

ИНСТИТУТ ИСКУССТВ АН АРМЯНСКОЙ ССР  
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ГРУЗИНСКОГО ИСКУССТВА  
им. Г. Н. ЧУБИННАШВИЛИ АН ГРУЗИНСКОЙ ССР  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ЭТНОГРАФИИ АРМЕНИИ

---

7 Арм  
12-65

## II МЕЖРЕСПУБЛИКАНСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ПО ПРОБЛЕМАМ ИСКУССТВА АРМЕНИИ И ГРУЗИИ

Тезисы докладов

Ереван — Сардаранат, 3—6 июня 1981 г.

ЕРЕВАН — 1981

7 Арм	
К-65	II МЕЖРЕСПУ-
	БЛИКАНСКАЯ НАУЧН.
	КОНФ. ПО ПРОБЛ. ИС-ВА
	Арм. и Груз.
	Зр., 1981.

ИНСТИТУТ ИСКУССТВ АН АРМЯНСКОЙ ССР  
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ГРУЗИНСКОГО ИСКУССТВА  
им. Г. Н. ЧУБИНАШВИЛИ АН ГРУЗИНСКОЙ ССР  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ЭТНОГРАФИИ АРМЕНИИ

---

## II МЕЖРЕСПУБЛИКАНСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ПО ПРОБЛЕМАМ ИСКУССТВА АРМЕНИИ И ГРУЗИИ

Тезисы докладов

Ереван — Сардарпат, 3—6 июня 1981 г.

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆԻ ԳՐԱԳՐԱԿԱՆ  
ԲԻԲԼԻՈՏԵԿԱ ԻՆՏԻՏՄԻ ԻՍԿՄՍՏՆԵՐԻ

ЕРЕВАН — 1981

RESEARCHER'S GUIDE  
OF RESEARCH & TRAINING  
PROGRAM IN AFRICA  
NUMBER 1

1981

1981 - Copyrighted by the author

1981 - 113793

## ИСКУССТВО УКРАШЕНИЯ ЖЕНСКОЙ ОДЕЖДЫ АРАРАТСКОЙ ДОЛИНЫ

Среди разнообразных форм армянских костюмов XIX—начала XX веков большой интерес представляют женские и мужские ансамбли одежды Араратской долины.

Бытовали два комплекта женской и один мужской одежды. Первый комплект женской одежды состоял, в основном, из верхнего платья, пояса, нагрудника, нарукавников, верхней теплой одежды, головного убора, обуви. Этот комплект обычно носили молодые женщины Еревана, Эчмиадзина, Аштарака, Арташата. Второй комплект состоял из дополнительной нижней одежды, верхнего платья (куртки, юбка), передника, головного убора и обуви. Этот комплект бытовал в городах и селах у пожилых женщин.

Первый комплект отличался богатыми украшениями, вышивкой и блестками. Пояс, нарукавники и нагрудник, шитые из шелковой ткани «канауз» белого цвета, вышивались золотыми нитками выпуклой гладью. Мотивами вышивок были растительные орнаменты, символизирующие любовь и плодородие. Среди таких орнаментов чаще всего встречались изображения дерева жизни. Покрывалась вышивкой и «курк» — верхняя одежда своеобразного покроя с длинными рукавами. Это платье шили из бархата темно-зеленого, бордового или синего цвета. Кроме вышивки, «курк» украшался и узкой полосой лисьего меха.

И шитье, и вышивка выполнялись искусными мастерщицами. Каждая женщина умела вышивать. В семье девочек с раннего возраста обучали искусству рукоделия.

Первый комплект женской одежды имел сходство с одеждой персидских армян. (Это связывается с насильственным переселением армян из Араратской долины в Иран Шах Аббасом в 1604 г., в результате чего комплект был распространен и там). После присоединения Восточной Армении к России (1828 г.) одежда переселенцев из Ирана в Восточную Армению с незначительным изменением (новый вариант) появилась в Араратской долине, в частности, в Ереване и Арташатском районе.

Первый комплект женской одежды, в частности, головной убор, стиль украшения, имел сходство и с одеждой армян, проживающих в Тифлисе. Переселение армян в Тифлис началось еще во времена арабского халифата. Позже армяне поселились в Дманиси и Шамшолде. Цари Грузии Давид Строитель, Георгий III, Тамара дружелюбно относились к армянам-переселенцам. Во времена Ираклия II армяне, живущие в Араратской долине, в частности, в Ереване и Эчмиадзине, переселялись в Грузию и оседали в Телави, в районе Авлабара города Тифлиса и в других местах. В результате этого комплект женской одежды Араратской долины распространился среди ремесленников-армян Тифлиса. Он отличался изяществом и получил широкое распространение среди тифлиских армян.

В период развития капитализма в Армении и Грузии, особенно в Ереване и Тифлисе, народная одежда стала постепенно вытесняться европейским костюмом.

АГАСЯН А. В.

Институт искусств АН АрмССР

## О ТИФЛИССКИХ ГОДАХ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ М. С. САРЬЯНА (предреволюционный период)

Впервые Сарьян побывал в Тифлисе летом 1903 г., сразу же по окончании Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Спустя четыре года он вновь приезжает сюда. «На Кавказе (Тифлисе)» — так называется работа, созданная им в 1907 г., в пору увлечения Сарьяна эстетикой символизма. Однако по манере исполнения эта картина выпадает из общего русла сарьяновского стиля, наметившегося в произведениях мастера 1900-х годов. Вяжность образного и живописного строя обусловлена в данном случае конкретностью самого мотива. Картина лишена условности изобразительного языка, свойственной полотнам художника «голуборозовских» лет, прежде всего — известном циклу «Сказок и снов».

В 1912 г. Сарьян снова в Тифлисе. Здесь он встречается с редактором-издателем журнала «Гехарвест» («Искусство») Гарегинном Левоняном и пишет его портрет, который художник считает «одной из лучших своих работ в этом жанре».

Композиционное решение картины не противоречит портретной концепции, воплощенной ранее в «Автопортрете» или в «П-те Н. С. Щукша». Вместе с тем работу 1912 г. отличает иное качественное наполнение. Психологический рисунок образа значительно усложнен.

В мае 1914 г. Сарьян в очередной раз посещает Тифлис, где вместе с председателем Армянского этнографического общества Ервандом Лалаяном проводит предварительную работу по организации на местах охраны памятников древнеармянского зодчества.

С лета 1915 и по февраль 1918 гг. Сарьян почти безвыездно живет в Тифлисе. То был один из наиболее мрачных периодов жизни Сарьяна. Весной 1915 г., находясь в Эчмиадзине, он становится свидетелем трагедии родного народа и переживает сильнейшее душевное потрясение. Однако прошедший сквозь это, художник отказывается изображать смерть, а темой своего творчества избрать страдание. Оставаясь верным себе, он создает серию «Цветов», утверждающих радость бытия и торжество жизни.

Но физически Сарьян надломлен — он не может работать в полную силу и в период с 1915 по 1920 гг. пишет в среднем лишь по пять-шесть живописных работ. Среди них — несколько полотен, посвященных Тифлису: «Улица в Тифлисе», «Домик в Тифлисе», «Берега Куры», «День. Старый Тифлис», «Старый Тифлис» — все 1917 г. Последняя картина (Гос. музей искусств Груз. ССР) наиболее примечательна. Типичный для произведений Сарьяна строгий слуховой ритм придает ей особую остроту и характерность. Но в отличие от «классических» работ художника 1910-х годов (таких, как «Улица. Полдень», «Идущая женщина», или «Финиковая пальма») картина эта лишена обобщений, она сдержана и несколько дробна по колориту.

В мае 1916 г. в Тифлисе Сарьян принимает участие в учредительном собрании Союза художников-армян и вскоре выполняет его графическую эмблему. На первой выставке, организованной Союзом в феврале 1917 г., он экспонирует работы, созданные главным образом в 1900-е годы («П-т г-жи Африкян», 1905 г., натюрморт «Желтые цветы», 1909 г. и др.).

В Тифлисе художник знакомится с Лусик Агаян и 17 апреля 1916 г. венчается с ней в Цхветях.

20 февраля 1918 г. Сарьян выезжает из Тифлиса в Ново-Нахичевань.

Рассматриваемый период в творчестве художника означал время «переоценки ценностей». Появились мотивы, не свойственные Сарьяну и вскоре преодоленные им; тяга к натурному методу неожиданно совпала с крайним декоративизмом в духе матиссовых «арабесок», а цвет утратил былую звучность...

Но сквозь симптомы кризиса угадывалось и новое. В натюрмортах Сарьяна впервые столь откровенно выявилась связь с национальной изобразительной традицией, до того выступавшая подспудно. Впервые художник обратился к монументальной композиции, создав панно «В Персии» (1915 г.), где принцип «панорамного» видения, окончательно сформулированный Сарьяном лишь в занавесе Ереванского Гостеатра (1923 г.), уже предвещал дальнейший путь.

АНВАЗЯН М. А.

Институт искусств АН АрмССР

## О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ГРУЗИНСКОЙ И АРМЯНСКОЙ СОВЕТСКОЙ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ

Портретный жанр постоянно в центре внимания советских художников — представителей различных национальных школ.

Их творчество объединяет много общих черт (гуманизм, интернационализм, правдивое раскрытие духовной жизни человека, активный интерес к современнику, к формированию новых черт его характера и т. д.).

Вместе с тем, в портретном искусстве различных национальных школ складывались и складываются свои особенности, которые четче определяют их характер и облик данного жанра и еще более обогащают идейно-художественное содержание всей советской портретной живописи.

Нашей задачей является первая и далеко не исчерпывающая попытка выявить некоторые своеобразные особенности, присущие грузинской и армянской портретной живописи советского периода.

На материале ряда лучших портретных произведений, созданных на протяжении нескольких десятилетий грузинскими мастерами различных и ярких творческих индивиду-

альностей, как И. Тоидзе, Д. Какабадзе, Л. Гуднашвили, К. Магалашвили, Г. Геловани, Э. Каландадзе, Н. Ианкошвили, З. Нижарадзе, Р. Тордиа и др., четко прослеживаются романтические черты, объединяющие между собой их работы. В этих же произведениях определенно выявляется общая склонность художников к созданию биографического портрета.

В композиционном построении это погрудные, торсовые портреты, а также портреты в полный рост. Глубокому эмоциональному звучанию портретных образов во многом способствует пастозная, плотная живопись, материально передающая формы лица, фигуры, окружающей среды, подчеркнутая пластика форм, конструктивное построение композиции.

