

СТИЛЬ РОСПИСЕЙ ОСНОВНОГО ОБЪЕМА ЦЕРКВИ РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ В БЕТАНИИ И ИХ МЕСТО В ГРУЗИНСКОЙ И ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ СЕРЕДИНЫ — 2-й ПОЛОВИНЫ XII в.

А. Л. МАКАРОВА

Стилистический анализ росписи основного объема церкви Рождества Богородицы в Бетании позволяет определить ее место в византийском искусстве XII в. Из грузинских памятников в этом столетии нам известны ансамбли 1-й трети XII в. (церковь св. Георгия в Бочорме, не ранее 1104, ряд сванских церквей, мозаики и фрески Гелати, 1130-е), далее следует историческая лакуна, и следующий датированный живописный ансамбль относится уже к 1180-м гг. (церковь Успения в Вардзии). Анализ стиля живописи южной и северной стен основного объема Бетании позволяет сделать вывод, что он развивается в русле классического направления византийской живописи XII в. Фрески Бетании рассматриваются в следующем ряду памятников средневизантийского периода: Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря (1130–40-е), Спасо-Преображенский собор Евфросиньева монастыря (ок. 1161), а также Палатинская капелла в Палермо (1143–1154), Базилика в Чефалу (1148), собор Санта Мария дельи Амиральи (1146–1151) и др. В этот период Грузия, наряду с Балканами, Русью, Южной Италией, Кипром, все больше претендует на самостоятельность как обособляющийся от метрополии художественный центр, продуктивно реагирующий на стилистические изменения в искусстве византийского мира. Здесь формируется яркий регионально-индивидуальный вариант стиля, усвоившего и приспособившего столичный художественный язык для решения собственных задач. Анализ стиля живописи основного объема Бетании, с учетом обширного круга аналогичных явлений, позволяет локализовать ее в границах 1150–60-х гг.

Фрески основного объема церкви Рождества Богородицы в Бетании — один из ключевых памятников грузинской живописи средневизантийского периода. Полноценно встраиваясь в общий стилистический поток эпохи, демонстрируя полноту владения всем арсеналом средств и приемов византийского искусства, они в то же время являют глубоко органичное претворение живописного языка, складывавшегося в Грузии, как в самостоятельном художественном центре, в течение многих веков.

Точное время создания живописи неизвестно, однако оно с достаточной степенью достоверности может быть ограничено периодом деятельности представителей рода Орбели, владевших Бетанией. Это Сумбат Великий, изображенный в ктиторской композиции как строитель храма и с титулами, которые он

получил в 1128 г., и его сын Иванэ, возглавивший в 1177 г. неудавшийся заговор против царя Георгия III, после чего историческая активность семейства прекращается.

Стилистический анализ живописи основного объема Бетании позволяет определить ее место среди памятников византийского и грузинского искусства XII в.

Из грузинских живописных ансамблей этого столетия нам известны следующие ансамбли первой трети XII в.: церковь св. Георгия в Бочорме (не ранее 1104), ряд сванских церквей, на которые опираться в анализе стиля трудно в силу их яркой локальной окрашенности, и главный грузинский ансамбль всего XII в. — мозаики и фрески собора Рождества Богородицы в Гелати (1130-е). Далее следует историческая лакуна, и следующий датированный живописный ансамбль относится уже к 1180-м гг. — это фрески пещерной церкви Успения в монастыре Вардзия.

Итак, грузинские живописные ансамбли сер. — 3-й четв. XII в. нам неизвестны, возможно лишь за исключением некоторых иконописных произведений, датировки которых весьма расплывчаты и нуждаются в уточняющем анализе. Поэтому, интуитивно чувствуя их стилистическую близость к Бетании, опираться на них в датировках с уверенностью мы не можем.

Тем самым живопись основного объема Бетании как, возможно, единственного сохранившегося памятника, заполняющего эту лакуну, может стать важным временным ориентиром для других памятников, имеющих с ней стилистическое сходство.

Она решает пластические задачи, связанные с той фазой развития комниновского стиля, которую В. Н. Лазарев назвал «линейной стилизацией»¹. Это стилистическое направление зародилось в 1-й трети XII в. и на протяжении всего столетия являлось мощным движением, охватившим в той или иной степени все центры большого христианского мира.

Источники этого движения находятся в аскетическом искусстве XI в., которое, начиная с 1-й трети XII в., становится все более экспрессивным и динамичным, наполняется драматизмом, новой острой выразительностью, с преобладанием линейности в художественной трактовке образов. Это делает форму стилизованной, но не лишает ее пластичности и гармонии (чего не было в графическом искусстве XI в., где усиление контурности в живописи приводило скорее к умышленной жесткости и некоторой «орнаментальности», но никак не к пластике)². Абстрактное сходство приема заключается главным образом в технологически сходной природе и коренится в линии, все больше прогрессирующей к доминированию над объемом. Стилистические процессы, связанные с усилением линейности в живописи 2-й четв. — сер. XII в., В. Д. Сарабьянов

¹ Лазарев В. Н. Приемы линейной стилизации в византийской живописи X–XII веков и их истоки // Лазарев В. Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 153–157.

