

ЗНАЧЕНИЕ ЦВЕТНЫХ КАМЕННЫХ МАТЕРИАЛОВ В АРХИТЕКТУРЕ АРМЕНИИ IV—XIX вв.

В. А. ХАЧАТУРЯН

Исследование большинства памятников средневековой архитектуры на территории Советской Армении свидетельствует о том, что наравне с объемно-пространственной структурой, конструкцией и другими архитектурными компонентами цвет служил средством создания эстетического образа архитектуры как отдельных памятников, так и архитектурных комплексов. Цвет сооружения вместе с другими компонентами определял и форму связи архитектурного сооружения с окружающей средой. Для создания художественного образа архитектурных сооружений были разработаны следующие принципы: 1) одноцветной гаммы; 2) хроматического контраста стен и покрытий; 3) хроматического контраста главных конструктивных и второстепенных элементов; 4) акцента цветом тектонических деталей и архитектурных элементов; 5) акцентов цветных вставок из декоративных элементов.

С целью решения указанных задач были созданы следующие формы использования цветных камней: 1) кладка одноцветными камнями; 2) кладка смешанными цветными камнями; 3) кладка по типу шахматной доски; 4) кладка по типу шахматной доски, повернутой на 45°, квадратными или ромбовидными камнями; 5) кладка чередующимися горизонтальными рядами (полосами); 6) получение при помощи кладки цветной декоративной плоской формы вровень со стеной; 7) получение цветной декоративной рельефной формы; 8) объединение цветной рельефной декоративной формы и резьбы; 9) объединение смешанной кладки с цветной декоративной рельефной формой и резьбой; 10) мозаичная выкладка из цветных фигурных камней с плоской, рельефной и резной поверхностью; 12) использование цветных хачкаров в архитектуре.

В средневековом зодчестве строительным материалом в основном служили туфы и андезито-базальты. Выходы туфового слоя на карьерах бывают одного цвета или же многоцветные. Многочисленность хроматических оттенков туфов обусловлена плавными переходами хроматических тонов между двумя локальными цветами, расположенными снизу и сверху туфового слоя. Это обстоятельство создавало возможность выбора строительного материала нужного цвета.

Кладка способом «мидис», представляющая собой накладывание одного ряда камней кладки на другой по всем контурам стен, и наличие материала широкого цветового диапазона с красотой нюансов многочисленных хроматических тонов, образующих разрез туфового слоя, подсказывали строителям цветовое решение построек и обусловили появление способа смешанной кладки, т. е. равномерное распределение по всем поверхностям сооружения имеющегося цветного материала. Иначе объем сооружения потерял бы цельность, поверхности его превратились бы в хаотические цветные пятна, местами черные, а местами красные, коричневые и т. д.

Равномерное раскладывание камней определенного цвета и тона в строящемся ряду кладки соответствует системе, которая практикуется в наборе мозаики. Не случайно постепенное нарастание возможностей смешанной кладки привело к упорядоченной цветной геометрической схеме в виде шахматной доски, сложенной из камней двух цветов, т. е. к графической схеме смешанной кладки вместо живописной. Но такая кладка не соответствует конструктивной логике кладки «мидис»: не обрывается перевязь швов, поэтому строители повернули всю поверхность шахматной кладки под углом в 45° и появилась наклонная кладка. Такая кладка, однако, не нашла широкого применения в строительстве всего объема сооружений. Зодчие понимали, что декоративная кладка, распространенная на весь объем, не будет иметь естественной, непринужденной красоты классической смешанной кладки, а будет смотреться искусственно и нарочито, объем в цвете может стать претенциозным. Этот принцип сохранился лишь для создания декоративных поверхностей в определенных частях сооружений: на порталах, на поверхностях стен под шпильками, на куполах, на сводах, в нишах и т. п. Примеров такой кладки немало: порталы дворца Парона и дома Саргиса в Ани (X—XII вв.), храм Мугни (XVII в.) и др.

Изобретение наклонной кладки дало толчок к раскрытию новых возможностей цветной кладки, таких, как кладка ромбовидными камнями, кладка арок камнями двух цветов, клиньями, входящими друг в друга. В дальнейшем разноцветные квадраты, ромбы и треугольники сочетались друг с другом или со звездами, многоугольниками и т. п. Так образовалась цветная мозаичная фигурная выкладка, которая постепенно теряла в поисках красоты свою конструктивную логику. Переход шахматной кладки в цветные мозаичные фигурные выкладки происходил как само собой разумеющееся явление. Так на протяжении веков принцип смешанной кладки, с одной стороны, сохранил за собой классический вид конструктивной кладки «мидис», а с другой, видоизменяясь, дошел до декоративной кладки в виде цветных мозаичных фигурных выкладок, которые нашли широкое применение в X—XIII вв.

Принцип хроматического контраста стен и покрытий, на наш взгляд, возник на основе древней традиции покрывать крыши черепицей, обычно красного цвета в отличие от стен, построенных камнем иного цвета. Разрушению в первую очередь подвергались крыши, и когда для покрытия крыш вместо черепицы начали использовать камни, то для ремонта частично пострадавших крыш использовали камни цвета черепицы, т. е. красного цвета, чтобы не получилась цветная латка. Примером такого подхода могут быть крыши Ахпатского монастыря (X—XIII вв.), покрытые частично черепицей, а частично камнем красного цвета; то же самое мы наблюдаем на крышах монастыря Србанес (с. Ардви, XIII в.). Хроматический контраст стен и покрытий возникал также потому, что часто для крыши использовался более плотный и более стойкий к температурным изменениям материал, который оказывался иного цвета, чем стены.

Принцип акцента цветом деталей и архитектурных элементов возник или как чисто декоративное явление для создания эстетического образа архитектурного сооружения, или же этот принцип является результатом прочности материала, т. е. его конструктивных возможностей. Так, в монастыре Танаат IV в. (с. Аревис) использованы черные камни для капителей и надвходной перемычки, в то время как весь храм построен из охристо-красного и красно-бурого камня. Пример Танаата показывает, что уже в IV в. этот принцип существовал в своей законченной форме.

Принцип акцентов цветных вставок из декоративных элементов возник как элемент украшения, элемент чистой эстетики.

К X—XII вв. наравне с указанными принципами осуществляется принцип хроматического контраста главных конструктивных и второстепенных элементов архитектуры. При выборе камня для строительства конструктивных элементов отдавали предпочтение более плотным породам, а для заполняющих частей отбирали камни с меньшим удельным весом. Серо-розовые камни заполняющих частей архитектуры Ахпатского и Санаинского монастырей имеют меньший удельный вес, чем черно-серые камни, из которых сложены конструктивные элементы; этого нельзя сказать об архитектуре Сагмосаванка, где выбор главным образом определялся декоративными качествами камня, так как все сооружение построено из камня одной породы, но разных цветов.

Локальный хроматический тон вместе с объемно-пространственной композицией определяет художественный образ памятника, а также его связь с окружающей средой. В том случае, когда налицо *абсолютно идентичные* по форме, объему и размеру архитектурные сооружения, цвет является главным фактором, определяющим художественный образ памятника. Например, крестовокупольный храм черного цвета имеет совершенно иной образ, чем точно такой же храм белого цвета.

Исследования выявили три формы связи архитектурного объекта со средой: архитектура как равнозначный элемент среды, архитектура как доминанта в среде и архитектура, замаскированная в среде. Памятники первой группы не претендуют или не в состоянии конкурировать с окружающей средой из-за своего расположения, масштаба, цвета. В некоторых случаях цвет памятника вырывает его из среды и превращает в доминирующую уникальную ценность, но своим расположением он не предназначен для этого. Памятники второй группы претендуют в окружающей среде на особую значимость. Они обычно расположены на краю ущелий, на плоскогорье, на вершинах гор или возвышенностей. Немалую роль в этом играет и локальный цвет. Так, белый цвет Нор-Варагаванка заставляет его сверкать на темном фоне склона, покрытого лесами, а цветовое решение храма в Мугни, несмотря на темные ахроматические тона, превращает его в уникальную доминирующую ценность среды. К третьей группе относятся памятники, замаскированные в среде. Они обычно стоят в средних частях глубоких ущелий, прижатые к обрывам скал, высоко над дном ущелья и глубоко внизу от края обрыва. С верхних точек они вообще не обозреваются, а с нижних обычно сливаются со скалами, на фоне которых расположены, и здесь цвет направлен именно на это. К таким памятникам относятся церковь св. Степаноса в с. Кош, монастырь Оромайр у с. Одзун и др.

Полихроматическое мышление средневековых армянских строителей имело несколько хроматических качественных понятий: а) цвет как украшение или декор; б) цвет как эмоциональный образ, в) цвет как символ. Цвет как украшение присутствует во всех памятниках, построенных из чистотесаного камня, такая обработка четко выявляет локальный цвет материала, поэтому цветной камень с красивой фактурой уже делает памятник красивым. Новое качество цвета как украшения создавалось смешанной кладкой с узкой или широкой амплитудой хроматических, ахроматических или термических (соотношение теплого—холодного оттенка) контрастов. Цвет является украшением и при использовании разных полихроматических материалов для строительства стен и покрытий.

Красиво выглядит Мшкаванк у с. Кохб с желто-розовато-белыми стенами и светло-серыми с оттенками зеленого кобальта крышами, контрастно выглядит храм Сурб-Тадееос с черными стенами и светлыми крышами. Изобретались все новые и новые средства украшения архитектуры. Сочетание различных способов украшения приводило к цветным богато разукрашенным рельефным и резным поверхностям, декоративность которых аналогична декоративности ковров. Это придавало сооружениям, на которых они осуществлялись, сугубо декоративную красоту, элемент роскоши или драгоценности. Примером таких сооружений могут быть дворец Парона в Ани, дворец Саргиса, каравансарай и другие памятники, на порталах которых прекрасно воплощены эти новые способы украшений. Очень часто в архитектурных сооружениях использовались цветные хачкары, что практиковалось до позднего средневековья. Хачкары своим цветом и ажурной поверхностью украшали объемы храмов, придавая им элемент драгоценности. Наиболее ярким примером использования цвета как украшения является храм в с. Гср-гер (XIX в.). Только при помощи конструктивной кладки «мидис» камнями двух цветов, белого и черного, без каких-либо декоративных деталей весь объем храма превращен в декоративную ценность. Конструктивная логика благодаря цвету камня преобразована в эстетику архитектуры без декоративных элементов.

Сооружения из туфа создают широкий диапазон эмоциональных образов, иногда даже независимо от замысла строителей. Памятники, построенные на темном ахроматическом тоне, мрачнее памятников, построенных на светлых. Средние тона создают разный эмоциональный настрой в зависимости от хроматического тона, его соотношения, его контакта с иными хроматическими тонами, с объемно-пространственной формой и средой.

На некоторых памятниках архитектуры цвет используется для создания символа. Основная идея этой символики—образ небесного или божественного храма: «Построена красиво украшенная церковь, по замыслу—купольный небесный храм во славу господ бога...» (Кириакос Гандзакеци). Для достижения образа используются все средства, накопленные в течение средневековья. Такое решение при помощи цвета мы наблюдаем в церкви св. Карапета в Алаязе, где на куполе вокруг замкового камня при помощи кладки камнями черного и светлогохристого цветов образован крест—символический знак, единственное декоративное пятно, скомпонованное в самой высокой точке интерьера. В более развитой форме этот полихроматический принцип осуществлен на куполе храма в Мугни.

Развитие полихроматического мышления привело к созданию таких памятников, как храм Сурб-Тадееос XII в., перестроенный в 1319 г., и храм монастыря св. Геворга в Мугни XVII в., на которых, по нашему предположению, с помощью пространственной цветовой структуры осуществлена символическая идея «от тьмы к свету». Цветовая структура на этих памятниках объединяет отдельные символические композиции с крестами на каждой стене в единую пространственную систему, охватывающую храм со всеми его частями. Пространственная трактовка цвета образует динамическую композицию, распространяющуюся по архитектурному объему снизу вверх, включая стены, крыши, угловые выступы, барабан, конус покрытия. Пространственный объем храма рассматривается как основа для создания символической идеи, т. е. архитектурный объем трактуется цветом не исходя из архитектурно-тектонических принципов, а как основа, наполняемая символическим смыслом, из-за чего архитектурный объем приобретает изо-

бразительную функцию, превращаясь в объем-символ. При этом памятники теряют полихроматическую архитектоничность и вместо того, чтобы цветом подчеркивать или утверждать архитектурную форму, кое-где и разрушают ее. Связь с идеей «от тьмы к свету» этих памятников обнаруживает в интерьере на их куполах и композиция «парящего в небесах креста».

Интересным примером осуществления принципа «цвет как символ» является указанный выше храм в с. Гер-гер; на наш взгляд, здесь данная идея уже не властвовала над создателями храма, они строили по традиционным образцам, но без осмысления самой идеи, поэтому традиционная символическая композиция, т. е. распределение цветовых пятен по объему, в их интерпретации превратилась в декоративное качество, потеряв символический смысл. «Цвет как символ» в храме с. Гер-гер превратился в «цвет как украшение». Интересно, что с потерей полихроматического символического мышления восстанавливается архитектоничность цветового решения.

Обобщая исследование полихроматических принципов в армянской архитектуре IV—XIX вв., приходим к следующим выводам.

С раннего средневековья цвет в архитектуре использовался в единстве с функцией и объемно-пространственной композицией и рассматривался как тектонический элемент архитектуры. Постепенно накапливались новые возможности использования цвета в архитектуре, появились новые принципы. До XIII в. полихроматические принципы имели классическое выражение и рассматривались как тектонический элемент. В XIV в. идет разрушение тектонических принципов и вырабатывается пространственная изобразительная функция цвета, создающая символические композиции.

После XV в. наблюдается упадок в применении полихроматических принципов, что связано с общим упадком средневековой армянской архитектуры; но на этом общем фоне появляются отдельные памятники, в которых вырабатываются более развитые полихроматические принципы. Таковы собор Аменапркич в Ленинакане, храм в селении Гер-гер.

В конце XIX в. общая масса памятников лишается тектонического, изобразительного или эмоционального смысла в полихроматическом мышлении. Она лишается тектонического смысла и в трактовке архитектурных форм, хотя на некоторых памятниках сохраняются логичные полихроматические элементы, такие, как цветные колонны, покрытия, декоративные вставки, хачкары, но на многих цветовое решение носит эклектический характер, как и в трактовке самих форм архитектуры: нелогичные по цвету пилястры, рельефные горизонтальные полосы, образующие рамки на стенах, не имеющие конструктивной и тектонической логики, и т. п. Во многих памятниках теряется совершенное решение смешанной кладки, которую мы наблюдаем на протяжении всего средневековья. На фасадах появляются не скомпонованные друг с другом цветные вставки и другие элементы.

ԳՈՒՆԱՎՈՐ ՔԱՐԵ ՆՅՈՒԹԵՐԻ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ
IV—XIX դդ. ՀԱՅ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵԶ

Վ. Հ. ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ

Միջնադարյան ճարտարապետության հետազոտությունները ցույց տվեցին, որ գույնը, ճարտարապետության մյուս բաղադրիչների հետ միասին, գեղագիտական և գեղարվեստական կերպար ստեղծելու հավասարազոր միջոց է եղել: Միջնադարյան ճարտարապետության մեջ գլխավորական օգտագործվում էր շինարարական նյութի՝ քարի բնական գույնը: Գույնից օգտվում էին ճարտարապետական կառույցի և շրջապատող միջավայրի միջև երեք տեսակի կապ ստեղծելու: Համար. ա) ճարտարապետությունը՝ իրրև միջավայրի համանշանակ տարր. բ) ճարտարապետությունը՝ իրրև իշխող միջավայրում. գ) ճարտարապետություն, որո քողարկված է միջանայրում: Առաջին և երկրորդ սկզբունքից ամենից ավելի օգտվել են վաղ և ուշ միջնադարում: VII դարից սկսած կիրառվել է նաև երրորդ սկզբունքը: Գույնի միջոցով ևս գեղարվեստական կերպար է ճարտարապետության էսթետիկա ստեղծելու համար մշակվել են գունային հետևյալ սկզբունքները.

- ա) միագույն գամմա,
- բ) պատերի և ծածկերի գունային հակադրություն,
- գ) ճարտարապետության կառուցվածքային գլխավոր և երկրորդային տարրերի գունային հակադրություն,
- դ) տեկտոնիկ մանրամասերի և ճարտարապետական տարրերի շեշտադրում,
- ե) գեկորատիվ տարրերից կազմված գունային ներդիրների շեշտադրում:

Երբեմն տաճարները կառուցվում էին սկզբունքներից մեկի հիման վրա, բայց ավելի հաճախ նրանց մեջ միաշխուհի էին մի բանի սկզբունքը: Վերոհիշյալ խնդիրները լուծելու համար ստեղծվել են որմածքում գունավոր քարերի օգտագործման հետևյալ ձևերը. միագույն քարերով, խառն գունավոր քարերով, շախմատի տախտակի ձևով, 15⁷ դարձված շախմատի տախտակի ձևով քառակուսի կամ շեղանկյուն քարերով, հերթազարկող հորիզոնական շարքերով (շերտերով), որմածքով պատին համահավասար գունային ղեկորաւով հարթ ձևի ստացում, որմածքի օգնությամբ գունավոր ղեկորաւով ուղիղ ձևի ստացում, գունավոր ղեկորաւով ուղիղ ձևի և փոխադրվազի միավորում, խառն որմածքի և գունավոր ուղիղ ձևի ու փոխադրվազի միավորում, գունավոր ձևակերտ քարերից կազմված խճանկարային երեսպատում՝ ուղիղ և քանդակաղարջ մակերեսով, գունավոր խաչքարերի օգտագործում ճարտարապետության մեջ: