

Л. Дурнова

Стенная живопись в Аруче (Талиш)

Памятники живописной культуры армянского народа дошли до нас с значительно более поздней датой, чем памятники других видов художественного творчества армян. Несмотря на это, их художественная ценность настолько значительна и высока, что вызывает вполне законное предположение о существовании живописного искусства и в более ранние века, т.е. еще в эпоху эллинистической Армении. В свете этого предположения становится понятным и тот как бы неожиданный стиль, с которым иногда встречается исследователь при изучении наиболее ранних памятников армянской живописи. Для них, как и для памятников позднейших периодов, находят стилистические аналогии с одновременными или несколько более ранними памятниками других видов искусства. Это вполне закономерно, поскольку единый стиль, охватывая все виды творчества народа в целом, соответствует историческому состоянию создавшего его общества.

Необходимо отметить, что художественная культура эллинистической Армении была настолько исконна и так глубоко были ее корни, что они давали мощные побеги не только в языческую пору, но и после утверждения христианства. Как отголоски или в сильно претворенном виде, они проявляли себя почти на всем пути древнеармянского искусства. Древнейшие источники прослеживаются более отчетливо в некоторых видах искусства, как, например, скульптура или керамика, и более разрозненно в других. Сейчас, имея под рукой росписи стен Кармир Блура и Арин-берда и учитывая также сведения, даваемые некоторыми историками, можно определенно утверждать о существовании живописной традиции на территории Армении.

Очевидность существования мозаик, одновременных построению здания, в таких памятниках, как Звартноц и Двинский собор, не нуждается в подтверждении, особенно после обнаружения в последнем в июле 1951 г. раскопками Академии наук Армянской ССР мозаичного пола. Наличие стенописи, одновременной построению как в отмеченных постройках, так и в ряде других памятников (ц. Погос-Петроса в Ереване, базилик в Ереруйке, в Аштараке, в Мрене и др.) подтверждается наличием незначительных и не обращавших на себя внимания фрагментов живописного грунта, иногда со следами красок.

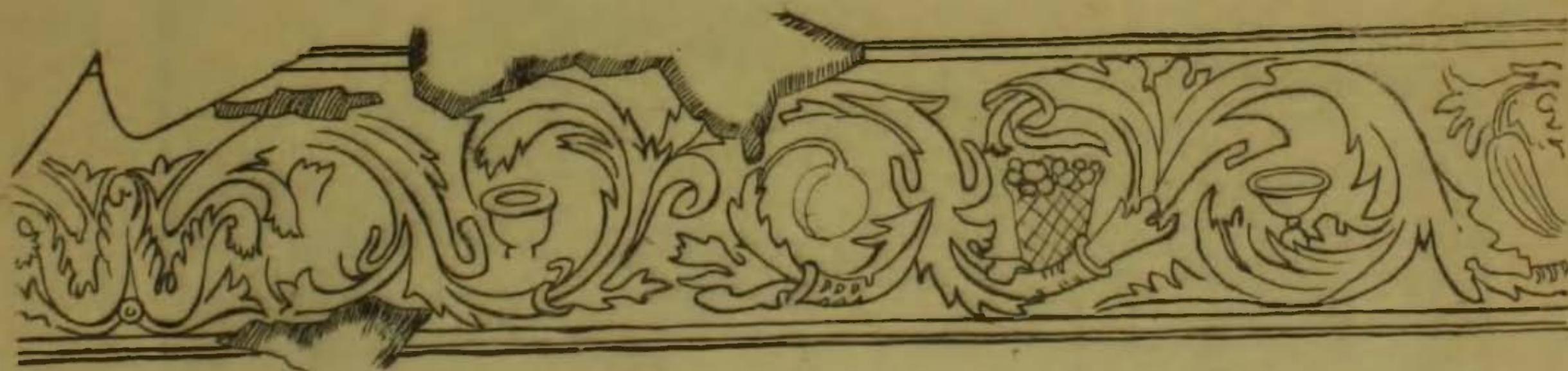
Сохранность живописи двух алтарных столбов ц. Погос-Петроса позволяет хотя бы вкратце коснуться ее, так как она имеет большое значение для характеристики росписи памятника в Аруче. Роспись эта до 1938 г. находилась под слоем четырехкратных записей, каждый раз по новому грунту. Первый и ценнейший слой исполнен на тонком грунте, положенном непосредственно на каменную кладку.

Широкие верхние карнизы столбов ц. Погос-Петроса расписаны отдельными цветочными кустами, которые настолько близко расположены друг к другу, что составляют общий фриз (рис. 1); ниже расположен совершенно гладкий белый фон. Несколько выше уровня человеческого роста идет широкий живописный пояс. Верхняя, большая часть этого пояса заложена большим раскидистым букетом, выходящим из красивой вазы, помещенной между двумя пальмами, с двумя кипарисами, на вершинах которых посажены птицы. Нижняя часть пояса разбита цветочным же орнаментом на диагональную крупную сетку. Цвета росписи мягкие и разбеленные и, повидимому, никогда яркими не были, так как краски нанесены легким жидким слоем.

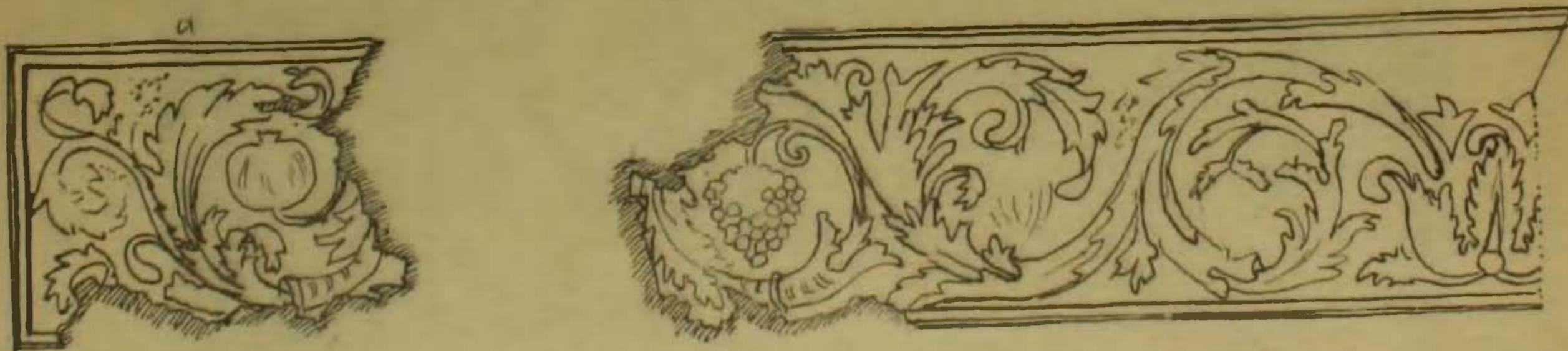
Вся живопись исполнена очень свободно и непринужденно; даже там, где она введена в орнаментальную схему, изгибы завитков, положение и форма цветков и листьев не повторяются. Подобный характер росписи указывает на весьма ранний период ее исполнения. Об этом же свидетельствует как бы подчеркивание ее христианского назначения, выразившееся в том, что на карнизе одного из столбов (другой не сохранился) поверх цветочных кустов нанесены белой краской два креста с раздваивающимися равными концами, так называемый „сирийский крест“. Такой прием подчеркивания христианского назначения на первых же приспособленных или вновь создаваемых христианских культовых зданиях как в резьбе капителей, наличников дверей, саркофагов и проч., так и в живописи применялся повсеместно.

Но самым веским доказательством ранней даты живописи столбов ц. Погос-Петроса V—VI вв. (рис. 1) является ее стиль. В легкости и непринужденности исполнения еще чувствуется тот своеобразный подход трактовки вьющейся лозы в карнизах, розеток и лопастных листьев в кессонах, который так характерен для пышной каменной резьбы знаменитого храма в Гарни (I век, рис. 2). Речь идет, конечно, не только о сходстве общего мотива, так как оно достаточно очевидно, а преимущественно об отсутствии закрепленной схемы, канона, о процессе создания этого канона, что в области, главным образом, орнамента является отличительным свойством искусства эпохи раннего феодализма.

Конечно, трудно, рассматривая памятники раннего феодализма Армении, хотя бы и сильно сохранившие стиль эллинистической культуры и, несмотря на христианизацию, являющиеся полноценными представителями этой культуры, проводить сравнение с произведе-



1. Правая сторона орнаментального фриза в Аруче.



2. Левая сторона орнаментального фриза в Аруче.

Рис. 1. Точная копия орнаментального фриза в Аруче выставлена в Гос. Картинной Галлерей.

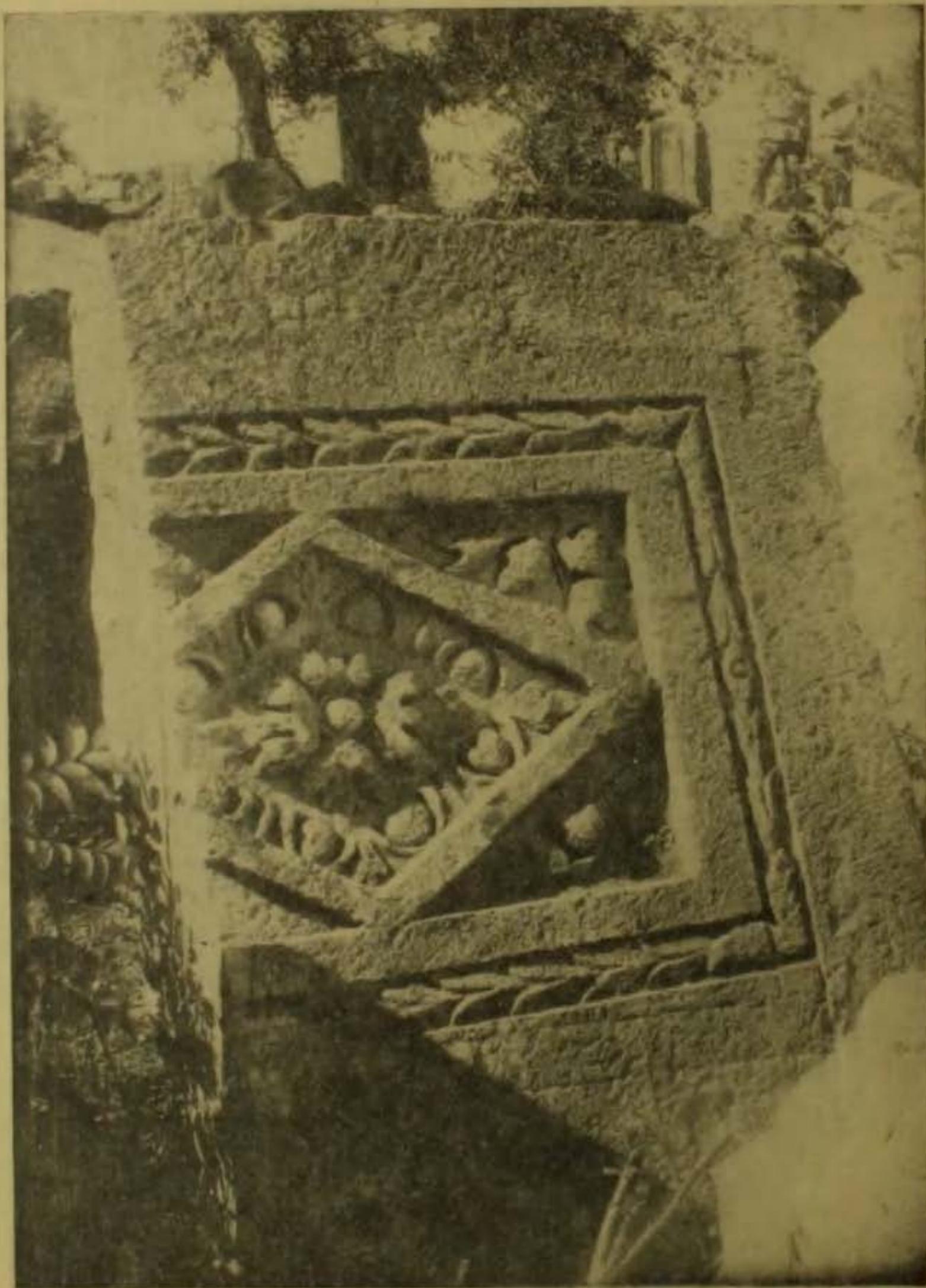


Рис. 2. Фрагмент каменной резьбы. Гарни.

нием I в. н. э. Однако упомянутая выше „вольность“, непринужденность, в значительной мере зависящая от реалистического подхода к изображаемому предмету, хотя бы и вымышленному, позволяет допустить подобное сопоставление. Эта же реалистическая непринужденность отмечается не только в многочисленных изделиях из бронзы и обожженной глины времени смены двух эр, но и в таких исключительных по мастерству и художественному исполнению предметах как монеты Тиграна II и Артавазда II: лицо первого царя передано так живо и убедительно, что не возникает сомнения в его портретности.

Те же черты наблюдаются в композиции и трактовке деталей и более поздних памятников, как то: замечательных армянских мозаических полов, найденных в Иерусалиме. На одном из них из узкогорлой с ручками вазы, украшенной и рельефом, и живописью, и очень похожей на ту, что изображена на столбах церкви Погос-Петроса, широко расходится виноградная лоза, в многочисленных завитках которой среди редких листьев и гроздей размещены птицы самых разнообразных пород с прекрасно переданными движениями. В центральных завитках, кроме того, изображены корзины с плодами, клетка и две вазы. Центральная часть росписи столбов ц. Погос-Петроса как по своей идее, так и по легкости и широте исполнения очень близка этой иерусалимской мозаике.

Обширная деятельность армян в Палестине, особенно в Иерусалиме, постепенно выясняется все определенной и многосторонней. Большое количество армянских монастырей в Иерусалиме, известных с IV в., конечно, имело и большое население, занимавшееся разнообразной деятельностью. Один из видов этой деятельности—мозаика—оказался счастливо зафиксированным армянскими надписями и представляет прекрасные высокохудожественные произведения армянского позднего эллинистического стиля (начало которого, пожалуй, можно приурочить ко времени раннему, предшествовавшему принятию христианства армянами).

Иерусалим—это средоточие всех первоначальных христианских святынь, куда стекалось на протяжении веков бесчисленное количество паломников—являлся местом изготовления такого же бесчисленного количества всяких памяток—„меморий“ (ампулы, пиксиды, ставротеки и пр.), увозимых и уносимых паломниками. Отражением этой большой работы, исполняемой на месте, явилось сложение первоначального цикла иллюстраций евангелия, в который, естественно, должны были войти и изображения святынь Палестины. Этот подбор цикла иллюстраций в значительной мере был осуществлен Евсевием Кесарийским (церковный деятель конца III—начала IV вв.), ревностным почитателем и автором поэтического описания „святой земли“. Устанавливая набор изображений для евангелия, Евсевий Кесарийский ввел для канон согласия арку, а также темплетто¹ и крест на постаменте, как вос-

¹ Изображение небольшого круглого храма.

поминания о ротонде гроба Христа и Голгофском кресте. Арки канонов согласия, представляя как бы ввод в текст евангелия, вероятно изображают колоннаду базилики Константина. В трех западных рукописях VI в., действительно, каноны помещены не в отдельных стоящих арках, а в пролетах колоннады, которая скорее всего является изображением колоннады Константиновой базилики; миниатюры воспроизводят, несомненно, реальную колоннаду, так как чередование полуциркульных и щипцовых арок отмечено в двух рукописях из трех (в третьей щипцовые арки не завершены¹).

Базилика Константина была одной из реликвий Палестины, так как служила местом хранения остатков деревянного креста, на котором якобы был распят Христос. Художники ранних армянских рукописей, воспроизводя темплетто-ротонду над гробом Христа, Голгофский крест на постаменте и каноны в виде арок-хоранов, следовали, вероятно, примеру своих палестинских соотечественников-художников, т. к. подбор палестинских реликвий в армянских рукописях отразился полнее, чем в рукописях византийских, грузинских, западных. Мотив темплетто пока выявлен в пяти армянских рукописях, двух грузинских (с пометкой Р. Шмерлинг, что иллюстрации одной из них — Бертского Евангелия — вероятно исполнялись армянином), одной византийской и одной западной. Голгофский крест встречается вообще чаще и приблизительно одинаково в рукописях на всех четырех языках. Арки канонов обязательны почти во всех рукописях евангелий. Полный набор всех трех мотивов — меморий Палестины — имеется только в одной армянской рукописи — № 2555 Иерусалимского собрания — и датируется VIII—X вв.

Это обстоятельство дает основание предположить о существовании в иерусалимских армянских монастырях живописных мастерских, в которых вероятно исполнялись не только по заказу, но и „на случай“, нарисованные на пергаменте наборы миниатюр для евангелий.

Сохранившиеся древнейшие армянские памятники хотя сравнительно и малочисленны, но все они исключительно характерны для позднеэллинистического армянского стиля. Иерусалимские мозаики датируются IV—V веками и в промежутке до конца VII в. можно отметить этот стиль в каменной резьбе, особенно орнаментальной, в фризах, „бровках“, наличниках дверей и прочих архитектурных деталях многих храмов (Мрен, Звартноц и др.). Встречается он и в стелах, в которых часто листья аканта и лотоса служат основанием для фигурных изображений, а верх стелы украшается фризом такого же рисунка.

¹ В православной баптистерии в Равенне имеется также отражение этой колоннады именно в таком виде, как и в рукописях, т. е. в чередовании полуциркульных и щипцовых арок — они размещены по сторонам окон (в дальнейшем, в миниатюре при разбивке арок колоннады на отдельные арки, на каждый лист по одной арке, удержалась арка с округлым верхом, возможно для сохранения стилистического единства).

Во второй половине VII в. можно вновь отметить исключительный живописный памятник—роспись в храме села Аруч.

Опираясь на совпадающие сведения многих историков, следует „признать, что Аручский храм начал строиться в 667—668 гг.“¹ А главное, следует учесть, что строитель храма, князь Григорий Мамиконян, умерший не позже 685 г., как пишет историк VIII в. Гевонд ерец, „построил дом для молитвы в области Арагацотн в участке Аруч (рис. 3), великолепный храм во имя господя, украсив по достоинству его, особо нарядно и красиво на память себе“².

Гевонд употребляет выражение „ваелчутюн“, т. е. особо приятно, достойно, красиво, красочно, изящно, что в основном более всего может относиться к стенной живописи. Вряд ли Гевонд стал бы отмечать резные украшения, поскольку постройка Аруча украшена ими не более, чем все другие храмы той же эпохи, и вообще украшение резьбой подразумевается совместно со строительством здания.

Кроме того, Гевонд как бы разделяет два явления: постройку „дома молитвы во имя господя“ и „украшение его на память себе“, как бы выделяя особую значимость второго явления. Это особое внимание к украшенности храма вполне понятно, т. к. громадное здание было расписано все, кроме боковых апсид, что видно из того, что на всех сводах и стенах имеются фрагменты живописного грунта со следами краски или рисунка на многих из них (рис. 4). Но только в конхе главной апсиды, на сохранившихся фрагментах, имеются остатки настолько отчетливые, что можно восстановить содержание и стиль росписи этой части здания.

Утрату красочного слоя на фрагментах других частей храма следует объяснить действием высокой температуры и света, которых в данном памятнике было очень много, благодаря обилию и величине окон, а исчезновение кровли при громадных объемах здания сделало доступным солнечным лучам все части стен. В конху же апсиды солнечные лучи стали проникать только после разрушения барабана, что подтверждается сохранностью красочного слоя в конхе. Исчезновение, осыпание красок значительно сильнее в северной ее части, куда лучи попадают непосредственно, и гораздо менее заметно на южном ее склоне, недоступном и ныне сильному свету.

Колоссальная фигура Христа в рост (не менее семи метров высоты), помещенная в конхе центральной апсиды, сохранилась только в нижней части: верхняя часть фигуры утрачена вместе с грунтом. В левой руке, примерно на уровне пояса, Христос держит большой развернутый свиток, который падает, волнообразно изгибаясь, и на

¹ В. М. Арутюнян, По поводу датировки храма в Аруче, Ереван, 1946, стр. 30.

² Իսկ Գրիգոր իշխանն չայոց յաւուրս ուրո՛ւ ոչնաւոթեանն խաղաղացոյ՝ զտշխարն չայոց յամենայն հինից և չարձակմանց, զի էր այր և յկիւղած յԱստուծոյ, և զբայրասեր և օտարասեր և զարմանիչ ազրասաց, և կատարեալ ի չափաւս աստուածպաշտութեան: Եւ շինեաց նա տուն աղոթիչ ի զափառն Արագածոտին ի յաւանն Արու՛ւ, տաճար փառաց անուան տեանն զեղեցիկ զայսլուրսասար, զարդարեալ ի յիշատակ անուան իւրոյ: («Պատմութիւն Ղևոնդեայ մեծի վարդապետի չայոց», Պեանրրուբդ, 1887, էջ 15):

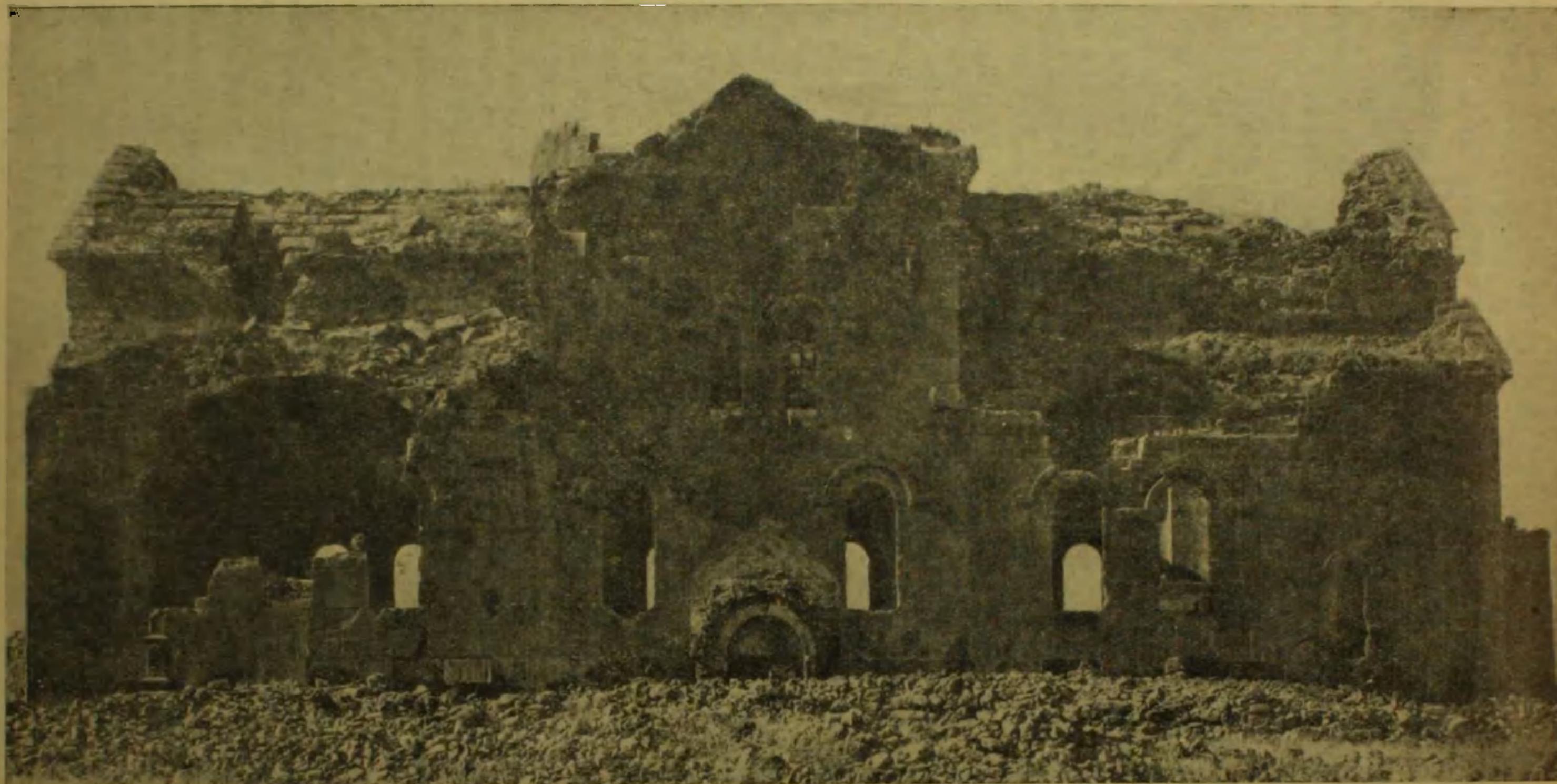


Рис. 3. Аручский храм. Южный фасад.