² См.: Лазарев В. Н. Приемы линейной стилизации в византийской живописи X–XII веков. С. 153–157; Попова О. С. Аскетическое направление в византийском искусстве второй четверти XI века и его дальнейшая судьба // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти О. И. Подобедовой (1912–1999). М., 2005. С. 239.

характеризует так: «Никогда еще линейные принципы не становились настолько самостоятельными и динамически свободными, обретающими порой абстрактную правильность тела, к соблюдению которой стремилось классическое византийское искусство всех поколений и эпох»³.

Для Грузии предвестием этого направления в какой-то степени станут росписи Атенского Сиона (1090-е)⁴ и церкви св. Георгия в Бочорме (ил. 1). Например, линейные приемы наблюдаются в разделке одежд, реже в ликах.

«Официально» стиль войдет в грузинское искусство с мозаик и фресок главного собора монастыря Гелати (1130-е) — столичного по значению памятника, где впервые линия будет воспринята в качестве доминирующего художественного приема⁵. Под влиянием «линейной стилизации» находятся и сванские фрески церкви Спасителя в Мацхвариши (1140-е)⁶, утрированные местной спецификой, общим стремлением к упрощению. Подобное региональное понимание столичных вкусов наблюдалось и в более ранних живописных ансамблях Сванетии (фрески церкви Спасителя в Чвабиани, 978—1001⁷, церкви св. Георгия в Адиши XI в., росписи мастера Тевдоре кон. XI — нач. XII в.) и Рачи (церковь Архангелов в Земо-Крихи⁸). Такое отношение к стилю в Грузии



Ил. 1. Христос. Фрагмент сцены
Исцеление глухонемого.
Деталь фрески северо-западной экседры
церкви св. Георгия в Бочорме

³ Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М., 2010. С. 262.

⁴ Датировку см.: Абрамишвили Г. Аteni Сиони // Православная энциклопедия. Т. 3. М., 2006. С. 675—677.

⁵ Столичными аналогами мозаик Гелати можно назвать мозаики Софии Константинопольской (1118—1122).

⁶ См.: Вирсаладзе Тинатин. Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши // Вирсаладзе Тинатин. Избранные труды. Тбилиси, 2007.

⁷ Датировка живописи дается по: Zakharova Anna, Sverdlova Sofia. Original wall paintings at the Church of the Saviour in Chvabiani (Upper Svaneti, Georgia) and Byzantine art at the turn of the tenth to eleventh centuries // Зограф. 39 (2015). Белград, 2016. С. 11—25. См. также: Аладашвили Н. А., Алибегашвили Г. В., Вольская А. И. Живописная школа Сванетии. Тбилиси, 1983. С. 28—29.

⁸ Вирсаладзе датирует живопись 1080-ми гг. Костаниди, на основании сопоставления живописи из Земо-крихи с фресками в Мани на юге Греции, предлагает другую датировку — 1030-е гг. См.: Constantinidi Efthalia. The frescoes of the church of the holy archangels of Zemo-Krikhi, Rača (Georgia) and contemporary monuments of Mani in southern Greece // Images from the byzantine periphery studies in iconography and style. Athens, 1993—1994. P. 181—192.

будет звучать, несколько запаздывая, до кон. XII — нач. XIII столетия (в качестве позднего примера можно назвать композицию *Сорок севастийских мучеников* на западной стене в Ахтале)⁹.

Другим важным свойством комниновского искусства XII в. является то особое оживляющее насыщение, которое прослеживается как в сюжетных композициях, так и в одиночных фигурах поначалу легким, а в дальнейшем (в некоторых вариантах) нервным и даже «взвинченным» внутренним движением. Крайний предел этого художественного стиля в конце столетия будет выражаться в стремлении к все большему усложнению ракурсов поз, в манерном удлинении пропорций, в бескостной гибкости фигур, приводящей к рафинированно-неанатомичным трактовкам телесной формы, свободным проработкам складок одежд, предельному усилению световой проработки художественной материи. Комниновский стиль неоднороден сам по себе: «В этот период существуют различные направления и понятия: классицизм и динамичность, линейная выразительность и пластическая проработка форм, обостренность и элегантность, самоуглубленность образов или их экспрессивность, изысканность или прямолинейность или маньеристическая взволнованность»¹⁰. Но все же специфика грузинского художественного мировосприятия не позволяет стилю вылиться за границы гармоничного понимания (трактовки) образа. Грузинская живопись, даже в контексте такого «неклассического» направления, не приобретет черт суровости, напряженной дисгармонии, чрезмерного экспрессивного пафоса и однозначности. К кон. XII в. лирическое смягчение художественных приемов становится определяющим, яркий образец — фрески церкви Успения в Вардзии (1184–1186)¹¹, Цкароставское евангелие (1195, Ин-т рукописей Тбилиси, Q 907)¹², икона свт. Николая (XII в., ИЭМС). По образности и созерцательному характеру их, пожалуй, можно сопоставить с росписями Дмитриевского собора во Владимире (1195, например апостолы и ангелы из *Страшного суда*), с фресками скита св. Неофита на Кипре (слой 1183, например ангелы из композиции *Святой Неофит с архангелами Михаилом и Гавриилом*). Сопоставление фресок основного объема Бетании с Вардзией и перечисленными близкими ей памятниками показывает, что они относятся к разным художественным этапам в русле большого комниновского стиля.

Наблюдая описываемый процесс в грузинской живописи этого времени, мы видим, что Грузия продуктивно реагирует на стилистические изменения искусства общевизантийского мира и дает яркий регионально-индивидуальный вариант, усвоивший и приспособивший стиль для решения собственных задач претендующего на самостоятельность (наряду с Балканами, Русью, Южной Италией, Кипром) и все более обособляющегося от метрополии художественного центра.

В таком направлении в общем художественном потоке живопись Бетании примыкает к следующему ряду памятников: Палатинская капелла в Палермо

⁹ См.: Лидов А. М. Росписи монастыря Ахтала. М., 2014.

¹⁰ Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. С. 236.

¹¹ См.: Привалова Е. Вардзия. Тбилиси, 1982.

¹² ქავთარია ნინო. წყაროსთვის ოთხთავი: ეროვნული მემკვიდრეობა // საპატრიარქოს უწყებანი. 23–29. სექტემბერი, № 30 (558). თბ., 2010. გვ.19–20.

(1143–1154), Базилика в Чефалу (1148), собор Санта Мария дельи Амिरальи (Марторана, 1146–1151), Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря (1130–1140-е, Псков), отчасти Спасо-Преображенский собор Евфросиньева монастыря (ок. 1161, Полоцк).

Фрески основного объема Бетании невозможно рассматривать в границах одного художественного явления, им присуща некая двойственность. В какой-то степени они не могут преодолеть принципы искусства 1-й трети XII в., цитируя некоторые приемы уже известных нам живописных ансамблей (мозаики и фрески Гелати), а иногда и более ранних памятников начала века (живопись Атени и еще в большей мере Бочормы). При этом в росписях начинают появляться предвестия и симптомы, свойственные уже позднему комниновскому стилю (экспрессия, стремление к удлинённости пропорций фигур в отдельных композициях, как в Полоцке). «Маньеризм» в различных его проявлениях в целом остался чужд грузинскому художественному миропониманию, и Бетания, явно соприкасаясь с подобными памятниками в иконографии (церковь св. Пантелеймона в Нерези, 1164), стилистически отчетливо следует в русле традиции 1-й трети — сер. XII в.

В художественной трактовке фигур основного объема, в их позах присутствует некоторая скованность; складки одежд решены просто, условно и гораздо более графично, нежели в алтаре; контуры жесткие, темные, лишённые объема. В качестве характерного примера такого различия можно сопоставить ростовые фигуры пророков Исаяи и Соломона из алтаря и те же фигуры из основного объема.

Статика в композициях и фигурах, столь важная для ранних ансамблей XII в., пытается подчинить себе живописное пространство Бетании и овладеть им, однако сталкивается с явным сопротивлением — например, в решении одежд персонажей. Мы наблюдаем, как отдельные складки вдруг начинают вздвигаться, вихриться, закручиваться. Они наполняются движением, но их активность не получает дальнейшего развития. Подобные приемы заставляют вспомнить о живописи мирожского Спасо-Преображенского собора.

Во фресках Бетании намечаются также и новые приемы, свойственные памятникам 60-х гг. XII в.: активная белильная проработка, выбеленные контуры одежд некоторых фигур (оставляется «живой» левкас, т. е. незакрашенная полоса подкладочного тона, как в Спасской церкви в Полоцке¹³), фигуры начинают тесниться к разгранкам, иногда разрывая их линию. Такие приемы, только более обоснованные и гиперболизированные, присутствуют в живописи Спасской церкви Полоцка. Колористическое решение основного объема, в сравнении с алтарной апсидой, не менее цельно и гармонично.

Красный цвет и здесь является доминирующим в образовании колористического целого. Вершиной цветовой динамики и здесь, как и в алтаре, является фигура пророка Давида в верхней части южной стены, где он изображен пляшущим перед скинией. Можно сказать, что «танцует» сам цвет. Давид одет в царский, с золотой полосой по подолу, далматик, окрашенный активно-красным.

