

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ СХЕМЫ АРМЯНСКИХ АЛТАРНЫХ РОСПИСЕЙ VII ВЕКА

(Истоки и параллели)

В. Г. ПУЦКО (Калуга)

В истории раннесредневекового искусства христианского Востока все еще недостаточно уделяется внимания армянским фрескам, сохранившимся фрагментарно и в течение продолжительного времени остававшимся малонизвестными. При всем том, что эти скромные остатки некогда цельных циклов имеют черты, присущие лишь памятникам монументальной живописи древней Армении, их место в богатом и сложном по своему составу наследии восточнохристианского искусства возможно определить только в результате решения вопроса об истоках композиции и их иконографических параллелях.

На пути к этой цели мы имеем предшественников, задачи которых, правда, были другими, но в конечном итоге их исследования существенно способствовали включению армянских фресок VII в. в круг явлений, которые нам предстоит рассмотреть. Именно поэтому необходимо определить вклад работ об армянских стенописях в решение интересующих нас проблем.

Фрески были известны уже И. Стжиговскому¹, но по достоинству их оценила лишь Л. А. Дурново, сначала в детальнейшем исследовании о росписи в Аруче², а затем в обобщающих трудах по истории искусства средневековой Армении³. Рассмотрев пять памятников, из которых три (Лмбат, Талиш и Кош) имеют в конхе схему объединения Вознесения с видением пророка Иезекииля, а два (Аруч и Артик) изображают Христа дающим закон, исследовательница указала на отличие первых от вариантов, представленных в миниатюре Евангелия Рабулы и в мозаике Хозиос Давид в Салониках, а вторых—от памятников Запада и Грузии, где встречается тот же сюжет. Общая характеристика указанных стенописей была затем дана в обзорной статье Г. Бэнэцяну⁴. Боль-

¹ J. Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Bd II, Wien, 1918, стр. 498—499, рис. 530.

² Л. Дурново, Стенная живопись в Аруче (Талиш),—«Известия» АН АрмССР, 1952, № 1, стр. 49—66.

³ Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, стр. 8—13; ее же, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, 1979, стр. 139—142.

⁴ G. Banat-eanu, *La fresque en Arménie à l'époque ancienne et au moyen-âge*,—*Studia et acta orientalia*, t. I, Bucarest, 1958, стр. 49—50, 54—55, рис. 12.

шой заслугой С. Тер-Нерсисян является ее опыт включения армянских фресок в круг восточнохристианских памятников, позволивший ей обосновать высказанное Н. П. Кондаковым предположение, согласно которому миниатюра «Поклонение волхвов» в Эчмнадзинском Евангелии воспроизводит апсидальную композицию⁵. Вопросам изучения ранне-средневековых армянских фресок были посвящены доклады С. Манукян и Н. Котанджяна на II Международном симпозиуме по армянскому искусству⁶. Н. Котанджяну также принадлежит обстоятельное исследование о миниатюрах Эчмнадзинского Евангелия и о фресках в Аруче, Талине, Лмбатаванке и Коше⁷. Появление работ Л. А. Дурново обусловило включение характеристики армянских стенописей VII в. и в историю византийской живописи⁸.

На сегодняшний день вопрос о развитии иконографических композиций, инспирированных видениями пророков Исаии и Иезекииля, а также Апокалипсисом, достаточно широко разработан в специальной литературе⁹. Классическими примерами основных вариантов теофании принято считать мозаику в Салониках, фрески в капеллах египетского монастыря Баут, а также миниатюру Евангелия Рабулы. Часть упомянутых композиций представляет соединение пророческих видений с Вознесением, в ряде случаев усложненное введением изображений, которые в сюжетном отношении не связаны с указанными темами и имеют общее символическое значение. Введение этой популярной в раннехристианском искусстве тематики в роспись конхи алтаря армянского храма VII в. говорит о прочной связи древней живописи Армении с сиро-палестинской иконографической традицией.

⁵ S. Der Nersessian, *Le peinture arménienne au VIIe siècle et les miniatures de l'Evangile d'Échmiadzin*, — „Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines. Ochride, 10–16 septembre 1961“, t. III, Beograd, 1964, стр. 49–57, рис. 1–5; ее же, *The Armenians*, New York–Washington, 1970, стр. 137. Ср.: Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, т. I, СПб., 1914, стр. 314–315.

⁶ С. Манукян, *Сложение системы росписей армянского храма*, Ереван, 1978; Н. Котанджян, *Художественный язык аручской росписи и раннесредневековые фрески Армении*, Ереван, 1978.

⁷ Н. Г. Котанджян, *Цвет в раннесредневековой живописи Армении (анализ памятников VI–VII вв.)*, Ереван, 1978.

⁸ V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, стр. 83–90.

⁹ W. Neuss, *Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende 12. Jahrhunderts*, Münster, 1912; F. van der Meer, *Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien* Citta del Vaticano (Roma–Paris), 1938; A. Grabar, *Martirium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, t. II, Paris, 1946, стр. 207–234; Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960; J. Lafontaine-Dosogne, *Théophanies-visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images*, — „Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'antiquité et du moyen âge“, Paris, 1968, стр. 135–143; T. Dobrzeński, *Maiestas Domini w zabytkach polskich i obcych z Polską związanych*, — „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie“, t. XVII (1973), стр. 5–86, t. XIX (1975), стр. 5–244.

Среди фрагментарно дошедших в своей преобладающей части армянских росписей VII в. выгодно выделяется состоянием сохранности алтарная роспись церкви св. Степаноса в Лмбате, где в конхе апсиды находится композиция «Христос во славе» (*Maestas Domini*), имеющая ряд оригинальных черт в иконографии, на которых следует остановить внимание. Как уже неоднократно отмечали исследователи раннесредневековых армянских фресок¹⁰, здесь сохранилась нижняя часть мандорлы, трона и фигуры Христа, а по сторонам—двух тетраморфов с огненными колесами под ними. Эта композиция, выдержанная в коричневатой гамме, изображена на фоне пламени; ближе к краям апсиды помещены два шестикрылых серафима. Ниже конхи располагались фигуры Богоматери и апостолов, как это имеет место в тех случаях, когда композиция «Христос во славе» объединена с Вознесением. Такую «ясную схему объединения исторически излагаемого Вознесения с видением пророка Иезекииля, каковая имеется в различных вариантах в Евангелии Рабулы 586 года, в росписях Бауита VI века, в недавно открытой мозаике в Хознос Давид в Салониках», видела здесь и Л. А. Дурново, заметившая, что «иконография армянских памятников значительно отличается от перечисленных», но при этом не конкретизировавшая ею замеченные черты различия¹¹. С. Тер-Нерсисян, приводя иконографические параллели в греческих памятниках и в каппадокийских фресках, подчеркнула ту особенность, что здесь нет навешанных Апокалипсисом четырех звезд, но лишь тетраморфы и колеса, о которых говорит Иезекииль (I, 5—21), и серафимы, описанные Исаией (VI, 2), и на этом основании справедливо сделала заключение относительно следования армянских мастеров тексту Ветхого Завета¹². Степень тщательности этого следования, как нам представляется, может быть обозначена отчетливее, если иконографическую схему росписи алтарной апсиды церкви в Лмбате (рис. 1—3) соотнести с текстом книги пророка Иезекииля и одновременно—с композициями в памятниках монументального искусства христианского Востока, типологически сходных с рассматриваемой.

Несмотря на то, что фреска в конхе алтарной апсиды церкви в Лмбате (Лмбатаванке) уцелела не полностью, ее иконографическая схема в своей основе может быть восстановлена без особых трудностей. Неясной остается лишь «портретная» часть изображения тронного Христа (см. рис. 1). Правда, мы располагаем достаточным количеством аналогий в ранних памятниках, согласно которым на троне должен быть представлен юный Христос, но известны также композиции, где изображен Христос в обычном иконографическом типе «середовека». О том, что возрасту сидящего на престоле в интересующей

¹⁰ Л. А. Дурново, *Краткая история...*, стр. 9; ее же. *Очерки...*, стр. 139—140; Н. Г. Котанджян, *Цвет в раннесредневековой живописи Армении*, стр. 14.

¹¹ Л. А. Дурново, *Краткая история...*, стр. 13.

¹² S. Der Nersessian, *La peinture arménienne...*, стр. 50.

на композиции не придавалось большого значения, говорит энкаустическая икона VII в. в монастыре св. Екатерины на Синае, на которой видим Христа с седыми волосами и бородой и с сопроводительной надписью, именующей его Еммануилом¹³. Т. Добженецкий совершенно



Рис. 1.

правильно указывает, что имя здесь взято из видения Исаии, белые волосы и борода—из видения Даниила либо из первого видения в Апокалипсисе Иоанна Богослова, а четыре живых существа, держащих усеянную звездами мандорлу, взяты также из Апокалипсиса¹⁴. Лмбат-

¹³ G. et M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinai*, t. I, Athènes, 1956, рис. 8, 9.

¹⁴ Т. Dobrzeński, указ. соч., ч. 3, стр. 28, 31.

ская фреска объяснима видениями Иезекииля и Исаии. Как известно, хотя Исаия и говорит: «видел я Господа, сидящего на престоле высоком и превознесенном», он не описывает виденное во всех подробностях, лишь лаконично замечая, что края риз наполняли весь храм, а



Рис. 2.



Рис. 3.

вокруг стояли серафимы (VI, 1—2). Поэтому следует с особым вниманием отнестись к тому, что сообщает Иезекииль. Здесь может оказать существенную помощь лучшее из существующих исследований о первой главе книги пророка Иезекииля, принадлежащее М. Н. Скабаллановичу¹⁵.

Как следует из книги пророка Иезекииля, он увидел «подобие престола по виду как бы из камня сапфира; а над подобием престола было как бы подобие человека вверху на нем» (I, 26). Этот престол, возвышавшийся на недостижимой высоте, должен был дополнять увиденное прежде. Характерно, что при описании колес, четырех живых существ, их крыльев, рук пророк не говорит, что видел «подобия». Следовательно, здесь речь идет лишь о допускающих весьма отдаленные сопоставления формам и качестве. Бог является Иезекиилю как царь. Как отмечал М. Н. Скабалланович, представление такого рода могло впервые возникнуть во времена царей¹⁶. Объясняя слова книги пророка Иезекииля: «Я видел я как бы пылающий металл, как бы вид огня внутри него вокруг; от вида чресл его и ниже я видел как бы не-

¹⁵ М. Н. Скабалланович, Первая глава книги пророка Иезекииля. Опыт изъяснения, Мариуполь, 1904; см. его же, Комментарий на книгу пророка Иезекииля, СПб., 1909, стр. 6—42.

¹⁶ М. Н. Скабалланович, Первая глава..., стр. 306.

кий огонь, и сияние было вокруг него» (I, 27), тот же исследователь пишет: «Если пророку Иезекиилю приходилось когда-либо видеть вавилонского царя во всем невообразимом богатстве и блеске его паряда (например, на торжественных выходах), то виденное им не могло быть и отдаленным подобием того, что предстало теперь его взорам. В обстановке явившегося ему Царя уже и драгоценные камни заняли весьма второстепенное положение: они отошли к таким частям этой обстановки, как колеса престола, подножие его, твердь (помост), на которой стоял престол. Сидевшего же на престоле они не украшали. Вся их красота и блеск не могли что-либо прибавить к тому свету, которым сиял Сидевший и с которым можно было сравнивать разве сияние неизвестного нам *chaschmal*'я... Итак на пытливый вопрос читателя, какой вид имел явившийся пророку Бог, пророк может ответить лишь, что это был один сплошной, нестерпимый Свет»¹⁷. Следовательно, облик Христа в этой композиции обусловлен не текстом (в отличие от других деталей общей иконографической схемы), а раннехристианской иконографической традицией представлять его в типе юного Еммануила¹⁸. Именно этот образ находим в древнейших изображениях теофании, и есть все основания предполагать его присутствие в лмбатской апсидальной фреске до ее частичного разрушения (см. рис. 1).

Древнейшей среди известных на сегодняшний день композиций с этим же сюжетом является мозаика в Хозиос Давид в Салониках, открытая в 1927 г. и датируемая V веком¹⁹. Здесь Христос изображен в округлой мандорле, сидящим на радуге, с поднятой высоко правой рукой и с раскрытым свитком в левой, с текстом парафраза пророчества Исаии (XXV, 9). Христос юный, с длинными волосами; его голову окружает крестчатый нимб. Из ореола выходят четыре живых существа: человек и лев справа от Христа и орел с волком—слева. Внизу пейзаж с рекой и с фигурами пророков, фланкирующими центральную часть композиции. Мы не станем здесь касаться вопроса об истоках этой схемы²⁰, существенно отличающейся от представленной в фреске Лмбата, и ограничимся лишь замечанием, что эллинизированные художественные формы солунской мозаики делают ее достаточно далекой от памятников того восточнохристианского круга, с которым связано было в своем становлении искусство раннесредневековой Армении.

Совершенно ясно, что и источник апсидальной фрески церкви св. Степаноса в Лмбате следует искать в искусстве христианского Вос-

¹⁷ Там же, стр. 308.

¹⁸ См.: J. Kollwitz, *Die oströmische Plastik der theodosianischen Zeit*, Berlin, 1941.

¹⁹ Ch. Ihm, указ. соч., стр. 182–184; T. Dobrzeniecki, указ. соч., ч. 1, стр. 38–45.

²⁰ Ср.: T. Dobrzeniecki, указ. соч., ч. 1, стр. 42–43.

тока, в чем убеждает ее сопоставление с композициями в апсидах капелл контеского монастыря в Бауте, которые датируют V—VIII либо VI—IX веками²¹. Изображение в капелле XXVI имеет такой же геммированный трон, с сидящей на нем фигурой юного Христа, благословляющего правой рукой перед грудью, а в левой держащего раскрытый кодекс. Фигура окружена светлым ореолом круглой формы, из которого выходят четыре живые существа; внизу колеса²². Это одна из самых существенных аналогий для лмбатской фрески, обнаруживающей с ней достаточно близкое сходство, но вместе с тем она имеет и заметные отличия, сказывающиеся в том, что здесь нет ни тетрамоффов, ни серафимов. Впрочем, и между собою баутские фрески в отношении таких особенностей иконографии не выявляют абсолютного сходства. Достаточно сопоставить фреску капеллы XVII²³, росписи капелл XLVI, XLV²⁴, в которых изображение «Христа во славе» включено в иконографическую схему Вознесения, с описанной фреской капеллы XXVI, чтобы убедиться в том, что здесь в сущности варьируется несколько вариантов. Особенностью одного из них является изображение колес под мандорлой, как это видим и в фрагментарно сохранившейся росписи капеллы LI²⁵, тогда как для другого характерно колесовидное представление многоочитых тел животных с маленькими головами. Появляются фигуры фланкирующих композицию ангелов. В фреске капеллы VI, кроме того, видим тронного Христа в «историческом» типе, а в нижней зоне, среди апостолов, тронную Богоматерь с младенцем²⁶, как и в капелле XLII²⁷, где Богоматерь изображена в ином иконографическом типе. Приведенные примеры, при всей их сравнительной малочисленности, не только отражают различные тенденции в развитии иконографии «Христа во славе», но и дают представление о путях сложения иконографической программы алтарной апсиды в том варианте, который получил отражение в изображениях на иерусалимских ампулах, хранящихся в Монце и Боббио²⁸. К отмеченным нами схемам в сущности не так много нового прибавляет фреска VII в. в Латмосе близ Гераклеи (Малая Азия), где ореол с тронным Христом возносят ангелы²⁹. Но она вместе с грузинским вариантом, засвидетельствованным росписью алтарной апсиды пещерного

²¹ A. Grabar, *Martirium*, t. II, стр. 207; J. Sauer, Bawit, „Lexikon für Theologie und Kirche“, Bd. II, стб. 58—59.

²² Ch. Ihm, указ. соч., стр. 202—203, табл. XIII, 2.

²³ Там же, стр. 201, табл. XXIII, 1.

²⁴ Там же, стр. 204, табл. XXIV, 1—2.

²⁵ Там же, стр. 204—205, табл. XIV, 1.

²⁶ Там же, стр. 200—201, табл. XXV, 1.

²⁷ Там же, стр. 203—204, табл. XXV, 2.

²⁸ Там же, стр. 102—108; A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte. Monza-Bobbio*, Paris, 1958, илл. III, XIX, XXVII, XXIX, XLIV.

²⁹ Fr. Rademacher, *Der thronende Christus der Chorschranken aus Gustorí*, Köln—Graz, 1963, стр. 85—86, рис. 49.

храма Додо в Давид-Гаредже³⁰, а также другими позднейшими малоазийскими примерами³¹, позволяет получить представление о национальных вариантах композиции «Христос во славе» в искусстве ряда восточнохристианских стран, к числу которых относится и Армения. Таким образом, фреске в Лмбате, несмотря на ее фрагментарность, принадлежит видное место в истории раннесредневекового искусства. Признавая, что композиция «Христос во славе» лмбатской росписи инспирирована ветхозаветными книгами Иезекииля и Исаии, нельзя все же утверждать, что здесь не получил отражения Апокалипсис: радуга, на которую поставлен трон (ср.: Апок., IV, 3), говорит об обратном.

