

АНАЛИЗ НАБОРА ГАРНИЙСКОЙ МОЗАИКИ

В. А. ХАЧАТУРЯН

Мозаика пола предбанника в крепости Гарни, раскопанного в 1953 г., относится к III в. н. э. Мозаика, которой покрыт пол (2,90×2,92 м.), частично разрушена. Песчаный грунт пола выровнен и плотно утрамбован; сверху уложен булыжник, залитый известковым раствором. Булыжник выложен в три ряда. Таким образом, мы имеем как бы бетонную основу толщиной в 30—32 сантиметра. По этой твердой подготовке нанесен слой обычного известкового раствора с большой примесью песка. Слой имеет толщину 14—15 сантиметров. Самый последний слой, на котором набрана мозаика толщиной 3,3 сантиметра, состоит из извести, кварцевого песка и толченой черепицы.

Мозаика набрана из природных камней. Модуль камня 0,5 кв. сантиметра и меньше. Форма камня разная: квадратная, треугольная, свободная в зависимости от требования рисунка в данном месте. Другой модуль, более крупный, использован для набора широкого бордюра. Здесь в основном пользовались квадратными камнями розового цвета. В мозаике использовалось несколько оттенков разных цветов, и везде только одни природные камни и ни одного кусочка смальты. При раскопках были найдены и запасы камней, предназначенных для набора мозаики. Б. Н. Аракелян, руководитель археологических раскопок крепости Гарни, предполагает, что камни для мозаики добывались или просто собирались тут же на дне реки Азат (Гарни), протекающей по Гарнийскому ущелью под крепостью, а также использовались камни (в особенности фино-красных оттенков, попадающиеся прямо на территории крепости), которыми здесь богата природа. В подтверждение этого удалось набрать и подобрать на дне реки камни почти всех оттенков, из которых набрана мозаика.

Композиция мозаики интересно решает очень много сложных проблем монументальной живописи. Несмотря на то, что композиция очень сложная, так как в ней участвует очень много фигур и животных, авторы прекрасно справились со своей задачей. В данном случае и при данных обстоятельствах задача синтеза состояла в том, чтобы связать мозаику с помещением, на полу которого она набиралась, и для этого авторы всю композицию собрали в схему из квадратов. Квадратный пол предопределил схему построения композиции. Чтобы сконцентрировать внимание зрителя на главном, авторы окружили изображения главных богов квадратной рамой, которая в свою очередь четко связывает композицию со стенами помещения и, разделяя плоскость пола, дает возможность компоновать на нем совершенно свободно, по четыре стороны от квадрата,

сколько угодно фигур, не боясь, что они могут оказаться случайными в композиции, так как центральный квадрат, очень сочно трактованный орнаментом из плетеных элементов, уже predetermined тектонику всей росписи и объединил роспись с квадратным полом и стенами, в которых он находится. То, что одна стена помещения полукруглая, в данном случае роли не играет, поскольку от концов полукруга от пола поднимается стена на высоту 0,7 метра, и пол становится квадратным. Полукруг читается как большое пространство наверху, вроде ниши. Второй квадрат охватывает композицию около стен, замыкает ее и является определенным композиционным элементом.

В данном случае мы имеем пример прекрасно задуманной цельной композиции, где каждая деталь подчинена цельности общего замысла и где очень лаконичными средствами прекрасно решена сложная задача синтеза архитектуры и живописи. Благодаря четкой схеме квадратов общей композиции мозаика органически слилась с интерьером помещения. Этот же прием дал возможность собрать вокруг композиционного центра очень сложный комплекс многофигурных групп, где возможна уже совершенно свободная трактовка каждой группы фигур в любой их взаимосвязи, так как главная тектоническая задача решена.

Изучая графический элемент в композиции, приходим к выводу, что авторы произведения прошли сложную школу традиций и воспитали в себе чувство выразительности линии, сочности ее, пластичности, а также динамичности. Например, чтобы подчеркнуть центральный квадрат композиции, они не просто сделали толстую линию или же просто черную линию для контраста, а подчеркнули ее орнаментом, разыграли ее эстетически, чтобы не было скучно смотреть на нее. Основной квадрат составлен из двух линий, между которыми пропущен очень сочный плетеный орнамент, прорисованный умелой рукой мастера.

Каждая из двойных линий набрана из двух обрамляющих линий темного цвета, а между ними — заполнение светлого цвета. Итак, просто, чтобы создать квадратное обрамление, которое является основным акцентом композиции, авторы создали его из четырех темных линий, сгруппированных по две по всему периметру, из двух светлых волос, заключенных между этими линиями по всему периметру, и плетеного орнамента в середине, окаймленного с двух сторон указанной темной линией, светлой полосой и снова темной линией.

Удивляет чувство пластичности графического момента в композиции. Художники каждую деталь композиции трактуют исходя из места и значения детали в общей идее композиции. Так, центральные фигуры подчеркнуты очень четкими, смелыми линиями с большим контрастом; усиливают значение пятна, сильно обрамляя головы трактовкой волос; смело трактуются глаза очень пластичной и выразительной линией. Здесь же создаются сильные контрасты света и тени, а рядом на фоне надпись трактована уже в слабом контрасте для того, чтобы она не мешала главным фигурам композиции. Квадрат, обрамляющий главные фигуры ком-

позиции, который разбирался выше, также говорит о знаниях и таланте авторов.

Графический элемент второстепенных фигур и животных, которым художники умели пользоваться в каждом отдельном случае, удивляет мерой и изысканностью. Ни одна из фигур, расположенных в среднем квадрате, не имеет той силы графического контраста, каким трактованы центральный квадрат и главные фигуры. Так цельно чувствовать общий графический замысел композиции могли только мастера, прошедшие определенную художественную школу. Удивляемся, с каким мастерством употребляется линия в деталях: она нигде не спорит с главным и в то же время очень виртуозно начинается, прорисовывает, исчезает и то подчеркивает форму, то растворяется в ней. Нигде линия не повторяет себя, везде она в той мере, в какой необходима для данной детали, и ничуть не больше, совершенно не суха и не черства, рождается как бы изнутри произведения и показывает себя на поверхности там, где этого требует идея, общность замысла и форма детали. Линия перестает быть просто линией; она становится частью художественного замысла, но частью активной, которая знает себе цену, знает, что она — одна из главных компонентов произведения и что на ее долю выпала честь показать зрителю все главное в первую очередь, а после рассказать подробнее о необходимом и удивить зрителя своим умением превращать каждую деталь в осязаемое и живое, в эстетически красивое и удивительное.

Декоративные свойства мозаики. Мозаика набрана с учетом как общего декоративного замысла композиции, так и декоративной стороны каждой детали. Вся трактовка произведения зиждется на четкой декоративной основе: четкое членение композиции на такие декоративные моменты, как квадраты, трактовка их, компановка орнамента в композиции, который читается неотъемлемой частью композиции, трактовка самого орнамента и т. д. Авторы не были ограничены в своих возможностях, смело варьировали большими декоративными массами в композиции, умело сочетая чисто декоративные орнаментальные, линейные мотивы с фигурами людей и животных.

Несмотря на то, что везде, во всех фигурах, мы чувствуем форму, которая очень тонко и умело трактована в каждом данном случае, авторы произведения в первую очередь строят композицию на декоративных, смело обобщенных качествах. Центральные фигуры композиции четко читаются светлым декоративным пятном на темном фоне; для того чтобы еще сильнее подчеркнуть эти фигуры, они окружены темными жирными линиями (трактовка волос, глаз и т. д.). Квадрат четко читается контрастами темных и светлых на общем фоне произведения.

Сам за себя говорит декоративный момент орнамента, не боясь взять на себя большую часть внимания зрителя. Здесь — контраст таких декоративных моментов, как четкие, прямые и полукруглые линии плетеного орнамента. Все фигуры вокруг центрального квадрата трактованы светлыми пятнами на темном фоне. Исходя из чувства декоративной красоты, фигуры, где необходимо, подчеркнуты черным. Очень красиво решена

драпировка на фигурах. Все они выполнены очень своеобразно; поражает ритмичность декоративных моментов в каждом отдельном случае. Все головы в среднем квадрате также подчеркнуты черными пятнами волос, которые в то же время являются декоративными элементами композиции. Даже надписи сделаны не просто, а в каждом отдельном случае они или читаются темными пятнами на более светлом фоне или светлыми декоративными пятнами на более темном. Везде мы видим чувство меры, ритма, красоты тонов, чувство пятен, линий, больших декоративных обобщений. Все это обрамлено внешней полосой, замыкающей с четырех сторон композицию.

Итак, композиция представляет собой три четких квадрата, как бы наложенных друг на друга, каждый из которых решен совершенно особыми, своими декоративными возможностями, но в то же время все квадраты подчинены друг другу, исходя из общей идеи композиции, где декоративные контрасты центрального квадрата наиболее активны и сразу же захватывают зрителя.

Поражает то, как решены все остальные фигуры вокруг центра в среднем квадрате. Здесь вы не встретите ни одного контраста, соперничающего с контрастами центральных фигур; все выдержано в определенной мере, в строго определенной тональной контрастности. Последний, или внешний квадрат, который образует полосы по всему периметру композиции, никаких рисунков не имеет и своей лаконичной чистой поверхностью создает условия, чтобы остальные части композиции ярче выразили свои декоративные свойства. Мастера знали, что контраст чистых поверхностей с декоративно трактованными является высшей точкой декоративной красоты. Чистые плоскости усиливают звучание рядом стоящих декоративно трактованных плоскостей. Это не просто пустая плоскость, это активно трактованная плоскость, которая своей чистотой еще более подчеркивает рядом стоящую декоративно трактованную плоскость. Закройте эту часть, и вы почувствуете, как композиция начинает путаться, смешиваться.

Трактовка объемов в мозаике. Форма в мозаике трактована постольку, поскольку это необходимо для того, чтобы создать впечатление действительной формы; она в какой-то мере условна. Мы видим перед собой произведение, где авторы не пытались проломить плоскость или, как говорят художники-монументалисты, продырявить стену, в данном случае пол. Трактовка плоскости в таком плане может привести к тому, что зритель испугается ступить на такой пол, так как иллюзорность пространства будет настолько реальной, что под ногами будет ощущаться бездна. Авторы мозаики знали эти законы и великолепно решили эту проблему. Пространство в мозаике явно условное; мы не ощущаем ямы, мы чувствуем плоскость. Это ощущение плоскости пола у нас все время остается.