¹³ Наблюдение В. Д. Сарабьянова.

Бурное движение цвета композиционно собрано, как рамой, геометричным холодновато-синим плащом.

Длинная линия волнообразно вздетых в танце рукавов контрастирует с острым ритмом танцующих ног Давида в красных же сапожках. Отблески красного играют и на золотой короне. Красного цвета и квадратный ковчег, композиционно уравнивающий динамично-неустойчивую фигуру. По сути, весь красный цвет на южной стене сконцентрирован в композиции с пророком Давидом — и художественно это весьма оправданно. В других частях стены он применен очень ограниченно — в противном случае фигура Давида была бы не столь выразительна.

Характерное здесь сочетание динамики движения, подчеркнутого с помощью активного красного цвета, и ее нейтрализации статикой холодного синего является общим для всей системы живописной декорации храма. Но на северной стене этот прием решается иначе.

Если южная стена объединяется за счет концентрации цвета, то северная воспринимается как единое декоративное целое за счет его равномерного расположения. Здесь красный цвет является не выразителем динамики движения, а, скорее, ритмическое восприятие образуется распределением цветовых пятен на плоскости.

При этом фигуры в красном могут быть статичны. Цветовым и композиционным центром здесь является масштабная фигура царя Соломона, ее значение подчеркнуто расположением в проеме между окнами — фигура царя в красном плаще и синей нижней одежде и красных сапожках подчеркнуто спокойна и монументальна. Вокруг него образуется круговое движение спектра оттенков красных пятен — от алого до темно-бордового, которое начинается, насколько можно судить по сохранившимся фрагментам, в деталях композиции *Благовещения*, переходит в цвета одежд Марии в композиции *Встреча Марии и Елизаветы*. Затем цветовое движение следует к буро-красной земле в *Гефсиманском молении* — здесь этот драматический оттенок цвета предвосхищает тему Распятия. Напротив, одежды застывших во сне апостолов решены в статичных холодных синих и зеленых тонах. Здесь создается цветовая пауза, в Страстных композициях переходящая в более рассеянные и плавные цветовые потоки, с преобладанием синего фона и умеренным использованием красных оттенков в изображении фигур.

Яркие цветовые акценты в сочетании с плавным параболическим или круговым движением цвета в системе росписи абсолютно необходимы в ансамбле, отмеченном сдержанностью художественного языка. Цвет зрительно усложняет эту «скромность», делает живопись изысканной, даже аристократичной. При крупном масштабе фигур, относительной немногочисленности сюжетов, их многословности и повествовательном характере именно цветовая динамика и ритм делают интерьер храма компактным и единым.

Для всего ансамбля найден общий пространственный модуль, гармоничное соотношение как всех композиций в общем пространстве храма, так и отдельных элементов внутри каждой сцены.

Композиции выстроены фризами, повествовательно, особое внимание привлекает Страстной цикл. Сцены последовательно и подробно раскрывают про-

исходящие события, перетекая одна в другую. Разгранки — всего лишь условность, они не мешают персонажам из соседних композиций находиться в диалоге (*Отречение Петра* и *Сон Апостолов*). Схожим образом выстроены композиции в церкви Вознесения в Озаани (XII–XIII вв., фрески значительно утрачены). Аналогичную ситуацию мы видим и в Мирожском Спасо-Преображенском соборе, причем в тех же сценах, что и в Бетании.

Ритмически пространство в основном объеме храма выстроено неплотно. Количество сюжетных сцен относительно невелико, но они масштабны и монументальны: фигуры заполняют поле композиции, «обживают» его. Приемы такой ритмической организации композиций на плоскости стены зрительно делают живопись приближенной к зрителю, а сюжеты — хорошо читаемыми.

Особенности ритмической организации живописного пространства проявляются и в смысловых акцентах. Так, в сценах Страстного цикла (*Возведение на крест*, *Распятие*, *Снятие с креста* и *Оплакивание*) композиционный ритм задают силуэты двух круто сходящихся к центру линий горок, на фоне которых размещены фигуры (ил. 2). Центр, таким образом, высвобождается для главного смыслового акцента — монументального креста. В *Оплакивании* (ил. 3) данный прием мог бы выглядеть шаблонно, поскольку горки остаются, но между ними ничего нет. И тем не менее пустое пространство над горизонтально распростертым телом Спасителя создает впечатление опустевшего мира, здесь выдерживается скорбная пауза. На другой стене, в композиции *Вознесение*, описанный прием использован не менее точно и удачно. Смысловым центром здесь является фигура Богородицы, отделенная от апостолов линией горок. При этом она объединена в едином пространстве (выделенном также и фоном) с возносящимся Христом в верхнем ярусе композиционного поля.

К другому, относительно ясно читаемому пространственно-сюжетному решению относятся композиции того же Страстного цикла, в которых главным объединяющим мотивом является круговое движение — *Омовение ног*, *Тайная вечеря*, *Моление о чаше*. Первый сюжет разделен на две зоны в оконных проемах, композиция каждой стороны строится вокруг некоторого объединяющего центра (скамья, сосуд для омовения).



Ил. 2. Христос. Фрагмент сцены *Возведение на крест*. Деталь фрески северной стены церкви Рождества Богородицы в Бетании



Ил. 3. Фрагмент сцены *Оплакивание*.
Деталь фрески северной стены
церкви Рождества Богородицы в Бетании

В *Тайной вечери* центром служит стол, вокруг которого восседают Христос и апостолы. В *Молении о чаше* круговое движение образуют уснувшие апостолы: они тесно расположены в нижней части композиции, а некоторые даже опираются на разгранки. Пространство вокруг Христа также ограничено: Его коленопреклоненная фигура фиксируется верхней линией разгранки, что «не позволяет» ей выпрямиться, — таким образом, фигуры Спасителя и стоящего за Ним ангела включаются в общий композиционный ритм с фигурами апостолов.

Если персонажи многофигурных композиций тесно прилегают к разгранкам, то одиночные фигуры (в апсиде) становятся на них, слегка находя пальцами ступней на сами линии, а нимбами вплотную касаясь верхней разгранки. Фигуры пророков, изображенные на северной и южной стенах, крупно вписаны в пространство. Это относится и к пророку Иезекиилю перед воротами, и к Давиду перед ковчегом Завета.

В первом случае изображение выстроено геометрично: создается впечатление, что для фигуры пророка и двери, перед которой он стоит, был задан некий общий модуль-разметка, носящий, конечно, вспомогательный характер, но, тем не менее, в данной композиции определивший пропорции фигуры пророка в соответствии с клеймами условно размеченной двери. Иначе, хотя типологически сходно, решена композиция с Давидом: он развернут в противоположную сторону от Иезекииля, а у его ног, так же как у ног Иезекииля, находятся атрибуты пророчества.

Лаконичные композиционные схемы, с выделенными смысловыми акцентами, подчеркивающими важность и уникальность каждого изображенного сюжета, концентрируют внимание зрителя, наполняют пространство сцены и самого храма особой эмоциональной выразительностью — сдержанной энергией и силой, значимостью и символичностью.

В Бетании встречаются характерные новшества и в пространственной организации сцен, и в их расположении на стенах. В сер. XII в. в византийском искусстве распространяется свободное «перетекание» композиции по архитектурным плоскостям: например, в Марторане, где отдельные фигуры размещаются на углах плоскостей стен (полуфигура благословляющего Христа в правом верхнем углу композиции *Георгий Антиохийский и Богоматерь* и др.). Здесь *Сре-*

тение размещено на щеках западной подпружной арки купола: с одной стороны Богоматерь, край ее одежды заворачивает на угол перпендикулярной стены, с другой — старец Симеон, его пятка буквально вставлена в угол между стенами. Мастер удачно обыгрывает архитектурный мотив арки: Богородица чуть ли не перебрасывает по ней Младенца, которого с другой стороны готов подхватить на вытянутые руки Симеон. Подобным же образом расположены фигуры Архангела и Богородицы в *Благовещении* на восточной арке.

Показательное выражение этот прием нашел в Палатинской капелле в Палермо. Здесь мастера будто бы «не видят» конструкции стен, свободно располагая сцены на перпендикулярных плоскостях. Живопись как будто перестает быть жестко связанной со стеной, она начинает существовать самостоятельно, объединяясь в единое целое благодаря золотому цвету мозаичного фона.

Завоевание нового композиционного пространства за счет реальной архитектуры мы наблюдаем и в Полоцке (например, в *Евхаристии*, где апостолы «переступают» через окно). Подобная же игра живописи и архитектуры присутствует и в основном объеме Бетании. Например, парадоксальным кажется размещение композиций с сюжетами, требующими существенного пространства, в простенках оконных ниш (*Тайная вечеря*, *Омовение ног*, *Исцеление бесноватого*, *Лествица Иаковля*).

В Бетании прием разделения композиции на нескольких участках поверхностей использован в *Гефсиманском молении* (ил. 4), в расположении многофигурных композиций в малоподходящих для них откосах окон, — *Омовение ног* при этом разорвано окном на две части.

Позже, в Тимотесубани (1205–1215) подобное стилистическое решение станет основным принципом построения композиции на плоскости стены: здесь живопись сплошным ковром стелется по стенам, ни в малейшей степени не следуя логике архитектурных плоскостей, игнорируя оконные проемы, выступающие углы.

