

На правах рукописи

Макарова Анна Львовна

**ФРЕСКИ ЦЕРКВИ РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ
В БЕТАНИИ (ГРУЗИЯ)
И ИХ МЕСТО В ИСКУССТВЕ ВИЗАНТИЙСКОГО МИРА XII ВЕКА**

Специальность 17.00.04 – изобразительное и
декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва

2017

Работа выполнена в ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации, в Секторе древнерусского искусства Отдела изобразительного искусства и архитектуры.

Научный руководитель:

САРАБЬЯНОВ Владимир Дмитриевич, кандидат искусствоведения, главный искусствовед Межобластного научно-реставрационного художественного управления Министерства культуры РФ, старший научный сотрудник Сектора древнерусского искусства Отдела изобразительного искусства и архитектуры ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания».

Научный консультант:

ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ Александр Сергеевич, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора древнерусского искусства Отдела изобразительного искусства и архитектуры ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»

Официальные оппоненты:

ПОПОВ Геннадий Викторович, доктор искусствоведения, заместитель директора по научной работе ФГБУК «Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева».

САМИНСКИЙ Александр Львович, кандидат искусствоведения

Ведущая организация:

ФГБОУ ВПО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова».

Защита состоится « 22 » июня 2017 года в 14.00 на заседании Диссертационного совета Д 210.004.02 при Государственном институте искусствознания по адресу: 125009, Москва, Козицкий пер., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания по адресу: 125009, Москва, Козицкий пер., д. 5 и на сайте института <http://sias.ru/research/dissovets/>

Автореферат разослан «__» _____ 2017 года.

Ученый секретарь
Диссертационного совета,

кандидат искусствоведения



А.И. Струкова

Общая характеристика исследования

Фрески церкви Рождества Богородицы в Бетании – один из ключевых памятников грузинской живописи средневизантийского периода. Они органично встраиваются в общий стилистический поток эпохи и дают образец зрелого живописного языка, сформировавшегося в Грузии в течение многих веков. Ансамбль имеет сложную программу росписей, в которой византийские художественные традиции на местной почве преломляются в уникальном синтезе, дающем энергичный импульс для последующего развития храмовых живописных программ в грузинском средневековом искусстве.

Долгое время принадлежность живописи храма к эпохе царицы Тамары (1178/1184¹–1207/1213²) не вызывала сомнения. Определяющим для такой датировки явилось присутствие в росписи портретов Тамары и ее сына Лаши Георгия. Автоматически к этому времени были отнесены и остальные фрески Бетании, а заодно и само строительство храма.

Для науки XIX–XX вв. это обстоятельство носило принципиальный характер. Время царицы Тамары – «золотая эпоха» грузинской культуры, поэтому все лучшее, что было создано в Грузии, для исследователей того времени априори должно было появиться при ней, так же как более ранние памятники – при Давиде Строителе (1089–1125). В результате период правления Деметре I (1125–1154) и Георгия III (1156–1184), т.е. вторая и третья четверти XII в., невольно образовал собой некое художественное «безвременье» между двумя блистательными царствованиями и в качестве самостоятельного этапа игнорировался. А между тем памятники этого времени представляют интереснейший пласт средневекового грузинского искусства, не только связывающего эти две эпохи, но имеющего собственное художественное значение.

Актуальность избранной темы. Место Бетанийского храма в истории искусства, достоинства его архитектуры, сложность живописной программы всегда вызвали особое внимание исследователей. Этот интерес усиливался рядом противоречивых обстоятельств, которые, несмотря на изучение памятника несколькими поколениями ученых, сложились в целый узел проблем, до сих пор казавшихся неразрешимыми (к ним, прежде всего, относится вопрос определения времени создания живописи и архитектуры). Настоящее исследование предлагает решение большинства из них на основе всего комплекса современных знаний о Бетании.

Обосновываемая в работе датировка росписей церкви Рождества Богородицы в Бетании и определение круга ее аналогий в искусстве византийского мира позволит составить более точное представление о развитии грузинской средневековой живописи.

Объектом исследования является фресковый ансамбль церкви Рождества Богородицы в Бетании. **Предмет исследования** – программа росписи, иконография и стиль живописи с точки зрения их своеобразия и индивидуального характера, определяющих место и значение церкви Рождества Богородицы в Бетании в истории грузинского и византийского средневекового искусства.

Степень научной разработанности проблемы (историография вопроса). Исторический край Картли, вокруг которого в средние века формировалась грузинская

¹ 1178 – год коронации царицы Тамары как соправительницы ее отца, царя Георгия III, 1184 – начало самостоятельного правления.

² 1207 – год возведения на престол Лаши Георгия как соправителя Тамары, 1213 – предположительный год смерти царицы.

государственность, включает в себя область Квемо (Нижняя) Картли, где находится Бетания. Уже в XI в. обширные владения в этих землях принадлежали князьям Орбели (Орбелиани). Представители этого рода особенно возвысились в царствование Давида Строителя. Неизвестно, когда был основан монастырь Бетания (Вифания), расположенный в ущелье реки Верэ недалеко от Тбилиси. В «Истории области Сисакана» Степанос Орбелиан (+1304) сообщает, что в монастыре был захоронен грузинский князь Липарит, убитый в сражении при Басенской крепости Канутру в Карсской долине (1048). От Липарита ведется родословие семьи Орбели, а Бетания становится их ее родовой усыпальницей. Однако Вахушти Багратиони (1695–1758) в переработанной им средневековой хронике «Картлис цховреба» отнес строительство всего монастыря к эпохе царицы Тамары.

Открытие Бетании для науки происходит во второй половине XIX в. В 1851 г. А.П. Николаи (1821–1899), будущий министр народного просвещения Российской империи, а в то время член совета Главного управления Закавказского края, приглашает для изучения и ремонта памятника, находящегося в его владениях, князя Г.Г. Гагарина и архитектора Д.И. Гримма. Вскоре Гагарин делает ряд публикаций (газеты «Кавказ» и «Journal de St.-Petersbourg» Министерства иностранных дел, позже в альбоме «Живописный Кавказ»), где дает краткое описание памятника, включая архитектурные обмеры. Надписи Бетании тогда же были расшифрованы П.И. Иоселиани (1810–1875). Особое внимание Гагарин уделил портрету царицы Тамары на северной стене церкви, что оказалось решающим основанием для датировки живописи и архитектуры храма временем ее правления. Открытие Гагарина поставило вопрос об исторической и художественной значимости памятника и его сохранении.

В начале XX в. Д.П. Гордеев ошибочно отождествил первую из фигур ктиторовской композиции, расположенной на южной стене, напротив царских портретов, с вазиром Георгия III Сумбатом, в монашестве Симеоном, что послужило причиной затянувшейся путаницы в атрибуции изображений ктиторов и датировке памятника.

В 1930-е – 1960-е гг. немногочисленные случаи обращения исследователей к Бетании касались преимущественно архитектуры главного храма. В 1937 г. М.Г. Калашников сделал его обмеры и воспроизвел уточненный план. В 1947 г. краткое архитектурное описание Бетании было представлено в каталоге «Памятники грузинского зодчества» Н.П. Северова. Предположительно в начале 1960-х гг. храм был поставлен на учет Отдела охраны памятников архитектуры Управления по делам архитектуры при Совете министров Грузинской ССР. Сохранился «Паспорт на памятник архитектуры»³, подписанный В.В. Беридзе, без даты, практически без изменений воспроизводящий текст Северова. Архитектура и живопись Бетании в этом документе датируется «временем царицы Тамары». Р.О. Шмерлинг (1960) относит строительство храма к концу XII – первым годам XIII в., утверждая (без указания источников), что церковь построена на более древнем фундаменте некоего кирпичного здания, от которого уцелел западный притвор с криптой под ним. В 1970-х – 1980-х гг. под руководством В.Г. Цинцадзе в Бетании проходит комплексная реставрация. Сохранились чертежи (пять листов),

³ Находится в архиве Национального центра изучения истории грузинского искусства и сохранения наследия имени Г. Чубинашвили в Тбилиси.

представляющие собой проект реконструкции церкви⁴. К настоящему времени существуют краткие описания архитектуры Бетании в трудах общего характера. Исключение составляет труд П.П. Закарая (1990) о грузинском зодчестве XI–XVIII вв., а также коллективное исследование, посвященное архитектурной реставрации в Грузии (2012), где храму уделено несколько страниц.

Исследователи XX в. (Н.И. Толмачевская, Г.В. Алибегашвили, Ш.Я. Амиранашвили, В.Н. Лазарев и др.) относили живопись Бетании к кругу таких ансамблей, как церкви Успения Богоматери в Вардзии (1184–1186), св. Николая в Кинцвиси (1205–1207), Тимотесубани (около 1206–1215), Благовещения в Бертубани (1212–1213). Их внимание было в основном направлено на царские портреты в сопоставлении с кругом аналогичных изображений конца XII – начала XIII вв. (монографии Алибегашвили «Четыре портрета царицы Тамары», «Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи»). Ряд ценных наблюдений об иконографии царской группы сделала Т.Б. Вирсаладзе.

В начале 1980-х гг. И.В. Гильгендорф выявил в портрете царицы Тамары ранние слои живописи, а также указал на поновления фона и надписей. Значительный вклад в изучение Бетании внесла Е.Л. Привалова. В статье «Новые данные о Бетании» (1983) она верно определила первую фигуру ктиторской композиции как Сумбата Орбели, сподвижника царя Деметре I, и выдвинула гипотезу о разновременном происхождении росписей Бетании, разделив их на три зоны. Живопись апсиды и поперечных рукавов вместе с портретами ктиторов она отнесла ко времени жизни Сумбата (+1156), царскую композицию и живопись западного рукава – к началу XIII в. Э. Истмонд (1998) обобщил все известные сведения об Орбели, а также данные Гильгендорфа и Приваловой, однако, некоторые аспекты атрибуций ктиторов остались у него непроясненными.

Важное значение имеют эпиграфические данные, полученные В.И. Силогаевой (1994). Его выводы являются серьезным аргументом для локализации живописи ктиторской композиции в хронологических рамках, определенных временем деятельности Сумбата I (1128–1156/1161). Установлению истинной картины истории создания архитектуры и живописи Бетании способствуют также исторические исследования Ш.А. Месхия, Г.М. Григоряна, А.Г. Маргаряна и Кетеван Кутателадзе (2001), касающиеся политической ситуации в Грузии XII в. и деятельности рода Орбели.

К настоящему времени грузинская исследовательница Аснат Окроперидзе опубликовала ряд статей, посвященных вопросам связи иконографии росписей Бетании с вопросами богословского характера.

Живопись Бетании также привлекала внимание Т. Вельманс, О.Е. Этингоф, Е.А. Луковниковой, В.Д. Сарабьянова, С.В. Татарченко.

Однако в целом все указанные выше обращения к Бетании осуществлялись исследователями в контексте решения их собственных теоретических и практических задач и касались лишь отдельных сторон памятника, либо оставались на уровне предположений.

Цель исследования: определить место и выявить значение фрескового ансамбля Бетании в истории грузинского и византийского искусства своего времени.

⁴ В том же архиве.