Солунская мозаика, а также египетские и малоазийские фрески в композиции «Христос во славе» изображают четырех живых существ, и каждое из них имеет лишь одну голову. В лмбатской росписи (как и в фреске пещерного храма Додо) представлены тетраморфы (см. рис. 2, 3). Таким образом, вариант композиции, представленный в Лмбате, обнаруживает более внимательное следование описанию Иезекииля (I, 5—14). Комментируя первую главу книги пророка Иезекииля, М. Н. Скабалланович замечает: «Мы видели, что замечание пророка о 4 лицах животных должно понимать так, что каждое животное имело четыре лицевых стороны. Но сторона не была бы в собственном смысле переднею или лицевою, если бы имевшиеся у каждого животного четыре крыла не были видимы на ней en face. Они так должны были быть видимы на каждой стороне. Сколько всех крыльев для этого должно было находиться у каждого животного, это так же мало можно знать, как то, какого устройства должно было быть тело животных, чтобы оно имело одновременно четыре лицевых и при том столь различных стороны. Как тот, так и другой вопрос был бы даже наивен. Ни крыльев, ни тела те существа, которых видел Иезекииль, не имели на деле. Они имели их только в созерцании, видении пророка, который видел одновременно только одну сторону животного и не знал, что происходит на другой»³². К этому присоединим еще одно наблюдение того же исследователя: «Далее прямо говорится, что четыре лица имели животные затем, чтобы они могли идти в любую из четырех сторон не оборачиваясь. Эта цель могла достигаться только тогда, когда крылья и ноги животных были бы расположены во всем одинаково на каждой из сторон, то есть когда каждая из их сторон имела бы совершенно столько крыльев и ног и совершенно в таком же порядке, сколько имеет их передняя сторона обыкновенного животного... Таким образом это понимание *lahem* благоприятствует то-

³⁰ Ш. Я. Амيرانашвили, История грузинской монументальной живописи, т. I, Тбилиси, 1957, стр. 30—35, табл. 18—23.

³¹ J. Lafontaine-Dosogne, указ. соч., стр. 139—143, рис. 1—3; G. Jerphanion, Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce, t. I, Paris, 1932, стр. 68—74, 71, 113—114, 322—324, илл. 84.

³² М. Н. Скабалланович, Первая глава..., стр. 168—169.

му взгляду, что животные были снабжены не 4 крыльями, а 16». Нужно сказать, что такое понимание наиболее соответствует тому, что видим на фреске в Лмбате.

О том, какими путями шло развитие иконографии тетраморфов, дает представление исследование Т. Добженецкого, учитывающего взгляды своих предшественников, но вместе с тем привлекающего много нового материала³⁴. Из числа его ценных наблюдений отметим вывод, согласно которому изображения тетраморфов с тремя парами крыльев появляются с VII в., примером чего может служить уже упомянутая фреска храма Додо³⁵. В лмбатской росписи у каждого из двух существующих изображений тетраморфов видимыми являются четыре крыла, имеющие множество глаз и покрывающие всю фигуру, оставляя видимыми лишь ступни ног. Расположение колес в композиции фрески, украшающей конху алтарной апсиды в церкви св. Степана, также имеет столь оригинальные черты, что среди типологических вариантов, систематизированных Т. Добженецким, мы не можем указать ни одной близкой аналогии. Поэтому бесцельно здесь подробно перечислять все виды расположения колес как под троном, так и под ногами тетраморфов³⁶. Следует лишь указать, что в ряде случаев колеса соединены между собой осью, тогда как лмбатская фреска этой детали не имеет. Для того чтобы колеса, увиденные Иезекиилем (I, 15—21), могли вращаться в четырех направлениях, они должны быть соединены именно так, как их изобразил армянский художник VII в., расписавший церковь в Лмбате, представляя в таком соединении некое подобие шара. Любопытно в связи со сказанным привести замечание М. И. Скабаллановича: «В херувимах способность такого движения обуславливалась их четырехличьем, на колесах их четырехсторонностью... Если колеса не состояли из двух пересекающихся кругов (каковое представление нельзя сказать, чтобы с решительной необходимостью требовалось стихом 16), то такая возможность для них движения во все стороны без поворачивания была бы еще удивительнее, как совершенно невозможная физически»³⁷. И еще следует остановить внимание на двух других свойствах колес: они своим видом напомнили Иезекиилю топаз, будучи, следовательно, столь же твердыми; ободья колес были полны глаз. Оттенок колес, изображенных на лмбатской фреске, действительно напоминает золотистый топаз; изображения же глаз не видимы с такой отчетливостью, как на крыльях. По М. И. Скабаллановичу, «снабжение колес глазами один из тех чисто восточных символов, в которых ищет себе выражение мысль особенной силы, идея, не укладывающаяся в естественные представления

³³ Там же, стр. 169, 171.

³⁴ Т. Dobrzeniecki, указ. соч., ч. 3, стр. 114—139.

³⁵ III. Я. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, т. I, табл. 22, 23.

³⁶ Т. Dobrzeniecki, указ. соч., ч. 3, илл. 75—82, 90—93.

³⁷ М. И. Скабалланович, Первая глава..., стр. 259, 261.

и понятия»³⁸. Поскольку изображения колес рассматриваемой фрески находятся на фоне языков пламени, они несут отблеск слепящего глаза огня. Таковы эти особенности композиции «Христос во славе» в армянской живописи VII в.

В целях выявления индивидуальных черт иконографической схемы мы наряду с параллелями в памятниках восточнохристианского искусства должны были широко привлекать текст книги пророка Иезекииля как естественный источник композиции «Христос во славе», в данном случае дающий ответ также и на вопрос о происхождении тех ее деталей, которые представляют исключительную принадлежность фрески в алтарной апсиде церкви св. Степаноса в Лмбате. Комментарии такого эрудированного в вопросах изучения библейского текста исследователя, как М. Н. Скабалланович, помогают оценить умение лмбатского мастера графически передать то, о чем мастера классических схем, получивших распространение в Египте и Малой Азии, имеют более отдаленное представление. Именно поэтому сегодня можно утверждать в отношении лмбатской фрески, что хотя выполнивший ее мастер, несомненно, знал основу иконографической схемы композиции «Христос во славе» восточнохристианской редакции, его произведение в значительной мере инспирировано непосредственным обращением к тексту книги пророка Иезекииля. В силу указанных причин рассмотренный памятник должен занять такое же место в иконографии «Христа во славе», какое отведено мозаике в Хозиос Давид в Салониках, связанной тематически с баунтскими фресками, но слишком удаленной от них в других отношениях. При таком отношении к фреске в Лмбате есть все основания говорить об армянском варианте указанной иконографической схемы.

Композиция, аналогичная Лмбату, предположительно восстанавливается исследователями армянского искусства в апсиде большого храма VII в. в Талине, где сохранились части покрытых глазами белых крыльев, представляющие остатки изображений тетраморфов³⁹. Однако, как установил Н. Г. Котанджян, вместо тронного Христа здесь находится Этимасия, а ниже различимы фигуры апостолов⁴⁰. Следовательно, эту композицию нельзя определять как Вознесение, так как она не укладывается ни в одну из существующих схем⁴¹, несмотря на то, что иконография Вознесения отличается крайним разнообразием⁴². Правда, изображение Этимасии—эсхатологический символ,

³⁸ Там же, стр. 267.

³⁹ Л. А. Дурново, Краткая история..., стр. 10.

⁴⁰ Н. Г. Котанджян, Цвет в раннесредневековой живописи Армении, стр. 14, 45—47, табл. 41, 42.

⁴¹ Ср.: С. Жебелев, Иконографические схемы Вознесения Христова и источники их возникновения, «Сборник статей, посвященных памяти Н. П. Кондакова», Прага, 1926, стр. 1—14.

⁴² G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd 3, Gütersloh, 1971, стр. 165—249.

и в этом значении трон вошел в состав композиции Вознесения в ее восточнохристианском варианте⁴³, но все же указанный момент не дает права между изображением Вознесения и композицией в алтарной апсиде большого храма в Талине ставить знак равенства. Если вознесение явилось завершением дела Христова, славой после унижения смерти на кресте, видимым миру признанием победы Христа и его прав на человечество⁴⁴, то в силу этого взгляда становится понятным как соединение темы видения Иезекииля с темой вознесения, так и включение ее в программу росписи алтарной апсиды. Мы не решаемся сказать, почему именно в талинской фреске изображение тронного Христа заменено Этимасией. Тем большее удивление вызывает то обстоятельство, что, судя по остаткам изображений тетраморфов, здесь представлена теофания в том виде, как она описана пророком Иезекиилем.

Если подобные варианты композиции остались неизвестными росписям конхи алтаря на Востоке, то они засвидетельствованы в раннехристианском искусстве на Западе. Здесь нужно упомянуть реконструированную роспись апсиды базилики Апостолов в Фунди, датируемую 400—402 годами⁴⁵. На ней трон с водруженным на нем геммированным крестом, агнец, овцы и козлы, а также четыре райские реки. В верхней части апсидальной мозаики Санта Пуденциана в Риме, выполненной около 400 г., нет изображения трона, но есть изображение стоящего под открытым небом геммированного креста и четырех символов евангелистов, типологически идентичных четырем таинственным животным видения Иезекииля; в нижней части—сидящий Христос среди апостолов⁴⁶. В иконографическом отношении ни одну из этих росписей нельзя рассматривать как аналогию талинской фреске, но обе они (и особенно вторая) могут дать ключ для понимания ее смысла и источников. Принципиально в армянской фреске сохранена та же основная схема, что и в мозаике Санта Пуденциана, хотя вверху не крест, а Этимасия; ниже, на высоте окна, различимы остатки фигур апостолов, но степень сохранности живописи настолько слаба, что делать какие-либо выводы крайне рискованно. Единственное заключение, представляющееся нам правильным,—древность использованной иконографической схемы и ее родство с получившим развитие на Западе. Если это наблюдение окажется верным, то во фрагментах росписи алтарной апсиды в Талине можно будет видеть воспроизведение апсидальной программы росписи, оформившейся к началу V в. Изображения, расположенные под Этимасией, заключены в десять круглых медальонов, таких же, как одиннадцат-

⁴³ Там же, стр. 193—202.

⁴⁴ П. Я. Светлов, Крест Христов. Значение креста в деле Христовом, изд. 2-е. Киев, 1907, стр. 476—477.

⁴⁵ С. h. I h m, указ. соч., стр. 81, 181—182, рис. 17.

⁴⁶ Д. В. Айпалов, Мозаики IV и V веков, СПб., 1895, стр. 34—71; С. h. I h m, указ. соч., стр. 130—132, табл. III. Ближе по своей иконографической схеме к талинской фреске мозаика люнета в капелле св. Приска в Капуе,—Д. В. Айпалов, указ. соч., стр. 152, рис. 24.

цать покрывающих свод триумфальной арки⁴⁷. Подобные медальоны с погрудными изображениями, как известно, составляют принадлежность апсидальной мозаики собора монастыря св. Екатерины на Синае, датируемой 565—566 годами⁴⁸.

К сожалению, ничего определенного нельзя сказать относительно иконографической схемы апсидальной росписи небольшой церкви близ с. Кош (Аштаракский район), кроме того, что здесь представлена композиция «Христос во славе»⁴⁹. Она занимала конху, а ниже располагалась своеобразная вариация сцены «Господь, дающий закон» с Христом, держащим свиток, в центре и подходящими к нему апостолами, по шесть с каждой стороны⁵⁰.

Для того чтобы закончить обзор известных в раннесредневековой Армении иконографических схем апсидальных росписей, типологически сближающихся с композицией «Христос во славе», следует уделить внимание изображению, представляющему собой реплику недошедшей до нас фрески. Это изображение сохраняет миниатюра Эчмиадзинского Евангелия (Ереван, Матенадаран, № 2374, л. 6), датируемая 989 годом⁵¹. На ней представлен тронный юный Христос между фронтально стоящими апостолами Петром и Павлом. Обычай воспроизводить на выходной миниатюре кодекса Евангелия композицию, украшавшую алтарную апсиду, в латинских средневековых рукописях засвидетельствован многочисленными примерами⁵². Эту же композицию нередко помещали на крышке переплета кодекса⁵³. Сказанное применительно к получившей популярность на Западе иконографической композиции «Христос во славе» приложимо и к армянской литургической книге: пластины слоновой кости VI в., украшающие переплет Эчмиадзинского Евангелия, имеют центральные изображения, типологически соответствующие иконографическим схемам апсидальных росписей: тронный Христос с апостолами Петром и Павлом и тронная Богоматерь с младенцем и предстоящими двумя ангелами⁵⁴. Посколь-

⁴⁷ Изображены Богоматерь и пророки. Ср.: Н. Г. Котанджян, Цвет в раннесредневековой живописи Армении, стр. 14; Л. Дурново, Очерки..., стр. 140.

⁴⁸ С. Н. Г. И. т. указ. соч., стр. 195—197, табл. XX, 1.

⁴⁹ Л. А. Дурново, Краткая история..., стр. 11; Н. Г. Котанджян, Цвет в раннесредневековой живописи Армении, стр. 49—51, табл. 34.

⁵⁰ Л. Дурново, Очерки..., стр. 142, 144.

⁵¹ G. Bandmann, Beobachtungen zum Etchmiadzin-Evangeliar, — „Tortulae“. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten, Rom—Freiburg—Wien, 1966, стр. 14 и сл., табл. 1.

⁵² W. Braunfels, Die Welt der Karolinger und ihre Kunst, München, 1968, рис. 118, табл. XLI, XLIV; Fr. Rademacher, Der thronende Christus der Chorschranken aus Gustorf. Eine ikonographische Untersuchung, Köln—Graz, 1964, рис. 113, 115—117.

⁵³ W. Braunfels, указ. соч., рис. 305; Fr. Rademacher, указ. соч., рис. 53—55.

⁵⁴ W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz, 1952, № 142, табл. 44.

ку нет сомнений в том, что указанные пластины предназначены были для украшения армянского литургического кодекса VI в., от которого сохранились лишь так называемые концевые миниатюры Эчмнадзинского Евангелия⁵⁵, сходство этих пластин с аналогичными им произведениями западного происхождения⁵⁶ указывает нам один из реальных путей, которыми могли проникнуть в раннесредневековую Армению некоторые иконографические схемы декора алтарной апсиды. Если на основании миниатюры, датированной 989 годом, эту схему можно причислить к имевшим распространение в Армении в VII в. лишь гипотетически, то на римской почве она известна как украшавшая апсиду старого храма св. Петра⁵⁷. Восходящая в своих истоках к рельефам римских саркофагов раннехристианского времени⁵⁸, указанная композиция впоследствии различно варьируется в иконографической программе росписей алтарной апсиды в западных памятниках, в то время как на Востоке она в сущности остается неизвестной.

Остатки композиции в конхе центральной апсиды церкви в Аруче (Аштаракский район), построенной и украшенной Григором Мамаиконяном в 60—70-х годах VII в., как уже было сказано, подробно изучены Л. А. Дурново, согласно выводам которой здесь находилось Вознесение в соединении с типом Христа, дающего закон⁵⁹. Впоследствии аручскую роспись исследовал Н. Г. Котанджян, выполнивший графическую реконструкцию ее иконографической схемы (рис. 4)⁶⁰. Без преувеличения можно сказать, что фреска в Аруче на сегодняшний день остается наиболее основательно изученной армянской росписью VII в. Сохранность аручской фрески отнюдь не блестящая: от крупной по своим размерам фигуры стоящего в рост Христа, держащего в левой руке большой развернутый свиток, уцелела лишь нижняя часть, со стопами на геммированном подножии и с армянским текстом на свитке (Ин. XIV, 21). «Обширные пространства справа и слева от фигуры Христа,—писала Л. А. Дурново,—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 цве-

⁵⁵ S. Der Nersessian, *La peinture arménienne...*, стр. 51—57, рис. 1—4; Н. Г. Котанджян, Цвет в раннесредневековой живописи Армении, стр. 27—41.

⁵⁶ Ср.: W. F. Volbach, указ. соч., № 125, 127, 131, 133, 145, 156.

⁵⁷ Ch. Ihm, указ. соч., табл. VI, 1.

⁵⁸ T. Dobrzeniecki, указ. соч., ч. 1, стр. 10, илл. 1, 2.

⁵⁹ Л. А. Дурново, Стенная живопись в Аруче, стр. 49—66; ее же, Краткая история..., стр. 11—13; ее же, Очерки..., стр. 142.

⁶⁰ Н. Котанджян, Художественный язык аручской росписи и раннесредневековые фрески Армении, стр. 1—9; его же, Цвет в раннесредневековой живописи Армении, стр. 42—45, рис. 54.

та, украшавшего, по-видимому, обувь правой ноги (остатки краски в данном месте ограничены в форме и размерах, более всего похожих на концы стопы, обутой в темнокрасный сапог)»⁶¹. Ниже фигуры Христа по сторонам были изображены апостолы (по 6 с каждой стороны), из которых сохранилась лишь левая группа. Солоставление росписи Аруча с прорисями мозаики в Цроми, явившейся предметом специального ис-



Рис. 4.

следования Я. И. Смирнова⁶², привело Л. А. Дурново к убеждению, что здесь может быть восстановлена своеобразная композиция Вознесения, где по сторонам от возносящегося Христа представлены ангелы, как это имеет место в известной миниатюре Евангелия Рабулы, датированного 586 годом⁶³. Особенностью этой композиции является отсутствие мандорлы и наличие подножия, находящегося на фризе, который разделяет верхнюю и нижнюю части сцены. В Цроми же были представлены подходящие к Христу апостолы Петр и Павел (рис. 5), как это имеет место в апсидальной мозаике Санта Костанца в Риме, датированной последней четвертью IV в.⁶⁴, а также в мозаике баптистерия Сан Джованни ин Фонте в Неаполе, современной по исполнению римскому памятнику⁶⁵.

⁶¹ Л. А. Дурново, Стенная живопись в Аруче, стр. 57—58.

⁶² Я. И. Смирнов, Цромская мозаика, Тифлис, 1935. См. также. III. Я. Амيرانашвили, История грузинской монументальной живописи, т. 1, стр. 23—29, табл. 5, 7—15.

