

АКАДЕМИЯ НАУК ГРУЗИНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ГРУЗИНСКОГО ИСКУССТВА ИМ. Г. Н. ЧУБИНАШВИЛИ

ЛЕВАН РЧЕУЛИШВИЛИ

КУПОЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА
VIII—X ВЕКОВ
В АБХАЗИИ



ТБИЛИСИ
«МЕЦНИЕРЕБА»
1988

ВВЕДЕНИЕ

ОБЪЕМ И ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ, ЕГО ХРОНОЛОГИЧЕСКИЕ И ТЕРРИТОРИАЛЬНЫЕ ГРАНИЦЫ

В настоящей работе рассмотрены памятники архитектуры эпохи феодализма, находящиеся на территории Абхазской АССР Грузинской ССР. Предметом нашего исследования являются произведения зодчества одного лишь звена исторического развития, а именно, возведенные в период т. н. «Абхазского царства», хронологически охватывающий VIII—X века. Географический ареал их распространения охватывает территории исторических (феодалового времени) Цхумского, Абхазского и Бедийского¹ «эриставств» (воеводств), почти целиком совпадающих с границами современной автономной республики.

Внимание наше мы сосредоточили на культовом зодчестве. Таковой выбор объекта монографического исследования определен не одним только тем соображением, что памятники этого рода сохранились в большом количестве и сохранность их лучше, но и тем обстоятельством, что в них более полно и наглядно отражены духовные запросы и культурное своеобразие создавшего их общества. Это, в свой черед, дает нам возможность шире поставить важные проблемы архитектуры средневековой Абхазии, вопросы ее генезиса, самостоятельной ее эволюции, либо взаимоотношений с искусством соседних стран, рассмотреть отношение этих памятников к основным путям развития архитектуры феодальной Грузии, их контактов с главным центром культуры той поры, — Византией и т. д.

Более того, храмы, о которых будет идти речь, представляют собой лишь одну часть памятников церковного строительства. Они объединяются в тесно связанную эволюционно, родственную по своей художественной природе, стилистическую группу. Такое ограничение темы исследования, сужение ее хронологических и географических пределов, намечилось во время полевых работ и подсказано изучением самого фактического материала и его осмыслением в аспекте динамики исторического развития.

В процессе работы, во время ознакомления с памятниками на месте, мы, конечно, не так строго ограничивали нашу задачу. Собирая материал, мы осматривали не только памятники всех видов и любого времени, сохранившиеся на означенной территории, но и их аналогии, находящиеся за пределами перечисленных эриставств. Правда, далеко не

¹ По мнению современных историков, эриставства такого названия, приводимого царевичем Вахушти, реально не существовало (см. М. Лордкипанидзе, Политическое объединение феодальной Грузии, Тбилиси, 1963 (на груз. яз.), с. 187—188; Т. Берадзе, Из политической географии Одиши. Сборник политической географии Грузии, III, Тбилиси, 1967 (на груз. яз.), с. 149—160. Однако, это название условно, по-прежнему в ходу (Д. Мухелишвили, Основные вопросы исторической географии Грузии, Тбилиси, 1980 (на груз. яз.).

все, виденное и изученное нами нашло свое место в настоящей монографии, но при ее написании все это оставалось в поле нашего зрения и учитывалось в той мере, в какой это было необходимо — ведь без этого любое наше соображение и, тем более, обобщающий вывод, были бы лишены научной объективности и соответствующего обоснования.

Специфическая сложность исследования архитектуры Абхазии заключается не только в трудности сбора материала — для чего нам пришлось заново обмерять каждый памятник, проводить его графическую и фотофиксацию, пересматривать архивные материалы и т. п., но, прежде всего, в том, что несмотря на почти полную его неизученность, мы находим в специальной литературе выработанные мнения, высказанные имеющими мировой авторитет учеными. Последнее требовало от нас особо углубленного вживания в исследуемые памятники и точнейшей фиксации каждой их детали.

По мере возможности постарались мы составить себе и живое представление о тех негрузинских параллелях, которые связываются или связывались нашими предшественниками с зодчеством Абхазии.

Мы не удовлетворялись одними только данными научных трудов и помещенными в них иллюстрациями, так как даже наисовершенная публикация, наилучшее воспроизведение архитектурного памятника не в силах заменить увиденного и воспринятого собственными глазами. Поэтому, имея целью как сравнение, так и уточнение некоторых соображений, мы ознакомились с памятниками Зеленчукского ущелья на Северном Кавказе, храмами XI—XII вв. в Киеве, Новгороде и Чернигове. Нам посчастливилось также во время поездки по Турции осмотреть некоторые из церквей Константинополя. Все это дало нам надежную опору для оценки общих явлений и позволило нам рельефнее увидеть путь развития архитектуры Абхазии и своеобразие этого пути.

Архитектура, как одно из самых совершенных проявлений культуры народа и его творческого потенциала, может дать нам представление и о сущности той или иной культуры. Каждая культура в процессе своего развития является и творческой и воспринимающей. Ни одно из явлений национальной культуры, в частности, и архитектура, в исторической динамике не замыкается национальными территориальными границами. Внутри любой сомобытной национальной единицы мы находим взаимодействие отечественных предпосылок и местных традиций с иноземным, привнесением. Без такого впитывания, претворения, приспособления к местным условиям не может существовать самобытное искусство. Но если народ потеряет корни своей национальной традиции, лишится собственного лица, тогда ничего ценного не смогут породить никакие влияния извне — результатом их будет лишь эпигонство — плоское и внешне — подражательное.

Один из важных недостатков ряда старых работ состоял как раз в том, что в каждой национальной культуре, вновь попадающей в поле зрения науки, искали только иностранные влияния. Но собственно национальная основа, традиция, внутреннее сопротивление, противостоящее усвоению чуждого искусства, оставалось за пределами внимания и исследовательского интереса.

Сама природа архитектурных памятников Абхазии продиктовала нам суть решения основной нашей проблемы, определения их сущности. Развитие искусства всегда тесно связано с развитием создавшего его общества и не учитывая этой взаимосвязи нельзя воссоздать подлинной картины его исторической жизни. Исходя из этого, мы старались понять объекты нашего исследования в их увязанности с жизнью творившего их народа и отсюда подойти к главному, к сути данного конкретного явления.

Для монументального зодчества Абхазии не характерен развитой фасадный декор. Подобно памятникам Кахетии и изучаемые нами церкви почти начисто лишены орнаментального убора. Кроме этой специфической черты, в этом уголке Грузии не имели, как видно, обыкновения высекать упоминавшие ктиторов строительные надписи. Две эти своеобразные черты исследуемого материала, равно как и почти полное отсутствие исторических документов о сооружении интересующих нас храмов, либо сведений о строительстве, обусловили и метод определения их хронологии: исходным пунктом для разработки этой проблемы стал памятник в Мокви, период строительства которого, согласно данным письменных источников, падает на середину X столетия.

Период VIII—X вв. представляется очень значительным этапом в жизни идущего по пути феодального развития общества в целом. Это — время больших социальных изменений, эпоха радикального видоизменения политических взаимоотношений. В эти века сталкиваются величайшие силы мира, кардинально меняется международное политическое положение, возникает целый ряд новых (арабская, русская и т. д.) и навсегда исчезает ряд древних культур.

Оказавшаяся в орбите этих преобразований Грузия и сама претерпевает немало внутренних изменений — в стране торжествует окончательную победу феодальный строй и в связи с его упрочением происходит сперва распад политической целостности, а затем начинается эпоха вторичного, более полного объединения страны. В искусстве и, конкретно, в архитектуре это также время неутомимых поисков, обновления, выработки новых художественных установок и принципов. Если для искусства Византии этот период ознаменовался некоторым творческим кризисом, то в Грузии, напротив, это пора творческих исканий, появления новых художественных идей и форм. В истории грузинского искусства мало когда еще бывал столь напряженный, столь своеобразный, столь наглядно демонстрирующий художественную самобытность период. В эту эпоху постоянно видишь и контрасты уровней художественного воплощения — от вершин творческого вдохновения до провалов. Это время — пора коренных стилистических сдвигов, вытекающих из выдвигаемых преобразовывающимся обществом новых эстетических норм.

В нашу задачу входит, безусловно, и определение места храмов Абхазии в этих художественных процессах. Дабы выделить те объекты, которые помогли бы разобраться во всех интересующих нас вопросах, нужно было, конечно, обозреть весь тематический репертуар архитектуры данного региона. Если взять весь период с V века до X столетия, то обращает внимание довольно большое многообразие — трехнефные базилики, однефные, двухнефные (двухапсидные) здания, т. е. «трехцерковные базилики», крестово-купольные храмы. В собственно период VIII—X вв. наиболее ярко представлены именно два последних типа (базилик, видимо, не строили вовсе), причем основную массу купольных храмов представляют постройки «*croix inscrite*», т. е. «вписанного креста». Таким образом, распространена, с одной стороны, специфически общегрузинская тема, с другой же, композиция, известная во многих странах христианского мира. Именно примеры этой последней — храмы в Бзыби, Анакопии, Лыхны и Мокви — могущие, по нашему мнению, дать ответ на сформулированные выше вопросы и обсуждаются на страницах этой книги.

ХРАМ В ЦИТАДЕЛИ КРЕПОСТИ БЗЫБИ

Описание: У подножия горы Калдахвара, там, где стремительный поток реки Бзыби оставляет узкое скалистое русло и начинает спокойно катить по калдахварской долине, дабы, обогнув гору Мюссера, через несколько километров впасть в море у бичвинтского залива, на последней скалистой ступени гагрского хребта возвышаются остатки строений. Видно, что в древности, на протяжении столетий об этот известковый холм разбивались волны разбушевавшейся реки, но ныне она несколько отступила от холма, освободив на правом берегу узкую полосу для шоссейной дороги. Над дорогой, в зелени, среди выющихся растений и кустарника белыми пятнами проглядывают развалины каменных зданий.

Верхняя часть холма представляет собой чуть пологое, спускающееся террасами плато, на два десятка метров приподнятое над дорогой. Края плато, имеющего форму вытянутого треугольника, окаймлены крепостной стеной. Она прерывается лишь с северной стороны, так как вертикальная поверхность скалы в этом месте сама по себе является неприступной твердыней. В восточном и западном секторах крепостной стены сохранились остатки высоких башен, с помощью которых, очевидно, усиливалась защита этой стороны, относительно легко доступной для осаждающих.

Как крепостная ограда, так и все находящиеся в ней постройки сейчас лежат в развалинах. Большинство из них покрыто растительностью и их подробное изучение до расчистки дело весьма непростое.

Крепостная стена следует контуру скалистого плато. Местами она более или менее повреждена, но по довольно большим сохранившимся фрагментам видно, что она была целиком облицована среднего размера квадрами известняка. В юго-западном секторе сохранились врата. Толщина стен врат равна 3 метрам. В толще стены имеются глубокие отверстия, размером 30×50 см, предназначенные для укрепления засова двери. Проем двери был перекрыт большими бревнами (сейчас от них сохранились только отпечатки), на которых был возведен парапет из камня и известкового раствора. На сегодняшний день кладка парапета настолько затвердела, что сейчас, когда дерево истлело, она работает как монолитная балка. От бзыбских врат целиком сохранился лишь их остов (сердцевина стены из известкового раствора), но и они, также как крепостная стена первоначально были облицованы тесаным камнем. Ныне сохранились только отпечатки камней облицовки и кое-где фрагменты поврежденных плит.

Строительная площадка внутри крепостной стены пологая и разделена на две ступени. Нижняя ступень и ровнее и больше, она, очевидно, была плотно застроена. Одна из стоявших тут построек довольно велика и, возможно, представляет собой остатки дворца.

На северо-западном краю верхней террасы высятся внушительные руины довольно большой церкви. На расстоянии 8—9 метров на восток от нее уцелел фрагмент выведенного тесаным камнем здания (семь рядов кладки). Помимо этого, там, где уровень почвы повышается, стоят

две облицованные тесаным камнем прямоугольные башни. Одна, стоящая на северо-западном углу, выше и больше. В плане она представляет правильный прямоугольник, стены же возведены с легким уклоном. На внутренних стенах башни видны гнезда для деревянных балок. Как видно, башня имела не менее пяти этажей. На уровне второго этажа, на южной стене сохранился косяк окна.

На запад от церкви, на склоне, стоит еще одно башнеобразное строение, облицованное небольшими, грубо тесаными камнями. Его внутренние размеры примерно $3,5 \times 4$ м. У него имеется дверь на восток (в сторону двора).

Хотя составляющие комплекс бзыбской крепости постройки сильно повреждены и требуют углубленного изучения (расчистки и раскопок), но сейчас все-таки возможно сделать некоторые предварительные заключения.

1) Все постройки комплекса возведены из местного известняка. Строительная техника всех зданий однородна — крепостные стены, стены храма, башен и прочих построек с двух сторон облицованы тесаным камнем, посередине же залит известковый раствор. Раствор повсюду высокого качества и на сегодняшний день настолько закреплен, что оказался тверже облицовочных камней.

2) Однородность строительной техники и сам характер строительства указывают на то, что весь комплекс Бзыбской крепости относится к одному строительному периоду.

3) Состав построек, их функция говорят о том, что комплекс представлял собой замок феодала или, что еще вероятнее, выполнял функцию цитадели населенного пункта. Масштаб строительства, высокое качество строительной техники и определенная эффектность архитектурного облика построек, убеждает нас в том, что он должен был служить местопребыванием представителя высших слоев феодального общества. Очень же выгодное стратегически местоположение крепости (она запирает дороги Бзыби и Рицеулы, контролирует ведущую к морю дорогу), делает очевидным ту значительную роль, которую она играла в период развития феодализма в этом крае, в его политической и экономической жизни¹.

Очевидно, выбор места для Бзыбской крепости определен стратегическими соображениями, надобностью контролировать идущую от побережья Черного моря (Бичвинта!) на север, по ущелью р. Рицеула, дорогу. Она представляется резиденцией феодала, добывшего привилегии во внутриполитической борьбе, господствующей над торговым путем, выходящим из византийской фактории, т. е. направленной против нее. В то же время она должна была быть и форпостом распространения влияния на высокогорье — видимо, подобно тому, как и в других горных краях Грузии (напр., в Раче), одновременно и на горные провинции Грузии и на Северный Кавказ.

Несмотря на столь большое значение, не имеется каких-либо письменных документов о времени построения Бзыбской крепости и ее храма — или о ее последующей судьбе. Удивительно и то, что она не упоминается и чужестранными путешественниками. В частности, Дюбуа де Монпере, в труде которого содержатся сведения о Бзыбском ущелье и о экспортируемом по нему вербном дереве, не упоминает столь значительных руин. Совершенно ясно, что он их не видел. Первые сведения мы имеем в материалах V Археологического съезда². Но как вы-

¹ П. Ингорква предположил, что сел. Бзыбь было одним из важнейших пунктов Западной Абхазии, см. его «Гиорги Мерчуле», Тбилиси, (на груз. яз.). с. 148.

² См. V Археологический съезд в Тифлисе, 1878, с. 19, 20, 126.

ясняется из доклада С. Чернявского и реплики А. Введенского, они не смогли осмотреть опутанные растениями развалины и, поэтому, не могли дать и сколько-нибудь значительных сведений и просто констатировали факт существования руин и храма.

В 1898 г. Прасковья Уварова издала план Бзыбского храма и его описание. Из описания и иллюстрирующих его плана и фотоснимков видно, что впоследствии памятник не претерпевал каких-либо значительных изменений³.

Бзыбский храм⁴, как было отмечено выше, поставлен на высшей точке холма; он задуман как доминанта всего ансамбля. Здание построено из белого известняка, но со временем камень приобрел сероватый оттенок. Тесаные камни внешней облицовки уложены равными по высоте горизонтальными рядами. Камни средней величины и почти все одного размера (61×36 , 54×35). Швы между камнями равны 0,2—0,5 см. Для внутренней облицовки использованы камни меньшего размера (16×33 , 17×28 , 19×32 см), да и их поверхность обработана менее тщательно, оставшиеся же между камнями швы в 1,5—2 см заполнены скрепляющим известковым раствором. В постройке использован и ширими (конха, верхние ряды сводов). В кладке в качестве строительного материала применена и плоская, с загнутыми краями черепица, в основном использованная для выведения арок. Большие фрагменты строенных таким образом арок лежат внутри храма, на своем месте же они уцелели лишь у пят и в перекрытиях восточных окон⁵.

От постройки уцелели лишь стены и незначительные фрагменты перекрытия. Когда мы впервые осмотрели памятник в 1948 году внутри храма лежали большие фрагменты обвалившегося перекрытия. Было совершенно ясно, что храм до разрушения не был поврежден и не подвергался существенной реставрации. Уцелевшие стены на всю сохранившуюся высоту расщеплены проходящими по основным осям здания трещинами, что должно быть следствием оседания почвы. Поскольку же стены довольно сильно разошлись и накренились, то произошло и полное, видимо, одновременное, обрушение конструкции перекрытия.

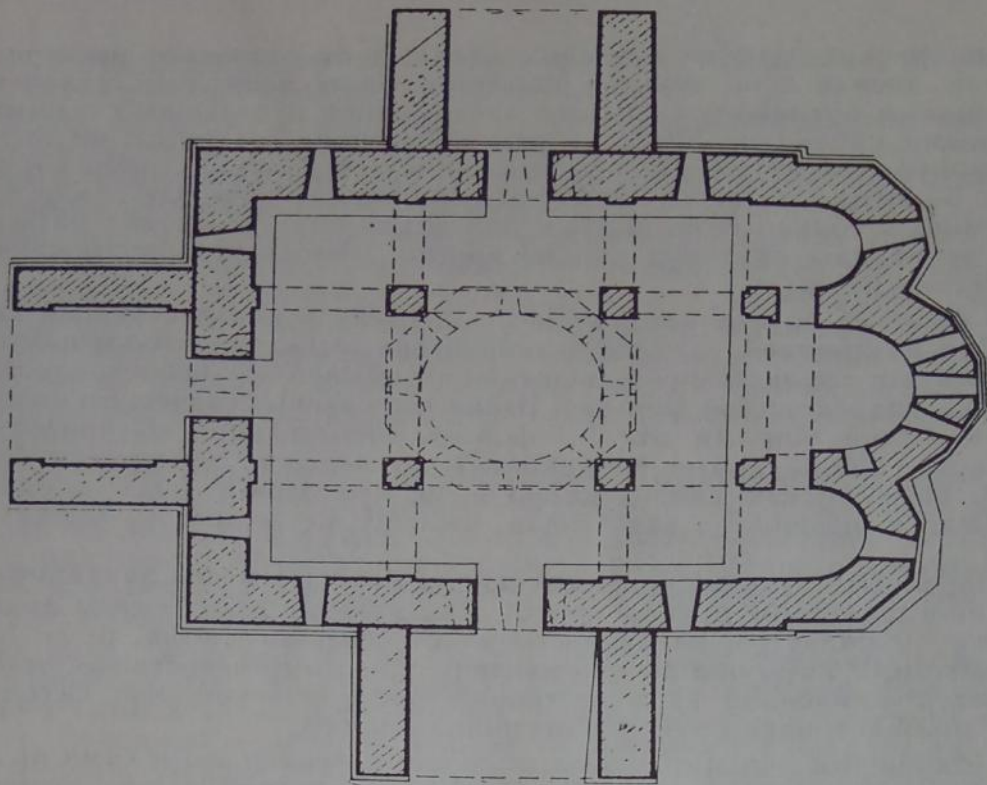
Храм представляет собой крестовокупольную постройку, с трех сторон заключенную в прямоугольник стен, а с востока завершенную тремя выступающими апсидами. Купол покоился на четырех столпах крестового сечения. На стенах сохранились плоские пилястры отвечающие выступам столпов и подпиравшие переброшенные с подкупольных устоев арки.

Сравнительно хорошо сохранилась восточная часть. Она трехчастная, с тремя апсидами — алтарная апсида с пастофориями. Пас-

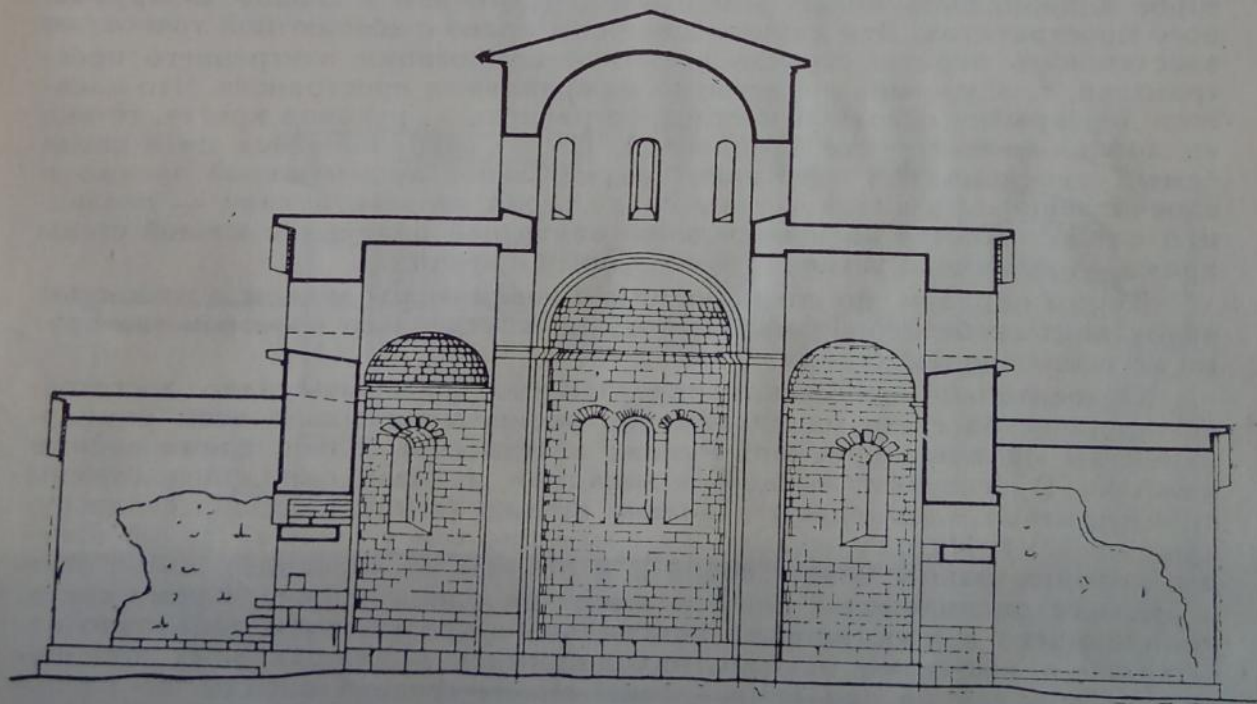
³ «Материалы по Археологии Кавказа», IV М., 1894, с. 12—13, рис 3, таб. I.

⁴ Памятник был осмотрен 19/VII—1948, 2/II—1949, 4—10/XII—1950. Детальный обмер храма был выполнен нами 4—10/XII—1950. Для этого мы очистили стены храма от растений и сделали несколько шурфов с целью выявления уровня древнего пола, цоколя и подкупольных устоев, в частности, мы избрали юго-западный столб, который сохранился под землей на высоту 1—2 м. В шурфах были найдены фрагменты карниза, навершие западного окна и орнаментированные детали алтарной преграды. В 1955 г. Специальной научно-реставрационной мастерской была произведена полная очистка памятника, на основании чего был составлен проект реставрации храма. Эту работу выполнили сотрудники мастерской А. Гогелия, Г. Джапаридзе и Г. Чешивили под руководством архитектора Р. Гвердцители. Русудан Гвердцители выполнила и проект реставрации. Иллюстрированный машинописный текст проекта в переплете хранится в архиве мастерской. Ниже мы используем эту работу, любезно предоставленную нам автором, за что мы выражаем ей благодарность.

⁵ Длина черепицы 31 см, высота 7 см, толщина 2 см. Р. Гвердцители указывает размеры $28 \times 24 \times 4$ см, см. вышеупомянутую рукопись.



Бзыбь. План



Бзыбь. Поперечный разрез на восток (реконструкция Р. Гвердцители)

тофории раскрыты и не отделены стенами от основного пространства. Средняя апсида при помощи короткой бемы несколько удлинена по сравнению с боковыми апсидами пастофориев и соединена с ними специальными проемами. Ныне из них сохранился северный; он перекрыт полуциркульной аркой. От южного же проема уцелел лишь восточный косяк. В апсиде на север устроена небольшая ниша. От конхи апсиды сохранились только семь первых рядов кладки. На уровне пяты конхи по стене апсиды протянут карниз простого профиля, продолжающийся и на стенах бемы.

В боковых помещениях лучше сохранилась конха северной апсиды. Подобно внутренней облицовке стен и она выведена небольшими призматическими «брикетами» известняка (у камней концентрических рядов при конхе трапециoidalной формы). Выше пяти замыкающие сферическую поверхность. Стены храма сохранились до высоты перекрытия боковых нефов. По остаткам сводов видно и то, что первые ряды кладки сводов были выведены из известняка, щелыга же выложена блоками ширини.

Перекрытия проемов, соединяющих боковые нефы западного рукава с пространством рукава креста, как видно по фрагменту арки, уцелевшему у пилястры на западной стене северного нефа, были полуциркульными. У пяты они были выведены призмами известняка, остальная же часть уложенной на известковый раствор черепицей. Сегодня налицо лишь несколько рядов черепичной кладки.

Подобными полуциркульными сводами перекрыто и само пространство межкуравных помещений. Ясные показатели этого сохранились частично в западной части северного рукава, целый же след запечатлен на западной стене. Последний представляет собой начало кладки свода южного нефа и дает полное очертание формы. Следует отметить, что щелыга этого свода в восточной части лишь на 16 см выше северной конхи. Эта разница составляет минимальное расстояние, которое должно быть между конховым перекрытием и сводом межкуравного пространства. Эти данные дают нам право с абсолютной точностью восстановить первую ступень высотной композиции внутреннего пространства, т. е. уровень перекрытия межкуравных пространств. Что касается перекрытия основной части пространства — рукавов креста, то оно не дошло до нас с такой полнотой. Но по сохранившейся пяте свода бемы, уцелевшим $3/4$ очертания триумфальной арки главной апсиды и запечатленному в кладке стены следу свода южного рукава — последний слабо читается на поврежденной внутренней облицовке южной стены храма — возможно установить его форму и высоту.

Таким образом, по сохранившимся реалиям мы можем с точностью представить себе первоначальный облик внутреннего пространства храма за исключением купола.

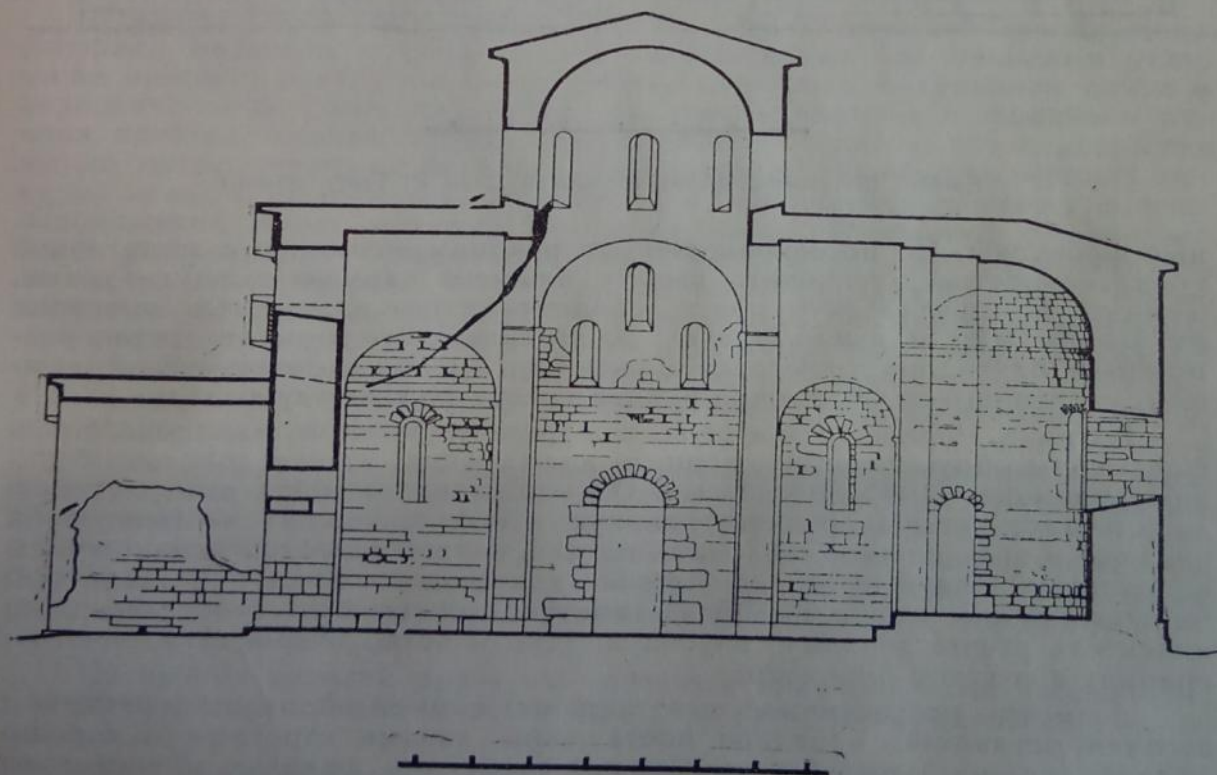
Относительно небольшое пространство храма получало достаточное количество света из равномерно распределенных по всем компартиментам оконных проемов. Рукава креста освещались тремя окнами каждый. В северном, южном и западном рукавах окна расположены пирамидально и помещены довольно высоко (в пределах лба свода рукава креста). Их световые проемы меньше, чем у окон алтарной апсиды, которые равны между собой и в отличие от описанных выше окон в рукавах расположены ниже и лежат на одном уровне. Кроме света, попадающего в пространство центрального креста, храм добавочно освещался и высокими окнами, находящимися в межкуравных помещениях. По величине они почти равны окнам средней апсиды, но расположены ниже последних. По одному такому окну имеется в боковых апсидах (на восток), на северной, южной и западной стенах же их

по два. Окна отделены от пилястр равными промежутками, чем достигается симметричное равновесие частей.

Таким образом, в освещении внутреннего пространства храма создана определенная художественная система: первый нижний ряд высоких окон заливает ровным светом боковые «нефы» (на этом уровне акцентирована только центральная апсида — тремя окнами), второй верхний ряд же окон (по три окна в стенах рукавов креста) лишь усиливают освещенность и чуть выделяет вторую ступень пространственной композиции, вследствие чего вливавшийся через купол свет уже не должен был создавать резкого контраста светотени. Итак, с художественной точки зрения, примененный для освещения внутреннего пространства бзибского храма прием следует не принципу контрастного распределения света, а проистекает из задачи равномерного и ясного освещения.

Внутреннее пространство сообщается с внешним миром посредством трех входов. Они расположены на основных осях симметрии здания. Ни одна из дверей не дошла до нас в первоначальном виде: в основном (более или менее) повреждены их перекрытия. Лучше сохранились северный и южный входы, по которым устанавливается, что двери снаружи были перекрыты открытыми полуциркульными люнетами.

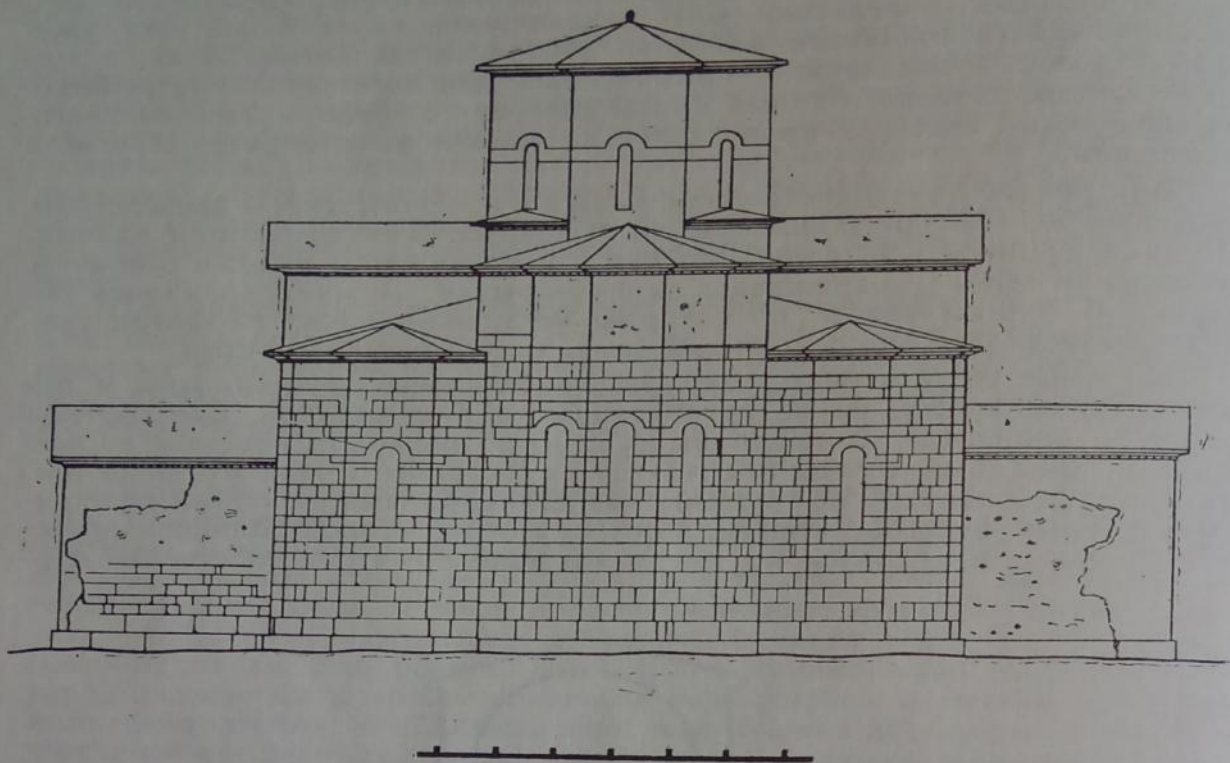
Ко всем трем входам снаружи приставлены портики, хоть и одновременные храму, но не перевязанные с ним кладкой. Все портики устроены одинаково — передняя их сторона раскрыта проемом во всю ширину. Западный портик отличается от северного и южного лишь тем, что его стены изнутри оформлены одноступенчатыми плоскими пристенными арками. Подобно стенам, портики с обеих сторон облицованы тесаным камнем и покоятся на таком же цоколе, что и собственно кор-



Бзыбь. Продольный разрез на север (реконструкция Р. Гвердцители)

пус храма. Перекрытия портиков не сохранились, но, следуя местной традиции они должны были быть завершены двухскатной кровлей, выведенной по опертому на стены своду.

Фасады: Здание поставлено на двухступенчатый цоколь из тесаного камня. Верхние части фасадов сильно повреждены — на месте не уцелели ни карнизы, ни венчающие внешние массы постройки трехуголь-



Бзыбь. Восточный фасад (реконструкция Р. Гвердцители)

ные фронтоны. Но по сохранившимся реалиям возможно с достаточной убедительностью установить высоту нижнего карниза корпуса храма, первого горизонтального пояса, опоясывающего здание. Он проходил на высоте 6,30 м выше цоколя. Выяснение этого момента стало возможным благодаря трем расположенным именно на этом уровне камням, уцелевшим от облицовки рукава креста по южному фасаду.

Когда в 1950 году мы делали шурфы у фасадов, нам попадались фрагменты обрушившегося карниза храма. Один из них довольно большого размера ($103 \times 30 \times 24$ см). Он представляет собой выступающую за плоскость стены профилированную полочку, нижняя часть которой сделана в виде слегка наклонной плоскости, завершенной валиком 6 см в толщину. Плита довольно тонкая (толщина — 10 см). Выдвинутый от поверхности стены на 35 см выступ должен был отбрасывать на плоскость стены довольно глубокую тень и четко очерчивать верхнюю границу фасадной плоскости.

Несмотря на частичное выветривание камней облицовки, фасады и сегодня оставляют приятное впечатление своими строгими и хорошо облицованными плоскостями. Зодчий ставит на фасадах и несколько декоративных акцентов. Эти декоративные композиции в основном помещены на навершиях дверей и окон. Правда, ныне не все они нахо-

дятся на своих местах, но во время расчистки почти все они были обнаружены.

Западный фасад: В основном повреждены верхние его части. Стена разорвана посередине. Не сохранилась верхняя граница двери, у южного угла выпали большие участки облицовки. Во время частичной расчистки в 1959 г., у западного портика было обнаружено обвалившееся навершие окна. Оно высечено на каменной плите площадью в 110×30 см и толщиной 22 см. Вокруг вырезанного в камне полуциркулярного завершения окна обведена плоская рельефная лента шириной $3,5 \times 4$ см, которая обрамляет прямоугольник плиты и вверху замыкается горизонтальной полосой. Поверхность ленты плоская; она обработана параллельно насеченными штрихами и является своеобразным подражанием крученому жгуту. Место его обнаружения у правого косяка двери не оставляет сомнения, что это навершие одного из окон западного рукава, скорее же всего центрального окна.

Во время полной расчистки памятника в 1955 г. арх. Р. Гвердцители были обнаружены и фрагменты убора западной двери. По этим фрагментам стало возможным полное восстановление оформления западной двери. Дверь была украшена только в пределах ее полукруглого завершения. Декор представляет собой обведенную вокруг люнета двери орнаментальную полосу, концы которой горизонтально загнуты⁶. Как видно по найденным фрагментам, орнаментальный мотив полосы навершия двери составлял ряд кругов, возникающих сплетением узкой рельефной ленты. Поверхность ленты разделена на равные части неглубокой выемкой. Из-за низкого рельефа орнамента и небольшой ширины ленты все оформление навершия скорее линейно чем пластично. Оба этих орнаментальных украшения (одно из которых помещалось над дверью, а второе над средним окном) еще четче выявляли ось симметрии западного фасада.

Южный фасад: он сохранился относительно хорошо. Правда, и он разорван надвое и частично лишился облицовки (на западном углу, выше нижнего левого окна, на портике), но зато сохранился почти в первоначальных своих габаритах (не считая карниза и фронтона рукава креста). Косяки двери утеряны только частично, от перекрытия же на месте ничего не осталось. Повреждены также два верхних окна — левое и среднее верхнее, хотя для определения размеров и местоположения обоих имеются реальные следы. И южный фасад был особо декорирован рельефными акцентами. Убор сосредоточен лишь на перекрытиях дверных и оконных проемов. Сегодня на месте уцелело только оформление нижнего правого окна. Само световое отверстие не украшено и лишь перекрывающий его камень изукрашен рельефной лентой. Лента обходит, на небольшом расстоянии, завершение окна, а ее концы гибко загнуты кверху. Поверхность ленты ныне выветрилась, но нужно полагать, что и она была покрыта, подобно обрамляющей западное окно ленте, параллельными штрихами. Несмотря на такое повреждение, она все-таки значительна, поскольку дает представление об общем замысле декоративного мотива. От навершия второго, левого нижнего окна, был обнаружен во время раскопок лишь небольшой фрагмент⁷. Он представляет собой спирально закрученную рельефную ленту, которая, также как и описанные выше детали, обработана неглубокими штрихами.

Из прочих деталей интересно лежащее внутри храма, украшенное рельефными крестами навершие окна, которое, по предположению Р.

⁶ Р. Гвердцители, Бзыбская крепость. Обоснование проекта реставрации церкви.

⁷ См. указанную работу, с. 21, фрагмент 15.

Гвердцителі, должно было находиться над средним верхним окном южного фасада⁸. Композиция убора окна хорошо сохранилась. Она представляет собой квадратный облицовочный камень, в котором высечено полукруглое завершение окна, 26 см шириной. Вокруг него обведена неровная в ширину рельефная бровка, которая на конце сперва горизонтально загибается, затем, повернутая на 90°, вертикально устремляется вверх концами. На концах помещены равноконечные кресты с чуть расширяющимися наружу тяблами. Третий крест возвышается посередине. Этот крест более изящен по пропорциям и особо украшен небольшими шариками. Все три креста непроработаны — с плоской поверхностью. Ширина самой обведенной вокруг окна бровки, как бы отмечено, неровная — она шире посередине и сужается на концах; ее поверхность также разработана параллельными штрихами.

Совершенно точно удалось реконструировать оформление южной двери; во время расчистки памятника в 1955 г. было обнаружено достаточное для этой цели количество фрагментов. Один из них, а именно, № 18, представляет собой довольно большой кусок бровки двери — это один из клиньев полуциркульной арки, сохранившийся почти в первоизданном виде. На его поверхность рельефно «наложен» ряд кругов, которые расположены так, что как-бы продеты один в другой; рельеф образующей круга ленты невысок, она разделена надвое выемкой посередине; профиль самой ленты мягко закруглен⁹.

Восточный фасад: Массы его трехчастны. Выступ средней, центральной апсиды пятигранный, боковые же апсиды охвачены четырьмя гранями. Облицовка повреждена и здесь: камни выпали из своих гнезд, поверхность же большинства из уцелевших повреждена.

Прорезанные в стенах центральной апсиды три окна объединены общей бровкой. — бровка обходит окно и горизонтально переходит к соседнему. Она представляет собой тягу шириной 23 см, которая разделена на три части — по краям даны крученые жгуты, посередине же полоса трехугольного профиля. Это навершие окон центральной апсиды обрывается на боковых гранях и не переходит на боковые апсиды. Окна боковых апсид украшены независимыми бровками такого же профиля.

На фасаде не все камни бровок находятся нынче на своих местах. Они выпали и были найдены во время раскопок. Но то, что сохранилось (у центрального окна, на крайних гранях, половина окна южной апсиды и т. д.) дает исчерпывающее представление о первоначальной композиции убора¹⁰.

Композиция северного фасада аналогична южному — симметричный основной массив с портиком. В точности повторяется здесь и расположение проемов, имеющееся на южном фасаде. Этот фасад поврежден более всех других; ни на самом памятнике нет каких-либо следов, ни при расчистке не было найдено что-либо, что указывало бы на его декоративный убор. Не исключено, что северный фасад и вовсе не был украшен, так как этой стороной здание обращено к оврагу и не нуждалось в особом оформлении.

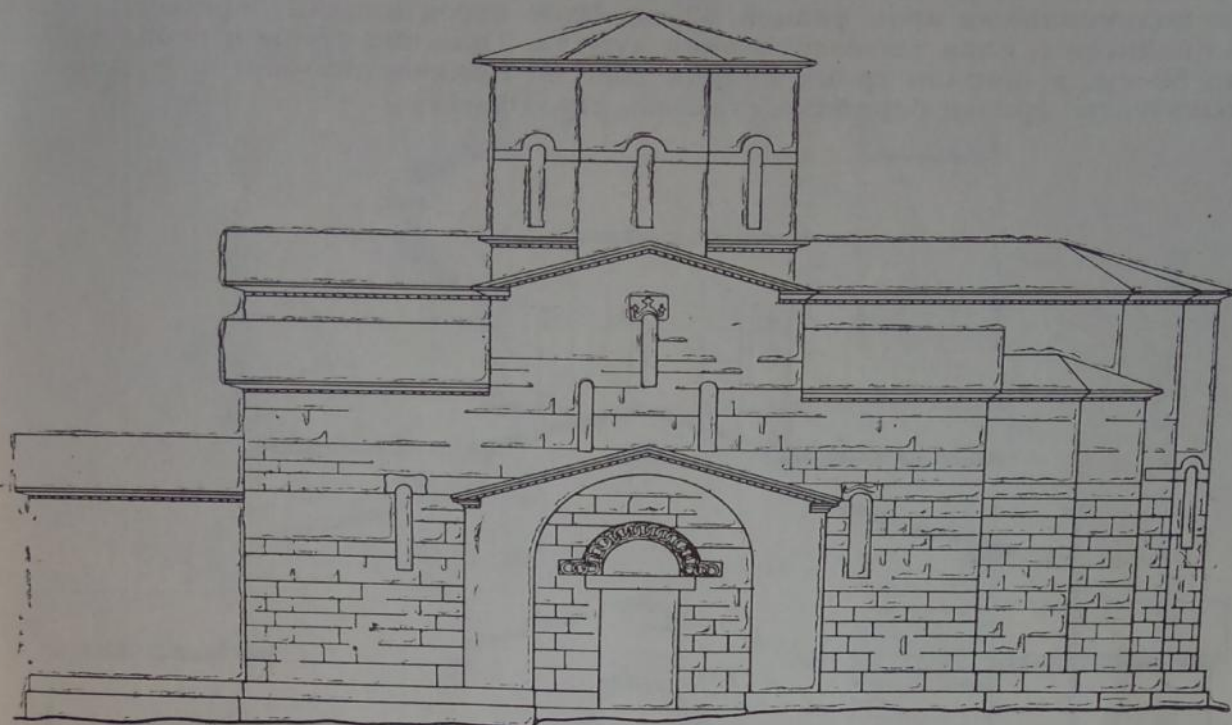
По сравнению с западной и южной, лучше сохранилось перекрытие северной двери, от которого сохранилось три ряда каменной облицовочной кладки восточного косяка. Хорошо сохранился и камень пяти перекрывающей дверь арки, там, где, надо думать, был проложен архитрав. Поверхность камня пяти тесана так же чисто, как и у камней арки, что свидетельствует о наличии тут архитрава; тут же, на уровне

⁸ Там же, с. 26.

⁹ См. указанную работу, с. 17—18.

¹⁰ Там же, с. 26—27.

камня пяты, к внешнему краю двери в толще стены имеется глубокая выемка, в которой уместился бы каменный архитрав. Таким образом, выясняется, что северный вход имел вверху открытый люнет¹¹.



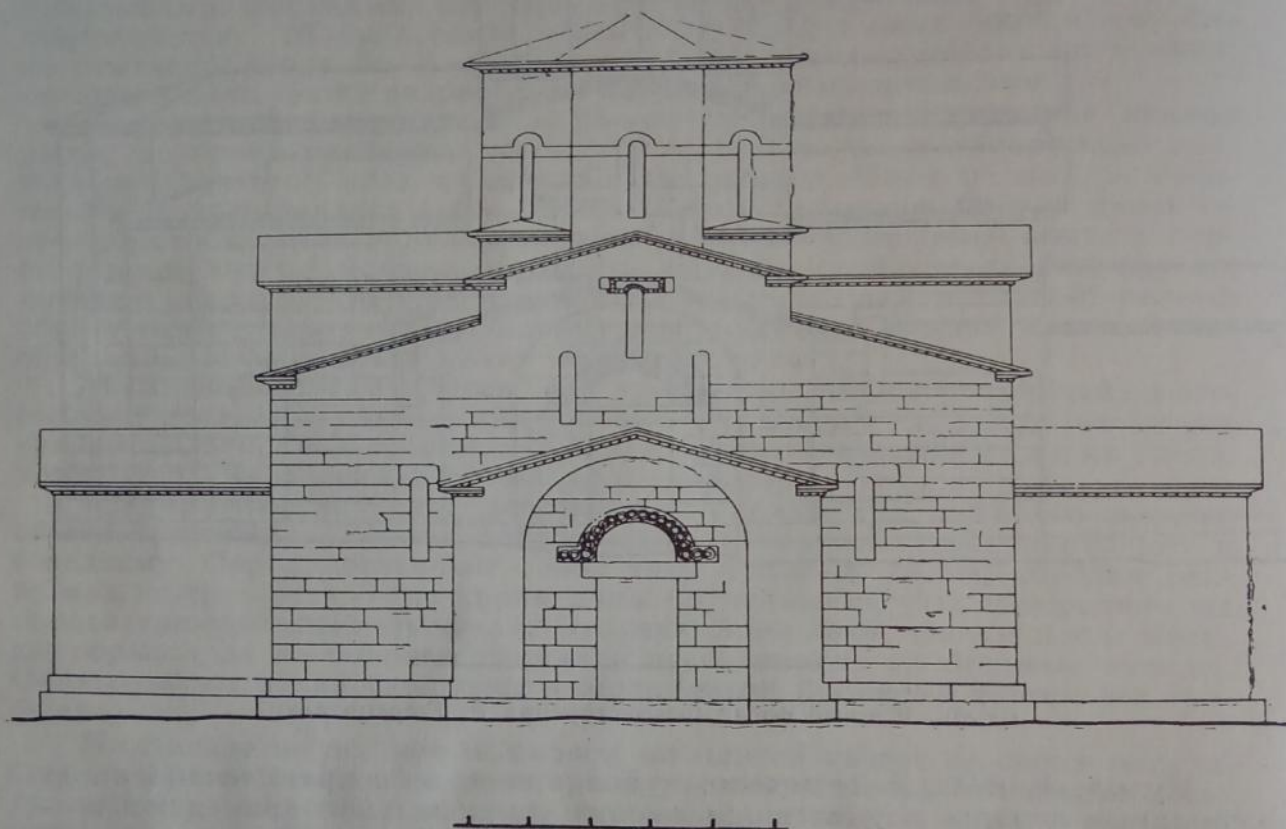
Бзыбь. Южный фасад (реконструкция Р. Гвердцители)

Купол: Как было отмечено, купол храма не сохранился. Но подкупольные столпы и уцелевшая высота триумфальной арки дают возможность лимитировать его ширину и местоположение. Во время раскопок был найден обвалившийся массив кладки купола, что позволило реставратору реконструировать его изначальные формы.

«Купол был целиком обрушен вместе с подкупольными арками, но при расчистке памятника между южной парой подкупольных устоев ближе к юго-западному устою был найден большой кусок кладки и с двухсторонней облицовкой. Он имел два ряда наружной фасадной кладки из 5 хорошо тесаных камней. От внутренней облицовки оставалось всего два небольших грубо тесаных камня обычных для внутренних стен этого памятника, которые еле держались и вскоре отпали. В плане этот кусок кладки с фасадной стороны образует угол равный 135° . Участок внутренней облицовки был настолько незначительным (всего 34 см), что проследить какую-либо кривизну не удавалось. Кроме этого сравнительно большого куска кладки было расчищено большое количество чисто тесаных камней, имеющих в плане угол равный также 135° .

¹¹ Аналогично церкви в Шоана.

Угол такой величины дает количество граней равное 8. Диаметр купола определяет расстояние между подкупольными устоями, которое равно $367 - 8$ см. Толщина стены получается графически, путем прочерчивания вышеописанного фрагмента кладки с $367 = 368$ см, при ширине подкупольных арок равной 60 см. Этот кусок кладки барабана точно садится в план восьмигранника купола. Толщина стены в ребре равна 89 см, а ширина грани купола 293 см. Количество окон определяет количество граней барабана (там же, стр. 10—11).



Бзыбь. Западный фасад (реконструкция Р. Гвердцители)

Удалось установить и систему фасадного декора барабана купола. «Довольно многочисленной оказалась группа расчищенных одинаково орнаментированных камней различной формы. Часть из них представляет собой навершия окон... другие — горизонтальные отвороты наверший... третьи — угловые камни. Поскольку угол этих камней равен 135° , то возникает предположение, что вся группа фрагментов должна представлять собой декор окон барабана купола. Практическая попытка его воссоздания дала полную картину первоначального купола. Кроме того, камни 61 и 62 точно заполняют пространство от края окна до ребра грани. Таким образом, профилированная полоса проходила через все грани купола, обходя полукружие верха окон» (там же, с. 27).

Кроме декора окон купола во время раскопок было найдено и завершение конической кровли, представляющее собой выточенную из камня заостренную шишечку.

Таким образом, несмотря на повреждение и частичное разрушение храма, удастся полностью реконструировать его первоначальный

облик. Как видно, храм рухнул тогда, когда жизнь в Бзыбской крепости уже прекратилась; до разрушения храм сохранял первоначальный вид и формы. Предложенный архитектором Русудан Гвердцители проект реконструкции храма дает верное представление о его первоначальном облике и не вызывает у нас никаких сомнений, так как основывается лишь на имеющихся, реально существующих данных. Данных же этих столько и такого рода, что в проекте реконструкции нет места для условности или вариантных допущений (см. чертежи реставрации). Единственное, для чего у реставратора не было бесспорных данных, это высота барабана купола, которая на представленных чертежах взята условно. Но и в этом пункте нам нечего оспаривать, так как автор исходит из характера и логики архитектуры храма.

Храм Бзыбской крепости типологически принадлежит к крестово-купольным храмам, где купол покоится на четырех свободно стоящих столпах крестового сечения. Основной массив храма, за исключением апсид, вписан в квадрат, геометрический центр которого совпадает с центром подкупольного квадрата. К квадратному массиву с востока примыкает трехчастное пространство, включающее алтарную апсиду с пастофориями по бокам, снаружи охваченное гранями. Восточный и западный рукава центрального крестового пространства немного длиннее северного и южного рукавов.

Несмотря на небольшие размеры, внешний вид храма производит впечатление монументального, состоящего из тяжелых, весомых масс ансамбля. Правда, восточная часть несколько более удлинена по отношению к вертикальной оси, чем западная, но композиция экстерьера все же воспринимается как спокойная и уравновешенная. Созданию такого художественного образа способствует то обстоятельство, что основной массив композиции храма воспринимается как возведенный на квадратном основании куб, одну сторону которого составляет длина западного фасада, другая же совпадает с длиной северного и южного фасадов (без восточных апсид). Внушительный объем приставленных с трех сторон портиков усиливают это впечатление и именно благодаря им выступы восточных апсид, воспринимаются такими же добавочными по отношению основного кубического массива объемами. Следует отметить, что проходящая по центру купола вертикальная ось точно совпадает с осью кубического массива. Так что, основная композиционная доминанта ансамбля масс храма акцентирует геометрическую ось этого кубического массива. Хотя благодаря выступам апсид южный и северный фасады в ортогональной проекции (на чертежах фасадов) выглядят асимметричными. Но в натуре глаз не фиксирует этого — приставленные к ним портики и резкий угол между выступом апсиды и плоскостью фасада диктуют совсем другой аспект восприятия, остается ненарушенным впечатление композиционного равновесия масс и плоскостей. Очевидно, что исходной точкой видения художественной композиции экстерьера для архитектора была задача создания уравновешенного, симметрично построенного образа.

Прежде чем мы перейдем к детальному анализу, считаем нужным отметить, что среди сохранившихся на территории Абхазии памятников архитектура Бзыби составляет в некотором смысле исключение — фасады храма оформлены при помощи орнаментов и рельефных композиций символического содержания, что ставит вопрос разбора фасадного декора. Вместе с тем, надо отметить, что этим памятник имеет больше точек соприкосновения с архитектурными школами Восточной Грузии, где, как мы увидим, обнаруживаются его непосредственные параллели и что дает возможность выяснить и продемонстрировать при-

роду декоративного убора архитектуры бзыбского храма на их фоне в связи с проблемами развития декора. Бзыбский мастер не изобретает новых декоративных композиций, не создает новых мотивов; несомненно хорошо знакомый с архитектурой разных регионов Грузии, он заимствует оттуда декоративные элементы и творчески преобразовывает их в своем произведении.

С раннего времени известен в зодчестве восточно-христианского мира прием, использованный для оформления восточного фасада бзыбского храма — объединение трех центральных окон общим навершием и, затем, применение того же профиля для самостоятельных крайних окон. В Грузии он известен в большом храме Мцхетского Джвари (VI в.), в Атенском Сионе, Мартвили, его мы видим и в Биети (IX в.), еще позже в Манглиси (XI в.)¹² и т. д. За пределами Грузии мы встречаем его в Армении, Сирии, Каппадокии¹³. Что касается самого декоративного мотива — комбинации крученого жгута с гладкой профилированной полочкой, то и в этом нет ничего оригинального и, насколько нам известно, она не встречается за пределами IX—X вв. Бзыбский зодчий часто обращается к крученому орнаменту. Он попадает повсюду: на бровках, на тяге, протянутой по барабану купола на уровне окон. Эта последняя похожа на орнаментальную полосу восточного фасада, но комбинация иная. Здесь крученый жгут вплетен между двумя плоскими полочками. Навершие такого профиля находит точную аналогию на боковом окне восточного фасада Вазисубанской базилики (конец VI века)¹⁴ и вокруг окна на восточном фасаде церкви Бурнашети в Джавахети (X в.).

К сожалению, декоративные навершия обоих нижних окон южного фасада дошли до нас в поврежденном виде. Одно, левое, и сегодня уцелевшее на месте, как сказано, дает представление лишь об общем рисунке, так как его поверхность выветрилась. Оно представляет собой обведенную вокруг полукруглого завершения окна узкую ленту с загнутыми и развевающимися вверху концами. Поиски генетических истоков этого мотива приводят нас к искусству Сасанидского Ирана. Эта, т. н. «сасанидская лента» проникла и в грузинское средневековое искусство и заняла определенное место в уборе зданий первых этапов раннесредневекового периода. Этот мотив применяется в основном для оформления окон и встречается почти что до XI века. Рисунок его в течении веков претерпевает трансформацию и постепенно отходит от своего первоначального вида. Так, например, в V в., на капителях Болнисского Сиона он все еще похож на свой чужеземный прообраз¹⁵. В уже переработанном и стилизованном виде находим мы его в трехцерковной базилике с. Цинарехи VII века¹⁶, на навершии же алтарного окна Самцеврисской церкви того же времени он орнаментализован и

¹² Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948, табл. 9, 11—18, 44, 46, 51, 76; Р. Мелисашвили, Полупещерный памятник в селе Биети. *Arg. Georgica*, 6—А, Тбилиси, 1963, рис. 14, табл. 12, 1; М. Двали, Манглиси, Тбилиси, 1974 (на груз. яз.), табл. 7, 20, 21.

¹³ См. хотя бы, примеры объединенных тягами наверший; Н. М. Токарский, Архитектура древней Армении, Ереван, 1946, илл. II, 18, 26—27, 39; Н. С. Butler, *Early churches in Syria*, Princeton University, 1929, ill. 28, 101, 104, 107, 133, 146—148, 157, 159, 664; M. Restle, *Studien zur frühbyzantinischen Architektur Kappadokiens*, 2 T. Wien, 1979, Abb. 2—3, 11, 52—56, 60—61, 94, 131—134.

¹⁴ Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тбилиси, 1959, с. 83.

¹⁵ Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, Тбилиси, 1940, табл. V.

¹⁶ Г. Н. Чубинашвили, История грузинского искусства, Тбилиси, 1936 (на груз. яз.), с. 120, рис. 144.

стилизован¹⁷. В самом позднем примере, в декоре «Берис Сакдари» начала X века¹⁸, мотив полностью переработан, но в чуть более ранних образцах его рисунок все еще создает иллюзию сходства со своим далеким предшественником. Наиболее близкую аналогию нашему памятнику находим в декоре восточного окна Жалетского храма периода VIII—IX веков¹⁹.

Украшение второго, нижнего окна, как отмечено выше, было обнаружено во время раскопок (фрагмент № 15). От него уцелело только лишь закрученное завершение левой части. Если мы реконструируем по этому фрагменту и второй правый край, то получим совершенно полную картину, параллелью которой можно назвать оформление южного окна церкви в Теловани VIII—IX веков²⁰.

Случайно уцелевшее украшение среднего верхнего окна южного фасада, которое помещалось по оси главного входа, осмыслено мастером по содержанию, как композиция, воспроизводящая символически в виде трех крестов — один из важнейших моментов христианского вероучения. Как установил Д. Айналов, такие три креста в христианской символике представляют собой иконографическую тему, созданную в Палестине и оттуда распространившуюся. Она символически воспроизводит сцену распятия Христа на Голгофе. По его же наблюдениям, эта композиция, представленная многочисленными памятниками как на Христианском Востоке, так и на Западе, используется до VIII—IX вв.²¹. В Грузии хронологический ареал ее распространения значительно более широк. Многочисленные ее примеры встречаются в декоративных фасадных ансамблях храмов, среди которых есть как ранние памятники, так и произведения архитектуры эпохи зрелого средневековья. Но на протяжении столетий эта композиция претерпевает определенные композиционные и стилистические видоизменения — от чисто репрезентативного, повествовательного воспроизведения до полной декоративной, орнаментальной переработки.

В ранних памятниках для этой символической темы в грузинской архитектурной пластике еще не найдено определенное место, да и не разработано композиционного соотношения между отдельными элементами. В V веке мы находим ее на капители северной галереи Болнисского Сиона. Кресты включены в общий орнаментальный убор капители. Все три одного размера (с удлиненными вертикальными тягами и довольно сильно укороченными горизонтальными); расположенные с равными промежутками, они размещены фризообразно, в одну строку. Оставшиеся между ними поля настолько плотно заполнены орнаментом, что в избранных для капитали орнаментальных узорах они едва различимы²².

В Телованском храме Джварпатиосани VIII—IX веков, в декоре архитрава двери, эта символическая редакция Распятия все еще воспроизведена в композиционном приеме, подобном Болнисскому. Три креста и здесь включены в декоративный ансамбль и также, как в Болниси, расположены по одной горизонтальной линии. Но, вместе с тем,

¹⁷ Г. Н. Чубинашвили, Самцеврисская церковь в Грузии. Вопросы истории искусства, I, Тбилиси, 1970, таб. 35—1.

¹⁸ Р. С. Мепишашвили, Берис Сакдари. *Arg. Georgica* 7—A, Тбилиси, 1971, рис. 2, таб. 26. (на груз. яз.).

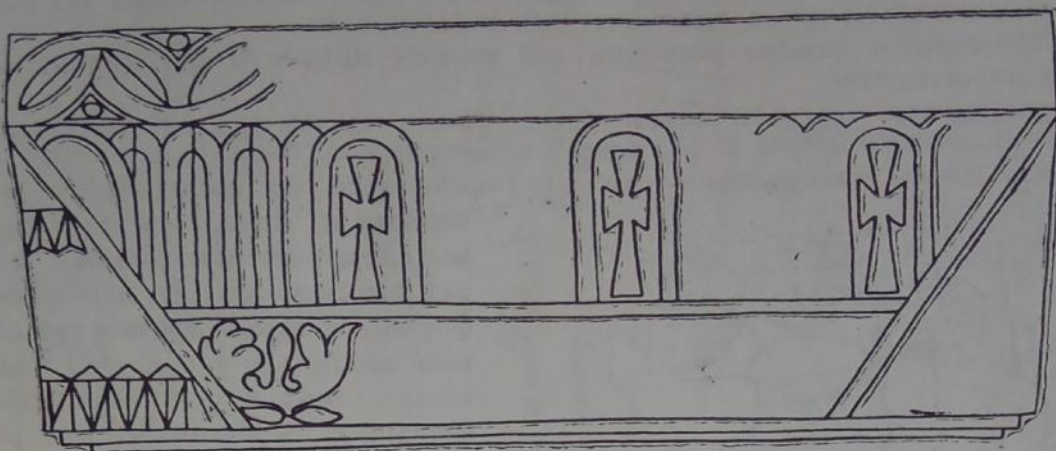
¹⁹ Н. Кадеишвили, Жалети, Тбилиси, 1964, рис. 8, таб. 22 (на груз. яз.).

²⁰ В. Цинцадзе, Телованский Джвар-Патиосани. *Arg. Georgica*, 5, Тбилиси, 1959, рис. 7, таб. 56 (на груз. яз.).

²¹ Д. Айналов, Эллинистические основы византийского искусства, СПб., 1901, с. 197—200.

²² Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, с. 186—187, таб. VIII.

в Теловани уже видна тенденция выделения особым рисунком среднего, главного креста. Насколько можно судить по этому, очень поврежденному изображению, средний крест равноконечен, с сильно расширяющимися к краям тяблами и, в отличие от двух других, он вписан



Болнисский Сион. Декор капители

в круг²³. Эта же тенденция выявляется и в выполнении мастером этих трех крестов в различной манере — крайние плоско врезаны в фон, средний же очерчен процарапанными линиями. Таким образом, несмотря на сходство композиционного расположения символических знаков, между болнисским и телованским рельефами имеются и значительные различия, разница же эта обусловлена отличными один от другого эпохальными, художественно-творческими интересами создавших их мастеров.

В VIII—IX вв. символическое изображение трех крестов занимает определенное место в тематическом репертуаре грузинского фасадного декора и представлено довольно многочисленными примерами. Большое количество сохранившихся образцов дает нам право сделать заключение, что символическая тема Голгофы приобрела наибольшую популярность и распространение именно в эту эпоху. В это же время были разработаны и иконографические и композиционные стороны изображения, которые стали в последующий период чем-то необходимым и, что самое главное, композиция постепенно заняла самую почетную и значительную часть культового здания — восточный фасад. Само расположение символических знаков стало подчиняться общему художественному декоративному решению фасада. Отныне кресты не располагаются более один рядом с другим, в одну строку, они составляют треугольник, в вершине которого центральный (символ распятого Христа) выделяется не только разницей в рисунке, но и богатым декоративным убором.

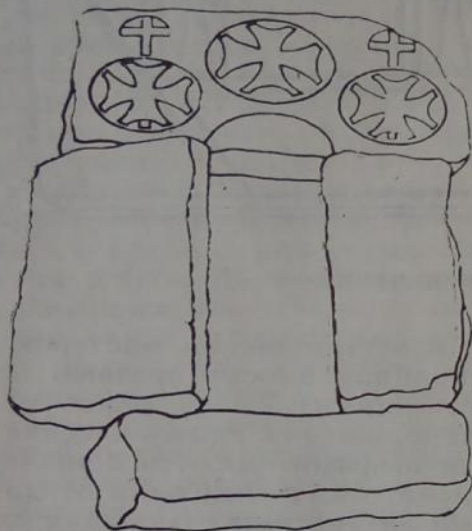
В VIII—IX веках символическое изображение Распятия большей частью связано с окном и используется зодчими для венчающего верхнюю часть окна декоративного акцента. Полукруглое завершение окон-

²³ В. Цицадзе в тексте отмечает наличие лишь двух крестов, но в приведенном в исследовании рисунке, исполненном им же, воспроизведены три (см. его «Теловани...», с. 85 ср. с. 86, рис. 9). И по нашим наблюдениям на памятнике видны следы рисунка среднего креста.

ного проема используется как своеобразный постамент, на котором воздвигнут центральный крест. Оно даже и похоже по форме на изобразительный знак, символизирующий гору Голгофу. Кресты располагаются или на этой «горе» или вокруг нее. Композиция становится чрезвычайно строгой и лаконичной — в отличие от Болниси и Теловачи знаки, символизирующие сцену Распятия, либо даются сами по себе, либо, во всяком случае, главенствуют в композиции.

Примерами такого решения мы можем привести выборочно несколько памятников.

Означенная символическая сцена высечена на архитраве западного окна относящейся к IX веку квабисхевской базилики во имя св. Марии²⁴. Здесь изображено три равноконечных, по отдельности впи-



Квабисхеви. Навершие окна

санных в круг, креста, пирамидально расположенных вокруг плоской арки сегментальной формы. Ложная арочка тут служит лишь для украшения завершения окна и все еще слабо связана с вырезанными над нею крестами.

Кроме трех рельефных крестов в композицию включено изображение еще одного, четвертого креста. Он легко нанесен одним лишь контурным рисунком и, к тому же, невелик. Сверху он обведен так же „процарапанным“ сегментом окружности. В художественном образе композиции этот крест не играет никакой роли и, как видно,

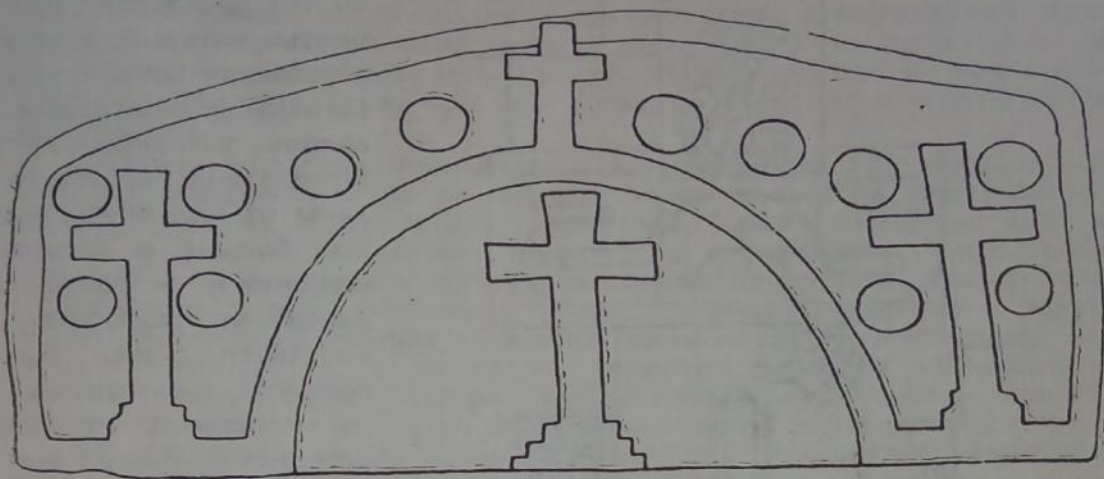
мастер внес его в качестве знака, необходимого для прочтения смысла сцены. Вполне возможно, что дуга изображает гору Голгофу, описанный же ею крест обозначает «святость» этой горы. Основание для такого понимания дает ряд более поздних памятников (Кумурдо, Дагет-Хачин, Бурнашети). Квабисхевский мастер, таким образом, довольствуется лапидарным показом символической сцены на Голгофе и не превносит в композицию никаких мотивов, служащих для декоративного обогащения.

Изображение той же сцены дано и в церкви села Тонети. Концы обведенной вокруг завершения окна профилированной бровки горизонтально отогнуты. Центральный крест установлен на вершине бровки, боковые кресты же стоят на ее горизонтальных отворотах.

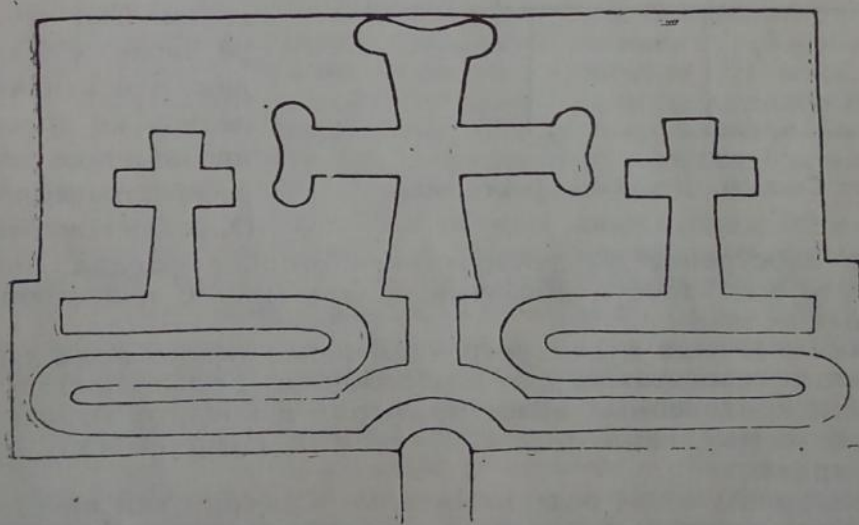
Строитель церкви в Гвелдеси придавал больше линейной подвижности ленте бровки, концы которой дважды горизонтально загибаются. Центральный крест больше по величине и более декоративен по сравнению с остальными двумя. Он возвышается в центре закругления окна, тогда

²⁴ Г. Н. Чубинашвили, Древняя базилика в ущелье Квабис-Хеви. Труды Тбилисского Гос. университета, XXXIX, 1948, с. 391—98 (на груз. яз.); см. также, его же — Вопросы истории искусства, т. I, Тбилиси, 1970.