Для достижения этой цели были поставлены и решены следующие **задачи**:

- уточнение атрибуции портретов в ктиторской композиции, определение хронологического соотношения двух групп изображений исторических лиц (царская и ктиторская композиции) в составе программы росписи;
- обоснование возможной датировки строительства храма;
- определение временных границ создания фресковой росписи алтаря и основного объема; рассмотрение и обоснование вопроса об их возможной одновременности;
- исследование системы декораций алтаря и основного объема памятника и выявление их программной специфики относительно живописных ансамблей XII – начала XIII в.;
- выявление теологических, литургических и гимнографических истоков программ росписи алтаря и основного объема, а также отдельных циклов, отдельных композиций и образов;
- выявление по возможности полного ряда иконографических аналогий живописи Бетании в грузинском и византийском художественном контексте;
- описание, анализ и систематизация основных выразительно-стилистических средств живописи Бетании, выявление наиболее близкого круга стилистических аналогий;
- характеристика живописного ансамбля Бетании как художественного явления; рассмотрение его типичных и уникальных черт в кругу памятников грузинской монументальной живописи; обоснование его художественной значимости в византийском искусстве;
- применение полученных результатов для достижения цели исследования.

Теоретические и методологические основы. Научно-методологический аппарат работы определяется тремя направлениями: историческим анализом, рассматривающим обстоятельства создания памятника, анализом программы росписи и иконографии и стилистическим анализом живописи.

1. Для исторического анализа привлекается весь известный комплекс документированных сведений о монастыре Бетания, включая летописные и эпиграфические источники, прямые и косвенные свидетельства о ктиторах и владельцах Бетании, архивные данные об открытии, изучении и реставрации архитектуры и живописи памятника, материалы средневековой и современной топографии. Весь полученный массив данных в процессе работы осмыслился на основе традиционного сравнительно-исторического метода. Полученные результаты выстраивались в соответствии с принятой в науке периодизацией истории средневековой Грузии.

2. Иконографический анализ, в свою очередь, предусматривал осмысление живописного ансамбля на трех уровнях а) система декорации, б) программа росписи, в) отдельные композиционные схемы и изображения.

Соответственно:

- осмысление декорации храма предполагало, прежде всего, системный подход и применение описательного метода для уяснения общей композиционно-сюжетной структуры живописи в конкретном архитектурном пространстве;
- основу исследования программы росписи составил сравнительно-исторический метод; он позволил, во-первых, выяснить порядок расположения и внутренние связи композиций Бетании, во-вторых, соотнести содержательно-сюжетный состав фресковой росписи с современными ей программами памятников монументальной живописи Грузии

и византийского мира в целом, а в-третьих, выявить особенности и уникальные черты исследуемого ансамбля;

– иконографическое исследование отдельных композиций и фигур включало выявление их прототипов, выяснение генезиса конкретных сюжетов и образов, а также их символического содержания. Важное значение в этом процессе имело уточнение связи изображения с его текстовой основой; иконографический анализ также включал применение иконологического метода – в частности, для выявления связи исторических обстоятельств и формирующихся под их влиянием особенностей программы росписи.

3. Стиль живописи Бетании изучался на основе формально-стилистического анализа, включающего ее сопоставление с близкими по времени памятниками византийского искусства

Новизна работы определяется тем, что она представляет собой первое комплексное монографическое исследование живописи Бетании, включающее историю памятника, иконографию и стиль росписи. Ранее попыток подобного анализа фресок Бетании не предпринималось. В процессе работы удалось прояснить генезис иконографической программы росписи алтаря. Уточняются, а в ряде случаев пересматриваются ранее предложенные интерпретации ветхозаветного прообразовательного цикла в основном объеме памятника, выявляется его связь со Страстным циклом. Переосмысляются и уточняются некоторые иконографические аспекты отдельных композиций. Стилистический анализ выявляет специфику художественного языка Бетании среди живописных памятников средневекового грузинского искусства. Предлагаются и обосновываются временные границы создания фресок, заново осмысливается их художественно-исторический контекст. Показывается, что росписи алтаря и наоса могут принадлежать к разным хронологическим этапам: декорация алтарной апсиды связывается с памятниками первой трети XII в., живопись основного объема рассматривается в контексте искусства 1150-х – 1160-х гг. Определяются место и значение росписей Бетании в кругу монументальных ансамблей средневизантийского периода.

Теоретическая и практическая значимость исследования определяется актуальностью избранной темы и новизной достигнутых результатов. Итоги и выводы работы позволяют во многом по-новому взглянуть на картину развития грузинской монументальной живописи XII в., результаты послужат дальнейшему развитию современной науки о средневековом искусстве Грузии и византийского мира в целом. Установленные временные границы создания живописи Бетании могут стать одним из ориентиров в исследованиях конкретных памятников грузинского и византийского искусства. Материал диссертации может быть полезен для теоретической и практической разработки лекционных курсов, посвященных проблемам византийского искусства и искусства стран Закавказья.

Апробация и реализация результатов исследования. Основные положения диссертации представлены автором в виде статей, опубликованных в периодических изданиях и научных сборниках (перечислены в списке публикаций, с выделением публикаций по списку ВАК Министерства образования и науки России). Все разделы диссертации были обсуждены и одобрены на заседаниях Отдела древнерусского искусства Государственного Института искусствознания. По теме работы сделаны доклады на

научных конференциях, в том числе международных и зарубежных. Большинство тем и материалов исследования используются автором в чтении специальных и общих курсов истории искусств (Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Государственный музыкально-педагогический институт имени М.М. Ипполитова-Иванова).

Структура диссертации. Работа состоит из введения, трех глав, включающих тематические параграфы, заключения, списка использованных источников и литературы, альбома иллюстраций.

Содержание диссертационного исследования. Во **введении** ставятся основные проблемы, возникающие в связи с заявленной тематикой. Обосновывается актуальность темы, определяются цель и задачи, очерчивается круг используемых исследовательских методик, рассматривается степень разработанности темы и дается историографический обзор, касающийся изучения памятника.

Первая глава «Проблема датировки живописного ансамбля церкви Рождества Богородицы в Бетании» включает три раздела. В первом («**История открытия памятника, письменные источники**») прослеживается история памятника до начала его научной реставрации, во втором («**Реставрация храма и определение времени создания архитектуры**») рассматривается проблема датировки существующего здания. Анализ архитектуры Бетании связывается с вопросом об историческом облике храма и его изменениях в результате разрушений и ремонтных работ. Учитываются все известные на сегодняшний день сведения о реставрации памятника, выявляются источники и образцы, на которые ориентировалась научная реставрация храма в 1970–1980-х гг. под руководством Цинцадзе.

Полученные результаты, во-первых, позволяют связать Бетанию с традицией, ориентирующей на памятники центральной Грузии (Самтависи, 1030, Самтавро, первая половина XI в.); во-вторых, показывают ее роль в формировании архитектуры середины XII – начала XIII в. Бетания рассматривается как отправная точка для группы храмов (Кватахеви, Питарети, Цугругашени), расположенных в горах Триалети и связанных с памятью о произошедшей здесь битве при Дидгори (1121), после которой в Картли возобновляется храмовое строительство. Бетания-Вифания символически связывается с древней столицей Мцхетой, что в священной топографии средневековой Грузии воспринимается как иконический аналог Вифании относительно Иерусалима.

Для решения вопроса о датировке храма в Бетании важен вопрос о возвышении владельцев Бетании Орбели, начавшегося с ближайшего сподвижника Давида Строителя Иванэ Орбели. Сын Иванэ Сумбат изображен с храмом в руках первым в группе ктиторов на южной стене Бетании. Согласно Степаносу Орбеляну, в 1128 г. Сумбат унаследовал отцовские титулы великого мандатура и амирспасалара, которые сопровождают его изображение. Время возведения главного храма Бетании следует связать с периодом его исторической активности (начало 1120-х – середина 1150-х).

В итоге проведенных исследований выдвигается предположение: церковь Рождества Богородицы в Бетании и церковь Успения Богородицы в Кватахеви стали первыми после восстановления Картли храмами, возведенными в новой архитектурной традиции.

Третий раздел («**Царские и ктиторские портреты в программе храмовой росписи: источниковедческий анализ, датировка и атрибуция**») содержит анализ портретов исторических лиц в составе храмовой росписи в связи с проблемами их атрибуции и датировкой живописи основного объема храма.

Раздел включает два подраздела, посвященные анализу двух групп исторических портретов в нижнем ярусе основного объема: процессии царских персон (северная стена) и ктиторов храма (южная стена) из рода Орбели. На основе исторического и иконографического анализа дается новая атрибуция состава изображенных в ктиторской композиции лиц, раскрываются их взаимоотношения с царями Георгием III и Тамарой и устанавливаются временные границы создания живописи основного объема.

Портреты Георгия III, Тамары и Лаши Георгия. По ряду неоспоримых признаков (изображение наследника Лаши Георгия с коронационными атрибутами) царская композиция имеет точную датировку, 1207 г., которая была распространена на весь живописный ансамбль. Композиция отличается рядом особенностей: отсутствуют нимбы, являвшиеся обязательным атрибутом царских портретов; портрет Тамары сопровождается надписью «царица цариц» вместо традиционной «царь царей»; фигуры изображены в трехчетвертном обороте в молении, но патрональное изображение, к которому они могли быть обращены, отсутствует: на его месте расположена фронтальная фигура св. Георгия, которая, как и воин, фланкирующий процессию слева, не встраивается в общую композиционную схему. Выводы таковы: портрет Тамары был поновлен не ранее середины – второй половины XIX в.; отсутствие нимбов объясняется утратой первоначального фона; надпись не является аутентичной и появилась при поновлении фона; фигуры воинов относятся к слою более ранней живописи. Царская композиция не связана с изначальной живописью северной стены и была написана не ранее 1207 г.

Портреты ктиторов. Правильная атрибуция представленных здесь персон имеет исключительно важное значение для установления истинного времени создания живописной декорации памятника. Композиция состоит из двух сохранившихся фигур представителей рода Орбели (третья утрачена), расположенных в трехчетвертном повороте в направлении к алтарю, в молитвенном обращении к иконе Богородицы Одигитрии. В руках первой из них, в монашеском одеянии, храм. Между иконой и фигурой главы рода находится фрагментарно сохранившаяся надпись шрифтом асомтаврули («Великий Сумбат глава мандатуров и спасаларов»)

Предлагаемый в диссертации исторический и иконографический анализ, с учетом летописных и эпиграфических данных, позволяет установить следующее: одновременность создания царской и ктиторской композиций исключается. Можно утверждать, что ктиторская композиция не могла быть создана позже 1177 г., так как в этом году Орбели устроили заговор против царя Георгия III с целью посадить на трон законного наследника царевича Демну. Мятеж был подавлен, род Орбели подвергся репрессиям, а их владения, включая Бетанию, были конфискованы. Отождествление первой фигуры с Сумбатом – монахом Симеоном является ошибочным. Ктиторский ряд возглавляет Сумбат I (Великий), отец заговорщиков, которого ко времени заговора уже не было в живых. К нему же относятся и титулы в надписи. Вторая фигура ктиторской композиции с главой заговорщиков Иванэ Орбели, старшим сыном Сумбата Великого. Липариту же, его младшему брату, соответствует утраченная третья фигура.

На основе полученных в первой главе результатов исследования время создания живописи Бетании ограничивается периодом деятельности Сумбата I и Иванэ Орбели, который определяется тремя ключевыми датами: 1) 1128 г. – вступление в права Сумбата Великого, строителя храма; 2) 1156 г. – вступление в права Иванэ Орбели, сына Сумбата; 3) 1177 г. – заговор Орбели против Георгия III, потеря прав и владений.

Обоснование более точных датировок росписи предлагается на основе анализа живописи алтаря и основного объема, которым посвящены две следующие главы. Поскольку памятник рассматривается как двухчастный, с отделением живописи алтарной зоны от фресок наоса, в каждой из глав имеются разделы, включающие а) иконографический анализ, б) стилистический анализ.

Соответственно, **вторая глава, «Живопись алтарной апсиды»**, делится на две части.

Программа и иконография. Программа росписи алтаря Бетании разворачивается в четырех регистрах. В конхе композиция с изображением Христа на троне значительно утрачена, далее последовательно сверху вниз идут ряды пророков, апостолов и святителей. В оконных откосах изображены диаконы.

По сохранившимся фрагментам композиция в конхе иконографически определяется как *Теофания*. Изображение Христа на троне в окружении небесных сил восходит к ранним программам подобного типа, известным уже с IV в. Сцены из видений пророков (Иезекииля, Исаяи) в алтарных программах в Грузии известны с IX в. (Давидгареджи). Расположение *Теофании* в алтаре также типично и для живописных ансамблей Тао-Кларджети (X–XI вв.). Наибольшую иконографическую близость Бетании представляет ныне утраченная живопись церкви Тбети (Тао-Кларджети, конец XII – начало XIII в., датировка Н. Тьерри), а также церкви Спасителя в Чвабиани (Сванетия, 978–1001).

Под фигурой Христа находится развернутый *пророческий ряд*. Вынесение его в отдельный регистр в центре алтаря уникально: в Грузии пророки традиционно изображаются в барабане купола (церковь Вознесения в Манглиси, 1020-е, Тимотесубани, Кинцвиси), либо размещаются в софитах вимы или в верхних частях алтарной арки (Бочорма, после 1104, Атени⁵, 1090-е, Тимотесубани).

Центральное место в пророческом ряду Бетании занимает Давид. Его иерархически выделенное положение, определяемое царским достоинством, усилено связью с родословием грузинских Багратидов. В северной части от него расположены Илия, Мелхиседек, Исаяя, Захария, Малахия, Елисей, Иисус Навин, в южной – Даниил, Иеремия, Софония, Моисей, Иона, Соломон, Михей (все, кроме Мелхиседека, с развернутыми свитками в руках, с надписями на асомтаврули).

Иконография Мелхиседека отличается от других фигур ряда. Он представлен в одеждах первосвященника, в правой руке держит не свиток, а круглый, без ручек, сосуд с узким горлом. Надпись, расположенная рядом, прочитывается как «Царь, священник, пророк» (аналогично в Тимотесубани). Представленный в Бетании одиночный образ Мелхиседека с винным сосудом для монументальной живописи уникален. Поскольку в нем совмещаются пророческое, царское и евхаристическое служения, в общем замысле алтарной программы этот образ представляется многоаспектным. В литургическом смысле он несет в себе указание на Христа как первосвященника по чину Мелхиседека

⁵ В западной экседре, где они вписаны в композицию Страшного Суда.

(Евр. 6:15-7:3), а также может быть связан с дальнейшим раскрытием темы *Теофании*, особенно если принять во внимание толкование пророчества о Христе (Пс. 109:4) как указания на предвечное священство Сына Божия, данного Ему Отцом (Евр. 5-8). Кроме того, намечаемый экклесиологический пласт программы пророческого ряда в образе Мелхиседека фокусируется в ясно выраженном эсхатологическом направлении, которое постепенно раскрывается в текстах других пророков. Они говорят о полноте Богоприсутствия, начиная от прихода Мессии и явлений Божества, до торжества Небесного Иерусалима.

Наконец, еще один пророческий образ Бетании абсолютно уникален для алтарных программ: это Иисус Навин. Одиночные изображения этого библейского персонажа в монументальной живописи ранее Бетании неизвестны. Сохранившиеся части фигуры, где он представлен в воинском шлеме с воздетой в указующем жесте правой рукой и оружием (щит и копье или меч?), позволяют предположить ее иконографическое сходство с Иисусом Навином в композиции с архангелом второй четверти XI в. из церкви Богородицы в монастыре Осиос Лукас.

Ниже следует *ряд апостолов* с закрытыми кодексами либо свернутыми свитками в руках. Подобная иконография, восходящая к композиции *Даяние закона*, является типичной для памятников Грузии X–XII вв. (Хахули, начало XI в., Натлисмцемели, первая четверть XI в., Ошки, 1036, Чвабиани, Атени, Мацхвариши, 1140, Шио Мгвиме, начало XIII в. и др.) и лишь к началу XIII в. изредка начинает заменяться композицией *Причащение апостолов* (Кинцвиси), распространенной в Византийском мире уже с XI в. В Закавказье эту сцену можно встретить в памятниках Лори (Ахтала, Кобайр, Киранц) и Ани (церковь Тиграна Оненца) начала XIII в.

В апостольском ряду четырнадцать фигур: от центра к северу следуют Павел, Матфей, Марк, далее предположительно⁶ (четыре фигуры) Андрей, Фома, Варфоломей, Фаддей; от центра к югу Петр, Иоанн Богослов, Лука, Симон Кананит, Иаков, Филипп. Процессию завершает Захария, отец Иоанна Предтечи и первосвященник (согласно Прото-евангелию Иакова) Иерусалимского храма, в соответствующих одеждах и с атрибутами (кадило, ковчег). В замысле программы алтаря его образ призван усилить экклесиологическую тему, начатую Мелхиседеком, подчеркнуть идею преемственности ветхозаветного и новозаветного священства (аналогично в программе алтарных мозаик Софии Киевской, 1040-е). Состав апостольского ряда в Бетании, кроме того, ясно обозначает идею преемства грузинской церкви: пять из присутствующих здесь апостолов предание связывает с евангельской проповедью в Грузии, а также в Каппадокии и понтийских землях.

Кроме описанных фигур апостольского ряда к ним примыкают еще два сходных по иконографии образа, ранее не атрибутированные. Они расположены на гранях предалтарной арки и продолжают регистр, разворачиваясь к основному объему. Надпись сохранилась только у северной фигуры и прочитывается под титлами как КЛМН. С таким именем известен только апостол от 70-ти Климент, епископ лидийских Сард (Сардис, Сардик), упоминаемый единственный раз в Фил. 4:3.

⁶ Атрибуция Приваловой.

В нижнем регистре апсиды представлены фронтальные *фигуры святителей* с закрытыми книгами в руках. Их предстояние по направлению к центру алтарного пространства, т.е. к физически реальному престолу, к которому обращены совершающие евхаристию священнослужители, утверждает литургическую тему в общей программе алтаря. Ряд состоит из фигур двух типов, ростовых и поясных. К первым относятся (южная группа, от центра) Григорий Богослов, Кирилл Александрийский, Николай Чудотворец, Григорий Чудотворец, Петр Александрийский, Аверкий Иерапольский (редкое изображение, аналогии: диаконник Дафни, около 1100, алтарная апсида Ахталы). В северном полукружии (от центра) представлены Иоанн Златоуст, Афанасий Александрийский, Василий Великий. Далее следуют изображения Григория Армянского, Григория Нисского, священномученика Харлампия Магнезийского⁷ (редкое изображение, аналогию см. в алтаре Спасо-Преображенской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке, около 1161).

Под окнами в поясном изводе изображены, с севера на юг, Дионисий Ареопагит, Павел Исповедник, Амвросий Медиоланский, Иаков брат Господень, Климент Римский, Елевферий. В таком же составе (кроме Амвросия) они представлены в алтаре Спасской церкви Полоцка, но здесь образы развиты в драматически-повествовательном направлении (Павел Исповедник и Дионисий Ареопагит даны в сценах мученичества).

Иаков, будучи апостолом от 70-ти, изображен в святительских одеждах (типично для памятников второй половины XII в., как и в Полоцке). Святитель Климент (по надписи «Клим») должен быть атрибуирован, в отличие от Климента из апостольского ряда, как Климент папа Римский. Его изображение было широко распространено в древнерусской живописи XI–XII вв. (начиная от алтарных мозаик Софии Киевской). Елевферий изображен, согласно житию, как молодой епископ (анalogии: Спасская церковь в Полоцке, церковь св. Врачей в Кастории, 1190-е).

Итак, среди восемнадцати фигур святительского чина в Бетании присутствуют святые, культ которых был широко распространен в христианском мире, а их образы составляли основу соответствующих программ. Заметно, что к ним начинают присоединяться менее распространенные в монументальной живописи фигуры, важные для Грузии. Это константинопольский епископ (с 337) Павел Исповедник (был убит арианами во время богослужения в город Кукуз⁸ в верховьях Евфрата), Климент Римский (в Грузии почитался как Понтийский святой, известен его образ в алтарной апсиде Ахталы) и особенно Григорий Парфянин, просветитель Армении. Наличие здесь этих лиц усиливает звучание «закавказской» темы, расширяющей традиционный состав святителей особо чтимыми в регионе святыми. Сходные процессы в рассматриваемое время наблюдаются и в других локальных центрах византийского мира.

Отдельную группу в алтаре Бетании образуют четыре *фигуры перводиаконов* в белых одеждах с кадилами в руках: это Стефан, Пармен, Тимон и Филипп. Они размещены между апостольским и святительскими рядами в откосах алтарных окон (традиционно для грузинской монументальной живописи, см. церковь архангела Михаила в Икорте, после 1172, Вардзия, Тимотесубани, Саорбиси, около 1152, Тигва, середина XII

⁷ По атрибуции Приваловой.

⁸ Современный г. Гёксун в Турции.

в.). Уникальной группой делает ее расположение в центре алтаря: зрительно и идейно она может быть отнесена как к апостольскому, так и к святительскому чинам. Сочетание с изображениями двух литургических свечей (аналогия в алтарной апсиде Софии Киевской) в простенках окон между ними отчетливо акцентирует богослужебную тему программы. В недалеком будущем намеченные процессы литургизации алтарных программ найдут свою более повествовательную трактовку в композициях *Службы святых отец*.

Полноту иерархии Вселенской церкви в Бетании завершает *чин преподобных*, представленный изображениями Евфимия Великого и Герасима Иорданского (в тимпанах дверей в жертвенник и диаконник). Если изображения Евфимия в монументальной живописи известны уже начиная с VI в. и чрезвычайно распространяются в постиконоборческий период, то наиболее раннее датированное изображение Герасима в настоящее время считается полуфигура в медальоне на южной грани северо-восточного предалтарного столба собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде (1125). Бетанийское изображение Герасима представляет полную аналогию новгородского образа, включая место локализации в алтарной зоне и уникальную деталь – мученический крест в руке. Оно, следовательно, не только близко по времени к новгородскому, но является и наиболее ранним из известных, где Герасим и Евфимий представлены в паре, подчеркнута диалогически. Учитывая, что Герасим, на Халкидонском соборе примкнувший к монофизитству, оставил ересь под влиянием Евфимия Великого (уроженца армянской Мелитены на Евфрате), появление в Бетании их парного изображения может быть связано с недалеким по времени размежеванием с армянской церковью на Руис-Урбнисском соборе (1103).

На гранях предалтарной арки изображены *мученики*. Фигура на южной грани сильно утрачена, но в ее правой руке видно начало вертикали мученического креста. Северная фигура сохранена полностью, включая надпись. Это юный безбородый святой с пышными удлиненными волосами, распущенными по плечам. Надпись на асомтаврули читается как ...КЕП/ФОРЕ. Скорее всего, здесь представлен мученик Никифор Антиохийский (III в.). Его изображения в монументальной живописи единичны: в аналогичной иконографии встречается в Софии Киевской, а позже – в Грачанице (1321). Идентичное изображение имеется в Тимотесубани с фрагментом надписи, прочитанной Приваловой как ...ФОРЕ – Никифор. Показательно, что в Тимотесубани Никифор входит в развернутый мученический ряд, расположенный в простенках барабана под ярусом пророков. Подобное смешение иерархических чинов и необычное их расположение свойственны так называемым «архаическим программам» Каппадокии.

Истоком бетанийской алтарной программы можно считать фрески алтаря базилики Отхта Эклесиа (Тао-Кларджети, 960-е). Здесь экклесиологическая тема раскрыта с непревзойденной для своего времени полнотой, предвосхищая будущие ее решения в памятниках XI–XII вв. В Грузии сокращенные версии подобной программы алтаря (без пророческого ряда) имеются в пещерной церкви Натлисмцемели, в Чвабиани и др. Она остается актуальной и в памятниках начала XIII в. (Тимотесубани).

