часть руки короткая). Подобные черты отмечались и при рассмотрении фигур в других композициях, но в рассматриваемой сцене они выступают значительно сильнее.

Конь, на котором сидит Евагре, передан в достаточно выступающем объеме с правильной моделировкой отдельных частей. Спокойное движение коня, идущего вперед по направлению к Шио, выявлено скульптуром пластически, с пониманием пространственных планов в изображении ног коня. Отмеченный момент, а также детальная передача сбруи лошади и даже ее шерсти неглубоко резанными на поверхности камня волнообразными линиями, говорит о том, что окружающая природа оживает уже в глазах мастера, но это не мешает ему, все же, оставаться скульптором, который все выражает в изящных и декоративных формах. Этот момент выступает ярче при сопоставлении, например, изображения всадника шиомгвимской преграды с изображением конной фигуры на алтарной плите из Уртхви. Возможно, что в изображении всадника уртхвинский мастер следовал какому-то образцу малого искусства и такие черты, как передача у животного мускулатуры, складок на коже, образованных при движении и др. должны быть отнесены за счет используемого им образца. Но более определенная моделировка отдельных частей туловища: груди, живота, четкое противопоставление различных объемов является результатом несколько иного подхода уртхвинского мастера, который уделяет больше внимания выявлению пластических достоинств изображения.

Шиомгвимский же мастер, как это ему вообще свойственно, больший акцент переносит на декоративную сторону и обнаруживает склонность к подробной передаче деталей, в известной степени, ослабляющих выявление собственно пластических ценностей.

Главное действующее лицо композиции — св. Шио — изображен стоящим фронтально в небольшой пещере. Остроконечный куколь, плотно надвинутый на лоб, широкие надбровные дуги, расходящиеся от переносицы вверх, короткая остроконечная борода создают строгий аскетический тип святого, известный по литературному житийному материалу и отличный от других изображений в рассматриваемых композициях.

В подобной трактовке образа можно видеть сознательный подход мастера, стремящегося изобразить каждую фигуру индивидуально.

Фигура подвижника по своим размерам была значительно больше фигуры Евагре и благословляющего Христа; не акцентируя особого внимания на выделении ее в композиции, мастер подобным увеличением все-же подчеркивал изображение святого, как одно из основных и главных в передаваемом им сюжете.

Плохая сохранность фигуры св. Шно не дает возможности судить о пропорциональном ее построении.¹ Судя по фигуре Евагре, которая, как уже отмечалось, лишена четкого пропорционального соотношения отдельных частей тела, можно сделать заключение, что утрата правильной пропорциональности сильнее сказывается у шномгвимского мастера при самостоятельной трактовке им человеческих фигур (см. также фигурку Авраама в Троице), что является вообще характерным для многих мастеров грузинской средневековой скульптуры, пытающихся самостоятельно справиться с изображением человека; но в том случае, когда художник руководствуется готовыми образцами, фигуры его отличаются более строгим пропорциональным построением (напр., богоматерь и Иоанн в Распятии, ангелы в Троице).

Как уже отмечалось выше, место действия в рельефе обозначено небольшой горкой с церковью и деревьями. Горка дана самостоятельным выступающим объемом, члененым небольшими уступами. В обычную условную передачу горы шномгвимский мастер вносит декоративный элемент: таков изображенный в левой части горы, за фигурой Евагре, смелый динамический завиток. Декоративно решает он и углубление, в котором помещен Христос; правая часть этого углубления состоит из ряда округлых уступов, пройденных по наружному контуру и контуру других сторон небольшими кружочками. Этим же мотивом украшена и верхняя часть горы.

Церковь, стоящая на горе, выделена самостоятельным блоком и дана почти в одной плоскости с горой. Детально прорабатывается черепица крыши, низ стены украшается простым геометрическим орнаментом, знакомым уже по предыдущей композиции.

Большое ветвистое дерево в левой части сцены производит впечатление большей пластичности форм, чем, напр., горка или церковь. Каждая ветвь дерева оканчивается кроной остроконечных листьев, разделенных рельефно выступающей прожилкой.

¹ В настоящее время от фигуры Шно уцелела только верхняя часть туловища.

от которой в обе стороны идет легкий скос. Несмотря на формы переданные обиде (см. толстые ветви или широкую и условно законченную нижнюю часть ствола), мастер лепит с необычайным разнообразием планов объем каждой ветви и каждого листа, — они порой словно готовы отделиться от плоскости рельефа. Так, например, в одном случае мастер дает плавную моделировку ветвей, осуществляя переход к фону постепенным закруглением; в других же случаях, — и это наиболее часто употребляемый мастером прием, — ветви режутся почти под прямым углом, отчего создается впечатление их сильного выступания из плоскости фона. Именно подобный прием, применяемый мастером, создает впечатление большей рельефности дерева по сравнению с другими предметами в композиции, хотя объем дерева по существу не превышает высоту рельефа других изображений в сцене.

Не случайно, что довольно большое место в композиции уделено изображению дерева; оно интересовало мастера с композиционной точки зрения и, кроме того, в изображении его он больше, чем где-либо, мог дать свободу декоративному началу, особенно сильно проявляющемуся в его творчестве. В исполнении дерева нет мелочной проработки отдельных деталей, нет стремления передать изображение в красивых формах, но в том, как художник смело передает энергичное движение ветвей, переплетение их друг с другом или просто изображает спирально закругляющуюся ветвь, чувствуется большая сила декоративного мастерства.

С немалой силой действует на зрителя не случайно помещенный рядом на горе завиток, движения ветвей дерева и личный завиток усиливают динамичный характер этой части сцены; при этом характерно, что движение их в общем остается все-же в определенной степени ясным и сдержанным.

Несмотря на декоративное решение тех или иных деталей пейзажа, шиомгвимский мастер воспринимает и передает их в рельефе объемно. Но, воспринимая в отдельности каждую фигуру и каждый предмет объемно, он не умеет передать правильное соотношение их друг к другу, не может противопоставить фигуры фону, создать единые пластические группы, объединенные между собой по смыслу сюжета; поэтому и отмеченная уже выше разобщенность композиции на отдельные части, здесь выступает сильнее.

При построении последней композиции мастер исходил из композиции крайней плиты — Троицы, создавая в художественном отношении равнозначущую ей сцену в смысле заполнения плоскости рельефа фигурами и элементами пейзажа. Распределение сцен, исходя не только из их смыслового со-

держания, но и из художественного впечатления, создаваемого ими, подтверждает, как уже упоминалось, что шиомгвмский мастер декоративно компоует не только каждую отдельную сюжетную композицию, но и распределением этих композиций в преграде достигает впечатления ее декоративной цельности.

Такая продуманность произведения в целом, создание единого художественного ансамбля характерны и для других грузинских средневековых мастеров.

Так, сохранившиеся фрагменты двух плит алтарной преграды из Ховле (судя по размерам, их было не более двух) также свидетельствуют о подобном подходе мастера, который объединяет плиты не только тематически, выбирая две сцены торжественного и абстрактного характера, — (Деисус и пять фигур в нимбах), — но согласовывает их и в художественном отношении: ритмическое следование пяти фигур на одной плите находит естественное продолжение в ритме фигур второй композиции.

Другой пример вполне осознанного художественного решения дают рельефы сапарской преграды. Мастер изобразил ряд сцен из жизни Христа, представив их в определенной последовательности. Сначала шла композиция абстрактного характера — Деисус, а затем уже сцены из евангельского цикла: Благовещение, Встреча Марии с Елизаветой, Рождество, Поклонение волхов и Сретение.

Вместе с тем, учтено и общее художественное впечатление производимое ими. В одном художественном ощущении компонованы как сцены крайних плит, находившиеся раньше по сторонам солен, так и двух других плит, обращенных украшенной стороной в проход к алтарю.¹

Приведенные примеры говорят о том, что в эпоху развития пластического искусства в XI веке алтарные преграды обнаруживают большое мастерство и художественное чувство в отношении композиционного построения, как каждой в отдельности сцены, так и всего ансамбля в целом, что характерно вообще для целого ряда произведений малой пластики XI века. В ряде памятников чеканного искусства нашли место высокое мастерство, большое чувство функционального и художественного значения как вещи в целом, так и ее деталей.

Кацхский крест, рубежа X—XI веков, является одним из подобных, вообще многочисленных, примеров. В центральном клейме его помещена сцена Распятая, по вертикальному

¹ Указание на подобное расположение плит сапарской алтарной преграды сделано Н. П. Кондаковым в его труде «Древняя архитектура Грузии», Москва, 1876, стр. 37—38.

стволу располагаются построенные в высоту композиции, заключенные в орнаментальную рамку и фигуры воинов и архангелов, изображенных стоящими в рост, чем подчеркивается вертикальность направления каждого клейма, соответствующая вертикальной устремленности ствола креста. По горизонтальной части располагаются такие сцены, как Вознесение, Крещение и др., построенные в горизонтальном направлении, также соответственно направлению горизонтальных рукавов креста.

В этом определено можно видеть художественный подход мастера, выделяющего центральную сцену и располагающего с определенным смыслом вокруг нее остальные. Кроме того, вершину и основание креста мастер подчеркивает размещением внизу — Троицы и Тайной Вечери, а сверху — Преображением; таким образом, ряд следующих одна за другой вертикально стоящих фигур как бы сдерживается в верхней части креста последней, завершающей его по вертикали сценой, внизу же получается как бы основание в двух, расположенных одна над другой, композициях.

Другим подобным примером художественного осмысления предмета является расположение сцен на бортах, так называемой, Лаклакидзевской иконы из Шемокведи, датируемой двадцатыми годами XI в.

Распределение композиций и здесь следует принципу художественного восприятия предмета в целом, ради чего в жертву приносится даже традиционная последовательность сцен. Так, серия композиций начинается не Благовещением, а Распятием и Сошествием во ад. Подбираются симметрично такие сцены, которые соответствуют друг другу по своему композиционному подходу для получения разнозначащих акцентов по обеим сторонам рамы. Всюду равновесие художественных пятен: сцене Благовещения соответствует Въезд в Иерусалим; Сретению — Распятие и т. д.

Выше говорилось о декоративности общего распределения плит с рельефными изображениями в нижней части алтарной преграды, теперь остановимся на ряде других моментов, также свидетельствующих о развитом чувстве декоративности у шиомгвимского мастера. Особенно ярко этот момент проявляется в орнаментальном обрамлении плит. Шиомгвимский мастер исходил не только из того, что каждая плита, имеющая отдельную замкнутую орнаментальную рамку, представляла из себя вполне законченное самостоятельное произведение, но и учитывал при этом художественное впечатление, которое должен был производить орнаментальный убор плиты в целом.

В настоящее время трудно судить о том художественном

впечатлении, которое производила нижняя часть преграды и целом, т. к. на месте не только не достает одной плиты, но и между плитами отсутствуют четырехгранные орнаментированные столбики, служившие своего рода интервалом при переходе от одной плиты к другой и, сильнее подчеркивая самостоятельность этих плит, в то же время способствовали декоративному объединению замкнутых в себе сюжетных композиций в один цельный организм. Взгляд следовал от орнаментированного обрамления плиты к орнаментированным граням столбика и далее к обрамлению следующей плиты.

Специальное рассмотрение орнаментального убора плит преграды и четырехгранных столбиков, расположенных по сторонам царских врат, не входит в задачи данной работы, — этому вопросу посвящено специальное исследование о резьбе алтарных плит XI—XIII вв., в котором с достаточной полнотой разобрано и орнаментальное украшение плит шиомгвимской алтарной преграды.¹ Вместе с тем, необходимо еще раз подчеркнуть некоторые черты, характерные для выполнения орнамента рамы. Один из в художественном отношении значительных моментов, — это разработка орнамента шиомгвимских плит (также как и целого ряда других плит преград первой половины XI в.), отличающаяся тем же пластическим подходом, который характерен и для рельефных композиций.

Орнамент шиомгвимских плит детально продуман. Ни один из элементов его не повторяется. В проработке большое внимание уделяется пластически моделированной форме. Особенно в этом отношении характерна трактовка часто встречающихся в резьбе листьев. Каждый лист обычно бывает как бы составлен из нескольких отдельных маленьких листиков с загнутыми вверх кончиками. Форма листа вылеплена очень тонко: отмечен плавный переход от частей, выполненных в выступающем рельефе к заглубленным к фону местам. Рельефно отмечены прожилки. Поверхность листа местами бывает сплошь прочерчена мелкими линиями.

Небольшие (сравнительно) масштабы орнамента, характер трактовки его, т. е. детально моделированная форма, применение дополнительных приемов проработки формы линиями, тонкость исполнения особенно сближают резьбу орнаментального обрамления шиомгвимских плит с резьбой чеканных произведений. В XI в., в период творческих исканий в области искусства, создаются новые мотивы и в орнаментальном уборе. Шиомгвимский мастер в этом отношении выявляет себя как передовой скульптор, в творчестве которого особенно сильно

¹ Р. Шмерлинг, цит. соч., стр. 154—61.

проявляется стремление эпохи к разрешению новых задач. В орнаментации это сказывается, например, в украшении расположенных по сторонам царских врат столбиков, для которых мастер применяет совершенно различные по принципу своего построения орнаментальные узоры и избегает подобным смелым приемом, вместе с тем, скучного повторения.

Большая изобретательность и стремление к созданию новых, творчески продуманных рисунков плетения наблюдается в исполнении орнамента на правом от входа столбике. Заполнение многократно повторяемого круга в каждом отдельном случае имеет отличный рисунок плетения. В результате использования мастером в обрамлении композиции с изображением св. Симеона-столпника орнамента двух рисунков получается новое по своему художественному выражению обрамление, в ансамбле же это разнообразие не препятствует законченности и цельности впечатления.

Подобный вполне осознанный подход к решению орнаментальных мотивов, изобретательность в применении их, создание новых рисунков плетения являются теми значительными чертами, которые дополняют характеристику творчества шиомгвимского мастера.

Несмотря на то, что рельефы шиомгвимской преграды представляют собой яркий пример резьбы по камню, в них особенно четко проявилась связь с произведениями чеканного искусства, что является характерным вообще для плит грузинских алтарных преград X—XII вв. Эта близость к чеканным произведениям, которая уже отмечалась в отдельных случаях, сказалось в целом ряде моментов: в компоновке всей плиты в целом, в детальной проработке изображаемого, расчетанного на близкое рассмотрение, в применении технических приемов, в разработке орнамента, свойственных произведениям чеканного искусства, и даже, возможно, в творчестве шиомгвимского мастера имело место непосредственное использование чеканного образца при выполнении сцены Распятия.

В этом положении, быть может, можно усматривать наличие в Грузии такого же явления, которое имело место в средневековом искусстве Западной Европы XI—XII вв. и позже в эпоху ренессанса, а именно обучение резчиков по камню у золотых дел мастеров или у резчиков по слоновой кости.¹

Таким образом, рассмотрение рельефов шиомгвимской алтарной преграды со стороны содержания и художественного исполнения показывает, что мастер этих рельефов принад-

¹ Н. Веепкеп, *Romanische Skulptur in Deutschland*, Рена Шмерлинг. цит. соч., стр. 154.

лежит к числу передовых скульпторов своего времени. Стремится к решению тех сложных задач, которые выставлялись в грузинской скульптуре X—XI вв., в период перехода на новые стилистические установки.

Создание новых композиций, не продиктованных готовыми образцами и являющихся, по существу, свободной иллюстрацией к житийному материалу, самостоятельная компоновка сцен, для которых имелись отработанные иконографические схемы, умелое смысловое и декоративное расположение рельефов, их скульптурная разработка и высокое техническое исполнение позволяют отнести рельефы шномгвимской алтарной преграды к числу лучших произведений грузинской средневековой каменной пластики.

Глава третья.

РЕЛЬЕФЫ АЛТАРНЫХ ПРЕГРАД КОНЦА X—XI ВВ.

Рубеж X—XI вв. в грузинской малой каменной пластике, как и в грузинском изобразительном искусстве в целом, был эпохой напряженных художественных исканий. Перед мастерами того времени встала задача освоения средств пластического изображения человеческой фигуры или предмета. Естественно, что в процессе этих исканий мастера обращаются сначала к передаче отдельных фигур (поясных или в рост), не усложняя композиций сюжетными изображениями и передачей сложных взаимодействий между фигурами.

Изображенные на этих рельефах фигуры даются в виде сплошного, мало члененного блока с ясно очерченным контуром; они обнаруживают в общем построении диспропорцию и производят впечатление фигур оцепенелых и скованных в своем движении. Но в выделении фигуры из плоскости рельефа, хотя и в виде еще простой болванки, сказываются искания средств передачи объемности фигуры, составляющие, как сказано, основную художественную задачу эпохи. Характерны в этом отношении рельефы алтарной преграды из Зедазени; на одном из них изображен св. Симеон на столпе, а на другом— две стоящие фигуры. (Табл. 18, 19). Изображенные на рельефе фигуры даны округлыми блоками, значительно связанными с фоном рельефа, и лишены той мягкости и одухотворенности, которыми наделены фигуры последующего этапа развития скульптуры.

Обнаруживающаяся в фигурах диспропорция, свойственная вообще ранним произведениям скульптуры, или же мало выразительный контур двух стоящих фигур другой плиты, застылость поз, отсутствие правильности в показе движения (согнутая рука св. Симеона, держащегося за руку две стоящие фигуры) характерны еще для зедазенских рельефов. При этом; однако, в них налицо и новые искания мастера, сказавшиеся не только в объемном выделении всей фигуры, но даже и в пере-

даче отдельных деталей. Рука Симеона округло моделирована к краю, причем отчетливо выявлен ее объем; кисть руки почувствована в деталях: ладонь дается в более высоком рельефе, тогда как пальцы постепенно уменьшаются в рельефе, в зависимости от их удаления кверху. Более отчетливо выявлена рука до плеча у двух стоящих фигур, почти как совсем округлые блоки выделяются ноги, а ступни ног поставлены на выступающем вперед обрамлении, т. е. выходят за пределы плоскости рельефа; и неправильно переданные в своем движении, они не создают действительной глубины в рельефе.

Большое внимание уделяет мастер трактовке одежды, складки которой образуют дополнительные объемы (т. 18). Складки обладают не только декоративной функцией, они служат иногда выделению тех или иных форм тела. Нога у правой фигуры, скрытая под платьем, ощущается не только благодаря легкой округлости рельефа, но и благодаря небольшим, слабо нанесенным складкам, следующим объему ноги. В нижней части платья складки даются либо в виде параллельно идущих, рельефно выделенных плоскостей или образуют трубки, которые лепятся дополнительным объемом. Иногда, как, напр., в нижней, широкой части рукава складки, округло изгибаясь, передают впечатление мягкости ткани. При этом мастер не отказывается и от чисто декоративного характера линии. Так, в верхней части рукава, между основными складками, проложены параллельно идущие большие, неглубоко врезанные линии. Как и сами фигуры, складки одежды, лишённые свободы, не стекают легко по формам, — они как бы застыли в своем движении. Тем не менее, в разнообразии проработки одежды фигур, в манере трактовки их видны уже те приемы технического исполнения, которые получают в последующих произведениях дальнейшее свое развитие.

Зедазенский мастер чувствует и необходимость передачи отдельных деталей изображения в различных планах; напр., часть плаща, свисающая с плеч за спиной фигур, дается им в более низком рельефе по сравнению со всей фигурой. Тонкой моделировкой и соответствующим расположением складок художник создает впечатление обхватывающей руку ткани и др.

Изображенные на другой алтарной плите — плите из Джручи¹ — фигуры святых Василия и Николая выступают из

¹ Эта алтарная плита, по сообщению Г. Церетели (МАК. VII т., Москва, 1898 г., стр. 109) была доставлена в Джручский монастырь из другой церкви, быть может, из Эхвеи; в отличие от плит из Зедазени, Атези и др., она выполнена, повидимому, из гипса. *Arts Geologica*, т. 3, Тб., 1950, табл. 73.

фона рельефа округлыми блоками еще сильнее, чем на рельефах и Зедазени. Правда, блочный характер фигур выявляет пластические интересы мастера, но скованность фигуры, выванная общностью проработки, усиливается здесь статичностью позы и собранностью движений, не выходящих за пределы контура фигуры. Пластические искания проявились здесь очень осторожно. Мастер идет еще осязая. Это чувствуется не только в трактованных самостоятельными объемами деталях (руки, ноги, торс); здесь, при наличии сильно выраженной диспропорции фигуры и при ее общей и довольно примитивной трактовке, уже чувствуется слабая попытка создания пространственного впечатления, утверждающего объемное восприятие изображенного. Ступни ног — небольшие круглые болванки, однако, они уже выступают из плоскости рельефа вперед, заходя на орнаментированное обрамление валика.

Менее яркий пример освоения пластичности средневековыми грузинскими мастерами представляет рельеф алтарной плиты из Самцевериси, хотя и здесь при общей проработке форм ощущается округлость плеч; руки, хотя и представляют только простые округлые блоки без указания на сочленения и без тонкой моделировки формы, выступают дополнительными объемами поверх туловища. Об объемном прочувствовании мастером отдельных деталей изображения свидетельствуют также проработка ступней ног и крест, переданный самостоятельным объемом. Подчеркивает мастер и соотношение различных планов при изображении крыльев за спиной одной из фигур: выступающая из-за спины часть крыла дается в низком рельефе, тогда как к наружному краю оно опять достигает одной высоты с фигурой. Само крыло, впрочем, трактовано еще очень упрощенно в виде чередующихся, параллельно идущих плоскостей с четко обозначенной линией границы, что создает впечатление расчерченности крыла рядом параллельных линий.

Связь изображения с плоскостью, сказывающаяся так явно в проработке крыла, проявляется и в некоторых других моментах. Сильнее всего эта зависимость от плоскости рельефа ощущается в проработке складок одежды, прорисованных на поверхности линиями, образующими орнаментальный узор. И даже такие небольшие, но характерные детали, как, напр., округло очерченные складки в нижней части платья у второй фигуры, являющиеся указанием на скрытую под одеждой ногу и говорящие о попытке по-новому осмыслить драпировку ткани на объемной поверхности, или же желание мастера выделить посредством разной высоты рельефа верхнее одеяние от видного под ним нижнего платья, при общей графической проработке всей одежды, носят довольно условный характер.

Несмотря на это, новые искания эпохи, как было отмечено выше, наложили отпечаток и на данное произведение искусства. Мастер плиты из Самцевриси не только чувствует необходимость блочного выделения самой фигуры, но и подчеркивает, хотя пока и очень обще, соотношение различных ее основных объемов, передавая все это упрощенными средствами выражения.

Все возрастающее стремление к пластичности в грузинском средневековом искусстве находит отражение в каменной алтарной плите из Атени. (Табл. 20). Полуфигуры евангелистов Матвея и Марка, благословляющих одной рукой и держащих в другой евангелие, изображены на гладком фоне с глубокими, обрамляющими его бортами. Они выделяются на красиво орнаментированной плоскости плиты словно небольшие иконки.

Полуфигуры евангелистов атенского рельефа — это не просто выделенные из фона округлые блоки, как фигуры на плитах преград из Зедазени и Джручи, — они обнаруживают больше умения как в общем построении, так и в трактовке отдельных деталей. Головы и изображенная часть фигуры даются значительно выступающим рельефом. Атенский мастер стремится более отчетливо выявить скрытые под одеждой отдельные части фигуры — округлость плеч, объем руки, покрытой гиматием. Евангелие передано также самостоятельным объемом. При этом в изображении, напр., руки согнутой в локте, заметно, что мастеру не удается сохранить ее правильные пропорции. Главное, разумеется не это, т. е. не преодоленные мастером трудности, а то, что он стремится дифференцировать уровни высоты рельефа, обозначающего поверхности гиматия и хитона, выделить отдельным объемом часть гиматия, охватывающего талию, создать посредством рельефно выступающих складок одежды впечатление драпирующейся ткани.

Лица евангелистов, к сожалению, сбиты и не дают возможности судить об их выполнении. Но передача атенским мастером волос уже сильно отличается от трактовки волос, напр., фигур джручского рельефа, где каждая отдельная прядь представлена в виде орнаментального завитка. У атенских фигур каждая прядь выделена самостоятельным объемом, проработанным внутри дополнительно еще мелкими линиями.

Все это свидетельствует о желании мастера атенского рельефа объемно прочувствовать не только всю фигуру, но и ее отдельные детали. Несмотря на это, характер решения и в этом памятнике остается общим: мысля и передавая фигуры большими объемами, мастер очень обще прорабатывает их, выделяя только самое основное, в передаче же отдельных де-

талей обнаруживает диспропорцию, указывающую на неумение дать цельно воспринимаемый художественный образ.

Таким образом, рассмотренные рельефы алтарных преград относятся к той ступени развития средневековой грузинской скульптуры, на которой мастера впервые начинают преодолевать задачу объемного изображения человеческой фигуры. Выделение фигуры сначала в виде мало оформленной округлой болванки, затем прочувствование ее в отдельных основных объемах, переход к более правдоподобию показу течения складок, подчеркивающих формы тела и применение различных художественных приемов в изображении складок одежды, наблюдаемые в приведенных выше памятниках, свидетельствуют о постепенном росте у грузинских мастеров чувства пластического осознания художественного образа.

Рельефы каменных алтарных преград из Ховле, Шио-мгвиме, Сапары, Уртхви, фрагмент плиты из Кацхи в эволюционном отношении представляют следующую, более развитую ступень пластики.

Дальнейшее развитие грузинской скульптуры ведет постепенно к все большему освоению пластичности человеческой фигуры. Преодолевается диспропорция ранних фигур, изменяется скульптурная проработка. От выявления фигуры в упрощенных геометризованных объемах мастера переходят к пластическому прочувствованию фигуры в деталях. Под облегающей одеждой начинают более определенно выступать отдельные формы тела; драпировка одежды также способствует их выделению. Пластически выявляется каждая складка. В ряде случаев используется прием проштриховки складки мелкими линиями, как средство дополнительной моделировки формы.

Застылость поз и скованность движений сменяется теперь более свободной постановкой фигуры и передачей ее в более сложном движении. Жесты и движения фигур приобретают большую выразительность.

Становится вполне понятным, что на данном этапе развития пластики сюжетные композиции, т. е. передача фигур в определенных взаимоотношениях друг с другом, начинают особенно интересовать средневекового мастера. Особенно большой интерес проявляется к скульптурному изображению сцен из жизни Христа, Марии и других святых. Появляются пластически осмысленные групповые композиции, а вместе с этим, естественно, появляется и обозначение места действия при помощи таких архитектурных деталей, как аркатура или изображение строений; используются и пейзажные элементы: деревья, иногда почва, передаются бытовые детали: ложе, кувшин и др. В пластическом отношении все эти подробности выявляются, как и фигуры, вполне отчетливо.

Одним из произведений, отражающих это дальнейшее достижение пластики, являются рельефы алтарной преграды из Ховле, (Табл. 21). Торжественного, абстрактного характера композиции, как Деисус (сохранилась только фигура Предтечи) и ряд из пяти стоящих нимбированных фигур с евангелиями в руках, дали возможность мастеру сосредоточиться в основном на пластических достоинствах самих фигур. Фигуры выполнены в невысоком рельефе, гладкий, нейтральный фон способствует более четкому выделению их на плоскости. При одинаковых позах фигур (плита с изображением пяти стоящих фигур) и их одинаковым одеянием, состоящем из хитона и брошенного поверх гиматия, ховлинский мастер легким изменением движения той или иной фигуры, а, главное, различной трактовкой богато драпирующейся одежды, придает каждой фигуре индивидуальный характер.

По сравнению с фигурами рельефов более ранних алтарных преград, рассмотренных выше, фигуры ховлинских плит лишены скованности и обладают свободной постановкой, которая в еще большей степени подчеркивается свободным течением складок одежды. Отличаясь правильностью общего построения, фигуры преграды из Ховле имеют несколько удлиненные пропорции, но это уже не та чрезмерная вытянутость тела, которая наблюдается на зедазенских рельефах. Удлиненность фигуры в рельефах из Ховле — не результат ее диспропорционального решения, а только лишь потребность подчеркнуть ее стройность.

Большим достижением, по сравнению с рельефами раннего периода развития скульптуры, является увеличение пластичности фигур. Выделение основных частей одежды самостоятельными объемами, передача складок тонким наложением отдельных плоскостей, применяемые и мастерами преград из Аteni и Зедазени, получают теперь дальнейшее развитие и становятся основными художественными приемами.

Для фигур ховлинского мастера характерны именно передача тонкой пластичности складок и чувство линейной их гармонии. Прием пластической передачи складок одежды обогащается в ховлинских рельефах употреблением дополнительной штриховки мелкими штрихами, всегда связанными с направлением главных линий. Просторная, ниспадающая вниз множеством складок, одежда, в отдельных случаях выявляет скрытые под нею части тела, напр. округлость плеч, согнутую под гиматием руку, местами же передает впечатление свободно и красиво драпирующейся ткани.

Рельефы алтарной преграды из Уртхви, отличающиеся сравнительно с ховлинскими, небольшими размерами (как и

шиомгвимские) также выражают те пластические достижения, которые характеризуют данную группу рельефов. (Табл. 22).

Урхвинский мастер выявляет себя как настоящий скульптор, внимание которого исключительно заострено на пластической передаче изображаемого. И в небольших по размерам фигурках ему удается достигнуть яркой пластической выразительности, четкого противопоставления отдельных объемов, дать тонкую лепку складок одежды, показать под нею строение тела. Даже в маленьких склоненных фигурках апостолов, лишенных тщательной проработки, мастер умеет в общих чертах выявить лепку отдельных форм.

В разработке складок одежды урхвинский мастер основное внимание сосредотачивает на пластической стороне, приемы нанесения на поверхность одежды двойной линии или протриховка мелкими линиями, встречаемые на рельефах преград из Ховле, Сапары и Шиомгвиме, не употребляются им совсем.

Наиболее ярким выражением нарастания тех пластических исканий и достижений, которыми характеризуются рельефы алтарных преград этого, т. е. хронологически последующего, этапа развития скульптуры, могут служить фигуры на рельефах сапарской преграды. (Табл. 23).

Интерес мастера здесь сосредоточен на выявлении основных объемов фигуры, моделировке отдельных частей тела, более четком показе функциональной связи сочленений, правдивом изображении движений фигур. Построение фигуры в отношении пропорций в сапарских рельефах вполне четкое и законченное. Пластическими объемами проступают скрытые под одеждой части тела. Скульптурно прочувствована не только вся фигура в целом, но умело моделированы и ее части: голова, руки и др. В лице мастер умело моделирует и округлость щек, и подбородка, скульптурно выявляет нос, отмечает надбровные дуги, дает постепенный переход от лица к волосам. В фигуре он гораздо более отчетливо, чем его предшественники и некоторые современники, показывает выступающие и находящиеся друг на друга объемы. Так, у фигур в композиции Сретения, изображенных в ракурсе, намечен целый ряд таких объемов: сильно выступающие вперед плечо у Марии, Иосифа и Симеона (другое на заднем плане дано соответственно в низком рельефе), ноги у Иосифа, представленного почти в профильном положении, руки, протянутые вперед у Марии, Иосифа и Симеона и др. В сцене Благовещения, (Табл. 23) сапарский мастер дает голову ангела сильным объемом, тогда как нимб выявлен уже только небольшим поднятием рельефа, а расположенное позади нимба крыло представлено в еще более низком рельефе.

Трактовка одежды фигур, как и на рассмотренных выше рельефах, отличается тонкой пластичностью. Складки одежды ложатся свободно и естественно, плавно стекая вниз и передавая впечатление мягкости материала. Различное соотношение отдельных объемов сапарский мастер стремится подчеркнуть не только в самой фигуре, но и в облегающей ее одежде. Целый ряд дополнительных объемов в одежде намечается, напр., у фигур деисусной композиции: накинутые на плечи, поверх хитона, плащи, или же части их, проходящие в виде жгута вокруг талии и др.

Драпировки и складки одежды отвечают жестам и движению фигур. Так, умелым и свободным показом течения складок подчеркивается отставленная назад под платьем нога Марии (Сретение), умело выявлено направление пог следующего за ней Иосифа; благодаря ткани, плотно облегающей тело у сидящей богородицы (Благовещение), отчетливо выступают пластическими объемами ноги фигуры и т. д.

Вместе с тем, характерно, что на данном этапе развития скульптуры, когда средневековые мастера еще овладевают средствами пластического изображения фигуры, передачи ее в различных движениях, они не всегда справляются с правильным показом движений фигуры, ее пропорциональным построением; так, напр., сапарскому мастеру при изображении фигур в сцене Встречи Марии с Елизаветой, фигур деисусной композиции в меньшей степени удается объемно выявить под одеждой структуру тела.

В разработке поверхности одежды сапарский мастер обнаруживает большое стремление к подробной передаче складок. Он также пользуется штриховкой мелкими линиями, но в гораздо большей мере, чем, напр, мастер из Ховле. Эти штрихи следуют не только движению основных складок, но и располагаются между ними. При этом основным и главным у сапарского мастера выступает пластическая трактовка одежды.

Значительным достижением пластики этого времени является стремление средневековых мастеров передать в скульптуре отдельные моменты и детали, наблюдаемые ими в окружающей действительности. Движения фигур даются с жизненной правдивостью. У сапарского мастера очень убедительно и живо схвачено движение шагающего Иосифа (в Сретении). Правильно понято движение рук, держащих пелены. Просто, естественно передано движение тянувшегося вперед младенца, сидящего на руках у Марии. Подобный момент отмечался и у шиомгвимского мастера, верно передающего посадку в седле всадника, свободное движение его приветствующей руки и правильно схваченное движение другой руки, держащей уздечку.

О наблюдательности средневекового скульптора говорит и изображение обезглавленного мужчины на алтарной плите из Уртхви (Табл. 22)¹. Если фигуры воина и коня, возможно, свидетельствуют о следовании какому-то хорошему образцу малого искусства, то у обезглавленной фигуры с поразительной наблюдательностью подмечен и передан мастером загнувшийся кверху при падении подол кафтана.

У шиомгвимского мастера этот момент особенно сильно выступает в рельефе на тему из жизни грузинского святого, в котором впервые заметно стремление передать окружающую природу.

Мастер рельефов шиомгвимской алтарной преграды разрешает в основном те же художественные задачи, что и другие мастера первой половины XI века. Скульптурная проработка фигур шиомгвимских рельефов близка к проработке фигур на преградах из Ховле, Уртхви и Сапары. Но, в отличие от мастеров этих преград, шиомгвимский мастер основное внимание в фигуре сосредотачивает не только на выявлении ее пластичности, но больший акцент переносит на проработку одежды. Рисунок складок на одежде, манера нанесения их на поверхность рельефно выступающей линией, часто прочерченной с одной стороны неглубоко врезанной линией, проштриховка мелкими линиями у шиомгвимского мастера в основном те же, что и на рельефах ховлинской и сапарской преград. Сопоставляя эти рельефы друг с другом, можно видеть, что сапарский мастер обнаруживает большую склонность к подробной разработке поверхности одежды, чем ховлинский мастер; в шиомгвимских рельефах эта сторона проявляется в еще большей степени.

Проработка складок на одежде фигур шиомгвимского мастера отличается большей декоративностью. Драпировка одежды складками в виде расширяющихся книзу трубочек или складками, направленными под углом и т. п., характерны и для фигур других рельефов, но в шиомгвимских изображениях они носят более подчеркнуто декоративный характер.

В сапарских рельефах, при общей декоративной проработке складок одежды, последняя более свободно и естественно драпируется на фигурах, выделяя отдельные формы тела. У шиомгвимского мастера драпировка одежды также следует в основном объему тела, однако, направление многих складок подсказано декоративными установками.

Дополнительная проштриховка основных складок мелкими линиями, несколько отлично используется мастерами рельефов из Ховле, Сапары и Шиомгвиме. Как отмечалось, хов-

¹ Реконструкция плиты Д. П. Гордеева.

линский мастер прибегает к этому приему только в некоторых случаях, большее применение получает он в сапарских рельефах. Часто оба эти мастера используют проштриховку для создания впечатления изломанной ткани, но основным для них остается все же пластическая трактовка складок.

У шномгвимского мастера прием проштриховки мелкими линиями получает еще большее развитие. Часто он сплошь покрывает ими свободные от складок поверхности одежды. Эти мелкие штришки, преследующие в основном задачу объемной отштриховки пластически выявленной формы, часто получают в шномгвимских рельефах графически-декоративный характер.

Выделяя фигуры на плоскости рельефа самостоятельными объемами, шномгвимский мастер также, как и мастер рельефов сапарской преграды, уже чувствует необходимость дать этим фигурам действительную опору, обозначить место действия.

Сосредоточивая внимание, главным образом, не на аксессуарах, а на пластической трактовке фигур, мастера рельефов Сапары и Уртхви либо передают почву в несколько условной форме, либо совсем отказываются от нее. Сапарский мастер изображает почву в виде мало оформленных, округлых блоков под каждой фигурой или под двумя фигурами (композиция: Деисуса, Сретения, Поклонения волхов). Шномгвимский — же мастер, который помещает фигуры в окружении пейзажных элементов, естественно, придает почве большее значение. Собственно говоря, почва изображена у него только в композиции Распятия. По сравнению с сапарскими блоками, она передана менее условно, невысоким рельефом со своеобразными уступами, благодаря чему фигура стоящего на ней Иоанна приобретает большую устойчивость (ср., напр., с фигурами апостолов на плите из Уртхви, изображенными на гладком фоне, на некотором расстоянии от обрамляющей композицию валика).

Это стремление изобразить фигуры не обособленно на гладком фоне рельефа, а иначе, наблюдается и в других случаях: богоматерь в сцене Распятия стоит на специальном прямоугольном подножьи, крест с телом Христа и столп с фигурой Симеона водружены на небольших горках, св. Марфа помещена на ступеньках ограды. Потребность связать фигуру с пейзажными элементами особенно чувствуется в сцене из жизни св. Шио. Значение элементов пейзажа здесь настолько велико, что роль почвы передается обрамлению, к которому сдвинуты фигуры. Из этого не следует, что мастер достигает здесь настоящей связи фигур с пространством: впечатление основывается на чисто условных выражениях, т. к., в сущности,

весе распределено в одной плоскости и пространства, как такового нет, да и сами фигуры представляются как самостоятельные пластические тела, не имеющие внутренней связи друг с другом и в пространстве.

Таким образом, сапарский мастер в композициях сосредотачивает основное внимание на пластичности фигур, шиомгвимский—же мастер, который придает большое значение декоративному подходу, вводит в сцену и пейзажные элементы, усиливающие общую декоративную компановку сцены.

В отличие от мастеров алтарных плит из Ховле и Сапары, в творчестве шиомгвимского мастера, наряду с новой скульптурной проработкой фигур и предметов в композиции, наблюдаются, как это уже отмечалось, и более архаичные подходы в решении скульптурных задач, а именно—экспрессивный момент, свойственный произведениям более раннего периода развития скульптуры (X—начала XI в.). Эта сторона выражена в шиомгвимском рельефе не сильно и, сочетаясь с другими подходами в решении композиции, воспринимается как отзвук уже пройденного этапа.

Несколько иное имеем в плите из Уртхви. Увеличенная, по сравнению с другими фигурами в композиции, фигура спокойно стоящего и благословляющего Христа противопоставляется, как божественная сила маленьким, склоненным по сторонам фигуркам апостолов.

Увеличение фигуры в целом здесь не представляется тем увеличением отдельных деталей, которое имело место в памятниках более раннего времени, когда мастера, ради экспрессивно-эмоционального подчеркивания определенного, конкретного смысла данной композиции, нарушали общие пропорции фигуры. В уртхвинском рельефе увеличение это является выражением смысла определенных религиозных догм (сопоставление Христа и его учеников).

Увеличение пластичности человеческой фигуры, которое было прослежено на целом ряде рельефов алтарных преград, составляющих следующую ступень развития скульптуры, вызывает интерес средневековых мастеров к пластической передаче сюжетных композиций. Переводя традиционные иконографические композиции, выработанные издавна в плоскостных изображениях, в пластические формы, мастера рельефов на данном этапе развития скульптуры, естественно, избегают сложных сочетаний различных объемов, передачи изображаемого в нескольких планах и др., т. к., не владея еще в совершенстве всеми средствами скульптурного выражения, они вынуждены не перегружать композицию излишними деталями, чтобы не усложнять зрительное восприятие рельефа. Часто по-

этому изображаются торжественные, абстрактного характера сцены, как Деисус (Ховле, Сапара, фрагмент плиты из Церовани), а также отдельные святые (Ховле, Кацхи), которые даются на нейтральном фоне, и все внимание зрителя благодаря этому сосредотачивается на пластической проработке самих фигур.

С другой стороны, берутся и композиции повествовательного характера: сцены из жизни Христа, Марии и других святых. В такие композиции, с передачей определенного действия, вводятся, как отмечалось выше, и отдельные, поясняющие сюжет, детали. У сапарского мастера — легкая аркатура в сцене Сретения, представляющая фон за фигурами, или же детали архитектурного строения в рельефах с изображением Благовещения и Рождества. В композиции Благословения Христом апостолов на алтарной плите из Уртхви за фигурами даны деревья. Роль подобных элементов в композиции во всех этих случаях четко определена.

В рельефе сапарской преграды аркатура, исполненная плоско, одной врезанной линией, составляет по отношению к объемно выступающим фигурам второй план с обозначением места действия. Вместе с тем, ритмическое следование арок друг за другом служит также и началом, объединяющим композиционно фигуры в одну группу. В сцене Благовещения архитектурные строения, выполненные в невысоком рельефе, даются только за фигурой богоматери, которая сидит перед ними на кресле, с веретеном в руках. И здесь, наряду с обозначением места действия, подобным образом сильнее акцентируется внимание на центральной фигуре, а также создается в рельефе, включающем две композиции (Благовещение и Встреча Марии с Елизаветой), равновесие всех частей его. Сапарский мастер очень осторожно использует архитектурный фон, сосредотачивая основное внимание на передаче фигур в действии.

Изображая за фигурами деревья, мастер преграды из Уртхви использует их, главным образом, в декоративных целях — для достижения замкнутого построения композиции. В основном внимание и здесь сосредоточено на действии фигур.

Таким образом, во всех приведенных примерах архитектурные и пейзажные детали являются не столько средой, в которой живут фигуры, сколько исполняют композиционную функцию и в еще большей степени подчеркивают значимость самих фигур, являясь к ним дополнением.

В отличие от этих мастеров, шиомгвимский мастер стремится по сравнению с другими мастерами создать развернутый фон с большим количеством деталей и ввести в сцену

большее число планов. Это характерно для двух его житийных сцен. В композиции с Симеоном-столпником дается архитектурный фон — ряд зданий, огражденных высокой стеной. Небольшие размеры этих зданий, разработанных с большой тщательностью, с показом даже несущественных деталей, при отсутствии четкого в пластическом отношении противопоставления их по отношению друг к другу, а также к фигурам, не создают в рельефе впечатления дополнительного элемента, т. е. архитектурного фона, тянущегося за фигурами и не имеющего самостоятельного значения. Фигуры и фон не противопоставлены в достаточной мере. Изображение столпника в композиции не является единственным, нарочито подчеркнутым акцентом. Интерес мастера сосредоточен не только на пластическом выявлении фигуры; его внимание распространяется и на малозначительные детали, спорящие, поэтому с главным изображением.

Если в данной сцене, как подробно отмечалось при ее рассмотрении, изображения фигур все-же в какой-то мере определенным образом акцентируются в композиции (этому способствует общее композиционное построение, а также несколько большие размеры самих фигур по сравнению с архитектурой), то в сцене с изображением эпизода из жизни св. Шно архитектурные и пейзажные элементы играют еще большую роль. Они заполняют теперь всю плоскость рельефа. Значительно уменьшенные в размерах фигуры теряются в пейзаже. Архитектурные и пейзажные элементы являются основными, а фигуры даются в связи с ними. Это стремление к более развернутому изображению сюжета в житийных сценах объясняется в определенной степени свободой художественного творчества мастера, не связанного жесткими иконографическими схемами, как это имело место при создании композиций Троицы и Распятия. Естественно также, что, изображая эпизод из жизни национального святого, скульптору хотелось более подробно и образно передать не только само событие, но и воспроизвести местность, где оно происходило.

Подробное изложение сюжетных композиций говорит о том, что, когда шномгвимский мастер имеет возможность творить самостоятельно, он еще не находит средств освободиться от тех повествовательных элементов, которые перегружают рельеф и затрудняют его зрительное восприятие. Зрительному восприятию рельефов шномгвимского мастера в известной степени мешает также и то, что, при сравнительно небольших размерах самих композиций, основное и второстепенное прорабатывается художником одинаково подробно и тщательно.

Несмотря на желание шномгвимского художника дать более развернутую сцену с большим числом дополнительных,

поясняющих ее деталей, последние служат только иллюстрацией определенного момента, — само действие в композиции остается недостаточно выявленным. Мастер в отдельных случаях пытается характеризовать тот или иной передаваемый им образ выражением скорби на лице у Христа, аскетическим типом св. Шю и др., но фигуры, лишенные выразительных, живых движений (большей частью они представлены в традиционных позах моления), не находятся в определенных взаимоотношениях друг с другом. Каждая из них мыслится вполне самостоятельно. Мастер рельефов шиомгвимской алтарной преграды, определенно захваченный новыми прогрессивными задачами пластической трактовки образов, не умеет преодолеть ряда отживающих моментов. Интерес к пластике еще не совмещается у него с органической связью отдельных деталей в композиции. Даже в композиции с изображением Шю, передающей определенный эпизод (Евагре, приветствующий Шю в пещере), мастер не находит должного выражения и не объединяет подобным действием фигуры, которые не замкнуты в единую пластическую группу. Все фигуры и предметы в сцене объединены в одно художественное целое умелым композиционным построением.

В этом отношении произведению шиомгвимского художника можно противопоставить фигуры сапарского мастера, наделенные более яркой выразительностью движений. Например, в композиции Сретения движение каждой фигуры не только выявлено четко в пластическом отношении (порывистое движение крайней левой фигуры и др.) но и все фигуры вместе с тем, объединены участием в определенном событии. В сцене Благовещения грациозный наклон благословляющего ангела, мягкое проникновенное движение богоматери в ответ на движение ангела объединяет эти две фигуры. Композиция проникнута определенным настроением.

Рассмотрение группы алтарных преград, т. е. преград из Ховле, Шиомгвима, Урткви и Сапары, показывает, что отдельным мастерам удалось ярче выразить пластические искания эпохи (Сапара, Урткви), другие же были более связаны традициями предыдущего времени (Шиомгвима). В целом рельефы алтарных преград конца X и первой половины XI в. вскрывают те художественные задачи эпохи, которые разрешались мастерами данной отрасли каменной пластики.

Глава четвертая

МЕСТО РЕЛЬЕФОВ ШИОМГВИМСКОЙ АЛТАРНОЙ
ПРЕГРАДЫ В РАЗВИТИИ ГРУЗИНСКОЙ
СРЕДНЕВЕКОВОЙ ПЛАСТИКИ

XI—XII вв. в Грузии были эпохой развитого феодализма. В этот период происходит объединение страны, которое было начато еще в X веке, при Давиде III. На всем протяжении XI века идет упорная борьба за создание единого централизованного государства между грузинскими царями и высшей феодальной знатью, отстаивавшей свое господствующее положение и всячески противодействовавшей усилению центральной монархической власти. Объединение отдельных княжеств в единую централизованную монархию во главе с царем нашло завершение во время Давида IV Строителя (1089—1125). В период объединения Грузии в XI — XII вв. усиливается экономическая мощь страны. Развиваются торговля и ремесла: строятся мосты, каравансарай, расширяется сеть оросительной системы, проводятся дороги, имеющие военно-стратегическое и хозяйственное значение; создаются новые города, села, крепости.

С развитием экономики и ростом городов в жизни страны значительную роль начинают играть новые общественные силы — среднее и мелкое дворянство, купцы, ремесленники. С развитием торговли, усиливается новый класс торговцев, т. н. дилвачари, которые, наряду с высшей феодальной знатью—дидебулами, представляют также экономически наиболее сильный и социально привилегированный слой. Они «... выполняют важные политические поручения по сношению с иностранными государствами; руководят городской жизнью и пользуются в стране немалым политическим влиянием».¹

¹ Н. Бердаенишвили, Очерк из истории развития феодальных отношений в Грузии (XIII—XVI вв.), Тб., 1938, стр. 4.

В церкви, которая в XI — XII вв. представляла собой большую феодальную организацию, происходит борьба за бессословность духовенства, которая велась церковниками из демократических слоев феодального общества, а это, естественно, способствовало «... общей демократизации церкви и развитию демократического образа мыслей в грузинском обществе»¹.

Это демократическое мировоззрение нашло соответствующее выражение в идеологии и культуре Грузии в эпоху XI—XII веков. Поэтому, несмотря на определяющие в основном идеологию средневекового общества религиозные установки, не только в литературе, философии, но и в искусстве появляется интерес к живой современности, к человеку².

В грузинской средневековой скульптуре пробуждение интереса к человеку и изображению его пластическими средствами наблюдается на переломе X—XI вв. Этот период ознаменован новым художественным подъемом, новыми исканиями и достижениями в грузинском искусстве. Основная проблема, выдвигаемая в это время, не в одной только каменной скульптуре, но и в изобразительном искусстве в целом, сводится к пластическому пониманию и выявлению отдельной фигуры или предмета. Средневековые грузинские мастера стремятся сделать близкой и понятной идею каждого произведения, передать воспроизводимую сцену в пластически доступной форме. В сюжетные композиции вводятся элементы архитектуры или пейзажа, чем подчеркивается, хотя и очень условно, окружение фигур. Фигуры приобретают плотность и объемность.

Наиболее ярко выражают эти новые установки грузинского искусства произведения малой пластики.

Важный исторический процесс освоения новых пластических задач средневековым искусством Грузии стал понятным только с развитием советской грузинской искусствоведческой науки, выявившей отдельные этапы в развитии грузинского искусства.

В ряде публикаций прошлого столетия, касающихся вопроса украшения алтарных преград, малая каменная пластика Грузии получала неправильное освещение. «Византийская ветвь» или даже «византийское искусство» — таким представляли себе грузинское искусство и, в частности малую пластику, ряд исследователей XIX столетия.

¹ Н. Бердзенишвили, И. Джавахишвили, С. Джанашиа, История Грузии, стр. 180.

² И. Джавахишвили, История грузинского народа, ч. II, Тб., 1948, стр. 300—2, (на груз. языке).

В 1894 г. в IV томе «Материалов по археологии Кавказа» П. С. Уварова пишет относительно плит сапарской алтарной преграды: «...изображения эти так тонки, рисунок их так правилен и так верен, что мы соблазняемся приписать их резцу византийского мастера, несмотря на то, что художественные и тонкие рамы, окаймляющие переименованные изображения, принадлежат по комбинации своего орнамента художественной фантазии востока. Архитектурные детали, воспроизводимые в изображениях Рождества и Благовещения, переносят нас к лучшим миниатюрным образцам X или XI века».¹

Даже крупный русский ученый Н. П. Кондаков, касаясь рельефов сапарской алтарной преграды, разделяет удивление Дюбуа по поводу того, что «в такой непластичной стране, как Грузия» имеется столь тонкая скульптура. Н. П. Кондаков заключает, что «... очевидно, это не грузинская, а греческая работа, исполненная каким-либо греческим художником».²

Другой крупный исследователь Д. В. Айналов, в связи с разбором плит из Вороновской церкви в Абхазии, упоминая о рельефах, изданных в IV томе Материалов по археологии Кавказа (в том числе и сапарских), высказывает о них следующее: «В этой группе памятников... виден совершенно зрелый стиль византийского искусства X—XI века вплоть по XV—XVI в.»³

Появление и развитие «византийского стиля» на Кавказе, по мнению Айналова, относится к периоду тесной связи Грузии с Византией, которая существовала при византийском императоре Юстиниане. С эпохи же X—XI вв. «... опять начинаются ряды памятников византийского стиля, отмеченного чертами зрелого и установившегося искусства, вследствие начавшихся живых сношений Кавказа с Византией»⁴. Таким образом, по Д. В. Айналову история грузинского искусства и его прогресс целиком обусловлены тесной связью Грузии с Византией и византийским влиянием.

Основываясь не на изучении внутреннего процесса развития грузинского искусства, что и не было возможно при тог-

¹ П. С. Уварова, Сафарский монастырь, МАК, т. IV, Москва, 1894 стр. 87. Подобная оценка данных плит дана и в другой статье П. С. Уваровой, Иконостас из церкви Успения в Сафарском монастыре близ Ахалциха, *Арх. Изв. и Заметки* № 8—9, Москва, 1894, стр. 241—5.

² Н. П. Кондаков, Древняя архитектура Грузии, Москва, 1876, стр. 38—39.

³ Д. В. Айналов, Некоторые христианские памятники Кавказа, *Арх. Изв. и Заметки*, № 7—8, Москва, 1895, стр. 242.

⁴ Д. В. Айналов, *цит. соч.*, стр. 243.

дашнем состоянии науки, а исходя, главным образом, из оценки отдельно взятых памятников, указанные выше исследователи ошибочно относили лучшие произведения грузинских мастеров к византийскому искусству.

Несмотря на это, те же исследователи — Дюбуа де-Монпери, М. Ф. Броссе, П. С. Уварова и Н. П. Кондаков — одни из первых уже в свое время обратили внимание на тонкость орнаментальной резьбы и высокое художественное исполнение плит грузинских алтарных преград. Не малой заслугой их является также, и умение выделить стилистическую общность резьбы алтарных преград.

С развитием в Грузии советской искусствоведческой науки созрела возможность переоценки старых взглядов на искусство Грузии. В противоположность ошибочному взгляду исследователей, усматривавших в высоком качестве произведений грузинского искусства неизбежное воздействие Византии, производится определенная переоценка старых высказываний и решается вопрос о сфере и характере «влияния» византийского искусства.

Рассматривая эпоху X—XI вв. в грузинском искусстве как время пластического освоения форм, Г. Н. Чубинашвили на основании изучения памятников грузинского искусства и сравнения их с византийскими и западно-европейскими памятниками, устанавливает, что: «... в Византии и в собственно византийском искусстве, насколько пока выявлен материал, не наблюдается вовсе такого этапа (пластического — прим. наше). В византийском искусстве рельефы в чеканке, резьбе по кости, камню и т. п., или округлые фигурки в том или ином виде повторяют готовые отработанные формы из запасов античного искусства, т. е. никакой скульптурной проработки, никакой пластической задачи они не знают».¹ Таким образом, рассмотрение памятников грузинской скульптуры XI века и византийских рельефов как стилистически однородных, является неверным, подобное сопоставление возможно проводить только с целью выявления особенностей каждого из этих искусств.

Процесс пластического освоения форм в Грузии, как убеждают многочисленные примеры, начинается на предметах малого искусства. Именно малая пластика занимает ведущее положение в развитии этого нового подхода. Поэтому, естественно, возникает интерес к процессу образования новых задач в произведениях малого искусства, в том числе и в рельефах алтарных преград, которые проходят те же этапы скульптурного развития, что и другие виды пластического искусства.

¹ Г. Н. Чубинашвили. Золотых дел мастера Асата работа, стр. 128.

Чтобы понять общий ход развития скульптуры в Грузии, следует остановиться сначала на произведениях более раннего времени грузинского искусства, предшествующего периоду расцвета пластического искусства в XI веке.

Обращаясь к памятникам грузинской скульптуры периода VIII—IX вв., можно видеть, что человеческая фигура для мастеров того времени не представляла особой самодовлеющей задачи, а была средством подчеркнута экспрессивного выражения религиозных идей. Особенностью мастерства художников данного периода развития грузинского искусства было выражение этой тематики в декоративно-орнаментальных формах, где основными художественными средствами являлись: плоскостность, линейность и графичность исполнения.

Если рельефы Джвари (590—605 гг.) служат примером переосмысления грузинскими мастерами традиций античных пластических подходов, то несколько позже все больше и больше завоевывает место, а в VIII—IX вв. окончательно утверждается указанный выше плоскостной подход с экспрессивным подчеркиванием деталей композиции, выдвигание на передний план которых диктовалось содержанием.¹

Изображения на столбике из Усанети² являются одним из примеров того течения, которое вытеснило античные воспоминания. Основные художественные средства этого нового понимания выражаются в плоскостности и графичности исполнения. На двух гранях столбика помещен ряд сцен, расположенных друг за другом по вертикали. Изображения нанесены на поверхность камня слабо процарапанным рисунком. Человеческие фигуры даны в виде прямых блоков с большими, удлиненной формы головами и схематично обозначенными конечностями. Глаза, нос, рот передаются очень условно — едва процарапанными на поверхности линиями. Одежда покрыта сплошь чисто геометрическим узором, который должен обозначать направление складок. Основной акцент падает в изображении на декоративный подход в решении фигур и композиций.

¹ Г. Н. Чубинашвили, Грузинское искусство VIII—IX веков, его характер и историческое место (Тезисы XI научной сессии отделения общественных наук Академии Наук Грузинской ССР. 26. IV. 1943 г.).

² Г. Н. Чубинашвили, История грузинского искусства, т. I, Тб., 1936, стр. 212—13, рис. 166, 167 (на груз. языке).

Фрагменты алтарных плит из Цебелды¹ также показывают, что, несмотря на подчеркнутое выступание фигур над сильно углубленным фоном, никаких пластических задач этот памятник также не ставит: при сильно выступающем рельефе сохраняется та же плоскостная манера выполнения, которая характерна и для рассмотренного выше памятника из Усанети.

В каменной плите из Опизы (до 826 г.)² с изображением Ашота Куропалата освоение пластических задач не выходит еще за пределы все той же плоскостной манеры, что и в предыдущих памятниках (Табл. 24). Однако, этот памятник показывает, что в данный период приобретает особое значение экспрессивное осмысление содержания и передача его акцентированными деталями. В рельефе особенно выделяется рука Христа, указывающая на модель церкви, которую держит Ашот Куропалат. Подобным приемом художник акцентирует внимание на акте подношения ктитором модели церкви Христу.

Чеканная икона Преображения из Зарзмы, датируемая сопровождаемой ее надписью 886 годом (табл. 25) характеризуется, по существу, тем же подходом, что и рассмотренные памятники каменной пластики, так как главными средствами выражения здесь также являются линия, плоскость и, как в рельефе Ашота Куропалата, — экспрессивное подчеркивание деталей. Если левая рука Христа, держащая свиток, не подчеркнута своими размерами, то его — правая благословляющая рука сильно увеличена; акт благословления тем самым приобретает особое значение.

К концу X века в грузинском искусстве пробуждаются иные ощущения и подходы в трактовке художественных образов. Основной интерес сосредотачивается на проблеме, ведущей к осмыслению объемного восприятия изображаемого; именно теперь проявляется особенный интерес к передаче человеческого тела как такового. На этом первоначальном этапе развития скульптуры мастер, естественно, не идет дальше изображения человеческого тела в виде мало оформленного округлого блока.

¹ Издано Д. В. Ай н а л о в ы м, Некоторые христианские памятники Кавказа, Арх. Изв. и Заметки № 7—8, Москва, 1894, стр. 233—43, Эллинистические основы византийского искусства, СПб, 1901, МАК, вып. IV, Москва, 1895, стр. 22—23, табл. VII—VIII, Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, История грузинского искусства, т. I, Тб., 1936, стр. 208—211 (на груз. языке.).

² Н. А. А л а д а ш в и л и, Рельеф из Опизы с изображением Ашота Куропалата, Сообщения АН Грузинской ССР, т. XV, № 7, 1954.

Чеканный Ишханский крест 973 года является одним из памятников, в котором уже намечается процесс нового, объемного решения человеческой фигуры.¹

Тело Христа на Ишханском кресте решено как самостоятельно выделенный объемный блок. Не умея еще правильно передать анатомическое строение тела, мастер разрешает эту проблему простыми и доступными для него средствами; вместе с тем, намечаются уже и такие детали, как выделение, правда, еще слабое, выпуклости и углубления груди, округлости колен, выпуклости на ступнях ног, на руках и др.

Основным в изображении для мастера Ишханского распятия остается пока экспрессивный момент. Голова Христа, слегка наклоненная в сторону, выражение его лица, закрытые глаза говорят об его духовном переживании. Экспрессивным увеличением отмечены кисти рук. В то же время, наличие приемов, свидетельствующих об общем пластическом подходе в изображении фигуры, говорят о том, что фигура Христа показывает начальный этап разрешения грузинскими мастерами пластического освоения форм.

Среди памятников малой каменной пластики сохранился фрагмент плиты из села Ольгинское (окрестности Сухуми) середины X века², отражающий те же искания, которыми характеризуется фигура Христа на Ишханском кресте.

Правда, изображенные на этом рельефе фигуры еще далеки от округло трактованного, хотя и в виде блока, тела Христа на кресте из Ишхани, но, вместе с тем, оба памятника находятся на одной ступени развития пластического понимания форм.

Фигуры на рельефе из села Ольгинское выполнены в невысоком рельефе и представляют собою мало оформленные блоки с непропорционально большими головами, непосредственно соединяющимися с туловищем и короткими, по отношению ко всей фигуре, руками. Экспрессивный момент в изображении дает себя знать в сильно увеличенных головах фигур и кистях рук. Наряду с подобными моментами, в рельефе имеются и детали, которые ясно говорят о пробуждении у мастера пластического ощущения. Таковы характерное движение ступней ног, выступающих вперед и, тем самым, подчеркивающих в рельефе глубину, изображение руки в ракурсе у фигу-

¹ Г. Н. Чубинашвили, Крест 973 г. из Ишхани, Вестник Государственного Музея Грузии, т. VI, Тб., 1931, стр. 297—312. (на груз. языке).

² Г. В. Алибегашвили, Рельефная плита из окрестностей Сухуми, Сообщения АН Грузинской ССР, т. XII, № 8, Тб., 1951.

ры, держащей кадилъницу, проработка кисти руки с передачей выпуклости основания большого пальца.

Новой является и проработка одежды. Также, как и в ранних памятниках, линия, исходя, главным образом, из чисто декоративного момента, разрисовывает поверхность геометрическими узорами. Но здесь это не процарапывание поверхности тонкими линиями, а совершенно новая манера, связанная с техническими изменениями—удаляя части поверхности рельефа с обеих сторон под небольшим скосом, мастер получает рельефно выступающие ребра.

Таким образом, уже в конце X века в грузинском искусстве происходит существенное изменение в оценке и понимании художественных подходов, идущих по пути освоения пластических задач. Правда, в этот период еще не приходится говорить о настоящем понимании пластических ценностей изображения, но именно в это время происходит решительная и существенная переоценка художественных подходов и возникновение интереса к собственно скульптурному пластически обособленному изображению.

Перелом X—XI вв. в грузинском чеканном искусстве идет по линии усиления объемного выделения блока фигуры из фона. Наростание пластичности в скульптуре может быть прослежено в кресте работы золотых дел мастера Асата, исполненном в последнем тридцатилетии X века для Таосского владельца, царя царей Давида Куропалата¹.

С большим чувством пластичности выполнено центральное изображение на кресте — распятое тело Христа. Отличаясь еще, как и фигура Христа на Ишханском кресте, или фигура на небольшой алтарной плите из Джручи, блочным характером, фигура Христа работы мастера Асата, вместе с тем, выделяется большим пластическим прочувствованием форм. Тело Христа представляет из себя уже не такой прямой, безформенный блок, как в Ишханском распятии, — в нем показаны расширения грудной части и бедер, дано сужение к животу, грудь и живот округло моделированы. Намечено даже напряжение мускулов на шее. Фигура распятого также разработана более детально и определенно, чем Христос в Ишханском распятии: в руках выделены округлость плеча, локти; в кистях рук показаны объемно каждый палец в отдельности, выпуклость большого пальца, углубление ладони. В скульптурном отношении особенно прочувствована голова Христа: объемно показаны основные части лица, тонко переданы в нем различные переходы.

¹ Г. Н. Чубинашвили. Золотых дел мастера. Асата работа... стр. 115—134.

Изображение скорби на лице Христа, увеличение кистей рук и ступней ног свидетельствуют о наличии экспрессивных моментов, свойственных произведениям X века. По-новому художественно осмысляя эти моменты, не имеющие здесь столь подчеркнутого значения, как в более ранних памятниках, мастер Асат использует их для усиления выразительности центрального образа. В то же время, остальные фигуры композиции — богоматерь, Иоанн отличаются правильностью пропорций.

Саголашенские пластины, датируемые 1000 годом, выявляют также интерес к созданию объемно обособленных фигур и пластическому выражению сюжетных композиций.¹ (Табл. 26).

Фигуры на саголашенских пластинах представляют собою еще малочлененный блок с обще прочувствованными деталями. Так, в композиции Благовещения в фигуре богоматери под декоративно расположенными складками одежды ощущается только лишь выделенный блок, в котором нет ясного членения на отдельные формы, напр., совершенно не ощущается округлость рук под мафорием. Мастер этого времени осознал фигуру в общем, как выделенный в пространстве объем и только лишь в отдельных случаях начинает постигать задачу пластического прочувствования ее в анатомических подробностях. Фигуры очень часто бывают удлинены и имеют маленькую голову, короткие руки и небольшие ступни ног. Это и имеет место на саголашенских пластинах.

Стремление к выделению отдельного блока ведет мастера к передаче четкого контура каждой фигуры, как бы сковывающего ее. Движение фигуры почти не выходит за пределы этого блока; напр., в композиции Вознесения руки богоматери изображаются, как и тело, в виде отдельных, самостоятельных объемов, органически не слитых с телом и не вырастающих из него. Несмотря на все это, фигуры саголашенских пластин составляют следующий этап в развитии скульптуры по сравнению с выделенным блоком тела Христа на Ишханском кресте и мало члененными блоками фигур алтарных плит из Самцевриси и Джручи, в которых, как уже было отмечено, орнаментально-экспрессивная трактовка фигур, тяготеющая к более ранним памятникам, сочеталась с элементами новых достижений в направлении пластического осмысления деталей.

¹ Г. Н. Чубинашвили. К вопросу о характере грузинской чеканки на грани X—XI веков, *Artis Georgica*, т. II, Тб., 1948, стр. 65—71, табл. 36—40 (на груз. языке).

Акцент в саголашенских пластинах с экспрессивного подчеркивания отдельных деталей (см. руки в иконе Преображения из Зарзмы; руки и головы в каменном рельефе Ашота Куропалата) перемещается на декоративное осмысление всей композиции, распределение отдельных частей в ней. Таково в Благовещении размещение фигур между двумя витыми колонками, симметричное расположение их по сторонам свисающего в центральной части занавеса, равномерное заполнение чистой плоскости фона с одной стороны — большим крылом ангела, с другой — перекинутой через колонку драпирующейся тканью и др.

Декоративный момент в пластинах выражается не только в декоративном построении самих композиций, но сказывается также и в трактовке складок на одежде. Несмотря на декоративное значение этих линий, они в известной степени передают впечатление складок, чем сильно отличаются от чисто орнаментального течения линий более ранних памятников (рельеф из окр. Сухуми). Декоративность их увеличивается еще больше введением небольших точек, следующих движению основных линий. Декоративному впечатлению целого способствует также богато оформленное и разнообразно орнаментированное обрамление.

В данных пластинах интересны, однако, главным образом, средства, к которым прибегает мастер в своих пробуждающихся исканиях, это — выражение фигуры, как вырастающего из фона цельного объема, который, правда, еще мало членен и не освобожден от скованности. Но блоки саголашенских пластин это не фигуры на фрагментах плит из Цебелды, представляющие из себя просто поднятую поверхность, параллельную плоскости фона. В саголашенских пластинах это уже явно выделенные из фона оформленные объемы, что ощущается и в изображении отдельных архитектурных деталей в композициях: домики в сцене Благовещения, киворий в Сретении даны сильно выступающим объемом, нависающим над фигурами. Передаются округло выступающими объемами колонки в сценах Благовещения и Встречи Марии с Елизаветой. Ни одна деталь не мыслится параллельной фону плоскостью, но лепится законченным в себе объемом.

Шемокмедские пластины, датруемые 1008 годом, по сравнению с более ранними саголашенскими пластинами, обнаруживают больше пластичности, что сказывается не только в проработке отдельных фигур, но также и в некоторых деталях.¹ Здесь еще больше, чем в саголашенских пластинах, чув-

¹ Г. Н. Чубинашвили, цит. соч., стр. 71—78, табл. 41—43.

ствуется объем фигуры, на котором дополнительными округлостями воспринимаются отдельные части тела. Выделенными объемами даются по отношению друг к другу части одежды и отдельные детали: спускающиеся поверх хитона плащи у апостолов и др. фигур, евангелия в их руках и т. д.

Если, напр., сравнить изображение нагого тела Христа на саголашенской пластине из композиции Крещения с телом Христа на шемокмедской пластине в сцене Распятия, то последняя обнаруживает больше понимания в отношении передачи пластичности. Тело Христа на этой пластине оформлено пластически более уверенно, переходы от одних объемов к другим подчеркнуты. Пластически подчеркнуты и головы фигур, передаваемые округлыми и сильно выступающими блоками с детальной лепкой отдельных частей. Объемно изображается в композициях и архитектура, а также и другие детали. Движения фигур отличаются также большей естественностью и уверенностью, хотя как в отдельных фигурах, так и цельных группах еще не преодолено впечатление скованности. В сцене Въезда в Иерусалим (Табл. 27) не только отдельные фигуры, но и цельные группы (апостолы слева и фигурки людей справа) представляются еще в виде скованного блока. Неумение преодолеть последнее, а главное то, что в группе мастер не показал даже ее составные части, сказалось и в том, что за двумя первыми фигурами, видными во весь рост, располагаются только головы остальных апостолов. Так, над фигурой слева видна одна голова в нимбе, которая как бы висит в воздухе, т. к. туловище дальше не продолжено: мастер шемокмедских пластин, несмотря на успехи в освоении скульптурного понимания тела, не может еще преодолеть трудностей пространственных задач. В общем построении композиции шемокмедский мастер следует декоративным принципам. Напр., во Въезде в Иерусалим центральное место отведено едущему верхом Христу; группе апостолов, изображенной слева, соответствуют архитектурные строения справа и небольшая группа людей, расстилающих одежды в нижней части сцены. Дереву в правой части, изображенному соответственно тексту данного события, отвечает в левой другое, данное не в выступающем рельефе, а слабым гравированием на поверхности, что было необходимо мастеру для симметричного построения всей композиции в целом. Этими—же чертами отличаются и другие сцены шемокмедских плит.

Помимо декоративного распределения акцентов в композициях, фон пластин украшен слабо гравированным орнаментальным узором, повышающим общее впечатление декоративности. Исходя из этого же принципа располагаются мастером и

надписи в композициях, которые, например, в сцене Въезда в Иерусалим настолько сливаются с орнаментальным фоном, что при первоначальном рассмотрении их трудно выделить. Таким же подходом в распределении отличаются и надписи в композиции Распятия.

Тем же подходом, характерным для данного периода освоения пластичности, отмечена и другая шемокмедская плавстина, относящаяся к раннему XI веку.¹ По сравнению с рассмотренными выше пластинами она обнаруживает еще большую пластичности. Это особенно сказывается в трактовке голов. Фигуры отличаются более детальной проработкой (см., напр., как мастер дает переход от плеча к руке, выделяет руки и ноги под одеждой, т. е. более уверенно членит блок фигуры, хотя еще не умеет хорошо прочувствовать сочленения, отчего фигуры и выглядят несколько неуклюжими).

Начальный процесс освоения пластичности, рассмотренный на отдельных произведениях чеканного искусства, может быть прослежен также и на памятниках другого вида изобразительного искусства — резьбы по дереву.

Джахундерская и Чукульская двери из Сванетии (перелом X—XI вв.) являются характерными произведениями этого прогрессивного течения в грузинском средневековом искусстве.² В резьбе джахундерской двери, на которой изображены попарно четыре фигуры святых, проработка лиц и одежды свидетельствует о пластическом подходе мастера. Но и при пластической трактовке отдельных деталей изображения мастер передает фигуры все еще как цельный объем, не доходя до анатомического понимания структуры человеческого тела.

В двери из села Чукули (первая четверть XI века) фигурным изображениям отводится больше места; они заполняют, наряду с орнаментальными мотивами, всю поверхность. В отношении выявления пластичности эти фигуры представляют более передовое произведение по сравнению с джахундерскими.³ Проработка их отличается большей тщательностью. Объемно прочувствованы голова и тело, правильно передан переход головы к корпусу, отдельным лепящимся объемом дана шея. Лицо моделировано более определенно, чем у джахундерских фигур, приближаясь к более верной передаче отдельных деталей; нос дан выступающим рельефом с характерным расшире-

¹ Г. Н. Чубинашвили, цит. соч., стр. 85—87, табл. 45.

² Ник. Чубинашвили, *Деревянные резные двери из сел. Одидалас, Джахундери и Чукули, Arts Georgica*, III, Тб., 1950, стр. 119—140, табл. 41—55.

³ Там же, стр. 129—37, табл. 46, 53, 54.

нитом книзу, глаза подчеркнуты глубоко врезанными надбровными дугами, небольшим объемом выступают губы, выявлены отдельные массы волос и борода.

Детально прорабатывается и одежда. По сравнению с джахундерскими фигурами расположение складок и драпирующейся ткани чукульских фигур много богаче и разнообразнее, а также и границы отдельных частей одежды намечены более определенно.

Наряду с произведениями малой пластики и скульптура, украшающая фасады грузинских церквей XI века, была, как показывают примеры, также занята освоением новых пластических задач. В качестве примера можно привести скульптуру Мцхетского собора Свети-Цховели (1029 г.). Несмотря на то, что в фигурах ангелов рельефов, помещенных на восточном и западном фасадах, еще сильно сказывается орнаментальная трактовка формы,—складок на одежде, передача волос в виде спиральных завитков и др., основным является пластическое понимание и передача формы: проработка лица с выделением в нем основных объемов, подчеркивание в фигурах отдельных деталей—руки и тело, крылья и спина—даны в осязательно разных планах.

Таким образом, произведения малой пластики: чеканка, резьба по камню, по дереву, а также и фасадная скульптура средневековой Грузии проходят в один и тот же хронологический отрезок времени одни и те же этапы пластического развития.

В отличие от произведений малого искусства, скульптура, украшающая фасады храмов, имеет не только самостоятельное значение, но и является одним из элементов декоративного оформления фасадов. Помещаемые обыкновенно на большой высоте (исключение составляют тимпаны входов), фасадные рельефы рассчитаны на дальность обозрения, что обуславливает иной подход в их трактовке. Этот же момент диктует несколько иной выбор изображаемых сцен: вместо повествовательного характера рельефов малой пластики выступают сцены более обобщенного характера. Если на рельефах малой пластики преимущественно изображались сцены из евангельского цикла (Благовещение, Рождество и др.), то для фасадных рельефов характерны такие композиции, как Вознесение Христа, Христос во славе и др. Храм и его украшение являются олицетворением и прославлением силы и мощи христианской религии, поэтому для его украшения выбираются лаконичные, торжественного характера сцены. Исходя из этих моментов, вполне естественно, что рассматриваемый, главным образом, в ансамбле всего фасада и являясь частью его деко-

ративного оформления, фасадный рельеф шел больше по пути декоративного осмысления целого, хотя при этом и следовал по пути освоения пластических форм, общему для развития грузинской скульптуры в целом.

В отличие от фасадной скульптуры, произведения малой пластики ярче выражают процесс образования новых пластических ценностей. И так как малая скульптура прокладывала путь к пластическому освоению форм, то дальнейшее развитие грузинской пластики XI века можно проследить снова на дошедших до наших дней памятниках чеканного искусства.

Одним из произведений, отражающих увеличение пластичности рельефа, является чеканный крест из Местии (Сванетия) с изображением сцен из жизни св. Георгия. Этот крест датируется вторым двадцатилетием XI века. Скульптурная проработка фигур, по сравнению с фигурами саголашенских и шемокмедских пластин, отличается более осознанным подходом к решению пластической задачи.¹ Для фигур местийского креста характерны: законченность общего пропорционального построения, четкость в противопоставлении различных объемов по отношению друг к другу, тонкая моделировка отдельных переходов, ясность в показе движений. Мастер не только прочувствовал фигуру в общих ее объемах, но выявил также и отдельные частности, например, подчеркнул мускулатуру тела, оголенных шей и др., или, изображая на ногах обувь, он передал впечатление мягкости материала башмака, облегающего ногу и т. п., т. е. передает ряд таких деталей, которые свидетельствуют о стремлении к пластическому осмыслению действительности.

У мастера местийского креста содержание каждой отдельной сцены всегда бывает пластически ярко выражено. Каждое действующее лицо композиции пластически четко и ясно характеризуется: в фигурах палачей показано физическое напряжение и т. п. Все фигуры в сценах объединены общностью развернутого перед зрителями момента.

О прогрессивном характере творчества мастера местийского креста свидетельствует и то, что содержание отдельных сцен, он воспринимает и перетолковывает согласно пониманию своего времени.

Декоративность в творчестве местийского мастера сказалась в построении отдельных сцен и в создании декоративного равновесия в общем распределении композиций на поверхности

¹ Г. Н. Чубинашвили. Один из памятников первостепенного значения грузинской чеканки в Сванети, *Arts Georgica*, т. III, Тб., 1950, стр. 95—118, Табл. 33—9.

креста. В проработке—же отдельных фигур и предметов, в отличие от памятников более раннего времени (саголашенские, шемокмедские пластины и др), местийский мастер, как настоящий скульптор, обходится без орнаментально-декоративных элементов (см., напр., проработку одежды). Архитектурный фон употребляется им также в самых необходимых случаях. В основном, в композициях все сосредоточено на изображении фигур в действии.

Наивысшее достижение грузинской пластики XI века может быть иллюстрировано распятием чеканного креста из Мартвили, выполненного в 50-х годах XI века.¹ В фигуре Христа мастер достиг свободы и четкости пластической трактовки тела. Построение фигуры отличается правильностью и приближается к правдивой передаче реального человеческого тела. Эта фигура отличается красотой всего облика, плавностью движений и линий.

Рассмотрение произведений грузинской пластики с конца X века по пятидесятые годы XI века помогает уяснить общий путь развития пластического искусства так-же и в рельефах алтарных преград, рассмотренных в предыдущей главе.

В смысле общего скульптурного подхода в решении человеческой фигуры рельефы алтарных преград из Джручи, Самцевриси, Зедазени, Атени отражают те-же начальные искания, что и памятники чеканного искусства раннего периода развития пластики рубежи X—XI вв.

Рельефы алтарных преград из Ховле, Шиомгвиме, Сапары, Уртхви по выражению одних и тех-же художественных задач близки таким произведениям, как шемокмедские чеканные пластины, рельефы деревянных дверей из Джахундери и Чукули и др., а, с другой, — таким более развитым в пластическом отношении произведениям, как рельефы чеканного креста из Местии. Общим для этих памятников является проблема объемного воспроизведения фигур и сюжетных композиций, которая составляла главную задачу грузинской средневековой скульптуры конца X и XI веков. Но в каждом из этих памятников скульптурные искания, свойственные эпохе, выражены в различной степени, что зависит как от времени исполнения этих произведений, так и от личных качеств исполнившего их мастера.

¹ Г. Н. Чубинашвили, Крест 973 г. из Ишхани, стр. 297—314, табл. X.

Здесь же необходимо отметить и ряд характерных черт шиомгвимских рельефов, выявившихся в обзоре произведений малого искусства периода X—XI веков.

Неумение в некоторых случаях преодолеть трудности задач, выставляемых временем, сближают рельефы шиомгвимской преграды в отдельных моментах с рельефами саголашенских пластин, выполненных в 1000 году, и шемокмедских пластин 1008 года. Для шиомгвимского мастера также, как и для некоторых других мастеров первой половины XI века, характерно, что, при объемном воспроизведении в композиции каждой фигуры и каждого предмета, он не вполне справляется вместе с передачей в рельефе пространственного соотношения отдельных объемов. К примеру, можно сопоставить изображение сидящей за столом фигуры Христа в композиции Троицы на шиомгвимской преграде и изображение группы апостолов на шемокмедской пластине в композиции Въезда в Иерусалим. (Табл. 3, 27). Не умея представить сложное соотношение объемов друг к другу, оба мастера прибегают к определенным условностям: шиомгвимский мастер не доводит фигуру Христа до конца, а голова апостола на шемокмедской пластине, изображенная без туловища, производит впечатление повисшей в воздухе.

В творчестве шиомгвимского мастера сказывается и эмоциональное претворение сюжета (Распятие), характерное для памятников более раннего этапа развития пластики, напр., креста мастера Асата (последнее тридцатилетие X века). Но шиомгвимский мастер также, как и мастер Асат, исходя из новых скульптурных задач, выставляемых временем, по новому осмысляет этот художественный момент.

Много общего шиомгвимские рельефы обнаруживают с шемокмедскими пластинами в смысле построения сюжетных композиций. Как у одного мастера, так и у другого большое внимание уделяется декоративному подходу, который сказывается не только в декоративном распределении фигур и предметов на плоскости рельефа, в применении архитектурных и пейзажных деталей в разработке одежды, но и в сильном увлечении декоративными элементами, у шиомгвимского мастера в украшении предметов геометрическим орнаментом и кружочками с точкой внутри, а у шемокмедского — во введении гравированного орнаментированного фона.

Вместе с тем, несмотря на ряд общих черт, сближающих шиомгвимские рельефы с памятниками чеканного искусства начала XI века, их нельзя поставить рядом, например, с саголашенскими пластинами, так как большая пластичность шиомгвимских рельефов заставляет предполагать, что они были исполнены позже, чем саголашенские пластины.

И, действительно, определенные достижения в области решения пластических задач приближают работу шиомгвимского мастера к местийскому чеканному кресту (2-ое двадцатилетие XI века). Но здесь же следует отметить, что шиомгвимский мастер не достиг той пластической выразительности фигур и движений, которая характерна для творчества местийского мастера.

Все эти моменты позволяют точнее определить датировку рельефов алтарной преграды из Шиомгвиме, т. е. поставить их между шемокмедскими чеканными пластинами с одной стороны и местийским крестом—с другой и, таким образом, отнести их исполнение к первой четверти XI века.

Эта датировка получает дополнительное утверждение в результате обнаружения в том же храме Иоанна Крестителя другого памятника—каменного столбика, украшенного четырьмя скульптурными человеческими головами и орнаментальными розетками.

Исследование художественных приемов в разработке столбика дали возможность Р. Шмерлинг высказать предположение об исполнении этого памятника и алтарной преграды одним мастером. Столбик датируется надписью, исполненной шрифтом асомтаврули, сильно фрагментированной в настоящее время. Исследование этой надписи дало Т. В. Барнавели возможность заключить, что упоминающийся в ней Мелкиседек является католикосом Грузии Мелкиседеком I-м (1012—1030 гг.). Стилистические данные столбика также подтверждают эту дату его исполнения.¹

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Украшение алтарных преград в Грузии в эпоху X—XI веков рельефными композициями было обусловлено, в основном, интересом грузинских средневековых мастеров к пластическому изображению как отдельной человеческой фигуры, так и сюжетных композиций. Однако, как подтверждают многочисленные примеры, сюжетные рельефные композиции помещаются на алтарных преградах, главным образом, в этот период времени, тогда как в последующее время, начиная уже с XII века, они заменяются, преимущественно, орнаментальными мо-

¹ Р. О. Шмерлинг. Фрагмент столбика из Шиомгвиме. Тезисы IX научной сессии Института истории грузинского искусства АН Грузинской ССР, Тб., 1955.

тивами, — примерами подобного решения могут служить преграды из Мериа, Чвабеби, Питарети, Гударехи и др.¹

Две плиты преграды из Сатхе, относящейся к первой четверти XIII в., украшены рельефными изображениями всадников. Фигуры святых воинов, коней, растения переданы в довольно выступающем рельефе, но, лишённые настоящей пластической проработки, они воспринимаются только как выступающие на поверхности блоки, расположенные параллельно плоскости рельефа и, таким образом, являются наглядным примером, иллюстрирующим утрату пластического ощущения грузинскими мастерами в XII—XIII веках.

Процесс утраты скульптурности, прослеживаемый в рельефах алтарных преград, характерен вообще для грузинской скульптуры XII и последующих веков. Грузинская скульптура X—XI века, пришедшая к определенным достижениям в освоении пластических ценностей, не получила дальнейшего развития. Процесс освоения пластичности оказывается прерванным. Это может быть объяснено тем обстоятельством, что в Грузии «по отношению скульптурного выражения... была проявлена присущая восточно-православной церкви неприязнь, явно наложен запрет на скульптурные изображения тем христианской легенды и ее персонажей, а тем самым подрублены корни дальнейшего развития скульптуры»².

На развитие грузинской средневековой скульптуры, как и всего искусства в целом, не мог не повлиять также и такой момент, как специфика развития городов, с которыми непосредственно было связано ремесленное производство.

В специальном исследовании Ш. Месхиа «Из истории социальных отношений в городах Грузии» (Город и феодальная аристократия в XI—XIII вв.)³ рассматриваются причины, затормозившие развитие в Грузии городов и препятствовавшие возможности образования т. н. «городов-республик». Сильное влияние феодальных отношений на городскую жизнь, политическое и экономическое господство феодальной аристократии, которая принимала активное участие в экономической жизни городов, а также господство высших слоев горожан явились теми причинами, которые не дали возможности развитию в Гру-

¹ *Ars Georgica*, т. III, табл. 79, 81, 82.

² Г. Н. Чубиашвили, *Золотых дел мастера Асата работа*, стр. 129.

³ Ш. Месхиа, *Из истории социальных отношений в городах Грузии (XI—XIII вв.) «Мимомхивели»*, II, Института Истории им. акад. И. Джавахишвили АН Грузинской ССР, Тб., 1951, стр. 83—107 (на груз. языке).

зии независимого городского самоуправления и образованию т. н. «городов республик».

Кроме того, дальнейший поступительный ход развития, как средневекового грузинского искусства, так и вообще средневековой культуры Грузии, был заторможен нашествием монголов. Последствия оказываются чрезвычайно тяжелыми: подорвано экономическое положение страны, сельское хозяйство приходит в упадок, а «наряду с падением сельского хозяйства, падает и ремесло, и торговля. В таких условиях монгольская городская дань оказывается непосильной обедневшему населению городов... Мельчают и постепенно пустеют крупные феодальные города. Бегут ремесленники и мелкие торговцы. Много городов-местечек совершенно видоизменяется, они превращаются в деревни»¹.

В предыдущей части данного исследования на отдельных памятниках искусства была прослежена эволюция развития, которую претерпела скульптура средневековой Грузии периода конца X—XI вв., в частности, рельефы алтарных преград. Развитие скульптуры в Грузии обрывается в самый напряженный момент творческих исканий, когда отдельные средневековые мастера уже достигают свободной и реальной трактовки человеческого тела.

В этом отношении очень показательное развитие христианского искусства Западной Европы, которое проходит те же этапы скульптурного формирования, что и грузинское искусство, правда, в отличие от последнего, на столетие позже, но, имея соответствующие исторические условия для дальнейшего развития, в Западной Европе скульптура становится на путь монументализации форм, что привело в XIII в. к созданию настоящей округлой скульптуры².

Сопоставление рельефов алтарных преград средневековой Грузии с ретаблями и антепендиумами³ Западной Европы мо-

¹ Н. Бердзенишвили, Очерк из истории развития феодальных отношений в Грузии, стр. 10.

² Вопросы развития грузинской пластики периода X—XI вв. и аналогичного процесса развития средневековой европейской скульптуры изложены в работах Г. Н. Чубинашвили: Крест 973 г. из Ишхани; Золотых дел мастера Асата работа для Таосского владетеля, царя царей Давида Куропалата.

³ Ретабль (Altaraufsatz—retabulum) —называется стенка, возведенная по задней стороне алтаря... служащая для хранения реликвий, или же сооружением для фигурных украшений. Антепендиум—(Antependium) — служит для прикрытия частей алтаря, лишенных ук-

жет служить дополнительным материалом в изучении развития средневековой скульптуры Грузии.

Привлекаемые романские ретаблы и антепедиумы резко отличаются в отношении общей структуры от грузинских алтарных преград и вызывают интерес в отношении общего художественного принципа украшения их рельефными композициями, а также скульптурного решения этих композиций.

Передняя стенка романского антепедиума украшалась обыкновенно целым рядом сцен, которые, как и на грузинских алтарных преградах, обрамлялись каждая самостоятельной гладкой или орнаментированной рамой, благодаря чему сцены приобретали самостоятельное значение. Темами обыкновенно служили изображения святых и сцены из евангельского цикла.

Если, как это было показано при рассмотрении целого ряда памятников грузинского изобразительного искусства в предыдущей главе работы, интерес к пластическому изображению фигур наблюдается в Грузии с конца X века и прослеживается на памятниках XI века, то искусство Западной Европы того же времени ставит себе совершенно иные задачи. Основным средством художественного выражения произведений этого периода является подчеркнутая эмоциональность, увлечение орнаментально-декоративным течением линий.¹

Памятники, в которых намечается пробуждение пластического чувства, появляются только в первой половине XI в.; таковы рельефы Кельнских дверей (1050—1065), фигура богоматери из Падерборна (1051—1076)² и др. Этот новый скульптурный подход становится характерным для развития западноевропейской скульптуры всего XI столетия.

Интерес к пластическому претворению сюжетных композиций, увеличение пластичности фигуры, отмеченные в рельефах грузинских алтарных преград первой половины XI века, наблюдаются в основном в романских рельефах с начала XII столетия. По выражению одних и тех же художественных задач рельефы из Ховле, Шиомгвиме, Сапары и др. могут быть со-

решений; передняя сторона его покрывалась пластинами из дерева, металла или ткани, украшенными фигурными изображениями. См. J. Reimers, *Handbuch für die Denkmalpflege*, 4 Aufl., Hannover (после 1911 г.), стр. 69, 63, 73; G. Dehio, *Geschichte der Deutschen Kunst*, Bd. II, Berlin—Leipzig, 1923 стр. 110—12; W. Spemann, *Kunstlexikon*, Berlin—Stuttgart, 1905.

¹ См., например рельефы дверей Бернварда в Хильдесгейме—1015 г., рельефы на колонне Бернварда—1022 г. и др., Н. Beenken, *Romanische Skulptur in Deutschland*, Leipzig, 1924, стр. 5—9, 13.

² Н. Beenken, стр. 19, 21, 25.

поставлены с рельефами романских антепендиумов из Комбурга (третья четверть XII в.), Заля (XII в.), Эльста (XII в.), Кверна (XII в.)¹ и др. Рельефы этих антепендиумов показывают, что европейские средневековые мастера в это время проявляют большой интерес к изображению рельефных сюжетных композиций. И у них основное внимание сосредотачивается на пластической проработке фигуры, ее более четком пропорциональном построении, прочувствовании фигуры в основных объемах, пластической проработке одежды и др. (напр., фигуры рельефов антепендиума из Кверна).² Сюжетные композиции, как это характерно и для рельефов грузинских преград, даются в основном на нейтральном фоне; иногда в композицию вводятся дополнительные аксессуары: дерево, ясли и др., необходимые по смыслу сюжета. При изображении этих отдельных предметов в композиции средневековые мастера сознательно избегают сопоставления сложных объемов. В основном все ограничивается передачей в двух планах (напр., композиция Троицы на антепендиуме из Эльста)³. Иногда распределение элементов композиции идет вверх по плоскости рельефа (см., напр., сцену Рождества на том-же антепендиуме). В рельефах романских антепендиумов также, как и в рельефах грузинских преград, основным является четкое пластическое восприятие изображаемого, поэтому фигуры и предметы выделяются на фоне рельефа самостоятельными пластическими телами.

Таким образом, рельефы грузинских алтарных преград XI века и романских чеканных антепендиумов XII века имеют много общего, как в отношении решения новых скульптурных задач, так и в отношении принципа построения самих композиций.

Однако, эта взаимосвязь между рельефами грузинских преград и романских чеканных алтарей может быть прослежена только на определенном этапе развития пластики: как указывалось, дальнейшее развитие скульптуры в Грузии, в силу определенных исторических условий, оказывается прерванным, скульптура же Западной Европы проходит дальнейшие этапы развития.

Поскольку, в отличие от Грузии, развитие западно-европейской пластики с самого начала заключалось, по существу, в

¹ Jos. Braun, *Meisterwerke der Deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit*, München, 1922, ч. I, табл. 44 и ч. II, табл. 10, 11, 12.

² Jos. Braun, *цит. соч.*, ч. II, табл. 12.

³ Там же, табл. 11.

развитии монументального стиля, требующего прежде всего увеличения размеров фигуры, то вполне понятно, что дальнейшее развитие скульптуры переносится на произведения, выполненные в камне и дереве, где и можно было легче передать фигуры в монументальных размерах. Естественно, поэтому, что со временем памятники малой пластики должны были утратить свое прежнее ведущее положение. Несмотря на это, произведения золотых дел мастеров XII и XIII столетия приобретают иногда особое значение в развитии европейской пластики, т. к. и в них, наряду с произведениями резьбы по камню и дереву, ясно выражено стремление передать изображаемое согласно новым требованиям скульптуры. Примером этого может служить чеканный ларец из Дейтца, датируемый 1155—1175 гг.¹ Хотя высота ларца достигает всего 25 см, изображенные на нем фигуры апостолов поражают производимым ими монументальным впечатлением. По новому дается и проработка фигур, значительно выступающих из фона рельефа: несмотря на их небольшие размеры, скульптор достигает в них полной четкости и свободы пластической проработки тела и стремится создать впечатление большой каменной скульптуры, украшающей фасады средневековых храмов.

То же стремление к монументальному обобщению форм наблюдается как в ряде чеканных ретаблей конца XII века (ретабль св. Кастора в Кобленце и др.), так и в произведениях начала XIII в. (ларцы из Кельна и Ахена—1125 г. и др.)².

Все эти памятники чеканного искусства показывают, что, хотя данная отрасль изобразительного искусства, в связи с выдвигаемыми скульптурой новыми задачами, все еще стремится не отстать от времени, она уже не может занимать того ведущего положения в развитии пластики как раньше, потому что достигнуть действительной монументальности пластических форм в этом виде искусства не было возможно. Поэтому в XII веке получают развитие ретабли, выполненные из штукатурки и дерева.

В отличие от рельефов алтарных преград Грузии, тесно связанных с произведениями малого искусства, рельефы ретаблей, выполненные из камня, окончательно порывают с художественными принципами произведений малого искусства. Они представляют собой уже не отдельные композиции, выде-

¹ Jos. Braun, цит. соч., ч. I, табл. 54, 55, 57, 58, 59, H. Weepken, цит. соч., стр. 216—17.

² Jos. Braun, цит. сочин., ч. II, табл. 32, 34, 36, 37—47; 71—73, 76, 78.

ленные равномерно обрамляющей со всех четырех сторон рамой, в которых фигуры целиком были связаны с картинной плоскостью рельефа, а отдельные фигуры, не ограниченные обрамлением, получают свободное развитие из плоскости рельефа, утверждая в нем настоящие глубину и пространство. Можно привести целый ряд выполненных из штука ретаблей, иллюстрирующих этот основной художественный подход в средневековой романской скульптуре. Одним из них является ретабль из Эрфурта, созданный в 1160 году¹. Правда, в изображенных на нем фигурах все еще сохраняются черты, связывающие их с произведениями начальной ступени развития пластики в XI веке, — блочный характер фигур, прочувствование их только в основных объемах, некоторая оцепенелость поз. Новым и значительным здесь является то, что мастер при сравнительно небольших размерах ретабля (2,05: 1,50) смог достигнуть впечатления монументальности, особенно в центральной фигуре богоматери. Очень важным моментом в этом ретабле является также четкое противопоставление фигур плоскости рельефа. Фигуры уже частично высвобождаются из фона и находятся не всецело в плоскости рельефа, а выступают из него самостоятельными пластическими объемами. Об этом свидетельствует, например, и такая деталь, как передача небольшой, рельефно выступающей под прямым углом полостью, служащей действительной опорой для фигур. Характерно решение центральной фигуры — богоматери, которая дана почти как округлая скульптура. Самостоятельность объемно выделенного в пространстве тела подчеркивается нишей, в которую помещена фигура и которая создает пространственное окружение вокруг нее.

Рельефы ретаблей из Оберплейса (середина XII века), Браувейлера (1200 год) и др.² также показывают, что мастера этих, сравнительно небольших самих по себе, ретаблей, в связи с общей в средневековом европейском искусстве проблемой монументальности, стремятся к созданию монументального впечатления изображаемого и к увеличению пластичности фигур. В рельефах ретабля из Оберплейса это сказалось в большем высвобождении фигур из плоскости рельефа. Фигуры здесь не только сильно округляются, но и наделяются движением, развивающимся в глубину и из глубины, подчеркивая тем самым в рельефе пространство. В ретабле же из Браувейлера фигуры полностью порывают связь с плоскостью рельефа, которая тянется теперь за ними в виде декоративного фона.

¹ Н. Веепкен. цит. соч., стр. 130—33.

² там же, стр. 172—3, 186—7.

Таким образом, рельефы романских каменных и деревянных ретаблей, как и остальная средневековая скульптура Западной Европы, проходят именно те этапы развития пластики, которые привели позже к созданию вполне самостоятельной округлой скульптуры, в частности—тех скульптурных распятий, которыми часто украшались грандиозные кафедралы. Так, скульптурные изображения в Хальберштадте (XIII в.) или в Вексельбурге (около 1230 г.)¹ и др. представлены вполне свободно стоящими округлыми фигурами, исполненными в человеческий рост. Характерной для времени является и совершенно округлая скульптура всадника, установленная внутри Бамбергского храма и ряд других.

Подобное сопоставление рельефов алтарных преград Грузии и ретаблей и антепендиумов Западной Европы имело целью в общих чертах еще раз показать, что, при наличии одного общего пластического пути развития скульптуры, грузинское искусство проходит этот путь на столетие раньше, чем искусство Западной Европы, но затем, ввиду определенных исторических условий, дальнейшее развитие скульптуры оказывается прерванным.

Рельефы группы алтарных преград, исполненных в первой половине XI века, служат показателем того, какие большие возможности были заключены в творчестве грузинских средневековых скульпторов и к освоению каких сложных задач подошли они к названному времени. Рельефы шномгвимской алтарной преграды, памятника первой четверти XI века, являются яркой иллюстрацией этого положения.

¹ Max Sauerlandt, *Deutsche Plastik des Mittelalters*, Leipzig, стр. 29, 31.

² Там же, стр. 52—3.

A. WOLSKAJA

DIE RELIEFS VON SCHIO-MGWIME UND IHRE STELLUNG IN DER ENTWICKLUNG DER GEORGISCHEN KUNST DES MITTELALTERS

Zusammenfassung

In der Entwicklung der mittelalterlichen georgischen Plastik ist die Zeit vom Ende des X. bis Mitte des XI. Jh. eine der bedeutendsten Perioden. Die Hauptaufgabe dieser Zeit besteht in dem Suchen plastischer körperhafter Darstellungen der menschlichen Gestalt und inhaltlicher Kompositionen.

Unter verschiedenen Zweigen der bildenden Kunst dieser Periode sind, was die Lösung der erwähnten Aufgabe betrifft, die Reliefs mit figürlichen Kompositionen und Einzelgestalten markant und scharf an einer Gruppe von Altarschranken ausgeprägt.

In der vorliegenden Arbeit werden Reliefs eines der bedeutendsten Denkmäler dieser Gruppe analysiert—die Altarschranken aus Schio-Mgwime (Tafel 2), welche der ersten Hälfte des XI. Jh. angehören. Die Altarschranke steht in einer Kreuzkuppelkirche, die im VI. Jh. in einer einsamen Schlucht in der Nähe der alten Hauptstadt Georgiens—Mzchetha—errichtet worden war. Hier gründete im VI. Jh. ein georgischer Einsiedler mit Namen Schio (einer aus der Schar der sogenannten „dreizehn syrischen Väter“, die aus Syrien in die Heimat vermutlich wegen Verfolgungen von religiösen Gegnern zurückgekehrt waren) ein Kloster, welches im religiösen und kulturellen Leben Georgiens bis zum Anfang des XIX. Jh. eine wichtige Rolle spielte (Tafel 1).

Für die Altarschranke des schio—mgwimer Klosters, wie auch für die Mehrzahl der georgischen Altarschranken des XI. Jh. überhaupt, wurde hellgrüner Tuff benutzt. Die Altarschranke

hat im Laufe der Zeit stark gelitten. Dennoch erlauben ihre erhaltenen Teile den gesamten Aufbau zu rekonstruieren, der auch anderen georgischen Altarschranken des XI. bis XIII. Jahrh. gemein ist. Den unteren Teil der Altarschranke bildet eine niedrige Scheidewand, die aus vier, mit figürlichen Kompositionen verzierten und voneinander durch fein ornamentierte Pfeiler getrennte Steinplatten errichtet ist. Auf diese Pfeiler sind Säulchen mit Basen und Kapitellen gesetzt, welche kleine offene Bögen stützen. Bis auf die Bögen haben sich Teile der Altarschranke erhalten. Die Altarschranke hat fünf Bogen-
spannungen, von denen vier im unteren Teil geschlossen sind, der mittlere Bogen aber ist bis oben offen und diente als Eingang zum Altarraum. Die Altarschranke war wohl mit einem ornamentierten Gesims gekrönt. Auch die Bogenzwickel wurden in dieser Periode gewöhnlich mit Schnitzerei verziert. Vermutlich stand der ganze Aufbau der Altarschranke ursprünglich auf einem niedrigen Sockel. Die untere Wand der schio-mgwimer Altarschranke, wie die vier Platten zeigen, stellte eine inhaltlich und künstlerisch streng durchdachte Einheit dar.

Thematisch waren die Kompositionen folgendermassen eingeteilt: links vom Eingang zum Altar zwei Szenen aus der heiligen Geschichte—Abrahams Gastfreundschaft (Trinität, Tafeln 3—6) und Kreuzigung (Tafeln 7—10); und rechts—Szenen aus dem Leben des syrischen Styliten Symeon (Tafeln 11—13) und dessen Schülers und Anhängers, des georgischen Einsiedlers Schio (Tafeln 14—17). Kompositionell durchdacht ist sowohl die Lösung jeder einzelnen Szene, als auch deren Verteilung in der Schrankenwand; darin äussern sich die dekorativen Prinzipien der künstlerischen Einstellung des Meisters.

Das Dekorative und die Harmonie des ganzen unteren Teiles der Altarschranke wurde durch den Unterschied in der Anordnung der Szenenkompositionen erreicht: in den Randreliefs nämlich wird die Fläche mit Darstellungen dicht ausgefüllt, dagegen zeigen die Reliefs zu Seiten des Altareinganges nur gesonderte Figuren; ausserdem unterscheiden sich letztere noch durch eine klar im Zentrum unterstrichene Senkrechte.

Jede figürliche Komposition der Altarschranke hat einen Rahmen, der in dieselbe Steinplatte gemeisselt ist und dessen

Ausstattung und Profilierung in Schio-Mgwime analog den anderen Altarschranken des XI. Jhs. in Georgien (Chowle, Sapara) ist.

Das Relief ist von einer schmalen Walze und einem breiten meisterhaft gemeisselten Ornamentstreifen eingefasst und durch eine glatte Schräge getrennt, die zum Relief führt.

Diese Art der Gliederung der Platten in den georgischen Altarschranken des X. und XI. Jhs. steht der Gliederung der Kleinkunst nahe, insbesondere der Silbertreibikonen. Das äussert sich besonders in den Altarschrankenplatten vom Anfang des XI. Jhs., auf denen oft Silbertreibikonen wiedergegeben sind (Sedasi und Ateni).

Jede Figurenkomposition ist vom Meister aus Schio-Mgwime plastisch behandelt: hierin äussert sich der fortschrittliche Charakter der georgischen Bildhauerei des XI. Jhs. Gestalten und Gegenstände sind in niedrigem Relief gegeben, in meisterhaft modelierten Formen. In ihrem körperhaften Volumen ist nicht nur die ganze Figur empfunden worden, sondern auch deren einzelne Teile. Dazu trägt auch die plastische Ausarbeitung der Tracht bei, mit deren Falten der Künstler sich bemüht den Bau des Körpers hervorzuheben. Ausserdem ist für den schio-mgwimer Meister, wie auch für manche andre Meister der Altarschrankenreliefs jener Zeit, noch eine Bearbeitung der Faltengebung durch kurze Striche kennzeichnend; ein Verfahren, das diese Reliefs den Werken der Kleinplastik, den Goldschmiedarbeiten nähert.

Die Gestalten in den Kompositionen sind im Ganzen richtig gebaut, in einzelnen Fällen aber ist ein überhaupt für die Frühstufe der Skulpturenentwicklung kennzeichnender Mangel der Gestaltung zu beobachten.

Eine Disproportion im Figurenaufbau, wie die etwas vergrößerten Hände der Mutter Gottes und Johannes in der Kreuzigungsszene, ist ein Nachhall einer noch archaischen Einstellung.

Das Interesse an der plastischen Bewältigung führt den Meister zum Versuche auch Landschaften und Architektur darzustellen; es gelingt ihm aber nicht die eigentliche Lösung der räumlichen Probleme im Verhältnis der Gestalten zum Hintergrund zu erreichen. Die Gestalten erscheinen isoliert als plastische Körper und ihr gegenseitiges Verhältnis wird bloss durch die Wiedergabe der äusseren Bewegungen gekennzeichnet.

In den Reliefs der schio-mgwimer Altarschranke kann man auch den charakteristischen Zug der georgischen Kunst des XI. Jh., nämlich eine Unabhängigkeit von traditionellen Lösungen der Kompositionen beobachten, was besonders in solch einem originellen Thema, wie die Szene aus dem Leben des nationalen Heiligen Schio zu Tage tritt. Aus Syrien in seine Heimat zurückgekehrt, beschliesst Schio Einsiedler zu werden. Er siedelt sich in einer unbewohnten Waldschlucht an, unweit von Mzchetha. Anfangs diente den Heiligen als Wohnort eine kleine Höhle, wo ihn der hier jagende Feudalherr Evagre findet, dem eine Taube, die Schio Nahrung brachte, den Weg gewiesen hatte. Evagre nimmt das Christentum an, wird Schios Anhänger und später Leiter des hier entstandenen Klosters.

Der Meister gibt den Ort, sowie in der Vita erwähnte charakteristische Momente wieder.

Die Betrachtung der Reliefs anderer Altarschranken vom Ende des X. und XI. Jh. (Dschrutschi, Sedaseni—Taf. 18—19; Ateni—Taf. 20; Sapara—Taf. 23) zeigt einen bestimmten Fortschritt im Beherrschen des Plastischen vom blockmässigen Erfassen der Körpervolumen zum Modellieren der Gelenke und zu mehrfigürlichen Kompositionen, wo bereits raumgestaltende Aufgaben plastisch gelöst werden sollen, soweit es überhaupt in der georgischen Plastik des Mittelalters erreicht werden konnte.

Der Gang der Meisterung plastischer Aufgaben äussert sich gleichmässig in allen Zweigen der georgischen mittelalterlichen Skulptur des X. und XI. Jhs. und der früheren Zeit in der Steinplastik, Holzschnitzerei, Goldschmiedekunst, was den organischen Charakter dieses Vorganges bestätigt und das Datum der Reliefs der schio-mgwimer Altarschranke in das erste Viertel des XI. Jhs. zu präzisieren erlaubt.

Die vergleichende Zusammenstellung der Stufenfolge in der Entwicklung der plastischen Goldschmiedewerke Georgiens mit solchen Werken wie Bernwards Türreliefs in Hildesheim, wie das Kreuz der Königin Gisela in München, die Kruzifixe in Werden, Minden u. a., ermöglichte Prof. Dr. Georg Tschubinaschwili einen Entwicklungsparallelismus zwischen denselben festzustellen, der aber zeitlich nicht zusammenfällt. Dasselbe kan

man beim Betrachten georgischer Altarschrankenreliefs und deutscher Goldschmiederetabeln, Antependien u. dgl. romanischer Zeit feststellen.

Es werden beiderseits ein und dieselben plastischen Aufgaben in derselben Stufenfolge von den Meistern dieser Denkmäler bewältigt aber in chronologisch verschiedenen Zeitabschnitten.

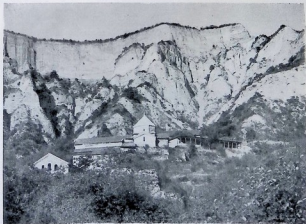
Die glänzenden Leistungen der georgischen Plastik der ersten Hälfte des XI. Jhs., welche mit der politischen und ökonomischen Blütezeit des Landes zusammenfielen, trugen ihrerseits dem Kultur und Kunstaufschwung bei, wurden aber später unterbrochen. Letzteres geschah wegen eines Verbotes der orthodoxen Kirche religiöse Skulpturdarstellungen herzustellen. Figürliche Kompositionen auf den Altarschranken, wie sie gang und gäbe waren, wurden vom XII. Jh. hauptsächlich durch ornamentale Verzierungen (Meria, Tschwawebi, Pitareti u. a.) ersetzt. Wo aber figürliche Darstellungen ausnahmsweise noch vorkommen (wie an Altarschranken des Bezirkes Samzche), bezeugen sie den Verlust für das Verständnis des Plastischen.

На таблицах воспроизведены фотографии:

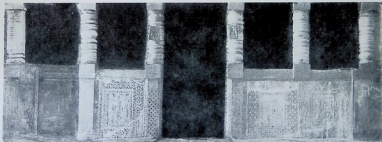
Института истории грузинского искусства — табл. 18—24 (снимки Л. Н. Склифасовского); табл. 2—6, 8—10, 14, 15 (фотографы Г. А. Лихова); 40 (В. И. Тулашвили), 41 (Т. Кюне), 1, 25 (Г. Н. Чубинашвили).

Музей искусств Грузинской ССР. — табл. 7, 11 (Т. Кюне), Р. О. Шмерлинг — табл. 12, 13, 16, 17.

ТАБЛИЦЫ



Общий вид Шнонганской лавры.



Շնոնցանի. օրինակը. ընդհանուր տեսքը, ալտարային թիկնապատը:



Плита с изображением
Гостеприимства Авраама (Троица)



Деталь композиции: левый ангел.



Деталь композиции: правый ангел.



Деталь композиции: Христос.



Распятие.



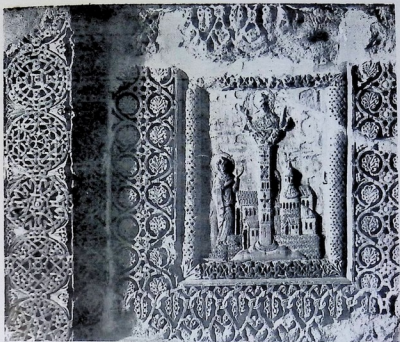
Деталь Распятия: богородица.



Դետալ Րասփադա: Իօաան.



Деталь Распятия: Христос.



Սցենա իւր յիտիա Տիւսիւնա — տոլլնիկա.
Սոսիտիւն Տիւսիւնա մադրիւ յիւ, Մարֆիւ.



Деталь композиции: мать Симеона.



ՏՎ. ՏԻՄԵՈՆ — ՏՈՒՄՆԻԿ.



Сцена жития св.Шно.
Встреча Евагре с Шно.



Деталь консоли (и).



Деталь композиции.



Դեղալ կոմպոզիցիոն.



Зедазени. Плита алтарной преграды.
Изображение ктиторов.



Յեճազենի. Տճ. Տիմեոն — տոլփնիկ.



Փնտա ակտարնոյ քրեգաճա իճ Ատենի.



Деталь композиции алтарной преграды из Ховле.



Ватарные плиты из Урхоэн.



Плита алтарной преграды из Сапары.
Благовещение. встреча Марии с Елизаветой



Рельеф Ашота Куропалате из Ошакан.



Деталь иконы Преображения из Зарзмы.



Չեփանյան վանքի
ից Սեղաշենի



Чеканная пластинка из Шеконики.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
Глава первая. Описание шномгвимской алтарной преграды и принципы ее построения	14
Глава вторая. Художественный анализ рельефов (со- держание и средства его выражения)	23
Глава третья. Рельефы алтарных преград конца X—XI вв.	59
Глава четвертая. Место рельефов шномгвимской алтарной преграды в развитии грузинской сред- невековой пластики	73
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	89
Zusammenfassung	97
Таблицы	103

Напечатано по постановлению
Ред.-Изд. Совета АН Грузинской ССР

Редактор Р. О. Шмерлинг
Редактор издательства Э. В. Батнашвили
Технический редактор Н. А. Джанашидзе
Художник О. И. Сехиашвили
Корректор Т. Т. Мерабишвили

Сдано в проивз. 7.10.1956. Полнисиано к печати 24.1.1957

Формат бумаги 60×92¹/₁₆. Бумажи. л. 4,0.

Печатных л. 8,5. Автор. л. 7. Уч. издат. л. 7,69.

Зак. № 1637. УЭ 01019. Тираж 1000.

Цена 8 руб.

Типография Изд-ва АН Грузинской ССР
Тбилиси, ул. А. Церетели, № 3/5.

Замеченные опечатки

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
27 32	2 снизу последняя строка	обработать пропущено	Отработать женской фигуры, в правом — мужской. Обычно в сцене Распя-
46 81	13 сверху 10 сверху	შეპრუბნებდა датируемые 1000 годом	შეპრუბნებდა датируемые после 1000 года
90 91	2 сверху 3 сверху	ჩააბები поступительный	ჩააბები поступательный

Н. Вольская

3-38

~~LH11A-8 pyG~~

n 143

1151

T 2.756
3
JAN 20 1977