При сравнении портретных произведений грузинских мастеров с портретными произведениями армянских мастеров различных поколений, таких как М. Сарьян, С. Агаджанян, Е. Татевосян, А. Бажбеук-Меликян, М. Абемян, М. и Е. Асламазяны, О. Зардарян, А. Галени, Л. Бажбеук-Меликян, М. Аветисян, А. Мелконян, М. Петросян и др. выявляются иные особенности. В острых по характеристике портретных образах отсутствуют романтические черты, которые ярко выступают в портретах, созданных грузинскими мастерами. Армянские художники скорее создают портреты-характеристики, нежели портреты-биографии. В композиционном построении они чаще используют оплечные портреты, а также погрудные и торсовые, но почти не создают портретов в полный рост. Эмоциональная выразительность портретных образов очень сильна и порой доходит до сильной экспрессивности. Живопись носит декоративный характер, где цвет в основном — носитель эмоционального заряда.

АЛИБЕГАШВИЛИ Г. В.

Институт истории грузинского  
искусства АН ГССР

## СОВРЕМЕННОСТЬ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДАВИДА КАКАБАДЗЕ

Оригинальность творчества Д. Какабадзе, развитие ко-

того охватывает предреволюционные и 20—40 гг. после Октябрьской революции, раскрывается прежде всего в синтезе проблем современности и художественных традиций национального искусства.

Корни национальной культуры, сказавшиеся в творчестве Д. Какабадзе в особенностях колорита, декоративности композиции, в стремлении к четкой определенности рисунка, нашли выражение и в его теоретических изысканиях, связанных и с философией современного искусства.

Призвание Д. Какабадзе — не подробное повествование, а стремление к познанию «духа» эпохи с ее грандиозными техническими завоеваниями. Отсюда — интерес к современности, к ее динамичному ритму, что в произведениях художника выявилося в активном вторжении в пейзажные композиции темы индустрии, выраженной то в обобщенных символах, то в композициях, в которых элементы индустрии, очерченные линейкой, четко противопоставлены исполненным «кудрявым» рисунком изображениям живой природы.

Проблема пространственности — одна из основных проблем в творчестве Д. Какабадзе, получившая наиболее яркое выражение в серии «меретинских» пейзажей и определившая художественный принцип декоративной структуры композиций в целом, раскрывается в непосредственной связи с особенностью видения художника, его интересом не к частным, а к общим, наиболее специфическим признакам предметов и явлений, к обобщениям большого масштаба.

В серии чисто декоративных композиций (они не имеют конкретных названий, и в них нет ни одной абстрагированной реальной формы) россыпь красочных пятен, ассоциирующаяся с пространством космических пейзажей небосвода, динамика линий, зеркальных поверхностей, в микрокадре, преломляющих большие пространства, выявленного в художественно-образных признаках динамичного времени.

Творчество Д. Какабадзе некоторым образом опережало эпоху, вернее в нем последовательно продолжали развиваться, определившиеся в первой четверти нашего века, в период значительных исторических перемен, поиски современных форм выражения, соответствующих времени больших образных обобщений. Художник неуклонно продолжал развивать эти искания и в период, когда этот процесс в истории советского искусства был прерван исторически обусловленной

тенденцией к документальной повествовательности, повлекшей за собой на определенное время узкое понимание задач реализма в искусстве. Сегодня, когда эпоху космических завоеваний глобальные задачи определяют с целью образной выразительности, тенденции к монументальности, обобщенным формам и условным композициям, с применением широкого диапазона богатого арсенала художественных средств во всех отраслях изобразительного искусства, произведения Д. Какабадзе представляются в авангарде решения подобных проблем современного искусства.

АРУТЮНЯН Л. Г.  
Арм. филиал ВНИИТЭ

### СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ БРОНЗ ЛЧАШЕНА И ЛЧАШЕНСКОГО ТИПА

Лчашенские бронзы представляют собой наиболее характерную и значительную группу произведений круглой металлопластики эпохи бронзы Армянского нагорья. Термин «лчашенские бронзы» включает в себя культовые седельковые крючки — якоревидные изделия, украшенные зооморфными, реже — антропоморфными статуэтками. Кроме бассейна озера Севан эти уникальные произведения художественного ремесла были обнаружены и в северо-западной части Армянской ССР (Гугарк, Ширак). Бронзы лчашенского типа довольно разнообразны по тематике и композиционным приемам оформления скульптурных украшений, размерам и массе, по времени и месту изготовления. Независимо от всего этого им присущи характерные якоревидные основания. Именно эта особенность и позволяет считать их утилитарными по происхождению художественными изделиями и объединить в самостоятельную типологическую группу. Вместе с тем схема этих изделий не просто традиционна или оригинальна сама по себе, но органически связана с формой и содержанием украшающих их скульптурных изображений.

Композиционно они состоят из двух частей: верхней — декоративной и нижней — функциональной. Верхняя обычно представляет собой однофигурную или многофигурную статуэтку, а нижняя — стержень с якоревидным основанием,

которое иногда также украшалось. Лчашенские бронзы типологически родственны седелковым кольцам Шумера, Элама и Луристана и седелковым крюкам Анатолии. Это особенно важно, поскольку археологические материалы свидетельствуют об общности и идейно-художественных традиций, и изобразительно-технических приемов. Как показывает сравнение, и на Армянском нагорье, и в отмеченных районах Передней Азии седелковые кольца и седелковые крюки являлись художественно-утилитарными изделиями, выполнявшими культовые функции.

Идеологические традиции вместе с устойчивыми изобразительно-техническими канонами способствовали выработке и сохранению на протяжении почти пяти столетий той совокупности стилистических признаков, которые способствовали созданию условных образов, характерных именно для бронз лчашенского типа.

Трактовка формы и ее фактура (особенно в ранних вещах) восходят к технике обработки керамической скульптуры.

Лчашенские и лчашенского типа бронзы отличаются строгим единством содержания и формы. Это впечатление достигается благодаря гармонично субординированной целостности основных и второстепенных композиционных элементов. По своему исполнению и смысловой значимости статуэтки выходят за пределы обычного представления о прикладной пластике и воспринимаются масштабными, монументальными произведениями.

Анализ стилистических особенностей позволяет считать, что, несмотря на близость бронз лчашенского типа к аналогиям III—II тыс. до н. э. в отдельных районах Передней Азии, металлопластика лчашенской культуры (как и гончарное производство) развивалось довольно обособленно, традиционно-местными путями. Наряду с этим стилистические признаки, присущие лчашенским бронзам, достаточно архаичны и характерны для более раннего периода.

## ПЕРВЫЕ ГЕНЕРАЛЬНЫЕ ПЛАНЫ ГОРОДОВ СОВЕТСКОЙ ГРУЗИИ

Утверждение Советской власти в Грузии, ставшее началом коренных перемен в политической, социально-экономической и культурной жизни народа, имело решающее значение в развитии градостроительства, которое становится одним из значительных факторов социальной реформы.

20-е—30-е годы, являющиеся фактически началом профессионального градостроительства — одни из важнейших, качественно новых этапов в многовековой истории архитектурного творчества в Грузии.

20-е годы, в основном, характеризуются проведением жизненно необходимых работ по восстановлению и реконструкции городского хозяйства и борьбой с жилищным кризисом. Тогда же намечаются первые шаги градостроительной деятельности, выразившиеся в появлении программ и соображений по составлению единых планов реконструкции городов Грузии, не получивших, однако, должного развития и практического воплощения из-за сложного комплекса проблем тех лет. Эта деятельность стимулируется бурным развитием советского градостроительства, достигнутого уже в эти годы значительных творческих успехов, в частности, в Закавказье; воплощением этих успехов можно признать составление генеральных планов городов Еревана и Баку.

Особое значение имеют 30-е годы, когда составляются генеральные планы реконструкций главных городов Грузии. Эти проекты, отражавшие многие передовые принципы мирового градостроительства, заложили прочную основу, определили перспективы дальнейшего развития и сыграли значительную роль в формировании современного облика городов.

Общей характерной чертой этих генеральных планов является их социальная направленность. Впервые в Грузии, в городах, осмысленных как единичный организм, осуществляется функциональное зонирование, создается единая система озеленения и дифференцированная сеть улиц и магистралей. С этими генпланами связано утверждение прогрессив-

ных принципов организации жилых кварталов районов и промышленных территорий. Положительной оценки заслуживает и постановка вопроса эстетики города, хотя, на данном этапе, эта сторона отставала по сравнению с разрешением социально-функциональных вопросов.

АСРАТЯН М. М.

Институт искусств АН АрмССР

## КРЕПОСТЬ КАХЕНИ

Крепость Кахени расположена на небольшой возвышенности у села Дангадаем (бывшее Неркин Талин) Талинского района Армянской ССР. Этот малоизвестный в специальной литературе архитектурный комплекс имеет несколько строительных периодов. Существование крепости уже в раннем средневековье подтверждается свидетельством историка Ованеса Драсханакертци о том, что она подверглась нападению со стороны арабов в конце 60-х и начале 70-х годов VIII века. После разрушения крепость, по всей вероятности, была восстановлена Багратидами в IX—X вв. и входила в их владения. К этому периоду относится древнее ядро комплекса — прямоугольный замок без башен (наружные размеры  $13,4 \times 15,6$  м). Мощные стены замка выложены из красного туфа чистой тески на известковом растворе. В верхней части стен находятся бойницы. Эта первоначальная часть крепости своей архитектурой перекликается с другим оборонительным сооружением Багратидской Армении — замком Гусанагюха в Анийском районе. Оба замка фактически являются фортами, защищавшими подступы к столице Армении Ани, и расположены на основных дорогах, ведущих к ней.

В XII в. замок Кахени был реконструирован: к четырем его стенам, а также на восточном и южном углах были пристроены башни с различной конфигурацией (северо-западная и юго-восточная снаружи пятигранные, северо-восточная в плане параболическая, остальные полукруглые). На юго-западной башне, в плоской декоративной нише высечена рельефная надпись на арабском языке, сообщающая, что башни были возведены в 1174 г. последним Шаддадидским правителем Ани Султаном ибн Махмудом ибн Шавуром.