Мозаика решена в плане основных законов классической монументальной живописи, где впечатление архитектуры, т. е. конструктивного элемента, сохраняется, и у зрителя не появляется страха, что стена или

потолок могут рухнуть, а пол провалиться. Но есть и другие принципы росписей нового времени, где совершенно разрушается все пространство архитектуры, однако это к данной теме не относится.

Сохраняя плоскость, авторы мозаики создают такие отношения объемов и фона, т. е. пространства, в котором происходит действие, что мы верим в то, о чем рассказывается в произведении. Здесь мы имеем дело с обобщением понятия пространства, как и с другими обобщениями, без которых искусство никогда не в состоянии было что-нибудь выразить. Каждая форма трактована с большим умением. Если посмотреть на то, как трактован дельфин с хвостом в виде цветка, то мы увидим, что он реально воспринимается как очень объемный, прекрасно прорисованный, но в то же время немного стилизованный. Удивляемся пластике дельфина, его округлости, его форме, чувствуется, что он сейчас ударит хвостом, он находится как бы в движении; мы не чувствуем его стоящим. Носовая часть головы немного приоткрыта, как будто он двигается; плавники с одной стороны незаметно окантурены и как бы вибрируют.

С большим умением подчеркивается форма там, где это необходимо: например, передняя часть туловища и место около глаза, что и создает впечатление массы. Нос подчеркнут только сверху; тем самым акцентируется объем верхней части туловища. Плавники — с чуть заметными контурами светлого тона и поэтому как будто прозрачные и совершенно без массы. Хвост читается тяжелее плавников, и мы чувствуем в нем силу. Умело используя очень ограниченные возможности, авторы произведения создают впечатление формы и объема в той мере, в какой это необходимо для того, чтобы было впечатление полной живой формы. Мы везде верим в эту форму, чувствуем ее массу, объем и полнокровность; но нигде она не превращена в самоцель, нигде не трактована в ущерб общему стилю мозаики, нигде она не выпирает над полом и нигде она не углубляется в пол. Она всегда лежит спокойно на поверхности пола и убеждает нас своей реальностью. Это обобщение — язык искусства, условный язык, обобщенная реальность.

Цветовая композиция гарнийской мозаики. Авторы произведения знали четко свои задачи в деле цветового построения картины. Цветовая композиция решена на контрастах больших цветовых отношений — зеленого и красно-розового. Основной фон композиции, на котором расположены фигуры, представляет собой море и решен в очень красивой зеленой гамме. Наружная полоса, окаймляющая средний квадрат, в контраст первому решена в очень красивой тепло-розово-красноватой гамме. Здесь мы видим, что авторы мозаики знали законы контраста цветов, и потому зеленый цвет, чтобы придать ему большее звучание, окружили контрастным ему, но очень гармонирующим красным цветом.

Кроме контраста цветового, мы видим здесь и контраст холодных и теплых отношений. Так, основной зеленый цвет в своей основной гамме холодный, а окружающий его розово-красный — теплый. Этот контраст подчеркивает как красоту цветовых отношений, так и идею холодного моря. В основной зеленый фон вставлено обрамление центрального квад-

рата, набранного из светлых камней, а вокруг него на основном зеленом фоне драгоценными жемчугами разбросаны фигуры людей, животных, надписи.

Начнем разбор нижнего, т. е. наружного квадрата, расположенного около стен. Все чистое поле этой поверхности, не имеющей никаких рисунков, набрано из розовато-красных камней. Весь локальный цвет состоит не из камней одного цвета, а набран из холодно-розовых и тепло-розовых, которые, создавая контрасты между собой, образуют очень глубокий бархатный цвет. Переливаясь теплыми и относительно к теплым холодными, создают колорит, впечатление большой и глубокой живописности и ощущение, что цвет исходит из глубины картины, а не просто наложен поверх какой-то поверхности. Здесь надо иметь очень долго выработанное и тонкое чувство—цвет одного теплого тонко сочетается с цветом того же холодного, и здесь есть какая-то граница, очень неуловимая, когда чуть-чуть недобор или чуть-чуть перебор теплого или холодного, красноватого или лиловатого может испортить весь колористических строй картин. Это умение брать отношения является результатом, во-первых, традиции, когда развитие живописи народа доходит до таких понятий, во-вторых — большого опыта и практики авторов, которым удается достичь таких пределов.

Таким образом, мы видим, что авторы мозаики прекрасные колористы, знающие основные положения живописи: как гармонию контрастов цветовых отношений, так и гармонию контрастов холодных и теплых цветовых отношений — основные законы классической живописи,— знали и пользовались этими законами как в решении всей цветовой гаммы мозаики, так и более детальных цветовых отношений. Кроме чисто колористических задач и использования их для того, чтобы создать определенную цветовую поверхность, которая не является простой нейтральной, скучной поверхностью, авторами использованы также возможности тонального контраста. Так, в общем поле, не имеющем никаких рисунков, кроме контраста цветовых отношений и контраста холодных и теплых, набраны камни светлого или темного тона одного и того же цвета по отношению к общему тону поверхности. Они как бы случайно разбросаны по всему полю и своим мерцанием светлого и темного очень красиво разыгрывают абсолютно чистую поверхность, лишенную каких-либо рисунков.

Средний квадрат, символизирующий море, набран из красивых зеленых камней. Это общий фон, на котором разбросаны фигуры людей, фантастических животных, рыб и т. д. В самом зеленом фоне мы видим те же знания законов цветовых отношений, как и в наружном квадрате. Зеленые камни очень тонко сочетают в себе гармонию теплых и холодных, но только при условии общего холодного цвета, создают живописность, глубину цвета и мерцание его. Вообще в этом квадрате решено очень много трудных колористических задач, плохо поддающихся описанию. Внешний квадрат расчленен от зеленого квадрата черной полосой, которая усиливает цветовое звучание обоих цветов, снаружи — тепло-ро-

зово-красного, внутри—холодно-зеленого, и подчеркивает взаимную контрастность, которая в этом цветовом контрасте взята очень гармонично друг с другом. На зеленом поле расположены фигуры людей и животных, которые очень тонко взяты в цветовых отношениях, в первую очередь к зеленому фону, а, во-вторых, ко всей симфонии красок мозаики. Фигуры набраны теплыми светло-розовато-желтыми, холодно-желтоватыми или сероватыми, лилово-теплыми и лилово-холодными, серовато-зелеными, просто зелеными, голубоватыми, белыми и так далее камнями. И все это подчеркнуто черными, коричнево-красными, коричневыми, тепло-красно-лиловыми, теплыми изумрудными, теплыми голубовато-зелеными камнями. Эту колористическую гамму можно сравнить только с перламутром: все очень тонко переливается, один неуловимый цвет переходит в другой, все цвета мерцают, как бы излучая какой-то трудно поддающийся описанию цвет. Каждый камень своим цветом играет в этой гамме. Не понимаешь, где кончается воздействие одного цвета и начинается воздействие другого. Здесь нет отдельных цветов; они взаимно проникают друг в друга, подчеркивают друг друга, все они вместе играют. Авторы мозаики прекрасные колористы; каждый камень набора служит общей колористической задаче, каждый камень добавляет красоту к общей цветовой гамме. В последующие эпохи так тонко чувствовал цветовую гамму Веласкес, у которого цвет, как таковой, перестает быть цветом, а становится неосоздаемым перламутром, утонченной мелодией, постоянно переливающейся на плоскости.

Мы видим, как мастера четко ограничивают назначение каждого цвета. Мозаика — это не картина, и набирается она не так, как пишется картина. Под рукой есть камни, имеющие определенный цвет, и надо точно знать множество законов живописи, чтобы предугадать, что получится после набора. Кроме этого, необходимо иметь какую-то систему набора в отношении цветов друг к другу, чтобы, исходя из этой системы, набирать определенные цвета и отношения других цветов к ним. Без определенной системы, без определенного закона, без ясной границы, без знания, какой должен быть цвет, где цвет должен начинаться и кончаться, сколько его набирать, в каком количестве и по какой форме, мозаику набрать невозможно: в противном случае получится аппликация под живопись (на которую будет потрачен грандиозный труд безрезультатно, так как мозаики не получится). Каждый камень пришлось бы набирать как отдельный мазок в картине, и только в том случае, когда картина, написанная в цвете, стоит перед вами и вы работаете как мастер-ювелир, подбирая цветные камни, сравнивая каждый камень с мазком на картине, которую набираете, уже не говоря о том, что иметь под рукой громадное количество камней, широчайшего диапазона цветовых валеров просто очень трудная, в большинстве случаев неразрешимая задача.

Мы уже разобрали, по какой системе цветовых отношений авторы мозаики набрали внешний чистый квадрат без каких-либо рисунков. Здесь мы видим, что авторы в каждом отдельном случае творчески и вир-

туозно разрешали задачи цветовых отношений, исходя из общих законов живописи.

Контуры фигур и животных в среднем квадрате набираются определенным цветом, исходя из конкретного месторасположения фигуры, цветового пятна, объема, который необходимо трактовать как массу, контур, который должен подчеркнуть значение пятна на всей плоскости картины. Везде они трактованы разными цветами: то черным, где это надо, то лиловым, то красным, то коричневым, то желтым, то белым и т. д. При помощи такой цветной трактовки контуров создается очень много красивых цветовых отношений, где они по-разному подчеркивают свое отношение к общему зеленому цвету фона и тем самым создают большое богатство цветовых отношений. Фон звучит то холодно-зеленым цветом, то начинает сливаться с контуром и фигурой, играя одинаковой силой цветового звучания, как фона, так и фигуры, то становится прозрачным около черных контуров, то становится звучным около красных. В общей плоскости все это переливается, объединяется, искрится, исчезает и снова появляется как единая цветовая гамма.

Дальше по определенной системе набираются полутона, которые наравне с созданием формы того или иного животного или человека создают и определенный колорит. Полутона набираются вновь, исходя из общего зеленого фона, из рядом стоящего цвета контура фигуры и его светлой части. Полутона набираются то теплыми цветами, то холодными, исходя из того, теплый или холодный рядом стоящий цвет. Мы видим бесконечное разнообразие в наборе полутона, а также и бесконечное разнообразие в наборе контуров фигур и животных. Четкая схема цветового набора налицо. По системе набираются контуры, по такой же четкой системе набираются полутона и набираются света.

Контуры и полутона создают впечатление объемов фигур и животных и в то же время являются неотъемлемой частью колорита всей картины. Они набираются то определенными холодными в той или иной фигуре, то определенными теплыми и совершенно одинаковыми камнями в той или иной части фигуры. Тем самым создаются предпосылки для того, чтобы окончательно, после набора световых частей фигуры, сделать ее всю холодной в общем звучании колорита или же теплой. В зависимости от назначения полутона, она меняет и свой цветовой диапазон. По отношению к полутонам и контурам, а самое главное, по отношению к общему зеленому цвету фона набираются и светлые части фигур. После этого каждая фигура получает свою долю аккорда в общей колористической гамме мозаики; она читается вся холодная или же вся теплая по отношению ко всей картине.

Фигуры читаются то розовой, то желтоватой, то охристой, то сероватой, то голубоватой, то зеленоватой и т. д. Светлые части фигур также набраны очень красиво. Кроме того, что они окончательно создают общий цвет фигуры в своем отношении ко всей цветовой поверхности мозаики, они также очень тонко мерцают своими то чуть-чуть светлыми

камнями, то чуть-чуть темными, то чуть-чуть холодными в своей светлой гамме, то чуть-чуть теплыми, а также бесконечностью утонченных цветовых валеров.

Итак, мы видим четкую традиционную схему и систему на основе знаний законов цветовых отношений, где набор расчленен на стадии, где набираются определенным цветом контуры, полутона, света и все это в очень тонких вариациях как между собой, так и каждого фрагмента в самом себе.

На этой же плоскости, кроме фигур и животных, разбросаны кое-какие атрибуты: рыбацкая сеть, кусок земли и т. д., а также надписи. В трактовке и этих атрибутов мы видим, каким большим чувством колорита обладали авторы гарнийской мозаики. Надписи набраны разными цветами, в зависимости от их места в плоскости картины, и своим цветом подчеркивают общий колористический строй всей картины. Они набираются то красными камнями, то черными, то белыми, тем самым прекрасно разыгрывая цветовое звучание картины. Они своим цветовым отношением то создают напряженную цветовую гамму, то спокойные холодные отношения. Пятна атрибутов, то черные, то красноватые, то белые, так же активно строят общий колорит мозаики.

Всего не опишешь, но налицо одно — большая колористическая культура авторов мозаики, и культура не только по интуиции, а культура цвета очень давних традиций, где уже познаны законы цветовых отношений и пользуются ими как уже определенной системой, и системой не черствой и сухой. Система здесь служит для решения сложных задач монументального искусства. Только зная законы цветовых отношений, можно приступить к таким произведениям монументального искусства, какой является мозаика — один из труднейших его видов. Только давние традиции и опыт не одного поколения может привести к таким глубоким знаниям профессиональных сторон искусства. Здесь мы видим, что система сама является творческим актом, в котором наблюдается бесконечное проявление творческих возможностей авторов произведения, которые самое систему, т. е. традиционные знания, использовали с творческим многообразием. В каждом куске мозаики так активно участвовал творческий инстинкт художника, что трудно даже при такой определенной схеме описать все находки цветового звучания в данном произведении.

Центральный квадрат своим цветовым звучанием решен в том же колорите, только трактован звучнее и сильнее.

Орнамент, окаймляющий центральный квадрат, набран как будто из перламутра, в особенности окаймляющие его по внутреннему и внешнему периметру полосы. Эти полосы набраны из черного и белого цвета. Черный цвет лежит на границе зеленого фона и белой полосы и своим контрастом усиливает как звучание зеленого цвета, так и блеск и контраст белой полосы. Белый цвет набран так же, как и все в картине, со знанием законов цветовых отношений, со знанием законов контраста и гармонии холодных и теплых. Именно эти знания дают эту возможность

обыкновенные белые камни превращать в видимость перламутра. Рядом расположенные черные усиливают это впечатление.

Переплетающийся орнамент построен также на контрасте тепло-красного и холодно-зеленого. Одна полоса плетения набрана красным, другая зеленым. Здесь светлые части орнамента набраны белыми—и там, где идет тепло-красная полоса орнамента, и там, где идет холодно-зеленая полоса орнамента. Именно эти полосы белого камня, которые идут по светлой части орнамента, создают впечатление, что перед нами орнамент, состоящий из цветного перламутра. Орнамент набран очень четко; здесь в наборе орнамента мы видим ясно, как сочетаются холодные и теплые цвета. Мы получаем цветовое отношение. Контуры набраны черным цветом, тень набрана красновато-коричневым и везде по всему орнаменту одним и тем же камнем.

Свет набран белым камнем везде по всему орнаменту одного и того же цвета с вариациями тепло-белого и холодно-белого. Второй пояс плетения набран по контуру черным цветом, тень набрана холодным изумрудным цветом камня, полутон чуть теплым зеленым, но более светлого тона. Свет так же, как и в первой полосе, набран белым камнем. Авторы здесь использовали два цвета—в одном случае два цвета, в другом—плюс черный и белый. Какая ограниченность возможностей! Четыре цвета! Всего четыре цвета, из которых два — черный и белый. Мы видим прекрасные цветовые отношения, очень красиво играющие на поверхности мозаики в одной из главных частей ее, которая создает цветовой строй картины, уже не говоря о том, что этими же самыми ограниченными средствами мастера добились прекрасно трактованного объема орнамента, а также впечатления мерцания цвета, как будто он исходит из глубины картины. Вот пример талантливого решения проблемы цвета в картине, вот где надо учиться принципам монументального искусства, где самыми лаконичными и ограниченными возможностями можно добиваться неограниченных пределов красоты форм, цвета, ритма, декоративных контрастов и т. д.

Центральные фигуры мозаики решены в тех же законах цветовых отношений, как и проанализированные. Мы здесь также видим четкую систему построения цветовой задачи, прекрасное знание цветовых отношений, знание теплых и холодных, гармонии цветов и их воздействия друг на друга.