В Бетании можно выделить две художественно-стилистические манеры в живописном исполнении многофигурных композиций. К первой мы относим *Моление в Гефсиманском саду*, *Омовение ног*, *Явление женам-мироносицам* и некоторые другие, для которых характерна более классическая трактовка пропорций фигур, сложность поз и ракурсов, сложное построение сцен с не-



Ил. 4. Сцена Гефсиманское моление.
Деталь фрески северной стены
церкви Рождества богородицы в Бетании

сколькими пространственными планами. Например, в *Молении в Гефсиманском саду* уснувшие апостолы, расположенные в нижней части композиции, помещены в четкую схему, которая объединяет фигуры в нераздельную «скульптурную композицию». Они будто окаменели, как если бы сон застал их внезапно. Спящие фигуры апостолов представлены в неповторяющихся позах: они изображены полулежа, сидя и даже стоя. Полулежащая фигура апостола в нижней части композиции изображена в сложном ракурсе: ноги поставлены в профиль, торс в фас, голову подпирает правая рука. Ее пропорции более правильны и выверены, чем у остальных фигур этой группы. Одеты апостолы в хитоны и гиматии, решенные в холодных пастельных тонах. Складки одежд даны объемно, они облегают фигуры, следуя постановке поз. В мозаиках Сан Марко позы спящих апостолов трактованы идентично не только иконографически, но и анатомически. Мы не можем судить, каково было «столичное» *Гефсиманское моление*, вероятно послужившее образцом и для Венеции, и для Нерези, и для Бетании в Грузии, поскольку оно нам неизвестно. Но одна и та же композиция в нескольких близких по времени интерпретациях — грузинской, венецианской, балканской и др. — дает нам возможность проследить, каким образом на большой стиль искусства метрополии реагируют местные центры. Заимствуя иконографическую схему, они острее воспринимают в стиле то, что поддается переосмыслению на основе местного живописного языка, и остаются нечувствительными к столичной художественной универсальности. К раннему живописному слою собора Сан Марко относятся фигуры композиции в восточном (Христос Эммануил и пророки) и западном (*Сошествие Святого Духа на апостолов*) куполах. «И опять же явственно стремление по-новому переосмыслить византийские, по сути, образы. Но лишь расписанный позже купол Вознесения явил первый чудесный плод сотрудничества между греческими и венецианскими мастерами, которые несколько лет здесь работали вместе и дошли до свода Страстей Господних и большого образа Моления о чаше, которые вполне сопоставимы с фресками церкви Святого Пантелеймона в Нерези»¹⁴.

В венецианской мозаике складки одежд округляются с намного большим знанием человеческой фигуры, они подчеркивают выпуклые части тела — колени, локти, животы. В Бетании этот прием намечен, но не развит, однако подобные кругления одеяний мы находим в мирожских фресках, например в изображении апостолов из *Чудесного улова рыбы* на южной стене или первосвященников Анны и Каиафы из *Суда синедриона* на северной стене.

Более близкий тип фигур представлен в сицилийской живописи (Палатинская капелла, Чефалу, Марторана), но с большим пониманием столичного искусства и с куда большей претензией на столичную роскошь. При этом в сицилийских мозаиках очевидно и некоторое запаздывание стиля: новое кажется экстремальным, ценностный ориентир направлен на понятия старого искусства, более сдержанного, отстраненного, с его укрупненными формами, твердым силуэтным рисунком, сдержанными жестами-формулами. Это связано с внедрением местного, латинского, элемента, как и грузинского в Бетании.

¹⁴ *Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С.* История древнерусской живописи. М., 2007. С. 49–50.

Ко второй манере исполнения многофигурных композиций относится большинство сцен Страстного цикла. Здесь налицо совершенно иное размещение фигур в пространстве: пропорции, становясь приземистыми, меняются, головы фигур увеличиваются, одежды решаются с большей долей условности складок. Отличает эту группу композиции и такой признак, как разномасштабность фигур, соответствующая значимости персонажей.

Головы в ансамбле даны в двух основных ракурсах: анфас и в трехчетвертном развороте. Реже встречаются профильные силуэты, например в композициях Страстного цикла (*Возведение на крест, Снятие со креста*).

Обобщая наблюдения над стилем написания фигур на северной и южной стенах в целом, можно сказать, что их трудно привязать к какому-то локальному кругу памятников, — как византийских, так и местных. Так, подход к линии в Бетании ориентирован на 1-ю пол. — сер. XII в. и близок к живописи Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря. В грузинской монументальной живописи схожие истоки подобного отношения к линии мы находим, как уже отмечалось, в Бочорме и в Атени, где она является главным объединяющим фигуры приемом. В более ранней живописи, начиная с 1120—1130-х гг. и до середины века, линия, оконтуривая фигуры, делает их как будто вырезанными из общей плоскости фона, что мы видим, например, в новгородских фресках в церкви Рождества Богородицы Антониева монастыря (1125) и башне Георгиевского собора Юрьева монастыря (1130).