⁶³ C. Cecchelli, I. Furlani, M. Salmi, *The Rabbula Gospels*, Olten—Lausanne, 1959.

⁶⁴ Ch. Ihm, указ. соч., стр. 127—129, табл. V, 1.

⁶⁵ Д. В. Айналов, Мозаики IV и V веков, стр. 142, рис. 18; P. Pariset,

Л. А. Дурново оказалась совершенно права в своем истолковании апсидальной композиции в Аруче как сцены Вознесения, трактованной «близко к историческому изводу, в схеме Христа, дающего закон, изображенную в очень ранней редакции в сирийском Евангелии Рабулы 586 г., на мозаике VII века в Цроми в Грузии и с вариантами в ряде памятников Запада»⁶⁶. В иконографическом отношении аручская фрес-

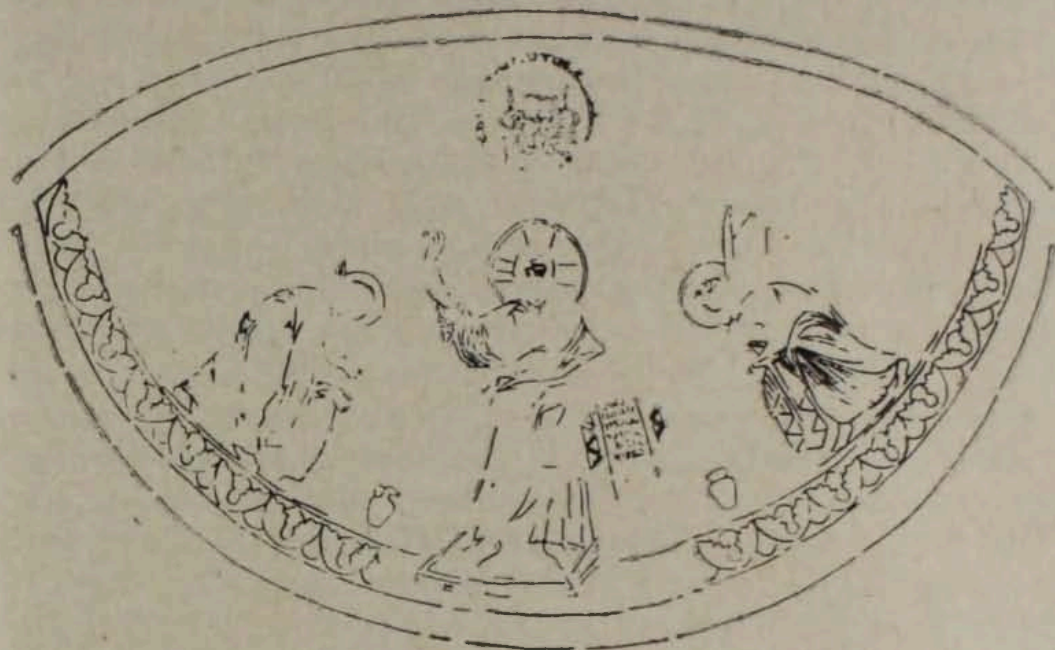


Рис. 5.

ка занимает как бы промежуточное положение между двумя указанными памятниками. Если общий характер композиции верхней части, занимающей плоскость конхи, аналогичен изображению миниатюры Евангелия Рабулы, то фигура возносящегося Христа здесь не имеет ни глории, ни тетраморфа и колес, а следовательно, не могло быть и в несохранившейся ныне части живописи фигур двух ангелов, держащих глорию, которая зрительно воспринимается как плоский овальный медальон с изображением Христа. В аручской фреске, как и в цромской мозаике, Христос стоит на подножии, но в сопровождении ангелов, а не апостолов, что характерно для иконографической схемы *Traditio Legis*. Последняя, как известно, получает в раннее средневековье преимущественное распространение в западных памятниках⁶⁷. Именно в римских памятниках оказывается выработанной та характерная поза Христа, которую несколько неожиданно находим в цромской мозаике и аручской фреске. В Цроми над окном алтарной апсиды в уцелевших

I mosaici del battistero di S. Giovanni in fonte, — *Cahiers archéologiques**, XX, Paris, 1970, стр. 7—10, рис. 12—15.

⁶⁶ Л. А. Дурново, Краткая история..., стр. 12.

⁶⁷ См. С. h. Ihm, указ. соч., стр. 33—39.

фрагментах надписи удалось прочесть имя «Стефанос», и то же имя, в форме «Степанос», было прочитано в Аруче в надписи на фризе между ножками подножия Христа⁶⁸. Принимая его в качестве подписи мастера, нельзя не обратить внимания на одновременность обеих указанных росписей⁶⁹. В восточной апсиде большого собора в Артике, по предположению Л. А. Дурново, находилось изображение Вознесения с Христом, дающим закон, о чем свидетельствуют остатки трех пар ног с крайними одежд на южной стене и двух пар на северной (ноги в сандалиях)⁷⁰. Следовательно, композиция *Traditio Legis* в VII в. оказывается представленной в монументальной живописи Армении и Грузии, несмотря на то что в первой господствовало монофиситство, тогда как во второй утвердились халкидониты. Появление здесь композиции, получившей распространение в памятниках римско-равеннского круга и на побережье Адриатического моря, указывает, что в данное время конфессиональные границы не являлись препятствием для проникновения определенных иконографических схем.

Иконография армянских апсидальных росписей VII в. имеет свои местные черты, которые, однако, не нарушают общую типологическую схему, роднящую фрески в одних случаях с памятниками христианского Востока, в других—римского круга. Палестинское происхождение апсидальной композиции, в основу которой положено Вознесение, засвидетельствовано ампулами Монцы. Как отмечал Д. В. Айналов, «в Палестине образовалось новое смешанное искусство, которого мы еще не знаем в точности, но источники которого лежат в народных стилях христианских стран Востока и Запада»⁷¹. Сохранив этот принципиальный подход при изучении рассматриваемых памятников, можно сказать, что Армения принадлежала к числу именно тех стран, которые в культурном отношении находились в тесной связи с Сирией и Палестиной, как и христианский Египет. Данное обстоятельство позволяет видеть в ней, несмотря на крайне малое число сохранившихся произведений монументальной живописи раннего средневековья, одну из тех стран, которые в указанном процессе представляли не только берущую, но и дающую сторону; говоря иными словами, равноправную участницу в разработке иконографических схем. Только с этих позиций можно объяснить и общность армянских иконографических схем апсидальных росписей с баутскими, и близость с миниатюрой Евангелия Рабулы, и проникновение композиции *Traditio Legis*, которая в сознании исследо-

⁶⁸ Ср. Ш. Я. Амيرانашвили, История грузинской монументальной живописи, т. I, стр. 26; Л. А. Дурново, Стенная живопись в Аруче, стр. 64.

⁶⁹ Греческое *στεφανος* (венец) могло обозначать и верхнюю часть апсиды (копцу), точно так, как *скуфья* на Руси называли верхнюю часть подкупольного пространства с росписями, выше барабана купола.

⁷⁰ Л. А. Дурново, Краткая история..., стр. 12.

⁷¹ Д. Айналов, Искусство Палестины в средние века,—«Византийский вестник», т. XXV, Л., 1928, стр. 80.

вателей связана прежде всего с памятниками Запада. В том варианте, в каком эта композиция была представлена в Артике, она известна уже в рельефах раннехристианских саркофагов, на которых Христос изображен в сопровождении двенадцати апостолов⁷². И. Г. Котанджян справедливо акцентировал внимание на том обстоятельстве, что росписи, тяготеющие по иконографии к искусству восточнохристианских стран, обнаруживают близость к ним и по стилю, тогда как в сохранившихся фрагментах другой группы налицо отражение изобразительных принципов эллинистической живописи⁷³. Решение вопроса об источниках армянских апсидальных росписей VII в. на основе анализа их иконографических схем приводит к тому же выводу.

По заключению И. Г. Котанджяна, «изобразительный язык средневековой стенописи в Армении сложился на основе двух традиций: эллинистической и местной, народной, в разной степени отразившихся в художественной системе отдельных памятников»⁷⁴. Тем самым в приведенной характеристике дается схема развития, во многих отношениях сходная с той, которую дал Д. В. Айналов для византийского искусства⁷⁵. Последнее и в дальнейшем неоднократно получало творческие импульсы со стороны стран христианского Востока. Этот фактор теперь не решится игнорировать ни один серьезный исследователь искусства средневековья. Развитие монументальной живописи в Армении в силу исторических причин оказалось прерванным, и о путях армянского изобразительного искусства более позднего времени приходится судить главным образом на основании книжной миниатюры⁷⁶. Образцы последней в ряде случаев дают возможность реконструировать и некоторые схемы декора алтарных апсид, не охваченные нашим экскурсом как не связанные хронологически с VII веком. По крайней мере, мы не располагаем доказательствами, позволяющими подтвердить это предположение. Поэтому, полагая, решение вопроса об источниковедческом значении ряда миниатюр армянских рукописей для истории монументальной живописи должно послужить задачей специальной работы.

⁷² См.: A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, New York, 1968, стр. 43, рис. 108—110.

⁷³ И. Г. Котанджян, *Цвет в раннесредневековой живописи Армении*, стр. 16.

⁷⁴ И. Котанджян, *Художественный язык арчской росписи и раннесредневековые фрески Армении*, стр. 11.

⁷⁵ Д. Айналов, *Эллинистические основы византийского искусства*, Спб., 1900.

⁷⁶ См.: *Армянская миниатюра*, Ереван, 1969; Т. А. Измайлова, *Армянская миниатюра XI века*, М., 1979.

**VII ԴԱՐԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԽՈՐԱՆԱՅԻՆ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԻ
ՊԱՏԿԵՐԱԴՐԱԿԱՆ ՍԽԵՄԱՆԵՐԸ
(ԱԿՈՆՖԵՆԵ և զուգահեռներ)**

Վ. Գ. ՓՈԽՅԱՆ (Կալուգա)

(Ա մ փ ո փ ո մ)

Հոգվածում քննության են առնված VII դարի հայկական տաճարների խորանների հատվածաբար պահպանված որմնանկարները: Այդ հուշարձանների շարքում հատկապես կարևոր տեղ է գրավում Լմբատի Ս. Ատեփաննոս եկեղեցու խորանի որմնանկարչությունը, որը ներշնչված է մարգարեական տեսիլքներով ու ներկայացնում է Համբարձումը՝ միումուլված Աստվածահայտնության հետ: Լմբատի ձեռնորման համեմատությունը արևելաքրիստոնեական արվեստի հուշարձանների հետ հիմք է տալիս խոսելու հայկական ստեղծագործությունների պատկերազրության ասորա-պարսկական ակունքների և Բաղիտի վանքի (Եգիպտոս) մատուռների որմնանկարչության պատկերազրական սխեմաների հետ ունեցած մերձավորության մասին: Լմբատի որմնանկարը հանդիսանում է «Քրիստոսը փառքի մեջ» տեսարանի յուրօրինակ հայկական տարբերակը և իր մանրամասներով ավելի քան որևէ ուրիշ հայտնի որմնանկար մոտենում է Եղեկիել մարգարեի գրքի առաջին գլխի տեքստին: Թալինի VII դարի մեծ տաճարի խորանում կարելի է վերականգնել համանման տեսարաններ, որտեղ գահին նստած Քրիստոսի փոխարեն ներկայացված է դատարկ գահը (էտիմասիա):

VII դարի հայկական խորանային որմնանկարների պատկերազրությանը բնորոշ են տեղական հատկանիշներ, որոնք չեն խախտում ընդհանուր տրապեանական սխեման և մոտենում են որմնանկարները մի դեպքում քրիստոնեական Արևելքի, իսկ մի այլ դեպքում՝ հոմեական շրջանի հուշարձաններին: