

**St. Petersburg State University  
Lomonosov Moscow State University**

# **Actual Problems of Theory and History of Art**

**I**

**Collection of articles**

**St. Petersburg  
2011**

Санкт-Петербургский государственный университет  
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

# Актуальные проблемы теории и истории искусства

I

Сборник научных статей

Санкт-Петербург  
2011

УДК 7:061.3  
ББК 85.03  
А43

**Редакционная коллегия:**

В. Г. Власов, И. И. Тучков, А. П. Салиенко, С. В. Мальцева,  
Е. Ю. Станюкович-Денисова, И. Стевович

**Editorial board:**

Victor Vlasov, Ivan Tuchkov, Alexandra Salienko, Svetlana Maltseva,  
Ekaterina Stanyukovich-Denisova, Ivan Stevović

**Рецензенты:**

д. иск. проф. Т. В. Ильина (СПбГУ);  
к. иск. А. В. Захарова (МГУ имени М. В. Ломоносова)

**Reviewers:**

Tatyana Ilyina (St. Petersburg State University);  
Anna Zakharova (Lomonosov Moscow State University)

*Печатается по постановлению Ученого совета исторического факультета  
Санкт-Петербургского государственного университета и Ученого совета Московского  
государственного университета имени М. В. Ломоносова*

**A43 Актуальные проблемы теории и истории искусства** : сб. науч. статей. Вып. 1 / СПбГУ ; под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб. : Профессия, 2011. — 432 с.

**Actual Problems of Theory and History of Art** : Collection of articles. Vol. 1 / SpbSU; Svetlana Maltseva, Ekaterina Stanyukovich-Denisova eds. — St. Petersburg: Profession. 2011. — 432 p.

**ISBN 978-5-288-05174-6**

Сборник научных статей содержит материалы Международной конференции молодых специалистов, проходившей на историческом факультете СПбГУ 1–5 декабря 2010 г. и посвященной актуальным вопросам искусства и культуры от античности до современности. В статьях отечественных и иностранных авторов (на русском и английском языках) представлены результаты исследований преимущественно в области изучения восточнохристианского и западноевропейского искусства от древности до нашего времени, а также в области археологии, реставрации, теории и методологии искусства.

Издание предназначено в первую очередь для специалистов. Может быть использовано в учебной, научно-практической деятельности, а также интересно широкому кругу любителей искусства.

The collection of articles consists of the materials of the International Conference of Young Specialists, held at the Faculty of History of St. Petersburg State University in December, 1–5, 2010. It deals with the actual problems of art theory and history from Antiquity to the 20th c. The articles by Russian and foreign researchers (in English and in Russian) mainly examine the problems of Eastern Christian and Western art, as well as of archeology, restoration, theory and methodology of art.

For art historians, historians, students and art lovers.

УДК 7:061.3  
ББК 85.03

ISBN 978-5-288-05174-6

© Авторы статей, 2010  
© Исторический факультет Санкт-Петербургского государственного университета  
© Исторический факультет Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

На обложке использована картина О. Лягачева – Хельги «Солнце», 2010. Частное собрание. Париж, Франция.  
On the cover: Oleg Liagatchev-Helgi. Soleil, 2010. Private collection. Paris. France.

## СОДЕРЖАНИЕ CONTENTS

<i>Т. В. Ильина, А. В. Захарова.</i> Предисловие. <i>Tatyana V. Ilyina, Anna V. Zakharova.</i> Foreword.....	10
---	----

<i>Олег Лягачев-Хельги.</i> По поводу «Солнца». <i>Oleg Liagatchev-Helgi.</i> Apropos of «The Sun» .....	14
---	----

### Средневековое искусство восточнохристианского мира. Medieval Art of the Eastern Christian World

<i>Д. Д. Ёлшин.</i> Некоторые материалы к реконструкции Десятинной церкви в Киеве. <i>Denis D. Jolshin.</i> Some Evidence for the Remodelling of the Desjatinnaya (Tithe) Church in Kiev .....	19
--	----

<i>Tatjana Koprivica.</i> Sacral Topography of Late Antique and Early Christian Doclea (Montenegro): the First Modern Preliminary Investigation. <i>Татьяна Копривица.</i> Сакральная топография позднеантичной и раннехристианской Дуклии (Черногория): первое современное предварительное исследование .....	25
---	----

<i>Valentina Cantone.</i> The Problem of the Eastern Influences on Byzantine Art during the Macedonian Renaissance: Some Illuminated Manuscripts from the National Library of Greece and the National Library of Venice. <i>Валентина Кантоне.</i> Проблема восточных влияний на византийское искусство в эпоху Македонского ренессанса: некоторые иллюстрированные рукописи из Национальной библиотеки Греции и Национальной библиотеки Венеции .....	33
---	----

<i>Lorenzo Riccardi.</i> Observations on Basil II as Patron of the Arts. <i>Лоренцо Риккарди.</i> Византийский император Василий II как покровитель искусств.....	39
--	----

<i>А. Л. Макарова.</i> Фрески церкви Св. Георгия в Бочорме (Грузия). <i>Anna L. Makarova.</i> Frescoes of St. George Church in Bochorma (Georgia).....	46
---	----

<i>Е. И. Морозова.</i> Эпистили со сценами праздников в системе декорации византийской алтарной преграды (XII в.). <i>Ekaterina I. Morozova.</i> Epistyles with the Scenes of Feasts in Byzantine Altar Screen Decoration of the 12th Century.....	56
---	----

<i>С. В. Мальцева.</i> Значение приделов в формировании региональной традиции в сербской средневековой архитектуре. <i>Svetlana V. Maltseva.</i> Significance of Chapels in Forming the Regional Tradition of Serbian Medieval Architecture.....	63
---	----

<i>Jasmina S. Ćirić.</i> The Art of Exterior Wall 'Decoration' in Late Byzantine Architecture <i>Ясмина Чирич.</i> Искусство украшения внешних стен в поздневизантийской архитектуре .....	69
---	----