как относительно простые и скромные два других опираются на крайние отвороты ленты. По сравнению с предыдущим примером в гвелдесской композиции, наряду с непосредственной передачей сцены, больше чем в двух вышеприведенных примерах ощущается желание внесения большей изобразительной динамики.



Дагет-Хачин. Тимпан



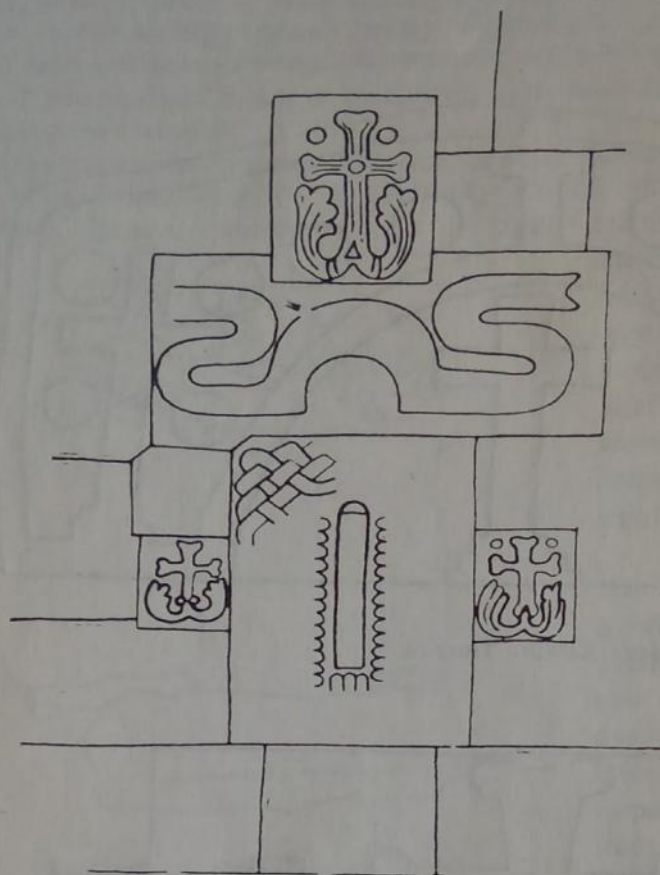
Гвелдеси. Навершие окна

В Берис Сакдари первой половины X века мастер демонстрирует уже полную независимость по отношению к первой редакции композиции трех крестов²⁵. Разработанная в творчестве предыдущих поколений компактная композиционная группа трех крестов и «горки» обхо-

²⁵ Р. С. Мелисашвили, Берис Сакдари, рис. 2, 4, 6, табл. 26.

дящей окно ленты, которую мы повстречали в приведенных выше памятниках и знакомую нам и по примеру Бзиби, где ощущается, что основной задачей мастера был показ семантической стороны темы, ви-

доизменена в Берис сакдари, здесь этот момент не столь значителен. Лаконичная композиционная группа тут расчленена на элементы, которые включены в развернутый вокруг окна богатый декоративный ансамбль фасадного декора. Процветшие кресты отделены от подобной гвелдеской бровки с загнутыми концами и декоративными акцентами разбросаны по плоскости стены. Кресты создают треугольник, но он независим от ленты, позаимствованная же от ранних образцов лента оторвалась от завершения окна и осталась в композиции самостоятельным символом. Так что, на примере Берис Сакдари мы видим, что к началу X века налицо не только отрицание но и новая переработка распространенной в VIII—IX веках композиции. В ней



Берис Сакдари. Декор восточного окна

ощущается заострение на декоративной стороне фасада, она не понимается более как просто носитель содержания с повествовательными атрибутами Распятия.

Начиная с X века мы не встречаем более такого рода художественного образца символического изображения Голгофской горы, какой мы видели в приведенных выше примерах и которые относятся к тому же кругу ее осмысления, что и изучаемый нами объект — навершие Бзибского храма.

В возведенном в 964 году памятнике Кумурдо три креста распределены по всему восточному фасаду. Они включены в целостный декоративный ансамбль фасада — два над крайними нижними окнами, третий же, выложенный кроваво-красным камнем, на оси симметрии фасада. Все три покоятся на собственных, отдельных постаментах²⁶.

Заслуживает внимания тот факт, что верхняя часть обоих нижних крестов вписана в полуциркульные дуги, которые, подобно кресту на навершии в Квабисхеви, как мы полагаем, являются не только деко-

²⁶ Н. П. Северов, Г. Н. Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда, М., 1947, илл. III и V.

ративным украшением, но одним из символических знаков сцены на Голгофе, усвоенным из ранних образцов.

Аналогичное композиционное решение символической редакции темы Голгофы находим мы и на восточном фасаде построенного в 1002 году Хцисского храма²⁷. Хцисский зодчий, подобно строителю Кумурдо, Сакоцари, берет составляющие тему Голгофы символические знаки не воедино, но членит их на отдельные элементы и так вводит их в общую декоративную систему фасада. Кресты, символизирующие разбойников, помещены в пределах боковых арок декоративной аркатуры фасада, по горизонтальной линии, проходящей выше уровня окон, а центральный, изображающий Христа, высоко поднят по оси симметрии фасада и все они, также как и в Кумурдо, слагаются в пирамидальную композицию.

Кресты и здесь составляют равнобедренный треугольник, основание которого находится на уровне выше завершения центрального окна, вершина же лежит в поле фронтона. Крайние нижние кресты различны по очертанию, но оба покоятся на ступенчатом пьедестале. Центральный крест, символ Христа, особенно изукрашен. Его утонченные, изысканные формы, богатство убора, блестящий рисунок и эффектная декоративность оттесняют на второй план показ семантической стороны изображения. Но, в то же время, несмотря на такое подчеркнутое выделение декоративно-орнаментального начала совершенно очевидно, что декоратор использовал для своей композиции образец, давно уже принятый для изображения темы Голгофы. Эта сторона наглядно проявляется в рисунке постамента креста, дугообразное очертание которого не подсказано логикой композиции, но исходит из установившейся традиции. В примерах, известных из предыдущих VIII—IX и X столетий эта форма встречалась нам в виде завершения окна, на котором, как на горе, возвышался символ распятия Христа (Гвелдеси, Тонети, Бзыбь) либо существовала в символическом изображении трех крестов в качестве самостоятельного составного элемента (Квабисхеви, Берис Сакдари в Эредви). Таким образом, в начале XI века, на примере Хциси, мы наблюдаем, с одной стороны, полную художественно-стилистическую и композиционную переработку выработанной в VIII—IX веках композиции, с другой же стороны в отдельных элементах все еще проглядывает связь с нею.

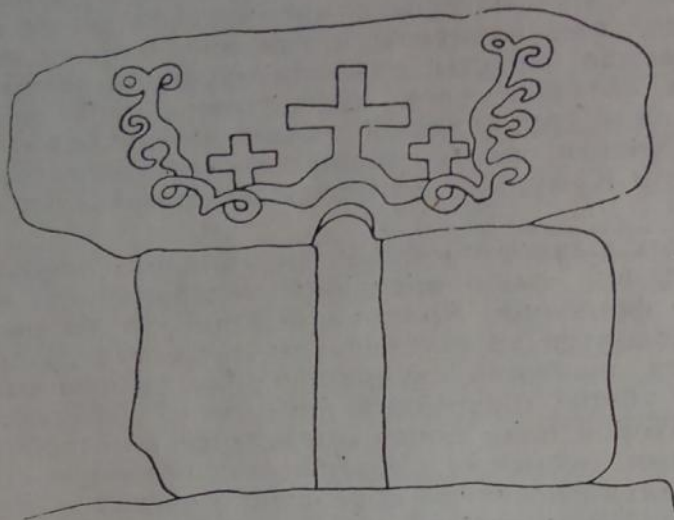
После Хциси, в следующих за ним памятниках 20-х годов XI века, эта связь уже отсутствует и тема трех крестов поглощена общим убором фасада, извивами декоративной аркатуры. Великолепный тому пример — восточный фасад Самтависского храма 1030 года.

Зато анахронизмом выглядит высеченная в начале XI века на восточном фасаде церкви Кабери (Картли) композиция на тему трех крестов. Дело в том, что мастер подает здесь композицию не в «расчлененном» виде — прием, начатки которого видны уже в Берис Сакдари первой половины X века и представленный в совершенно законченном виде к концу столетия в Хциси — и подражает более раннему варианту VIII—IX веков с его тесной группой, привязанной к завершению окна.

Рэне Шмерлинг считает манеру исполнения мастером Кабери архитектурного убора, вместе с каберской же алтарной преградой, характерной для второй половины X века, а такое «отстаивание» от прогрессивной линии развития грузинского пластического искусства, объясняет престарелым возрастом выполнявшего убор мастера. Но следует

²⁷ Р. Шмерлинг, Древний Цвимозетский храм близ с. Хциси. *Ars Georgica* 4, Тбилиси, 1955, рис. 4, табл. 48.

учесть и тот бесспорный факт, что строитель Кабери, как видно по его творению, не был наделен творческим художественно-декоративным даром, в его произведении не чувствуется и рука утонченного мастера-профессионала²⁸. „Провинциальный“, сельский строитель мог только лишь по-



Кабери. Навершие окна

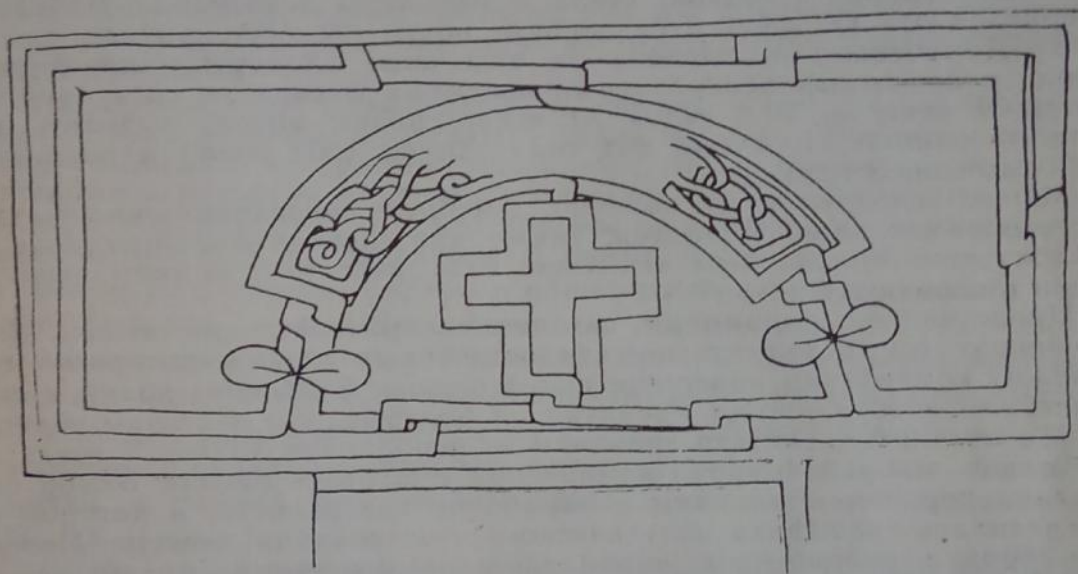
вторить чужую композицию, но не создать новую. Руку такого именно мастера видим мы как в архитектурном декоре здания, так и в выполненной для церкви алтарной преграде. Композиция высеченной над восточным окном символической сцены Голгофы, как сказано, взята мастером из ранних образцов. Но и повторяя их, он вносит в нее несколько особенных, собственных художественных штрихов, в

которых ясно виден отзвук художественных подходов, характерных для новой эпохи, для стилистической фазы XI века. Этот момент выпукло выступает в рисунке бровки, очертание концов которой по сравнению с Гвелдеси, Тонети и Берис Сакдари необычайно усложнилось и «процвело», обратив их, по сути, в растительный побег. В художественном образе композиции внимание зрителя, больше чем помещенные в центре гладкие, просто выточенные три креста, привлекают капризные извивы устремленных вверх побегов. В рельефе Кабери, таким образом, слабее, чем в ранних примерах, послуживших для него образцом, выражена репрезентативно-иконическая сторона символических знаков, столь наглядно выдвинутая на первый план в последних. В рисунке этой, выполненной без особого мастерства, композиции из Кабери сильнее выражено декоративное начало художественного образа, ритмическое изменение течения линии и ее экспрессивная напряженность, т. е. как раз те характерные художественные признаки, которыми отмечен стилистический подход наделенного большим даром, творчески-вдохновенного мастера Хциси, работавшего в начале XI века. В процветшем побеге навершия больше чувствуется вдохновение пластикой нижнего элемента центрального креста Хциси, растительного орнамента, чем созданной лентами наверший Гвелдеси и Берис Сакдари графикой. Так что, несмотря на «отсталость» мастера Кабери и примитивность его творчества, и в его работе виден вклад эпохи. Но в то же время, композиция Кабери все же анахронизм для XI века и единственный для этого времени запоздалый пример распространенного в VIII—IX веках варианта символического изображения Распятия.

²⁸ Р. Шмерлинг, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии*, Тбилиси, 1962, с. 96; Р. Мелисашвили, *Памятники архитектуры X—XI вв. в сел. Кабери и Гостибе*. *Arg Georgica*, 8—А, Тбилиси 1979, стр. 54, 55, таб. 24, 1.

После XI века интерес к данной теме в грузинской фасадной скульптуре постепенно затухает. Изображение трех крестов постепенно вытесняется с фасадов храмов и их место заступает один лишь, большой, эффектно распространяющийся по всему фасаду, исключительно украшенный и декоративно обогащенный крест (XII—XIII века — Икорта, Кабени Коджорский, Бетания, Гударехи, Кватахеви, Ахтала и т. д., памятники XIII—XIV веков — Сапара, Зарзма, Чуле). Но и символическая редакция изображения сцены Распятия не исчезает из обихода полностью. Кое-где, спорадически, она все же попадает и в этот период. В отдельных образцах позднего периода мы видим или подражание раннему образцу или его повторение, но не новый творческий композиционный поиск. В то же время, каждый из них отмечен печатью своего времени. Для иллюстрации того, какой облик приобретает интересующая нас тема в последующий период, приведем несколько примеров.

В памятнике XII—XIII веков, в селе Бурнашети, композиция трех крестов решена следующим образом: церковь в Бурнашети зального



Бурнашети. Тимпан

типа и вариант композиции Распятия на Голгофе высечен на архитраве южной двери. Мастер вплел крайние кресты, наподобие Самтависи, в бесконечное течение рельефного валика, дугу же «горы» поднял наверх и сделал ее замыкающим, увенчивающим композицию элементом. Характерно, что декоратор архитрава в Бурнашети для размещения трех крестов не обращается к фризовой композиции Болнисского Сиона или Теловани, что, естественно, больше подходило бы к прямоугольно очерченному кадру архитрава (что, кстати, создало бы лучшие условия и для заполняющей свободное поле надписи). Но он отвергает композиционное решение трех крестов в спокойном ритме, больше отвечающем запросам раннего этапа христианского искусства в Грузии и избирает характерную для художественного стиля эпохи тревожную ритмическую ткань, построенную на бесконечном сплетении линий.

Три креста изображены и на цилиндрическом выступе центральной апсиды Тбилисского Метехи 80-х годов XIII века. Но по сути, они

представляют собою нечто иное, как трехкратное повторение созданного Самтависским мастером для центрального креста восточного фасада рисунка.

Мы полагаем, что разобранные примеры дают достаточно ясное представление о том, как видоизменялась с течением времени художественно-стилистическая интерпретация установившейся символической редакции изображения Распятия, что всегда было вызвано теми новыми задачами развития искусства, которые выдвигались эпохой на хронологическом этапе того или иного произведения.

Наблюдения над фасадной пластикой привели нас к выводу, что композиция означенной темы прошла между V—XI веками следующие три фазы изменения:

1) Фризообразная (представленная Болнисским Сионом и Теловани) — V—VIII века.

2) Тесная группа связанных с навершием окна, пирамидально расположенных трех крестов — VIII—X века. С начала X века заметно разложение тесного рисунка, подчеркнута декоративная интерпретация отдельных элементов. Полукруглое завершение окна остается символом, означающим гору Голгофу, но воспринимается как декоративное украшение (Берис Сакдари, стела с надписью хевисупала Кобула)²⁹. В период VIII—IX веков этот вариант почти что общепризнан.

3) Композиция, расчленена на отдельные элементы, включенные, однако, в целостный декоративный ансамбль фасада — со второй половины X века до 30-х годов XI века, причем можно выделить два этапа — ранний (Кумурдо 964 года, Хциси 1002 года) и последующий (Самтависи 1030 г.).

Мы не подразумеваем, конечно, линейную последовательность этих трех этапов эволюции. Напротив, также как и всякая эволюция, и она характеризуется спиральным течением хода развития, пример чего мы видели в церкви в Кабери³⁰.

Представленные примеры, по нашему мнению, достаточно ясно очерчивают тот художественно-стилистический круг, к которому принадлежит композиция навершия южного окна Бзыбского храма с символическим изображением Распятия на Голгофе, что дает нам возможность, в частности, считать временем ее исполнения VIII—IX века.

Только что разобранный композиция с южного фасада Бзыби сохранила в хорошем состоянии и обработку поверхности, в которой ясно отразилась специфика пластического чувствования мастера. Поверхность бровки разработана параллельными штрихами; в той же манере выполнены убор западного окна, крученый орнамент навершия восточного фасада и полоса, включенная в тягу, обходящую барабан

²⁹ Еще один пример подобной композиции имеется неподалеку от Бзыби, среди фрагментов, вделанных в XIX в. в алтарь церкви в цитадели крепости Анакопия. Л. Хрушкова (Скульптура раннесредневековой Абхазии, Тбилиси, 1980, с. 13, табл. II, 2) не утя особенностей композиционного построения помещает плиту в круг памятников V—VI вв., но на самом деле она не может быть датирована временем ранее VIII—IX вв., а то и X в.

³⁰ Интересен в этом отношении декоративный убор восточного фасада Гурджаанской Квелацминда (VIII в.). Первоначально и здесь (Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, стр. 276; R. Mepissaschwili, W. Zinzadse, Die Kunst des alten Georgien, Leipzig, 1977, s. 120) над тремя окнами имелось по кресту, т. е. схема, напоминающая растространившуюся с X в. Но расположение их оснований на одном уровне, с незначительным повышением среднего и сама их пластика сближает композицию с ранними примерами. Здесь, также как и в аналогичной композиции Цхаватской церкви (VIII—IX вв.) видим как бы «монументализацию» обычной схемы VIII—IX вв.

купола — все эти элементы выдают руку одного мастера. Они представляют собой имитацию жгута посредством неглубоко врезаемых параллельных штрихов, но выполнены они не с ощущением пластичности, а плоскостно-графически. Точно также линейно-графически выполнена и резьба состоящего из кругов орнамента в уборе южной и западной дверей. В них нет и намека на ту сочную, пластическую лепку, которая постепенно внедряется в грузинскую архитектурную пластику живописного стиля, начиная с середины X века. Аналогии всем этим элементам находим в относительно раннее время, в VIII—IX вв., либо в начале X в. Так, напр., покрытый, «иссеченный» штрихами жгут очень похож на таковой архивольта западной двери в Армази Ксанском³¹. Есть сходство и с навершием двери храма 906 г. в Эредви, составленный из кругов орнамент которого так же графичен³², как бзыбский. Для понимания стилистической природы наверший бзыбской церкви любопытно сопоставить их с декором окон раннего слоя Руисского храма, относимого Г. Н. Чубинашвили к VIII—IX вв.³³. Сходство их не только и не столько в том, что и руисский мастер обращается к мотиву креста и оформляет оконный проем одним только навершием, но прежде всего в «графическом» понимании самой пластики навершия, плоскостности последнего. Манера резьбы бзыбского мастера характеризуется, таким образом, той же линейностью, которая типична как раз для пластики и, в частности, для архитектурного декора, VIII—IX вв.

Наглядная тому иллюстрация и сопоставление с выполненными в конце X века рельефами тимпанов храма в Бедиа. При этом сопоставлении становится совершенно очевидным, что мы имеем дело с двумя ступенями в развитии пластики, из которых к более раннему относится Бзыби, тогда как пластические приемы бедийского мастера свидетельствуют о большей, по сравнению с Бзыби, зрелости стиля.

Выше уже отмечалось, что и общее решение декоративного оформления фасадов — большие плоскости стены, декоративные акценты только над проемами дверей и окон, причем сохраняется значимость их конструкции, в качестве декоративного пятна на фасадной плоскости и т. д. — все еще основывается на художественных принципах старого, классического стиля, которые все еще сохраняют силу, хотя бы как пережитки, в ранней фазе живописного стиля — в переходную эпоху VIII—IX веков.

Точно также для зодчества древнего периода характерно и завершение дверного проема открытым люнетом. Не исключено, впрочем, что в Бзыбском храме люнеты были заполнены; оформленные такими люнетами входы зарегистрированы в памятниках VIII—IX веков в Кахетии и Джавахети³⁴. Подобное бзыбскому оформление дверного проема находим и в храме IX в. в Биети — и здесь на южной двери лента орнамента обведена только вокруг арочного завершения двери³⁵.

³¹ Г. Н. Чубинашвили, Архитектурные памятники VIII и IX веков в Ксанском ущелье. Вопросы... табл. 46—1.

³² Р. С. Меписашвили, Архитектурный памятник 906 г. в Эредви. *Ars Georgica* 4 (на груз. яз.), табл. 39.

³³ Г. Н. Чубинашвили, К истории Руисского храма. Вопросы... табл. 71.

³⁴ Н. Чубинашвили, Архитектурный памятник на месте древнего селения Сирго. Сообщения АН ГССР, т. IX, № 9, 1948; Его же, Аландза, там же, т. XVI, № 6, 1956.

³⁵ Р. С. Меписашвили, Полупещерный..., рис. 13, табл. 20.

Репертуар орнаментов, принципы оформления фасадов, манера выполнения декоративных украшений храма в Бзыби определяют VIII—IX века как время его построения, ряд же своеобразных черт заставляет думать, что не будет ошибкой отнести дату его построения не к начальной поре переходного периода, а к последнему его этапу — скорее всего IX в., точнее, последним его десятилетиям.

ХРАМ СИМОНА КАНАНИТА В АНАКОПИИ И ЛЫХНЕНСКИЙ ХРАМ

Храм Симона Кананита расположен в местечке Анакопия — Псырца (Новый Афон), на расстоянии полукилометра от берега моря в узком ущельи реки Псырца. На вершине горы, за церковью, высятся руины известной Анакопийской крепости, неподалеку же от нее, на склоне другой, находятся постройки основанного русским царским правительством в конце XIX в. монастыря, ныне ставшего составной частью устроенного здесь в советское время благоустроенного морского курорта.

Интересующий нас купольный храм довольно долго связывался с именем апостола Симона Кананита и считался местом его погребения. Еще писатель XVII в. Павел Аллепский упоминает Анакопийскую церковь, как построенную по местным преданиям над его могилой¹. Этому же мнения придерживаются почти все писавшие о храме в XIX столетии — Ф. Дюбуа де Монпере, А. Муравьев, П. Иоселиани, Гр. Дадiani, Д. Бакрадзе и, конечно, составители путеводителей по Новому Афону².

Между тем, как письменные источники, древнегрузинская письменная традиция, так и историки нашего времени, не связывают действительно существовавшего предания о кончине и погребении апостола Симона с Анакопией. Церковная традиция указывает, что он был похоронен в Никопсии³, которая не может быть отождествлена с Анакопией

¹ См. Б. Ломинадзе, Из истории феодальных отношений в Грузии, I, Сеньории, Тбилиси, 1966 (на груз. яз.), 202.

² Ф. Дюбуа де Монпере, Путешествие вокруг Кавказа, I, Труды Института абхазской культуры им. Н. Я. Марра, вып. VI, Сухуми, 1937, стр. 130; А. Муравьев, Грузия и Армения, т. III, СПб, 1848, с. 297; П. Иоселиани, Города, существовавшие и существующие в Грузии, Тифлис, 1850, стр. 12—13; его же, Жизнеописание святых, прославляемых православною грузинскою церковью, Тифлис, 1850, прим. 3 на с. 6; Григ. Дадiani, Путешествие абхазского миссионера. Духовный вестник Грузии, Тифлис, 1865, X (на груз. яз.), с. 84; Д. Бакрадзе, Кавказ в древних памятниках христианства, Тифлис, 1875, с. 25; А...Ъ, Религиозные верования абхазцев. Сборник сведений о кавказских горцах, вып. V. Тифлис, 1871; с. 1—2; Леонид, Абхазия и в ней Ново-Афонский Симоно-Кананитский монастырь, М., 1885, с. 19, 48 (то же, И. Н. Путеводитель того же названия, М., 1898, с. 79); Ново-Афонский Симоно-Кананитский монастырь на берегу Черного моря, в Абхазии. Путеводитель, Одесса, 1912, с. 6.

³ В грузинской литературе наиболее определенно, пожалуй, Житие Георгия Мтацминдели. Памятники древнегрузинской агиографической литературы, т. II, Тбилиси, 1967 (на груз. яз.), с. 154.

хотя бы потому, что древние хроники⁴, равно как и царевич Вахушти⁵ четко различают два этих географических пункта. По современным представлениям, единодушно разделяемым всеми исследователями, Никопсия, являвшаяся уже с VIII в. политической границей Западной Грузии, а позже и объединенного грузинского феодального государства, находилась близ Туапсе, и развалины ее и сейчас сохранились на берегу р. Нечепсухо⁶. Анакопия же, древняя Трахея, находившаяся на границе Абазгии и Апсолии⁷, столица Абхазского царства до перенесения ее в Кутаиси⁸, сыгравшая, таким образом, важную роль в истории Западной Грузии. Как явствует из работ вышеназванных, а также других авторов⁹, недвусмысленно ставивших знак равенства между Никопсией и Анакопией, с определенного времени перестали различать эти два топонима, а предание о Симоне Кананите перенесли на сохранившуюся здесь и, вероятно, почитавшуюся древнюю церковь.

Анакопийская церковь Симона Кананита представляет собой центрально-купольную церковь с нартексом и пастофориями. Строена она из тесаного белого известняка. Объем церкви снаружи вписан в общий прямоугольник, лишь с востока она завершена тремя выступающими массивами апсид трехчастного алтаря. Крайние выступы снаружи полукруглые, средний же пятигранный. Купол опирается на четыре свободно стоящих столпа, имеющих в плане крестообразное очертание. Изнутри здание оштукатурено, но под побелкой прослеживаются древние, неискаженные формы. Восточный рукав продолжен короткой бемой. Ее сводчатое перекрытие спускается тремя ступенями и таким образом переходит в округлость конхи алтарной апсиды. Пяты как конхи, так и этих выступов подчеркнуты импостами — прием, знакомый нам по Бзыбскому храму (тоже видим и в Гантиадской базилике). Подковообразная в плане алтарная апсида сообщается с боковыми (подковообразными же) апсидами пастофориев. Пастофории здесь — так же как в Бзыби и в других подлежащих нашему рассмотрению памятниках — не отгорожены с запада стенами, вернее, здесь нет

⁴ Ср. Картлис Цховреба, т. I, Тбилиси, 1955 (на груз. яз.), ср. с. 235—236; 295, 299, 317 и 318.

⁵ Вахушти, История Грузии. Картлис Цховреба, т. IV, Тбилиси, 1979 (на груз. яз.), с. 781 и 789 (Никопсией он считает нынешнюю Бичвинта).

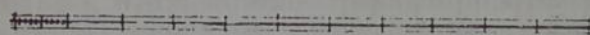
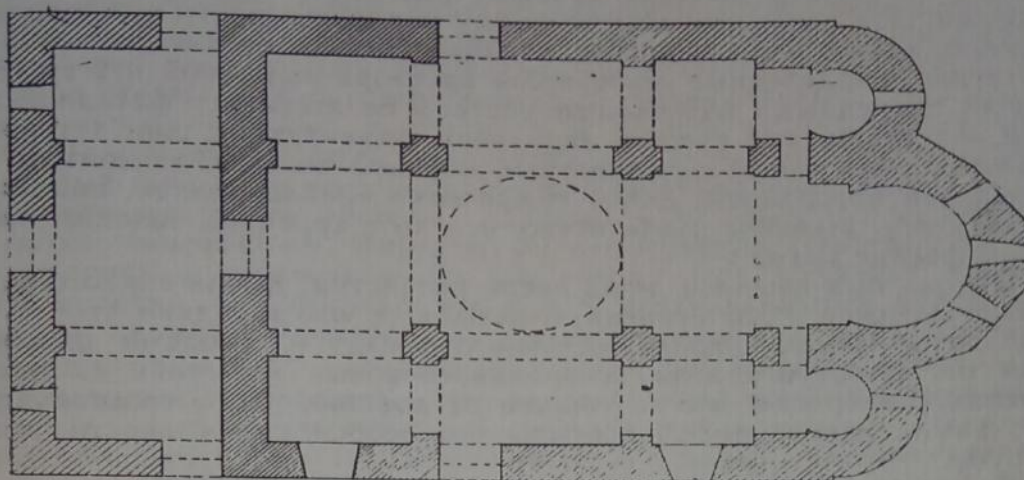
⁶ См. напр., Ив. Джавахишвили, История грузинского народа, т. II, Тбилиси, 1965, с. 52; П. Ингорюк, Гиорги Мерчуле, грузинский писатель X века, Тбилиси, 1954, с. 211, 226; С. Джанашиа, Труды, т. III, Тбилиси, 1959, с. 119 (все на груз. яз.); З. Анчабадзе, назв. раб., с. 67; М. Лордкипанидзе, Политическое объединение феодальной Грузии, Тбилиси, 1963, с. 186; Д. Мухелишвили, Основные вопросы исторической географии Грузии, т. II, Тбилиси, 1980, с. 141 (обе — на груз. яз.).

⁷ Эта идентификация предложена еще Ф. Дюбуа де Монпере (назв. раб., там же), того же мнения Д. Бакрадзе (назв. раб.), П. Уварова, (МАК, IV, стр. 8), Н. Бердзенишвили (Вопросы истории Грузии, т. VIII, Тбилиси, 1975, на груз. яз., с. 503); Д. Мухелишвили, (назв. раб., т. I, Тбилиси, 1977, с. 119). С. Джанашиа полагал, что Трахею следует искать в нынешних Гаграх (Труды, I, Тбилиси, 1948, на груз. яз., стр. 73 и прим. 3 здесь же). Об архитектуре крепости см. В. Лекавинадзе, По поводу Анакопийской крепости. Вестник Гос. музея Грузии им. акад. С. Н. Джанашиа, т. XXV—V, Тбилиси, 1968.

⁸ См. напр. М. Лордкипанидзе, назв. раб., с. 195; Д. Мухелишвили, назв. раб., т. II, с. 151.

⁹ Гюльденштедт, Путешествие по Грузии, т. I, Тбилиси, 1962 (издание немецкого текста с груз. переводом Г. Гелашвили), с. 170 и 171; М. Brosset, Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie, St. Pb., 1848, 8 Rap., p. 115.

изолированных пастофориев. Эти боковые помещения алтаря раскрываются в междрукавные помещения главного пространства. Боковые ап-

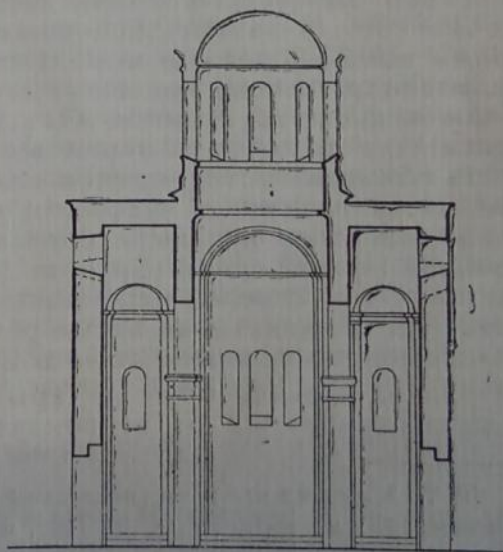


Анакопия. План

сиды также снабжены бемами. Пяты конх этих апсид так же обведены тягами, профиль которых аналогичен таковому главной апсиды.

В симметричное, спокойное внутреннее пространство, высокое и стройное, ведут три двери—западная дверь, выходящая в нартекс, и южная и северная, сдвинутые от средней оси рукавов к западу. Западные края двух последних сращены с юго-западной и северо-западной пилястрами. В средней апсиде устроено три окна, по три окна имеется в каждом из рукавов креста и еще по одному в междрукавных пространствах. Одним окном освещается и каждый из пастофориев.

С запада к основному объему примыкает прямоугольный в плане нартекс, так же имеющий три входа: по одному в каждой стене. Внутреннее пространство нартекса делится двумя, перекинутыми с западной стены на восточную, арками на три части. Средняя часть, перекрытая сводом, ось которого совпадает с западно-восточной осью собст-



Анакопия. Поперечный разрез на восток

венно церкви, выше двух остальных. Относительно низкие боковые отрезки крыты сводами, поддерживаемыми арками, опертymi у западной стены на пилястры, а при внутренней — на кронштейны.

Анакопийский храм, как сказано, выведен тесаным камнем. Углы, а также оконные и дверные проемы, выложены крупными каменными квадрами. Эти последние имеют форму кирпича и почти все одинаковы. Уложены камни равномерными рядами, Они не соприкасаются непосредственно, разделенные прослойкой раствора толщиной в 2 см. Замешанный с крупными камешками раствор не достигает фасадной плоскости — оставшаяся пустота заполнена штукатуркой, для которой использован просеянный разноцветный морской песок. Посредством этого приема вся поверхность стены графически «разлинована», каждый же камень особо выделен (любопытно, что этот прием не находим на восточном фасаде храма).

Цоколь был выявлен лишь после расчистки. Вдоль южного фасада он был выложен в две ступени, переходя на юго-западном углу в трехступенчатый. Выше цоколь восточного фасада — средняя апсида высятся на пятиступенчатом основании, боковые же стоят на четырех ступенях. Интересно, что в отличие от хорошо, чисто тесаной кладки стен, камни основания обработаны без особой тщательности, довольно грубо.

Среди фасадов выделяется, конечно, трехчастный восточный фасад. Здесь же находится и единственный декоративный акцент — тяга поверх окон алтаря. Эта профилированная тяга обведена вокруг арок всех трех окон. Над средним окном высечено еще изображение крестов. На южном фасаде привлекает внимание оформление двери нартекса. Она перекрыта мощным архитравом, на котором высечен крест в медальоне и греческая надпись¹⁰. Над архитравом выложен «ложный», декоративный люнет.

Здесь, же, на южном фасаде, имеется надпись, свидетельствующая о возобновлении храма в 1882 г. И в самом деле, на первый взгляд церковь кажется очень сильно переделанной, но это впечатление значительно смягчается более детальным ознакомлением с памятником. Кроме того, в нашем распоряжении имеются снятые до возобновления храма ново-афонскими монахами фотографии из коллекции Д. Ермакова, и свидетельства видевших его лиц (об этом см. ниже). По фотографиям видно, что целиком был утерян купол, обрушены были верхние части стен рукавов и западных междрукавных отрезков, была утеряна часть облицовки стен, причем как по продольным фасадам, так и в верхней части алтаря; в частности от тройной арки обходящего алтарные окна навершия на месте оставался лишь горизонтальный отворот на крайней южной грани. Зато на фотографиях видим и сводчатые притворы с юга и севера, перпендикулярные продольной оси храма и, видимо, уничтоженные во время ремонта церкви.

Ремонтированные части хорошо распознаются и на глаз. Не говоря уже о поставленной на крышу нартекса колокольне, новые камни сильно отличаются от первоначальных фактурой и цветом, давая воз-

¹⁰ Т. Каухчишвили, последний издатель надписи (Греческие надписи Грузии, Тбилиси, 1951 на груз. яз., с. 18—19), читает ее так: «Матерь света, спаси джикетского архимандрита Георгия». Надпись эта, относящаяся к зданию (архим. Леонид считал ее повторно использованным надгробием, наз. раб., с. 50—51), ничего не дает для датировки, так как названное в ней лицо нам неизвестно, палеография же дает предел VII—XIV вв. Из других ранних публикаций надписи см.: И. Помяловский, Сборник греческих и латинских надписей Кавказа, 1881, стр. 41; В. В. Латышев, К истории христианства на Кавказе. Греческие надписи из Ново-Афонского монастыря, СПб, 1911, с. 3.

возможность выделить возобновленные участки облицовки. Руку реставраторов выдают и кресты восточного фасада, хотя во время ремонта, несомненно, воспроизвели первоначальную схему декора. Кое-что привнесено в интерьер — уродуют внутреннее пространство храма формами, которыми скрыты более простые каменные профилированные детали. Так, например, первоначальные архивольты и сложный профиль импосты под элементами из штукатурки на месте соединения перекинутой с северной стены арки с северо-западным подкупольным столпом. Не первоначальны, очевидно, и северная и южная подкупольные арки. Древние арки должны были находиться выше, о чем свидетельствует полукруглый выступ на краю, образующий своеобразный «лоб».

Полностью исчезли древние карнизы. Они были либо утеряны, либо сильно повреждены. Впрочем, на фотографиях различаются как будто фрагменты горизонтальных тяг вверху стен, имеющих профиль двойной полочки — возможно, это и есть первоначальный карниз.

Таким образом, значительная часть стоящего сейчас здания — плод реставрации XIX века. Однако достаточно много сохранилось и от первоначального строения, и, что самое главное, осталась неизменной композиция, уцелела значительная часть корпуса церкви и немалый процент облицовки. Так что, несмотря на все потери, Симоно-Кананитская церковь Анакопий вполне может быть рассмотрена в ряду средневековых культовых памятников.

Первым среди исследователей старины Анакопийский храм упомянул Ф. Дюбуа де Монпере, отметивший, что среди руин Анакопии «только одна маленькая очень древняя церковь напоминает нам о живых»¹¹. Более подробное описание находим у А. Муравьева¹². Он нашел церковь почти уцелевшей, хотя и лишившейся купола¹³. Он называет вход с юга, характеризует устройство алтаря («совершенно греческое, с тройным разделением») и строительную технику, удивляясь тонкости стен, сложенных, как он почему-то счел, из «Римского кирпича». называет он и остатки фресок, ныне совершенно исчезнувших. Данные А. Муравьева, включая и ошибочное определение строительного материала, как кирпича, довольно основательно утвердились в литературе. Их повторяет П. Иоселиани, они составляют основную часть статьи Д. Бакрадзе, они помещены и в путеводителях архимандрита Леонида и И. Н.¹⁴. Архимандрит Леонид, однако, добавляет от себя и некоторые новые сведения и исправления — дает число окон в алтаре и подчеркивает, что «стены сложены из дикого камня, а не из кирпича». Но первым исследователем храма все же следует считать П. Уварова, специально рассмотревшего храм в IV томе «Материалов по археологии Кавказа» и опубликовавшую к тому же его план¹⁵. Она уподобляет церковь Симона Кананита Пицундскому храму, отмечает, что «весьма незначительный купол» покоится на четырех крестовидных столпах, части алтаря, не являясь, в отличие от традиционного решения вполне самостоятельными помещениями, не связываются между собой дверями.

¹¹ Ф. Дюбуа де Монпере, назв. раб., там же.

¹² А. Муравьев, назв. раб., с. 296.

¹³ Таким образом, не соответствует действительности сообщение А...Б. что храм был совсем цел до 1859 г. и намеренно разрушен (именно свод — (?) неким Гасаном Маргани (Религиозные верования..., с. 2).

¹⁴ П. Иоселиани, Жизнеописание..., с. 6, прим. 3; Д. Бакрадзе, назв. раб., там же; Леонид, назв. раб., с. 48—49; И. Н., назв. раб., с. 79. Кирпичной считает Анакопийскую церковь и М. Броссе (назв. раб., с. 114), ограничивающийся, впрочем, кратким ее упоминанием и приводящий общую схему плана (р. 115).

¹⁵ МАК, IV, с. 8—9, рис. I.

П. Уваровой приведены размеры храма, число и местоположение проемов. Упоминает она и фрагмент росписи в диаконнике. Однако, и в этом описании находим ряд неточностей. Во-первых, не совпадают описательные данные и приведенный в книге план, на который нанесены четыре а два столпа. Затем строительным материалом вновь назван кирпич «с прослойками известковых плит расположенных правильными рядами через всякие четыре или пять рядов». т. е. смешивает Анакопию с Бичвинта. Подчеркивая, что ново-афонские монахи «так неумело и грубо» реставрировали храм¹⁶, что он потерял всякое значение для науки, она тем не менее считает возможным предположить датировать его VI—VIII вв., так как по историческим данным он восстанавливался в XII в.¹⁷ Важным является сообщение П. Уваровой о фундаментах с юга и с севера, позволивших ей предположить наличие (кроме отмеченного еще А. Муравьевым западного «придела») притворов у продольных фасадов храма. Таким образом, тогда все еще виднелись остатки известных нам по старым фотографиям портиков.

Иной точки зрения на архитектуру анакопийской церкви придерживался А. Башкиров¹⁸. В отличие от П. Уваровой он полагал, что несмотря на реставрацию памятника, «основные черты его соблюдены». Дав сжатое описание, он сближает церковь по форме проемов с храмами в Лыхны и Бичвинта, предполагая также, что древний купол должен был быть похож на Лыхненский. А. Башкиров считает возможным датировать храм Симона Кананита X—XI вв. При этом и он дает ошибочную характеристику строительной техники, говоря, что «материалом храма служит, как в Пицунде и Драндах, местный камень, сработанный в солидные блоки, прослоенный кирпичными рядами». В дальнейшем, архитектура церкви хоть и не становилась объектом отдельного исследования, но как в научных, так и популярных работах встречаются различные датировки, колеблющиеся приблизительно между VIII—XIII веками¹⁹.

II

По своей архитектуре тесно связан с Анакопийским храм в с. Лыхны (Лихне). Этот последний находится севернее Гудаута, на расстоянии 4—5 км от берега моря. Церковь возвышается на широко раскинувшейся равнине, неподалеку от нее имеются еще развалины древнего дворца.

Дорога к храму ведет с юго-востока. Еще издали привлекает внимание его высокий нижний корпус с высокими портиками, примыкающими к нему с трех сторон (юга, запада, севера) и, что главное, очень небольшим относительно вытянутого вверх корпуса, куполом. Таким образом, с первого же взгляда ощущается некоторое внутреннее противоречие — устремление ввысь, намеченное в нижней части здания, не находит завершения, ему противостоит и умеряет его незначительность размеров купола. Этот же последний, не будучи в состоянии ответить общим повышенным пропорциям, не завершает ансамбля, представля-

¹⁶ Он был заново освящен 10. V. 1882 года.

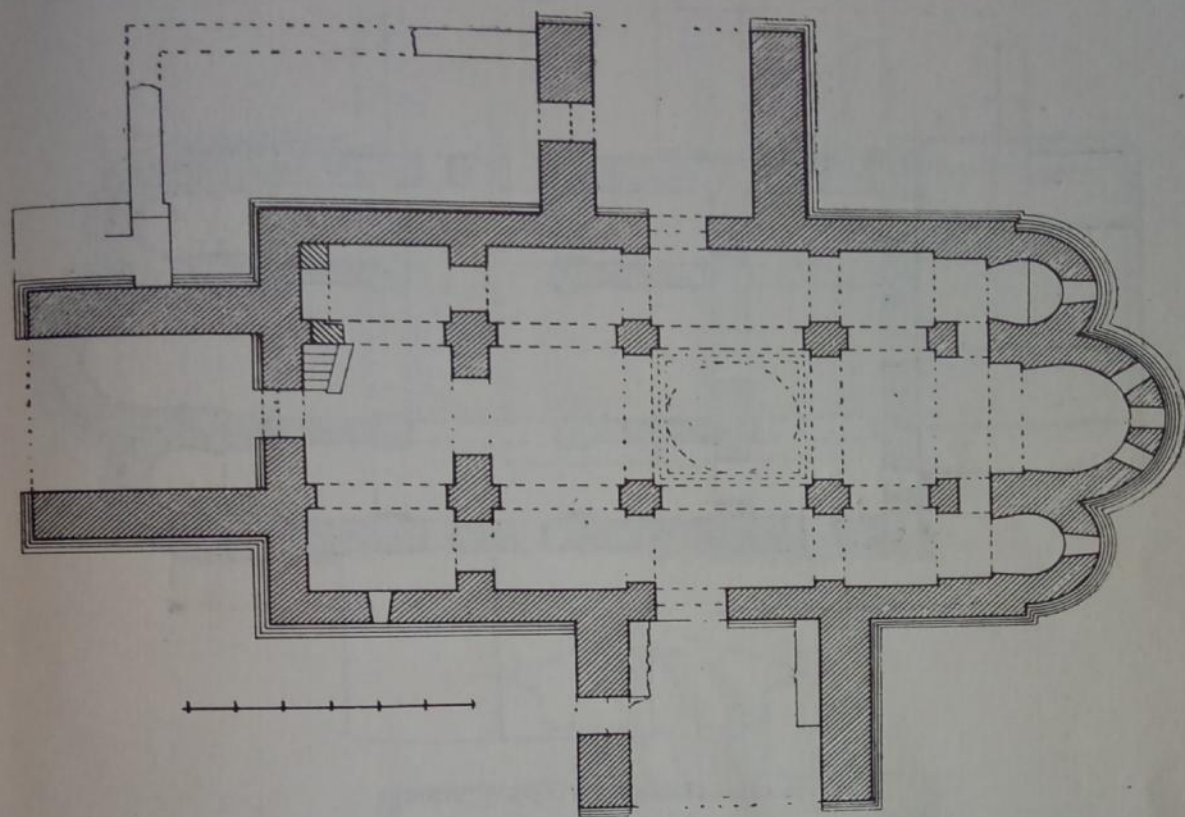
¹⁷ Очевидно, имеется в виду обнаруженная в свое время под престолом византийская монета, по которой было предположено возобновление церкви Алексеем Комненом (А...Ъ, назв. раб., с. 2).

¹⁸ А. С. Башкиров, Археологические изыскания в Абхазии летом 1925 года. Известия Абхазского научного общества, вып. V, Сухуми, 1926, с. 52.

¹⁹ Напр. З. Анчабадзе (назв. раб., с. 152) — IX—X вв.; В. Пачулиа (В стране Золотого Руна, М., 1964) — X—XIII вв.; Ю. Н. Воронов (В мире архитектурных памятников Абхазии, М., 1978) — IX—X вв.

ется не главенствующей над всеми массами доминантой, а лишь небольшим акцентом.

Храм построен из желтого пористого камня. Он стоит на трехступенчатом цоколе, переходящем на восточном фасаде в четырехступенчатый для боковых и пятиступенчатый для средней апсиды. Основной

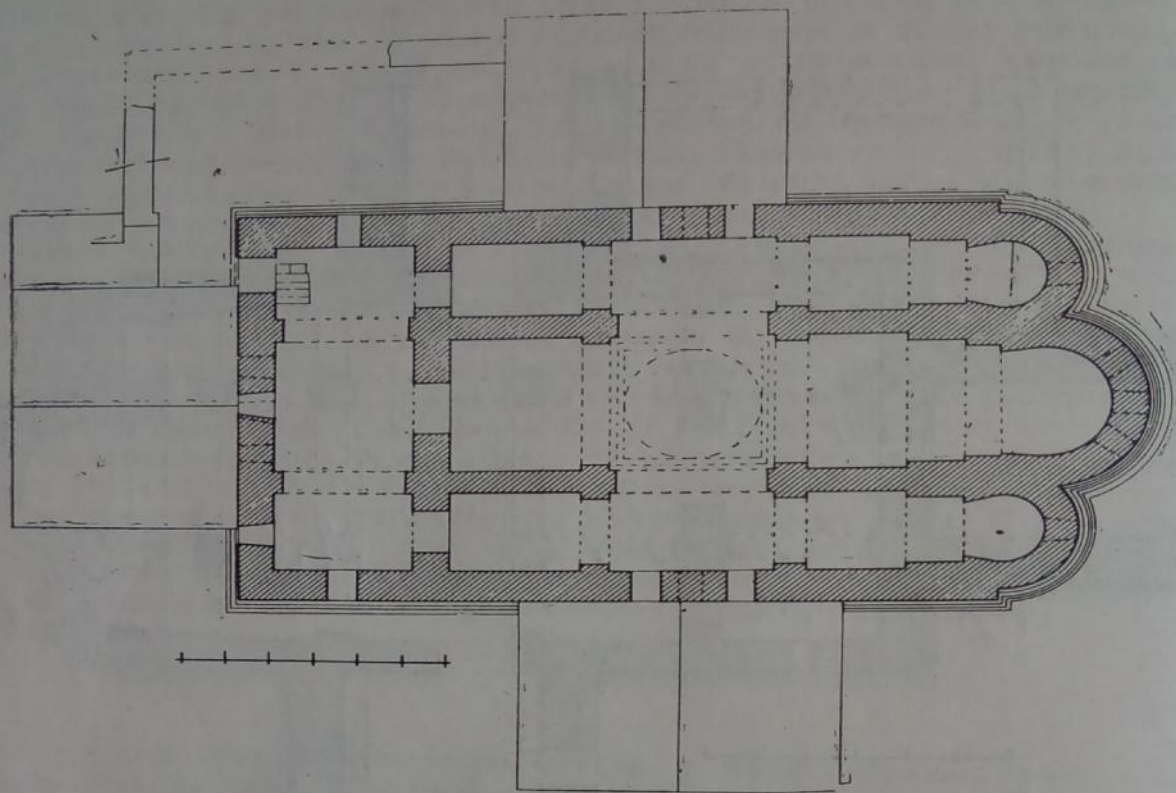


Лыхны. План

куб (точнее параллелепипед) здания двухэтажный и равняется по высоте таковой боковых апсид. Рукава креста ненамного возвышаются над основным объемом и еще одну ступень в общем построении масс образуют вышеназванные портики. План храма во многом схож с планом церкви в Анакопии. Купол и здесь утвержден на четырех свободно стоящих крестообразных столпах. Три апсиды алтаря и в этом случае выступают из общего четырехугольника и имеют изнутри подковообразную форму. Пастофории, при этом, и тут не замкнуты с запада стеной, а непосредственно вливаются в основное пространство. Основная продольная ось Запад-Восток и здесь удлинена бемой алтарной апсиды. С запада к основному пространству и здесь примыкает по всей ширине церкви нартекс, но здесь над ним, по всей его длине возведен второй этаж, представляющий собой хоры.

Переход с подкупольного квадрата на круг здесь осуществляется с помощью парусов. Паруса покоятся на двухступенчатых подкупольных арках. Поверх последних, под самым основанием барабана купола, дана еще выступающая тяга (ср. ниже профиль подкупольных арок и тягу—значительно более выдающуюся вперед—в Моквском храме!). В

барабане купола прорезано восемь низких окон. Между ними выступают восемь плоских ребер, сходящихся в вершине купола, так что поверхность цилиндрического барабана и самого купола как бы «гофрирована». По три окна имеется в каждом из рукавов креста. Кроме



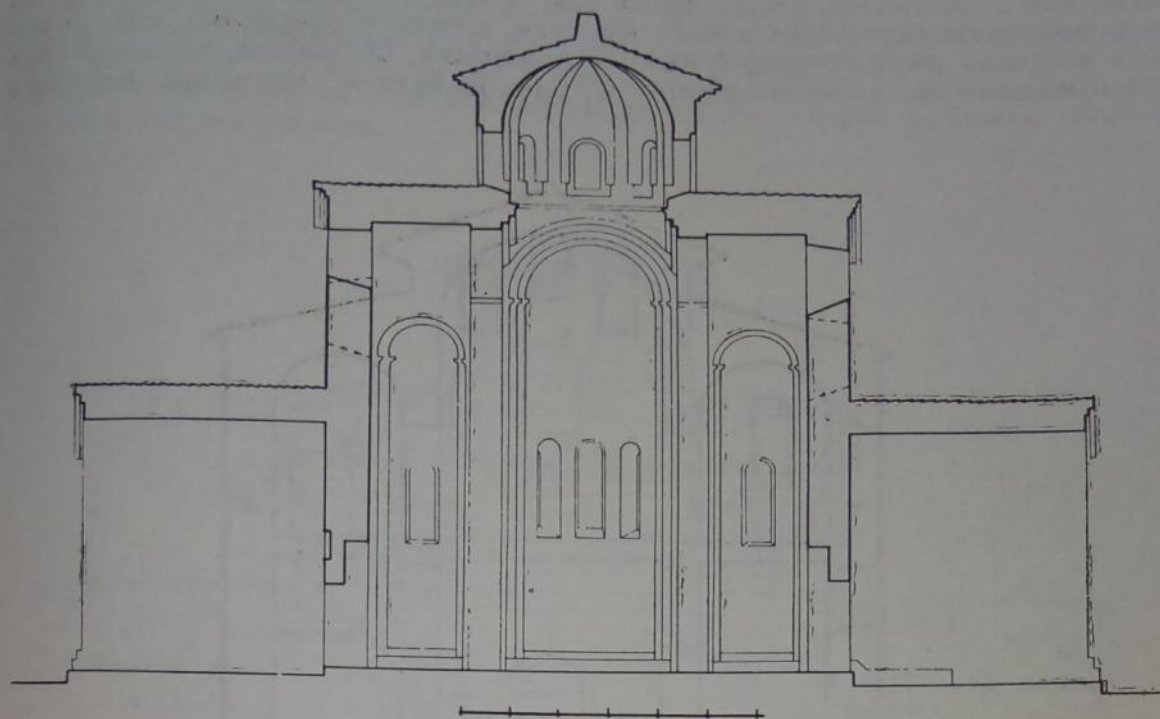
Лыхны. План по второму этажу

того, в западной части южной стены прорезаны одно над другим еще два окна — верхнее из них освещает хоры, нижнее же — нартекс. С севера имеется лишь только окно верхнего этажа.

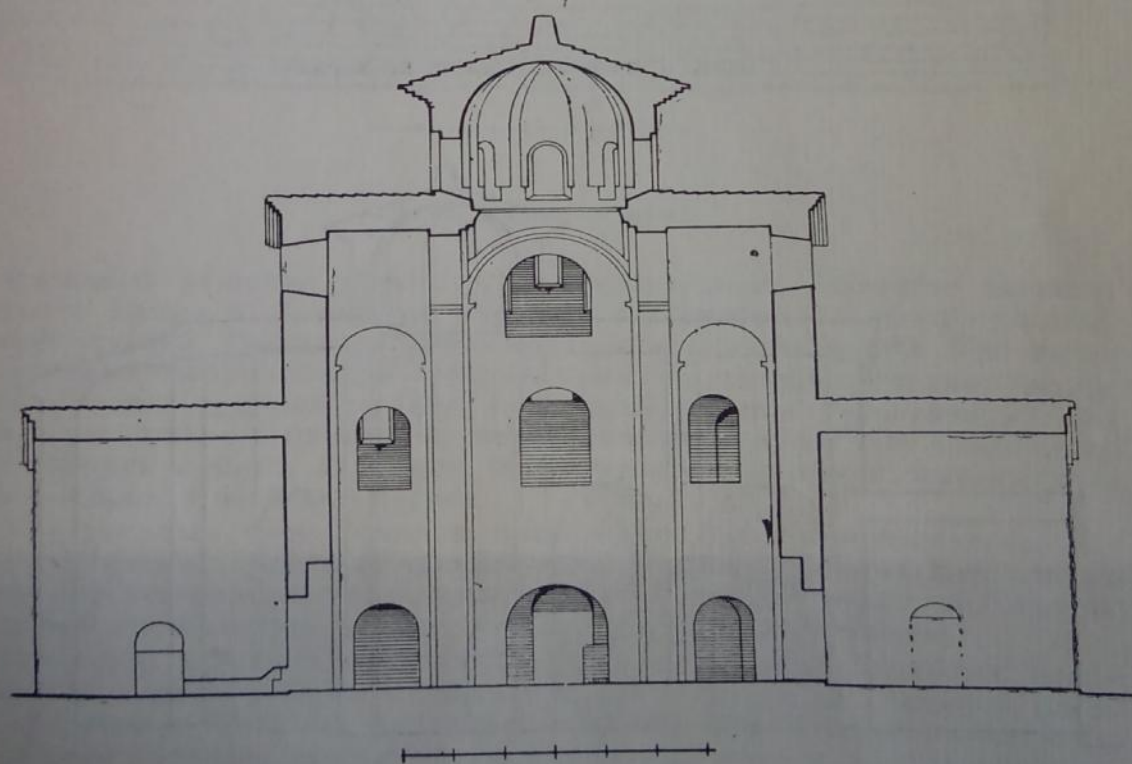
Во внутрь храма ведут двери с запада (три), юга и севера. Двери в продольных стенах — западные края их, так же как в Анакопии, сращены с пилястрами, — выходят в наружные портики, западные в нартекс. Над западными дверьми устроено по проему, которыми сообщаются с пространством церкви хоры. По одной арке имеется в западных междуркавных помещениях, средняя же помещается в западном рукаве, причем над ней устроен еще один добавочный проем.

Нартекс крыт сводом, ось которого параллельна продольной оси храма. Две подпружные арки, опертые на пилястры, делят его на три части. К западной стене прислонена очень крутая каменная лестница, с неравной высоты ступенями, ведущая на хоры. Для того, чтобы создать выход на второй этаж, явно пришлось прорубать свод нартекса. Так что, как сама лестница, так и выходное отверстие выполнены небрежно, сильно отличаясь тем самым от точно выведенных форм церкви.

Хоры, составляющие второй этаж над нартексом, состоят из трех, соединяющихся между собой дверьми, помещений. Перекрытия этих помещений (полуциркульного очертания своды), конечно, разной вы-

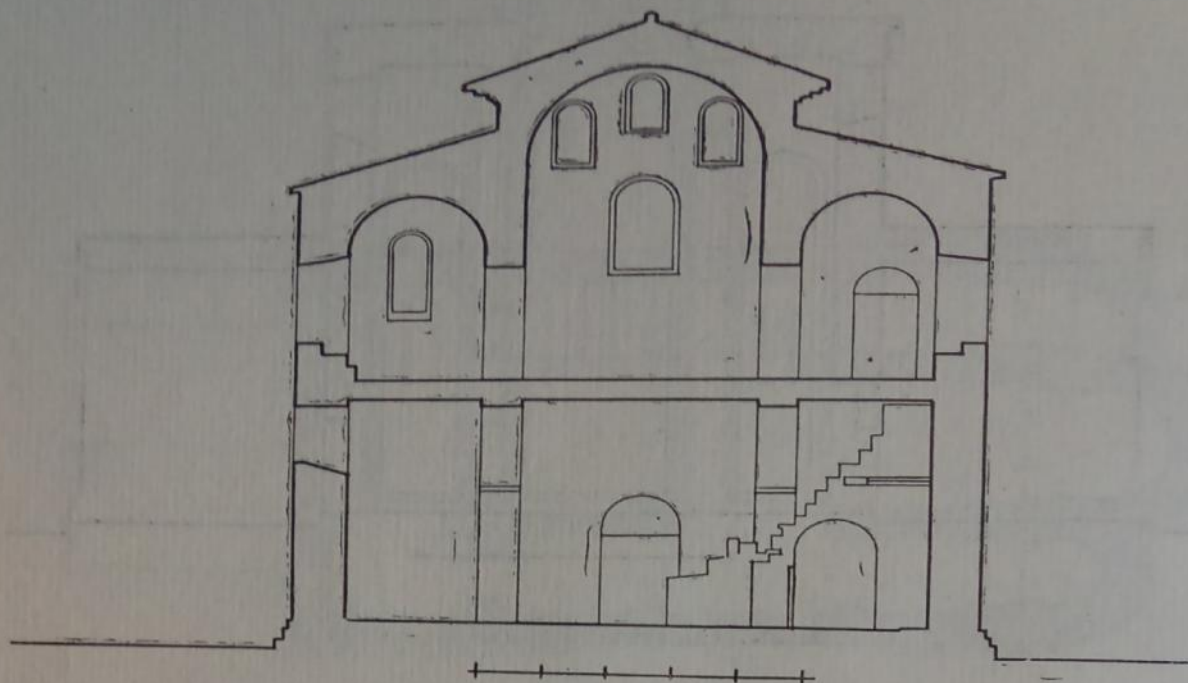


Лыхны. Поперечный разрез на восток

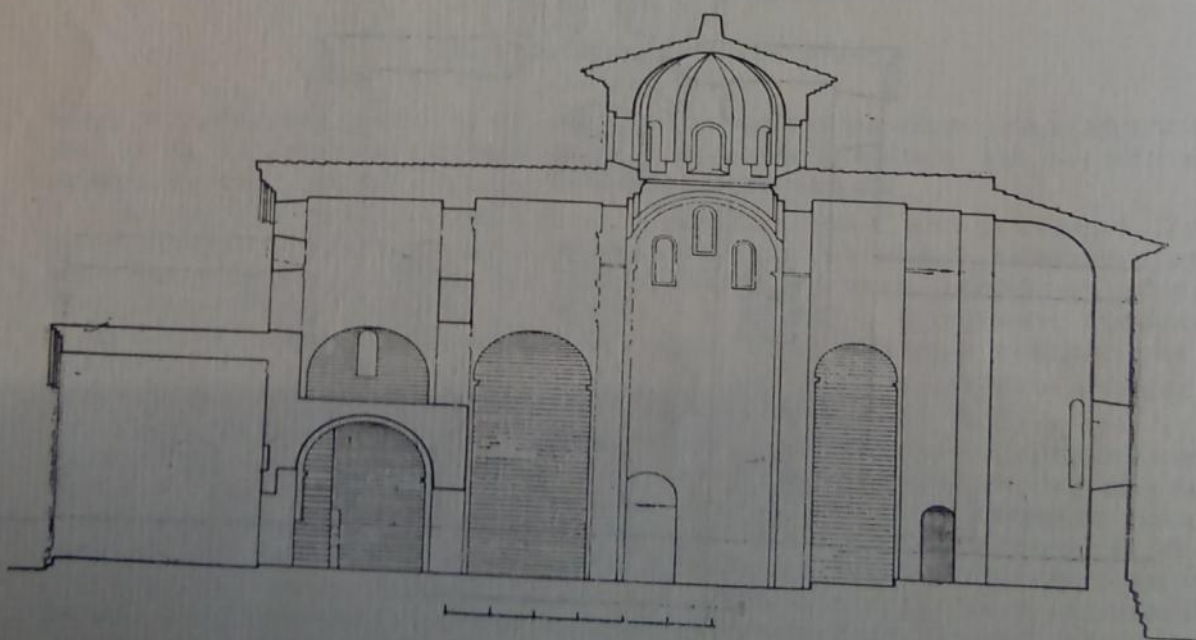


Лыхны. Поперечный разрез на запад

соты; оси этих сводов продолжают оси соответствующих отрезков главного пространства. В западной стене хор, ближе к северному углу, имеется ведущая наружу дверь, ныне заложенная. Очевидно, именно через нее попадали на хоры в старину и, следовательно, лестница, ведущая



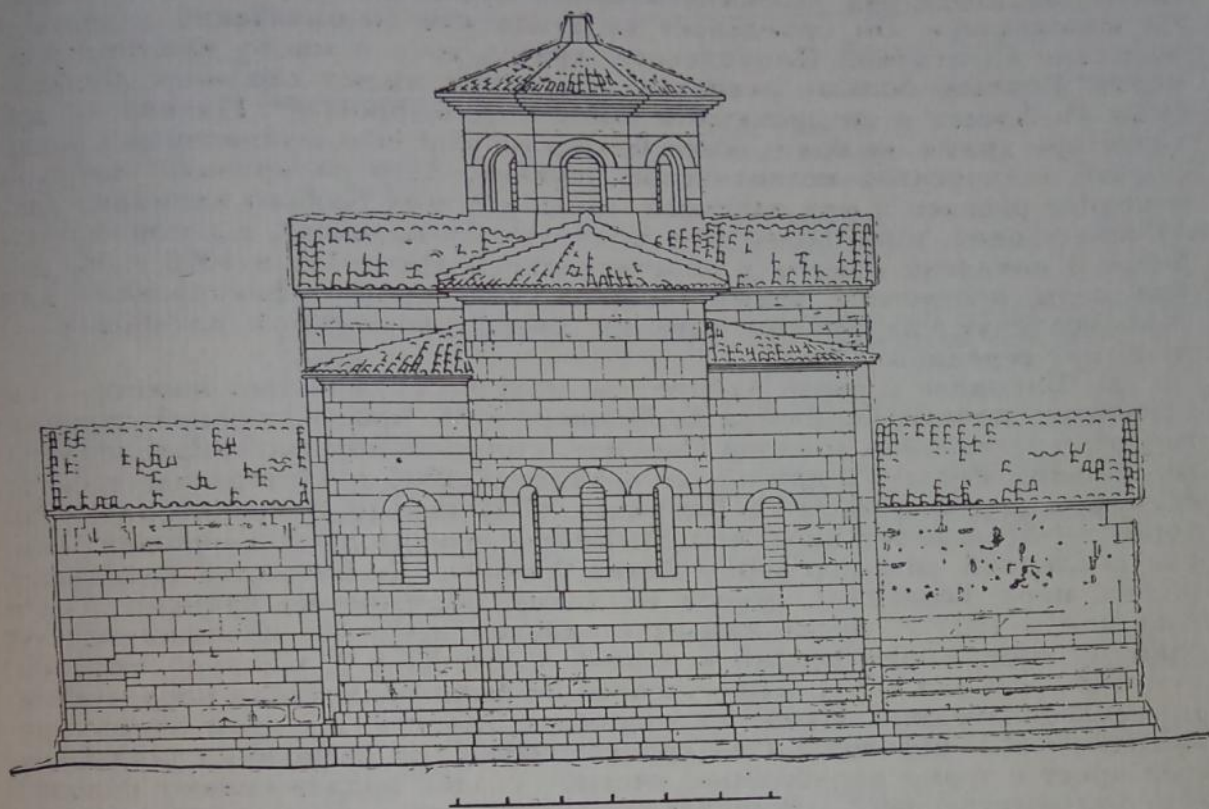
Лыхны. Поперечный разрез по хорам



Лыхны. Продольный разрез на север

на второй этаж, находилась снаружи. Как видно, остатком этой лестницы является фрагмент кладки у северо-западного угла.

Внутреннее пространство Лыхненской церкви стройно, вытянуто вверх. Купол, легко венчающий перекрестие сводов рукавов, изнутри не кажется маленьким.



Лыхны. Восточный фасад

Фасадное решение просто и непритязательно. Большие внешние плоскости храма в Лыхны не членятся ни профилями и ни орнаментальной резьбой. Наиболее эффектный — восточный фасад. Три высоких, мощных полуцилиндрических объема, из которых средний выше, сейчас венчает узорной кладки кирпичный карниз. Нависающий над плоскостью стен, он, однако, не первоначален, т. к. на юге сохранился более древний карниз, из камня, очень простого профиля, похожего на профиль карниза бзибской церкви.

К остальным трем фасадам примыкают, как уже отмечалось, высокие, сводчатые портики (к продольным — асимметрично). Безусловно задуманные одновременно с церковью, они, тем не менее не перевязаны с основной частью здания, так же как портики в Бзыби.

Интересно внешнее оформление восьмигранного барабана купола. Оконные проемы «заглублены» на одну ступень от основной плоскости, благодаря чему на барабане создается добавочный мотив игры света и тени. Венчает его такой же кирпичный карниз, каким завершены и апсиды.

Писали о Лыхненском храме, пожалуй, больше, чем о каком-нибудь из храмов Абхазии. Внимание исследователей привлекало и то, что

здесь²⁰ до 1866 г. находилась резиденция владетельных князей Абхазии Шервашидзе, и наличие в храме больших фрагментов высокохудожественной росписи, датируемой XIV в.²¹

Первое описание, немногим более подробное, чем церкви в Анакопия, находим у Дюбуа де Монпере²². Он отмечает, что церковь построена из тесаного камня (желтоватого известняка, по его определению), что имеет она «восьмиугольный» купол и внутри «стены покрыты живописью». Он определяет ее стиль как византийский и считает по плану идентичной Пицундскому храму, хотя и много меньших размеров. Гораздо больше значения для науки имеют сведения, сообщаемые М. Броссе в цитированном выше VIII Rapport-е²³. Правда, об архитектуре храма он почти вовсе ничего не говорит, ограничиваясь лишь фразой о «красивой византийской церкви». Зато он приводит краткое описание росписи и ряд надписей, среди которых особого внимания заслуживает одна, ныне более не существующая надпись*, в которой говорится о появлении кометы в царствование Баграта IV, в 1066 г. Не давая даты построения храма, надпись эта, однако, фиксировала для всех последующих ученых верхний предел возможной датировки — не позже середины XI в.

Д. Бакрадзе в своей работе²⁴ не дает по сути ничего нового — он суммирует данные Ф. Дюбуа де Монпере и М. Броссе, с одной стороны, говоря о ее подобию храму в Пицунде, строительном материале и «восьмиугольном своде», с другой же о надписи 1066 г. Интереснее в связи с Лыхны другая работа Д. Бакрадзе, «Грузинская палеография», в которой он предлагает иное, чем М. Броссе, чтение другой надписи. Там, где последний читал «Гиорги Рехиа Учини», Д. Бакрадзе предлагает видеть царя Георгия I, относя ее, таким образом, ко времени до его кончины в 1027 г. и тем самым отодвигая верхнюю хронологическую границу сооружения церкви к первой трети XI в.²⁵ Следует, впрочем, отметить, что это наблюдение ученого не было подхвачено последующими исследователями. Наиболее подробное описание и в этом случае принадлежит П. Уваровой²⁶. Она характеризует тип памятника («удлинённый крест с тремя кораблями»; «четыре столба поддерживают купол»), его художественные («незначительный купол с низким барабаном», «сжатые и как бы через чур подвышенные формы трехчастного апсида») и технические (притворы приставлены к стенам храма «впритычку») особенности церкви. Подробно перечислены все компоненты церкви, расположение проемов, кратко описана и роспись. С художественно-исторической точки зрения она считает Лыхненский храм за «редкий образчик византийского искусства X и XI века» и сближает его не только с Пицундским храмом, но и с северокавказскими памятниками ущелий Зеленчука и Теберды.

²⁰ Авторы прошлого века называют Лыхны еще Зуфу и Соук-су.

²¹ Под ней обнаружены и более ранние, относящиеся к X—XI вв. фрагменты росписи см.: Л. А. Шервашидзе, Средневековая монументальная живопись в Абхазии, Тбилиси, 1980, с. 67—148; здесь же приведена и литература по вопросу.

²² Дюбуа де Монпере, назв. раб., с. 124.

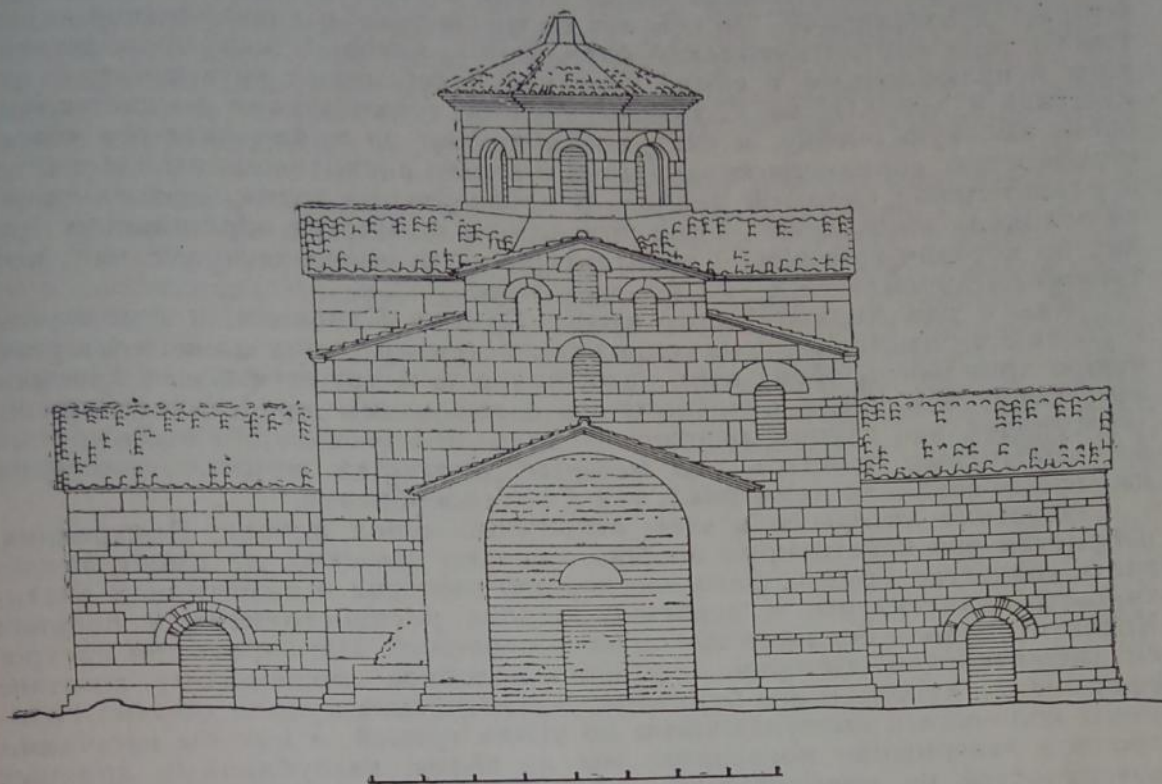
²³ М. Brosset, назв. раб., р. 115—118.

²⁴ Д. Бакрадзе, назв. раб., с. 136.

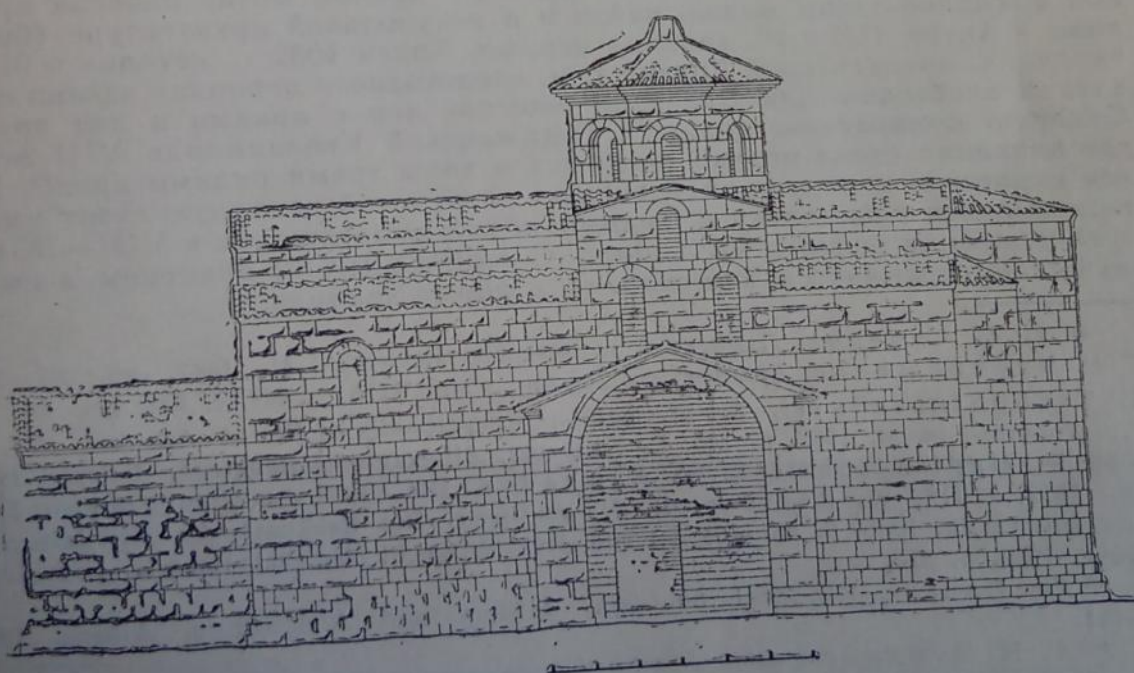
²⁵ Труды V Археологического съезда в Тифлисе, М., 1887, стр. 212. (ср. М. Brosset, Rapport VIII, р. 118).

²⁶ П. Уварова, назв. раб., с. 14—16 и табл. II—IV.

* В 1985 г. эта надпись была расчищена реставраторами под руководством М. Бучукури (В. Силогава, Грузинская надпись о появлении кометы. Литератури Сакартвело, 7 II, 1986).



Лыхны. Западный фасад



Лыхны. Южный фасад

Довольно значительное место отвел церкви в Лыхны в своей работе А. С. Башкиров²⁷. Он считает ее трехнефной и трехапсидной «крестового типа внутри купольной базиликой», который был «господствующим и излюбленным в сфере культурной гегемонии византийского искусства» в XI—XIII вв. С художественной точки зрения он дает храму очень высокую оценку, и снаружи, и внутри он привлекает его «своей стройностью, соразмерностью частей и ясным расположением плоскостей и удивительной чистотой линии». В последующее время церковь также не обходили вниманием — она приводится во многих обобщающих трудах по истории грузинской архитектуры и грузинского искусства²⁸, постоянно датируемая то X—XI вв., то, точнее — X в.

Как и для Анакопийского храма Симона Кананита, и для церкви в Лыхны не имеется прямых, однозначных датирующих данных и к уточнению хронологии обоих этих памятников нам кажется более правильным вернуться после ознакомления с последним представителем интересующей нас группы церквей — храмом в Мокви. Но в Лыхне все же необходимо отметить ряд моментов, могущих помочь определить, как время создания памятника, так и его своеобразие.

Особенно интересен в этом отношении купол церкви. Внутренняя, ребристая его конструкция вообще, сколько известно, не имеет аналогий в зодчестве Грузии. Зато она хорошо известна в памятниках византийской архитектуры, и особенно широко распространена в церквях Константинополя средневизантийского периода²⁹. Наоборот, для построек Византийской империи нетипично подобное лихненскому внешнее оформление купола и его барабана. Византийские купола обычно снабжены колонками, выступающими по углам граней, и как бы несущими арочное завершение последних; мы не видим заглубленных арочных поверхностей на прямоугольных гранях. Зато подобное декоративное решение барабана купола встречаем в ряде близких по времени купольных памятников Кахетии и Нагорной части Шида Картли (купольный храм Некресского монастыря (IX в.), Гумбатани-сакдари близ с. Матани (IX в.), Кабени Ксанский (IX в.)³⁰, причем мотив плоской арочной фасадной ниши можно найти и в некупольной архитектуре (базилика в Акура (IX в.)³¹, зальная церковь Хциси 1002 г., «столп» в Мартвили). С архитектурой Грузии т. н. «переходного периода» можно связать и необычное для Византии решение хор с арками в два яруса. Сходную композицию видим в Гурджанской Квелацминда VIII века, где западная стена церкви раскрыта в хоры тремя рядами арок³². Более скромную и вполне аналогичную лихненской западную стену имеет находящаяся неподалеку и, видимо, также относящаяся к VIII—IX вв., трехцерковная базилика в Амбара. С переходным же временем, а именно Бзиби, связывается, как сказано, и форма карниза.

²⁸ Н. П. Северов, Памятники грузинского зодчества, М., 1947, стр. 194—195; Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Грузии, в кн. ВИА, т. III, с. 338, рис. 26; G. Tschubinaschwili, Art of Georgia, Encyclopedia of World Art, Vol. VI, N. Y.,—Toronto-London, 1962, p. 145; E. Neubauer, Altgeorgische Baukunst, Leipzig, 1976, s. 96; R. Mepissaschwili, W. Zinzadse, Die Kunst des alten Georgien, Leipzig, 1977, s. 112; W. Beridse, E. Neubauer, Die Baukunst des Mittelalters in Georgien, Berlin, 1980, S. 85—86; Art and Architecture in Medieval Georgia, Louvain-la-Neuve, 1980, p. 375.

²⁹ Ch. Bouras, Nea Moni on Chios. History and Architecture, Athens, 1982, p. 151.

³⁰ Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, 323, табл. 237; его же, Архитектурные памятники VIII и IX вв. в Ксанском ущелье. Вопросы..., табл. 53, 2; 56, 4.

³¹ Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, с. 117, табл. 57.

³² Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, с. 281—282.

Любопытной деталью представляется и наружная, ведущая на хоры лестница. Подобное устройство входа на второй этаж также имеет параллели в архитектуре Грузии VIII—X вв. — его находим мы в Кахетии (Гурджаанская Квелацминда), Картли (Цирколи) и в данном регионе — в купольном храме в Бичвинта (X—XI вв.). Интересно, что наружные лестницы приставлены и к ряду феодальных дворцов Кахетии данной эпохи, почему можно предположить и происхождение этого мотива из гражданской архитектуры³³.

К значительно позднему времени следует отнести выложенный из кирпича карниз. Подобные карнизы широко распространены в византийской архитектуре средневизантийского времени, а также в памятниках Болгарии. Для нас важно в данном случае наличие очень близкой формы в памятниках Мистры (напр. церковь св. Анны и св. Георгия, а также капелла В³⁴ в этих памятниках подобная фигурная кладка совершенно органична и появляется и в других частях архитектурного декора, к примеру, в оформлении окон). Поскольку нынешняя роспись храма относится к XIV в., можно предположить и проведение здесь значительных восстановительных работ, с которыми следует связывать и появление подобного карниза в Лыхны.

³³ Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, с. 578 и прим. I, здесь же.

³⁴ G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris, 1910, pl. 14, 19.

МОКВСКИЙ ХРАМ ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ ПАМЯТНИКА

Самые ранние, точнее первые сведения о строительстве Моквского храма находим в летописном своде «Картлис Цховреба», где сказано: «Возвратился Леон и овладел своей вотчиной и своим царством, ибо тотчас же направился в Абхазию... Он построил церковь Моквскую и сделал ее епископской кафедрой»¹.

Это краткое сообщение содержит два очень значительных для понимания и изучения архитектуры храма факта — время его построения и его назначение. По этим данным строительный период локализуется на 60-ые годы X столетия, а именно годы царствования царя абхазского Леона (957—967)². В то же время, документировано также, что строительство храма в Мокви имело большее значение, чем таковое рядовой церкви — он с самого же начала был задуман, как кафедрал, местопребывание епископа. Уже и сам факт, что летописец занес сведения о его строительстве в хронику, говорит о том, каким важным представлялось его сооружение тогдашним правящим кругам феодального грузинского общества в качестве нового центра церковной жизни.

Основание Моквской епархии в этом районе Западной Грузии и связанное с этим большое строительство было обусловлено не одними только внутрицерковными, религиозными нуждами. Это, без сомнения, был и политический акт, одновременно направленный как на ограничение сферы влияния Византийской империи, так и обеспечение внутренней политической и социальной стабильности Западной Грузии³. Такое положение вещей станет еще более очевидным, если учесть ту международную политическую ситуацию, которая сложилась в Передней Азии и в государствах Средиземноморья в VIII—X вв., которая и дала возможность Западной Грузии выйти из сферы влияния Византии. Самым главным, решающим были, конечно, подъем и укрепление социально-политических сил внутри страны, которые неуклонно вели политические силы феодальной Грузии к созданию единого, консолидированного государства. Правящие круги «Абхазского Царства» в своей стране проводили последовательную и неизменную политику освобождения от зависимости по отношению Византии и тесного политического сближения с Восточной Грузией⁴. Конечно, при таких обстоятельствах встал и воп-

¹ Картлис Цховреба. I, с. 270.

² О годах царствования царя абхазского Леона см.: Е. Такайшвили, Исторические материалы. Древности Грузии, II, Тифлис, 1909 (на груз. яз.), с. 53; Ив. Джавахишвили, История грузинского народа, II (на груз. яз.), 104; С. Джанашиа, О времени и условиях возникновения абхазского царства. Сообщения ИЯИМК, VIII, 1940, с. 137—152; З. Анчабадзе, Из истории средневековой Абхазии, Сухуми, 1959.

³ М. Лордкипанидзе, Политическое объединение феодальной Грузии, Тбилиси, 1963.

⁴ Анализ этого вопроса и обсуждение литературы о нем, см.: З. Анчабадзе, назв. раб.; М. Лордкипанидзе, назв. раб.; Г. Меликишвили, Политическое объединение феодальной Грузии, Тбилиси, 1973 (на груз. яз.).

рос освобождения западногрузинской церкви от подчинения Константинопольскому патриарху.

Сам по себе факт отхода западногрузинской церкви от церкви византийской не вызывает сомнений в грузинской исторической науке, но в отношении его датировки имеются расхождения. Так, например, акад. Ив. Джавахишвили относит его к VIII—IX вв.⁵; П. Ингороква уточняет эту дату на первую половину IX в.⁶, а акад. Н. Бердзенишвили конкретизирует ее на годы правления царя абхазского Баграта (816—873 гг.)⁷. Профессор М. Лордкипанидзе справедливо связывает это явление с окончательным обретением Абхазским царством независимости⁸. По ее словам, это церковное разделение происходит не сразу. Сперва добилась автокефалии церковь собственно Абхазии (в конце VII в.). Затем происходит объединение западногрузинской церкви (II пол. VIII в.), церковь Абхазского царства отделяется от паствы Константинопольского патриарха и присоединяется к Мцхетскому престолу, а абхазский католикос подчиняется католикосу всей Грузии. Окончательное завершение церковного объединения относится к X в.⁹. В подобной политической ситуации естественны особое внимание и поддержка, оказываемые правителями страны западногрузинской церкви, и, в частности, епархиям Абхазии, и следовательно основание новых церковных центров и осуществление связанной с этим обширной строительной программы, стимулировано эпохой. Основание Моквской епархии и подчеркивание ее силы и значимости строительством большего по масштабу храма представляется одним из пиков этой программы¹⁰.

Моквская епархия не теряет значения религиозного и культурного центра на протяжении всего феодального этапа истории Западной Грузии. По указанию царевича Вахушти и в XVIII в. здесь и местопребывание епископа, пастыря мест за рекой Кодори¹¹. У нас нет прямых сведений о том, когда была упразднена Моквская епархия. Однако к 30-м годам XIX в. храм уже был заброшен и разорен¹². Конечно, на протяжении длительного, девятивекового периода исторической жизни у Моквской кафедры бывали и взлеты, и трудные времена, что должно было запечатлеться и в архитектуре храма.

Характерно, что и в эпоху объединения феодальной Грузии Моквская епархия и ее кафедральный храм, не были оставлены без внимания. Из некоторых данных явствует, что и правители объединенной Грузии позаботились о преумножении его красоты и величия. По сведениям иерусалимского патриарха Досифея, в царствовании Давида IV Строителя (1085—1125), Моквский храм был расписан. Этот факт был отмечен в особой надписи, содержание которой отражает свойственную именно тому времени специфическую политическую ситуацию. В ней говорилось: «Росписан при императоре Алексее Комnene и великом аб-

⁵ Ив. Джавахишвили, назв. раб., с. 119—120.

⁶ П. Ингороква, Гиорги Мерчуле, Тбилиси, 1954, с. 244.

⁷ Н. Бердзенишвили, Везирство в феодальной Грузии. Известия ИЯИМК, VIII, 1940, (на груз. яз.) с. 291.

⁸ М. Лордкипанидзе, назв. раб., с. 143.

⁹ Там же.

¹⁰ Показателем окончательного закрепления влияния грузинской церкви в этом секторе объединенной Грузии является создание еще одного церковного центра в Бедиа, в конце X в., кафедры бедийских епископов «Бедиели».

¹¹ Вахушти, назв. раб., с. 781.

¹² М. Brosset, Rapp. VIII, p. 111—112; Rapp. II, p. 52, Resume, p. 47; Д. Баградзе, Кавказ..., с. 103.

хазском царе Давиде»¹³. В этом весьма интересном документе, наравне упоминающем византийского императора и грузинского царя, своеобразно отражено международное положение того времени и внутривосточный курс государства. Но для нас наиболее существенен тот факт, что демонстрация этого символического акта древней дипломатии происходит именно на стенах Моквского храма и является свидетельством того значения которое, придавалось кафедралу политическими руководителями объединенной грузинской монархии.

Не теряет своего влияния Мокви и на более поздних этапах феодальных взаимоотношений, и в это время оставаясь одним из очагов просвещения и культуры. Здесь подвизаются книжники: в 1300 г. специально для Мокви переписывается богатое евангелие; переводится литература с других языков; храм обогащается драгоценной утварью¹⁴. Сооружается и несколько немаловажных зданий, в частности, переписчикам книг отводится еще одна палата¹⁵, а в XV в. к Моквскому ансамблю прибавляется еще одно значительное сооружение — возведенная по инициативе Моквского архиепископа Григола Манагадзе колокольня¹⁶.

В XVII в. Мокви по-прежнему является значительным пунктом, одним из центров культуры и церковной политики того времени, имеющим значение для всей тогдашней Грузии. Правда, во время А. Ламберти (1635—1653 гг.), моквский епископ занимает в крае второе, следующее за епископом драндским¹⁷ место, но интерес к Мокви не затухает. Он привлекает многих путешественников и политических деятелей. В 1640 г. с ним знакомятся российские послы Ельчин и священник Павел¹⁸, а в 1659 году Мокви посещает иерусалимский патриарх Досифей, в писаниях которого сохранены приведенные выше драгоценные сведения о храме и его росписи.

Не теряет своего значения Мокви и в XVIII в. По цитированным выше словам царевича Вахушти, здешний епископ властен над землями между реками Кодори и Мокви. Положение не изменилось, как видно, и к концу столетия. По сведениям акад. Гюльденштедта в 1772 г. кафедра в Мокви еще не упразднена¹⁹.

¹³ Бакрадзе, Кавказ..., с. 103.

¹⁴ М. Grosset, *Rap.* VII, p. 25; Ф. Жордания, Моквская церковь (в Абхазии). Омофор с исторической надписью. «Иверия», 1902, № 92; его же, Хроники, т. II, Тифлис, 1897, с. 172—174 (на груз. яз.).

¹⁵ На это указывает переписанная в Мокви во времена Евдемона Чхетидзе (1543—1578) рукопись метафразированных житий Иоанна Ксифилина (см. К. Кекелидзе, Новоткрытое агиографическое сочинение. Этюды, III, Тбилиси, 1955, (на груз. яз.))

¹⁶ Моквская колокольня стоит к западу от церкви. На сегодняшний день она заключена в бетонную оболочку, и совершенно этим изуродована. Сохранилась внутренняя облицовка первого этажа тесаным камнем и выведенный тесаным же камнем его звездчатый свод: отдельные тесаные камни и фрагменты резьбы сохранились кое-где и по фасадам. Все это дает возможность некоторого представления об архитектуре колокольни. Мы уже не застали на месте строительную надпись, виденную Ф. Жордания еще в начале XX в., («Иверия», 1902, № 92), но в фотоархиве Академии художеств СССР хранится фотография одной грузинской надписи заглавным письмом, «асомтаврული», найденной неподалеку от Мокви и, вероятно, представляющей остаток приведенной Ф. Жордания надписи. Она гласит: უფლად წმიდაო ღმრთის მშობელსა მკობ. // და მფარველ ექმენ გრიგოლო მოქველ მანგაძეს ძესა (Пресвятая Богородица, будь заступницей и покровительницей Моквского (епископа) Григола Манагадзе.

¹⁷ А. Ламберти, Описание Колхиды, СМОМПК, вып. X II, Тиф., 1913, с. 128.

¹⁸ Переписка грузинских царей с российскими государями от 1639 по 1770 гг., СПб., 1861, с. IX.

¹⁹ Путешествие Гюльденштедта по Грузии, I, Тбилиси, 1962 (на груз. яз.), с. 171.

Но в первой половине XIX в. Моквский храм уже заброшен и разорен. В 1838 г. проф. Нордман еще застал здесь выложенный цветным мрамором мозаичный пол, вблизи же храма большое число строений, уже превратившихся в руины²⁰. Еще через десять лет, в 1848 г. акад. М. Броссе находит поврежденным, заросшим вьющимися растениями и самый храм²¹. В таком же положении видел церковь в 1859 г. и Д. Бакрадзе, а когда он вторично посетил храм в Мокви, тот оказался обновленным — Михаил Шервашидзе обратил древний кафедрал в свою фамильную усыпальницу²².

В этот период начинается вторая жизнь Моквского храма св. Богородицы. Он навеки теряет свою первоначальную функцию, богатый архитектурный убор, накопившуюся за века утварь, среди которой, безусловно, должно быть немало блестящих произведений искусства. Но с этого времени начинается и этап научного изучения его архитектуры, осмысление его, как композиционного феномена.

ОПИСАНИЕ ПАМЯТНИКА

Селение Мокви расположено в 20 км на северо-восток от г. Очамчире, сама же церковь построена в низине, на мысу у слияния речек Двабис-цкали и Моквис-цкали. Несмотря на значительное повышение строительной площадки от уровня реки и относительно небольшие ее размеры — всего до 300 м в ширину — здание не видно издали и его массивный нижний корпус и высокий купол возникают лишь перед близко подошедшим к нему посетителем.

Окруженный низкой оградой и вечнозелеными растениями храм сразу же впечатляет и своей монументальностью и необычной компоновкой масс и беспримечной сохранностью внешней облицовки. При первом же осмотре памятника бросаются в глаза отличительные особенности экстерьера здания: с одной стороны, нестандартное соотношение тяжелого кубического массива корпуса и рукавов креста, с другой же — нетронутость либо новизна облицовки и обрамлений дверных и оконных проемов; удивляет и несоответствие перевязанного с облицовкой портика западного фасада — он опирается на две круглые колонны, а на его пирамидальной крыше имеется еще маленький четырехколонный киоск²³ — массам церкви: он слишком легок, невесом.

Совсем иной зрительный образ воспринимается внутри храма. В пространственной структуре интерьера нет столь ярко выявленной во внешних массах тяжелой монолитности. Пространство воспринимается единством соразмерных частей, здесь царят изящество и легкость, создаваемые ритмичностью сходящихся в перспективе рядов столпов. Движение опор западного и восточного рукавов и переброшенных на них опорных арок продолжается и на стенах расчлененной пилястрами бемы. Следующую ступень внутреннего пространства составляют боковые «нефы», пространственные цезуры которых соответствуют таковым продольных рукавов, хотя они короче и уже. Подобно центральному пространству и они завершаются апсидами. Границы крестово-купольного пространства как бы раздвигаются посредством обходящих его с трех

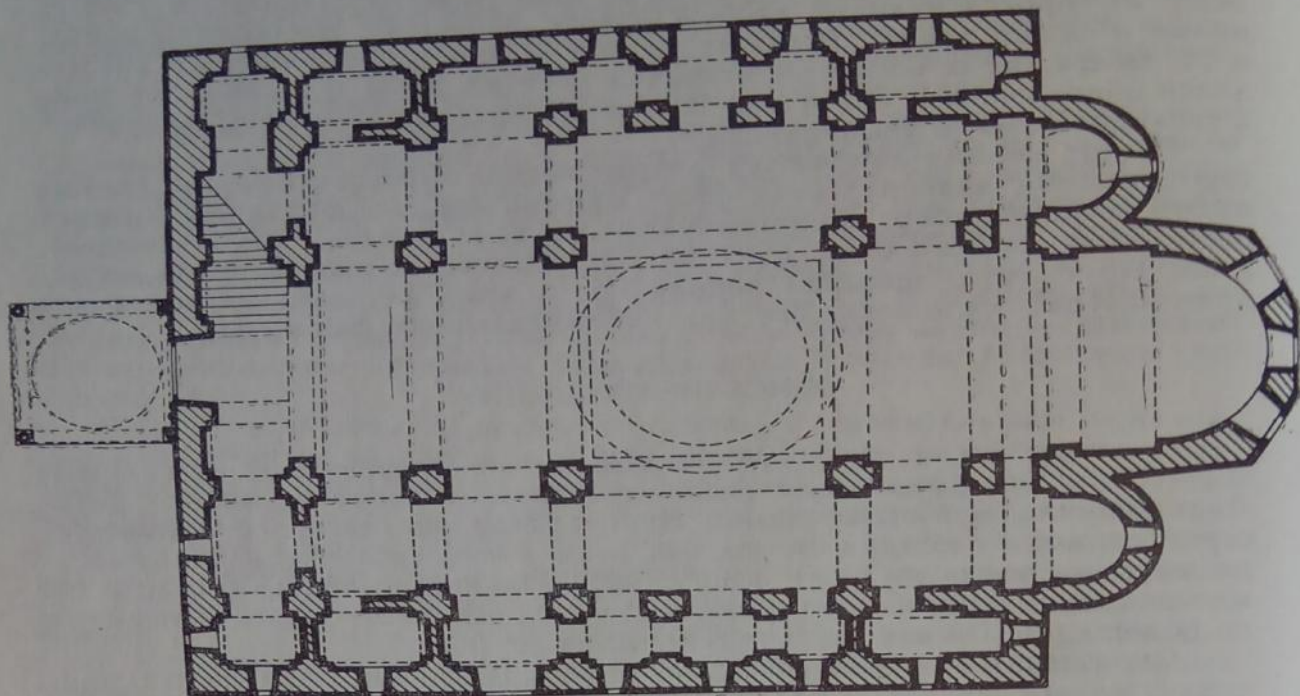
²⁰ Путешествие профессора Нордмана по Кавказскому краю. Журнал Министерства Народного Просвещения, 1838, отд. IV, с. 426.

там же.

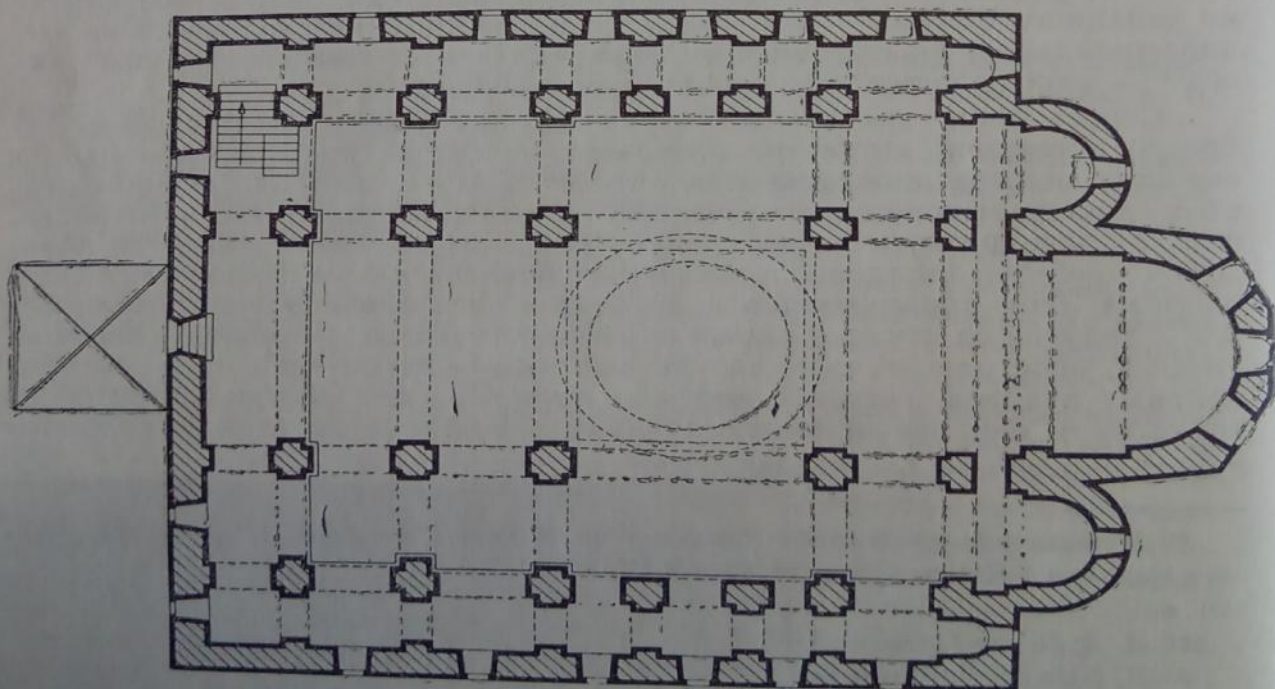
²¹ М. Brosset, там же.

²² Д. Бакрадзе, там же.

²³ Такой же киоск венчал и пирамидальное покрытие купола, он был снят во время реставрационных работ.



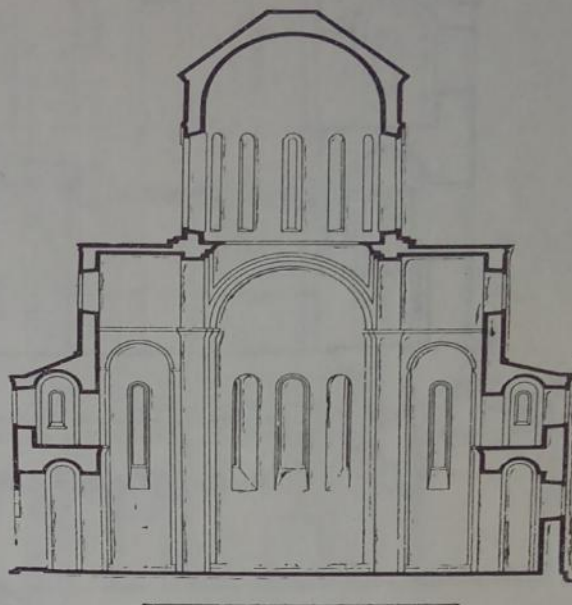
Мокви. План



Мокви. План по второму этажу

сторон раскрытых арочными пролетами хор. Но, несмотря на такое «расширение» основного крестовокупольного ядра, пространство хор не уводит взоры в беспредельность, а обходит его наподобие самостоятельного пространственного «пояса». Такое оформление интерьера достигается незначительной шириной хор и обилием проникающего внутрь теневых контрастов, освещение скорее равномерное.

Моквский храм представляет собой крестово-купольную постройку типа «вписанного креста» с куполом на четырех свободно стоящих столпах крестового сечения посередине и двухэтажным массивом хор с трех сторон. Восточный и западный рукава сильно удлинены по сравнению с южным и северным рукавами — соответственно разделенной пилястрами бемой и добавочной парой столпов. Рукава перекрыты опирающимися на подпружные арки цилиндрическими сводами. Подпружные арки покоятся на завершенных простыми капителями пилястрах, между капителями западного и восточного рукавов по продольным стенам протянуты профилированные тяги.

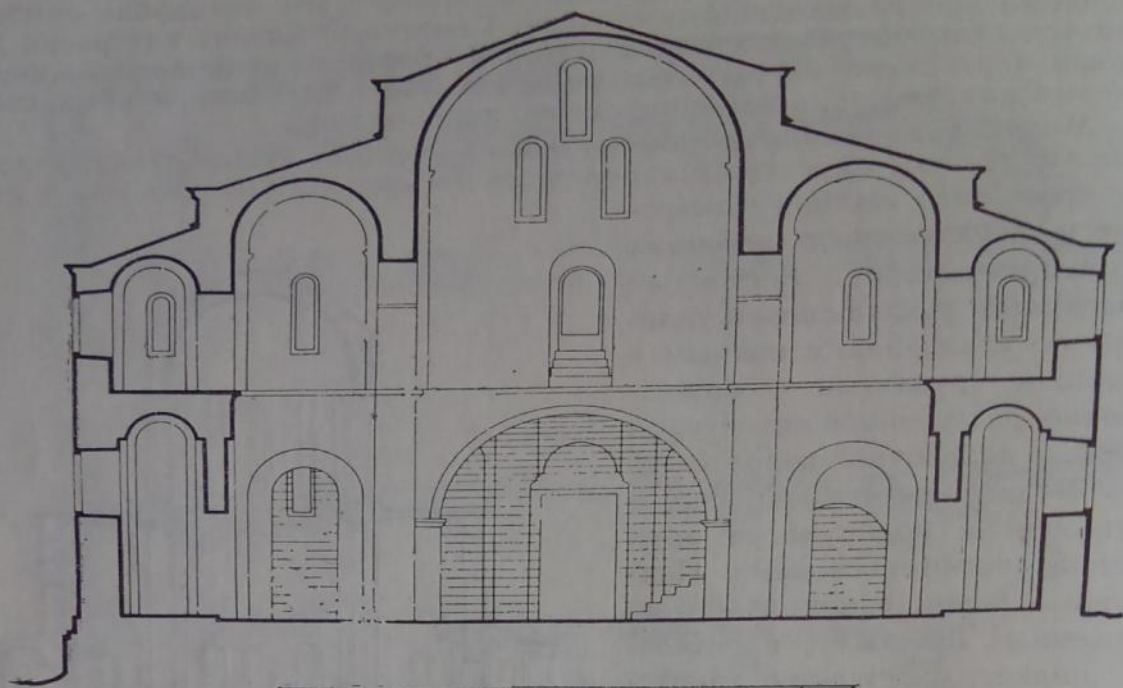


Мокви. Поперечный разрез на восток

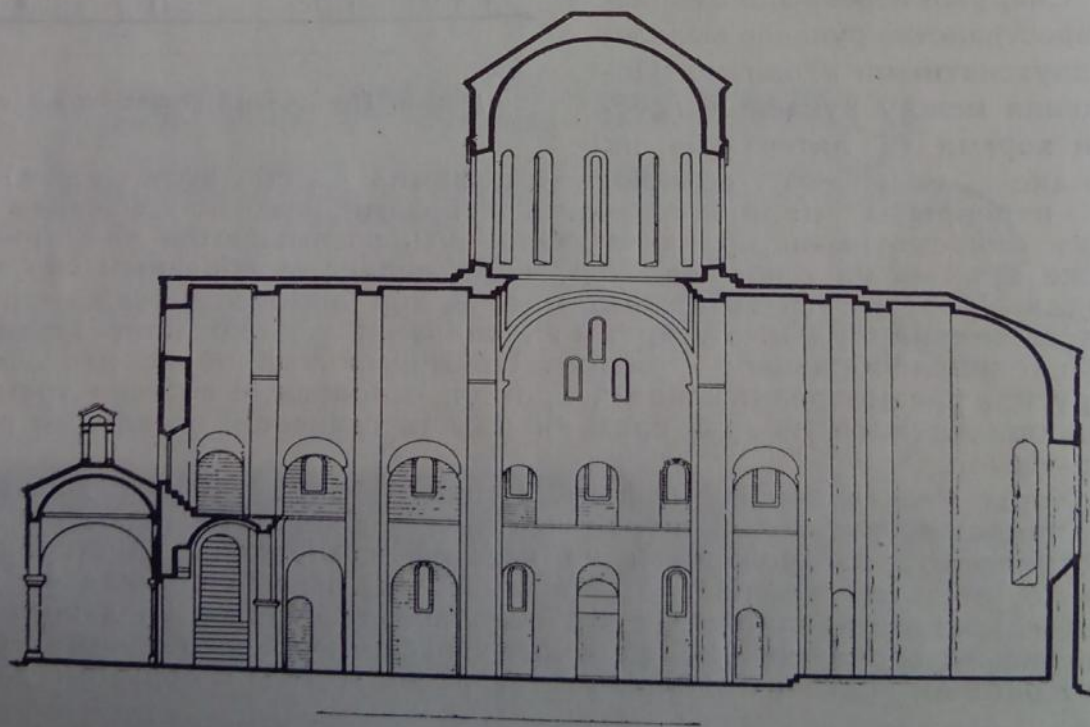
Снаружи перекрещивающиеся пространства рукавов выявлены двухскатными кровлями. Помещения между рукавами креста и хорами (в литературе их нередко называют «боковыми нефами» — об этом ниже) также перекрыты цилиндрическими сводами, а по фасадам выходят односкатными кровлями. Они чуть возвышаются над крышами также крытых на один скат хор, что и делает своеобразным силуэт киферала. Изнутри двухэтажный массив хор по обоим этажам ракушается полуциркульными арками*, снаружи же окружает здание параллелепипедообразным объемом. Прямоугольный абрис и здесь, как в других, рассмотренных нами, храмах, осложнен с востока тремя выступающими апсидами — средняя из них граненая, остальные же полукруглые.

Хоры уже «боковых нефов». Верхний этаж, т. е. собственно хоры, представляет собой нерасчлененный обход. По нижнему этажу пространство разгорожено и на каждой из продольных сторон имеется по шесть помещений — капелл. По два из них в западном и восточном концах изолированы от основного крестово-купольного пространства и сообщаются с «боковыми нефами» только узкими проемами. Крайние восточные капеллы устроены особым образом. Каждая

* Полуциркульные и все остальные арки и своды храма. Если мы и видим кое-где отступления от полукруглого очертания, то это деформация, вызванная позднейшими чинками.

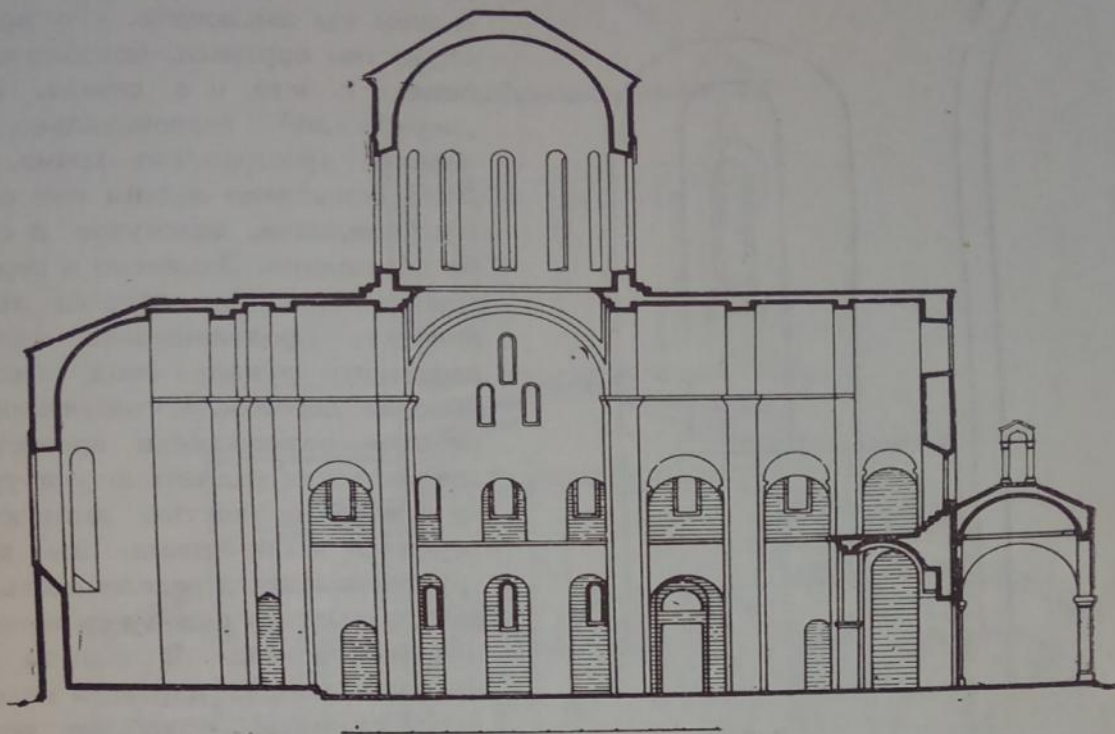


Мокви. Поперечный разрез на запад



Мокви. Продольный разрез на север

из них освещается двумя окнами. Восточные окна прорезаны в небольших нишах. Эти последние апсидообразно врезаны в толщу стены и перекрыты конхами. Низ ниш находится выше уровня пола, в них имеются и небольшие полочки, так что им придан вид апсид. Видимо, эти небольшие помещения предназначались для проведения второстепенных служб, а может быть, служили пастофориями.

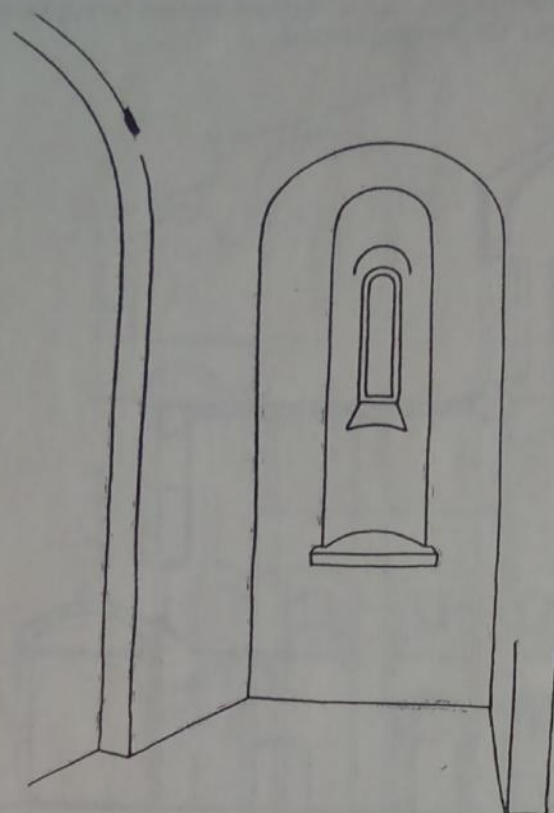


Мокви. Продольный разрез на юг

Расположенные между крайними компартиментами части нижнего этажа хор связываются с главным пространством храма арочными проемами; каждая из них освещается окном и только в капеллах, помещенных по оси рукава имеется по двери. И эти помещения перекрыты цилиндрическим сводом. Проемы верхнего этажа хор в основном следуют членению основного пространства, но в южный и северный рукава креста они раскрываются тремя арками, которым вторят по три окна поперечных рукавов. В западной части на обоих этажах, и в средний и в «боковые нефы» выходит по арке.

Западный отрезок нижнего этажа хор, связанный с входом в храм, решен в виде нартекса. Он перекрыт по всей ширине храма цилиндрическим сводом, опирающимся на подпружные арки на пристенных пилястрах. С западным рукавом крестово-купольного пространства нартекс, как сказано, сообщается одной широкой аркой. Но, как мы видим по сохранившимся реалиям, тут решение не первоначально: подпружным аркам, опирающимся на западе на пилястры, выступающие по обе стороны входа, неначто оперется на востоке, где место пилястр занимает ныне вышеупомянутая арка, в которую они и упираются, не поддерживая, по сути дела, свода, а «повиснув» на нем. Отсюда совер-

шено очевидно позднейшее происхождение нынешнего входа из нартекса внутрь церкви. Естественно, что подпружные арки, должны были иметь опоры и на востоке, нартекс же, в таком случае, и с запада ограничивался стеной, так же рас-



Мокви. Юго-восточная капелла

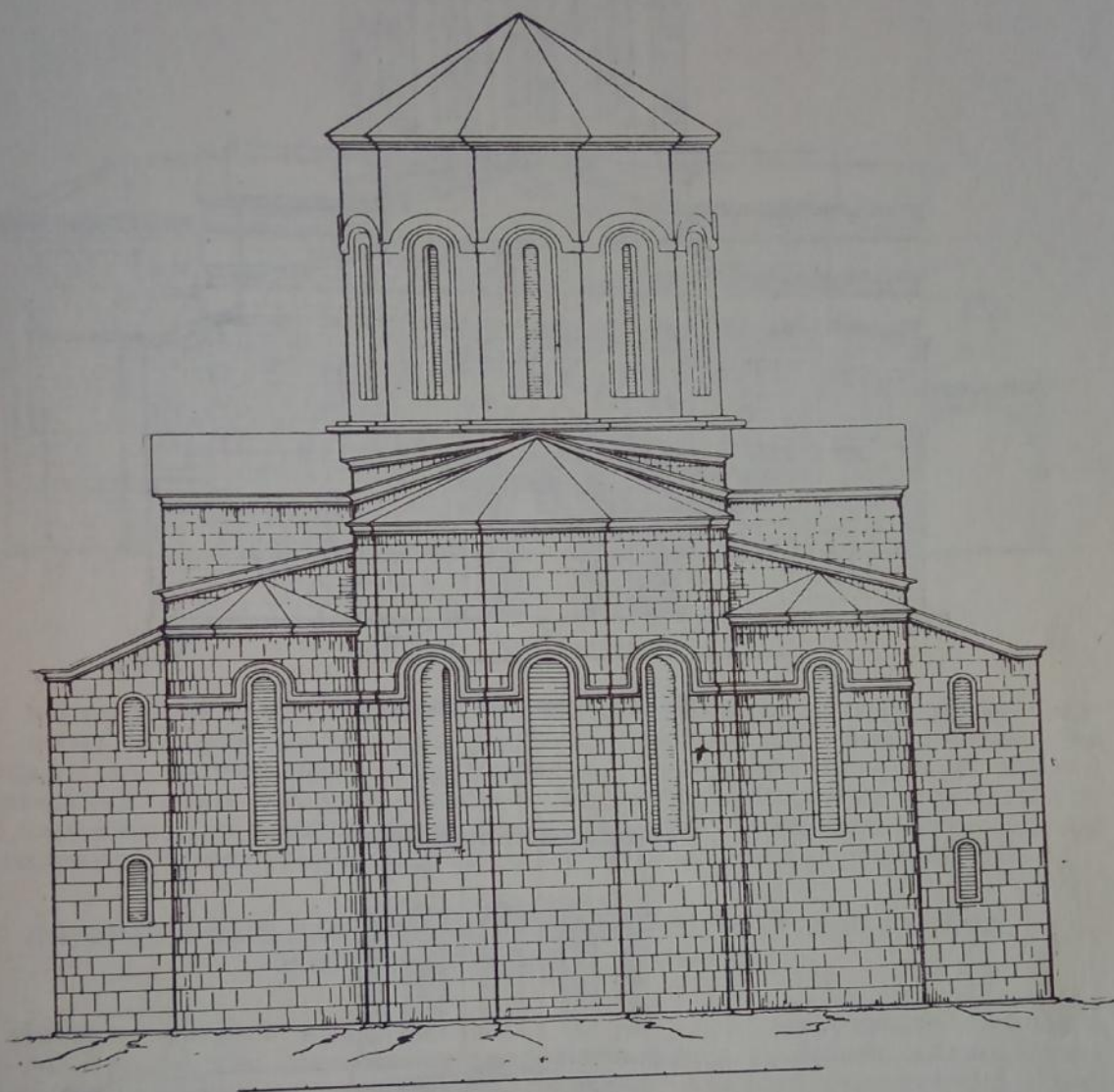
крытой тройной аркой, как мы это видим в северном и южном рукавах. С полным основанием можем мы заключить, что пространство нартекса, подобно капеллам с юга и с севера, не „перетекало“ первоначально в главное пространство храма, а было осмыслено зодчим как самостоятельное, замкнутое в себе помещение. Заменено и перекрытие западного отрезка хор наверху, продолжающее свод западного рукава—свод здесь выведен деревом. К сожалению, не имея возможности провести зондажи или удалить штукатурку в этой полностью заштукатуренной части храма, мы затрудняемся с определенностью высказаться по поводу ее первоначального вида. В южном и северном концах нартекса находятся комнаты, подобные тем, что окружают храмовое пространство, в каждом из них по два

окна, так же как и в крайних восточных капеллах. В северной части нартекса располагается теперь и широкая лестница, ведущая на хоры.

Как уже отмечалось, храм обильно освещен. Кроме окон капелл и находящихся над ними окон хор, свет попадает в крестовокупольное пространство через 12 окон, покоящегося на парусах и широком выступе купольного барабана а также окна в рукавах. В южном и северном рукавах их по три: они помещены высоко, объединяются в тесную «треугольную» группу. Три окна и в главной апсиде, в боковых же апсидах, так же раскрытых в продольные рукава, по одному.

После проведения зондажей оказалось, что ныне оштукатуренная и выбеленная церковь изнутри так же облицована тесаным камнем. Выявление внутренней кладки поставило и чрезвычайно важный вопрос. Дело в том, что характер кладки и размер квадров существенно отличается от облицовки фасадов. Камни здесь иного формата, они больше по величине и очертанием приближаются к квадрату, тогда как фасадные квадры поменьше и удлинены наподобие кирпичей. Поверхность внутренних облицовочных камней выветрена, крошится от сырости, тогда как камни внешней облицовки, выглядят совсем новыми и настолько неповреждены, что сохраняют даже след обработки инструментом.

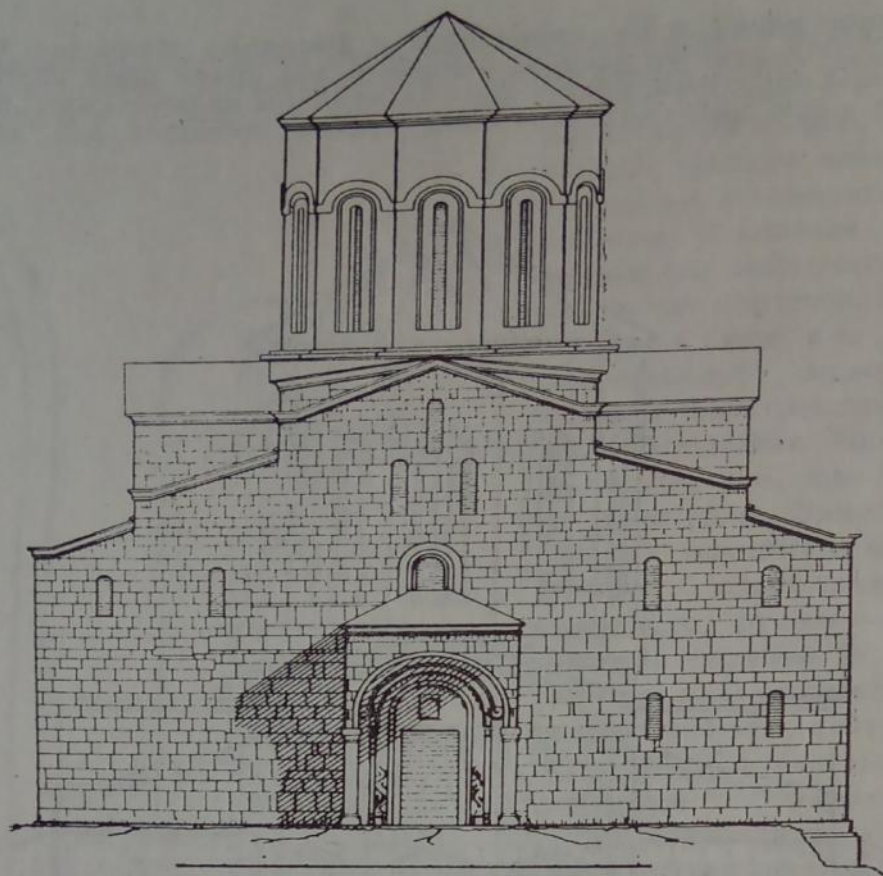
Странное впечатление производит и фасадное убранство. Окна купола и многочисленные расположенные в два яруса окна корпуса храма украшены простыми, обходящим их валиком наличниками. Кроме того, поверх окон двенадцатигранного купола проходит ряд перевязан-



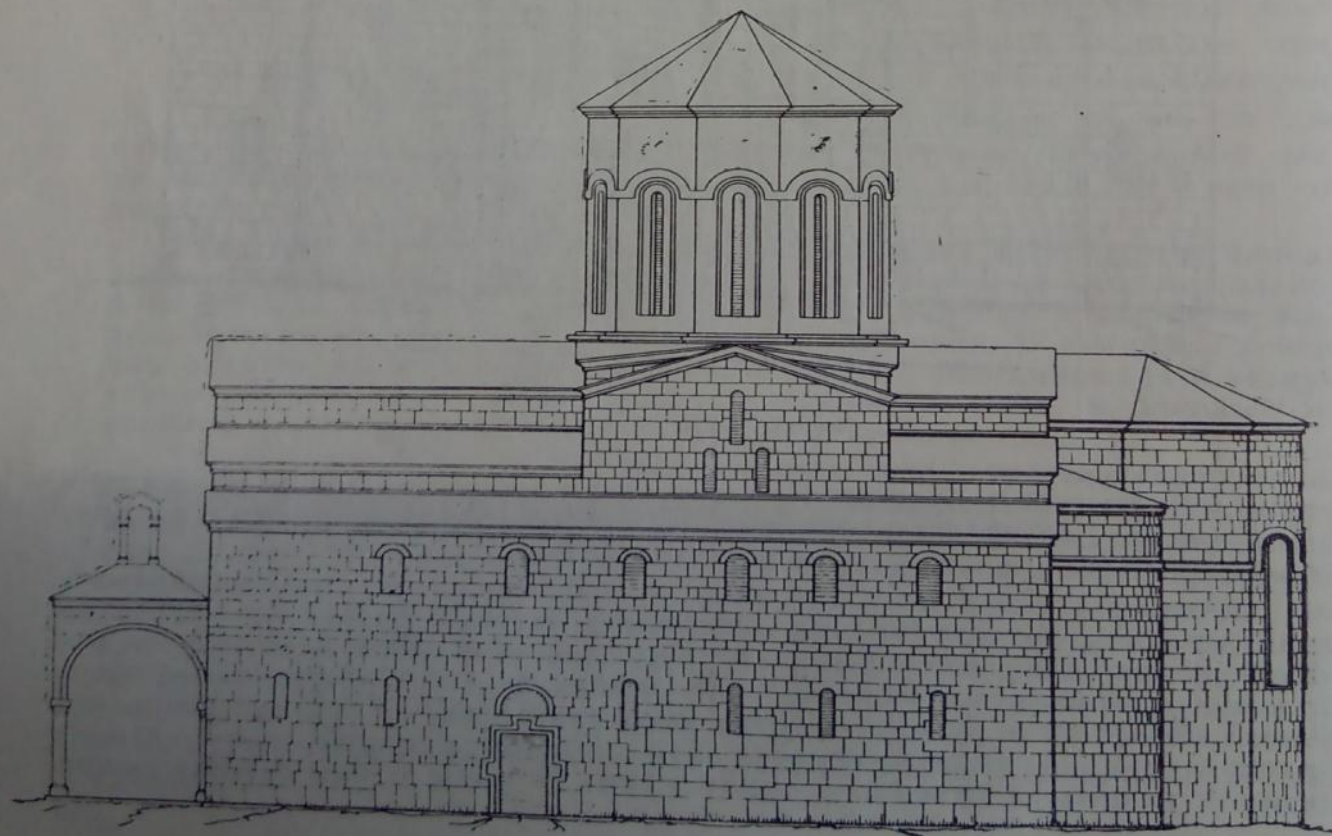
Мокви. Восточный фасад

ных между собой бровок. Перевязанные бровки видим и на восточном фасаде — профилированная тяга здесь объединяет окна алтаря, боковых апсид и восточных капелл, обрываясь у углов фасада.

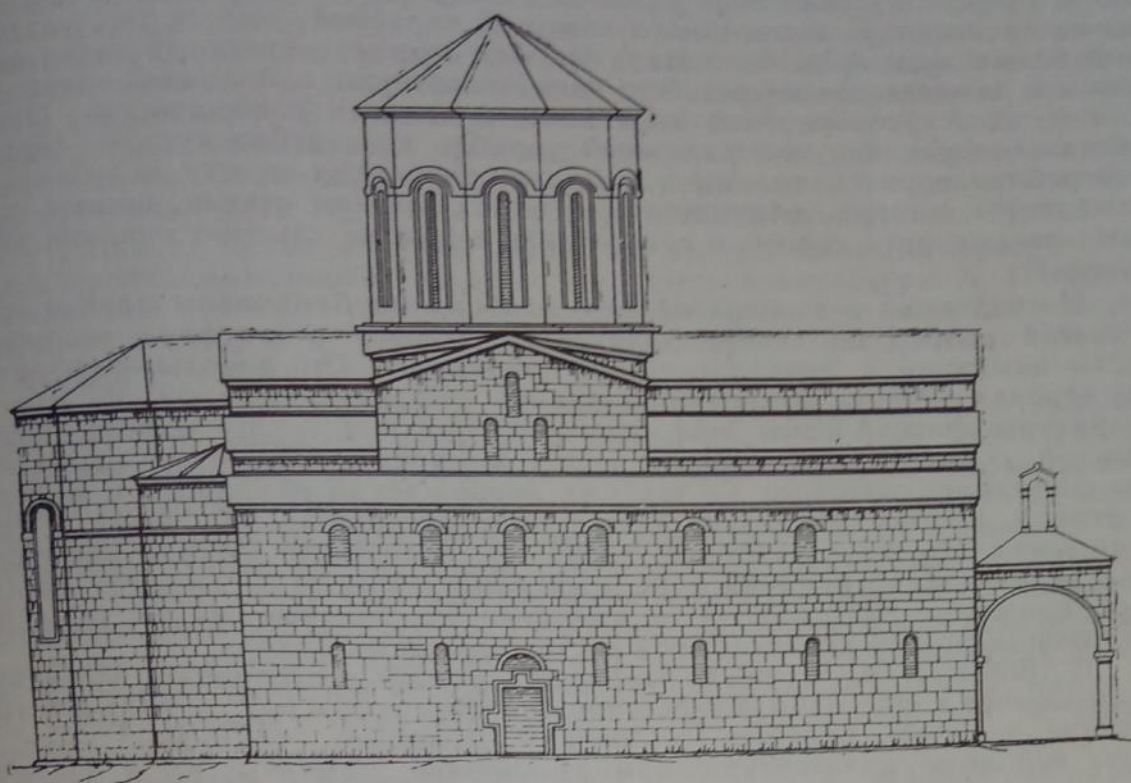
Южная и северная двери обрамлены врезанными прямоугольными рамами (они обходят только собственно дверной проем, не доходя до отлюнета над ним), имеющими по трем сторонам прямоугольные же отрубки — «рукава», придающие наличнику в целом крестовидное очертание. В верхнем рукаве высечен крест на древке. Западная дверь украшена высоко поднимающейся над проемом арочной рамой, заполненной резным листовым орнаментом. Эта последняя фланкирована



Мокви. Западный фасад



Мокви. Южный фасад



Мокви. Северный фасад

еще коринфскими колонками с дополнительной профилированной аркой, пята которой имеют вид кувшинообразных объемов, нижние же концы одной из тяг свиваются спирально, наподобие волюты. В вершине внешней арки высечен процветший крест, несколько же ниже по дуге симметрично изображены две пальметки. В тимпане помещается обрамленное прямоугольной рамой арочное поле (для надписи?).

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДАННЫЕ ОБ АРХИТЕКТУРЕ МОКВСКОГО ХРАМА И ЕГО НЫНЕШНЕЕ СОСТОЯНИЕ

Интерес ученых к памятнику в Мокви был пробужден публикацией М. Броссе. Он посетил храм в 1848 году, в то время, когда оставленное без присмотра здание было целиком покрыто растениями. Восхищенный грандиозностью храма, М. Броссе сообщает весьма интересные сведения о тогдашнем состоянии памятника, кроме того, он поместил в отдельном альбоме выполненные архитектором Мусловым обмерные чертежи²⁴. Поскольку описание М. Броссе является на сегодняшний день единственным отображением облика церкви до реставрационных работ, проведенных М. Шервашидзе и приведших к утере значительных деталей и форм, то мы приводим его здесь полностью в переводе Д. Бакрадзе: «Обширные размеры корпуса церкви, опутанные сетью ползучих растений, его кровля, превращенная в воздушный сад, его прекрасный купол, удлиненный высокими стволами деревьев —

²⁴ М. Brosset, *Atlas du voyage archéologique dans la Transcaucasie*, St. Pb., 1850, pl. XXXV.

все это приводит зрителя в удивление. Внутри стрелою уходящие столбы из превосходно вытесанного камня, 5 кораблей, помост весь устланый белым мрамором без пятен; осколки цветного стекла; остатки карнизов с замечательною резьбою свидетельствуют о большом великолепии и об искусстве, достигшем высшей степени совершенства. Прекрасная галерея окружает главный корабль до столбов купола; кирпич употреблен во всем здании в одних лишь сводах между столбами. К сожалению, паперть обрушилась, в окнах выбиты стекла, помост покрыт на пол-фута сором; к сожалению, нигде не заметно никаких надписей»²⁵.

Из чертежей в вышеназванном альбоме опубликованы план и продольный разрез на север. Архитектор Муслов постарался воспроизвести памятник с археологической точностью. Он довольно правильно передал общую композицию здания (кроме описанной М. Броссе структуры фиксированы еще открытые портики — по одному перед каждой из трех дверей церкви) и, в тоже время, стремиться показать его состояние: отражает на чертеже повреждения западного и южного портиков, купола, рисует растения, произрастающие на стенах и перекрытиях. Но есть и ошибки: очертание восточного фасада расходится с реальным, по крайней мере, нынешним абрисом — средняя апсида изображена не пятигранной, а полукруглой, боковые же — гранеными; апсидальными представлены восточные концы обхода.

В 1856 г., т. е. также до шервашидзеvской реставрации, Моквский храм обмерил еще один профессиональный архитектор — Норов²⁶. Норевские чертежи, подобно мусловским, довольно правильно показывают основные архитектурно-композиционные моменты, но в частности они далеки от документальной точности. Автор попытался, следуя собственным представлениям, графически реконструировать на плане и фасаде утраченные части. Так, напр., портики, поврежденные еще в бытность здесь М. Броссе (что подтверждается и чертежами Муслова) изображены Норовым в виде закрытых помещений, наподобие встречающихся в русском церковном зодчестве, что, конечно, неверно. Точно так же, изображая западный фасад, перекрытие которого, скрытое растениями, читалось недостаточно ясно, он не дифференцирует уступов кровель боковых «нефов» западного рукава и обхода, помещая их под общей крышей; таким образом, он не разобрался до конца в ступенчатой структуре перекрытия церкви и изобразил ее произвольно. И у Норева внешнее очертание алтаря показано не точно — в этом случае он дан тремя полукружиями апсид. Довольно условно зарисованы Норовым и «арабески», т. е. образцы орнаментального декора храма. Его рисунки дают лишь самое общее представление о древнем уборе храма. Однако, несмотря на все эти недочеты, обмеры Норева имеют большое значение для науки, ибо они сохранили нам некоторые утраченные при ремонте детали.

Дважды — в 1859 и 1865 гг. — осматривал Моквский храм Д. Бакрадзе. В промежутке между этими двумя посещениями, памятник претерпел существенные изменения. В первый раз, как отмечает Д. Бакрадзе, он застал его в том виде, как он был описан М. Броссе. Зато в следующий приезд, по словам историка, он «...нашел здесь едва прс-

²⁵ Д. Бакрадзе Кавказ в древних..., с. 103;

²⁶ Обмер (план, поперечный разрез, западный фасад и образцы «арабесок») хранится в Музее Ленинградской Академии Художеств (инв. № 7437). Временем исполнения указан 1856 г., однако Н. П. Кондаков, опубликовавший эти чертежи (И. Толстой, Н. Кондаков, Русские древности в памятниках искусства, IV, СПб, 1891, с. 113—114, рис. 44—45), называет дату 1847—1848 гг. Видимо, он спутал годы поездок Норева и Муслова.

езжую в 1859 году тропу обращенною в шоссе, дорогу, ограду Моквской церкви занятою казачьим постом, самый храм обнавленным Михаилом Шервашидзе, хотя уже не представлявшим красы и величия первого храма. Он был обращен в приходскую церковь и усыпальницу владетеля»²⁷. В этом немногословном сообщении Д. Бакрадзе выражена суть впечатления, произведенного на него обновлением храма. Архитектура Мокви лишилась, по его мнению, своей привлекательности, потеряла часть тех качеств, которые так восхитили М. Броссе.

В 1888 г. Моквский храм изучил на месте и вновь обмерил его еще один профессиональный зодчий — академик архитектуры А. Павлинов. Позднее он поместил сделанное им описание, вкуче с научными данными других авторов и графическим материалом в третьем томе «Материалов по археологии Кавказа»²⁸.

Из описания, обмерных чертежей и фотографий А. Павлинова явствует, что Моквская церковь и сейчас имеет тот же самый вид, что и в 1888 году. На его плане нет более трех портиков, зафиксированных Мусловым и Норовым. А. Павлинов и сам отмечает, что не нашел на месте портиков, нанесенных на опубликованные М. Броссе и Фергюссоном планы, равно как не было и следа виденных М. Броссе и Д. Бакрадзе мастерски выполненных орнаментированных карнизов. Отмечает он и бессмысленные приделки, появившиеся вследствие ремонта. Вместо западного портика на его чертежах перед западной дверью видим теперь навес на четырех колоннах с киоском над ним, как и ныне перевязанный с западной стеной храма полуколонками. А. Павлинов высказал справедливое сомнение в уместности такого оформления западного входа и отметил, что оно и ново и грубо, и ничем не замечательно, ни в историческом, ни в художественном отношении. Сомнительным счел он и киоск, поставленный на конус купола. Исследователь высказывает сожаление об искажении первоначального облика храма и гораздо категоричнее, чем Д. Бакрадзе, поставил под вопрос правильность шервашидзеvской реставрации.

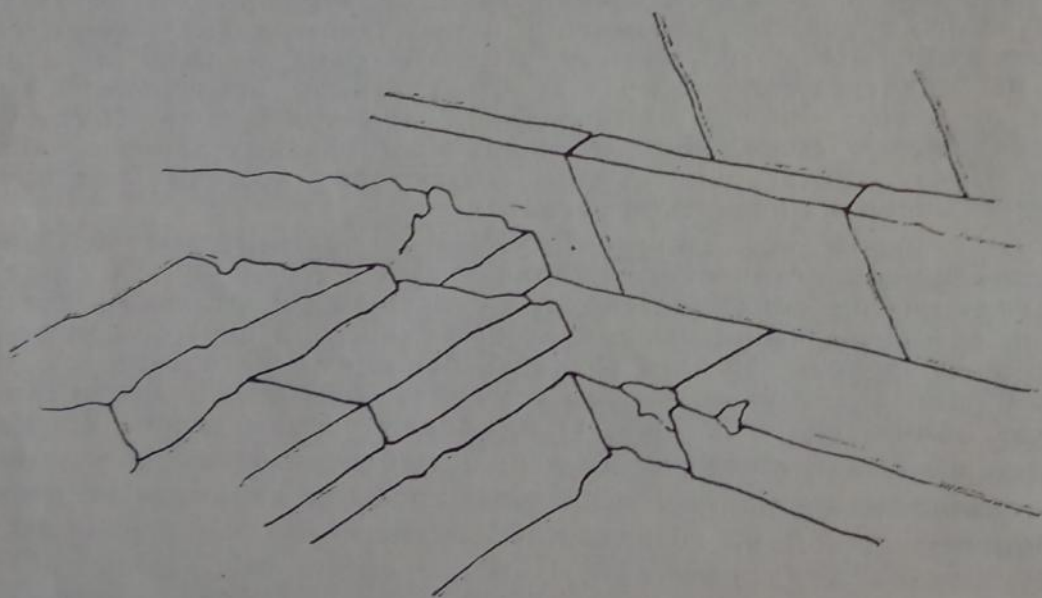
Таким образом, исследователи XIX века подтверждают изменение художественно-стилистического облика храма в середине XIX столетия. Их сведения вполне согласуются с тем странным впечатлением, которое, как было отмечено выше, оставляет памятник при первом осмотре на современного зрителя. Нельзя оставить без внимания и того, что декоративный убор фасадов ни в коем случае не дает возможности отнести фасадную облицовку к X веку. Обрамления окон и дверей (особенно наличники южной и северной дверей, излюбленного камнотесами-греками в прошлом веке профиля), сухие профили карнизов не соответствуют ни грузинской, ни византийской архитектуре X в. и явно выдают признаки «дела» XIX столетия²⁹. В то же время, все здание, начиная с барабана купола, облицовано в один прием и с облицовкой перевязаны не только декоративные элементы восточного фасада (профилированные перевязанные бровки), но и обрамление двери на западном фасаде и даже каменный «киоск».

²⁷ Д. Бакрадзе, Кавказ в древних..., с. 103.

²⁸ МАК, III, М., 1893, стр. 14—16, табл. II—V (план, разрез, восточный, западный и южный фасады).

²⁹ Многие памятники Западной Грузии сохраняют явные следы работы строительных артелей середины — второй половины XIX в., ничего не имеющей общего с традициями грузинского зодчества; наиболее известный пример — облицовка Кацхского храма (см. В. Беридзе, Кацхский храм. *Ars Georgica*, 3, Тбилиси, 1950 (на груз. яз.).

Такое положение обусловило необходимость шурфирования храма, произведенного одновременно с обмером церкви³⁰. В нескольких местах — внизу, на косяках дверей, и наверху, в окнах хор — была отбита штукатурка. В результате выяснилось, что косяки наличников не перевязаны с кладкой проемов, а между ними образован шов. Проверив затем все окна, мы убедились, что на стыке обрамлений и внутренней кладки косяка штукатурка повсюду имеет трещины — явный показатель отсутствия связи облицовочного слоя толщиной в 14 см с основной массой стены, — он приложен к ней снаружи. К этому заключению привели и работы по изучению строительного раствора, производившиеся в 1956 г. под руководством архитектора Л. Химшиашвили. «Оказалось, что раствор внутренней кладки и основной массы стены желтовато-серого оттенка и включает крупнозернистый песок, тогда как новый раствор серовато-белый и содержит чисто просеянный смешанный с известью песок»³¹. Между внутренней кладкой и облицовкой обнаружались корешки растений и засохший плющ — яркое свидетельство тяжелого состояния, в котором оказался в свое время памятник³². Выяснилось также, что свод западного рукава возобновлен деревом и повышена часть перекрытий (напр., парусов и южного «нефа»); кроме того, были выявлены древний цоколь и окрашенная, сохранившая следы первоначальной росписи штукатурка внутри храма³³.



Мокви. Фрагмент древнего цоколя у западного фасада

В том же 1956 г. нами был обнаружен фундамент древнего западного портика, с остатками пилястры, и прилегающий к нему древ-

³⁰ Обмеры производились: 21. VII—2. VIII 1948, 30. VII. 1952, 17—18. VII. 56 г.

³¹ Л. Химшиашвили, Отчет о работах по укреплению и научному изучению Моквского храма (рукопись, на груз. яз.), с. 12.

³² Там же, с. 9.

³³ Там же, с. 6—7, 10, 12. Теперь раскрыты и фрагменты росписи.

ний цоколь, нижний уровень которого совпадает с таковым портика и на который сверху находит новая облицовка. Порттик X в. значительно больше нынешнего навеса с круглыми колоннами и не имеет с последним никакой связи. Его форма совпадает с тем, что видел М. Броссе и обмером и планом Муслова. Фрагменты такого же портика найдены и у северной двери, немного к востоку от нее.

Исходя из всего вышесказанного, можно заключить, что переделки и восстановление XIX в. в большой мере определяют нынешний облик Моквского храма. «Реставрацией» М. Шервашидзе целиком погублены декоративный убор и облицовка церкви, уничтожены и все три портики. Таким образом, облицовка вся, полностью, новая, включая карнизы. По мнению Л. Химшиашвили целиком заново возведен и купол³⁴. Но, с другой стороны, по пропорциям и количеству окон в барабане теперешнего купола он очень близок к изображенному на чертежах Муслова и Норева. Это дает основание полагать, что если он и заменен, то мало отличается от первоначального. Вместе с этим в 1860-х годах выполнен новый свод в западном рукаве и соответствующем отрезке хор и возведена ведущая на хоры лестница.

Кроме того, во время изучения храма в 1948 г. выяснилось, что арки второго этажа местами чинены кирпичом. Обследование пяти арок хор выявило их чинку кирпичом — местами пяты арки каменные, а дальше очертание ее выведены кирпичами, местами же кирпичная вся арка (размеры кирпича: 25×19×4 см). Так как М. Броссе упоминает о кирпиче в арках, то эта реставрация должна была предшествовать таковой М. Шервашидзе и надо думать, что один раз храм восстанавливался и в средние века, скорее всего, в позднее средневековье.

Итак, часть первоначальных форм Моквского храма безвозвратно утрачена; лишь некоторые детали его внешнего облика можно уточнить по старым обмерам. Но внутреннее его пространство и основные массы остались без изменения и дают нам возможность судить о художественном замысле построившего храм зодчего.

СУЩНОСТЬ АРХИТЕКТУРЫ МОКВСКОГО ХРАМА И ЕГО ИСТОРИЧЕСКОЕ МЕСТО

С тех пор, как в 40-х годах прошлого века М. Броссе, восхищенный грандиозным храмом в Мокви, напечатал в своих «Раппортах» ряд важных сведений, архитектура Мокви оказалась в орбите интереса историков искусства. Особенно привлекло внимание исследователей средневекового зодчества своеобразие композиции храма. Почти все, кто изучал проблемы генезиса или типологии архитектуры Византии, Древней Руси, Грузии, либо т. н. Христианского Востока вообще, интересовались Мокви, не оставляли его без внимания. Основным вопросом занимавшим ученых, находившимся в фокусе их рассмотрения, была проблема соотношения «нетипичного» плана Мокви с стереотипными примерами распространенного в странах восточнохристианского мира т. н. типа «вписанного креста».

Моквский храм вошел в специальную литературу как осложненный, «пятинефный» вариант купольного храма типа «вписанного креста»³⁵, также как и храмы св. Софии в Киеве и Новгороде (оба XI в.).

³⁴ Там же, с. 10.

³⁵ См. напр., И. Толстой, Н. Кондаков, Русские древности..., с. 56; J. Strzygowski, Die Baukunst Armenien und Europa, 1918, S. 177, 846; J. Ebersolt, Monuments d'architecture byzantine, Paris, 1934, p. 62, 271; N. Brunov, Die fünfschiffige Kreuzkuppelkirche in der byzantinischen Baukunst. Byzantinische Zeitschrift,

в Константинополе, по мнению проф. Н. Брунова, он распространен в средневизантийский период, и в чистом виде встречается только в XI—XII вв.³⁶

Основой установления типологических особенностей Мокви стал план Норева и связанные с ним соображения, помещенные в IV томе «Русских древностей» Н. Кондаковым и И. Толстым. Дело в том, что эти авторы, видимо, не изучали памятник непосредственно на месте, не имели собственного о нем впечатления и целиком основывались в интересующем нас вопросе на описании М. Броссе. Но располагая графическим изображением плана храма, они «вычитали» в композиционной схеме «пятинефность» и сравнили памятник по этому признаку с известным храмом Софии Киевской. «План его» — писали они о Мокви — «замечателен тем, что состоит из пяти кораблей (нефов) (как в план Киево-Софийского собора), что в грузинской архитектуре встречается редко»³⁷. Это мельком отмеченное поверхностное сходство плана на однокупольного Моквского храма с организмом девятикупольного киевского собора у последующих авторов превратилось в стереотипную, кочующую из работы в работу, характеристику, а примененное Н. Кондаковым неточное определение его, как «пятинефного», родившееся у стола, а не в живом общении с памятником, оказалось внесенным в типологическую шкалу памятников средневековой архитектуры в качестве самостоятельного, независимо существующего типологического феномена. Вследствие этого перед историками византийского зодчества встала вызвавшая оживленную дискуссию проблема происхождения «пятинефного крестовокупольного храма». Что самое главное, в ходе обслуживания пытались наметить и тот путь, который привел этот композиционный феномен из Константинополя в Киев и Мокви.

В результате полемики была уточнена только формулировка понятия «пятинефности», генезис же данного «типа» остался совершенно непроясненным, хотя, в конце концов, все же было выработано две основные точки зрения: И. Стриговский полагает, что он возникает посредством слияния пространства «вписанного креста» с окружающим его обходом (см. цитированную выше книгу), а Н. Брунов думает, что он — равно как и структура «вписанного креста» (крестовокупольная) вообще — появляется в процессе «расслоения» подкупольных устоев простого крестового пространства. Но в отличие от простого «трехнефного» *croix inscrite*, между рукавами креста и внешними стенами возникают «боковые нефы»³⁸. Существенно, однако, что в обоих случаях «пятинефная» крестово-купольная церковь признается осложненным вариантом типа «вписанного креста».

Генезис архитектурного типа «вписанного креста» уже более трех четвертей века занимает историков византийского искусства и единого по этому вопросу все еще не достигнуто. Интерес ученых вызы-

XXVII, 1927, s. 75-78; N. Brunoff, *L'Eglise à croix inscrite à cinq nefes dans l'architecture byzantine*. *Echo d'Orient*, Paris. 1927.; Н. Брунов, О некоторых связях русской архитектуры с зодчеством южных славян. *Архитектурное наследство*, 2, 1952, с. 23; его же, К вопросу о средневизантийской архитектуре Константинополя. *Византийский Временник*, XXVIII, 1968, с. 173; В. Иванова, Двете церкви при чутката на източната стена на вътрешния град в Преслав. *Известия на Археологическия Институт*, XX, 1955, София; E. Neubauer, *Altgeorgische Baukunst*, Leipzig 1976, S. 96; также, видимо, Н. Чанева-Дечевска, Църкви и манастири от Велики Преслав, София, 1980, с. 26.

³⁶ См. работы названные в предыдущей сноске.

³⁷ И. Толстой Н. Кондаков, там же.

³⁸ См. перечисленные выше работы Н. Брунова.

вают, по преимуществу, поиски «родины» типа и со временем выкристаллизовалось несколько концепций, хотя сама проблема развития типа и остается все еще нерешенной. О. Вульф, напр., считает его византийским явлением, М. Бюльманн возводит его к римской архитектуре, С. Гуйэр — к эллинизму, а И. Стриговский находит его прародину в Армении, хотя собственно купольное ядро выводит из Ирана³⁹. Такое положение вещей можно объяснить двумя причинами: малочисленностью фактов и большим хронологическим разрывом между ними, с одной, и самим принципом постановки вопроса и методом его разрешения, с другой стороны.

В Византии и, в частности, в Константинополе, этот тип здания, по согласному мнению всех ученых появляется в IX—X вв. и находит особое распространение в XI—XII вв. В Константинополе вообще нет ни одного примера предыдущих веков, который можно было бы связать с этим типом, отдельные же, отличающиеся один от другого образцы, на которые ссылаются, как на «прототипы» и к которым возводят и позднейшие константинопольские постройки, разбросаны по отдаленным «провинциям» Византийской империи. Таким образом, скудость и невзаимосвязанность наличного материала сами по себе противостоят выстраиванию эволюционного ряда, не говоря уже о том, что вырывая разрозненные памятники из архитектурного наследия разных стран, невозможно получить реальную картину архитектурного процесса в какой-нибудь из них.

Но самое главное все же то, что приводимые для подкрепления той или иной теории архитектурные объекты, т. е. те факты, которые должны дать картину эволюции, рассматриваются удивительно схематично и отвлеченно. При сравнении во внимание принимается лишь двумерная проекция здания на план. Третье же измерение — пространство, массы, декор — остаются вне поля зрения, а стилистической стороной, которая как раз и могла бы раскрыть культурные контакты, время, эпоху почти совершенно пренебрегают. В таком подходе к вопросу, в таком направлении исследования уже заключается слабость позиции и вытекающая отсюда произвольность выводов.

В связи с интересующим нас вопросом особенно любопытны воззрения Н. Брунова, специально интересовавшегося как раз «пятинефными» купольными постройками. Основной целью его исследований было доказать зарождение этой темы и темы «вписанного креста» вообще в Константинополе и ее распространение именно отсюда. При реализации этой тезы для него не является препятствием тот факт, что в раннее время константинопольские зодчие не заинтересовались строительством подобных храмов, равно и то обстоятельство, что немалое число ранних примеров имеется именно вне Константинополя, в частности, в Армении и Грузии, где тип «вписанного креста» известен еще в первой половине VII в.

Н. Брунов с легкостью преодолевает это противоречие. Дабы не нарушилась стройность выработанной им теории «влияний», он обходит стороной «мешающие» ему памятники и произвольно меняет даты других. Так, к примеру, в его работах вовсе не упоминаются дрезние *сгоих inscrite* Грузии и Армении, Моквский же храм — для него один из значительных примеров «пятинефной» композиции! — он сперва считал возможным относить к XII веку, а под конец остановился на XI в.

Интерес Н. Брунова к Мокви был пробужден желанием выяснить генетические связи архитектуры Киевской Руси. Он считает, что: «са-

³⁹ См. обзор этих теорий в книге Г. Н. Чубинашвили, «Цроми», М., 1969, с. 80—84. Не прибавили ясности и работы последующего времени.

мый пятинефный крестовокупольный тип был заимствован Киевом из Константинополя...», отмечая, однако: «Этот архитектурный тип получил свое наиболее выдающееся развитие именно в Киевском государстве, а не в Константинополе». О Мокви он говорит одной-единственной фразой следующее: «В пятинефном крестовокупольном храме в Мокви (Абхазия), относящемся к XI веку (sic!), внутренний обход мало развит и этим существенно отличается от сильно развитых обходов в архитектуре Киевского государства»⁴⁰.

В другом месте у Н. Брунова находим, однако, сопоставление — очень показательное — различных явлений в построении константинопольских и русских памятников. Если в Софии Киевской крайние, четвертый и пятый нефы, органично вливаются во внутреннее пространство храма, то в Константинополе «крайние боковые нефы всегда носят характер придатков к центральной части»⁴¹. С нашей точки зрения, именно это наблюдение должно было стать одним из основных факторов установления типологии — ведь если «боковые нефы» всего лишь «придатки», не входящие в структуру центрального пространства самостоятельными элементами, то отнесение подобной композиции к схеме «пятинефного» храма совершенно лишает ясности понятие «пятинефности», так как эти «придатки» либо обходы, либо галереи, но никак не нефы. Отсюда явствует ошибочность самого термина «пятинефный храм» — это совершенно условное обозначение, не выражающее архитектурной организации пространства. Если присовокупить к этому еще и то, что ни один из приведенных Н. Бруновым константинопольских примеров, которые должны демонстрировать «пятинефность», не сохранил реально четвертого и пятого нефов, реконструированных самим Н. Бруновым на бумаге, то вряд ли останется сомнение, что постулируемая им теория зарождения и эволюции «пятинефного» храма не имеет под собой надежного фундамента. Читателю даже трудно уловить, что, собственно, считает «пятинефным храмом» сам Н. Брунов — столько остается в его работах неаргументированных положений и неясностей.

Нельзя, в то же время, не отметить множества метких наблюдений Н. Брунова, высказываемых им по поводу отдельных памятников, причем он прекрасно видит и их конкретные различия. Так, указывает он, между прочим, и на своеобразие Моквского храма по сравнению с Киевской Софией и усматривает здесь иную, чем в других случаях, специфику «пятинефности». Но над ним настолько тяготеет разработанная О. Вульфом и поддержанная другими исследователями формула эволюционного развития типов византийского зодчества, что он не в состоянии дать правильное объяснение этому явлению.

В таком именно контексте и рассматривался чаще всего Моквский храм. Ученых интересовал один только его план, а не архитектурных его исторических условий. Мы увидели даже, что порой не считались даже с исторически документированной и соответствующей реалиям датировкой храма на 60-ые годы X века и помещали его туда, где он не нарушает логичности «теории». Все это, безусловно, происходит из-за избранного метода исследования.

Никто не может, конечно, отрицать наличия в средневековом зодчестве определенных типологических групп и их выделение было, несомненно, насущно важным и необходимым делом. Но нельзя ограничиваться одним только выделением типов, которое есть, собственно говоря, уже пройденный этап изучения средневековой архитектуры. Ис-

⁴⁰ Н. Брунов, О некоторых..., с. 22—23.

⁴¹ Там же, с. 22.

ключительное занятие проблемами типологии влечет за собой забвение творческой потенции, изменчивости явлений искусства, ускользает от внимания важнейший момент трансформации того или иного типологического феномена в условиях различных регионов, в их конкретных исторических условиях, которые и вызвали к жизни конкретное произведение монументальной архитектуры, стали причиной того или другого заказа. Не случайно, поэтому, что все больше ученых отказывается при изучении «византийского» искусства от типологического метода. Так, к примеру, один из авторитетнейших на сегодняшний день историков раннехристианской и византийской архитектуры, Р. Краутхаймер⁴², не прибегает к нему (хотя и ему, и многим другим, не удалось пока полностью избежать воздействия «типологии»).

Недостаточность типологического исследования давно уже была осознана в грузинской школе искусствознания. Изучая факты грузинской и армянской архитектур, осмысляя пути их развития, Г. Н. Чубинашвили пришел к убеждению, что обращаясь лишь к типологическим изменениям, можно получить только ложную картину исторического развития, нельзя осветить кардинальных вопросов истории архитектуры⁴³. На примере т. н. «памятников типа Мцхетского Джвари» Г. Н. Чубинашвили показал, что типологический феномен может возникнуть и без вклада столицы Империи, если в основе его лежат определенные, сложившиеся на месте архитектурные проблемы. На примере памятника VII в. в Цроми, Г. Н. Чубинашвили наглядно продемонстрировал также, что появление типа «вписанного креста» в первой половине VII в. в Грузии — и одновременно и в Армении! — было совершенно органичным, обусловленным предыдущим развитием, явлением. Исследователь по-иному подходит и к самому понятию типа — он характеризует его исходя из пространства и в нем же находит объяснение его соответствия той или иной эпохе. Именно на примере Цроми выявилась с полной очевидностью принципиальная разница между грузинской и византийской архитектурой того времени, между их художественными проблемами и их разработкой и решением. Даже сам факт более раннего возникновения «вписанного креста» в Армении и Грузии и позднее в Византии, указывает на различие художественных поисков, стилистики и, следовательно, разность пройденного ими пути. Мы не должны, конечно, думать, будто константинопольские зодчие начали строить «сгоix inscrite» под влиянием архитекторов Закавказья и эта тема обязательно была позаимствована византийской столицей из Грузии или Армении. Дело в том, что эта пространственная структура, центрированная куполом на четырех столпах посередине, оказалась «совместимой» с художественным идеалом именно македонско-комновской эпохи, также как в эпоху Юстиниана ему больше соответствовала «живописная» структура пространства (характерно, что грузинская архитектура живописного стиля XI—XIII вв. отдает предпочтение асимметричной, двухстолпной модели «вписанного креста»). Само собой разумеется, Г. Н. Чубинашвили учитывал и воздействие, усвоение достижений одной страны другими и их применение в их искусстве. Это само собой разумеющийся, бесспорный факт развития любой культуры. Все дело, однако, в том, как именно «звучал» тот или иной, хотя бы и заимствованный элемент. Последнее же определяется мест-

⁴² R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth, 1965 (2 ed. 1975).

⁴³ Г. Н. Чубинашвили, Н. П. Северов, Пути грузинской архитектуры, Тбилиси, 1936; Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948; его же, Архитектура Кахетии, Тбилиси, 1959; его же, Цроми, М., 1969 и др.

ными условиями, местными требованиями и художественными задачами.

Таким образом, при изучении Моквского храма мы должны исходить из исторических условий создавшей его эпохи и, что самое главное, из местных художественных традиций и задач. Его, конечно, нельзя рассматривать как пятинефное здание: разделение возникающих под хорами боковых пространств на отдельные помещения не дает возможности принимать их за нефы — неф ведь должен быть единым, непрерывным удлинением пространства. Как было сказано в самом начале, храм представляет собой пространство четырехстолпного «вписанного креста», осложненное с трех сторон добавочными помещениями⁴⁴. В качестве композиции «вписанного креста» нет необходимости связывать его обязательно и преимущественно с Византией, где этот тип только-только начинал в то время распространяться, а, в первую очередь, с вышеописанными тремя памятниками, с которыми его объединяет в одну группу близкое типологическое и стилистическое родство.

Конечно, Моквский храм значительно сложнее по структуре, чем все другие храмы, рассмотренные выше. Особенно разительна разница при сопоставлении с достаточно точно датирующейся бзыбской церковью, представляющей собой как бы взятое отдельно среднее композиционное ядро Мокви. В первую очередь, нельзя не учитывать функциональные различия. Церковь в Бзыби, как отмечалось выше, стоит посередине охраняющей идущую в горы дорогу крепости. Она была предназначена обслуживать обитавших в цитадели людей. Этим объясняется ее простая планировка, отсутствие добавочных помещений, ее относительно скромные размеры. Иное дело Моквский храм — один из важнейших среди церковных построек Западной Грузии. Его интерьер выделяется масштабностью, величавой простотой, расширение основного ядра, окружение его дополнительными помещениями производит впечатление подчеркнутой торжественности, как бы зрелищности внутреннего пространства. Эти особенности образа храма становятся понятными, если вспомнить его значение в церковно-политической жизни всей Западной Грузии того времени. В его архитектурной идее, в его грандиозности, в самой сложности его композиции находит выражение подъем внутренних сил страны, полное освобождение Абхазского царства от византийской церкви.

В изменении композиции отражены, конечно, и изменения художественного стиля. Бзыбский храм, как мы увидели, отличается симметричностью, относительным спокойствием масс. В Мокви — напротив, динамичное развитие удлинённой композиции, сдвиги акцентов с осей симметрии, подвижное сочетание объемов и частей пространства.

Итак, композиция Моквского храма должна быть признана творческой, определенной местными обстоятельствами, переработкой хорошо известной в Грузии и, в частности, на ее черноморском побережье, композиции четырехстолпной купольной церкви.

⁴⁴ Так читали его И. Стриговский, А. Башкиров (назв. раб., с. 51) и, в особенности, Г. Н. Чубинашвили (ВИА, III, с. 328).

ОБ ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ЗНАЧЕНИИ ХРАМОВ АБХАЗИИ

В предшествующих главах мы рассмотрели ряд памятников купольного зодчества, объединенных несомненным сходством основных своих компонентов. Композиционной основой Бзыби, Анакопии, Лыхны, Мокви является очерченная прямоугольником внешних стен крестово-купольная структура, в центре которой располагается покоящийся на четырех свободно стоящих столпах купол. За пределы внешнего абриса во всех случаях выступают с востока три апсиды алтарной части храма. Кроме того, следует отметить, что пастофории этих церквей не изолированы от основного пространства стенами, а свободно сливаются с ним. Описанная нами только что структура представляется общим всем четырем постройкам основным ядром, однако, как мы убедились, в каждом отдельном случае к нему делаются определенные дополнения. Лишь в Бзыби мы имеем его в чистом виде — прибавлены только открытые портики. В Анакопии к этому композиционному ядру примыкает с запада нартекс, включенный в общий прямоугольный абрис здания и слитый с собственно церковью, тогда как портики создают выступающие объемы; Лыхны в основном повторяет схему Анакопии, но над нартексом здесь помещаются хоры, обогащающие уже и структуру внутреннего пространства церкви. Наконец, в Моквском храме западный рукав креста удлиняется дополнительной парой устоев и все пространство собора с трех сторон охвачено двухэтажным массивом. Нижний этаж последнего членится, как говорилось, на отдельные помещения (капеллы), на верхнем же единое помещение, только на западе вздымающееся на высоту западного рукава и здесь первоначально, видимо, перегороженное, как и в Лыхны, арочными проемами. Поэтому его планово-композиционное решение следует рассматривать как ничто иное, как усложненный вариант храма Лыхны.

Таким образом, с точки зрения композиции получается определенный ряд, ведущий от простейшего решения — Бзыби — к сложнейшему — Мокви. Из вышесказанного нам известно, что между строительством этих двух храмов пролегает промежуток времени не менее полувека, причем выявляется и постепенное усиление общей им всем стилистической тенденции: от большей симметричности Бзыби к подвижности, динамичности Мокви. Каково же историческое место двух остальных памятников?

Само по себе различие в деталях, как, например, очертание внешнего контура апсид (граненые в Бзыби, полукруглые в Лыхны, сочетание граненой и округлой форм в Анакопии и Мокви) не может быть, конечно, решающим датирующим аргументом. Не могут служить для датировки и взятые сами по себе композиционные моменты — наличие нартекса или хор. Ведь архитектура призвана удовлетворять не одним только эстетическим потребностям, у нее всегда имеется утилитарная функция и, так же, как при сопоставлении Бзыби и Мокви, в Лыхны и Анакопии появление нартекса и второго этажа следует свя-

зывать с чрезвычайно важными для интерпретации данных памятников местными нуждами, требованиями заказчиков. Если простота Бзыбской композиции объясняется ее назначением, как крепостного храма, а особая монументальность Моквской церкви ее выдающимся значением как епископской кафедры и олицетворения силы местного феодального общества, то сходные моменты можно указать и для двух оставшихся церквей.

Анакопийский храм, в отличие от Бзыби, находился не в цитадели, а внизу, в прибрежной, прежде так же огражденной стенами, части города. Ее паству должны были составлять не исключительно только дружинники феодала, а и рядовое население. Именно этим объясняется, скорее всего, прикомпоновывание к крестовокупольному ядру нартекса¹. Иной «социальный заказ» читается в архитектуре Лыхны. Известно, что хоры в Грузии преимущественно служили местопребыванием знати. Исходя отсюда, можно заключить, что и в Лыхны они предназначались для представителей высшей прослойки населения, для местных феодалов. Это предположение станет еще более вероятным, если вспомнить, что древнейшая часть находящегося поблизости дворца должна быть одновременна храму.

И все же, Анакопия и Лыхны следует отнести ко времени после Бзыбской церкви. Дело не только в большей простоте композиции последней — она во всем более архаична, чем рассматриваемые теперь памятники. Ни в Анакопии, ни в Лыхны не найти, к примеру, такого приема оформления проема двери, как открытый люнет; в обоих других случаях мы имеем глухой люнет. В Бзыби находим и признаки некоторой невыравненности, поиска. Это видно даже в такой детали, как явное несоответствие толщины стен и подкупольных столпов (чрезвычайно массивные стены и необычно тонкие устои), которое и было, вероятно, основной причиной разрушения здания. Этого уже не найти в Анакопии и Лыхны.

Но самое главное, что в самом решении интерьера и внешних масс, в художественном ощущении формы бзыбский мастер проявляет несколько иной, чем в двух других храмах художественно-стилистический подход. И тут больше «архаичности», внутренней связи с стилем предшествующих веков, тогда как в Анакопии и Лыхны, наоборот, наблюдается более полное освобождение от них, торжество новых стилистических тенденций. Показательно в этом отношении расположение входов, а именно южных и северных входных дверей. В Бзыби они размещены точно по осям симметрии, тогда как анакопийский и лыхненский архитекторы сдвигают их к западу от центральной оси. Тут налицо два различных художественных приема, две фазы одного стилистического этапа. Если зодчий Бзыби и тут консервативен, верен традициям классического стиля, то два остальных мастера в решении этой задачи яснее выявляют тенденции нового, «живописного» стиля, игнорирующего оси симметрии и определяющего художественный характер внутреннего пространства именно при помощи динамических сдвигов. Показателем и такой момент, как хоры в Лыхны, точнее, их соотношение с основной частью церкви. Специфика их решения особенно явно выступает при сопоставлении с Цромским храмом. В последнем хоры продолжают и завершают пространство западного рукава, служат уравниванию частей интерьера. В Лыхны же западный рукав не раскрывается в хоры, но и не вполне изолирован от них: пространство как бы «истекает» через арки западной стены в более затемненное помещение. Внутри церкви, по этой причине, не ощущается замыкания.

¹ Есть также предположение, что эта церковь могла быть в свое время кафедрой цхумского епископа (З. Анчабадзе, Из истории... с. 145).

граница его находится вне поля зрения. Подобное понимание художественной функции хор находим в Гурджаани, Вачнадзиани и т. д., то есть в произведениях архитектуры живописного порядка, к которым следует отнести и Лыхны.

Различны и пропорции отдельных частей здания в Бзыби, с одной, и Анакопии и Лыхны, с другой стороны. Вообще, следует отметить, что сравнение пропорций, пространственно-объемных соотношений этих трех памятников дает весьма интересные и значительные показатели — ведь не только для двухмерных плоскостных изображений, но и для архитектуры, пропорции-камертон эстетических норм той или другой эпохи. Это наглядно демонстрирует и приводимая нами таблица, включающая некоторые абсолютные размеры изучаемых нами храмов и их соотношение.

Таблица наша ни в коем случае не имеет претензии раскрыть или установить «метод» пропорционального построения памятников Абхазии; она призвана лишь приблизить читателя к тому реальному образу, который воспринимает зритель при осмотре пространства и внешних объемов наших храмов, адекватное воспроизведение которого недостижимо — ни при помощи словесных характеристик, ни привлечением графически-обмерного либо фотоматериала.

Поэтому в таблице приведены лишь те размеры и соотношения, которые реально охватываются глазом и непосредственно участвуют в восприятии художественного образа храма. Кроме того, мы сознательно не включили в нее размеры купола, так как один лишь храм в Лыхны сохранил до нынешнего дня несомненно первоначальный облик и форму купола. Из габаритов внутреннего пространства нами исключены также нартексы и хоры, так как, будучи относительно изолированными, они соответственно играют меньшую роль в зрительном впечатлении. Подобным же образом для экстерьера мы берем исключительно размеры кубического объема здания, без выступающих апсид, не читающихся в этих храмах до конца слитыми с основным корпусом.

Как явствует из составленной нами таблицы, длина основного ядра (без нартекса) всех трех храмов почти одинакова. Столь же незначительна и разница размеров подкупольного квадрата. При этом, эти небольшие расхождения не имеют сколько-нибудь закономерного характера. Зато совершенно иную картину видим сопоставляя ширину церквей. Так почти равная по длине Бзыби Анакопия значительно ее уже, почти столь же узка, как Лыхны, самая удлиненная из всех. Еще очевиднее происшедшие изменения при сравнении высоты храмов: самый широкий из них, Бзыби, ниже, чем относительно узкие, удлиненные Анакопия и Лыхны.

Таким образом, габариты главного пространства в Бзыби более приземисты, понижены, тогда как в Анакопии и Лыхны стройны и изящны; в абсолютных размерах мы «вычитываем» тот настрой, который овладевает зрителем в результате художественного пространственного воздействия. Причем изменение пропорций идет по восходящей линии от Бзыби к Лыхны и разница между Анакопией и Лыхны ощутимо меньше, чем между Бзыби и Лыхны.

Подобный же контраст находим и в пропорциях внешних масс: в Бзыби статичность кубического объема (1:1) и, напротив, заостренность, динамичность соотношений в Анакопии и Лыхны (соответственно 1,51 и 1,55).

И анализ пропорций с очевидностью подтверждает то обстоятельство, что в архитектуре Бзыбского храма все еще немало моментов чуждых живописному стилю, не отвечающих уровню его более зрелых

Т а б л и ц а

Таблица размеров и соотношений памятников Бзыби, Анакопии и Лыхны

	I внутрен- няя длина без нар- текса	A шири- на	H высота главного рукава	Соотношение		a длина без апсиды	b внешняя ширина	a b	D купольный квадрат	ширина стены	размеры устоя	H D пропор- ции глав- ного нефа
				I A	A H							
Бзыбь	13,60	9,56	8	1,7	1,22	12,5	12,35	1:1	3,78×3,78	1,27	0,72	2,1
Анакопия	13,45	8:65	9,40	1,43	0,92	10,41	15,71	1:151	3,41×3,40	0,85	0,82	2,79
Лыхны	14,87	8,96	10,81	1,38	0,81	10,71	16,55	1:155	3,57×3,57	0,81	0,88	3,00

достижений, в нем много реминисценций классического периода (симметрия, статика). В Анакопии и Лыхны такого разрыва уже нет, зодчие этих храмов больше проникнуты новым «стилем эпохи». Вместе с этим, если в композиции Бзыбской церкви в целом ряде моментов ее конструктивного и художественного решения ощущается неуверенность, сопутствующая начальному этапу освоения темы «*сгоიხ ინსტრე*» в этом крае недостаток соответствующей практики, то в Анакопии и Лыхны, на основе приобретенных навыков происходит продвижение вперед, видоизменение исходной структуры.

Завершением всех этих поисков выступает Моквский кафедрал — будет ли это живописность, отказли от симметричного расположения, или вытягивание в длину. И все же, ни в коем случае нельзя думать о резком переломе, качественном скачке на пути от Бзыби к Мокви или, тем более, Лыхны. Речь может идти только о постепенном совершенствовании темы в пределах одной художественной эпохи — слишком у этих памятников много общего: не только перечисленные выше структурно-композиционные моменты, но и строительная техника и крайне скупой декор. Все эти церкви относятся к одной группе, возникшей, однако, в динамике развития. В начале его находится Бзыбский храм, в конце — по всем данным — Моквский. Анакопия и Лыхны естественно располагаются между ними; это тем более возможно, что ряд элементов Лыхны, как мы видели, связывает его с архитектурой IX в. и, соответственно, тянет его к началу X века. Вся данная типологическая группа оказывается созданной в промежутке IX век (скорее, вторая половина) — середина X столетия.

Для ясного понимания исторического места этих памятников представляется необходимым сопоставить ее с некоторыми другими памятниками культового зодчества занимающего нас региона. Первым приходит на память, конечно, Бедийский собор, сооруженный, по прямым указаниям грузинских хроник, в конце X в. по повелению царя Баграта III². Он непосредственно следует по времени зарассмотренными выше постройками и, будучи точно датирован, мог бы немало дать для их интерпретации. В настоящее время он представляет собой двухстолпную церковь типа «вписанного креста», композиция которой целиком (включая алтарь) вписывается в удлиненный прямоугольник. Сильно поврежденный, лишившийся купола и значительной части облицовки, храм в Бедии сохранил все же часть резных каменных украшений и облицовочных камней, дающих нам представление как о характере его декора, так и о строительной технике — снаружи он был полностью отделан тесаным камнем, внутри же оставлен под роспись. Долгое время это сооружение принято было считать постройкой Баграта III³. Однако разнохарактерность резьбы, лишь небольшая часть которой может быть отнесена к X в. (напр., тимпаны над дверями пастофориев и некоторые включенные в нынешнюю кладку фрагменты), общие пропорции интерьера и некоторые детали (см. изменение профиля углов апсиды на половине ее высоты) указывают на совершенно иной хронологический этап — XIII—XIV вв. Такое положение вещей можно было бы объяснить основательной поздней реставрацией⁴, но под нынешними пастофориями обнаружены очертания древних выступающих полуциркулем апсид⁵, а ложные хоры и

² Картлис Цховреба, I, с. 281.

³ Напр., Н. Северов, Памятники..., с. 193.

⁴ Так полагала Р. Шмерлинг (К вопросу о датировке росписи Бедийского храма. Сообщения АН СССР, т. XVIII, № 4, Тбилиси, 1957, с. 510).

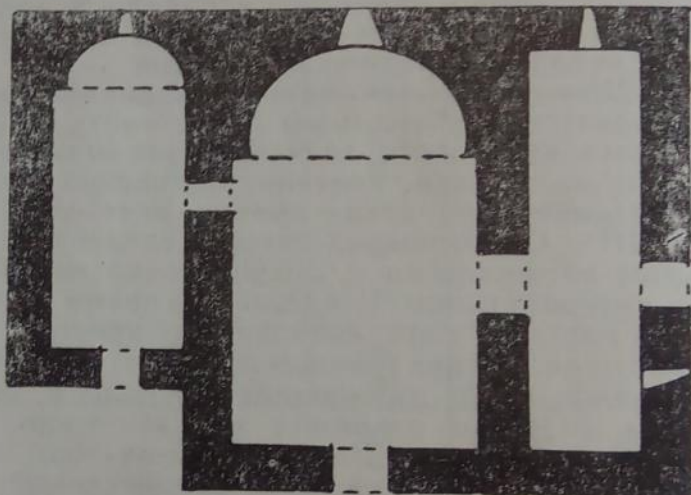
⁵ Л. Химшиашвили, Некоторые вопросы реставрации (Цроми и Бедиа) Дзеблис Мегобари, 14, Тбилиси, 1968 (на груз. яз.), с. 78—79, 81.

изменение профиля углов апсиды на середине высоты прямо увязывается с церквями XIII—XIV вв. в Самцхе, что ставит вопрос: не возведен ли нынешний храм на развалинах сооруженного Баграта III. В любом случае, теперешняя Бедна не может быть привлечена в настоящем исследовании.

Из других памятников особого внимания заслуживает группа сохранившихся в Абхазии т. н. «трехцерковных базилик». В отличие от примеров иных архитектурных тем, и все еще далеко недостаточно изученных и не дающих картины развития, а то и вовсе чуждых архитектуре края т. е. «импортированных» (такова, особенно, раскопанная в Бичвинта трехнефная базилика V—VI вв., явно восходящая к константинопольскому зодчеству)⁶, эта композиция, как и «сгоix inscrite», явно была предметом творческих усилий местных зодчих.

На территории нынешней Абхазской АССР ныне выявлено четыре храма типа «трехцерковной базилики»: одна в Старых Гаграх, вторая — на горе Кнач, близ селения Джгерды, третья — в местечке Амбара на Мюссерском мысу, четвертая же недавно раскопана экспедицией Абхазского института языка, литературы и истории им. Д. И. Гулия в развалинах крепости Абаанта⁷.

Наиболее проста по композиции церковь в Старых Гаграх, выстроенная на берегу реки Жоэквара, внутри древней цитадели. Основательно отремонтированная в XIX в. (древняя кладка выделяется размерами тесаных, не вполне правильно очерченных камней), она тем не менее в основном сохранила древний облик. Небольшого размера здание состоит из трех расположенных одно рядом с другим продолговатых «залов», северный из которых несколько короче двух других. Среднее и северное помещения с востока завершаются апсидами, вписанными в прямоугольник внешнего очертания. Эти три сводчатых помещения связываются между собой дверьми, устроенными в продольных стенах. Кроме того, центральный зал имеет еще западную дверь. Основной вход — в южной стене южной церкви (западная дверь северной «церкви» безусловно первоначальна). Гагрский храм не выделяется особенными художественными достоинствами, но, в то же время, чрез-

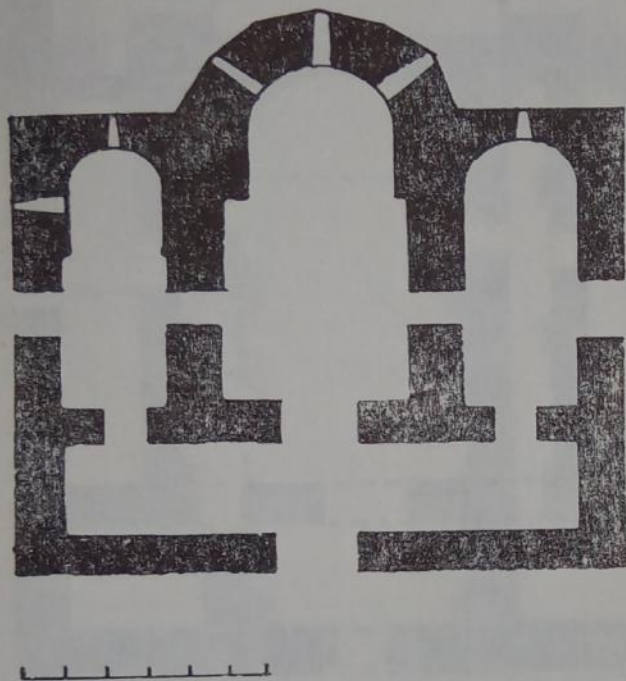


Старая Гагра. План

⁶ И. Цицишвили, История грузинской архитектуры, Тбилиси, 1955 (на груз. яз.) с. 41, таб. XVII, 5.

⁷ Л. Шервашидзе, Археологические раскопки в крепости Абаанта. Полевые археологические исследования в 1976 г., Тбилиси, 1979, с. 223—234.

вычайно важен в историческом отношении. Простотой своей структуры и соотношением частей, при котором лишь ненамного выделена средняя «церковь», он примыкает к древнейшим образам «трехцерковных базилик»⁸. На раннее время указывает и такая черта, как нерасчлененные, гладкие продольные стены интерьеров, равно и крест «болнисского» типа на западном тимпане, и, что самое главное, характер кладки, идентичный таковой Гагрской крепости, время построения которой устанавливается по письменным источникам. Все это позволяет отнести церковь к VI веку⁹.



Абаанта. План

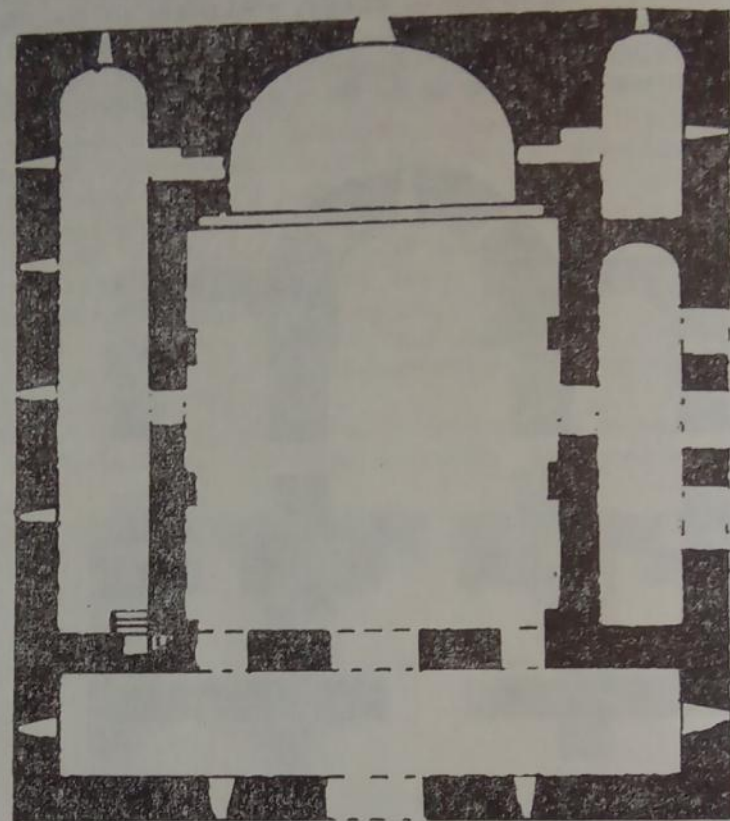
ность интерьеров. Следует указать как на своеобразную черту этого памятника еще на выступающую пятигранную среднюю апсиду (апсиды боковых церквей не выдаются снаружи), чего мы не видим ни в одной другой из сохранившихся в Абхазии церквей этого типа.

К следующему стилистическому этапу должны быть отнесены две другие «трехцерковные базилики» — в Мюссера и на горе Киах, кстати, значительно более крупные по размерам. Первая из них выведена из булыги с применением тесаного ширими для конструктивных элементов в интерьере и фасадной облицовкой из тесаного же ширими. Средняя «церковь» здесь резко противопоставлена боковым, она много превосходит их и по высоте и по ширине. Свод — ныне обвалившийся — покоился на опертых на пристенные пилястры подпружных арках. Северная церковь, завершенная с востока апсидой — длинное,

⁸ Г. Н. Чубинашвили, Церковь близ селения Квемо-Болниси. Вопросы... I, с. 104—107; его же, Одна из древнейших трехцерковных базилик Квемо Картли; там же, стр. 108—115; его же, Архитектура Кахетии, стр. 143—147, 156.

⁹ См. об этой церкви: М. Дидебулидзе, Церковь в Старой Гагра. Дзеглис Мегобари, 45, Тбилиси, 1977 (на груз. яз.), с. 16—26.

узкое помещение, связанное дверьми лишь со средним залом. Более сложно организовано южное крыло церкви, разделенное на два помещения, оба с апсидами в восточном конце. Юго-восточное, меньшее по величине, помещение, связано узкой дверью непосредственно со средней апсидой (такая же дверь ведет из алтаря и в восточный конец северной церкви). Западное помещение имеет дверь, ведущую в главный зал и, кроме того, раскрывается вовне тремя арками. Эта часть, будучи приделом, исполняла и функцию парадного портика, что нашло выражение и в организации кровель. Этот компартимент храма имеет выделенную отдельно двухскатную кровлю. С запада и здесь имеется нартекс во всю ширину церкви, хотя связан он только с главным залом — тремя арочными проемами — тогда как боковые



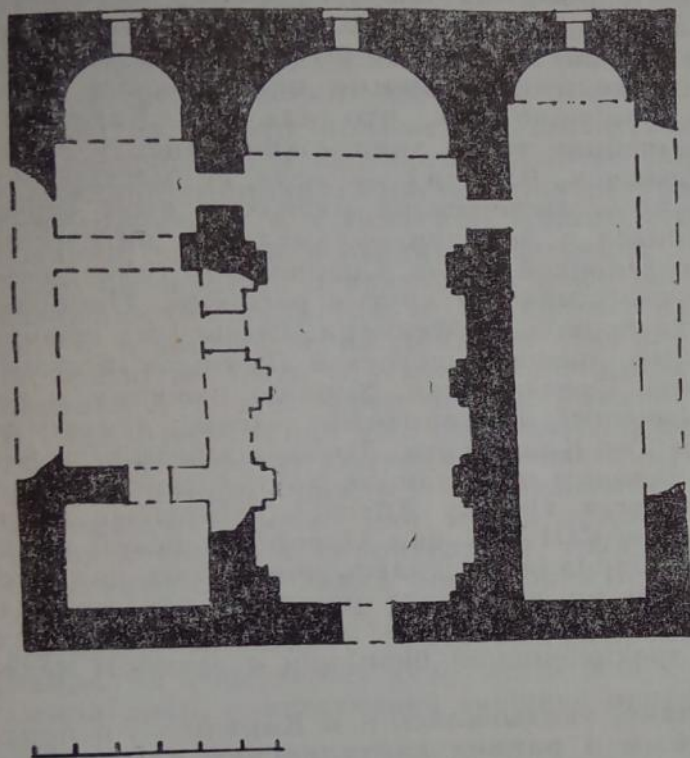
Мюссера. План

«церкви» выходят сюда глухими торцами. Над средней частью нартекса соответственно ширине средней «церкви», находятся хоры (так что и здесь, как и в купольных церквях, западная часть не образует самостоятельного объема); лестница на хоры расположена в западном конце северной «церкви». Раскрываются в основное пространство хоры наподобие Лыхны четырьмя арками в два яруса, что, опять-таки, напоминает Гурджаанскую Квелацминда. Композиция храма в Амбара, конечно, не может быть датирована временем возникновения и формирования этого архитектурного типа. Здесь не видно первых, робких еще попыток создания пространства «трехцерковной базилики» — это явно уже пройденный этап. Большое, просторное среднее помещение с удачно, уверенно прикомпонованными к нему хорами и нартексом, ритм арок западной стены главного зала, южный портик — все это отражает не нащупывание форм, а поиски нового сочетания известных уже, разработанных мотивов, нового их художественного осмысления. Все это возможно не в VI в., а скорее всего на следующем завершенными образцами трехцерковных базилик (рубеж VI—VII

вв.)¹⁰ этапе, т. е. в переходной период. Сюда же тянут и упомянутое выше решение хор и даже такая деталь, имеющаяся еще в Биетском храме в ущелье р. Меджуда¹¹, как помещение окон изнутри в плоские ниши.

Самым поздним примером данного типа представляется нам киацкий храм. Композиция этого сильно разрушенного памятника (лучше сохранились восточная часть и южная стена средней «церкви») в основном устанавливается: только не вполне ясно решение западной его части. Она несколько проще, чем в Мюссера — нет хоров и, воз-

можно, нартекса; не столь сильно выражен и контраст среднего и боковых пространств, впрочем, достаточно ощутимый. Южная церковь здесь, очевидно, представляла собой единое, завершенное апсидой на востоке, помещение. Зато северная разделена на три части: небольшая комната с апсидой с востока, с дверью, выходящей в апсиду алтаря (скорее всего, жертвенник); прямоугольная комната посередине и связанное с ней квадратное помещение в северо-западном углу здания. Особенно показательна в отношении датировки храма (подобно Амбара и он облицован ширими) организация средней «церкви» — во-первых, она сильно вытянута в длину, аналогии



Киацх. План

чему не найти в ранних памятниках, но зато можно обнаружить в постройках «переходного периода», хотя бы в Недзвской монастырской церкви IX в.¹² Затем, стены зала членены тремя парами сильно выступающих двухступенчатых пилястр с перекинутыми на них пристенными арками (еще одна такая арка имеется по западной стене). И эта форма связывается с периодом VIII—IX и X вв.¹³. Наконец,

¹⁰ Г. Н. Чубинашвили, *Архитектура Кахетии*, с. 164—181.

¹¹ Р. Мелисашвили, *Полупещерный памятник в сел. Биети*, *Ars Georgica*, 6—А, Тбилиси, 1963, с. 29—54; особенно рис. 2, 8, табл. 15.

¹² Р. Мелисашвили, *Строительная деятельность учеников Григория Хандзтийского в Картли. Мацне*. Вестник Отделения общественных наук АН ГССР, Тбилиси, 1963, № 4, с. 232—240. (на груз. яз.).

¹³ Р. Шмерлинг, *Древний Цвимоэтский храм...*, стр. 158; Р. Мелисашвили, *Памятник архитектуры в сел. Эредви 906 г.* *Ars Georgica*, 4 (на груз. яз.), с. 122—124.

только в это же время мог возникнуть и имеющийся здесь декор восточных окон; они окружены заглубленными поверхностями, как мы это уже видели в Лыхны и связанных с ним памятниках.

Архитектурная тема «трехцерковной базилики», как давно уже установил Г. Н. Чубинашвили, является достоянием грузинской архитектуры. Правда, отдельные постройки со схожей композицией можно указать и в других странах, но нигде не находим ее именно как разрабатываемую, варьируемую тему, как в Грузии, где почва для нее, возможно, была подготовлена пережитками дохристианской ритуальной практики. Здесь, напротив, прослеживаются длительные искажения, поиски наилучшего решения, налицо целый ряд композиционных вариантов и переходных между ними ступеней. Особенно выделяется в этом отношении, пожалуй, Кахетия. Если не по количеству примеров, то по числу плано-пространственных вариаций «трехцерковной базилики» она безусловно превосходит все другие исторические земли Грузии. Поэтому допустимо предположить, что как раз Кахетия и была — хотя древнейшие памятники этого типа сохранились в Квемо (Нижней) Картли (Квемо Болниси, Ванати) — если не местом возникновения, то основным очагом творческого развития этой структуры. Ее примеры, сохранившиеся в Абхазии оказываются интересными «вариациями» этой общегрузинской темы. Совершенно естественно наличие в них черт общих с памятниками других регионов. Наиболее показательна в данном аспекте церковь в Мюссера. Выше уже говорилось о решении хор этого храма, повторяющегося в Лыхны и, возможно, связанного с Гурджаанской Квелацминда. Хорошо известен в архитектуре Кахетии и торжественный трехарочный портик, далеко не чуждый, впрочем, и Картли и Тао-Кларджети. Точки соприкосновения построек Кахетии и Абхазии находим и в зданиях других типов. Очень похожи на виденные нами во всех храмах Абхазии открытые арочные портики кахетинских храмов VIII—IX вв.: Преображенской церкви Икалтойского монастыря и Барцана¹⁴. И здесь они имеют вид раскрытого высокой аркой, крытого на два ската крупного объема. Мы уже писали и о ближайшем сходстве приема оформления оконного проема в Лыхны и киачской трехцерковной базилики с декором кахетинских купольных храмов.

Аналогия последнему, однако, указывалась и в Картли — в церкви Кабени Ксанского. Известным в ранних карталинских памятниках мотивам сродни и скромный резной декор церкви в Старых Гаграх (ближайшие параллели композиции ее известны в Кахетии)¹⁵. Тесно связана с декоративным репертуаром картлийских построек и Бзиби. Напомним еще, что именно в Картли имеются наиболее схожие с главным залом киачской церкви решения.

Но необходимо со всей категоричностью подчеркнуть, что и трехцерковные базилики, и купольные храмы типа «*croix inscrite*», созданные мастерами Абхазии не есть просто какие-то «копии» кахетинских или карталинских примеров. Не говоря уже о несколько отличных пропорциях, можно указать и на ряд таких устойчивых черт, которые можно считать отличительными особенностями именно данного региона, достоянием творивших здесь зодчих. В трехцерковных базиликах особенно бросается в глаза другая планировка западной части церкви: если в развитых восточногрузинских композициях здесь, как правило, помещается галерея-обход, связывающая между собой боковые «церкви», то здесь, в Мюссера и Абаанта на западе находим нартекс, в первом случае, как мы видели, не сообщающийся как раз с боковыми

¹⁴ Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, с. 339—354.

¹⁵ М. Дидебулидзе, назв. раб., с. 26.

крыльями храма. Купольные церкви не только наделяются открытыми портиками и тремя выступающими апсидами — известными, но далеко не столь популярными, в Восточной Грузии, не типичными для нее — но имеют еще и незамкнутые пастофории. Наконец, все они очень скупо декорированы, чем разнятся от Картли и Тао-Кларджети и сближаются с Кахетией, сочетая, однако, нелюбовь к богатству архитектурных украшений с исключительным использованием тесаного камня (в Кахетии, как известно, преобладает кладка булыгой и рваным камнем). Не встретить в других грузинских провинциях в это время и украшения окон перевязанными профилированными бровками. Все это дает основание говорить о самостоятельности мастеров Абхазии, о их самобытном, творчески-свободном отношении к известным во всей Грузии — или — же и во всем восточнохристианском мире — темам и задачам, о их собственном вкладе и их разработку, о «абхазской школе» средневекового грузинского зодчества.

Выдвигая это положение, приходится, однако, считаться с тем распространенным взглядом, согласно которому все эти признаки подтверждают принадлежность архитектурных памятников грузинского Причерноморья к собственно византийскому искусству — на том основании, что они несходны с формами памятников Восточной Грузии. Было бы в корне неправильно вовсе не учитывать роли и воздействия византийской культуры и, конкретно, архитектуры на Западную Грузию и, в частности, на Абхазию. Оно достаточно очевидно и его просто не могло не быть в условиях непосредственного политического доминирования в этом крае сперва Римской империи, а затем Византии. В нашем изложении уже говорилось о памятниках (см., напр., бичвинтскую трехнефную базилику, отчасти купольный храм в Дранда VIII в.¹⁶ и некоторые другие) или отдельных формах (купол в Лыхны), находящихся в более или менее прямой зависимости от византийской архитектурной и строительной традиции. Можно еще добавить, что и раскрытые на запад пастофории и постоянное применение нартекса могут быть возведены к тому же источнику. Однако отождествление памятников Абхазии с «византийскими» возможно лишь при игнорировании их собственно художественной сущности, если удовлетвориться одной лишь констатацией внешней непохожести их на восточногрузинские.

Начнем с того, что сами упомянутые нами элементы не столь уж чужды и самому грузинскому зодчеству в целом. Так, нартекс, форма не столько сугубо византийская, а общехристианская, может быть указана хотя бы в том же Цроми. То же самое можно сказать и о незамкнутых пастофориях — они известны и в некоторых ранневизантийских базиликах¹⁷ и во многих, если не большинстве, церквей средневизантийского времени¹⁸. Но боковые апсиды, раскрытые в главное пространство видим мы и в Самшвилдском Сионе VIII в., в церкви «переходного времени» в Ревазашени, в некоторых купольных храмах XII—XIII вв.¹⁹. При этом, следует учесть еще, что такое устройство алтаря может определяться не художественными исканиями, не стилистическими момен-

¹⁶ Р. Меписашвили, Дранда. IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1983.

¹⁷ R. F. Hodkinson, Early Churches in Makedonia and Southern Serbia, London, 1963, fig. 103, 104.

¹⁸ См. хотя бы материал, опубликованный в обзорной книге: С. Маџго, Byzantine Architecture, N. Y., 1976.

¹⁹ П. Закарая, Грузинская центрально-купольная архитектура XI—XVIII вв., Тбилиси, (на груз. яз.), т. I, 1975, таб. 75; т. II, 1978, таб. 2—3.

тами, а необходимостью удовлетворять неким практическим богослужебным требованиям. Но если даже в применении этих композиционных мотивов и надо видеть непременно византийское воздействие, то все равно следует учитывать еще и тот архитектурно-художественный контекст, в который они включены в рассматриваемых нами храмах.

Прежде всего отметим, что строительная техника в Абхазии, за редким исключением (Дранда, Бичвинский купольный храм) не византийская, а такая же, что и в ряде стран Христианского Востока, в том числе и Восточной Грузии. Это хотя и не решающий аргумент, но, во всяком случае, не лишенное значения обстоятельство.

Но наиболее важны все же те засвидетельствованные в Абхазии пространственные структуры, о которых шла речь только что. То, что «трехцерковная базилика» несомненно говорит именно о принадлежности грузинской традиции, ни для кого, кажется, не является спорным. Любопытно, что порой пытаются передатировать описанные нами храмы этого типа на относительно позднее время²⁰. Это и не удивительно — явно созданная в Грузии, эта композиция никак не вписывается в привычную многим картину сплошь «византизированной» Западной Грузии.

Сложнее обстоит дело с типом «вписанного креста». Общеизвестно, что в средневизантийский период он становится ведущей темой византийского культового строительства, распространившись потом по всем православным странам. Мы не станем здесь повторять говоренного выше об отсутствии все еще убедительной концепции становления этого типа в византийском зодчестве²¹, равно как и о принципах чаще применяемого для его изучения «типологического» метода. Напомним только, что не известно ни одного примера этой темы, с уверенностью относимого ко времени ранее второй половины IX в. Раз древнейшая из церквей типа «вписанного креста» в Абхазии, Бзыбская, самое большее, современна древнейшим византийским постройкам, если не более ранняя, то нечего даже предполагать ее зависимости от Византии, тем более, что в Закавказье, и именно в Грузии данная композиция имела за собой двухсотлетнюю традицию. Ничего не говорит и о влиянии византийских «образцов» на другие постройки выделенной нами группы. Их объединяет между собой и преемственность форм и логическая последовательность следующих одно за другим решений — мы наблюдали ее и в композиционном обогащении.

Обсуждая проблему Абхазия *gr.* Западная Грузия — Византия, нельзя оставить без внимания памятники Трапезунта, которые некоторые исследователи и считают за искомые византийские «прототипы» купольных храмов Абхазии²². В самом деле, у них немало общего: строительная техника, устройство алтаря, некоторые декоративные элементы (напр., хорошо уже нам знакомые профилированные тяги над окнами). Но, не говоря уже о далеко недостаточной их изученности — чуть ли не самая основательная публикация трапезунтских церквей и сейчас еще не отличающаяся глубиной статья С. Балланса²³ — исклю-

²⁰ См., напр., Ю. Н. Воронов, В мире архитектурных памятников Абхазии, М., 1978.

²¹ Любопытны в этом аспекте две церкви в Трилийе (см. С. Mango, *Byzantine Architecture*, p. 180, fig 191—194), датируемые либо VIII, либо X—XI вв.!

²² В последнее время эту точку зрения отстаивает В. Кузнецов (Зодчество средневековой Алании, Орджоникидзе, 1977).

²³ S. Ballance, *The Byzantine Churches in Trebizond*. *Anatolian Studies*, vol. X, 1960, p. 141—175; так же: D. Talbot-Rice, *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edinburgh, 1968

чающая возможность категоричных выводов, все, что о них известно, подводит скорее к противоположным заключениям. Прежде всего, купольные церкви Трапезунта либо сильно перестроены (Христокефалос, возможно содержащая слой X в., причем собственно купольная часть значительно позже) либо возведены много позднее построек Абхазии, почему и ставить последние в зависимость от них не приходится. Но, что самое главное, трапезунтские храмы признаны в науке исключительным для византийской архитектуры явлением, а одной из основных причин их своеобразия называют воздействие закавказского — армянского и грузинского — зодчества. Так, к примеру, Р. Краутхаймер, обычно не особенно охотно признающий роль «окраин» византийского мира, говорит в связи со св. Софией Трапезунтской (XIII в.—?) о «традициях нагорной части Малой Азии, возможно, усиленных армянским или грузинским влиянием»²⁴. Любопытнее всего, пожалуй, что малоазиатская традиция по Р. Краутхаймеру, повторяющему в этом пункте мнение Балланс, заключается в применении тесачей каменной кладки и резного декора фасадов — следовательно, в чертах, общих для всего сиро-малоазиатского региона в раннехристианское время, а для Закавказья на протяжении Средних веков — и в «базиличности», т. е. удлинённости главного пространства. Последний признак эти авторы прямо увязывают с базиликами Малой Азии²⁵, но эта, столь удивляющая их, черта, действительно чуждая византийским «своих inscrite», характерна и естественна не только, как мы увидели, для церквей Абхазии, но и для грузинских церквей IX—XI вв. в целом. Не будет, поэтому, слишком смело и в самом деле предположить воздействие опыта грузинских зодчих на мастеров Трапезунта. Показательно, с другой стороны, что в большинстве церквей Трапезунта в качестве подкупольных опор применены колонны, обуславливающие совершенно иной, чем в грузинских храмах, в частности, возведенных в Абхазии, пространственный образ — черта, выявляющая их родственность собственно византийской традиции.

Вышесказанное позволяет нам заключить, что при всем сходстве отдельных элементов, не следует преувеличивать значение византийских примеров для храмов Абхазии. Что главное, и самые пространственные структуры, и направление поисков зодчих здесь совпадают с тем, что мы видим и в других частях Грузии — этим и объясняется общность даже мелких черт с памятниками Картли и Кахетии. И если налицо различия, нет полного подобия какому-нибудь отдельно взятому восточногрузинскому памятнику или группе памятников, то и это вполне соответствует общему положению вещей — вспомним, хотя бы резкое различие между архитектурой самих восточногрузинских провинций, при всем единстве основных тенденций. Сказанное, повторяем, ни в коей мере не означает полного отрицания важности контактов с Византией, с византийским миром. Подчас они выступают на передний план — сильнее в раннее время (бичвинтская базилика, Дранда), но подчас и позже. И все же в целом мы можем говорить о все усиливавшемся отходе от сферы влияния византийской культуры.

Подобная тенденция находит полное обоснование в исторической жизни края, в тех социальных и политических сдвигах, которые происходили здесь с VI по XI век²⁶. Разбирая отдельные памятники, мы часто говорили о сопутствующих им исторических событиях и теперь нам

²⁴ R. Krautheimer, *Early Christian...* 2 ed., p. 444.

²⁵ S. Ballance, *наз. раб.* p. 172.

²⁶ В нашем кратком историческом очерке мы следуем трудам Ив. Джавахишвили, С. Джанашиа, М. Лордкипанидзе, З. Анчабадзе, Н. Ломоури, Д. Мусхелишвили и других грузинских историков.

остается только подытожить сказанное выше. В VI—VII вв. вся Западная Грузия находится сперва под протекторатом, а затем и в прямом подчинении Византии. Но позднее, в VIII в., когда ослабленная ико- войнами с новой политической силой — арабами — потрясаемая иконоборческими волнениями Византия лишилась прежней мощи, Западная Грузия освобождается из под опеки ее и в конце VIII в. возникает Абхазское царство, сразу же начинающее играть активную роль в политической жизни Закавказья. Оно включается в «борьбу за Картли», за овладение центральной частью Грузии, в которой участвовали также тао-кларджетские Багратионы и Кахетия. Но очень скоро в таких частых военных столкновениях вырисовывается четкая направленность — каждое политическое образование стремится объединить все грузинские земли в одно государство, единую грузинскую феодальную монархию, что и было осуществлено в конце X в. Ярким выражением этого стремления была, в частности, церковная политика властителей Абхазского царства. Уже к началу X в. они добились упразднения иерархической зависимости от константинопольского патриарха и в церковном отношении и, соответственно, и в отношении богослужебного языка, вся Западная Грузия вместе с интересующими нас территориями, стала частью общегрузинской церкви. Как кажется, памятники архитектуры дают полное основание распространить это явление на всю культуру данного времени, отражают те же устремления, те же процессы. Не должно удивлять и раннее появление в Абхазии трехцерковных базилик. Тут уместно вспомнить весьма сложные отношения между византийскими и местными владельцами в VI в. — хотя бы антивизантийское восстание царя Губаза в 542 г. К тому же, уже в это время (в VI — начале VII вв.) грузинская церковь — т. е. престол мцхетского католикоса — имела некоторую власть в Западной Грузии, чему должно было сопутствовать и усиление культурных, в том числе и художественных, взаимосвязей. Таким образом, архитектура изучаемого региона и одно из самых значительных ее творений — купольные церкви VIII—IX—X вв. — глубоко укоренены в жизни страны, являются полноценным выражением пережитых ею перепитий, ее истории.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы рассмотрели группу купольных храмов, сохранившихся в Абхазской АССР ГССР, входившей в VIII—X вв. в состав т. н. «Абхазского царства». Все они созданы в примерно столетний промежуток времени, в период второй половины IX до середины X века и варьируют тип четырехстолпного «*croix inscrite*». Кроме того, они являются памятниками одного этапа стилистического развития, хотя и демонстрируют различные его фазы. Мы увидели также, что различное решение художественного образа изученных нами церквей в большой мере обусловлено спецификой заказа, их функцией, их местом в жизни страны, наконец, историческими условиями.

Результаты нашего исследования подводят нас к пониманию более общих вопросов истории средневековой архитектуры. Памятники Абхазии дали нам случай убедиться, что в строительную практику этого края Грузии проникли элементы византийской архитектуры. Можно даже предположить участие прошедших византийскую выучку строителей, а то и мастеров-греков. Но с достаточным основанием можно говорить, что этот вклад, хотя и сильно влияющий порой на облик отдельных строений, все же не определяет архитектурного «лица» региона в целом. Очень тесна связь наших храмов с зодчеством Восточной Грузии, выявляющаяся как в тематическом репертуаре, так и в общности многих форм. Но и в этом случае не может быть речи о полной идентичности архитектурных решений западно — и восточногрузинских зодчих. Общие разным частям исторической Грузии мотивы интерпретированы здесь достаточно своеобразно, что и позволило нам говорить об «абхазской школе» архитектуры.

Все это, по нашему убеждению, и не могло быть иначе. Культура и искусство христианского мира в общем и, в особенности, восточно-христианского, как его часто называют, «византийского», обладает многими чертами общности и могут быть представляемы и рассматриваемы как единое целое и такой способ изучения вполне приемлем, когда речь идет о выявлении больших этапов развития человеческой цивилизации или о разграничении археологических культур. Но этого далеко недостаточно для исчерпывающего и даже просто правильного понимания процессов развития архитектуры того времени. При таком рассмотрении неизменно остаются неучтенными многие существенные в художественном отношении моменты, стирается все индивидуальное, самобытное. Очень односторонен и «типологический» метод изучения архитектуры, игнорирующий не только региональные, но и временные признаки, тогда как реально одна и та же типологическая модель, появляясь в различной стилистической среде, «наполняется» разным художественным содержанием, становится выразителем самого разного художественного ощущения. Между тем каждая эпоха, любая страна и даже отдельные регионы одной страны по-своему понимают и воплощают общие структуры, претворяют полученные извне импульсы на собственный лад. Не учитывая этого обстоятельство, нельзя получить верного представления об общей картине средневековой архитектуры. И это положение, как нам кажется, как нельзя лучше подтверждается памятниками культового зодчества Абхазии.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

РИСУНКИ В ТЕКСТЕ*

Бзыбь. План	9
Бзыбь. Поперечный разрез на восток (реконструкция Р. Гвердцители)	9
Бзыбь. Продольный разрез на север (реконструкция Р. Гвердцители)	11
Бзыбь. Восточный фасад (реконструкция Р. Гвердцители)	12
Бзыбь. Южный фасад (реконструкция Р. Гвердцители)	15
Бзыбь. Западный фасад (реконструкция Р. Гвердцители)	16
Бзыбь. Реконструкция декора западной двери и барабана купола (по Р. Гвердцители)	17
Болнисский Сион. Декор капители	21
Квабисхеви. Навершие окна	22
Дагет-Хачин. Тимпан	23
Гвелдеси. Навершие окна	23
Берис сакдари. Декор восточного окна	24
Кабери. Навершие окна	26
Бурнашети. Тимпан	27
Анакопия. План	33
Анакопия. Поперечный разрез на восток	33
Лыхны. План	37
Лыхны. План по второму этажу	38
Лыхны. Поперечный разрез на восток	39
Лыхны. Поперечный разрез по хорам	40
Лыхны. Продольный разрез на север	40
Лыхны. Восточный фасад	41
Лыхны. Западный фасад	42
Лыхны. Южный фасад	43
Мокви. План	50
Мокви. План по второму этажу	50
Мокви. Поперечный разрез на восток	51
Мокви. Поперечный разрез на запад	52
Мокви. Продольный разрез на север	52
Мокви. Продольный разрез на юг	53
Мокви. Юго-восточная капелла	54
Мокви. Восточный фасад	55
Мокви. Западный фасад	56
Мокви. Южный фасад	56
Мокви. Северный фасад	57
Мокви. Фрагмент древнего цоколя у западного фасада	60
Таблица пропорций купольных храмов Абхазии	70

* По обмерам Р. Гвердцители (Бзыбы) и автора чертежи выполнили Г. Николадзе, Т. Двали, Г. Марсагишвили, Д. Джаниашвили. Рисунки по зарисовкам автора исполнил Д. Бердзенишвили.

Старая Гагра. План	72
Абаанта. План	73
Мюссера. План	74
Коачь. План	75

ТАБЛИЦЫ

1. 1 Бзыбь. Общий вид комплекса
1. 2 Бзыбь. Стена крепости
2. 1 Бзыбь. Крепостные ворота
2. 2 Бзыбь. Интерьер. Вид на восток
3. 1 Бзыбь. Интерьер. Вид на юго-запад
3. 2 Бзыбь. Восточный фасад
4. 1 Бзыбь. Окна алтаря
4. 2 Бзыбь. Западный фасад
5. 1 Бзыбь. Навершие западного окна
5. 2 Бзыбь. Южный фасад
6. 1 Бзыбь. Северный фасад
6. 2 Бзыбь. Окно южного фасада
7. 1 Бзыбь. Навершие среднего южного окна
7. 2 Бзыбь. Фрагмент навершия
8. 1 Бзыбь. Фрагмент облицовки
8. 2 Бзыбь. Фрагменты облицовки
9. 1 Бзыбь. Орнаментированный фрагмент
9. 2 Бзыбь. Фрагмент
10. 1 Анакопия. Фрагменты, вделанные в алтарь крепостного храма
10. 2 Анакопия. Храм Симона Кананита
11. Анакопия. Храм Симона Кананита. Конха апсиды
12. Анакопия. Храм Симона Кананита. Алтарное окно
13. 1 Анакопия. Храм Симона Кананита. Архитрав южной двери
13. 2 Анакопия. Храм Симона Кананита. Западная дверь
14. 1 Лыхны. Общий вид
14. 2 Лыхны. Южный фасад
15. Лыхны. Вид с юго-востока
16. 1 Лыхны. Западный фасад
16. 2 Лыхны. Северо-западный угол
17. 1 Лыхны. Купол
17. 2 Лыхны. Барабан купола
18. Мокви. Фрагмент восточного фасада
19. Мокви. Обрамление западной двери
20. Мокви. Северная дверь
21. Мокви. Интерьер. Вид на восток
22. Мокви. Интерьер. Южный рукав
23. Мокви. Северные хоры
24. Мокви. Основание купола
25. Мокви. Облицовка интерьера
26. 1 Гагра. Общий вид
26. 2 Гагра. Западный тимпан
27. Мюссера. Южный фасад
28. Мюссера. Восточный фасад
29. Мюссера. Западная стена интерьера
30. Мюссера. Окно

გაბუღუბი :: ТАБЛИЦЫ