Тональное решение плоскости картины. Мозаика расчленена на четкие тональные плоскости, исходя из общей композиционной идеи картины. Совершенно четко решены тональные отношения внешнего и среднего квадрата мозаики. Внешний квадрат решен в более светлом тоне, чем средний. Общий тон мозаики решен как монументальное произведение в данном месте и должен смотреться на плоскости пола без перевешивающих моментов в том или другом углу. Чтобы создать тональное равновесие, авторы средний квадрат задумали более темным, чем наружный, чтобы там скомпоновать более светлые тона фигур людей и животных. Тем самым создавалась вместе с тональным равновесием всей пло-

скости картины также какая-то контрастность средней части, где происходит основное действие картины, и этой контрастностью выделялась более важная часть мозаики, чем наружный квадрат, где нет действия. Этот прием тонального контраста привлекал зрителя больше, чем полоса, расположенная у стен. Очень четко решено тональное отношение среднего квадрата, где все фигуры людей и животных решены светлыми пятнами по более темному фону. Кое-где это прерывается темными линиями контуров или темными пятнами.

Центральный квадрат четко читается белым обрамлением, и тонально это обрамление является самым светлым пятном на всей плоскости мозаики. Обрамление квадрата занимает также самую большую светлую плоскость, если взять каждую тональную поверхность компактно. Наиболее темные места занимает центральная часть центрального квадрата. Это волосы центральных фигур, трактованные черным и темным камнем. Своей компактностью и размерами эти темные пятна плоскости превалируют над всеми другими темными пятнами композиции. Таким образом, мы видим четкую тональную композицию мозаики. Вся плоскость решена в тональном равновесии. В этой плоскости, исходя из идеи композиции, наибольшее место занимают самые темные и самые светлые пятна в центре композиции, где расположены главные фигуры. Чтобы они не смотрелись случайными в общей плоскости картины, они обрамлены очень четкой и сочной четырехугольной рамой, которая создает впечатление центрального квадрата.

Рама вся решена контрастно и на общем фоне картины смотрится четырехугольным светлым пятном. Тем самым определяется наиболее важное значение скомпонованных в ней фигур, как идейного центра композиции. Фон среднего квадрата, в котором располагаются очень светлые фигуры, решен средним тоном. Чтобы уравновесить композицию среднего квадрата, наружный квадрат решен в более светлом тоне, но намного темнее тона фигур в среднем квадрате, разбросанных по всей плоскости среднего квадрата.

Здесь ни одно тональное пятно не является случайным. Все тона гармонизируют друг с другом и служат средством для того, чтобы зритель сразу же остановил свое внимание на главном, охватил действие, происходящее в картине, остановил свое внимание на самых светлых или же на самых темных частях, на более контрастных и т. д. Четкость тонов позволяет зрителю быстро ориентироваться в композиции мозаики и сразу же находить фигуры и другие детали композиции. Тон служит путеводителем по поверхности картины, останавливая зрителя там, где это надо, и сосредоточивает внимание зрителя настолько, насколько это необходимо. Отношение тонов решено плоскоотносно одно относительно другого, и они как бы лежат один около другого. Таким образом, создаются декоративные плоскости светлых и темных тонов.

Набор мозаики. Исходя из плоскости общего набора и деталей к нему, которые необходимо набрать, авторы произведения четко решают вопрос размера модуля. В наборе картины, кроме набора обрамления

центрального квадрата, участвуют три размера модуля. Каждый модуль соответствует той роли, которую он должен играть как основной элемент, при помощи которого строится весь рисунок картины.

Внешний квадрат без рисунка набран самым большим модулем, так как чистая плоскость создает возможность при помощи более крупного модуля набрать ее. Но вопрос модуля в каждой части мозаики является в то же время вопросом декоративной красоты всей поверхности мозаики, и поэтому решить его размер можно только исходя из общей структуры поверхности в отношении ее к размерам модулей других частей картины. Исходя из этой задачи, модуль данной части мозаики взят в $1,5 \times 1,5$ сантиметра. Набор чистой поверхности идет параллельным рядом, но очень живописно, и при всей строгости набора, которая исходит из общей схемы картины, она не читается сухо, а создает ясную, четкую, строгую систему графического набора модуля. Мы получаем очень красивую уравновешенную чистую поверхность, набранную четким рядом модулей, идущих вдоль всех четырех стен пола помещения.

Графика набора идет вдоль параллельной стены помещения и, с каждым рядом суживаясь, создает пространство для среднего квадрата, обрамляя его по всему периметру. Здесь — строгий набор очень удачно найденного размера модуля, который, сочетаясь с остальной графикой набора картины, создает очень красивое отношение разных размеров модуля, из которых набрана вся картина; всей своей поверхностью графика набора подчеркивает свое второстепенное назначение и играет роль обрамляющего пояса картины, хотя и активно участвует в общем строе графики набора всей картины. Здесь набор реже, чем в среднем квадрате, и тем самым дает возможность грунту больше проникать на поверхность мозаики и участвовать в создании декоративного эффекта.

Между внешним и средним квадратом идут два ряда набора черным цветом более мелкого модуля. Это такой же модуль, которым набран фон всей картины, и в основном состоит из камней зеленого цвета. Мы видим набор двумя параллельными рядами, которые обрамляют по периметру средний квадрат. Линия набора не четко геометрическая, а очень свободно трактованная, как бы льющаяся. Она не застывшая мертвая линия. Графика набора свободно гармонирует с общей геометрической схемой композиции.

Средний квадрат набран модулем приблизительно в $0,5-0,7$ сантиметра. Мы здесь видим более плотный набор модулей, который дает больше предпочтения цвету камня, так как редкий модуль дает возможность грунту больше проникнуть на поверхность и тем самым разбавить колорит мозаики своим серым цветом. Такой пригнанный друг к другу набор создает общий зеленый цвет фона, представляющий собой море. Здесь мы видим очень сложную графику набора. Она построена так, что окружает своими рядами фигуры по их рисунку, вокруг которого идет набор. Модули камня, постепенно выравниваясь в горизонтальные линии между фигурами, на более отдаленных пространствах от фигур переходят в более строгую графику набора. Мастера очень хорошо

понимали, что таким методом набора они решают очень много интересных задач композиции поверхности. Ведь в мозаике неприемлемы скучные, невыразительные поверхности.

Если внешний квадрат набирался сухо и по строгой схеме, то только исходя из общих задач графики всей поверхности мозаики. Такая строгая графика набора внешнего пустого обрамляющего пояса своим контрастом подчеркивает трактованную более сложно решенную графику набора среднего квадрата, а также решает и замысел композиции. Такое впечатление, будто вода оmyвает собой все фигуры, а там, где нет фигур, переходит в более спокойное, горизонтальное состояние. Фигуры все окружены водой и читаются в этой среде в неразрывной связи с ней. Внешняя графика фигур продолжается в графике набора моря около них, тем самым неразрывно объединяясь с окружностью фигур, и создавая единую поверхность, единую среду, где происходит действие. Это крепкое взаимопроникновение графики набора создает единую систему графики всей поверхности среднего квадрата. Она все время меняется на плоскости от места к месту и создает впечатление движения в картине. Кроме того, такая графика набора очень красиво решает поверхность среднего квадрата, где мы видим бесконечное разнообразие графики, ее декоративность, красоту ее ритма и пластику. Плоскость при помощи ритма и движения графики модуля становится активным элементом особой декоративности, где модуль — основа создания этого пластичного ритма.

Более мелкий модуль создает возможность тонко набирать и гибко варьировать, чтобы создать определенную поверхность, которая решит все задачи, поставленные идеей композиции. Размер модуля исходит также и из общего размера композиции, где участвует множество фигур. Надписи на фоне моря набираются тем же модулем, что и модуль самого фона.

Фигуры на фоне среднего квадрата набраны еще более мелким модулем. Размеры модуля, которым набраны фигуры, — 0,5–0,3 сантиметра. В каждой фигуре мы видим четко решенную графику набора данной фигуры.

Графика набора определяется формой и объемом каждой набранной детали. Графика набора теней, полутонов, светлых мест фигур набирается строго по линиям, которые определяют формы, объем, массу и рисунок всей фигуры. Мы видим четкие границы того, где и как строится графика набора, контуров, четкие границы графики теней, четкие границы полутонов, четкие границы графики света. Графика набора везде активна. Она везде строит основную поверхность всей мозаики. Если в мозаике не решена графика набора, то она никогда не станет мозаикой, а превратится в аппликацию, так как основная сущность, а также исключительное профессиональное достоинство мозаики заключается в решении проблемы графики набора данной мозаики.

Мозаика отличается от других видов монументального искусства тем, что имеет это преимущество перед другими видами. Если не воспользоваться этим исключительным средством и своеобразием мозаики,

то окажется недостижимой ее главная задача, главное ее преимущество, ее специфическая красота, которой лишены все остальные виды живописи. Эти качества на большом профессиональном уровне создают прекрасную, очень своеобразную декоративную поверхность, полную мерцания, ритма, пластики, света, цвета и т. п., и тем самым дают большие возможности и средства для выражения своих идей, а также большие возможности, чтобы этими средствами влиять на зрителя и покорять его.

При помощи графики набора вся поверхность превращается в сложную симфонию ритма, ритма линий и плоскостей, ритма пластических масс. Это большая и глубокая симфония декоративной красоты, в которой каждая часть, каждый кусок — только часть этой симфонии и имеет свою особую прелесть, свое особое обаяние.

Этой же графикой набора созданы и декоративные пятна драпировок, которыми покрыта часть фигур. Вы видите, как четкая графика набора превращает плоскость этих драпировок в красивый пластичный ритм, как четко схема графики набора нанизывает модуль за модулем и, наравне с формой и объемом драпировок, вы воспринимаете ее как эстетическую красоту декоративной поверхности, поднимающую идею жизни до идеи красоты жизни. Сказанное относится и ко всем остальным атрибутам мозаики.

Центральные фигуры композиции набраны более крупным модулем, чем фигуры среднего квадрата. Модуль камня здесь колеблется в пределах 0,5—0,9 сантиметра. Размер модуля в данном случае продиктован размером фигуры. Здесь мы также видим четкую схему графики набора. Например, волосы центральных фигур набраны попеременно — то ритмом черного цвета, то ритмом темно-коричневого. Очень красиво, не черство-схематично разыгрывается ритм графики того или иного цвета. Поэтому создается впечатление полной реальности волос, их формы, а также формы головы.

Четкой схемой набраны также и лица фигур, где мы видим ясное членение набора на тени, полутона и светлые части, которые во взаимодействии создают впечатление реальности изображенных образов. Наиболее крупным модулем во всей композиции, исключая модуль внешнего квадрата, набрано обрамление центрального квадрата. Модуль набора здесь около 1,0 сантиметра. Здесь также, как и во всей композиции, мы видим ясную и четкую схему графики набора. По четкой схеме набора набраны цвета как контуров периметров, обрамляющих квадрат, так и контуров плетеного орнамента. Четкой схемой набраны полутон и свет орнамента, заполнения между контурами и рисунок орнамента, расчлененный на набор тени, полутона и света.

Здесь также при помощи четкой схемы графики набора мы видим как оформляется рисунок, объем и ритм орнамента.

Итак, проанализировав гарнийскую мозаику — произведение искусства II—III вв. н. э., — мы приходим к выводу, что мозаика построена на больших знаниях принципов монументального искусства и является про-

изведением большого художественного достоинства. Авторы мозаики знали почти все законы построения монументальных росписей. Они решили очень много сложных задач, которые встают перед художником-монументалистом в каждом случае, когда осуществляется произведение искусства в ансамбле с архитектурой. Они прекрасно решили вопросы синтеза искусства, задачи тона и пятен, декоративной поверхности: степень стилизации, пластики и красоты линии, проблемы цветовых отношений графики набора и т. д. Исходя из этого, нам ясно, что такие знания могли быть накоплены долгими художественными традициями и опытом, без которых вообще невозможно осуществление подобных сложных монументальных полотен, тем более, что это мозаика, которая является одним из самых сложных видов монументального искусства.

Мы приходим также к выводу, что монументальное искусство и, в частности, культура мозаики процветали на Армянском нагорье с незапамятных времен и играли определенную роль в культурной жизни народа. Многие города древней Армении похоронены под землей и ждут своих раскопок: Армавир, Арташат, Тигранакерт, Ервандашат. Есть все основания предполагать, что эти раскопки дадут нам новые материалы относительно монументальной живописи древней Армении.

ԳԱՌՆԻԻ ԽԱՆԿԱՐԻ ՀԱՎԱՔԻ ՎԵՐԼՈՒԹՈՒԹՅՈՒՆԸ

Վ. Ս. ԽԱՉԱՏՅԱՆ

(Ա. մ. ֆ. ո. ֆ. ո. մ.)

Հողվածում վերլուծվում է Գառնիի բերդի նախաբաղնիսի հատակի խճանկարի մասնագիտական հավաքը: Վերլուծման բնթացքում բացահայտվում են այն սկզբունքները, որոնք հիման վրա խճանկարի հեղինակները ստեղծել են բարձրարվեստ առ զործր: Խճանկարն ստեղծվել է իրրե մոնումենտալ նկարչության և ճարտարապետության սինթեզի մի բարդ կոմպլեքս: Ելնելով այս սինթեզից, հեղինակները կոմպոզիցիոն ճիշտ լուծման միջոցով խճանկարն ստեղծել են որպես ճարտարապետության օրգանական մաս: Խճանկարը գոմպոզիցիան մտածված է որպես իրար սոջ հազցված քառակուսիների սիստեմ, որոնք հսակորեն կառում են ստեղծագործությունը քառակուսի շինության պատերի հետ: Յուրաքանչյուր քառակուսի մտածված է և լուծված առանձնահատուկ ղեկորատիվ միջոցներով, որոնց վերլուծումը ցույց է տալիս, որ հեղինակները գիտեին հարթությունների ղեկորատիվ լուծումների և հապարդությունների ղեղեցկության օրենքները: Քառակուսիներով լուծումը ամրողը կոմպոզիցիային սվել է մի միասնական հորինվածք, ստեղծել օրգանական կապ մոնումենտալ ղեղանկարչության և ճարտարապետության միջև, բովանդակությանը հաղորդել է դառափարական միասնություն և շեշտել ստեղծագործության գաղափարի հիմնական մոմենտները:

Խճանկարը լուծվում է որպես միասնական հարթություն, որտեղ չկան խառուսիկ տարածություններ, բայց և միաժամանակ պայմանական լուծումը բա-

տեղծում է մանրամասների իրականության տպավորություն: Խճանկարը հավաքված է գունային հարաբերությունների հատուկ սխեմայով: Առանց զեղանկարչության կանոններն իմանալու խճանկար ստեղծելն անհնար է, լավագույն դեպքում դա պիսր գեղանկարչության ընդօրինակություն: Խճանկարը հավաքված է հատուկ գրաֆիկով, որը լուծում է ոչ միայն հարթության գրաֆիկ գեղեցկությունը, այլև ծառայում որպես մեթոս՝ ծավալներ ստանալու, պոմպոզիցիայում դեկորատիվ հարթություններ կազմակերպելու, գունային հարաբերությունների և լույսի ու ստվերի հակադրություններ ստանալու համար և այլն:

Գառնիի խանկադի հավաքի մասսագիտական վերլուծությունը ապացուցում է, որ այն մոնումենտալ դեկորատիվ արվեստի հասուն ստեղծագործություն է: Համարի այն սկզբունքները, որոնցով զեկավարվել են Գառնիի խճանկարի հեղինակները, կարող էին մշակվել և հասունանալ միայն մոնումենտալ և խճանկարային արվեստի երկարատև զարգացման պրոցեսում: