



Художественные особенности фресок церкви Богородицы в Кинцвиси и время их создания

Светлана Татарченко

Документальных сведений о строительстве и росписи Богородичной церкви не сохранилось. Фрески датировались исследователями в пределах XIII века, при этом в наиболее подробных работах по этой теме время создания определялось как вторая половина – конец столетия. В статье фрески рассматриваются в контексте византийской живописи конца XII – начала XIII века, времени, которым, по мнению автора, может быть датирован грузинский памятник.

Ключевые слова: грузинская монументальная живопись, Кинцвиси, XII–XIII века, византийское искусство «около 1200 года».

Церковь Богородицы в Кинцвиси – памятник, уникальный как по своей иконографической программе, так и по художественным особенностям. Письменных сведений о строительстве этой однонефной церкви зального типа и времени создания росписи не сохранилось¹.

Роспись апсиды составляют три регистра. (Ил. 1.) В конхе изображена Богоматерь с Младенцем на троне, фланкируемом фигурами Архангелов (ныне утрачены). Ниже – композиция «Причащение апостолов» под двумя видами, в центре «прерываемая» необычной сценой с изображением Христа, совершающего чин Возношения Агнца². По краям второго регистра росписи – евангельские чудеса усмирения бури и воскрешения дочери Иаира. Нижний ряд росписи отведен «Службе святых отцов». На боковых и верхнем откосах центрального окна изображены святые диаконы и крест в медальоне.

В научной литературе высказывались разные мнения относительно времени создания росписи. В.Н. Лазарев относил ее к 1184–1212 годам (времени правления царицы Тамары)³. Ж. Лафонтен-Дозонь датировала фрески первой половиной XIII века⁴. Т. Вирсаладзе полагала, что росписи Богородичной церкви созданы в период монгольского владычества, во второй половине XIII века: они «следуют старым традициям, но сильно огрубляют их»⁵. В последние годы, в частности, в статье М. Дидебулидзе (2007), посвященной росписи церкви Святителя Нико-

лая на территории этого же монастыря, интересующие нас фрески датируются серединой XIII века⁶.

Кроме перечисленных работ, в которых приведенные датировки не сопровождаются аргументацией, есть несколько исследований, носящих специальный характер: две статьи Т. Вельманс (1978, 2002), диссертация Н. Симонишвили (1994) и статья М. Радуйко (1995)⁷. Т. Вельманс в статье 1978 года предполагала, что сложная и необычная иконографическая программа не могла появиться раньше второй половины XIV – начала XV века. Эту датировку, видимо, вслед за французской исследовательницей, принял сербский ученый М. Радуйко, посвятивший свою работу исключительно интерпретации центрального сюжета второго регистра апсиды. Н. Симонишвили в монографическом исследовании церкви Богородицы в Кинцвиси (1994) предложила датировать роспись концом XIII века, основываясь на изучении разных аспектов памятника. Почти к такому же мнению пришла позднее и Т. Вельманс, изменив свою первоначальную точку зрения относительно времени создания росписи и приняв датировку: конец XIII – начало XIV века.

Достаточно поздняя дата создания росписи церкви Богородицы в Кинцвиси, фигурирующая в перечисленных выше специальных исследованиях, и неуверенность в ее правильности заставляют вновь обратиться к памятнику. В настоящей статье хотелось бы высказать некоторые соображения относительно художественных особенностей росписи и ее возможной датировки более ранним временем. Состояние сохранности не позволяет описать стиль росписи Богородичной церкви полно: сегодня во многих местах обнажился рисунок, и только по нему приходится судить об образах, созданных художником⁸. Кроме того, процессы, происходившие в грузинской средневековой живописи XII–XIII веков, еще недостаточно изучены. Сделаем эти оговорки, считаем возможным перейти к анализу стиля росписи.

Образ Богоматери в конхе – главный в храме, он доминирует над всем внутренним пространством⁹. Масштаб фигуры Богоматери, рассчитанный на «корректирующее» восприятие снизу, становится очевидным при сопоставлении с другими регистрами.

Лик кинцвисской Богородицы симметрично построен, черты очень крупные. (Ил. 2.) Низко надетый головной покров, прямая линия бровей, чуть поднятые к верхнему веку зрачки больших широко раскрытых глаз, абсолютно прямая линия носа, сомкнутые небольшие уста – все эти особенности композиции способствуют созданию предельно напряженного и, одновременно, как бы замершего образа. Овал лика Богоматери и его черты по рисунку напоминают лик Архангела в конхе алтарной апсиды в Вардзии (1184–1186). Изображения такого типа периодически возникали в византийском искусстве: в VI столетии, во второй четверти XI, в первой четверти XII, и в очередной раз – около 1200 года. В этот период в живописи динамика предыдущего века уже не доминировала, главным



Ил. 1. Роспись алтарной апсиды. Общий вид. Церковь Пресвятой Богородицы в монастыре Кинцвиси

стал монументальный образ, исполненный строгости и отрешенности¹⁰. Среди произведений этого стилистического направления кинцвисская Богоматерь может быть сравнима, например, с «Богородицей Студеницкой» (фреска юго-западного столпа церкви Богородицы в Студенице (Сербия), 1207), «Ярославской Орантой» (ГТГ)¹¹ или с мозаической иконой Богородицы с Младенцем из монастыря св. Екатерины на Синае (около 1200 г.).

Богоматерь в Кинцвиси облачена в голубой мафорий, ткани которого мягко изгибаются и накладываются друг на друга, причудливо драпируя крупную фигуру и не выявляя форму. (Ил. 3) Они стихийно завязываются в большой узел и напоминают скорее ленты, лежащие часто и ритмично, а не цельнокроеную материю. Несмотря на широкий силуэт, фигура не кажется тяжелой, по-видимому, не только из-за множества подвижных драпировок, но и из-за небольших стоп, легко касающихся подножия и чуть смещенных с центральной оси. Каскады скла-



*Ил. 2. Богородица с Младенцем. Фрагмент.
Роспись конхи алтарной апсиды церкви
Богородицы в Кинцвиси*

док и движение, в которое они приведены, не могут не напомнить комниновский стиль самого конца XII века (Курбиново, 1191). Может показаться, что линии рисунка кинцвисского мастера гораздо более длинные и мягкие, чем это обычно бывает в византийских памятниках. Однако и во фресках, стилистически находящихся в русле столичной византийской живописи (Георгиевская церковь в Старой Ладогe, 1180–1190¹², Курбиново, 1191), линии нередко также «текущие», уподобленные параболe, но общее впечатление иное благодаря энергичным белильным светам, лежащим пятнами и перебивающими плавный ритм. Таких светов в Кинцвиси не сохранилось. Если сравнить мотивы драпировок в малой кинцвисской церкви с тем,

как сделаны ткани в храме святителя Николая в том же монастыре, то можно заметить, что некоторые изображения в Никольском храме имеют такой же дробный ритм складок (например, одежды Ангела из сцены «жены-мироносицы у гроба», святителя Николая в апсиде или апостолов из «Евхаристии» на северной стене вимы), который из-за своей подчиненности формам тел становится почти незаметным, в то время как мастер Богородичной церкви подчеркивает изящно «уложенные» ленты складок, акцентируя значение ритма и графичности.

Руки Богоматери тонкие, с длинными пальцами, отличаются красивым и слегка манерным рисунком. Особое внимание обращает на себя изящный жест левой руки Богоматери, отмеченный еще Т. Вельманс¹³. Такой Ее жест, когда пальцы руки скрыты под краем одежд Младенца, становится довольно распространенным в византийской живописи со второй половины XII века¹⁴.

В фигуре Младенца, непропорционально удлинённой, также присутствует оттенок манерности. (Ил. 2.) Христос облачен в бордово-крас-

ный хитон, изборозженный тонким охристым «ассистом», положенным частыми параллельными штрихами, уплощающими форму; контуры одежд – угловатые, «рваные». Охристый «ассист» во фресках встречается, например, в Вардзии (1184–1186), но там он использован иначе: линии «ассиста» выявляют объем, скругляясь в соответствующих местах (на плечах, на руке). Напротив, в малой кинцвисской церкви многочисленные прямые линии «ассиста» лежат параллельно друг другу и не подчиняются форме тела, подобный прием использован в храме Святителя Николая в изображении Христа из Евхаристии в виме и Ангелов на склонах арки над западным входом (1205–1207). Лик Младенца – ширококостный, глаза и нос – крупные и сосредоточены в центре лица.

Силуэт фигуры Богоматери в Кинцвиси (правое колено, манерная линия перехода от корпуса к колену) заставляет вспомнить некоторые романские фрески первой половины XII века. Речь ни в коем случае не идет о прямых художественных аналогиях, скорее, здесь наблюдаются схожие поиски выразительности. Искусство такого типа требует величественности и отрешенности, избегает душевных движений в лице, но активно использует силуэт фигуры, драпировки одежд для передачи внутреннего состояния изображенного, его горения во славу Божию. Однако фрески Богородичной церкви в Кинцвиси уже лишены активности и императивной силы воздействия, что свойственно как романским,



Ил. 3. Богородица с Младенцем. Ростись конхи алтарной апсиды церкви Богородицы в Кинцвиси



Ил. 4. Второй и третий регистры росписи апсиды церкви Богородицы в Кинцвиси

так и византийским произведениям XI–XII веков, в грузинском храме все как будто застывает и становится более отточенным и несколько суховатым.

Тем не менее сильная стилизация рисунка и сухость манеры не лишают образ Богородицы с Младенцем большой выразительности. Напряженный и пронзительный взгляд Богородицы, словно раздуваемые ветром одежды создают образ, противостоящий сильным ветрам страстей и бурям житейского моря. В настоящий момент в ликах Богородицы и Младенца рисунок доминирует, но кажется, что изначальный кра-

сочный слой не должен был сильно смягчить внутреннюю «остроту» образов в целом. Предельная духовная собранность и сила предстают как главные характеристики образов Богоматери и Младенца в апсиде малой кинцвисской церкви.

В этом отношении показательно сравнение изображения в малой церкви Кинцвиси с образами в главном храме того же монастыря. Во фресках церкви Святителя Николая (1205–1207), на которые, по мнению большинства исследователей, упоминавших или писавших о Кинцвиси, ориентировался художник, работавший (значительно позднее или почти вскоре после росписи Никольского храма) в церкви Богородицы, лики выглядят смягченными и даже несколько индифферентными. Во фресках же церкви Богоматери и в ликах, и в трактовке фигур была сильна внутренняя экспрессия, придающая интонационному строю памятника напряженность и выразительность. Сохранность памятника такова, что наши характеристики его стиля, конечно, во многом являются реконструкцией того, что было создано художником. И, тем не менее, надеемся, что они будут плодотворными для датировки росписи.

В малой церкви Кинцвиси относительной сохранностью отличаются изображения архидиаконов в откосах окна. (Ил. 4, 5.) По типологии ликов они могут быть сравнимы с образом студеницкого архидиакона Стефана: округлый лик со слегка утяжеленным подбородком, прямой четко очерченный нос, большие глаза, крупные уши, маленький лоб, прикрытый челкой, написанной черными параллельными штрихами по коричневому «фону» волос. И тем не менее в ликах кинцвисских архидиаконов больше жесткости, как буквальной (в рисунке), так и в характеристике образа и интонации¹⁵. В этом отношении их можно сравнить со св. Лаврентием в мозаиках Монреале на Сицилии (1180–1194),



Ил. 5. Святой архидиакон. Фрагмент росписи откоса окна алтарной апсиды церкви Богородицы в Кинцвиси

созданным западным мастером. Одежды архидиаконов в Кинцвиси по характеру падения отвесных нешироких драпировок, завершающихся острыми треугольными формами на подоле, напоминают рисунок одежд мученика на восточном склоне северо-западного межкуравного компартиента храма в Озани (вторая половина XII или начало XIII века)¹⁶, а также мотивы подола хитона Ангела из сцены «Жены-мироносицы у гроба» в церкви Святителя Николая в Кинцвиси.

Фигуры Христа и апостолов во втором регистре Кинцвиси сохранились в основном на уровне рисунка с легкой «подцветкой». (Ил. 6, 7.) Фигуры немного удлинены, силуэты неширокие. Выразительны позы и жесты подходящих ко Христу апостолов: не только первые (Петр и Павел), но и остальные, следующие за ними, изображены в движении, они по-разному поворачивают головы, некоторые активно жестикулируют. Апостолы не опираются на землю полной стопой, их фигуры кажутся легкими и несколько неустойчивыми, чему способствует смещение вперед, относительно оси фигур, выглядывающих из-под одежд стоп. Частые складки одежд, падающие отвесно, на подоле хитонов превращаются в слегка приоткрытый веер – этот прием известен по ряду памятников XII века, в частности, «веером» раскрываются складки на подоле апостола Павла в мозаиках Михайловского Златоверхого монастыря (1118), на хитоне Христа из «Сошествия во ад» в Мироже (середина XII века) и так далее.

Апостолы в обеих частях композиции «Причащения» стоят тесно друг к другу¹⁷, в то время как расстояние между каждой из групп апостолов и Христом – значительное, таким образом возникает пауза, создающая неравномерный ритм. Нечто подобное можно видеть в сцене Распятия в Тимотесубани (первая четверть XIII века): высокие и стройные фигуры святых жен, скоробно склонивших головы, написаны на значительном расстоянии от Креста, тем самым создана безмолвная драматическая пауза. Аналогичное кинцвисскому «Причащению» композиционное построение с группой плотно стоящих апостолов и отдельной, на некотором расстоянии, фигурой (в Кинцвиси – Христа) можно видеть в соборе Монреале (Сицилия, 1180–1194), в сцене, представляющей двух апостолов, вернувшихся из Эммауса в Иерусалим и узнающих от остальных учеников о Воскресении Христа (Лк. 24.13–35): апостолы в группе (в правой части сцены) по-разному склоняют и поворачивают головы, активно жестикулируют. В южно-итальянском памятнике, никак не связанном с Грузией, художники в поисках выразительности шли таким же путем – через утрированную линейную стилизацию формы и создание контрастов (так, видимо, понимался позднекомниновский маньеризм на периферии), через подробный рассказ. Однако в целом в Монреале все формы «тяжеловеснее» и «взволнованнее», чем в Кинцвиси.

Фигуры святителей в нижнем регистре Кинцвиси – высокие, стройные, узкие в плечах – кажутся хрупкими по сравнению с более «уве-



Ил. 6. «Причащение апостолов». Роспись второго регистра апсиды церкви Богородицы в Кинцвиси

ренными», крепкими и словно «распластанными» по плоскости стены изображениями святителей в церкви святителя Николая. Сохранность регистра «Службы святых отцов» крайне плохая, но некоторые наблюдения, тем не менее, можно сделать. Изображение одного из святителей (первый от центра на северной стороне апсиды) можно сравнить с образом преподобного Евфимия на его иконе начала XIII века из монастыря Св. Екатерины на Синае. Оба лика имеют похожие комниновские черты: чуть удлиненный овал лица, высокий лоб, длинный, слегка изогнутый нос, миндалевидные, чуть увеличенные глаза, тонкие линии бровей, большие уши; руки преподобного на иконе и святителя на фреске – красивого рисунка с тонкими длинными пальцами.

О трактовке объема и о колорите рассматриваемой росписи говорить трудно. Единственное, что можно отметить, – в колористическом решении росписи церкви Богородицы и соседнего с ним храма Святителя Николая очень близки. Это проявляется в обильном использовании светло-голубого цвета как для фона, так и для одежд, а также в применении для поземов светлой краски (в обеих росписях она почти стерлась, но по оставшимся фрагментам заметно, что в Богородичной церкви позем был светло-зеленый)¹⁸. Другими активно ис-

пользованными красками в церкви Богородицы в Кинцвиси являются темно-вишневый (херувим и серафим, хитон Христа в сценах чудес и в конхе), красно-кирпичный, охра (нимбы), светло-бирюзовый (стена здания, киворий над престолом), светло-оливковый с примесью охры (хитон апостола Петра). На мафории Богородицы в конхе на одну из складок поверх основного светлого серо-голубого тона положен тонкий лессировочный слой светлой красноватой охры так, что сочетание этих красок дало сиреневый оттенок. Эта маленькая колористическая деталь указывает, возможно, на желание художника «перебить» ритм складок. Такой прием просвечивания одного цвета через другой встречается в византийской монументальной живописи со второй четверти XII века и становится распространенным в искусстве позднекомниновского маньеризма¹⁹. Главное же впечатление от колорита росписи строится на сопоставлении всего нескольких основных цветов: светло-голубого, белого, красного разных оттенков.

Подробный рисунок, обнажившийся из-под красочного слоя, совсем не похож на подготовительный под роспись беглый эскиз: все формы созданы линией, будто бы и не предполагалась проработка цветом. Линия создает силуэт, линия организует ритм складок одежд, линией переданы четкие симметричные черты ликов. Особое внимание к графической выразительности связано не только с «линейной стилизацией» XII века и «маньеристическим» течением в искусстве позднекомниновского периода, но и с тем, что для грузинской живописи это проявление местного «вкуса»: акцентирование рисунка, его сложность – специфическая особенность, наблюдаемая в разных «школах» грузинской монументальной живописи – в Тао-Кларджетии (вторая половина X–XI век), Давид-Гареджийской пустыни и Сванетии. Графичность преобладает и в памятнике первой четверти XIII века – Тимотесубани. Поэтому определяющим для датировки памятника, как кажется, могут служить не столько выявленные черты «динамического» стиля середины – второй половины XII века, сколько впечатление от художественного целого.

Вернемся к вопросу о времени создания росписи.

В вопросе датировки росписи Т. Вельманс опиралась, главным образом, на иконографическую программу. Литургическая тема, в ней поднятая, по мнению французской исследовательницы, не могла появиться в Грузии ранее конца XIII – начала XIV века. Именно этим временем она и датировала памятник, хотя, как ни странно, в том, что касается стиля, Т. Вельманс отмечала общие черты с памятниками позднекомниновского маньеризма (Курбиново, церковь Свв. Бессребреников в Касторье). И тем не менее роспись церкви Богоматери в Кинцвиси, по мнению французской исследовательницы, должна была быть создана позднее, не только потому, что в грузинской живописи сильна консервативность художественного вкуса, но, как замечает автор далее, графичность в росписи оказывается скрытой (контуры обладают гибкостью, не ха-



Ил. 7. «Причащение апостолов». Левая часть композиции. Роспись второго регистра апсиды церкви Богородицы в Кинцвиси

рактерной для комниновского искусства), мафорий на голове Богородицы лежит не «вплотную», а отделен ото лба – черта, по ее мнению, появляющаяся с середины XIII века.

Н. Симонишвили считала, что фрески малой кинцвисской церкви также возникли под впечатлением художника от искусства более раннего времени – первой половины XIII века, в частности, исследовательница говорит о соседнем Никольском храме. Сравнивая эти два памятника, она отмечает в Богородичной церкви более дробный ритм в соотношении регистров росписи, динамику в самих композициях, особую роль линии и стилизации рисунка, отличающие роспись малой церкви от росписи храма Святителя Николая. Эти особенности грузинская исследовательница объясняет так же, как и Т. Вельманс, более поздним периодом создания фресок (второй половиной – концом XIII века), когда в грузинской живописи еще не успели утвердиться принципы палеологовского искусства и художники ориентировались на шедевры прошлого. Н. Симонишвили не приводила прямых аналогий, но видела в росписи Богородичной церкви некоторые общие черты (вкус одного времени) с росписью Ачи (конец XIII века), с церковью Благовещения в Удабно (1290); из византийских памятников – с Бояной (1259)²¹.

«Консервативная» тенденция, которой можно объяснить стиль росписи церкви Богородицы в Кинцвиси, по-видимому, действительно имела место в монументальной живописи второй половины XIII века и была описана исследователями применительно к византийскому искусству на Балканах²². Эта тенденция – не отставание провинции по сравнению со столицей, а, скорее, сознательный эстетический выбор. Кроме того, художники, работавшие на Балканах во второй половине XIII века и владевшие позднекомниновской стилистической системой, не могли не воспринять того, что дала первая половина этого столетия. Такие особенности, как тяжеловесность и объемность форм, широкие силуэты, придающие монументальность фигурам, активная пластическая моделировка ликов, ориентирующихся на «комниновскую» типологию, но утрачивающих утонченность, выдают в македонских фресках этого направления время их создания.

Некоторые «ретроспективные» черты можно обнаружить и в грузинских ансамблях (храм Св. Саввы в монастыре Сапара, 1280-е гг., церковь Благовещения в Удабно Давид-Гареджийской пустыни, 1290), но в них они также, как и в Македонии, сочетаются с общими для второй половины XIII века художественными особенностями. Отметим и то, что среди грузинских датированных памятников второй половины XIII столетия стилистических аналогий, близких Кинцвиси, нам не удалось найти. Памятники, с которыми проводится сравнение в работе Н. Симонишвили, на наш взгляд, не являются убедительными в отношении стиля.

Смотрел ли кинцвисский художник на росписи позднего XII – раннего XIII века с некоторой временной дистанции, умея критически оценить особенности такого художественного языка, или же был внутри искусства второй половины XII – начала XIII века?

Образы церкви Богородицы в Кинцвиси выразительны, наиболее важные из них (Богородица в конхе) обладают особой заостренностью характеристики внутреннего состояния, и, тем не менее, стиль росписи в целом – стиль завершения некоторого этапа, а не поиск чего-то нового. Глядя на росписи, трудно отрешиться от ощущения, что художник находился внутри художественных традиций второй половины XII – первых десятилетий XIII века. Мы наблюдаем, с одной стороны, неровный ритм в построении композиции («Причащение апостолов»), резкое изменение масштабных соотношений, дробный ритм многочисленных линий драпировок, неудобные позы удлинённых фигур апостолов и, с другой стороны – симметричность крупных черт ликов Богоматери, Младенца и диаконов в откосах окна, застылость и напряженность отвлеченных взоров, отсутствие эмоциональности. При этом в каждом художественном приеме художник доходит до «академической» отточенности, пусть и немного своеобразной по сравнению с византийской живописью. Роспись церкви Богоматери в Кинцвиси – памятник тонкий, изысканный.

В том виде, в каком фрески малой кинцвисской церкви дошли до нас, представляется, что датировать их второй половиной XIII столетия не стоит. Более ранней (по сравнению с предлагавшимися исследователями) датировке не противоречат, на наш взгляд, ни иконографическая программа апсиды, которая *a priori* могла возникнуть в любой момент после середины XII века (времени Константинопольских Соборов, 1156–1157), ни стилистические особенности, близкие «динамическому стилю» второй половины XII столетия. Одновременно в образе Богородицы в конхе и свв. диаконов в откосах окна апсиды (прежде всего, в типологии ликов) проявился вкус времени «около 1200 года» – очередное (и последнее) обращение к так называемому «аскетическому» типу образов²³, но уже в иных историко-культурных условиях. Не исключено, что наше впечатление во многом связано с тем, что моделировки, которые, безусловно, были, не сохранились. Наличие или отсутствие пробелов, также как и их характер, могло бы помочь в вопросе датировки. Отметим также, что сохранившийся рисунок очень качественный, показывающий незаурядное мастерство исполнившего его художника. Учитывая плохую сохранность, тем не менее, полагаем, что колорит фресок был достаточно светлым. В Кинцвиси формы легкие, трактованные с тонким чувством выразительности линейных ритмов. Трудно представить, что в первоначальном виде они отличались мощной пластической лепкой или богатой фактурой красочного слоя, что характерно для византийской живописи зрелого XIII века. Видимо, созданы они были не позднее начала XIII столетия и, возможно, в 1180–1200-е годы, почти одновременно с главным храмом монастыря.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Кинцвиси находится в Карельском районе, недалеко от г. Гори. На территории монастыря существует несколько храмов: главный храм Святого Николая Мирликийского, хорошо известный специалистам, однефная церковь Богородицы и небольшая церковь Св. Георгия, украшенная современной росписью.
- 2 Радужко М. Чин Узношења и раздробљења Агнеца у Причешћу Апостола из Богородичине цркве у Кинцвиси // Зборник радова Византолошког института XXXIV. Београд, 1995. С. 203–223; Татарченко С.Н. Программа росписи второго регистра апсиды церкви Богородицы в Кинцвиси // Византийский временник. Т. 73 (98). М., 2014 (в печати).
- 3 Лазарев В.Н. Этюды по иконографии Богородицы // Лазарев В.Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 304. В.Н. Лазарев не аргументировал свою позицию относительно времени создания фресок Богородичной церкви, возможно, посчитав их созданными одновременно с росписью соседнего храма Святого Николая, датировка которого в 1938 г., когда В.Н. Лазаревым был написан очерк (вошедший в сборник 1971 г.), еще не была уточнена как 1205–1207 гг. (роспись храма

- Св. Николая датировали временем царицы Тамары (1184–1212 гг.).
- 4 Лафонтен-Дозонь Ж. Исследования по декоративным программам средневековых церквей Грузии в связи с византийской монументальной живописью // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тб., 1977. [108]. С. 16.
 - 5 Вирсаладзе Т. Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тб., 1977. [109]. С. 20. Дж. Иосебидзе принимает датировку росписи церкви Богоматери в Кинцвиси второй половиной XIII в., но характеризует памятник иначе, а именно как высокохудожественное произведение. См.: Иосебидзе Дж. Роспись Ачи. Памятник грузинской монументальной живописи конца XIII века. Тбилиси, 1989. С. 83.
 - 6 Didebulidze M. St. Nicholas in the 13th century Mural Painting of Kintsvisi Church, Georgia // *Iconographica. Rivista di iconografia medievale e moderna*. Firenze, 2007. Issue VI. Примеч. 5. С. 74.
 - 7 Velmans T. Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi. Une image unique de la Communion des Apôtres // *Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et moyen-âge*. Paris, 1978. Vol. 27. P. 147–161 (далее: Velmans T. 1978); эта же статья с небольшими, но существенными изменениями (в частности, изменена датировка росписи) напечатана в сборнике статей Т. Вельманс: Velmans T. *L'art médiéval de l'Orient chrétien*. Sofia, 2002. P. 241–250; სიმონიშვილი ნ. ყინწვისის ღმრთისმშობლის ეკლესიის მონუმენტული ხატულობა. სადისერტაციო მაცნე ხალოვანებათმცოდნეობის მეცნიერებათა ქანდიდაცის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისი, 1994; Радужко М. Указ. соч. Благодарю проф. М. Дидебулидзе, предоставившую мне автореферат диссертации Н. Симонишвили, и А.Л. Макарову, оказавшую мне помощь в переводе этой работы.
 - 8 Храм Богородицы пострадал, обрушилась западная часть строения, сохранилась лишь восточная апсида. Реставрация в храме проводилась в 2005 г. под руководством Д. Гагошидзе. Площадь расписанной поверхности составляет 130 кв. м. Роспись была выполнена в «смешанной» технике, т. е. заканчивали работу «по сухому». Сильные повреждения и утраты росписи вызваны тем, что она находилась долгие годы на открытом воздухе, не защищенная от дождя.
 - 9 По иконографии образ Богоматери в конхе (так же, как и образ Богоматери в апсиде Вардзии, 1184–1186) относится к типу Одигитрии на троне.
 - 10 Об искусстве такого типа см.: 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*. М., 2005. С. 175–204.
 - 11 Эта параллель была отмечена А.В. Захаровой в устной беседе. Сравнение кинцвисского образа Богородицы с «Ярославской Орантой», так же как и с синайской иконой и студеницкой фреской, приводится для обозначения круга произведений, хронологически (как нам кажется) и типологически близких грузинской фреске, но с определенными оговорками (разный художественный уровень, иные национальные художественные особенности и др.).

- 12 Сарабьянов В.Д. Фрески Георгиевской церкви в Старой Ладoge и стилистические течения в новгородской живописи последней трети XII в. // *Византийский временник*. М., 2000. Т. 59 (84). С. 166–188.
- 13 Velmans T. 1978. P. 158.
- 14 Такой жест можно видеть в изображении Богоматери в апсиде Курбиново (1191), на мозаике над западным входом в собор Монреале близ Палермо (Сицилия, 1180–1190), на византийской иконе Богоматери Одигитрии («Аристерократуса») из монастыря Св. Екатерины на Синае (первая четверть XIII в.) См.: Mouriki D. Variants of the Hodegetria on two thirteenth-century Sinai icons // *Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et moyen-âge*. Paris, 1991. Vol. 39. P. 165. Упомянутый жест Богоматери и такие необычные для типа Одигитрии детали, как скрещенные ножки Младенца, повернутая на зрителя левая пяточка часто встречаются в византийских образах Богоматери, интерпретируемых в связи со страстной тематикой. Прежде всего, это изображение Богоматери «Ласкающей» («Гликофилусы»), о жертвенной символике этого образа см.: Этингоф О.Е. К иконографии Богоматери «Ласкающей» (Гликофилусы) // *Образ Богоматери: очерки византийской иконографии XI–XIII вв.* М., 2000. С. 67–97.
- 15 С другими образами Студеницы кинцвисские фрески не сопоставимы, т. к. в Студенице есть группа изображений, ориентирующихся на комниновский тип лика, есть образы более психологизированные. Кроме того, живопись Студеницы многослойная, тонкая по исполнению.
- 16 Отмечая некоторую художественную близость с фресками Озаани, мы даем себе отчет в том, что последний памятник ввиду отсутствия четкой даты росписи не может служить определяющим в датировке Кинцвиси.
- 17 Так нередко бывает в первой половине XIV в.: в сербских ансамблях (Грачаница, 1321), в росписи алтаря главной церкви Высоких Дечан (1330–1350), но встречается и раньше (в других сценах, представляющих Христа с учениками).
- 18 Отметим, что использование синих фонов для грузинской монументальной живописи – явление нередкое. В качестве примера можно вспомнить некоторые памятники Тао-Кларджетии X–XI вв. (Ишхани, Хахули), росписи XII в. в центральной Грузии (Бетания), в XIII в. – Тимотесубани. Однако оттенок синего различается в этих памятниках. В этом отношении при датировке росписи церкви Богородицы мог бы помочь результат технико-технологического анализа росписи, но, к сожалению, в доступных нам реставрационных документах сведений о составе пигментов нет.
- 19 Этот прием В.Д. Сарабьянов отмечает в изображении архангела Гавриила из «Благовещения» в Мирожe (ок. 1140 г.), в мозаиках Мартораны (1140-е гг.), во фресках церкви Святителя Николая Касничи в Касторье (конец XII в.), Св. Георгия в Курбиново (1191), в мозаиках Монреале (1180–1190), во фресках барабана церкви Св. Георгия в Старой Ладoge (1180–1190). См.: Сарабьянов В.Д. Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов // *ИРИ*. М., 2012. Т. 2/1. С. 254. В миниатюрах рукописей прием дополнительного цвета существовал и раньше, во второй половине XI в.
- 20 Эти и другие аргументы, приводимые Т. Вельманс в пользу датировки конца XIII – начала XIV в., нам не представляются убедительными.

- 21 Симонишвили Н. Указ. соч. С. 21, 13–15. Н. Симонишвили, указывая на оригинальность иконографической программы малой Богородичной церкви Кинцвисского монастыря, приводила пример другого закавказского памятника, имеющего необычную программу апсиды, – южную церковь монастыря Кобаир (Лори, Армения, халкедонитский памятник). Возможно, представление о том, что фрески Кобаира созданы во второй половине XIII в., заставило исследовательницу рассматривать и кинцвисскую программу в контексте искусства этого периода. Нам представляется более верным мнение Н. Тьерри, датировавшей фрески южной церкви Кобаира последней третью XII в. (1170–1190). См.: Симонишвили Н. Указ. соч. С. 8, Thierry N. Les peintures de la cathédrale de Kobayr (Tachir) // Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et moyen-âge. Paris, 1980–1981. Vol. 29. P. 103.
- 22 По этому вопросу см.: Захарова А.В. Фрески церкви Св. Николая в селе Манастир и основные направления в живописи Македонии XIII в. // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2011. М., Изд. МГУ, 2012. С. 123–136.
- 23 Термин «аскетическое направление» был введен О.С. Поповой применительно к искусству 30–40-х гг. XI в. Подробнее см.: Попова О.С. Указ. соч.; Она же. Мозаики Софии Киевской и византийская монументальная живопись второй четверти XI века // ΣΟΦΙΑ. Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А.И. Комеча. М., 2006.

Мне хотелось бы выразить благодарность О.С. Поповой – без ее руководства и ценных замечаний эта статья не смогла бы состояться. Также я очень признательна И.Ю. Самольго и А. Вронскому за предоставленную мне съемку памятника – их фотографии сопровождают настоящую публикацию.