<i>Branka Vranešević.</i> Problems in Studying the Heritage of Antiquity in the Middle Ages. The Case of Personifications of Divine Wisdom in the Leningrad Gospel. <i>Бранка Вранешевич.</i> Проблемы изучения наследия античности в Средние века: персонафикации Божественной Премудрости в Ленинградском Евангелии .....	77
<i>Miloš Živković.</i> The Legendary Ruler in Medieval Guise: Few Observations on the Iconography of Belgrade Alexanderide. <i>Милош Живкович.</i> Легендарный правитель в средневековых одеждах: об иконографии белградской Александрии.....	79
<i>Silvia Pedone.</i> A Critical Approach to the Byzantine Art in the First Half of 19th Century. The Case of C. M. Texier. <i>Сильвия Педоне.</i> Критический подход к византийскому искусству в первой половине XIX в. Шарль М. Тексье .....	92
<i>Giovanni Gasbarri.</i> Bridges between Russia and Italy: Studies in Byzantine Art at the Beginning of 20th Century. <i>Джованни Газбарри.</i> Мосты между Россией и Италией. Изучение византийского искусства в начале XX в.....	101
<i>Е. А. Немыкина.</i> О проблеме южнославянских влияний на монументальную живопись Новгорода XIV в. <i>Elena A. Nemykina.</i> On the Problem of “Southern Slavic Influence” on Novgorod Monumental Painting in the Second Half of the 14th Century.....	109
<i>А. Н. Шаповалова.</i> Новгородская монументальная живопись и религиозно-философские течения восточнохристианского мира второй половины XIV в. <i>Alexandra N. Shapovalova.</i> The Novgorod Mural Paintings and Religious Theories of the East Christian World in the Second Half of the 14th Century.....	115
<i>А. В. Трушниковая.</i> Древнерусские храмы с пристенными угловыми опорами (кон. XIV — нач. XV в.). Происхождение типа в контексте византийской и балканской архитектуры. <i>Alexandra V. Trushnikova.</i> Old Russian Cross-domed Churches with Corner Piers in the Late 14th — Early 15th Centuries. On the Origins of the Architectural Type in the Context of Byzantine and Balkan Architecture.....	124
<i>А. А. Фрезе.</i> Исихастские мотивы в иконографической программе росписи церкви Успения Богоматери в с. Мелётово. <i>Anna A. Freze.</i> Hesychast Concept in the Iconographic Programme of the Frescoes in the Church of Assumption in Melyotovo.....	133
<i>И. Л. Федотова.</i> К вопросу о псковских зодчих в Москве в последней четверти XV в. Историкографический аспект. <i>Irina L. Fedotova.</i> Some Observations and Historiography on Pskovian Architects in Moscow in the Last Quarter of the 15th Century.....	140
<i>Н. М. Абраменко.</i> Образы святых князей Владимира, Бориса и Глеба в храмовых росписях времени Ивана IV. <i>Natalia M. Abramenko.</i> Images of the First Russian Saint Princes Vladimir, Boris and Gleb in the Wall Painting during the Reign of the Tsar Ivan IV. ....	149
<i>А. И. Долгова.</i> Об истоках и символике иконографии «Лабиринт духовный». <i>Anastasia I. Dolgova.</i> On the Origins and Symbolism of the Iconography of “Spiritual Labyrinth”.....	156

**Русское искусство XVIII–XX вв.  
Russian Art in the 18–20th Centuries**

<i>А. М. Васильева.</i> Русское и европейское в творчестве гравера петровского времени Ивана Зубова. <i>Alexandra M. Vasilyeva.</i> Russian and European Tendencies in the Work of Ivan Zubov, Russian Engraver of the Early 18th Century .....	167
<i>Е. Ю. Станюкович-Денисова.</i> Образцовые проекты в жилом строительстве Петербурга 1730–1760-х гг.: проблема типологии и модификации. <i>Ekaterina Yu. Stanyukovich-Denisova.</i> Exemplary Projects in House Building of the 1730s–1760s in St. Petersburg: Typology and Modifications .....	174
<i>А. А. Сурова.</i> Росписи часовни в д. Васильева Гора Торжокского района Тверской области: к вопросу западноевропейского влияния в культовой монументальной живописи кон. XVIII в. <i>Anna A. Surova.</i> Murals of the Chapel in the Village of Vasileva Gora in Torzhoksky District of Tver Region: the Problem of European Influence on Church Monumental Painting of the Late 18th Century .....	180
<i>Ю. И. Чезжина.</i> Портреты-двойники кисти Ж.-Л. Монье и А. Е. Егорова: к проблеме заимствования в живописи. <i>Julia I. Chezhdina.</i> The Twin-Portraits by Jean-Laurent Mosnier and Alexey Egorov: to the Problem of Adoption in Painting.....	186
<i>А. Е. Кустова.</i> Русская тема в живописи Дж. А. Аткинсона. <i>Anna E. Kustova.</i> Russian Subjects in the Paintings by J. A. Atkinson .....	196
<i>Е. А. Скворцова.</i> Роль Дж. А. Аткинсона в развитии жанра панорамы в русском искусстве. <i>Ekaterina A. Skvortsova.</i> The Role of J. A. Atkinson in the Development of Panoramas in Russian Art .....	204
<i>Т. В. Белякова.</i> Особенности графики Козловского и Прокофьева в контексте предромантизма. <i>Tatyana V. Beliakova.</i> Peculiarities of Graphic Works by Kozlovsky and Prokofiev in the Context of Pre-Romanticism .....	214
<i>А. А. Варламова.</i> Источники композиции и декоративного оформления Погодинской избы. <i>Alexandra A. Varlamova.</i> The Sources of Composition and Decoration of the Pogodin Izba in Moscow .....	222
<i>А. В. Ганган.</i> Русская бронзовая пластика малых форм рубежа XIX–XX вв.: к вопросу о творческом методе. <i>Andrey V. Gangan.</i> Russian Small-Scale Bronze Sculpture in the Late 19th – Early 20th Century: the Problem of Creative Method .....	227
<i>А. А. Ларионов.</i> Конструктивизм и неоклассика на архитектурном факультете Академии Художеств в 1920-е гг. Учебные работы. <i>Andrey A. Larionov.</i> Constructivism and Neoclassicism at the Department of Architecture of the Russian Academy of Arts in the 1920s. Student Projects.....	234
<i>М. Ю. Евсеев.</i> «Я что-то должен сказать... в будущее». Н. Н. Пунин и Петербургский университет. <i>Mikhail Yu. Evseyev.</i> “I Am to Say Something... for the Future”. Nikolay N. Punin at the St. Petersburg University.....	242

*Г. Э. Аббасова.* Восток и Запад. Проблема традиции в творчестве художников Узбекистана 1920–1930-х гг.  
*Galina E. Abbasova.* The East and the West. The Problem of Tradition in the Works of Uzbekistan’s Artists in the 1920s–1930s.....250

*К. В. Смирнова.* Памятники героям и жертвам Великой Отечественной войны. Мемориальные комплексы 1960–1970-х гг. Проблема исторической и художественной ценности.  
*Ksenia V. Smirnova.* Monuments to the Heroes and Victims of the World War II. Memorial Complexes of the 1960s–1970s and the Problem of Historic and Artistic Value.....256

### **Восток и Запад, от античности до современности. The East and the West, from Antiquity to the 20th Century**

*М. А. Семина.* Оригинал или римейк. Проблема сохранности и реставрации произведений античной скульптуры.  
*M. A. Semina.* Genuine or Remade Item. Condition and Restoration of Ancient Sculpture.....265

*А. А. Краснова.* К проблеме оценки достоверности реставрируемой скульптуры из раскопок античных городов Северного Причерноморья.  
*Anastasia A. Krasnova.* The Problem of Authenticity of Restored Sculpture Excavated in Ancient Greek Towns of the North Pontic Area .....275

*А. С. Винокурова.* Храмы династии Хойсала. Синтез архитектуры и скульптуры.  
*Anastasia S. Vinokurova.* Hoysala temples. A Synthesis of Architecture and Sculpture .....285

*А. А. Янковская.* Сообщения арабского путешественника XIV в. Ибн Баттуты о Малайском архипелаге: проблема интерпретации источника.  
*Aglaya A. Yankovskaya.* Accounts of the 14th Century Arab Traveller Ibn Battuta on the Malay Archipelago: the Problem of Interpretation of the Source .....292

*О. Д. Белова.* Карта «Смерть» из колоды тарокки Пирпонт Морган-Бергамо и макабрические сюжеты в искусстве Италии XIV–XV вв.  
*Olga D. Belova.* The “Death” Card from the Tarot Pack Pierpont Morgan – Bergamo and Macabre Themes in Italian Art of the 14th and 15th Centuries.....298

*М. А. Лопухова.* Классические мотивы в поздней алтарной живописи Филиппино Липпи.  
*Marina A. Lopukhova.* Classical Tradition in the Later Altarpieces by Filippino Lippi.....307

*Е. А. Титова.* Проблемы церковной архитектуры Возрождения в трактатах Антонио Филарете и Франческо ди Джорджио: развитие базиликального и центрического планов.  
*Elizaveta A. Titova.* The Problems of the Renaissance Church Architecture in the Treatises by Antonio Filarete and Francesco di Giorgio: the Development of Basilical and Central Plan.....314

*Л. А. Чечик.* «Свой–чужой» в «дипломатической» живописи Венеции эпохи Возрождения.  
*Liya A. Chechik.* ‘Friend-or-foe’ in the ‘Diplomatic’ Painting of the Renaissance Venice.....322

*Е. А. Павленская.* Эволюция жанра детского портрета в творчестве испанских придворных художников XVI–XVII вв.  
*Elizaveta A. Pavlenskaya.* The Evolution of Children’s Portraiture in the Works of Spanish Court Painters of the 16th–17th Centuries .....329

<i>A. E. Челован. Испанский ориентализм XIX в. Мариано Фортун.</i> <i>Anastasia E. Chelovan. Spanish Orientalism of the 19th Century. Mariano Fortuny</i> .....	335
<i>E. Г. Гойхман. Традиция в творчестве Эжена Делакруа.</i> <i>Rомантическая живопись 1820-х гг. и искусство старых мастеров.</i> <i>Elena G. Goikhman. Tradition in the Work of Eugène Delacroix.</i> <i>Romantic Painting of the 1820s and the Art of the Old Masters</i> .....	341
<i>Vladimir Dimovski. An Approach to Avant-Garde Manifestoes.</i> <i>Владимир Димовски. Манифесты авангарда: попытка осмысления</i> .....	353
<i>Lora Mitić. The Achievements of the Rochester School</i> <i>in the Field of the Critical Art History.</i> <i>Лора Митич. Достижения Рочестерской школы в области теории</i> <i>и истории искусств</i> .....	359
<i>A. B. Григораш. Выставка «Документ немецкого искусства» (1901 г.) в контексте</i> <i>открытия Дармштадской колонии: гезамткунстверк или синтез искусств?</i> <i>Alyona V. Grigorash. The “Document of German Art” Exhibition (1901) in the Context</i> <i>of the Opening of the Darmstadt Colony: Gesamtkunstwerk or Synthesis of Arts?</i> .....	368
<i>H. Л. Данилова. Архитектура Йозефа Хоффмана</i> <i>в зарубежной историографии 1990–2010 гг.</i> <i>Nina L. Danilova. Architecture of Josef Hoffman in Foreign Historiography</i> <i>of the 1990–2000s</i> .....	376
<i>B. O. van der Westhuizen. Авторские права</i> <i>и проблема интерпретации современной живописи аборигенов Австралии.</i> <i>Valeria O. van der Westhuizen. The Problem of Copyright</i> <i>and the Interpretation of Australian Contemporary Aboriginal Painting</i> .....	383
<i>E. И. Станиславская. Хэппенинг как действенно-зрелищная форма искусства XX в.</i> <i>Katerina I. Stanislavska. Happening as Action-Show Art Form of the 20th Century</i> .....	387
<i>E. B. Барышникова. О студенческой фотовыставке «Мир глазами искусствоведов».</i> <i>Elizaveta V. Baryshnikova. The Students’ Photo Exhibition</i> <i>“World Seen by Art Historians”</i> .....	395
Аннотации .....	398
Abstracts.....	412
Сведения об авторах .....	424
About authors .....	427

А. Л. Макарова  
(Государственный институт искусствознания, Москва)

## **ФРЕСКИ ЦЕРКВИ СВ. ГЕОРГИЯ В БОЧОРМЕ (ГРУЗИЯ)**

Церковь Св. Георгия в крепости Бочорма расположена в северной части Кахетии, на горе над долиной реки Иори, близ одноименного поселения.

Живопись Бочормы до сих пор не привлекала внимание исследователей и оставалась неизученной. Если об архитектуре существует исчерпывающе подробная статья Г. Чубинашвили<sup>1</sup>, то о живописи Бочормы встречаются только отдельные упоминания в общих работах по грузинскому искусству (если не считать статьи Г. Алибегашвили, опубликованной более пятидесяти лет назад на грузинском языке в журнале популярного характера)<sup>2</sup>.