Итак, программа росписи алтарной апсиды Бетании представляет собой яркий пример переосмысления и актуализации темы экклесиологии, характерной для ранних памятников монументальной живописи Грузии. Здесь мы находим завершенный образ Вселенской церкви с ее евхаристической основой. Приоритетной в содержании

программы является тема священства, представленная всей полнотой иерархии: пророками, первосвященниками, апостолами, святителями, диаконами, преподобными и мучениками. Благодаря особому подбору и взаимному расположению этих фигур с их атрибутами и Христа в конхе, в общем замысле, кроме того, ясно читается идея преемственности ветхозаветного и новозаветного священства, а также намечается звучание «закавказской» темы, связанной с осмыслением места грузинской церкви в Церкви Вселенской.

Стилистический анализ выявляет круг памятников, с которыми живопись алтаря демонстрирует наибольшую близость. Уже в последней четверти XI в. художественные процессы, происходящие в византийском мире, приводят к вариативности стилистического развития, не имеющего однонаправленного характера. Речь идет о становлении будущего комниновского стиля, в ярком и локально переработанном варианте отразившегося в Грузии. Выяснение вопроса, каким образом живопись алтаря Бетании соотносится с этим процессом, позволяет выявить ее уникальный характер как регионального памятника.

Судя по сохранным слоям живописи, в Бетании фигуры были решены объемно, что выражалось в естественной моделировке складок и в элементах пространственной перспективы. В фигурах пророков угадывается легкий хиазм (Иеремия, Софония, Илия). Складки одежд несколько геометризваны. Силуэты смягчены и обтекаемы, линии контуров легкие и естественные, жесты уравновешенные (Иеремия, Даниил), ритмика поз плавная, спокойная. Истоки подобных приемов восходят к памятникам первой половины – середины XI в., ориентированным на константинопольское искусство (миниатюры грузинских Синаксаря Захарии Влашкерского, 1022–1030, и Алавердского Четвероевангелия, 1054).

Ряд живописных приемов в алтарных фресках Бетании также заставляет нас вспомнить о «графическом» стиле второй трети XI столетия (например, фигуры святителей церкви Св. Софии в Охриде, 1037–1056). Некоторое запаздывание стиля (тяготение к духовной значительности, акцентированной статике) проявляется и в других грузинских памятниках конца XI – начала XII в. (Атени, Бочорма и др.). В то же время умышленные пропорциональные несоответствия (например, в образах Даниила и Мелхиседека), легкое оживление и раскрепощение говорят о тенденции к более эмоциональному наполнению образов, которое в будущем ярко выразится в динамике комниновского стиля.

Типология ликов алтарной апсиды Бетании также вполне соответствует искусству последней четверти XI в. – первой трети XII в., однако некоторые живописные приемы (крупные, портретные, с увеличено округлыми выразительными глазами, с глубокими объемными тенями, с отстраненными от зрителя взглядами) восходят к памятникам первой половины – середины XI в. (Осиос Лукас, София Охридская, церковь св. Леонтия в Водоче, середина XI в., грузинские Ишхани и Ошки в Тао-Кларджети). Аналогичные реминисценции аскетического стиля демонстрируют, например, лики в росписях церкви Богородицы Елеусы в Велюсе. Из памятников первой трети XII в. в этом отношении можно вспомнить икону целителя Пантелеймона из Лавры св. Афанасия на Афоне (аналогичен бетанийскому лику свт. Елевферия) или изображения из Софийского собора в Новгороде (например, пророк Даниил схож с его же образом из Бетании). В этот ряд

вписывается миниатюра с изображением св. князя Бориса из Учительного Евангелия Константина пресвитера Болгарского (ГИМ, Син. 262, первая треть XII в.).

Сходство обнаруживается и с некоторыми ликами собора Рождества Богородицы Антониева монастыря (1125), тяготеющими к художественным вкусам предшествующего столетия (например, св. Флор, преподобный Харитон Исповедник). Однако свойственная этому памятнику аскетическая энергия, сопровождающаяся экспрессией и линейностью в завершающих прорисовках, в целом Бетании чужда.

Если рассматривать фрески алтаря Бетании во временных рамках, примыкающих к 1128 г.⁹, невозможно оставить без внимания важнейший грузинский ансамбль первой половины XII в., мозаики и фрески собора Гелати. Его появление в Грузии знаменует здесь начало новой художественной эпохи в развитии комниновского искусства, связанной с направлением «линейной стилизации». Сравнение бетанийских фресок с этим принесенным в Грузию новым стилем показывает, что они имеют другие корни и ориентированы на иные вкусы и традиции. Стиль живописи алтарной апсиды Бетании по всем признакам тяготеет к тому кругу памятников первой трети XII в., которые достаточно консервативно реагируют на появление новых тенденций, оставаясь верными идеалам искусства предшествующего столетия. Бетанийская живопись органично вписывается в этот ряд раннекомниновских произведений (мозаики Торчелло, вторая половина XI в., капеллы Дзен собора Сан-Марко в Венеции, начало XII в., базилики Урсиана в Равенне, Архиепископский музей, 1112; фрески Софийского собора в Новгороде, 1109; афонская икона св. Пантелеймона и миниатюра с изображением св. князя Бориса, ГИМ, Син. 262, обе первой трети XII в., и др.), практически не откликаясь ни на аскетические импульсы, усвоенные, например, живописью Антониева монастыря, ни на новые столичные вкусы, утвердившиеся в Грузии с мозаиками Гелати.

Завершает главу описание **орнаментальной декорации** алтарной апсиды, отмечается их высокий художественный уровень.

В третьей главе «Живопись основного объема» рассматриваются:

- **программа** южной, северной и западной стен;
- **стилистические особенности** указанных зон росписи.

Раздел, посвященный анализу **программы росписи**, обращен, во-первых, к двум доминирующим темам, раскрывающимся в двух циклах наоса: ветхозаветном прообразовательном и Страстном, во-вторых – к росписям западной части храма, в которых центральное место занимает *Страшный Суд*¹⁰.

Ветхозаветный цикл. В средневизантийский период ветхозаветная тема в монументальной живописи развивается в русле общей профетической экзегезы Боговоплощения и Страстей Христовых, когда христологическое толкование пророчеств представляется основной темой иконографических программ. Бетания, с ее антифонным расположением сцен Ветхого Завета и Страстей Христовых, представляет собой яркий пример внутривидовых связей подобного рода.

Вместе с тем в XII в. развитие ветхозаветной тематики происходит параллельно с процессами богословско-экзегетического и литургического характера и получает новое

⁹ Отправная дата для определения времени строительства храма.

¹⁰ Росписи в куполе и других верхних зонах утрачены.

символическое осмысление. Особое распространение она находит в монументальном искусстве Закавказья (Атени, Бетания, Ахтала, Кинцвиси, Тимотесубани и др.) и Древней Руси (Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря, около 1140, Спасо-Преображенская церковь Евфросиниевского Полоцкого монастыря, около 1161).

Ветхозаветный цикл в Бетании включает восемь сохранившихся сюжетных композиций и фигуры отдельно стоящих пророков со свитками. В центре южной стены, в меж-оконном пространстве расположено редкое изображение *пляшущего перед ковчегом царя Давида*, под ним находится пророк *Иезекииль с источником и вратами*. Слева от Иезекииля, между окном и восточной стеной, сохранился фрагмент композиции *Геден и чаша с руном*. В четырех оконных откосах, последовательно с востока на запад, находятся композиции: *Моисей перед неопалимой Купиной*, *Видение Иаковом лестницы*, *Аарон с процветшим посохом*, *Даниил перед горой*. На северной стене слева от западного окна сохранилась часть композиции *Три отрока в печи огненной*, в пространстве между двумя окнами, друг под другом, фигуры пророков Исайи и Соломона со свитками. Над *Отроками* фрагментарно сохранилась фигура неизвестного святого (возможно, в царских или священнических одеждах).

Цикл пророческих сцен открывается изображением *пляшущего Давида*. Перед пророком находятся ковчег завета и сосуд (надпись рядом буквально означает «кувшин и ковчег»). Царь Давид, не являвшийся первосвященником, редко изображается с богослужебными предметами (Псалтирь из монастыря Пантократора на Афоне, cod. gr. 61, IX в., Псалтирь из Национальной библиотеки Франции, грес. 20, IX в.) или с самой скинией (икона Богоматери Киккотиссы из монастыря св. Екатерины на Синае начала XII в. и ее сокращенная версия из Эрмитажа конца XII в.). В монументальной живописи наиболее ранний пример образа Давида со скинией или связанными с ней предметами (ковчег Завета) находится в Бетании. Уникальным для храмовой росписи также является изображение *пляшущего царя*. Подобная иконография известна лишь в композициях с ковчегом в момент его перенесения (миниатюра каролингской Псалтири Фольхарта из монастыря Сент-Галлен Cod. Sang. 23, f. 12, 872–883, клеймо новгородских Васильевских врат, 1336, с подробным раскрытием сцены и надписью-цитатой из Пасхального канона Иоанна Дамаскина, а также миниатюра из Библии Моргана, Ms M. 638, f. 39, 1240–1250, где Давид пляшет, одновременно играя на арфе).

В ряде миниатюр (Псалтирь аббатства Полироне, Мантуя, Biblioteca Comunale, ms. 340, 105v, 1086, Хайлигенбергская псалтирь, Vat. Pal., Lat. 39, f. 44v, конец XI в., Золотая Мюнхенская псалтирь, BSB, Clm 835, f. 122, 1200–1225) Давид перед ковчегом представлен не пляшущим, а играющим на арфе. Эти сцены могут относиться к разным моментам события – от смерти Озы до установления ковчега в стенах Иерусалима. Давид может быть изображен здесь в царских одеждах или в льняном ефоде (2 Цар. 6:14).

Обзор иконографии Давида со скинией и Давида, пляшущего или играющего на арфе перед ковчегом, показывает, что эти сцены соотносятся с разными событиями 2 Царств 6. Сцены *Ликования Давида перед ковчегом* соотносятся с текстом 2 Цар. 6:16 «...виде царя Давида скачуща и играюща перед Господом», а также с третьим тропарем четвертой песни Пасхального канона. Изображения *Давида перед скинией* имеют параллель с 2 Царств 6:17 (исключение – Vat. Pal., Lat. 39, f. 44v): «И внесоша кивот Господень, и поставиша его на месте его посреде скинии, юже постави ему Давид: и

вознес Давид всежогимаемая пред Господа и мирная». Бетанийская сцена с Давидом, следовательно, представляет собой обобщение, восходя к обоим сюжетам: Давид пляшет не перед перевозимым в Иерусалим ковчегом, а перед ковчегом и священным сосудом, пребывающими в скинии.

Бетанийская иконография царя Давида, кроме того, вновь акцентирует «иерусалимскую» составляющую темы. Ковчег завета, перенесенный царем-пророком в новую столицу, где была устроена скиния, в историческом контексте средневековой Грузии связывался с освобождением духовной столицы, Мцхеты, Давидом Строителем и возвращением Тбилиси как столицы единого государства.