конце, у стоп фигуры, завернут в трубку; на свитке—армянский текст. Стопы фигуры Христа, достаточно хорошо сохранившиеся, расположены на украшенном камнями и жемчугом постаменте-подножии, которое разделяет на две части широкий орнаментальный фриз, отделяющий конху от стен апсиды.



Рис. 4. Фрагменты живописного грунта со следами рисунка. Аручский храм.

Обширные пространства справа и слева от фигуры Христа позволяют предполагать, что по сторонам его были еще какие-то изображения. Это предположение в значительной мере подтверждается наличием на северном склоне конхи, на соответствующем расстоянии от фигуры Христа, правда, ничтожных, но все же показательных остатков какой-то одежды, а главное, присутствием изображения драгоценного камня прекрасного голубого цвета, украшавшего, по видимому, обувь правой ноги (остатки краски в данном месте ограничены в форме и размерах, более всего похожих на конец стопы,

обутой в темнокрасный сапог). В апсиде же, ниже и левее фигуры Христа, сохранились контуры шести фигур, пять из которых стоят впрямь, шестая же в три четверти к центру апсиды, как бы замыкая весь ряд. По рисунку одежды это должны быть апостолы; в таком случае, с другой стороны, должны были быть помещены остальные шесть апостолов. Положение фигур определенно указывает, что здесь помещена не композиция евхаристии, а какая-то иная группа или сцена.

Наиболее сохранившимся и самым ярким выразителем стиля росписи Аруча, является орнаментальный фриз, отделяющий конху от стен апсиды. Фриз имеет 80 см в ширину и весь занят пышными завитками лозы с акантовыми листьями. По обе стороны подножия лозы выходят из сложного куста аканта, завиваясь поочередно вверх и вниз; в двух из десяти сохранившихся на обеих сторонах завитках помещены чаши на поддонах, напоминающие по форме потиры. В остальных: гранат, виноградная гроздь, корзина с фруктами или хлебами, в трех намечаются плоды, но трудно определяемые. В остальных краски и рисунок настолько утрачены, что изображения не поддаются определению. Весь фриз исполнен очень легко и сочно, в светлых и довольно ярких тонах на темном фоне, что придает ему еще большую живописность. Даже сейчас, в полуразрушенном виде, он производит сильное впечатление.

Дата архитектурного памятника может не всегда совпадать с датой его росписи, поскольку последняя могла быть исполнена и позже. Но, во-первых, Гевонд ерец как бы отмечает исполнение росписи в Аруче, во вторых, в установлении даты росписи Аруча чрезвычайно большое значение имеет также исследование Я. И. Смирнова о цромской мозаике в Грузии¹. В Цроми, в конхе алтарной апсиды оставалось в начале текущего столетия, не столько в мозаике, сколько в прорисках, подготовленных под мозаичную кладку и обнажившихся после опадения кубиков, значительное количество фрагментов, позволивших Я. И. Смирнову установить, что здесь была помещена композиция, именуемая „даяние Христом закона“. Иконография этой композиции прослежена Я. И. Смирновым досконально, с очень обильным и подробным подбором памятников, и присуща кругу римско-равенских и вообще западных, включая побережье Адриатического моря, памятников V—VII вв. Содержание этой композиции изображается в виде фигуры Христа, иногда увеличенной по сравнению с остальными, с поднятой правой рукой, держащей в левой книгу или свиток; по сторонам обычно подходящие к Христу апостолы и также обычно два из них: Петр и Павел; за ними возможны пальмы, относительно которых у Я. И. Смирнова было только предположительное мнение; дальнейшее, уже не его обследование также подтвердило возможность наличия пальм. Общее в фигуре Христа в Аруче с фигурой Христа в Цроми—положение ног на украшенном по

¹ Я. И. Смирнов, Цромская мозаика, Тифлис, издание Музея искусств „Метехи“, 1935.

краю камнями подножии и громадный свиток с текстом. В Аруче свиток, сохранившийся к счастью во всю свою длину, мастер, подчеркивая его пластичность (реалистически-эллинистический подход), сделал волнистым и свернутым на конце в трубку. Просторные места по сторонам Христа и отмеченные ранее фрагменты слева от Христа, в виде голубого камня на обуви и ничтожных остатков одежды, дают основание утверждать, что по сторонам Христа действительно были расположены две фигуры. Наличие этих трех фигур и размещение их позволяют предполагать в Аруче или изображение композиции „даяние Христом закона“, доиконоборческой конховой композиции, свойственной ранне-христианским памятникам или композиции, близкой к ней по иконографии и содержанию.

Текст свитка возможно сравнить только с текстом в Цроми, т. к. ни в евангелии Рабули (586 г.), ни на двери ц. Сабины (V в.), в которых Христос держит большой развернутый свиток, подобного текста нет.

Как текст на свитке мозаики в Цроми, так и текст на фреске в Аруче взяты из Евангелия Иоанна, но из различных глав. В Цроми—гл. VIII, стих 12 и гл. XI, стих 25, который читается „Аз есмь свет“ и т. д., тогда как в Аруче—гл. XIV, стих 21, который читается „Кто имеет заповеди мои и их соблюдает, тот любит меня (а кто любит меня, тот возлюблен будет отцом моим) и я возлюблю его и явлюсь ему сам“. Причем средняя часть, включенная в скобки, выпадает. Являются ли оба текста копиями текстов различных образцов или свободным выбором строителя или художника, установить невозможно.

Шесть фигур апостолов различаются достаточно отчетливо благодаря тому, что опадений грунта на этом месте сравнительно немного, особенно на четырех крайних фигурах; у пятой повреждена левая часть от половины лица до пояса, у шестой сохранились только ноги от пояса.

На уцелевшем грунте сохранились многие контуры и местами, там где они были вероятно гуще нанесены, даже краски или легкая окрашенность ими грунта. Крайний слева апостол, стоящий в 3/4 с приподнятой рукой, как бы на что-то указывающий,—молодой, безбородый, как это обычно полагается в апостольских группах.

По прекрасным пропорциям фигур, по их свободной, но торжественной постановке, по положению ног, как бы намекающему на легкое движение к центру, по разнообразной, но в общем сходной драпировке одежд как вдоль корпуса, так и в падении складок высоко художественные изображения этих шести апостолов являются полноценным памятником художественной культуры Армении того периода (IV—VII вв.), когда и Ближний Восток, и Запад создавали свое искусство на эллинистических основах и творили памятники высокого мастерства, легшего в основу искусства византийского. Апостолы Аруча по постановке фигур и расположению одежд близки к фигурам святых в процессии Аполинария Нового в Равен-

не, некоторым святым в арках с. Виталия там же и особенно апостолам в сошествии духа и вознесении евангелия Рабулы.

Исключительный интерес представляет орнаментальный фриз, т. к. его сохранность позволяет ближе и подробнее ознакомиться с ним. Как его эллинистическая основа, так и детали этого мотива, столь близкие памятникам Армении, говорят за его самобытность и в то же время несомненную древность. Мотивы аканта и акантовой лозы являются одними из излюбленных мотивов круга тех памятников IV—VII вв., которые культивировали и основную тему конховой композиции. Православный баптистерий и с. Витале в Равенне, резные уборы некоторых зданий первых веков н. э. в Палестине и ряд др. памятников того же времени имеют сложные построения из акантовых кустов, акантовой лозы и акантовых побегов, то стелящихся фризами, то поднимающихся кверху. В росписи, покрывающей все стены храма в Аруче, апсидальный фриз, вероятно, был не единственным орнаментом подобного типа.

По легкости исполнения, изяществу форм, общей композиционности фриз в Аруче является несомненно дальнейшим этапом развития резных украшений храма Гарни (см. рис. 2), где в середине одного и на углу другого карнизов помещен куст аканта и от него отходят акантовые же завитки вьющейся лозы. В Гарни, так же, как и в Аруче, наблюдаются картуши, из которых выходят некоторые завитки. Правда, акант Гарни много капризней и „своевольней“ аканта Аруча. Большое спокойствие и организованность Аручского фриза могут быть истолкованы как пример становления определенных форм орнаментального мотива вьющейся лозы. Нельзя также не отметить сравнительного сходства общего построения Аручского фриза с каменной резьбой нескольких ранних памятников Палестины, но большая связь намечается все-таки с местными памятниками.

В Цроми имелся также орнамент, отделявший конху от стен апсиды и на концах загибавшийся вверх по границе конхи до замка, но характер орнамента этих двух памятников совершенно различен. В Цроми один и тот же мотив, представляющий несложный лучек листьев типа аканта, повторяется в чередовании небольшой разницы расцветки по всей длине фриза¹.

В Аруче орнамент не может быть прерван без нарушения целостности всей композиции фриза, а крайние его части загибаются в конечные завитки на границе апсиды и вимы. Характер переработки эллинистической основы этого мотива ясен. Он выразился в том, что картуши, намечающиеся в Гарни перегибами усиков, в Аруче уже имеются в определенном законченном виде—и может быть фриз ими даже несколько перегружен—а также отчасти в скоплениях на некоторых местах многолопастных листьев. Но и тот, и другой мо-

¹ К подобранной Я. И. Смирновым таблице памятников Востока и Запада от V до XIV вв., имеющих подобный мотив, можно было бы прибавить не менее трех армянских рукописей XI в.

менты указывают на непрерывный самостоятельный процесс и намечаются в ряде мотивов различных памятников. К X в. в армянском изобразительном искусстве сохранились в той или иной переработке многие эллинистические мотивы, и акантовый мотив прощупывается в некоторых, приведенных в стройную орнаментальную схему, мотивах. В Аруче же он еще дышит непринужденностью, нескованностью схемы.

К этому же процессу относятся, конечно, и те разнообразные, чрезвычайно важные для датировки мотивы, которые размещены внутри завитков и в выборе которых также отсутствует какая-либо подражательная тенденция.

В Гарни, в завитках расположены только розетки, приблизительно одинакового строения. В Аруче, как отмечалось выше, помещены различные фрукты, в том числе хорошо сохранившиеся гранат и виноградная гроздь, а также корзина с плодами и чаши. Весь набор перекликается с подбором росписей ранних памятников.

Корзина с плодами в том виде, как в Аруче, имеется в иерусалимских армянских мозаиках, в Бауите в Египте (IV в.) в евангелии Рабулы (586 г.), в Сан-Витале в Равенне (521—547 гг.). Вазы, кроме иерусалимских мозаик, часто, наряду с плодами, животными, птицами и различными предметами, встречались Н. П. Кондаковым в палестинских резных памятниках¹; к ним следует прибавить и фриз из кувшинов в Птгни. Гранат и виноградная гроздь являются одним из выразительнейших мотивов Звартноца и др. ранних памятников Армении, как в Птгни, в самом Аруче и проч. (рис. 5).

Все изложенное ставит орнаментальный фриз в Аруче и по стилю, широкому и незакрепощенному, и по иконографии на точное хронологическое место, определенно отвечающее дате построения храма. О том же говорят стиль, иконография и даже техника фигур Христа и апостолов. Правая нога Христа сохранилась настолько хорошо, что можно вполне уяснить ее техническое исполнение — эта та же свободная широкая манера оперирования желто-розовым и теневым светлозеленым тонами, какое наблюдается в ранних мозаиках. Стиль и иконография остатков росписи в Аруче только и могут быть „VII веком, не позднее VII века“. Уже в VIII веке и позже эволюция стиля и иконографии были бы иными, подходящими ближе к памятникам X века.

Три, как бы разрозненные мотива в апсиде Аруча: фигура Христа, фигуры 12 апостолов, фриз при известных условиях, возможно, могут быть объединены.

Поскольку на одной стороне апсиды помещены шесть апостолов, то на противоположной должны были быть другие шесть, следовательно, все двенадцать. Но так как апостолы Петр и Павел входят в это число, то изображение их в конхе по сторонам Христа является

¹ Н. П. Кондаков, Археолог. путеш. по Сирии и Палестине.

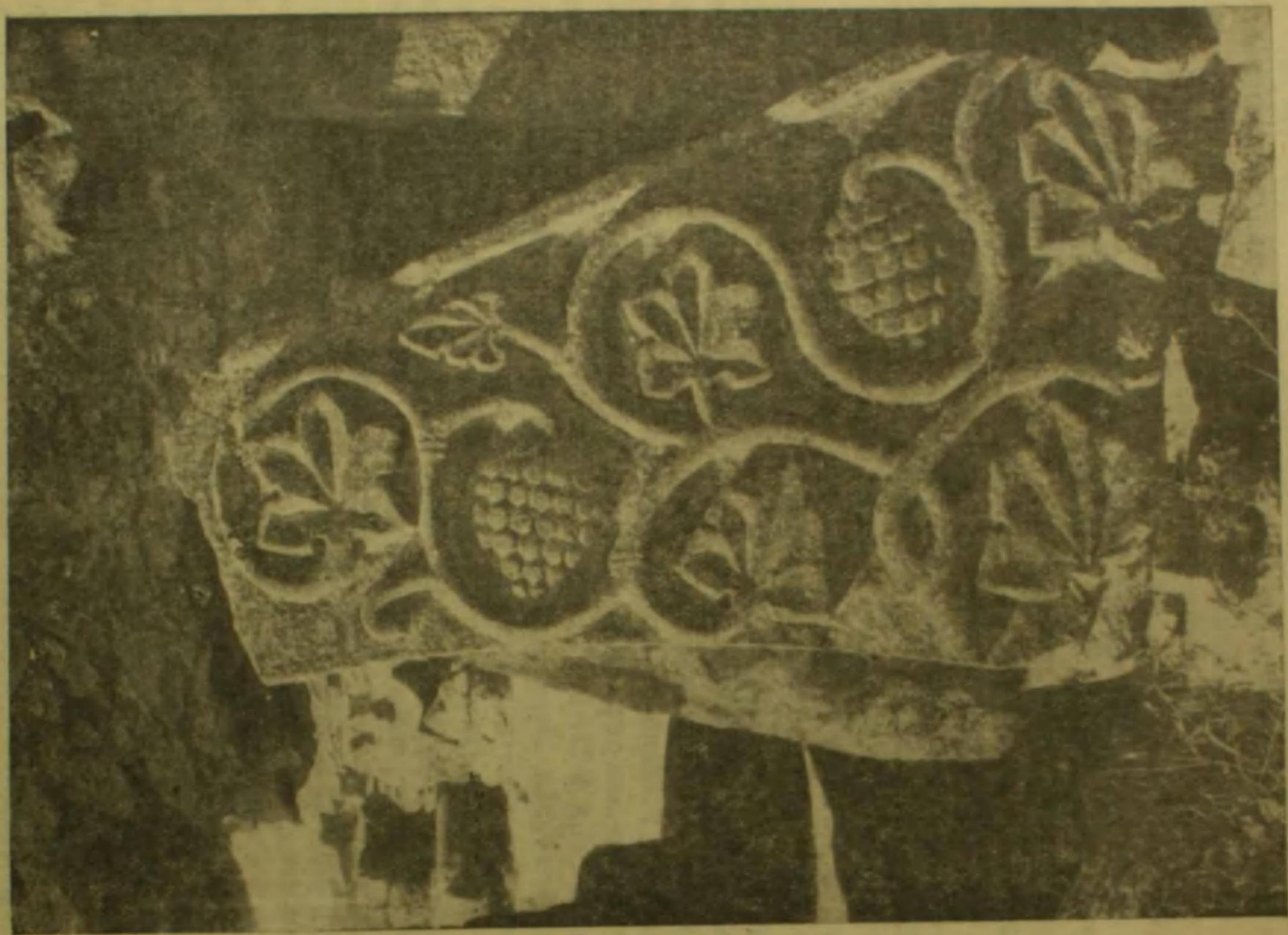


Рис. 5. Фрагмент каменной резьбы. Звартноц.

весьма сомнительным¹. Кроме того, апостолы изображаются всегда в сандалиях, а не в закрытой обуви, украшенной к тому же камнями. Если около стоящего Христа, изображенного в позе возносящегося, как это дано в евангелии Рабулы и на дверях ц. Сабини, были в Аруче не апостолы, то это должны были быть ангелы, что действительно и наблюдается в евангелии Рабулы, в котором два ангела в стремительном движении подносят Христу два венца на больших, с бахромой, покрывалах.

Обувь, и даже украшенная, могла быть на изображениях ангелов по сторонам Христа в Аруче, т. к. хотя случаи изображения ангелов не в сандалиях, а в закрытой обуви редки, но сохранились, как, например, в Софии Константинопольской и в Никее: в последней ангелы представлены в торжественных позах и в парадных одеждах по сторонам медальона с „уготованным престолом“ (этнмация), поскольку последний символизирует Христа, и позже, в композиции вознесения, явится трон для возносящегося Христа; присутствие ангелов, даже в парадной одежде, в композиции вознесения в Аруче вполне допустимо². При наличии апостолов в подконховой части апсиды и вероятном изображении в двух простенках между окнами богородицы и ангелов, или ангела, что как-будто даже намечается окрашенными местами грунта, восстанавливается своеобразная композиция вознесения.

Мысль о возможности композиции вознесения в апсиде Цроми возникла у Я. И. Смирнова, но была им отвергнута по четырем пунктам: отсутствию ниже конхи апостолов и богородицы, отсутствию мандорлы, наличию земли по сторонам подножия Христа и, самое главное, наличию орнаментального фриза между конхой и стенами апсиды. Вторым пунктом, совершенно основательно, не выдвигался Я. И. Смирновым, как очень значительное препятствие, поскольку евангельские тексты (Марк, гл. 16, разд. 19 и 20 и Лука, гл. 24, разд. 50—52) не упоминают ни о каких проявлениях славы Христа, в момент вознесения, что характеризуется мандорлой, и мандорла появилась, как иллюстрация повествования о видении пророка Иезекииля. Несомненное отсутствие мандорлы в Аруче, следовательно, не имеет большого значения. Что касается фриза, то это препятствие, думается, может быть устранено, поскольку подножие, на котором стоит Христос, находится не за фризом (т. е. выше его), а на нем, разделяя его на две части, и, таким образом, не разобщает возносяще-

¹ Случаи повторения одних и тех же персонажей в одной и той же композиции встречаются в иконографии.

² Весьма вероятно, что если не все, то подавляющее большинство ранних дониконоборческих памятников, изображающих ангелов (2—4), поддерживающих или присутствующих при медальонах с погрудным Христом, „уготовленным престолом“, крестом или хризмой (монограмма Христа), представляют варианты все той же идеи вознесения, как это довольно ясно приоткрывается в своде Архиепископской капеллы в Равенне (494—519 гг.) и еще яснее в рельефе над окном южной стены в Птгнии (VI в., рис. 6).

гося, удаляющегося Христа от стоящих внизу¹. Земля всегда имеется в изображениях рая (лоно Авраамово) и часто в сценах, явно происходящих на небе, хотя в изображении вознесения она не наблюдалась.



Рис. 6. Птгни. Бровка окна южной стены.

Композиция „даяния Христом закона“ и вознесение в ранних памятниках иногда совмещают в себе отдельные детали или заменяют друг друга или, даже, объединяются, устанавливая „формальную и идеологическую связь“ между собой. К таким совмещающим изводам принадлежат вознесение в евангелии Рабулы и, почти несомненно, фреска в Аруче: оба памятника принадлежат к доиконоборческой эпохе, когда иконография вознесения и многих других тем допускала различные колебания и „вольности“ и еще не отличалась в отстоявшиеся, строго закрепленные клерикализмом, изводы².

Остается палеография.

Иконография и стиль части росписи Аручского памятника делаются особенно значительными в истории живописи Армении, если

¹ Наличие пышного растительного фриза в сцене вознесения (в данном случае в Аруче; следует полагать, что здесь имеет место не исключение и что подобные изображения бывали и в др. памятниках) возможно связать во-первых с изображениями „рая небесного“, а во-вторых с появлением в более поздних сценах вознесения деревьев, как это видно в мозаике Софии Солунской (842—855 гг.), на диптихе слоновой кости (X—XI вв.) Флорентийского национального музея и др.

² Менее вероятно возможность усматривать в находившихся по сторонам Христа в конхе Аруча лицах ктиторов храма, одних или подводимых ангелами (размеры конхи допускают размещение пяти фигур), но ввиду наличия украшенной обуви эта возможность не может быть категорически отвергнута. Подобная композиция имела место в ранних росписях, например, в с. Витале в Равенне.

принять во внимание следующее: на фризе между ножками подножия Христа сохранилась армянская подпись, читаемая в первой своей части: „Степанос“, следующие девять букв кроме первой „Ն“ и пятой „Ս“ пока не поддаются определению; буква „Ն“ в конце имени „Степанос“ является определением этого лица. В самом конце следуют ясно читаемые три буквы „ԱՅ“, которые являются окончанием глагола.

Здесь, конечно, налицо подпись мастера, одного из той большой артели художников, которая расписывала храм (глагольное окончание „ԱՅ“ подтверждает это предположение), и именно того мастера, который исполнял фигуру Христа, а может быть также и фриз. Палеография этой подписи не вызывает сомнений в принадлежности ее VII веку.

На темном фоне фриза, справа от подножия, в разброд между завитками помещены и сохранились три буквы „Շ“, „Կ“ и еще „Կ“, палеография которых вызывала некоторые подозрения на более позднюю, чем VII век, дату. Самый фриз переписан не был, возможно что на его фоне были и другие подобные буквы и так как читаемые три буквы не могут быть датой, то несомненно являются чем-то вроде клейм-букв живописной артели, подобно клеймам-знакам отдельных мастеров или артелей каменотесов, в большом количестве высеченным в Аруче и на других одновременных памятниках.

Подозрение на более позднюю дату этих трех букв отпадает, так как по розыскам В. Хечумяна, научного сотрудника Матенадарана, начертание букв Շ и Կ, аналогичное аручскому, встречается в фрагментах рукописи V века, и буквы-клейма на фоне фриза как бы даже подчеркивают раннюю дату стенописи.

В связи с этим обстоятельством не лишне будет припомнить условия, в каких установилась дата мозаики в Цроми. Тонкий наблюдатель и пылкий исследователь Я. И. Смирнов 30 марта 1916 г. на заседании Русского Археологического Общества докладывал в Тифлисе о Цромской мозаике и, приводя свои соображения о времени исполнения памятника, на основании иконографического и стилистического анализа сохранившихся фрагментов, датировал ее VII веком. Возражения против такой даты, выдвинутые языковедами и палеографами, основанные на анализе грузинского текста на свитке в руке Христа, заставили Я. И. Смирнова не отказаться от своей датировки, но задержать печатание статьи, поскольку он считал обязательным разобрать возражения, но по различным обстоятельствам отложил это и в дальнейшем уже не вернулся к данному вопросу. Прошли годы, Я. И. Смирнова не стало, и только в 1935 году, в посмертном издании его исследования, в предисловии, Г. Н. Чубинашвили пишет: „спустя 15 лет после смерти автора исследование его не только не потеряло ничего в силе своей доказательности, но поступательный ход развития грузинской филологии привел ее ныне, на основании новых данных в вопросе о датировке Цромской мозаики, полностью к позиции Я. И. Смирнова; сомнение со стороны форм языка

отпадает, как необоснованное, а палеографические данные являются подтверждающими раннюю датировку¹, чем вполне и подтверждается правильная датировка Я. И. Смирнова мозаики в Цроми „VII веком, не позднее VII века“.

Что касается текста на свитке, который, как указывалось, является текстом Евангелия Иоанна (гл. 14, стих. 21), с некоторыми вполне допустимыми пропусками, поскольку такие пропуски явления не единичные, то датировка его в сохранившейся части VII веком не может встретить возражений. Может быть в поступательном ходе развития армянской палеографии аручские буквы займут свое законное место в VII в.

Наличие в армянском древнем изобразительном искусстве живописного памятника 60-х годов VII в., исполненного художником-армянином, вписывает новую важную страницу в историю развития художественной культуры Армении, скрепляет вновь найденным звеном ее древнейшую культуру с ранне-феодальной, устанавливает еще одну веху, а сам памятник, по своим художественным достоинствам, вправе войти в круг высоких образцов художественного наследия.

¹ Я. И. Смирнов, Цромская мозаика, Тифлис, изд. Музея искусств „Метехи“, 1935, стр. 6.