В исследованиях Г. Алибегашвили и Т. Вирсаладзе<sup>3</sup> о Бочорме говорится без какой-либо детализации и уточняющего анализа. Например, Г. Алибегашвили в своем исследовании, посвященном светским портретам в грузинской монументальной живописи, отмечает особую динамику бочормских росписей, «подчеркнутую эмоциональность поз, жестов, которыми определяются стилистические сдвиги в живописи на грани перелома XI–XII вв.», а также особенности кахетинской живописной школы и ее связь с ранними фресками Давид-Гареджи в Удабно<sup>4</sup>. Вслед за Алибегашвили стилистическую связь с гареджийскими росписями усматривает и Вирсаладзе<sup>5</sup>.

В настоящей работе предлагается попытка иконографического описания и стилистического анализа живописи Бочормы, с выявлением индивидуальных художественных особенностей памятника и предложением ряда аналогий, что позволяет более точно обозначить дату создания памятника и определить его место в развитии грузинского искусства конца XI – начала XII вв.

### **Проблема датировки живописи и ее связь с программой росписи**

Научно обоснованной даты создания живописи церкви Св. Георгия в Бочорме в исследовательской литературе не существует. В трудах общего характера росписи датируют концом XI – началом XII вв. Между тем, исторические обстоятельства, соотношенные с программой росписи, позволяют установить в качестве наиболее ранней возможной даты ее создания 1104 г. В 1068 году, при царе Георгии II, крепость Бочорма была захвачена турками. Правитель Кахетии Агсартан I, ради сохранения своей автономии от централизованного грузинского государства, вступает с ними в союз и принимает ислам. Царь Георгий II, несмотря на ряд военных побед, присоединить область Кахети-Эрети к Грузии не смог. После отречения Георгия II от престола пришедший ему на смену царь Давид IV Строитель сумел изгнать турок и создать единое централизованное государство вокруг Каргли. Кахетия была присоединена к царству Давида Строителя в 1104 году. Об этом событии в программе фресковой росписи Бочормы косвенно свидетельствует композиция в нижнем ярусе

северо-восточной экседры с Константином и Еленой, воздвигающими крест. Посвящение храма Св. воину Георгию, покровителю Грузии, в связи с этими победами приобрело новое звучание, а украшение храма росписями, где Св. Георгию выделена одна шестая часть общей программы (одна из шести экседр), имело особый идеологический смысл и эмоциональное наполнение<sup>6</sup>.

Одновременно с росписью была, вероятно, выполнена и храмовая икона с частью мощей святого, хранящаяся в настоящее время в Государственном музее истории искусства Грузии в Тбилиси.

### Программа росписи

Архитектура церкви Св. Георгия относится к редко встречающемуся типу шестиэкседрового храма (в отличие от храма-тетраконха, типичного для раннекавказской архитектуры). Другим примером шестиэкседрового храма в Кахетии является церковь Ниноцминда. Живопись не одновременна архитектуре. Аналогичным образом, храм-тетраконх в Атени, построенный в X в., был расписан в конце XI в.<sup>7</sup>

Вход в храм изначально был устроен в юго-западной апсиде. Верхняя часть храма представляла собой высокий барабан с традиционным для грузинской архитектуры конусообразным куполом. Еще в конце XIX века в путеводителе по Кахетии сообщалось: «В Бочорме осталась до настоящего времени церковь Св. Георгия, с куполом из тесанного камня»<sup>8</sup>. В 1923 г. храм еще имел этот купол: Чубинашвили в своем исследовании помещает рисунки, сделанные накануне взрыва храма<sup>9</sup>.

Храм был полностью расписан, включая ныне не сохранившийся купол. В настоящее время реконструкция программы росписи купола и барабана не представляется возможной, в связи с полным отсутствием сведений. Возможно, там размещалось традиционное для грузинской фресковой росписи изображение креста, окруженного ангелами<sup>10</sup>. Других композиций в куполе грузинская живопись не знала вплоть до XIV века. Первое изображение Христа, заменяющее крест, появляется лишь в церкви Богородицы в Зарзме (середина — третья четверть XIV в.)<sup>11</sup>.

В то же время, живопись основного объема, несмотря на значительные утраты, позволяет воссоздать программу росписи практически полностью.

В конхе алтарной апсиды сохранились изображения двух ангелов, развернутых в позах моления к центральной, полностью утраченной фигуре, которой может быть как изображение Спасителя, так и Богородицы на троне. В следующем ряду изображены в два регистра двенадцать фронтальных фигур святителей с закрытыми кодексами в руках. В виме расположены четыре пророка, по две фигуры в ряд. На стенах арки вимы, под пророками размещены сцены из евангельского цикла: слева композиция Преображения, справа — Воскрешение Лазаря.

В северо-восточной экседре, в конхе размещено Благовещение, где Дева Мария изображена с веретеном и нитью, сидящей на троне на фоне храма, напоминающего базилику. Ниже расположены две композиции, разделенные оконным проемом: слева находится Сретение, справа — Крещение. В нижнем регистре слева сохранился фрагмент фигуры ктитора (предположительно, царя Давида IV Строителя<sup>12</sup>), обращенного к Христу, являющемуся в сегменте неба и благословляющему заказчика. Напротив ктитора справа представлены фигуры Константина и Елены с крестом, причем основание креста находится над нишей в стене экседры, перед которой устроен каменный престол.

Северо-западная экседра посвящена циклу Чудес Христовых. Они открываются Пиром в Кане Галилейской в конхе. Далее, регистром ниже, идут две сцены исцелений: Исцеление немом бесноватого слева и Исцеление слепого справа. Живопись нижнего регистра утрачена, сохранился лишь фрагмент верхней части нимба.

В конхе юго-восточной экседры находится композиция Рождества Христова. Тематически она перекликается с северо-восточной экседрой, со сценой Благовещения. Продолжением христологического цикла можно считать второй регистр северо-восточной экседры (Сретение, Крещение), живопись северо-западной экседры (Пир в Кане Галилейской, Чудеса) и средний регистр вимы алтарной апсиды (Преображение, Воскрешение Лазаря). Последняя часть этого цикла в сжатом виде представляет события последних дней земной жизни Спасителя в двух сценах: Вход Господень в Иерусалим и Распятие.

В нижней части росписи экседры находится композиция, включающая фрагментарно сохранившегося всадника (часть головы и торса, а также силуэт коня) перед архитектурным сооружением. Схема этой экседры приводится в статье Алибегашвили без атрибуции. Поскольку напротив, в западной экседре, изображен парный воин на коне, однозначно атрибутируемый как Св. Георгий, воин в юго-восточной экседре, вероятнее всего, является Св. Федором Тироном, либо Св. Дмитрием Солунским (обычен для сванских памятников, где включается в состав четырех воинов) — поскольку, несмотря на значительные утраты живописи, в чертах лица ясно различимо отсутствие бороды. Кроме того, здесь могло бы находиться второе чудо Св. Георгия (с отроком-виночерпием — подобная программа имеется в сванской ц. Св. Георгия в Адиши), однако вследствие плохой сохранности композиции утверждать это невозможно.

Теме Св. Георгия посвящена живопись в западной экседре. Здесь последовательно размещены следующие сцены: Св. Георгий перед Диоклетианом (конха), избиение воловьими жилами и колесование (средний регистр), отсечение главы. Последняя, самая большая композиция включает плохо читающуюся крупную фигуру воина на коне. Справа от него архитектурная декорация, которая служит балконом для трех фигур. Две из них в богатых одеяниях и в головных уборах, напоминающих короны, последняя фигура читается как женская. Жесты их рук обращены в диалоге к стоящей под балконом фигуре, в длинных одеждах, с воздетыми руками. Из арочной двери здания выглядывает еще один персонаж, в простых одеждах, указывающий пальцем на происходящее в композиции действие. Вся сцена в целом представляет Чудо Св. Георгия о змие, она перекликается с изображением Св. Федора Тирона на коне в противоположащей экседре.

В северо-западной экседре представлена общая композиция Страшного суда. Хорошо читается Деисус в окружении сил небесных и апостолов, четыре трубящих ангела, праведники, идущие в Рай, и врата Рая с огненным херувимом и благоразумным разбойником. Отсюда можно сделать вывод, что утраченный центральный образ в конхе восточной апсиды представлял собой Богородицу с двумя предстоящими ангелами, т.к. повторение здесь Деисуса кажется маловероятным.

Вся система росписи Бочормы построена с максимально эффективным использованием необычного храмового пространства, полностью открытого для обозрения из любой точки, с учетом его эмоционально-психологического «освоения» зрителем, входящим в храм. Вначале, сразу при входе, он обращается к экседре — «иконе» храмового святого слева. Затем, оборачиваясь к востоку храма, находит параллель

образу Св. Георгия в образе Св. Федора Тирона слева от алтаря. Затем «путешествует» взглядом по сценам христологического цикла, начинающегося и оканчивающегося в том же храмовом объеме (Рождество Христово и Распятие), по пути отмечая важные смысловые акценты, такие как изображения Константина и Елены с крестом и ктитора, несомненно, причастного к «восстановлению» христианства в Кахетии после изгнания турок и упразднения власти местных правителей-корикозов, принявших ислам. При выходе из храма, по традиции, в качестве назидания, молящийся «уносит с собой» образы Страшного суда. При этом конхи алтаря и юго-западной экседры, с большими фигурами Богородицы и Спасителя, объединяют всю программу росписи в качестве основных доминант.

### Стиль росписи

Если хронологически фрески Бочормы относятся к первой четверти XII века (с наиболее ранней возможной датой 1104 г.), то стилистически эта живопись еще остается в рамках традиции конца XI — начала XII века.

Живописных ансамблей в средневековой Грузии XI столетия насчитывается не так уж много. Из более ранних памятников следует назвать фрески церкви Вознесения в Манглиси (1030 г.)<sup>13</sup> Мацхвар в Чвабиани (XI в.)<sup>14</sup>, а также миниатюры некоторых иллюстрированных рукописей, ориентированных на столичное византийское искусство: Алавердского четвероевангелия 1054 г. (№ 484) и Евфимиевского синаксаря первой четверти XI в. (А 648)<sup>15</sup> Стилю этих памятников свойственны гармоничный колорит, равновесие композиций, стремление к правильности пропорций, плавные линии контуров, легкий хиазм в постановке фигур, аристократизм поз.

К тому же кругу памятников тяготеют и фрески алтарной апсиды церкви Рождества Богородицы в Бетании, относящиеся ко второй половине XI<sup>16</sup>. В то же время, в росписях алтарной апсиды Бетании, памятнике более позднем, начинают все заметнее проявляться легкие, но уже вполне отчетливые предвестия нового стиля: некоторое упрощение формы, ненавязчивое нарушение пропорций в целях придания образам большей выразительности и расстановки иных смысловых акцентов.

Намеченные в Бетании стилистические изменения и отход от классического стиля памятников первой половины XI в. находят свое продолжение в живописи Атени. Упрощение стиля становится все заметнее: постановка фигур и позы персонажей пластически менее мотивированы, линии однотонны, лики однотипны, тяготение к портретности отсутствует.

Стилистика фресок церкви Св. Георгия в Бочорме всецело основана на чертах, формирующихся в Атени. Классическая тенденция, еще актуальная в Бетании, в Бочорме уже не востребована, не чувствуется мастерами. «Классикой» и эталоном стиля для них становится живопись Атени.

Как уже отмечалось выше, все шесть экседр бочормского храма декорированы фресковой живописью. В каждой из них композиции размещены по две в три регистра. Исключение составляют алтарная апсида (самая высокая из шести, в ней четыре регистра) и западная, где изображение представлено единой сценой.

Живопись вписана в пространство вполне соответственно масштабу архитектуры: достаточно крупные композиции немногочисленны и хорошо скомпонованы в небольших экседрах. Такое расположение сцен придает памятнику особую

архитектоничность, а общий пространственный модуль ансамбля читается весьма гармонично и целостно. Сами же сцены не выглядят дробными или мелкими, они хорошо обозримы и удобны для восприятия. Пространственный ритм внутри композиций выстроен равномерно, фигуры, в основном, расположены с достаточными промежутками. Изображенные персонажи будто выдерживают пространственную паузу, высвобождая место для смыслового и композиционного центра. Если и создается некоторая теснота в пространстве композиции, то только из-за укрупнения фигур, как, например, в сцене Крещения. В действе здесь участвуют всего четыре персонажа. В центре — Христос, погруженный по плечи в воду, по сторонам от Него, в одинаковых, почти геральдических позах, Иоанн Креститель и ангел (за ним практически полностью скрыта фигура второго ангела, занимающего второстепенное положение в общей композиции). Обе фигуры почти упираются в рамки композиции, при этом они не пытаются «высвободиться», вполне «соглашаясь» со своим положением в пространстве. Подобное соотношение фигур и пространства мы наблюдаем и в сценах Исцелений. Таких сцен всего две, они изображены одинаково, зеркально относительно друг друга. В них фигура Христа изображена укрупненной, а нимб Спасителя соприкасается с верхней частью разгранки.

В алтарной апсиде одиночные фигуры «пользуются» отведенным им пространством самой высокой экседры. Ярусы разделены широкими полосами разгранки-орнамента, с которыми фигуры не только не соприкасаются, но отделены от них щедрыми пространственными промежутками (сверху больше, снизу меньше). При подобном композиционно-пространственном построении мастерам удалось вместить в ограниченный объем экседры большее количество святителей (четырнадцать фигур в два яруса). Их частое расположение относительно друг друга становится почти незаметным и компенсируется пространством, введенным над нимбами, и по-земом.

Подобное композиционное расположение одиночных фигур наблюдается и в основном объеме храма (изображения святых мучеников, воинов, жен). Фигуры расположены и на стенах арки вимы. При этом пространство между ними (по вертикали) достаточно просторное, а с боков они тесно сжаты разгранкой. Фигуры святых изображены на одном уровне с ярусами сцен. Обрамляя их и зрительно продлевая регистр, они увеличивают пространство экседры.

Похожий принцип соотношения живописи с архитектурным пространством встречается в Атени. Сходство усиливается тем, что оба памятника относятся к похожему архитектурному типу (атенский храм в плане представляет собой тетраконх).

Все фрески бочормского храма выполнены в единой колористической гамме, с преобладанием теплых, мягких тонов. Живопись выстроена на основе оттенков красного цвета (бордовый, темно-вишневый, алый, бледно-розовый), красной и желтой охры и зеленого (оливковый, умбра). Вкрапления пурпурного, лилового, коричневого, лимонного служат дополнением к основному колористическому ансамблю. Холодные тона — синий, голубой, сиреневый являются дополнительными фоновыми цветами.

При всей мягкости цветовой гаммы, живопись кажется звонкой и яркой. Обилие красного цвета придает особую динамику и жизненность всему фресковому ансамблю, несмотря на присущую ему статику в композициях и некоторую застылость в позах отдельно стоящих фигур. Охра, которая зачастую соседствует с оттенками

красного, убавляет их интенсивность, внося особую гармонию при переходах от теплого к холодному. Разреженный ритм зеленого цвета придает живописи изысканность и некоторый аристократизм. В алтарной апсиде все три цвета создают необыкновенную игру колорита. В виме, где размещены восемь фигур пророков (по четыре в ряд) в одеждах обильно использован красный цвет, который уплотняется от внешних краев вимы к внутренним, ведя взгляд зрителя к изображению в конхе. Две наиболее близкие к конхе фигуры облачены в темно-вишневые гиматии, которые почти полностью закрывают хитоны, в одеждах следующих персонажей в красных хитонах диагонально перекинутые холодно-зеленые плащи вносят ритмическую паузу в интенсивность красного цвета. В изображениях крайних фигур движение цвета останавливается. В одеяниях левой фигуры красные тона заменяются охрой (хитон), гиматий окрашивается в спокойный насыщенный синий цвет, а в одеяниях правой доминирует оливково-зеленый цвет гиматия, а хитон сделан более темным, вишнево-коричневым. Две плохо читающиеся фигуры в арке вимы имеют другой масштаб и воспринимаются самостоятельно, но судя по сохранившимся фрагментам, их одежды включали оттенки красного, синего и зеленого.

Ритм теплых и холодных тонов в нижних регистрах меняется. В алтарной части в одеждах святителей красная гамма локализуется в крайних фигурах, а средняя часть выдержана в оттенках бледных холодных тонов. Зрительно такое распределение цвета не препятствовало восприятию главного смыслового центра алтарной апсиды — ныне утраченной фигуры Богородицы.

В экседрах основного объема храма палитра активных красно-бордовых тонов распределена равномерно, что придает сценам особое композиционное равновесие. Красный цвет в сценах то выявляет главного персонажа действия (например, в сцене Благовещения единственным красным пятном, судя по сохранившимся фрагментам композиции, является вишневый мафорий Богородицы), то становится обрамляющим, образуя зрительные границы для главного действующего лица (например, в сценах Крещения, Сретения, Распятия).

В сценах чудес оттенки красного становятся разнообразнее (от темно-бордового до ярко-красного), зрительно они рассеиваются по одеждам Христа и апостолов и наполняют живопись жизненным движением, усиливая впечатление от оживленности многофигурных композиций (например, в сцене Чуда в Кане Галилейской). Подобным же образом цвет используется и в композиции Входа Господня в Иерусалим. Палитра красного далее дробится в сцене Страшного Суда: здесь звучание этого цвета снова нарастает вплоть до подчинения себе всего колорита.

Помимо красной гаммы, живопись основного объема насыщена оттенками охры и зеленого, что с одной стороны смягчает доминирующий цвет, с другой же придает ему особое праздничное звучание.

Выше уже говорилось, что росписи Бочормы удивительно пропорциональны архитектуре храма. Расположение композиций и одиночных фигур всегда согласовано с отведенным для них храмовым пространством.

Важной отличительной особенностью живописи является четкое соотношение масштаба между самими фигурами. На первый взгляд может показаться, что различия в размере между фигурами несущественны. Тем не менее, фигуры ансамбля можно сопоставить с несколькими величинами. Самые крупные, по всей вероятности, занимали купол, барабан и конху апсиды, — об этом можно судить по сохранившимся фрагментам фигуры Богородицы. Меньшие размеры имеют фигуры в алтарной части храма,

одиночные фигуры в основном объеме и персонажи из тех сцен, которые помещены в алтарной апсиде (Преображение, Воскрешение Лазаря), в конхах экседр основного объема (Благовещение, Рождество, Пир в Кане Галилейской, Св. Георгий перед Диоклетианом) и фигуры нижних регистров (Константин и Елена, ктитор, конные фигуры Свв. Георгия и Федора). Самый малый масштаб имеют фигуры в композициях средних регистров, при этом, чем больше в сцене персонажей, тем они мельче. Столь разнообразная масштабная градация и пропорциональная компоновка гармонизирует и пропорционально уравнивает фигуры в небольшом пространстве храма.

Отдельно стоящие фигуры, расположенные в разных частях храма, статичны, их пропорции правильные, позы сдержанные. Наибольшим художественным мастерством исполнения отличаются фигуры, сосредоточенные в алтаре. При этом одиночные фигуры основного объема (святые) написаны более схематично и упрощенно.

В целом те и другие образы строги и слегка скованы, но лишены властности и сухости; их можно скорее назвать умиротворенными и созерцательными. Фигуры плоски, силуэты «прилеплены» к фонам, плечи покатые, шеи короткие. Легкий намек на объем выражен с помощью деликатной светотеневой моделировки ликов, рук, складок одежд (пророки). Сами складки — линейные, прямые, иногда чуть дробные — призваны дополнительно подчеркнуть бесплотность образов.

Как и в бетанийских фресках (алтарная апсида XI в.), основным средством показа объема одиночных фигур является цвет. Так, в одеждах пророков линии складок всегда светлее, а иногда при этом и теплее основного тона. Например, на холодно-зеленых хитонах складки делаются светло-оливковыми, на красных гиматиях — розовыми. Подобные тенденции мы можем проследить и во фресковом ансамбле Атени (пророки).

Фигуры в композициях делятся на два типа. В сценах с небольшим количеством персонажей они крупные, хорошо проработанные и статичные (Благовещение, Крещение, Сретение, Преображение). В многофигурных композициях фигуры написаны менее тщательно, с обобщенной проработкой деталей и угловатой линией силуэтов, с упрощенным рисунком складок одежд, с нарушением пропорций (Пир в Кане Галилейской, Вход Господень в Иерусалим, сцены исцелений). В сценах персонажи представлены либо в трехчетвертном развороте, либо анфас. Профильные ракурсы в ансамбле редки и встречаются, в основном, у персонажей второстепенного значения (например, бесноватый и слепой в сценах исцелений).

Лики в бочормской живописи в значительной степени утрачены, некоторые полностью (часть ликов пророческого ряда, лик Богородицы и некоторых святителей и т.д.). Тем не менее, по сохранившимся ликам можно составить достаточно полное представление о характере их живописи, выявить руки разных мастеров и обозначить стилистические различия между росписью разных пространственных зон. В ансамбле присутствуют лица как с портретными чертами, так и обобщенные, практически лишенные физической наполненности образа.

Лики алтарной апсиды выделяются на фоне всего фрескового ансамбля наиболее мастерской манерой исполнения. Их живопись — плотная и сложная, состоящая из нескольких слоев лессировок. Легкая непропорциональность в лицах является скорее умышленным приемом для усиления выразительности образов. Лики ангелов в алтаре по типологии сходны с другими ангельскими образами ансамбля. В них есть легкая асимметрия, утяжелена нижняя часть, подбородок слегка выдвинут, лбы немного низки. Брови правильной спокойной серповидной формы, без надлома.

Миндалевидные глаза имеют выраженную специфику: верхняя и нижняя линии века плавно изгибаются параллельно брови, само верхнее веко широкое, глаз спокойно раскрыт, нижнее веко с легкой припухлостью. Линия носа легкая и точная, прямая, чуть суховатая. Своим строением нос скорее напоминает национальные черты местного (грузинского) физиогномического типа. Губы правильные, мягко собранные, пропорциональные чертам лица. При этом оба лица ангелов в алтаре гармоничны, но по-разному. Правый ангел скорее более женственен и изящен, отвлеченно идеален. Его можно, пожалуй, принять за эталон стиля всего ансамбля. Левый же скорее мужествен и «национально-типичен», с более волевым оттенком в выражении. В цветовой моделировке ликов участвуют красные притенения по линии носа, розовая подрумянка в области скул, красная подцветка губ.

Ближайшей аналогией живописи алтаря бочормского храма являются росписи Атени, что связывает ее со стилем последней трети XI в.<sup>17</sup> Ведущий художник, работавший в Бочорме, по всей вероятности, был самым старшим мастером, которому была близка классическая манера конца столетия. Однако, если в живописи Атени все ангелы написаны в единой стилистической манере и с выдержанным уровнем мастерства, то в Бочорме ангелы отличаются как по стилю, так и по мастерству. Так, например, ангел из сцены Крещения при типологически сходной модели лица написан значительно грубее, классическая ясность и гармония отступает, а чуть намеченная в ликах алтарной части асимметрия преувеличивается (узкий лоб, широкие скулы, неправильность черт с крупным нависающим носом). В живописи появляется экспрессия, в которой угадывается будущая эмоциональность стиля XII века, яркими примерами которого в грузинской живописи являются алтарная мозаика Гелатского монастыря (1125 г.)<sup>18</sup>, иконы из деисусного ряда архангелов Михаила (церковь Свв. Кирика и Улиты в Лагурке, Сванетия) и Гавриила (Историко-этнографический музей Сванетии)<sup>19</sup>.

Лики святителей в алтарной апсиде Бочормы разнообразны, но это разнообразие типов, а не индивидуальных, стремящихся к портретности характеристик, как это было в Бетании. Бочормские святители скорее близки к святителям Атени. Общая неправильность, характерная для обоих памятников, здесь находит выражение в непропорционально преувеличенных размерах ушей, коротких шеех.

Лики в основном объеме бочормского храма написаны проще, чем в алтаре, с долей схематизма. Однако, несмотря на некоторую динамику в чертах, они еще принадлежат к традиции конца XI в. Таковы лики в сцене Брака в Кане Галилейской, лик Христа в сценах исцелений, лик Богородицы в Благовещении. Их можно сопоставить с ликами грузинской иконы с изображением Сорока мучеников севастийских (Историко-этнографический музей Сванетии)<sup>20</sup>.

Эти черты стиля усиливаются в композиции Страшного Суда. Живопись становится живее, обобщеннее, динамичнее, с выявлением структуры и движения мазка.

Еще более рельефно изменяющиеся стилистические тенденции вырисовываются на фоне рубежных памятников Сванетии. Речь идет о группе храмов, расписанных мастером Тевдоре (ц. Архангела в Ипрари (1096 г.), церковь Свв. Кирика и Улиты в Лагурке (1112 г.), церковь Спаса в Цвирми (около 1130 г.), Св. Георгия в Накипарии (1130 г.))<sup>21</sup>. Будучи «царским живописцем», как он именовал себя в подписях, Тевдоре работал по заказам сванской аристократии (ктиторов храма), поэтому в его творчестве тяготение к «большому стилю» искусства сочетается с местной художественной спецификой. Эмоциональная обостренность в письме ликов, эскизность и обобщенность в трактовке силуэтов, линейность и схематизм в компоновке складок

одежд — все это сближает художественный почерк Тевдоре, с одной стороны, с живописью Бочормы (за исключением алтарных образов), а с другой ведет к стилю XII века. В Грузии эти новые стилистические тенденции в будущем найдут полное воплощение в живописи основного объема церкви Рождества Богородицы в Бетании<sup>22</sup>.