Два разных эпизода одного и того же пророчества совмещает и композиция *Иезекииль перед воротами затворенными*. Запечатанный колодец и затворенные ворота как атрибуты Иезекииля встречаются крайне редко (как правило, он дается со свитком и текстом Иез 44:2 и др.). Синайская и Эрмитажная иконы включают изображение *Иезекииля перед воротами* в паре с *Давидом перед скинией*. В стенописи же аналогии к изображению Иезекииля с воротами ранее Бетании не известны (отдаленной аналогией является сцена витражного окна собора Сен-Дени *Ангел указывает пророку на вход в Святителище*, XII в.). Пророк изображен здесь с источником (Иез. 47:1-2), представленным в виде запечатанного колодца (Песн. 4:12 и т.д.), и воротами (Иез. 44:1-3; 46:1-2 и др.). Ворота и источник связаны с темой иерусалимского Храма и апеллируют к обширному спектру символической экзегезы в храмоздательском, евхаристическом и апокалиптическом аспектах. В последующем развитии темы типичным становится совмещение врат Иезекииля с изображением Богородицы и храмовыми воротами (церкви Панагии Агрелопусы на о. Хиос конца XII в. и Богородицы Перивлепты в Охриде, 1295, константинопольские монастыри Паммакаристос, около 1315, и Хора, 1316-1321, церковь Панагии Форбиотиссы в Асину на Кипре, середина XIV в. и др.). В общем составе программы сцена развивает храмово-литургическую тематику, начатую композицией с Давидом.

Бетанийское изображение *Гедеона с руном* (анalogии: два идентичных списка Гомилий Иакова Коккиновафского из Национальной библиотеки Франции, gr. 1208, f. 92, и Ватиканской библиотеки, gr. 1162, f. 110v, вторая четверть XII в., Синайская и Эрмитажная иконы, Октатевх из монастыря Ватопед на Афоне, cod. 602, f. 418v, XIII в., клеймо южных врат собора Рождества Богородицы в Суздале, последняя четверть XII – начало XIII в.) в монументальной живописи также является наиболее ранним. Уникальная аналогия к нему – композиция в Полоцке, где Гедеон представлен в динамичной позе, выжимающим в чашу росу из руна. С конца XIII в. этот сюжет, подобно изображениям *Иезекииля с воротами*, также приобретает отчетливо выраженный богородичный характер, с оттенком назидательно-дидактического смысла, от которого Бетания и Полоцк еще далеки.

В композиции *Моисей перед неопалимой Купиной* (Исх. 3:1-5) использован ранний вариант иконографии сцены (мозаики монастыря св. Екатерины на Синае, VI в., Сан Витале в Равенне и др.). В сопоставлении с находящейся напротив, в аналогичном пространстве оконного проема северной стены, развернутой композицией *Омовение ног* сцена с Моисеем, снимающим сандалиии, раскрывается в смысловой связи со Страстным циклом.

Иконографические аналогии композиции *Видение Иаковом лестницы* (Быт. 28:12) многообразны, как в миниатюрах (Парижский кодекс Слов Григория Назианзина, Paris. gr.

510, IX в., оба Ватиканских октатевха, Vat. gr. 747, XI в. и Vat. gr. 746, XII в., оба кодекса Гомилий Иакова Коккиновафского, Paris. gr. 1208 и Vat. gr. 1162, XII в. и др.), так и в монументальных ансамблях (София Охридская, сицилийские Палатинская капелла, 1143–1154, и Монреальский собор, конец XII в., и др.). Реже сцена встречается в иконных образах (Синайская и Эрмитажная иконы). Большая их часть вводит символику лестницы в тему христологии, с акцентом на страстной интерпретации, когда лестница осмысливается как прообраз Креста и орудия Голгофской Жертвы (например, серебряный крест из церкви Сан-Джованни-ин-Латерано, Музей Латеранской базилики, XIII в.).

Бетанийское одиночное изображение *Аарона с процветшим посохом* (Числ. 17:8), в одеждах первосвященника и в пророческой шапочке, в отличие от сюжетных композиций, иллюстрирующих Исх. 7:10-12 и Исх.17:12 (Октатевхи XI–XIII вв.) и связанных с темой жезла Аарона, представляет собой редкое явление (аналоги см.: Хлудовская Псалтирь, л. 98 об, Синайская икона).

Композиция *Даниил перед горой* относится к истолкованию пророком Даниилом сна царя Навуходоносора об истукане. Начиная с IX в. текст пророчества Дан. 2 включается в состав различных вариантов апокрифических «Видений Даниила», представлявших собой компиляцию апокалиптической традиции. Переводы пророков Даниила и Ездры были включены уже в составы древнейшего датированного грузинского списка Библии, Ошкскую Библию, созданную в 978 г. в Тао-Кларджети. В грузинской литургической традиции Дан. 2 присутствует в местной редакции Иерусалимского Лекционария, который до конца X в. выполнял в Грузии роль Типикона. Обзор соответствующих иконографических аналогий (псалтири: Хлудовская, Федоровская, Ватиканская Barb. gr. 372/0189, XI в., Бристольская Add MS 40731, XI в., Гамильтона и Балтиморская, XI в., а также Синайская и Эрмитажная иконы) показывает, что композиция в Бетании, в отличие от псалтирных миниатюр, соотносится именно с Дан. 2:34 в наиболее лаконичной форме.

Пророческая тема завершается на северной стене. В пространстве между двумя окнами сохранились отдельно стоящие фигуры Исаяи и Соломона в традиционной иконографии и типичными надписями на свитках (Ис. 7:14, Притч. 9:1). Слева от западного окна находится фрагмент композиции *Три отрока в печи огненной* (Дан. 3:49-51). Аналогии в составе развернутых ветхозаветных циклов (кафоликон Осиеос Лукас, София Охридская, София Киевская) прочитываются как прообраз Евхаристии, либо включаются в контекст страстной темы (церковь Каранлык Килисе в Каппадокии, середина – третья четверть XI в., Кинцвиси).

Можно утверждать, что ветхозаветный цикл Бетании является одним из самых ранних во всем восточно-христианском монументальном искусстве. Близкой по времени является ветхозаветная программа Спасо-Преображенской церкви в Полоцке. От грузинского памятника она отличается характером расположения композиций в храмовом пространстве, что определяет их функциональный смысл. Все сцены представлены в двух зонах: в боковых апсидах по сторонам от алтаря и в западной части основного объема. Композиции в алтарной зоне Сарабьянов предлагает рассматривать как прообразы Жертвы и Страстей Христовых и связывает их с особенностями древнего богослужения. В западной части основного объема ряд ростовых фигур пророков, в том числе первосвященников, он связывает с процессом усиления еклесиологической темы,

акцентирующей значение Ветхого Завета как прообраза новозаветных событий. Этот процесс характерен для регионов византийского мира, в частности Древней Руси, где он начинается в XI в. (София Киевская) и находит свое яркое воплощение в стенописи полоцкого храма и других древнерусских ансамблей XII в. В Грузии он имел аналогичный характер и, начавшись раньше, в X в. (Отхта Экклесиа), продолжился в живописи Атени и в развернутом виде представлен в алтаре Бетании.

К бетанийскому ветхозаветному циклу по времени и составу композиций близка синайская икона Богородицы Киккотиссы. Тема боговоплощения раскрывается здесь как в мариологическом, так и христологическом аспектах. Пророки одновременно обращены как к Богородице, так и к восседающему на престоле Христу, венчающему раму с фигурами (вспомним, что в конхе апсиды Бетании размещена *Теофания*). Важно в этой иконе также и осмысление центрального образа *Богородицы Ласкающей* в страстном аспекте.

Параллелизм Ветхого и Нового Заветов к середине XII в. находит свое выражение, например, в таблицах канонов Гелатского Четвероевангелия (НЦРГ Q 908), где в медальонах над таблицами изображены ветхозаветные сцены: *Жертвоприношение Авраама* (л. 5 об.), *Моисей перед Неопалимой купиной* (л. 6), отдельно стоящие фигуры пророков Исаяи (л. 6 об.), Иеремии (л. 7), Иезекииля (л. 7 об.), Даниила (л. 8), Давида (л. 8 об.), Соломона перед иконой Богородицы Оранты (л. 9), причем все пророки держат в руках развернутые свитки. Завершается весь этот ряд Иоанном Златоустом, изображенным, подобно евангелисту, пишущим, и Спасом Эммануилом в *Деисусе*, которому предстоят ангелы, держащие орудия Страстей, евхаристическую чашу и просфору. А.Л. Саминский связывает столь отчетливо выраженное преломление ветхозаветных сюжетов в евхаристическом понимании с решениями Константинопольских соборов 1156–1157 гг., в центре которых были споры о существовании евхаристической жертвы.

Подобный подход к ветхозаветной теме можно найти и в западном искусстве XII в. Она настойчиво проведена в созданном в 1188 г. Евангелии Генриха Льва (Библиотека герцога Августа, Вольфенбюттель, cod. Guelf. 105 Noviss. 2°), в Псалтири Эгертона (Псалтирь Милисенды), где рукопись предваряется двадцатью четырьмя изображениями новозаветных сцен (Британская библиотека, MS 1139, между 1131 и 1143).

Страстной цикл. Тема Страстей в искусстве средневековой Грузии появляется достаточно рано (*Распятия* рельефных плит алтарных преград из Цебелды, конца VII – начала VIII вв., и Гвелдеси, VIII–IX вв., фреска церкви Саберееби, X в., в Давидгареджи, восходят к копто-сирийскому варианту иконографии). Страстная тема получает развитие и распространение в рамках процесса символизации и литургизации монументальной живописи, начавшегося во второй половине XI в. Этот процесс инспирируется многочисленными спорами о природе Жертвы в Евхаристии.

Бетания представляет нам первый пример развернутого Страстного цикла в грузинской монументальной живописи. Сцены расположены в оконных откосах северной стены (*Иуда получает серебряники*, *Тайная вечеря*, *Омовение ног*) и продолжены на стыке северной и восточной стен (*Гефсиманское моление*) и на восточной стене (*Поцелуй Иуды*, *Отречение Петра*, *Пилат умывает руки*). Затем они вновь переходят на северную стену, во второй ярус под окнами (*Несение креста*, *Возведение на крест*, *Распятие*) и

перетекают на восточную стену северного (*Снятие с креста, Оплакивание*) и южного (*Явление ангела женам-мироносицам* над аркой прохода в диаконник, а также некая утраченная композиция) рукавов. Новозаветные события завершаются на южной стене (*Вознесение Христова, Сошествие Святого Духа на апостолов* и несохранившаяся композиция – возможно, *Успение Богоматери*).

Практически в каждой сцене заметны намеренная конкретизация деталей, стремление сделать предметное сопровождение сцен предельно лаконичным и вещественным. Так, в *Тайной вечере* атрибуты (круглый хлеб в руках Христа, типа евхаристического Агнца, крупная чаша и другие предметы на столе) напоминают о священных дарах и утвари, используемых во время совершения литургии.

Омовение ног и *Гефсиманское моление* представляют собой иконографические варианты традиционных для византийского искусства сцен и имеют множество аналогий (наиболее близкие: *Омовение ног* в мозаиках кафоликона Осиос Лукас, *Гефсиманское моление* в мозаиках собора Сан-Марко в Венеции, начало XIII в., фресках Спасо-Преображенского собора в Мироже, церкви Спаса-Преображения на Нередице, 1199, церкви Вознесения в Озани, конец XII – начало XIII вв., и Тимотесубани, а также рукописях: иерусалимская Псалтирь Мелисенды, 1131–1143, Гелатское четвероевангелие и др.).

Уникальные иконографические особенности имеют композиции, изображающие последние события Страстей. В *Распятии* мастер буквально следует Мф. 27:51, изображая «рассевшиеся камни» и «раздравшуюся завесу». *Оплакивание*, при традиционной схеме и множестве аналогий (церковь св. Пантелеимона в Нерези, 1164, церковь св. Георгия в Курбинове, 1191, крипта соборной базилики в Аквилее, конец XII в., церковь Спаса-Преображения на Нередице, Псалтирь Мелисенды, Гелатское четвероевангелие и др.), в конкретной трактовке в Бетании представляет собой важное звено в развитии иконографии подобного типа. Богоматерь держит тело Спасителя на коленях (в Кутсовендесе или Мироже оно лежит на плащанице на земле). В наиболее «радикальном» решении композиция дана в Нерези, где Дева Мария охватывает тело Христа коленями, практически лежа на земле. Бетанийское *Оплакивание* представляет менее разработанный вариант этой сцены: Богоматерь изображена со скрещенными ногами, на которых лежит верхняя часть тела Спасителя, – обняв Его и прильнув к Его лику щекой (аналогично в Гелатском четвероевангелии, а также в нижней части иконы *Снятие с креста и Оплакивание*, XII в., из церкви св. Кирика и Иулиты в Лагурке – причем *Снятие с креста* в Бетании представляет несколько сокращенный вариант композиции верхней части иконы).

Явление ангела женам-мироносицам имеет традиционное решение (Мирож, Кинцвиси, Ахтала, Милешево, 1230-е, и др.), как и *Вознесение Христова*, являющееся одним из ранних вариантов не купольного, а регистрового размещения сцены в контексте Страстного цикла. Встраиваясь в последовательность ряда Страстей, *Вознесение* здесь одновременно вступает в диалог с пророческой темой (подобная связь *Вознесения*, Страстей и пророческих образов прослеживается в серебряном диске из Эрмитажа, IX – X вв., с подробной последовательностью медальонных изображений Страстных событий, дополненной *Вознесением* и *Даниилом во рву львином*).

Композиция *Сошествия Св. Духа*, в целом вполне традиционная, демонстрирует уникальную деталь, не имеющую аналогий: «языки», находящиеся в подковообразной нише (само их размещение здесь является достаточной редкостью), изображены с весами (смысл сцены остается неясным¹¹).

Итак, в основном объеме Бетании мощный ветхозаветный пласт выявляется как предвестие тем Воплощения и Воскресения. Главное значение пророческие и ветхозаветные композиции в Бетании получают в связи со Страстным циклом.

Западная стена включает развернутую сцену *Страшного Суда*, занимающую весь средний регистр западного рукава и продолжающуюся на щеках его северной и южной арок. Под ней, в первом снизу ряду, расположены ростовые фигуры воинов и святых. В оконных откосах над *Страшным Судом* размещены евангельские сцены (исцеления). В левой части западной стены изображены *райские врата* с огненным херувимом в центре. Слева от врат располагается фигура благоразумного разбойника с крестом в руке, развернутая в четверть оборота к центру композиции. За ним находится ангел в длинной тунике, его ладони обращены к зрителю. Композицию завершает фигура восседающей на троне Богоматери, окруженной «райской кущей». Над южной аркой тема продолжена *Лоном Авраамовым* (композиция наполовину утрачена).

Над последним изображением находится сцена, сохранность которой не позволяет определить ее содержание. Виден силуэт верхней части фигуры Спасителя, обращенной к персонажам в головных уборах, подобных платам иерусалимских первосвященников из композиции *Христос перед Анной и Каиафой* в Ахтале.

На щеке северной арки фрагментарно сохранились изображения зверей, извергающих мертвых, моря, отдающего утопленных, ангелов, ввергающих грешников в ад, и самого ада. Над северной аркой группа святых жен направляется к *Престолу уготованному*. Под *Этимасией* находятся небольшие фигурки Адама и Евы. Регистром ниже слева от арочного проема видны ангелы, взвешивающие людские грехи и поражающие бесов. В аналогичном сегменте справа от арки тема продолжена изображением фигуры в три четверти, в тюрбане, которую за бороду тянут в ад черти (утраты живописи не позволяют увидеть композицию целиком). Подобные сцены имеются в росписях соборного храма Богоматери пещерного монастыря Удабно (Давидгареджи) и в Тимотесубани. Аналогичную фигуру среди грешников в аду в Торчелло М. К. Гаридис определяет ее как пророка ислама Магомета.

Необычно в *Страшном Суде* Бетании отсутствие *Деисуса* в его привычном месте, в верхнем регистре средней части композиции. Единственным пространством, где могла бы размещаться эта сцена, остается свод западного рукава креста, где ныне живопись полностью утрачена. Там же могли располагаться и сидящие на престолах апостолы. С другой стороны, при относительно небольшом пространстве храма масштабная *Теофания*, размещенная в алтаре, могла иметь и эсхатологический смысл, и перекликаться в этом отношении со *Страшным Судом*, в какой-то мере восполняя отсутствующий на западе *Деисус*. Однако такое предположение требует серьезных обоснований и, как минимум, наличия аналогий.

¹¹ Привалова трактует ее как «изображение взвешивания грехов» (?), иллюстрирующее Ин. 20:21-23, но это толкование малоубедительно.

В монументальной живописи Грузии тема *Страшного Суда* становится известна с начала XI в. Соборный храм Богоматери пещерного монастыря Удабно (Давидгареджи) сохранил значительную часть композиции, находящейся на противоположной от алтаря стене. Циклы *Страшного Суда* в разной степени развернутости находятся в близких по времени фресках Атенского Сиона и церкви св. Георгия в Бочорме. Программы этих сцен в целом соотносятся с традиционной византийской схемой.

Программа *Страшного Суда* в Бетании в общем иконографическом замысле придерживается сложившейся традиции, восходящей к византийскому типу. Однако здесь формируются важные черты, которые в дальнейшем (со второй половины XII в.) определяют специфику уникального художественного решения этой композиции в монументальных ансамблях Грузии. Привычная структура картины *Страшного суда*, с назидательным акцентом, где композиция делится на две части, по которым распределяется человечество в соответствии с делами на земле, меняется. В Бетании главной темой становится вечное блаженство: огромная сцена *Рая* занимает весь средний ряд, а изображениям грешников и их мучений отводится гораздо меньшее пространство северной щеки арки. В пространство подкупольного креста выносятся сцена *Рая*, которая объединяется с программой основного объема, являясь завершением ее общего замысла, начатого пророческим прославлением Христа в алтаре, продолженного темами Боговоплощения и Крестной Жертвы на северной и южной стенах и завершаемого эсхатологическими ожиданиями Вечного Царства. Памятниками, подхватившими эту традицию, являются фресковые ансамбли времени царицы Тамары (Тимотесубани, Ахтала, Озани, Икви).

Значимость Бетанийского *Страшного Суда* определяется тем, что в монументальной живописи Грузии он является первым примером местного варианта соответствующей византийской программы, для которого характерно перемещение сцены *Рая* в центр композиции. Здесь также впервые в Грузии появляются иллюстрации апокалиптических Видений Ефрема Сирина. Кроме того, в общую схему вводятся евангельские события, в том числе чудеса. В целом в *Страшном Суде* Бетании впервые представлен завершённый вариант той программы, которая в масштабных ансамблях времени царицы Тамары разовьется в сложные развернутые циклы.

Образы *святых воинов и мучеников* на западной стене Бетании следует рассматривать в контексте развития иконографических программ XII – начала XIII вв. В этот период увеличивается количество изображений воинов и мучеников, их группам в храмовых пространствах отводятся специальные зоны, – как правило, на западной стене и на близких к ней объемах (Нерези, церковь свт. Николая Каснициса в Кастории, последняя треть XII в. и др.). В Грузии этот процесс имеет собственную идейную специфику, отражающую расширение круга святых, почитаемых в регионе. Он усиливается в памятниках времени царицы Тамары и находит свою вершину в воинской программе Тимотесубани, по масштабам не имеющей аналогов в грузинской монументальной живописи¹². Бетания также представляет нам ее раннюю краткую версию.

¹² Ее сложение исторически совпадает с образованием Трапезундской империи, в укреплении которой царица Тамара сыграла определяющую роль. Распространение культа св. патрона Трапезунда, Евгения Трапезундского находит отклик в появлении образа святого в Тимотесубани.

Нижний регистр западной стены занят рядом крупных, в человеческий рост, фигур (всего девять) мучеников и воинов, продолжающийся двумя фигурами на гранях прилегающих столбов. Вторая, четвертая, седьмая и восьмая (слева направо) не опознаются. Остальные (по надписям) – это Иаков Персиянин, Филадельф, Алфей, Меркурий Кесарийский, Нестор Памфилийский. Из четырех поясных фигур на гранях северного столба западной стены определяются Анисий (или Онисий) Усуровский или Исаврийский, Филимон Антинойский и «священник и мученик» Панкратий, епископ Тавроменийский. Большинство святых мучеников, изображенных в западной части храма в Бетании, прославились в близких к Закавказью областях. В описываемое время именно эти территории испытывали натиск со стороны завоевателей-сельджуков, который был остановлен только при царице Тамаре.

В юго-западном и северо-западном межкуравных пространствах Бетании представлена тема пустынной аскезы. В первом из них, судя по сохранившейся фигуре *танцующей Саломии*, находился Иоанно-Предтеченский цикл, в противоположном компартименте, на западной стене хорошо сохранилось *Причащение Марии Египетской*. В искусстве византийского мира обычным является размещение цикла с Иоанном Крестителем в жертвеннике (София Охридская) или диаконнике (новгородские собор Рождества Богородицы Антониева монастыря, церковь Благовещения на Мячине в Аркажах, 1179, церковь Спаса-Преображения на Нередице). В Грузии соответствующие сцены выносятся в юго-западную часть храма в связи с отсутствием традиции росписи боковых алтарных зон (Ахтала, церковь Спасителя в Цаленджихе, конец XIV в.). В Бетании в таком расположении цикл Иоанна Предтечи вступает в пространственный диалог с композицией *Причащения Марии Египетской*, что, с одной стороны, развивает тему пустынной аскезы, с другой – усиливает литургический контекст программы. На северной стене аскетическая тема продолжена фигурами преподобных отцов (сохранность не допускает атрибуции), на южной – предтеченский цикл перекликается с композицией *Сорок мучеников севастиийских*, размещенной у входа в диаконник (аналогичное расположение сцен с севастиийскими мучениками, Иоанном Предтечей и Марией Египетской имеется в Ахтале и Цаленджихе).

Стилистический анализ росписи основного объема раскрывается в двух разделах **третьей главы** диссертации. В них рассматриваются росписи, во-первых, северной и южной стен наоса, во-вторых – западной части храма. Этот анализ позволяет определить место Бетании в византийском искусстве XII в., для чего необходимо соотнести ее живопись с росписями алтаря и другими ансамблями второй – третьей четвертей XII в.

Из грузинских живописных памятников этого столетия нам известны церковь св. Георгия в Бочорме (не ранее 1104), ряд сванских церквей и мозаики и фрески собора Рождества Богородицы в Гелати (1130-е). Далее следует историческая лакуна, и следующие датированные живописные ансамбли относятся уже к 1170-м – 1180-м гг. (Павниси, 1170–1180, Икорта, после 1172). Наиболее византизирующий вариант грузинской живописи конца XII в. представляют росписи пещерной церкви Успения в монастыре Вардзия (1184–1186).

Тем самым живопись основного объема, заполняющая этот разрыв, может стать важным ориентиром, координирующим датировки других живописных произведений,

имеющих с ней стилистическое сходство.

В сравнении с росписью алтаря живопись основного объема решает совершенно иные пластические задачи. Она идет по пути той фазы развития комниновского стиля, которую Лазарев определяет как *линейную стилизацию*, в Грузии нашедшую свое высшее воплощение в мозаиках и фресках Гелати. Под влиянием *линейной стилизации* находятся и сванские фрески Мацхвариши (1140-е), где ее проявление утрируется местной спецификой. Подобное региональное понимание столичных вкусов наблюдалось и в более ранних живописных ансамблях Сванетии (Чвабиани, Адиши, XI в., росписи мастера Тевдоре) и Рачи (Земо Крихи). Сходное отношение к стилю в Грузии будет звучать, несколько запаздывая, до конца XII – начала XIII столетия (*Сорок севастьянских мучеников* на западной стене в Ахтале и др.).

Живопись северной и южной стен. В основном объеме Бетании как все сцены в целом, так и их отдельные элементы гармонично соотнесены друг с другом на основе удачно найденного мастерами общего пространственного модуля. Сцены выстроены фризами, повествовательно, перетекают одна в другую, разгранки не мешают персонажам из соседних композиций находиться в диалоге (аналогично в Озаани и Мирожье). В пространственной организации сцен (*Тайная вечеря*, *Омовение ног*, *Гефсиманском молении*) используются характерные новшества, свойственные византийскому искусству середины XII в. – это свободное «перетекание» композиции по архитектурным плоскостям, завоевание нового композиционного пространства за счет реальной архитектуры (аналогично выглядят *Сретение* в Марторане, *Евхаристия* в Спасской церкви в Полоцке и др.). Позже, в Тимотесубани, подобное стилистическое решение станет основным принципом построения композиции на плоскости стены.

В трактовке фигур основного объема, в сравнении с алтарем присутствует некоторая скованность, складки одежд решены проще, условнее и гораздо более графично, контуры жестче, темнее, лишены объема. Мастер явно ориентировался на алтарные образы, однако позы у него не столь свободны и разнообразны. Алтарный мастер лучше понимает строение тела, его фигуры хотя и легки и бесплотны, но связи с опорой не теряют. Напротив, изображения основного объема будто бы висят в пространстве, их стопы отделены от разгранки. В трактовке одежд копируется рисунок складок, но они соотносятся с пластикой тела более шаблонно и, при всей тщательности проработки, становятся линейнее и суше. Однообразнее и проще и цветовые решения. Художник алтаря избегает условности даже в деталях, – таких как перспективно завитые концы свитков, правильно и изысканно завязанные ремешки сандалий.

Статика в композициях и фигурах, столь важная для ранних ансамблей XII в., в основном объеме сталкивается с явным сопротивлением – например, в решении одежд персонажей. Они наполняются движением, но их активность не получает дальнейшего развития (аналогично в росписях мирожского Спасо-Преображенского собора).

В живописном исполнении многофигурных композиций Бетании выделяются две художественно-стилистические манеры. Для первой характерны классицизирующая трактовка пропорций фигур, разнообразие поз и ракурсов, сложное построение сцен с несколькими пространственными планами (*Гефсиманское моление*, *Омовение ног*, *Явление Женам-Мироносицам*). Второй манере свойственны приземистые пропорции, увеличенные головы, условно решенные одежды (*Возведение на крест*, *Распятие*, *Снятие*

с креста, *Оплакивание*). Подобные бетанийским, большеголовые и большелобые, несколько угловатые и утяжеленные, с близко поставленными прямыми или в небольшом шаге ногами, с параллельными или слегка развернутыми под углом ступнями, фигуры, практически лишенные хиазма, мы видим в росписях Мирожского монастыря. Схожими для обоих памятников являются приемы, делающие фигуры несколько неуклюжими: особенности ракурсов, характерные сгибы спин (Иоанн Богослов в мирожском *Распятии*, апостолы в *Успении* из Асину, оборот новгородской иконы *Знамения* из Софийского собора в Новгороде, 1130–1140). Близкий тип фигур, но с большим пониманием стиля столичного искусства, представлен в живописи Италии (пророки в восточном и западном куполах Сан-Марко, Палатинская капелла, Чефалу, Марторана) и в Греции (церковь Богоматери Космосотиры в Феррах, 1152).

Наибольшее стилистическое сходство бетанийской живописи с мирожскими фресками обнаруживают типы и письмо ликов. Все персонажи в обоих памятниках, как правило, крупнолицые, с уплощенными затылками и выдвинутыми подбородками. Сходство в трехчетвертных изображениях ликов в этих храмах можно проследить по двум характерным типам. Первый представляет лики с чуть смещенной нижней челюстью, с легким углом впадины между лбом и скулой, мягким и искренним выражением (апостолы из *Уверения Фомы*, пророк Елисей с северной подпругной арки из Мирожя и пророки Иезекииль и Давид в Бетании). Второй характерный тип отличается несколько преувеличенной нижней половиной лица с нависающей округлой щекой, густой тенью под подбородком (архангел Гавриил из *Благовещения*, апостол Иоанн из *Оплакивания*, юный апостол из *Евхаристии* в Мироже и апостолы из *Гефсиманского моления*, Иоанн Богослов из *Распятия*, ангелы в Бетании).

При всей схожести приемов в Бетании и Мироже, между ними есть и заметное различие. В мирожских фресках принципы линейаризма являются основными и достигают своей зрелой формы воплощения, что прочно связывает ансамбль с искусством второй четверти XII в. Бетания же, вобрав опыт предшествующих десятилетий, демонстрирует вкусы новой волны комниновского стиля, что начинает роднить ее и с памятниками уже 1150-х – 1160-х гг., – такими, как росписи церкви св. Пантелеймона в Нерези (1164), Панагии Космосотиры в Феррах (1152) и Спасской церкви Евфросиниевского монастыря в Полоцке, а также мозаики базилики Рождества Христова в Вифлееме (около 1169).

Во второй половине XII в. в монументальную живопись активно проникают новые способы художественного выражения света (миниатюры Vat. gr. 1162, Нерези, церковь Сан-Пьетро в Эболи, 1156). На первый взгляд живопись Бетании оказывается в стороне от этого процесса, однако воспринимает другие, не менее важные приемы, актуальные для нового витка развития комниновского стиля, когда художники начинают уделять повышенное внимание пластической проработке формы. Тенденция к этому явлению намечается и в Бетании: плотный красочный слой лепит форму за счет постепенного тонального высветления, отчего создается впечатление рельефности (одежды апостолов из *Гефсиманского моления*, аналогично в композиции *Сретение* церкви Панагии Космосотиры в Феррах). В живописи Бетании вместо пробелов мастера иногда оставляют «живой» левкас – т.е. незакрашенную полосу подкладочного тона¹³ (прием, хорошо знакомый

¹³ Наблюдение Сарабьянова.

полоцким мастерам). Угадывается в Бетании и новая типология ликов: округленные глаза со слегка вздернутыми бровями, будто персонажи находятся в состоянии удивленного ожидания (подобно некоторым ликам в Нерези, лику ангела в мозаиках базилики Рождества Христова в Вифлееме).

Сопоставление фресок северной и южной стен основного объема Бетании с памятниками позднего XII в. (Вардзия, 1184–1186) показывает, что они относятся к разным художественным этапам, развивающимся в русле общего комниновского стиля. Тем более Бетания далека от того ряда памятников, с которым она связывалась ранее, т.е. от ансамблей времени царствования Тамары и Лаши Георгия (храм свт. Николая, 1205, и Богородичная церковь начала XIII в. в Кинцвиси, Тимотесубани, около 1205–1215, церковь Благовещения пещерного монастыря Бертубани, начало XIII в.).

Единственная значимая выразительная черта, связывающая эти ансамбли с Бетанией, это присутствие особого национального элемента, присущего всей грузинской монументальной живописи. Ярче всего он проступает в выработанном типе лика, который может быть написан в разных стилистических манерах, переходит из памятника в памятник и встречается в живописи разных периодов и регионов (ангелы из алтарной апсиды в Атени, Бочорме, Гелати, архангелы на иконах XII в. из Сванетии, ангел из Евхаристии алтарной апсиды Кинцвиси, фронтальные лики пророка Давида из алтарной вимы в Атени, пророка Давида и святителя Елевферия из алтарной апсиды в Бетании, некоторые лики из нартекса главного храма в Гелати, *Спас Нерукотворный* из Вардзии, пророки из *Сошествия во ад* в Кинцвиси, воины Дмитрий Солунский, Евгений Трапезундский и Давид Арагвецкий из западной части Тимотесубани и др.). Это красивый и благородный лик, с чертами грузинского национального типа: с правильным удлинением разрезом глаз со слегка изогнутой «стрелкой» верхнего века и мягкой растушевкой по контуру нижнего, и ясным, чуть прохладным взором, с высокими скулами, аккуратным строгим аристократическим носом, с крыловидными спокойными бровями, с суховатыми собранными устами.

Анализ фресок северной и южной стен основного объема Бетании показывает, что их невозможно рассматривать в границах одного художественного явления. Они в какой-то степени следуют принципам искусства первой трети XII в., однако отчетливо и полноценно используют приемы, свойственные новой волне комниновского стиля, которые с большой долей уверенности позволяют рассматривать живопись северной и южной стен в ряду памятников 1150–1160 гг. (церковь Панагии Космосотиры в Феррах, Спасская церковь в Полоцке и др.). При этом заметные в отдельных памятниках особенности, которые будут характерны для позднего комниновского стиля (тяготение к экспрессии, белильная проработка, стремление к удлинению пропорций фигур) остались чужды живописи Бетании, как и всему грузинскому художественному миропониманию в целом.

Сопоставив живопись алтаря с росписями северной и южной стен, мы пришли к выводу об их стилистической разнородности. Возможны два объяснения этой ситуации.

1. Алтарь был расписан одновременно с основным объемом другим («старшим») мастером, который придерживался норм искусства намного более раннего времени, однако аналогичные явления в 1150–1160-х гг. выявить не удалось. Единственный пример ретроспективной художественной манеры в это время отчасти являют фрески

церкви Богоматери Космосотиры в Феррах (1152) – но и в них, наряду с этим архаизирующим оттенком, присутствуют черты искусства своего времени, чего нельзя сказать о живописи алтаря Бетании, где «старая» живописная манера выглядит органичной и цельной. В этом случае мы имеем дело с уникальным явлением в контексте искусства середины – второй половины XII в.

2. Живопись алтаря, как это следует из проведенного в исследовании стилистического анализа, в действительности относится к более раннему периоду, отстоящему от живописи основного объема на 25–30 лет, однако причины этого временного разрыва нам неизвестны. В этом случае она полностью соответствует стилю искусства первой трети XII в.

О живописи западной стены, которая анализируется в следующей части диссертации, мы, обобщая наблюдения, можем сделать вывод, что стилистически она близка росписям наоса, но относительно северной и южной стен ее отличает индивидуальный почерк, демонстрирующий некоторые черты, свойственные искусству «времени царицы Тамары». Однако связывать ее создание с более поздним, относительно всего основного объема, временем, и тем более привязывать его к 1207 г., на данном этапе исследований оснований нет.

В контексте анализа **орнаментального декора** основного объема сравниваются орнаменты различных храмовых зон. Отмечается, что самым высоким художественным уровнем отличаются алтарные образцы, которые вариативно повторяются в основном объеме. Орнаменты западной части храма написаны проще и исполнены в несколько суховатой графичной манере.

Завершающий исследование раздел «**Царские портреты Бетании в контексте грузинской культуры конца XII – начала XIII вв.**» обращается к вопросу об ориентализирующей линии, проявляющейся в светском портрете этого времени, ее стилистических источниках и ее связях с художественной культурой Ирана и сельджуков, востребованной придворными вкусами эпохи царицы Тамары.

В **Заключении** аккумулируются итоги и выводы исследования.

I. Анализ доступных источников, связанных с архитектурой Бетании, подкрепленный рядом исторических сведений и реставрационными данными, позволил определить ее место в строительной традиции центральной Грузии XII – начала XIII в.

1. Установлено, что существующий храм построен значительно раньше общепринятой датировки (рубеж XII – XIII вв.), – т.е., вероятнее всего, вскоре после Дидгорской битвы (1121), с которой связано возвышение рода владельцев Бетании, начиная с ближайшего сподвижника Давида Строителя Иванэ Орбели. Согласно источникам, его сын Сумбат Орбели, изображенный как храмоздатель в группе ктиторов на южной стене Бетании, наследует от отца должности, титулы и владения в 1128 г. С этой датой и следует связать строительство существующего храма.

2. Выдвинута и обоснована гипотеза о том, что храм в Бетании (и, возможно, близлежащий храм в Кватахеви, 1126?) дал начало новой архитектурной традиции, на которую типологически ориентированы построенные у южной границы Тriaлетского хребта камерные монастырские церкви Питарети (1216–1222) и Цугругашени (1213–1222). В целом эту группу можно считать особой ветвью развития грузинской средневековой архитектуры.

3. Показано художественно-символическое и мемориальное значение Бетании в «священной топографии» средневековой Грузии.

II. Всесторонний анализ ктиторских и царских портретов позволил подтвердить разновременность их создания и идентифицировать заказчиков храмовой росписи.

1. Установлено, что во главе ктиторской композиции изображен Сумбат Великий (+1156/1161?), глава рода Орбели. Следующая за ним фигура атрибуирована как Иванэ Орбели, старший сын и наследник Сумбата. Третья фигура принадлежала Липариту, младшему брату Иванэ. Определено время их исторической активности (1120-е – 1177), с выделением основополагающих дат (1128–1156 – деятельность Сумбата, 1156–1177 – деятельность Иванэ), служащих ориентирами для установления хронологических границ, внутри которых была создана живописная декорация Бетании (исключая царские портреты).

2. Исключена возможность одновременного создания царской и ктиторской композиций, 1207 г. подтвержден как дата созданий царских портретов.

3. Объяснены некоторые иконографические особенности изображений в обеих портретных группах и выявлены их причины.

III. Иконографическое исследование системы живописной декорации алтаря Бетании позволило выявить ее идейный замысел, проследить ее художественные и теологические истоки, показать уникальные особенности в контексте развития программ росписей грузинских монументальных ансамблей XI – начала XIII вв.

1. Иконографическая программа Бетании актуальна для своего времени, отмеченного развитием экклесиологической темы в памятниках византийского круга. Выявлено, что характерная для ранних памятников монументальной живописи Закавказья тема экклесии в программе росписи алтарной апсиды Бетании заново актуализируется и переосмысливается в связи с самоутверждением грузинской церкви в составе Церкви Вселенской.

2. Показано, что в основе программного замысла живописи алтаря Бетании лежит заверченный образ Вселенской Церкви с ее евхаристической основой. Приоритетными здесь является тема полноты иерархии Небесной и земной Церкви, а также идея преемственности ветхозаветного и новозаветного священства.

3. Установлено, что конху алтарной апсиды занимало изображение *Теофании*. Указывается, что точная реконструкция соответствующей композиции в настоящее время не может быть однозначной, однако предлагаются возможные варианты ее иконографического прототипа в памятниках монументальной живописи Грузии.

4. Выявлены уникальные для монументальной живописи иконографические особенности образа пророка Мелхиседека, показано его значение в программе алтарных росписей, раскрыта связь с темами *Евхаристии* и *Теофании*. Впервые атрибуированы фигуры Климента Сардикийского и мученика Никифора Антиохийского. Также отмечена уникальность алтарной фигуры Иисуса Навина и пары преподобных Евфимия Великого и Герасима Иорданского.

IV. Стилистический анализ живописи алтарной апсиды показал ее место и значение в широком кругу аналогичных явлений византийского искусства в границах развития стиля конца XI – первой трети XII вв.

1. Установлено, что фрески алтарной апсиды в Бетании тяготеют к группе памятников первой трети XII в., которые остаются в стороне от нового направления комниновского стиля, вступившего на путь так называемой «линейной стилизации» и в Грузии воплотившегося в мозаиках и фресках главного храма монастыря Гелати (1130-е).

2. Показано, что Бетанийская алтарная живопись органично вписывается в другой стилистический ряд. Принадлежащие к нему памятники (мозаики Торчелло, около 1100, капеллы Дзен собора Сан-Марко в Венеции, начало XII в., базилики Урсиана в Равенне, Архиепископский музей, 1112; фрески Софийского собора в Новгороде, 1109; афонская икона св. Пантелеймона и миниатюра с изображением св. князя Бориса, ГИМ, Син. 262, обе первой трети XII в. и др.) отличаются консервативными чертами, коренящимися в искусстве XI столетия, и представляют собой альтернативное явление внутри комниновского стиля. Сходные процессы усматриваются в памятниках Греции и Кипра, не являющихся прямыми аналогиями Бетании (фрески церкви Панагии Мавриотиссы в Кастории, монастыря Осиос Хризостомос в Кутсовендисе, первого слоя в храме Панагии Форвиотиссы в Асину и Панагии Теотокос в Трикомо, все начала XII в.).

V. Исследование программы росписей основного объема Бетании раскрыло единство ее богословского замысла и позволило показать соотношение отдельных циклов (ветхозаветного, Страстного и эсхатологического).

1. Показано, что по своему составу ветхозаветный цикл Бетании представляет собой один из первых сложившихся циклов подобного типа в византийской монументальной живописи. Выявлено значение заложенной в нем прообразовательной программы в связи с темами Боговоплощения и Воскресения. Раскрыты смысл ветхозаветного цикла в общей программе памятника, его связь со Страстным циклом. Параллелизм Ветхого и Нового Заветов, заложенный в программе росписи Бетании, сопоставлен с аналогичными явлениями в памятниках XII в. (икона Богородицы Киккотиссы из монастыря св. Екатерины на Синае, начало XII в, таблицы канонів Гелатского Четвероевангелия, НЦРГ Q 908, фрески Спасо-Преображенской церкви в Полоцке, 1161, миниатюры Псалтири Эгертона (Псалтирь Милисенды), Британская библиотека, MS 1139, между 1131 и 1143, и Евангелиария Генриха Льва, Библиотека герцога Августа, Вольфенбюттель, cod. Guelf. 105 Noviss. 2°, 1188, и др.).

2. В ветхозаветном цикле уточнена, а в ряде случаев пересмотрена текстуальная основа отдельных композиций, что дало возможность конкретизировать их прообразовательный смысл, связанный с темами Боговоплощения и Воскресения. Особенности отдельных композиций (сцены с Давидом, Иезекиилем, Даниилом и др.) пояснены в контексте иконографических аналогий.

3. При рассмотрении Страстного цикла продемонстрирована его роль как первого развернутого явления такого рода в грузинском средневековом искусстве. Показано его ключевое значение в программе росписей. Выявлен и объяснен ряд уникальных иконографических моментов, в том числе не имеющих соответствий в искусстве своего времени.

4. Раскрыто соотношение живописи западной стены с общим идейным замыслом памятника. Композиции *Страшного суда* и воинского ряда показаны в динамике их становления, развития и значения в грузинском монументальном искусстве.

VI. Анализ стиля живописи основного объема Бетании, с учетом обширного круга аналогичных явлений, позволяет локализовать ее в границах 1150-х – 1160-х гг.

1. Установлено, что живопись основного объема Бетании стилистически не относится к ряду памятников начала XIII в., с которыми она связывалась ранее.

2. Фрески северной и южной стен основного объема Бетании осмыслены как многоплановое художественное явление. В них выявлены приемы, свойственные памятникам, находящимся на вершине развития линейаризма (Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря, около 1140). Однако определяющей для стиля основного объема Бетании явилась новая волна комниновского искусства, нашедшего свое воплощение в памятниках 1150-х – 1160-х гг. (церковь Панагии Космосотиры в Феррах, 1152, Сан-Пьетро в Эболи, 1156, Спасо-Преображения Евфросиниевского монастыря в Полоцке, 1161, а также мозаики базилики Рождества Христова в Вифлееме, около 1169, и др.).

3. Относительно живописи западной стены делается вывод, что она близка росписям наоса, но имеет оттенки, демонстрирующие некоторые предвестия искусства «времени царицы Тамары». Однако связывать ее создание с более поздним этапом, и тем более датировать 1207 г., оснований нет.

VII. Выявлена и показана неоспоримая стилистическая разнородность живописи алтаря и основного объема. Приблизиться к решению вопроса об одновременности либо разновременности живописи алтарной апсиды и основного объема позволят специальные технико-технологические исследования, возможные при реставрации памятника.

Фрески Бетании оказались важным звеном в развитии грузинской средневековой живописи. В этом ансамбле она показала свою осведомленность в новых идейных тенденциях и включенность в художественные перемены, происходящие в византийском искусстве XII в., с восприимчивостью и пониманием отразив вариативность и сложность искусства этого времени. Однако гармоничная стабильность стиля, свойственная живописи Бетании, вкус к своеобразному «классицизму», присущий всему грузинскому искусству в целом, не позволяет ей увлечься эмоциональной экспрессией комниновского времени, на ранних стадиях выражающейся в «аскетическом» направлении, а позднее переходящей в «маньеристические» варианты. основополагающим для живописи Бетании является тот особый национальный акцент в стиле, который, наслаиваясь на «классическую» византизирующую основу, придает грузинскому средневековому искусству неповторимую красоту и самобытность.

Полученные в ходе исследования результаты вписывают памятник в контекст византийского и грузинского искусства XII в. и определяют место и значение Бетании в кругу монументальных ансамблей средневизантийского периода. Бетания без всякого преувеличения может быть названа ключевым памятником своего времени, являющимся соединительным звеном между искусством рубежа XI–XII вв. и эпохой царицы Тамары.

Предлагаемая датировка живописи основного объема Бетании как центрального сохранившегося ансамбля середины XII в. устанавливает новые ориентиры для изучения грузинского искусства этого периода.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях

В рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

1. *Макарова А.Л.* Царский и ктиторский портреты церкви Рождества Богородицы в Бетании (Грузия): к вопросу о датировке и атрибуции памятника // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2010. Вып. 2 (2). С. 19–33 (0,63 а.л.).
2. *Макарова А.Л.* Церковь Рождества Богородицы в Бетании: история открытия, атрибуция царских и ктиторских портретов и проблема датировки живописи // Искусствознание. 2015. № 3–4. С. 68–94 (1,2 а.л.).
3. *Макарова А.Л.* Стиль росписей основного объема церкви Рождества Богородицы в Бетании и их место в грузинской и византийской живописи середины – второй половины XII в. // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. Вып. 2 (2). С. 25–39 (1 а.л.).

В других изданиях:

4. *Макарова А.Л.* Фрески церкви св. Георгия в Бочорме (Грузия) // Актуальные проблемы теории и истории искусства. СПб., 2011. С. 46–55 (0,66 а.л.).
5. *Макарова А.Л.* Фрески алтарной апсиды церкви Рождества Богородицы в Бетании (Грузия): стиль живописи и проблема датировки // Актуальные проблемы теории и истории искусства. СПб., 2012. С. 100–107 (0,69 а.л.).
6. *Макарова А.Л.* Почитание трапезундских и киликийских святых в Грузии (по материалам фресок Бетании и Тимотесубани) // Византийский мир: региональные традиции в художественной жизни и проблемы их изучения. К юбилею Э.С. Смирновой. Тезисы докладов международного научного симпозиума. 8–9 октября 2012 года. М., 2012. С. 32–36 (0,22 а.л.).
7. *Макарова А.Л.* Образы закавказских святых в искусстве времени царицы Тамары // Русское искусство. 2013. №1 (37). С. 19–23 (0,35 а.л.).
8. *Макарова А.Л.* Эклесиологические темы в алтарной живописи Тао-Кларджетии и их развитие в памятниках Закавказья XI– XIII в. // Historical Tavk. History, Culture, Confession. Тезисы. Ереван, 2016. С.73–75 (1,37 а.л.).