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. Изображенные здесь персонажи, как и бетанийские, выражают свое эмоциональное состояние либо обозначают свои действия ясными, слегка наивными и не слишком энергичными жестами и разворотами голов.

Схожими для обоих памятников являются приемы, делающие фигуры несколько неуклюжими: особенности ракурсов, характерные сгибы, когда при повороте линия плеча и спины как будто «прикреплена» к затылку, отчего при наклоне головы у фигуры вырастает «горб», некоторая геометризация формы — будто фигуру заключили в оболочку, словно персонажам «неудобно» в пространстве (фигура Иоанна Богослова в *Распятии* из Мирожя, апостолов в *Успении* и т. д.). Такие приемы мы видим и в Асину (апостолы в *Успении*), можно вспомнить и икону *Благовещения* из Георгиевского собора Юрьева монастыря (ок. 1130, ГТГ), а также оборот новгородской иконы *Знамения* из Софийского собора в Новгороде Великом (1130—1140).

Тот же тип фигур представлен в сицилийской живописи (Палатинская капелла, Чефалу, Марторана), но уже в намного более мастерском исполнении и с большим пониманием столичного стиля. Аналогичным образом обстоит дело и с мозаиками Сан-Марко. «Запаздывающий» стиль новое воспринимает как экстремальное, его ценностные ориентиры направлены на более сдержанные, отстраненные решения, с зачастую укрупненными формами, твердым силуэтным рисунком, сдержанными жестами-формулами.

В завершение сказанного о стиле написания фигур отметим группу «отрицательных персонажей» — это Иуда, воины из Страстного цикла и служанки из *Отречения Петра*. Они все малого роста, даны в профильном положении, — Иуда из *Поцелуя Иуды*, судя по сохранившемуся фрагменту, обращен к зрителю почти спиной, — с неправильными пропорциями, нарочитым нарушением анатомических характеристик (персонаж с двумя левыми руками в *Возведении на крест*, служанки, едва достигающие до коленей Петра) и характерным «шарнирным» выворотом голов. Аналогичным образом представлена подобная группа в мозаиках Сан-Марко, в сценах *Поцелуй Иуды* и *Поругание Христа*. От бетанийских фигур их отличает большая экспрессивность, даже гротескность: они отвратительны и почти карикатурны. Бетанийские же «злодеи» выглядят скорее наивно, напоминая детей.

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. Один из них представляет лики с чуть «смещенной вбок» нижней челюстью, отчего между лбом и скулой образуется легкий угол впадины, а выражение лица приобретает мягкость и искренность. Примерами в Мирожском ансамбле могут служить многие лики, в частности апостолов из *Уверения Фомы*, пророк Елисей с северной подпружной арки. Их стилистическими аналогами в Бетании являются лики пророка Иезекииля (*Иезекииль пред вратами заключенными*) (ил. 5), Давида, Христа в *Возведении на крест*.



Ил. 5. Пророк Иезекииль.
Деталь фрески южной стены
церкви Рождества Богородицы в Бетании

Второй характерный тип ликов в Бетании отличается несколько преувеличенной нижней половиной, с нависающей округлой щекой, густой тенью под подбородком. Это, как правило, ангельские, юношеские и, как более «мягкий» вариант, женские лики. Ранние примеры таких ликов мы видим в изображении архангела Гавриила из новгородского Антониева монастыря, молодых апостолов из *Явления Христа на море Тивериадском* киевской церкви Спаса на Берестове (1113–1125). Яркими представителями этой группы являются архангел Гавриил из *Благовещения*, апостол Иоанн из *Оплакивания*, юный апостол из *Евхаристии* — в Мирожье.

В Бетании к данной группе можно причислить, например, молодых апостолов из *Гефсиманского моления*, Иоанна Богослова из *Распятия* и многочисленных ангелов.

Итак, живописи основного объема Бетании, как и алтарной апсиде, свойственна гармоничная стабильность стиля, которая в соотношении с общим движением комниновского стиля может восприниматься как архаическая традиционность. Было бы несправедливым не отметить, что, тем не менее, мастера, работавшие в основном объеме храма, явно ориентировались на имевшуюся перед их взором живопись алтаря и стремились к сохранению общей гармонии.

Обобщая размышления о стиле живописи южной и северной стен основного объема Бетании, можно сказать, что он остается в целом в рамках классического направления византийской живописи XII в. (ил. 6). Живопись Бетании еще помнит некоторые приемы 1-й пол. XII в., но при этом предчувствует и уже отчасти использует элементы живописного языка последней трети столетия. Ее можно в общем художественном потоке включить в следующий ряд памятников: Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря (1130–1140-е), Спасо-Преображенский собор Евфросиньева монастыря (ок. 1161), а также Палатинская капелла в Палермо (1143–1154), Базилика в Чефалу (1148), собор Санта Мария дельи Амिरальи (1146–1151) и др.

Наблюдая описываемый процесс в грузинской живописи этого времени, мы видим, что Грузия продуктивно реагирует на стилистические изменения искусства общевизантийского мира и дает яркий регионально-индивидуальный вариант, усвоивший и приспособивший стиль для решения собственных задач претендующего на самостоятельность (наряду с Балканами, Русью, Южной Италией, Кипром) и все более обособляющегося от метрополии художественного центра. Анализ стиля живописи основного объема Бетании, с учетом обширного круга аналогичных явлений, позволяет локализовать ее в границах 1150–1160-х гг. Предлагаемая датировка живописи устанавливает новые ориентиры для изучения грузинского искусства этого периода.

Ключевые слова: Бетания, Орбели, Георгий III, комниновское искусство, фрески, основной объем, стиль, Атени, Мирожский собор, Полоцк.



Ил. 6. Пророк Исайя. Деталь фрески южной стены западного рукава подкупольного креста церкви Спасо-Преображения Евфросиньева монастыря

THE STYLE OF MURALS IN THE MAIN VOLUME
OF THE CHURCH OF NATIVITY OF THE VIRGIN IN BETHANIA
AND THEIR PLACE IN GEORGIAN AND BYZANTINE PAINTING.
MIDDLE — SECOND HALF OF THE 12TH CENTURY

A. MAKAROVA

The stylistic analysis of the wall painting of Betania monastery sheds light on the place of these frescoes in Byzantine art of the 12th century. As for the Georgian paintings of the epoch, there are some monuments of the first third of the 12th century (frescoes of St. George in Bochorma (after 1104) and several churches of Svanetia, mosaics and frescoes of Gelati Monastery (1130s)). The following fifty years present a kind of historical gap in art, after which the first dated monument is the Church of the Dormition of Vardzia monastery (1180s). The study of the frescoes on the south and north walls of the nave of the Church of the Nativity of the Virgin in Betania allows us to conclude that their style was developing in the course of the classical trends of Byzantine painting of 12th century. The present article examines the frescoes of Betania among the monuments of the Middle Byzantine era as the wall paintings of the Mirozh monastery in Pskov (1130s–1140s), the Church of the Transfiguration of St. Euphrosynia monastery in Polotsk (circa 1161), the Palatine Chapel in Palermo, Sicily (1142–1150), the Cathedral-Basilica of Cefalù (1148), the Martorana or Santa Maria dell'Ammiraglio (1146–1156) etc.

During the 12th century Georgia like the Balkan, Russia, Southern Italy and Cyprus was gradually becoming an independent artistic center detached from the metropolis nevertheless responding to the stylistic changes in the art of Byzantine world. There was forming a regional version of the style, in Georgia that adopted and modified the artistic language of the metropolis. Taking into consideration the similar phenomenon in different countries the frescoes study of Betania makes possible to date the monument in the interval between the 1150s and 1160s.

Keywords: Betania, Orbeli, George III, Komnenian art, frescoes, style, Ateni Sioni Church, Mirozh monastery, Polotsk.

Список литературы

1. *Абрамишвили Г.* Аteni Сиони // Православная энциклопедия. Т. 3. М., 2006. С. 675–677.
2. *Аладашвили Н. А., Алибегашвили Г. В., Вольская А. И.* Живописная школа Сванетии. Тбилиси, 1983.
3. *Вирсаладзе Тинатин.* Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши // Вирсаладзе Тинатин: Избранные труды. Тбилиси, 2007. С. 145–225.
4. *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. М., 1971.
5. *Лидов А. М.* Росписи монастыря Ахтала. М., 2014.
6. *Попова О. С.* Аскетическое направление в византийском искусстве второй четверти XI века и его дальнейшая судьба // Византийский мир: искусство Константинополя

- и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти О. И. Подобедовой (1912–1999). М., 2005.
7. *Привалова Е.* Вардзия. Тбилиси, 1982.
 8. *Сарабьянов В. Д.* Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М., 2010.
 9. *Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С.* История древнерусской живописи. М., 2007.
 10. *Constantinidi Eftalia.* The Frescoes of the Church of the Holy Archangels of Zemo-Krikhi, Rača (Georgia) and Contemporary Monuments of Mani in Southern Greece // Images from the Byzantine Periphery Studies in Iconography and Style. Athens, 1993–1994. P. 181–192.
 11. *Zakharova Anna, Sverdlova Sofia.* Original Wall Paintings at the Church of the Saviour in Chvabiani (Upper Svaneti, Georgia) and Byzantine Art at the Turn of the Tenth to Eleventh Centuries // Зораф. 39 (2015). Белград, 2016. С. 11–25.
 12. ქავთარია ნინო. წყაროსთვის ოთხთავი: ეროვნული მემკვიდრეობა // საპატრიარქოს უწყებანი. სექტემბერი, № 30 (558). თბ., 2010. გვ.19–20.