Предварительно о живописи Бочормы можно сделать следующие выводы. Сравнивая живопись Бочормы с Атени, мы определяем последний памятник, созданный, как считается, на рубеже 1080-х 1090-х годов, как более архаический по манере письма. Причем в Бочорме именно алтарная часть (ангелы) связана с Атени больше, нежели остальные живописные зоны, где уже появляются первые предвестия той динамики живописи XII в., которая ярко проявит себя в комниновском искусстве.

Anna L. Makarova  
(State Institute of Art Studies, Moscow)

## FRESCOS OF ST. GEORGE CHURCH IN BOCHORMA (GEORGIA)

The wall paintings of St. George church in Bochorma so far have not been the subject of scholarly research. The architecture of the church has been studied in a detailed article by G. Chubinashvili. The wall paintings, however, are just mentioned in some general works, the only exception being an article by G. Alibegashvili published in Georgian in a popular review more than fifty years ago.

In the works of G. Alibegashvili, Sh. Amiranashvili, T. Virsaladze the wall paintings of Bochorma have not received a detailed analysis. G. Amiranashvili, in her work on secular portraits in Georgian monumental painting, regarding the wall paintings of Bochorma speaks of their peculiar dynamics and of accentuated emotionality of postures and gestures, characteristic of late 11th — early 12th century Georgian painting and, especially, of Cahetian painting school connected with the early frescoes of David Garedji in Udabno. After Alibegashvili, the stylistic connection of Bochorma frescoes with those of David Garedji was also noted by Virsaladze.

Thus, it follows, that the wall paintings of Bochorma may be ascribed to the late 11th — early 12th century. The closest in time dated parallels would be the wall paintings of Ateni, Zemo-Krichi and the mosaics of Gelati.

The present work is an attempt at iconographic description and stylistic analysis of Bochorma frescoes. Its aim is to disclose the individual artistic peculiarity of this monument and to propose some more parallels in order to define its proper place in the development of Georgian art of the late 11th — early 12th cc.

### Примечания

<sup>1</sup> Чубинашвили Г. А. Архитектура Кахетии. Тбилиси, 1959. С. 416–423.

<sup>2</sup> Алибегашвили Г. В. Росписи церкви Св. Георгия в Бочорме // Дзеглис мегобари. № 13. Тбилиси, 1957. Основные положения этой публикации Алибегашвили воспроизводит в своем известном исследовании: *Алибегашвили Г. В.* Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи. Тбилиси, 1979. С. 47–53.

<sup>3</sup> *Вирсаладзе Т. Б.* Грузинская средневековая монументальная живопись. Тбилиси, 2007. С. 48.

<sup>4</sup> См.: *Алибегашвили.* Светский портрет... С. 53.

<sup>5</sup> *Вирсаладзе Т. Б.* Грузинская средневековая монументальная живопись... С. 48.

<sup>6</sup> В ряду грузинских храмов, посвященных Св. Георгию, церковь в Бочорме приобретает особенно важное значение еще и в связи с тем, что оба этапа создания ансамбля памятника — строительство в X веке и украшение росписями на рубеже XI и XII веков — хронологически соотносятся с двумя редакциями перевода жития и редакцией службы святому великомученику в составе Типикона Георгия Мтацминдели. Роспись содержит наиболее ранний для Грузии житийный цикл святого, включающий, к тому же, «Чудо о змии», упоминаемое в этих текстах. См.: *Кекелидзе К.* Литургические грузинские памятники в отечественных книгохранилищах и их научное значение. Тифлис, 1908. С. 228–313, 483–506.

<sup>7</sup> Подобная одновременность живописи и архитектуры может объясняться тем, что ранние сооружения на Кавказе и на Ближнем Востоке зачастую расписывались лишь в алтарной части.

<sup>8</sup> Кахетия. Тифлис, 1891. С. 40.

<sup>9</sup> *Чубинашвили Г. А.* Архитектура Кахетии. С. 416.

<sup>10</sup> Впервые крест появился в куполе грузинского храма Искании (961–966 гг.), затем в Хахули (X–XI вв.), Манглиси (XI в.), Атени (XI–XII вв.), Икорте (XII в.), Канчаети (XII в.), Кинцвиси (XIII в.), Тимотесубани (XIII в.). См. *Вельманс Т., Корач В., Шушут М.* Византийский мир. М., 2006. С. 90.

<sup>11</sup> Там же. С. 90.

<sup>12</sup> См.: *Чичинадзе Н.* Давид IV Строитель // Православная энциклопедия. Т. 13. М., 2006. С. 571.

<sup>13</sup> Живопись сохранилась только в куполе.

<sup>14</sup> *Аладашвили Н. А., Алибегашвили Г. В., Вольская А. И.* Живописная школа Сванетии. Тбилиси, 1983. С. 27–29.

<sup>15</sup> *Амиранашвили Ш.* Грузинская миниатюра. М., 1966. С. 19–26; *Алибегашвили Г.* Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI — начала XIII веков. Тбилиси, 1973. С. 75–113.

<sup>16</sup> Традиционная датировка всего живописного комплекса в Бетании 1207 годом в настоящее время нуждается в пересмотре. О проблеме уточнения датировки различных живописных зон храмовой декорации Бетании см. *Привалова Е.* Новые данные о Бетании // IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983; *Макарова А. Л.* Царский и ктиторский портреты в церкви Рождества Богородицы в Бетании: к вопросу о датировке и атрибуции памятники // Вестник ПСТГУ. Вопросы истории и теории христианского искусства. V: 2 (2). М., 2010. С. 19–32.

<sup>17</sup> *Вирсаладзе Т. Б.* Росписи Атенского Сиона. Тбилиси, 1984.

<sup>18</sup> *Метисашвили Р. С., Вирсаладзе Т. Б.* Гелати: Архитектура, мозаика, фрески. Тбилиси, 1982.

<sup>19</sup> *Чичинадзе Н.* Иконопись // Православная Энциклопедия. Т. 13. М., 2006. С. 305, ил. на с. 306 (в подписи к иллюстрации икона «Архангел Михаил» из деисусного чина рубежа XI–XII вв. ошибочно названа иконой второй половины XIII в. «Архангел Михаил» из ц. Спасителя в Мацхвариши).

<sup>20</sup> *Чичинадзе.* Иконопись... Ил. на с. 305.

<sup>21</sup> См. *Аладашвили Н. А., Алибегашвили Г. В., Вольская А. И.* Живописная школа Сванетии. Тбилиси, 1983. С. 30–102.

<sup>22</sup> См. прим. 16.