После освобождения в 1200 г. Ширака и Ани амирспасаларом Закарэ крепость Кахени была расширена — замковая часть была окружена крепостными стенами и полукруглыми башнями. Она возведена из того же красного туфа чистой тески, что и центральная часть. Ныне остались лишь северный и юго-западный отрезки крепостных стен. На северо-восточной башне снаружи сохранилась армянская надпись с именем зодчего — Ованеса Каргорца. Внутри крепости в XIII в. была построена зальная церковь, примыкающая к северной стене.

Последующее расширение Кахени произошло уже в XIX в. Ереванский сардар Гусейн хан в 1812 г. построил вокруг крепости новые стены, составляющие в плане восьмиугольник (с поперечником около 200 м). На углах возведены четырехгранные башни (только северная башня с входом имеет полукруглый план). Толстые стены (ширина доходит до 4-х м) построены из рваного камня на глиняном растворе и имеют амбразуры, рассчитанные на огнестрельное оружие.

Крепость имеет также ведущий к ущелью потайной ход, представляющий собой галерею (внутренние размеры 0,75 × 1,5 м) с каменными стенами, перекрытую крупными базальтовыми плитами.

Архитектура крепости Кахени имеет важное значение для истории средневекового фортификационного искусства, представляя фактически все основные этапы его развития.

БАБАЯН Н. А.

Институт искусств АН АрмССР

### «ХАТАБАЛА» Г. СУНДУКЯНА НА ГРУЗИНСКОЙ «АКТЕРСКОЙ» СЦЕНЕ

Для выявления основной идейной позиции грузинской театральной культуры второй половины XIX века, обратившись к таким важным аспектам как аспект восприятия «Хатабала» грузинской театрально-общественной мыслью и к самому действию как к актерской интерпретации драматургического материала на сцене, не упуская из виду и исследование внутритеатральных процессов, где каждое новое десятилетие отмечается изменениями этапного значения, имея в ви-

ду, что грузинский театр 19 века — это также «актерский» театр, можно сделать предположения, что

а) в 70-е годы восторженность прессы и зрителя при постановке «Хатабала» объясняется обостренной действительностью, актуальностью этических и эстетических принципов драматурга, неординарным театральным сотворчеством драматурга с актерами, в результате чего происходил процесс рождения драматурга-режиссера, где «постановочные» начала режиссуры брали вверх над «педагогическими», что вело к той «ансамблевости», сыгранности, которые далеко выходили за пределы «актерского» театра, не ломая еще его эстетики, но являясь уже серьезным предвестником революционных перемен на театре) и стремительный рост мастерства актерского искусства. В свете сказанного, думается, что это не могло не способствовать возрождению грузинского театра и созданию вскоре этими же актерами теории актерского мастерства;

б) в 80-е годы наблюдается противоречивость суждений А. Церетели о творчестве Г. Сундукяна. Признавая его драматургический талант, А. Церетели одновременно не приемлет образы купцов. Объясняется это, по-видимому, субъективной болезненной реакцией современника на объективный ход истории: активность буржуа во всех сферах общественной жизни Грузии.

Не менее резки были в суждениях и такие яркие представители общественно-театральной мысли как А. Чавчавадзе и В. Гуния. Они, отдавая должное таланту драматурга, высказывали эстетическое и этическое неприятие образа Маргарит. (На наш взгляд, речь идет о сценическом образе).

Исследование материала позволяет данное явление объяснять чрезвычайной остротой творческой актерской жизни «Хатабала». Если в 70-е годы комедийность была важнейшим качеством спектаклей, то в 80-е годы происходит процесс эволюции комического стиля, движение к социально-трагическим элементам в комической ситуации. Так грузинский театр усиливает свою позицию гражданственности при решении морально-этических и общественно-социальных проблем;

в) в 90-е годы XIX в. и в начале XX века отмечается глубокое почтение к драматургу-режиссеру Г. Сундукяну и его пьесе «Хатабала», продолжавшей свою сценическую жизнь.

Если в 70—80 гг. едва раздавались пожелания большей активизации сценического действия, то в 90-е годы XIX в. и в начале XX века театр, пресса и зритель ждали рождения режиссера нового типа, режиссера-автора спектакля, который сумеет разрешить вопрос интерпретации пьесы. Миссия драматурга-режиссера Г. Сундукяна исчерпала себя на театре и нашла свое выражение в этот период при переиздании его произведений: здесь сильно разрослись ремарки, выражающие не только психо-физическое состояние актера, но и чисто режиссерские, постановочно-декоративного порядка.

На основании вышесказанного можно прийти к выводу, что основная идейная позиция грузинской театральной культуры была обусловлена проблемами, стоявшими перед прогрессивной общественностью Грузии и разрешавшимися и на основе армянского феномена, где также, как в европейском и русском театрах происходили внутритеатральные явления.

БАБАЯН Л. М.

Институт искусств АН АрмССР

## ТАМАНЯН И ИСРАЕЛЯН

Сопоставление творческого вклада двух больших мастеров архитектуры дело всегда очень сложное и не всегда может привести к однозначным суждениям.

Однако роль творчества Александра Таманяна и Рафаэла Исраеляна для формирования стилистической направленности армянской советской архитектуры 20—30-х и 40—70-х годов (А. Таманян работал в Армении в 1923—1936 гг. Р. Исраелян — в 1936—1973 гг.) настолько значительна, отражение их композиционных идей, приемов и принципов в становлении армянской архитектуры настолько очевидно и плодотворно, что без анализа их творческого кредо трудно теоретически осмыслить этапы развития нашей архитектуры в период 1935—1975 гг. А. Таманян разработал первый советский проект планировки Еревана и создал ряд выдающихся произведений. В Таманяне за планировщиком неотступно следовал художник-архитектор, мыслящий простран-

ственными образами и крупными формами. Уже в генплане Еревана (1924 г.) зодчий задумал основные ансамбли города с их объемно-пространственным решением и архитектурной идеей композиции.

Дом правительства не только предрешил градостроительную композицию площади Ленина и характер архитектуры будущих зданий, но и стал «архитектурной энциклопедией» для поколений армянских архитекторов.

Таманян — «первопроходец», открывший для современников живые и перспективные истоки национального зодчества, показавший первый яркий и талантливый пример творческого освоения прогрессивных традиций.

Р. Исраелян принадлежит к поколению, которое смотрело на наследие двояко — и непосредственно, и «через Таманяна». Имея перед глазами новаторское, талантливое и совершенное по мастерству воплощение национальных архитектурных форм, нелегко было отвлечься от его обаяния, пренебречь его достижениями и творческими находками, не использовать его приемов.

Отношение Исраеляна к армянскому национальному зодчеству сформировалось уже в годы обучения в институте им. Репина АХ в Ленинграде, но оно еще не нашло полноценного отражения в студенческих работах, выполненных в целом в духе конструктивизма и функционализма. В период работы в Ереване (1936—1973) Исраелян в своих произведениях расширил возможности проникновения в глубину принципов национального зодчества, обогатил свою палитру новыми приемами достижения художественной выразительности на всех уровнях, от объемно-пространственной композиции до форм и деталей.

Исраелян развил заложенное в произведениях Таманяна умение создавать родственные национальному зодчеству сооружения без конкретных заимствований, не вызывающих ассоциаций с тем или иным памятником. Исраелян новаторство видел в умении по-новому раскрыть идейно-функциональное содержание сооружения, использовать пластические возможности его внутренней структуры для рационального и выразительного построения его интерьеров, неповторимого объемно-пространственного решения.

Опираясь на наследие Таманяна и развивая его творческие принципы, Израелян открыл мир новых образов необычайной художественной силы, тем самым заняв свое почетное место в советской архитектуре рядом с основоположником новой армянской архитектуры.

БАБАЯН Ф. С.

Институт археологии и этнографии

АН АрмССР

## ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ ОБЩНОСТЬ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ПОЛИВНОЙ КЕРАМИКЕ ЗАКАВКАЗЬЯ

В ходе многолетних систематических археологических исследований по изучению средневековых городов Армении обнаружены обширные комплексы изделий материального производства. Среди них одно из ведущих мест принадлежит поливной керамике.

Анализ многообразной по формам и орнаментальным мотивам керамики свидетельствует о высоком профессионализме мастеров-ремесленников.

В IX—X вв. ведущим орнаментальным мотивом поливной керамики является четкий узор геометрического и растительного характера, находящий свои убедительные аналоги во всем ареале ее распространения (Передняя и Средняя Азия, Закавказье).

В XI—XIII вв. прослеживаются существенные изменения в декорировке поливной посуды, цветовая гамма узора становится более выразительной; характерно введение зооморфных и антропоморфных изображений в сочетании с растительным орнаментом.

Исследование поливной керамики IX—XIII вв. отчетливо иллюстрирует общность форм и орнаментальных мотивов в разных центрах ее изготовления (Армения, Грузия, Азербайджан).

Наряду с общностью элементов декора зафиксированы складывавшиеся на протяжении тысячелетий локальные отличия, присущие тому или иному региону.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО  
СВОЕОБРАЗИЯ СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ

В архитектурном процессе последних десятилетий понятие «национальное своеобразие» нередко приобретало альтернативное значение.

Национально-традиционное формотворчество представляет собой одну из наиболее активных оппозиций тотальному техннцизму.

Однако, распространенный как в выражении, так и в восприятии внешний подход к национальной архитектуре сообщает всей проблематике вторичное значение.

Между тем, национальная архитектура сохраняет потенциал для развития в будущем, который определен не внешними стилистическими (временными) факторами, но «внутренними формами» культуры, трансцендентными во времени (вневременными) сущностными особенностями.

Национальное своеобразие архитектуры, являющееся результатом преемственного развития последовательного ряда этапов, в вертикальном срезе можно представить как пространственно-временное «древо» с многочисленными ответвлениями, но с единым «стволом», пронизывающим и связывающим разные эпохи и разные идеологии и при этом сохраняющим известную непрерывность и однородность.

Национальное своеобразие архитектуры — это не отдельные характерные черты, но совокупная система черт, определяемая психическим складом, мироощущением данной нации. Только выявление особенностей всей системы создает возможность для познания и развития национальной архитектуры.

Одним из наиболее правильных способов достижения этого является определение общекультурных, сущностных особенностей пространственных структур.

Исследование принципов организации природного пространства, взаимосвязи «архитектура—природа», внешнего и внутреннего архитектурного пространства является первей-

шим аспектом в изучении национального своеобразия архитектуры.

Выдвинутые в докладе методологические позиции рассматриваются на конкретных примерах современной армянской архитектуры.

БАХТАДЗЕ И. В.

Тбилисская гос. консерватория

## О МЕТОДАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПАРАТИВИСТИКИ В ИЗУЧЕНИИ ЭТНОМУЗЫКИ НАРОДОВ ЗАКАВКАЗЬЯ

Обосновывая правомерность формирования музыкального кавказоведения как научной области и определению его места в системе наук, творчески актуальным делается выработка перспективного направления в сторону изучения межфольклорных связей на региональном уровне Закавказских (Армения, Азербайджан, Грузия) этномузыкальных культур.

В русле данного направления выдвигается концепция сравнительной типологии такого дихотомического и изофункционального подходов, которые выявляют комплексы свойств, ставшие «этнически знакомыми» и определяют типологические ареальные модели музыкального мышления каждой из культур.

С целью верификации теоретической установки создана информационно-поисковая система — «Типологическая классификация Сф».<sup>1</sup>

Скореллированные информационно-поисковые параметры селектированы исходя из главного постулата построения данной ТК — процессуального понимания народно-музыкального творчества, определения временной и пространственной специфики объективизации этого творчества как материально-духовного производства, музыкально-коммуникальной системы. Данная позиция определила функциональный подход к материалу, а комплексная обработка его большого корпуса обусловила статистический метод анализа.

В рамках единой методологической установки формули-

---

<sup>1</sup> «Функциональная система».

руются перспективные выводы: типологизация по классификационной схеме Сф может выявить и определить детерминанты внутринационального уровня, а в частности:

а) синхронные связи «горизонтального» порядка, перманентно действующие в этнокультурном процессе и вырабатывающие определенную систему стабильных и мобильных структур данной этномызыки;

б) дихронные связи «вертикального» порядка, вырабатывающие генетически ведущие комплексы и имманентно конструирующие типы (структуры) музыкального мышления данного этноса, ее стабильные «символы»;

в) выявляются и определяются также «слои» ассимиляционного и интегративного характера, обусловленные межфольклорными информационными связями и в «горизонталь», и в «вертикали».

БЕРИДЗЕ Г. П.

Институт истории грузинского  
искусства АН СССР

## АРХИТЕКТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ В СООРУЖЕНИЯХ ЗАГЭС И ЕРГЭС-1

Для архитектуры первого десятилетия после установления Советской власти в Грузии и Армении характерно появление новой, ранее не известной или малораспространенной тематики, в том числе и среди объектов промышленной архитектуры.

Восстановление и развитие промышленности требовало мощной энергетической базы, и поэтому, несмотря на сложность финансирования и строительства энергетических сооружений, в первые же годы Советской власти в Закавказье возводятся сразу несколько электростанций. Среди них важнейшими являются в Грузии Земоавчальская гидроэлектростанция — ЗАГЭС на реке Куре (1922—1927 гг.) и в Армении Ереванская гидроэлектростанция — ЕрГЭС-1 на реке Раздан (1923—1926 гг.).

Архитекторы и строители тепловых и гидроэлектростанций, которые были созданы в Грузии до 1917 г., по понятным причинам не ставили перед собой задачу творческой переработки национальных архитектурных форм, занявшей в пер-

вый период развития грузинской советской архитектуры значительное место и ставшей важной творческой проблемой. Примером свособразного решения этой проблемы является архитектура ЗАГЭСа.

Задача творческого использования национального архитектурного наследия стояла и при проектировании ЕрГЭС-1.

Сравнение архитектуры ЗАГЭСа и ЕрГЭС-1 дает основание утверждать, что, несмотря на идентичные в основном условия социального, экономического и технического характера, своеобразие творческого мышления авторов, конкретные природные условия и национальные архитектурные традиции дали совершенно различные формальные результаты при полном удовлетворении технологических и функциональных требований.

БАЧНАДЗЕ М. А.

Институт истории грузинского  
искусства АН СССР

## ПРИМЕР ИЗОБРАЖЕНИЯ ПОЛНОГО ДЕНСУСНОГО ЧИНА НА АЛТАРНОЙ ПРЕГРАДЕ

1. Алтарная преграда — один из важнейших элементов интерьера церкви. Она находится непосредственно перед взором молящихся, и поэтому ее украшению придавалось большое значение. Изучению алтарных преград Грузии Р. О. Шмерлинг посвятила свой фундаментальный труд «Малые формы в архитектуре средневековой Грузии».

Происхождение и развитие алтарной преграды имеет многовековую историю.

2. В Грузии украшение алтарных преград наблюдается с VI в. Это в основном скульптурные орнаменты и рельефы с изображением евангельских сцен или отдельных фигур святых.

Сравнительно мало в Грузии сохранилось украшенных росписью преград.

3. В Кахетии, в селении Алвани, в церкви Иоанна Крестителя, хорошо сохранилась алтарная преграда с изображением полного Денсусного чина. В центре, на большом троне восседает Христос, по бокам — Богоматерь с Иоанном Крес-

тителем и по шести апостолов с каждой стороны. Замыкают ряд по одному серафиму. Это единственная преграда, не вошедшая в труд Р. О. Шмерлинг.

4. Несмотря на то, что изображение Денсуса было очень распространено в Грузии, на преградах оно встречается крайне редко. Среди многочисленных памятников были известны всего два резных и два живописных примера. Роспись Алвани пополнила этот список.

В Давид Гареджи (XII в.) изображения Христа, Богоматери, Иоанна Крестителя и двух архангелов поясные и обрамлены четырехугольными рамками. В Матани (XV—XVI вв.) добавлены 12 апостолов, но опять-таки полуфигурные изображения помещены в полуциркульные арки и напоминают древний принцип украшения антаблемента отдельными иконами.

5. В Алвани осуществлен новый подход: три центральных изображения помещены в одну большую стрельчатую арку, а остальные — в более узкие, высокие арки такой же формы.

Апостолы стоят в свободных позах, во весь рост, и как бы направляются к композиционному и смысловому центру — к фигуре Христа. Сюда же обращены Богоматерь и Преподобный. Это уже не отдельные иконы, а определенная композиция, в которой движущиеся к статическому центру фигуры фриза замыкаются изображениями серафимов. Благодаря ктиторским портретам мы можем датировать эту роспись — 1529—1531 годами.

ВОЛЬСКАЯ А. И.

Институт истории грузинского  
искусства АН ГССР

## РОСПИСИ ПЕЩЕРНЫХ МОНАСТЫРЕЙ ДАВИД ГАРЕДЖИ

1. Настенные росписи пещерных монастырей Давид Гареджи имеют большое значение не только для истории древнегрузинской живописи, но представляют также значительный по ряду вопросов материал для изучения средневекового христианского искусства.

2. Гареджийские монастыри, территориально входящие в Гареджи, были основаны в VI в. одним из грузинских подвижников, «тринадцати сирийских отцов» — св. Давидом. В средние века — это один из самых значительных религиозных очагов страны и большой культурно-просветительский центр, в котором были сосредоточены местные литературная и живописная школы.

3. Живописная школа представлена довольно большим количеством росписей, украшающих церкви, трапезные, кельи различных обитателей Гареджи, начиная от периода формирования школы, когда создавалась соответственно требованиям времени система неполных росписей (Саберееби, Додо, Цамебули IX—X вв.) до периода XI—XIII вв., когда уже окончательно сложилась полная система росписей, с включением двенадцати праздников, согласно принятой из Византии художественной традиции (росписи Удабно, Додо, Бертубани, Натлис-мцемели, Колагирри и др.). Кульминацией развития гареджийских росписей являются памятники начала XIII в. — живописный декор храма и трапезной Бертубани.

4. В эволюции стиля гареджийские росписи отражают, с одной стороны, общий ход развития грузинской средневековой живописи, а с другой, — этапы формирования и развития местной монастырской школы живописи с ее локальными художественными признаками.

5. Специфически местный характер росписям Гареджи придает прежде всего изображение монастырского патрона святого Давида и сцен из его жития, а также стилистические и иконографические особенности.

Устойчивость местных традиций прослеживается до конца XIII в., времени существования живописной школы.

6. Гареджийские росписи предлагают уникальный материал по системе живописного декора трапезных (XI—XIII вв.), составленный в зависимости от функционального назначения помещения.

7. Гареджийская школа живописи, создавшая высокохудожественные росписи с локальными чертами, занимает значительное место в истории развития грузинской средневековой живописи и свидетельствует о богатстве ее различных направлений.

## ТИФЛИС В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АРМЯНСКИХ ХУДОЖНИКОВ КОНЦА XIX И НАЧАЛА XX ВВ.

Тифлис был административным и культурным центром Закавказья. Туда стремилась вся армянская интеллигенция, ибо он был крупным очагом армянской культуры нового времени.

Тифлис жил насыщенной художественной жизнью. С Тифлисом связаны имена нескольких поколений династии художников Овнатаянгов. Там писали свои полотна Степанос Нерсисян, Амаяк Акопян, Гнго Шарбабчян, Арутюн Шамшисян, Егише Татевосян, Вано Хождабекян и Геворг Башинджагян. Их полотна вошли в золотой фонд армянского изобразительного искусства. Этим очень различных художников роднит любовь к Тифлису, к его особому колориту, своеобразному быту, к нестройной многонациональной толпе на его майданах, к остро-характерным образам кинто и карачохели, к его пышным праздникам и пикникам на лоне природы. Все это стало основной тематикой их картин, которые, помимо большой художественной ценности, приобрели историческую и этнографическую ценность, так как их произведения отражают быт, нравы и обычаи всех сословий тогдашнего тифлисского общества.

Большой интерес представляют собой портреты Акона Овнатаяна. Замечательный портретист постиг и сумел передать сложный внутренний мир человека, его духовное богатство. Он, проникая в тайну женского очарования, умел приобщить к ней зрителя (портреты Меликовой и Натальи Теумян). Он умел обнаружить силу женского ума и характера (портрет княгини Орбеллиани), мудрость старости (портрет католикаса Нерсеса).

Пышные празднества Хейнобы нашли отражение в полотнах А. Шамшисяна и Г. Шарбабчяна. Жизнь ремесленников в мастерских («Чувячники», «Портрет ювелира Алека») и неповторимость тифлисской сирачханы нашли отражение в творчестве Амаяка Акопяна. «Пикник на берегу Куры» кисти Степаноса Нерсисяна стал своеобразным отражением жизни и сословных взаимоотношений тифлисского об-

щества, наглядным примером быта того времени с их социальной окраской.

Остро наблюдаемы и с большим юмором выполнены рисунки Ваню Ходжабекяна, посвященные колоритной жизни кинто.

Многие из этих художников писали природу Тифлиса, его прекрасные сады, тесные, овечьи своеобразной поэзией. круто спускающиеся к реке улочки, дома с резными балконами (А. Акопян, Г. Башинджагян).

ГРИГОРЯН В. М.

Вычислительный центр АН

АрмССР и ЕрГУ

МНАЦАКАНЯН С. С.

Институт искусств АН АрмССР

## СОЗДАНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ АВТОМАТИЗИРОВАННЫХ БАНКОВ ДАННЫХ ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ И АРХИТЕКТУРЕ АРМЕНИИ

В связи с разработкой системы информационного обеспечения учреждений культуры в Вычислительном центре АН АрмССР и ЕрГос. Университета и в Институте искусств АН АрмССР были совместно предприняты исследования с целью разработки автоматизированных банков данных по архитектурной культуре и по изобразительному искусству Армении. Работы проводились в соответствии с договором о научно-техническом сотрудничестве указанных организаций, заключенным 1. VI. 1980. Предварительные итоги выглядят следующим образом.

1. Подготовлены общие характеристики автоматизированных банков данных, включающих произведения искусства; разработана наиболее приемлемая структура банков и методика их реализации на ЭВМ ЕС-1030.

2. Начата паспортизация объектов архитектурной культуры древней и средневековой Армении в соответствии с разработанным в ВЦ АН АрмССР и ЕрГУ первым вариантом машинно-ориентированного информационного паспорта архитектурных памятников. Осуществлена демонстрация полученных результатов на ЭВМ ЕС-1030.

3. В сотрудничестве с Институтом искусств АН АрмССР продолжается разработка второго варианта структуры информационного паспорта архитектурных памятников и методик его заполнения, а также системы специальных рубрикаторов, обслуживающих банк данных.

4. В соответствии с разработанным в Институте искусств АН АрмССР машинно-ориентированным информационным паспортом произведений станковой живописи и графики, находящихся в фондах музеев и частных собраний, уже начата паспортизация произведений искусства, находящихся в Государственной Картинной галерее Армении и в Музее Мартироса Сарьяна. Создана система специальных рубрикаторов и методика заполнения паспорта произведений станковой живописи и графики. Осуществлена демонстрация полученных результатов на ЭВМ ЕС-1030.

5. Подготовлены рекомендации работы с автоматизированным банком-данных «Объекты культуры Армянской ССР» в диалоговом режиме. Разрабатывается номенклатура запросов и прогнозируются ожидаемые результаты. Разработана характеристика возможностей эксплуатации системы в целях эффективного использования информационных массивов.

6. Предусматривается возможность стыковки процессоров вычислительного комплекса с выносными внешними устройствами (терминалами) для коллективного пользования автоматизированными банками данных.

\* \* \*

Создание компьютерной системы банков данных, обеспечивающей принципиально новые возможности использования исследователями всего имеющегося материала (сведений о местонахождении, параметрах, авторстве, технике исполнения, современном состоянии, существовании письменных источников и т. п.) по тем или иным произведениям изобразительного искусства и архитектуры, связано с проведением ряда предварительных работ. К их числу относится, в частности, разработка машинно-ориентированных информационных паспортов произведений архитектуры, изобразительного искусства, в дальнейшем — декоративного и прикладного искусства. Эти паспорта должны быть профессионально корректными, универсальными, легко заполняемыми (без проведения для этого особых исследований), достаточно, но не чрезмерно детализованными. С целью облегчения паспортн-

зации произведений искусства представляется целесообразным выделить две стадии работы. Первая стадия предусматривает заполнение ряда граф паспорта сведениями о параметрах произведения, местонахождении, названии, времени поступления в фонды (для живописи и графики), — сведениями, сбор и формализация которых в соответствии со специально разработанными рубриками вполне доступны неспециалистам. Вторая стадия, следующая за первой, предусматривает в последующем участие специалистов (или их консультацию), с целью уточнения сведений по оставшимся графам паспорта — данных о авторстве, технике исполнения, реставрациях, специальных исследованиях и пр.

Именно такой подход к формализации сведений о произведениях изобразительного искусства и архитектуры Армении положен в основу составления машинно-ориентированных паспортов, в частности, уже осуществленного проекта составления паспорта произведений станковой живописи и графики (для заполнения этого паспорта разработана система специальных рубрикаторов и соответствующая методика формализации данных), а также второго варианта составления машинно-ориентированного информационного паспорта архитектурных памятников (разработка которых ведется С. С. Минацаканяном в Институте искусств АН АрмССР). На данном этапе предусмотрено создание демонстрационной модели второго варианта машинно-ориентированного информационного паспорта архитектурных памятников Армении, с подготовкой ряда паспортов типологически различных сооружений I—XX вв. и введением их в память электронно-вычислительной машины ЕС-1030. Этот этап является необходимым для совершенствования методики составления паспорта, а также при отборе объектов дальнейшей паспортизации (по хронологии, типологии и территориальному размещению).

Формализация историко-архитектурных данных в машинно-ориентированных информационных паспортах, включаемых в память ЭВМ, является одним из наиболее перспективных направлений оптимизации сбора и анализа информации о памятниках архитектурной культуры Закавказья. Эта работа непосредственно связана с актуальными задачами дальнейшего углубленного исследования, охраны, реставрации и современного использования памятников архитектурного наследия нашей страны.

## О СПЕЦИФИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕЛЕФИЛЬМА

Премьеры телефильмов обычно проходят в кинозалах, на киноэкранах. Невольно приходишь к выводу, что наших телережиссерам чужд экран телевизора. Создают они свои фильмы в расчете на большой экран. Говорить о фильмах, наделенных телевизионной спецификой, просто не приходится. Сплошь и рядом произведения для малого экрана создаются на языке кино и театра. Снимая для телевидения, режиссеры оглядываются на кинематограф. Само слово «фильм» для них становится синонимом слова «кино». Но ведь «фильм» в переводе означает всего лишь «пленка». А пленка не более чем технический материал для творчества.

Конечно, телекино не должно развиваться в изоляции. Оно должно осваивать богатейший опыт других искусств. Но одно дело осваивать опыт, перерабатывать его применительно к требованиям телеэкрана, другое — слепо копировать чужие образцы.

В определении специфики телефильма важен разговор о двух проблемах: проблеме тематики и темпо-ритмическом строе телефильмов.

Часто режиссеры начинают снимать, не решив, для чего делается тот или иной фильм, на кого он рассчитан, к кому он обращен. Может показаться, что авторам некоторых телефильмов сознание зрителя представляется чистым листом бумаги, на котором они запечатлевают образы и понятия в той системе, в том эмоциональном ключе, которые просто не рассчитаны на какое-либо сопротивление их воздействию. Как будто само собой разумеется, что новые мысли, новые эмоции попадают в сознание зрителя на пустое, ничем не занятое место.

Как ни странно, экранное время в телефильме меньше ценится и хуже используется, чем в «большом» кинематографе. На самом деле, должно быть наоборот: хрупкость внимания телезрителя должна определять и продолжительность фильма, и характер его ритмического рисунка.

## О ЗАИМСТВОВАНИЯХ В ТЕРМИНОЛОГИИ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

1. В терминологии прикладного искусства много заимствованных наименований. По ареальному признаку можно различать ряд типов таких заимствований: экзотические или заимствования вне региона, внутрорегиональные, межрегиональные.

2. К внерегиональным или экзотическим заимствованиям можно отнести те слова, которые заимствуются при отсутствии этнографической общности между носителями заимствуемого и заимствующего языков.

3. Внутрорегиональными (заимствованными) наименованиями реалий быта можно считать заимствования, которые возникают в языках народов, принадлежащих одному этнографическому региону.

4. Межрегиональные или общие для многих народов наименования могут быть в языках, носители которых находятся в этнографической или исторической, социально-экономической общности. Эти заимствования можно назвать и классическими или хрестоматийными.

5. Армянский и грузинский языки не имеют генеалогической общности, но лексические совпадения в наименованиях реалий быта в этих языках значительны. Многие из этих внутрорегиональных заимствований взяты из персидского или греческого, так как армяне и грузины в прошлом находились в этнографической общности с персами и греками.

Некоторые общие для этих языков наименования перешли из одного языка в другой непосредственно, то есть являются прямыми заимствованиями.

6. В условиях возросшего интереса к прикладному искусству возникает необходимость восстановления некогда существовавших, но забытых наименований. При этнографическом и искусствоведческом определении реалий требуется сопоставительная лексикографическая и источниковедческая работа, которая может быть особенно результативной для внутрорегиональных реалий и их наименований (в данном случае — работа над общими армяно-грузинскими наименованиями).

## О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РАЗВИТИЯ ГРУЗИНСКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ И МИНИАТЮРНОЙ ЖИВОПИСИ XVII ВЕКА

1. В грузинской монументальной и миниатюрной (религиозного содержания) живописи XVII века наблюдается сочетание различных художественных тенденций: следование традиции позднепалеологовского искусства, характерное и для более раннего времени (XVI в.), а также влияние иранской и западноевропейской живописи.

2. В сохранившихся памятниках первой половины XVII века (роспись северо-восточного придела главной церкви в Гелати) определяющим являются художественные принципы позднепалеологовского искусства (развитые горные и архитектурные фоны, многофигурные композиции и т. д.), и лишь в отдельных иконографических деталях прослеживается влияние западноевропейской живописи. В памятниках последней четверти XVII века (группа миниатюр Анчисхатского Гулаши, Инст. рук. АН СССР А-30; роспись «Животворящего столпа» в соборе Светицховели в Мцхета и т. д.) наряду с подходами, характерными для позднепалеологовской живописи, появляются элементы иранского искусства (преобладающее значение ярких красочных акцентов, усеянный цветами фон, отдельные декоративные мотивы). В то же время более ощутимым становится влияние западноевропейской живописи (органическая связь фигур с фоном, расположение некоторых деталей в пространстве), что имеет важное значение для развития грузинского искусства последующего времени.

3. Характерные черты рассматриваемых памятников (строгость построения композиций, подчеркивание действия фигур и легкость линейной разработки, почти не раздробляющей цельность цветового пятна) намечают связь с искусством развитого средневековья, что свидетельствует об устойчивости местных художественных традиций и демонстрирует своеобразие их переработки в соответствии с требованиями эпохи.

4. Наличие этих черт в памятниках монументальной и миниатюрной (религиозного и светского содержания) живописи XVII века является своеобразным отражением борьбы за укрепление национальной культуры от засилья мусульманского влияния.

ДЕМИРХАНИЯ А. Р.  
Институт искусств АН АрмССР

### К СЕМАНТИКЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ БЫКА НА БРОНЗОВОМ ПОЯСЕ ИЗ САМТАВРО

В изобразительном искусстве эпохи поздней бронзы и раннего железа Армянского нагорья, Грузии и смежных районов известны великолепные сюжетные бронзовые пояса, украшенные гравированными геометрическими, зоо- и антропоморфными мотивами. Изображения отражали идеологические представления, перекликаясь с культовой значимостью самого пояса, имевшего магическое значение (Б. Б. Пиотровский).

На поясе из Самтавро (IX—VIII вв. до н. э.) интерес вызывает изображение «быка» с нарочито удлиненной мордой и «рогообразным атрибутом» в виде подковы, в основании которого «выступает какой-то стержень, что совсем не вяжется с образом быка» (Н. Е. Урушадзе). Стилизованные рога ассоциируются (по Н. Е. Урушадзе) с ярмом-хомутом, а само животное с образом быка-пахаря.

Как представляется, однако, рогообразный знак самтаврского «быка» относится к важнейшим символам Древнего мира, входя в обширную группу трехчастных бинарно-симметричных композиций с симметричными сторонами и обозначенным центром между ними. Подобные универсальные символы, структурно связанные, по-видимому, с древнейшей фиксацией смерти и рождения месяца в период новолуния, преломляясь через те или иные ассоциации, неизменно отражали идею плодородия, будучи знаками обновления жизни. Центральная фигура таких символов (иногда не изображаемая) обычно представлена знаком всепорождающего лопы (треугольником, ромбом, шевроном, овалом, чашечным углублением и т. д.), сочетавшимся нередко с вертикальным аллоэлементом мирового дерева (дерево, столп, повернутый

вершиной вверх треугольник или конус, гора, антропоморфная фигура и т. д.). Каждый из таких элементов, будучи возможным посредствующим звеном в элементарном космогоническом акте, мог ассоциироваться с фаллосом, выступающим как мировое дерево (ср. древнеегипетскую космогоническую модель вселенной с богиней неба Нут и богом земли Гебом, поднятие дэда в Египте, или шаманского дерева — как мирового дерева). В результате совмещения женского начала с вертикалью, имеющей фаллическое осмысление, создавалось двуполое сочетание — андрогини.

История сакрального выделения межрогового пространства прослеживается от верхнего палеолита до античности, продолжаясь, в частности, в символике христианской религии, где в качестве центрального символа выступает крест. Знаки изображались или на лбу, или как бы вырастающими из межрогового центра. В отдельных случаях между рогами встречаются изображения антропоморфного андрогина (бронзовое навершие из Комуны).

Центральный символ «рогов» самтаврского быка представлен треугольником, переходящим в округлое завершение. Изображение направленного острием вверх треугольника (конуса), будучи признаком пола, включает в себя и вертикаль-вектор, изоморфную фаллосу, что создает андрогиническое сочетание — образ божества плодородия (ср. символические и реалистические фигурки божеств с фаллическими завершениями, а также значение знака в виде треугольника с растением на вершине в шумерском классическом написании — ТИ, ТИД рождать, творить).

Таким образом, изображение «быка» на поясе из Самтавро включает древнейший символ обновления жизни, трехчастная структура которого выражена противопоставленными рогами, между которыми имеется андрогинический знак плодородия с фаллической доминантой.

## ОПЫТ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ И КАРДИНАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЭТНОМУЗЫКИ

1. Научно-перспективное изучение опыта взаимодействия музыкальных культур разной типологии, реализованного в творческих результатах «русского музыкального ориентализма» XIX века и обнаруживающего определенные закономерности и принципы освоения и синтеза языковых элементов русской народной музыки и восточных культур.

2. В общетеоретическом плане опыт, накопленный русской композиторской школой может объяснить многое в современных кардинальных проблемах этномузыки. Это главным образом касается: 1) проблемы сравнительного изучения культур; 2) диалектики межфольклорных связей.

3. Методы реализации межфольклорных связей с русскими композиторами основываются на двух основных принципах подхода к восточным культурам — дифференциации и интеграции, проявляющихся во всех особенностях музыкального стиля русской музыки о Востоке. Эти методы наряду с другими лежат в основе «скрещивания» музыкально-языковых характеристик (лада, мелодико-ритмических закономерностей, фактурных, гармонических, тембровых особенностей) русской народной музыки и музыки народов Востока.

4. Теоретическая переработка опыта, накопленного русской музыкой, ставит на плоскость проблемного изучения: 1) специфику стабильных и мобильных структур в системе музыкального языка народного творчества; 2) обнаружение наличия метаязыковых элементов в этномузыке мира.

Исходящее также из данного опыта выявления механизма интегрирования закономерностей музыкального мышления типологически разных культур посредством композиторского профессионализма — один из реальных путей к раскрытию имманентных процессов межфольклорных связей. Следовательно, опыт «русского музыкального ориентализма» обнаруживает подступы к разрешению тех задач, которые стоят как чрезвычайно актуальные в сравнительной фольклористике.

## К ВОПРОСУ О СТАНОВЛЕНИИ НОВОГО АРХИТЕКТУРНОГО СТИЛЯ В АРМЕНИИ И ГРУЗИИ 1920-Х ГГ.

Прежде чем рассматривать пути развития архитектуры в одной отдельно взятой стране, необходимо разобраться в сложном процессе развития архитектуры XX века, обусловившей появление нового стиля, характеризующегося у нас как самостоятельное явление, а именно, как «архитектура 20-х годов».

Рождение нового стиля было связано со многими факторами — исторической ситуацией, новизной социальной проблемы, научно-техническим прогрессом и прежде всего эволюцией архитектурной мысли. Проектировщики задумывались тогда над созданием нового стиля, выражающего свою эпоху. А революционные свершения, победа пролетариата ставили свои новые задачи перед архитектурой. Она должна была отражать эпоху социализма, быть созвучной ей. Делались попытки найти новые средства архитектурной выразительности. Время это характеризовалось общностью стремлений.

Богатая идеями и событиями архитектура Москвы и Ленинграда безусловно распространяла свое влияние и на другие города страны. Анализ архитектуры показывает, что в рассматриваемый период как в Армении, так и в Грузии наряду с общими проблемами вырабатывались также свои собственные средства архитектурной выразительности, исходящие из специфических региональных и бытовых особенностей. Естественно, они влияли на стилевую направленность архитектуры. Проблема создания своего национального стиля, поставленная еще в 20-е годы, оставалась одной из главных на протяжении всего периода развития архитектуры наших республик. Каждая школа шла к этому своим путем, в каждой вырабатывался свой архитектурный язык.

## ТЕОФАНИЯ В СКУЛЬПТУРЕ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ И НЕКОТОРЫЕ ГРУЗИНСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

1. Теофания (богоявление). Определение сюжета. Тексты пророков и Откровения Иоанна. Традиции христианской иконографии.

2. Первые проявления сюжета в армянском искусстве. Росписи конх раннесредневековых церквей и три конхи X в.

3. Богоявления с четырьмя символами. Восточная плита перекрытия купола оромосского притвора (1038), ниша над порталом церкви Ованнес-Карапет (1301), хачкар, исполненный Момиком в 1303—4 г. с аномалиями в порядке 4-х символов, конха второго этажа норавакской церкви Буртелашен (1339) и конха Спитакаворской церкви (1321), поздние хачкары с изображением Богоявления.

4. Рельеф южного фасада Ахтамара (915—921) и протой восседающий Христос — Вседержатель. Основа этой иконографии.

5. Грузинские изображения Второго Пришествия с чертами Вознесения. Никорцмнда (1010—1014) и Свети-Цховели (1010—1029).

6. Богоявления без 4-х символов. Тимпан церкви нижнего Оромайрского монастыря (1187), тимпан второго этажа церкви Буртелашей (1339), наличник северного окна той же церкви.

7. Сложные сочетания Богоявления с другими темами: сотворением Адама, Распятием, Троицей. Тимпан окна норавакского притвора (конец XIII в.), рельефы внутри купола Спитакаворской церкви (1321), верхний тимпан притвора монастыря Святого Варфоломея в Васпуракане (XIII—XIV вв.).

8. Богоявление в декоративной программе фасадов церквей, в сочетании с изображением Богоматери. Церковь монастыря Ованнес-Карапет, норавакский притвор, норавакская церковь Буртелашен. Общее смысловое содержание подобной иконографии и роль Богоматери. Раннехристианские, византийские и грузинские параллели. Связь с Вознесением. Связь Богоявления с Денсусом:

9. Оригинальная иконография Денуеса, усложненного богоявительным видением. Основа этой схемы — восточно-христианский Денус с воседающим Христом? Две сюникские миниатюры и два хачкара XIV в., поздние васпураканские миниатюры. Каппадокийское происхождение и возможное проникновение в Армению из Грузии. Грузинские параллели. Молитва о заступничестве или поклонение?

10. Иконографическая типология и характерные черты. К проблеме разъяснения семантики Богоявления: прославление Бога или Страшный Суд.

ДОНАДЗЕ М. К.  
Москва, ВГНК

## ГРУЗИНСКИЕ ФИЛЬМЫ О МАСТЕРАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

1. Интенсивный рост производства фильмов об искусстве, посвященные им симпозиумы и дискуссии, свидетельствуют о все возрастающем к ним интересе не только у специалистов, но и у широкого зрителя. Фильмы об искусстве утвердились в роли одного из эффективных средств эстетического воспитания масс.

2. Получивший широкое признание грузинский кинематограф внес в историю советского кино свой вклад и созданными им фильмами о произведениях изобразительного искусства. Систематическое обращение к этому жанру киноискусства в Грузии начинается с 60-х годов. За истекшие два десятка лет здесь, на теле- и киностудиях было создано более шестидесяти фильмов, которые представляют различные возможности решения подобной категории произведений киноискусства.

3. Анализ некоторых, отобранных в качестве наиболее выразительных фильмов об искусстве (Научно-популярные фильмы о грузинских художниках — Ладо Гуднашвили, режиссер Ш. Карухмнишвили; Давиде Какабадзе — режиссер Р. Чиаурели; Автаидиле Варази — режиссер Р. Гонгадзе; Соляко Вирсаладзе — режиссер Л. Тактакишвили; художественный фильм о Пиромани — режиссер Г. Шенгелая) убеждает в том, что рядом со значительными достижениями

в этой области в грузинской кинематографии решение ряда вопросов, которые обсуждались на последнем международном симпозиуме, посвященном фильмам об искусстве (Ереван, 1977 г.), по-прежнему являются проблемой актуальной.

4. Особого внимания требуют вопросы, касающиеся взаимоотношения различных компонентов подобного рода фильмов (основного зрительного ряда с текстом и музыкой), методов показа произведений изобразительного искусства (соотношение общих планов с фрагментами, принципы отбора фрагментов, темп движения камеры, длина планов и т. п.) и зависимости этих методов от идейно-художественной структуры показываемых на киноэкранах произведений, а также от конкретных задач и адреса фильмов (предусмотрены ли они для специалистов или широкой аудиторией; учитывается ли при их создании возраст зрителя; ставит ли подобный фильм задачей общее ознакомление с творческой биографией художника, посвящен ли одной какой-либо проблеме или преследует учебные цели).

ЗАКОЯН Г. В.

Институт искусств АН АрмССР

## СРАВНИТЕЛЬНОЕ КИНОВЕДЕНИЕ КАК МЕТОД ВЫЯВЛЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ СПЕЦИФИКИ

(к постановке проблемы)

1. Как творец некой идейно-художественной модели мира (функционирующей как текст), художник проявляется в выражении трех иерархически взаимосвязанных ступеней сознания: общечеловеческой, национальной и индивидуальной; в лингво-семиотическом аспекте — виртуальной, актуальной, реальной. Как виртуальная языковость кино актуализируется в социуме, как правило, национально маркированным и реализуется в творчестве индивидуума, принадлежащего тому или иному народу. На уровне выраженности (речь) киноискусство (фильм) всегда национально обозначено. Реализуясь в индивидуальном и актуализируясь в национальном, виртуальная киноязыковость (общечеловеческое) относится к ним, как сущность к явлениям.

2. Вслед за Потебней и Выгодским язык представляется нам не просто средством выражения, но и *способом формирования мысли*. И потому любой фильм является национальным как в плане выражения, так и в плане содержания. В плане выражения национальное проявляется уже в предкамерном материале, преобразуемом в «образы-знаки» фильма (Пазолини), указывающие на национальную принадлежность отображаемой действительности. В плане содержания национальное проявляется во всех возможных синтаксических связях, в которые вступают элементы структуры фильма, в результате чего сами элементы, независимо от их национальной обозначенности, становятся «лексемами» данного языка.

3. Тот факт, что актуализируются и реализуются не разные виртуальные языки, а один (киноязык), приводит к тому, что ряд элементов и соотношений в разных национальных киноязыках воспринимаются как общие. Согласно тезисов 1 и 2, интернациональный элемент национально маркирован и его следует рассматривать в контексте национальной проблематики.

4. Национальное кино относится, с одной стороны, ко всемирному киноискусству (совокупность национальных) как частное, единичное и особенное к общему и многообразному и, с другой стороны, к индивидуальному творчеству как общее и многообразное к частному, единичному. И потому для определения национальной специфики мы должны сопоставить фильмы как внутри национального региона, так и вне его. Сравнительный анализ как общенаучный метод для киноведения явление не новое. Но он никогда не был методом систематическим, целенаправленным, имеющим самостоятельную ценность и значение. *Предметом* сравнительного киноведения (С. К.) являются отношения между национальными кинематографиями как родственными и одновременно различными системами, типологические схождения эстетического, искусствоведческого, исторического и прансторического (архетипы) порядка. *Объектом* С. К. является само сопоставление структурных элементов фильма (а потому и сама структура) в результате которого С. К. достигает выявления соотношений между общим и частным, вскрытия индивидуальных, национальных и общечеловеческих элементов художественного сознания, проявленных в фильмах. Но С. К. не сводится к структурно-семиотическому методу. Последний лишь обеспечивает его более глубоким постижением приро-

ды фильма.

5. Сравнительный метод предполагает выявление типологических сходжений на всех уровнях структуры фильма и может быть назван сравнительно-структурным, но, с другой стороны, для выявления специфики кинოსкусуства одного народа в сравнении с другим, С. К. должно изучать проблемы влияния, взаимосвязей, параллелизмов.

6. Под С. К. мы подразумеваем оба направления в их единстве, ибо предмет его один и тот же — соотношения между общими и частными в иерархической цепи: индивидуальное — национальное — общечеловеческое. В обоих случаях исследование должно вестись в два этапа: 1. внутренний и 2. «внешний». На первом этапе подвергаются сравнительному анализу фильмы, принадлежащие одному и тому же национальному кино. На втором этапе сравниваются фильмы различных национальных кинематографий. В результате обнаружатся элементы интернациональные и элементы исключительные. При сопоставлении интернациональных элементов мы обнаружим и их национальные проявления. Сопоставив и обобщив данные внешнего и внутреннего анализа, мы сможем получить модель национального киноязыка.

7. *Содержанием* С. К. является соотношение всех явлений данного национального кинოსкусуства с аналогичными явлениями в других национальных кинематографиях. Все явления кино, являющиеся объектом изучения истории, теории и критики кино, будучи необходимым материалом С. К., не являются в то же время, его объектом.

ЗАРЯН А. К.

Институт искусств АН АрмССР

## НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПЫ УРАРТСКОГО ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА

Географическая среда Армянского нагорья.

Геометрическая структура урартского города, как выражение государственно-административной формации.

Понятийная разница между урартским и ассирийским «городом». Монархия и иерархический теократизм. Урартский дворец-храм с окружающим его поселением и ассирийский дворец-храм без окружающего поселения (Дур Шаррукин-Хоршабад Саргона II).

Урартский город, как «дом богов Халди и Тейшеба». Значение названий «дворец» и «большой дом». Понятия «дверь» и «скала» в связи с формой урартского храма, возникшими типами и их влиянием на формирование ахеменидских «башнеобразных зданий»: Пасаргады, Накш-и-Рустам и Нурабад.

Классификация урартских «городов» по плановым решениям: четырехгранник, трехгранник и многогранник. Их можно разде нть на *однохолмные* и *двуххолмные* города.

Архитектурный строй урартского «города»: замкнутый единый город и раскрытый в пространство клеткообразный город (Зернаки-Тепе).

Система оросительных каналов, построенных урартскими царями. Основная город, строя оборонительные сооружения, дороги, каналы, царь способствовал созданию организованной среды на территории Армянского нагорья.

КАЗАРЯН М. М.

Институт искусств АН АрмССР

## СОДРУЖЕСТВО СЦЕНОГРАФОВ АРМЕНИИ И ГРУЗИИ

Велика была дружба армянских и грузинских художников, едины были их цели и стремления. Эти отношения, начавшиеся еще в XVII в., продолжались в течение нескольких веков, укрепились после победы Советского строя и нашли свое отражение и в области театральной живописи.

Двадцатые годы были началом грандиозного взлета театрального искусства и, в частности, театральной живописи. В театральной жизни Тбилиси 1920-х годов стали эпохой постановки выдающегося режиссера Сандро Ахметели, среди которых особое место занимает «Карменита» К. А. Липскерова в театре им. Руставели (композитор И. Тускиа). Спектакль был блестяще оформлен Георгием Якуловым — одним из ярких деятелей театра первых послереволюционных лет.

Постановка довольно долго держалась в репертуаре театра, так как большая работа режиссера увенчалась созданием превосходных массовых сцен, в которые С. Ахметели вложил всю силу своего таланта. Зрителя захватывал как

ритм постановки, так и все компоненты актерской и режиссерской работы, которые получили зримые пластические формы в атмосфере красочного оформления художника.

Велика роль в истории армянской сценографии крупнейшего мастера грузинской театральной живописи Ираклия Гамрекели. Оформление им постановки «Венецианского купца» В. Шекспира и вечера, посвященного поэту В. Теряну (Армянский драматический театр в Тбилиси) явилось основой для дальнейшего творческого содружества И. Гамрекели и армянского режиссера А. Бурджаляна (пьесы Е. Багатур «Диван» и «Правосудие»). В дальнейшем на Тбилисской армянской сцене трудились художники Е. Ахвельднани (К. Горбунов «Ледоход», П. Оцхели «Бомбей» по сказке Эс-Габиб-Вала), Н. Килосаишдзе-Вермичян (Ш. Гердер и О. Лендовский «Мой сын», П. Бомарше «Свадьба Фигаро») и т. д.

Особое место в театральной жизни 1930-х годов Армении занимают крупнейшие мастера грузинского советского искусства Тамара Абакелия (оформление постановки пьесы К. Каладзе «Хатидже», режиссер В. Абашидзе, композитор А. Балачивадзе в Ереванском драматическом театре им. Г. Сундукяна) и Давида Какабадзе (оформление спектакля «Ицка Рижинашвили» Г. Баазова, режиссер Д. Антадзе, композитор Андриашвили в Ленинаканском драматическом театре).

Содружество театральных художников Армении и Грузии — высокий пример понимания общности творческих целей, который обогатил культуру Закавказья.

КАНАЯН А. А.

Ереванский политехнический  
институт им. К. Маркса

## ФОРМИРОВАНИЕ АРХИТЕКТУРНО- ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЛИКА ЖИЛОЙ ЗАСТРОЙКИ В АРМЕНИИ

Решение проблемы однообразия массовой жилой застройки в различных природных районах и индивидуализации их архитектурно-ландшафтного облика непосредственно связано с повышением качества типовых проектов жилых домов в ас-

пекте оптимальной взаимосвязи новой застройки с окружающей природной и градостроительной средой.

Этого можно добиться путем повышения градостроительной маневренности зданий, комплектующих застройку, вариантности объемно-пространственной композиции жилых образований, обусловленных вариантностью компоновки самих зданий из унифицированных объемно-планировочных и конструктивных элементов, пластики фасадов, а также за счет широкой номенклатуры элементов и малых форм внешнего благоустройства жилых территорий.

Новые серии типовых проектов, наделенные отмеченными качествами, должны быть строго направлены на тот или иной проектно-строительный район по предлагаемому новому районированию территории Армянской ССР, в котором кроме климатических (СНиП П-Л. 1—71\*), учтены и ландшафтные, историко-архитектурные и технико-экономические факторы.

Методически отмеченная направленность в типовом проектировании может проявиться двумя путями. Первый: для каждого проектно-строительного района разрабатывается своя серия типовых проектов, с учетом типологических требований по данному району. Второй: для всех районов разрабатывается единая серия, наделенная с одной стороны универсальностью планировочных и конструктивных решений жилых домов, что обусловлено наблюдаемым сегодня стиранием различий в бытовом укладе населения и способе возведения зданий в различных районах республики, и с другой — гибкостью объемно-планировочных решений, которые могут видоизменяться, принимая форму, максимально соответствующую типологическим требованиям данного проектно-строительного района. Вариабельность проектных решений должна касаться таких аспектов композиции жилого дома, как:

а — посадка на участок при привязке, включая участки с большими уклонами;

б — блокировка жилых домов в жилые структуры с возможностью повышения плотности застройки (особенно в районах со сложным рельефом);

в — возможность свободного ориентирования жилого дома по сторонам света;

г — многофункциональное вариабельное использование летних помещений квартир в зависимости от погодных условий;

д — варибельность структуры и цветового решения фасадов жилого дома и застройки в целом, путем широкого использования местных строительных материалов в конструкциях стен и кровель, в облицовке и деталях фасадов.

ЛЕБАНИДЗЕ Д. Г.

Институт истории грузинского искусства АН ГССР

## ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКА ВАНО ХОДЖАБЕКОВА

1. Невоторимый характер старого Тбилиси стал неисчерпаемым источником вдохновения многих художников, в том числе и Ваню Ходжабекова.

Интерес к его творчеству обусловлен вопросом развития бытового жанра в изобразительном искусстве Грузии в 20-х—30-х годах XX в., в процессе развития которого свою лепту внес и В. Ходжабеков.

2. Основная тема творчества В. Ходжабекова — быт старого Тбилиси. Он создает живые сцены, увиденные им на улицах, в садах и духанах города. Он дает точную психологическую и социальную характеристику своих героев.

3. Графические листы В. Ходжабекова композиционно можно разделить на две группы: первая — монофигурные сцены, где автор выбирает дальнюю точку зрения; вторая — где зритель вплотную подходит и как бы делается непосредственным участником изображаемой сцены. В листах второй группы автор добивается максимальной убедительности. Сильной, твердой рукой он обводит контуром все детали композиции. Большие, заполняющие лист фигуры монолитны и весомы. Необычайно выразительны их позы, жесты и движения.

4. В. Ходжабеков большой мастер занимательного рассказа. Часто он рисует несколько фраз одного события, как бы давая раскадровку по ходу действия.

Используя только контуры и плоскость листа, художник с большим мастерством размещает предметы и фигуры в пространстве, создавая глубину и объемность.

## НАРОДНЫЕ ТРАДИЦИИ В ГРУЗИНСКИХ РОСПИСЯХ ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

(Цикл мученичества св. Георгия  
в росписи церкви Табакини)

1. В росписи народного характера церкви св. Георгия села Табакини, исполненной в XVI веке, представлен цикл мученичества св. Георгия, отличающийся от других аналогичных изображений в грузинской живописи некоторыми стилистическими и иконографическими особенностями.

2. Цикл, который состоит из довольно большого количества сцен мученичества, следующих каноническими апокрифическим текстам, носит повествовательный характер. Примечательно, что художник-примитивист для усиления наглядности и выразительности мученичества св. Георгия включает в цикл наиболее жестокие виды мучений — кроме популярной темы «царапанья», представлены и другие редкие апокрифические сюжеты — «Мучение огнем», «Варение в котле», встречающиеся лишь в памятниках позднего периода.

В сценах прослеживаются некоторые отклонения от распространенных иконографических редакций, акцентирующие мучения св. Георгия и его чудесное спасение.

3. В цикле св. Георгия, так же как и во всей росписи, прослеживается сочетание выразительности и своеобразной манеры исполнения народного художника с характерными для времени тенденциями поздненалеологовского стиля. В сценах мученичества ощущается также некоторое влияние персидского искусства, которое в позднем средневековье проявляется в светской живописи, а в религиозных росписях отражается лишь в ктиторских портретах и в житийных циклах.

4. На излюбленную в грузинской средневековой живописи тему народный художник создал оригинальный цикл, отличающийся непосредственной выразительностью.

## НЕСКОЛЬКО ПАМЯТНИКОВ РАННЕХРИСТИАНСКОГО ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В ГРУЗИИ И АРМЕНИИ (бронзовые кадилаьницы)

1. Среди памятников искусства, относящихся к ранней эпохе христианства, особое место занимают широко распространенные в христианском культе украшенные рельефными композициями бронзовые кадилаьницы, большое количество которых хранится в коллекциях музеев многих стран. Значительные образцы кадилаьниц хранятся в музеях Тбилиси и Еревана.

2. В докладе в основном рассмотрена группа бронзовых кадилаьниц из Сванетии (Грузия), представляющих собой интересные образцы раннехристианского прикладного искусства; сделана попытка обобщить результаты исследования этих памятников, позволяющих делать широкие сопоставления, уточнять художественно-исторические выводы.

3. Рельефный декор бронзовых кадилаьниц определен четко намеченной теологической программой и содержит очень важный материал по раннехристианской иконографии. Пластические композиции, покрывающие поверхность кадилаьниц, позволяют судить о специфике подбора сюжетов, их количестве, иконографических особенностях, характерных для определенных этапов развития средневекового искусства. Определенное число кадилаьниц — оригинальные произведения, полученные из христианских центров Сирии и Палестины, часть — созданные на местах в различное время в подражание ранним образцам.

4. Обнаружение восточнохристианских литургических предметов в Грузии и Армении, несомненно, свидетельствует о тесных культурных связях с восточнохристианским миром. Восточные корни грузинского христианства, существование с V века грузинских монастырских центров в Сирии и Палестине, приход в Грузию «тринадцати сирийских отцов» с важной просветительской миссией, с которой связано грандиозное монастырское строительство — все это наряду с произведениями раннехристианского искусства свидетельствует о древнейших широких связях Грузии с христианскими центрами Ближнего Востока.

## СЕРИЯ БРЕТОНСКИХ ПЕЙЗАЖЕЙ В ГРАФИКЕ ДАВИДА КАКАБАДЗЕ

1. В творчестве замечательного грузинского художника Давида Какабадзе видное место занимают три графические серии бретонских пейзажей. Все три серии художник создает в 1921 г., во время пребывания во Франции. В отличие от широко известной серии «Бретань», серии «Цветочные сады» и «Парусные лодки» не освещены в достаточной степени в специальной литературе.

2. Акварельная серия «Бретань» по своему содержанию делится на три группы: с изображением лодок, скал и сельских домов. Эти композиции художник создает, исходя из реальных зрительных впечатлений.

3. Серия кубистических композиций «Парусные лодки» создана на основе композиций с изображением лодок из серии «Бретань». Основным изобразительным средством являются вычерченные линейкой и циркулем пересекающиеся линии, в отдельных моментах перекликающиеся с композициями серии «Бретань». Однако в серии «Парусные лодки» реальная форма получает характер условного знака, в котором выявляются основные признаки: волнистая линия — вода, треугольник — парус и т. д.

4. Серия под названием «Цветочные сады» создана на основе композиций с изображением сельских домов из серии «Бретань». Художник здесь идет по пути большого обобщения; конкретная форма отступает на второе место, вперед выдвигаются цвет, плоскость и линия.

5. Композиции этих серий дают возможность проследить процесс создания художником на единой основе различных по характеру произведений.

## ПАРАЛЛЕЛИ И РАЗЛИЧИЯ ТИПОЛОГИИ МЕМОРИАЛЬНЫХ ПАМЯТНИКОВ АРМЕНИИ И ГРУЗИИ В КОНТЕКСТЕ РЕГИОНАЛЬНЫХ КОНЦЕПЦИЙ ПОМИНАЛЬНОГО РИТУАЛА

(к постановке проблемы)

Изучение множества общностей материнской культуры древней и средневековой Армении и Грузии приводит к выводам о близком, иногда почти идентичном понимании творческих задач, возникающих в ходе трансформирования мировоззренческих основ общества. В то же время налицо и существенные отличия типологии художественного развития, хронологии его отправных точек, отличия, анализ которых должен учитывать как национальные, так и конфессиональные особенности формирования древней и средневековой культуры обеих стран. Во многом это относится к появлению ряда типов мемориальных памятников, как до, так и после распространения христианства в Закавказье. Если значение культовых представлений в формировании архитектуры и монументального искусства Армении и Грузии было неоднозначным (в зависимости от конфессиональных изменений могли иметь место поляризации художественного процесса, — к примеру, после принятия иерархами грузинской церкви доктрины диафизитизма в начале VII в. стала постепенно ослабевать та близость путей эволюции архитектурной культуры, которая наблюдалась в IV—VI вв.), — то роль известных нам концепций поминального ритуала, обусловивших появление тех или иных типов мемориалов обеих стран, по данным разысканий последних лет часто сводилась к фиксации таких форм и композиционных решений, которые в силу своей архаичности (объяснявшейся глубоким традиционализмом меморативных обрядов Востока) обычно соответствовали более ранним этапам культурогенеза. Исследования этих явлений позволяют проследить истоки и этапность развития многих композиционных принципов, которые первоначально нашли отражение в мемориальной архитектуре и скульптуре, а впоследствии либо сошли на нет ввиду несоответствия изменившимся запросам общества, либо получили

распространение в культовом зодчестве и фасадной скульптуре развитого средневековья.

Близость объемного решения мегалитических памятных знаков Армении и Грузии — вишапов и вишапондов свидетельствуют о близости культовых и мемориальных верований стадии тотемизма. Впоследствии параллели наблюдаются в пространственных решениях скальных гробниц Вана и Уплисцихе, что объяснялось сходством соответствующих обрядов региона. Аналогичными обстоятельствами, вероятно, следует объяснять элементы близости в архитектуре башенных строений Урарту, ахеменидского Ирана и древней Грузии.

К следующему историческому периоду, характерному инфильтрацией в Закавказье культур греко-римского мира и сасанидского Ирана, относится возникновение в Армении и Грузии первых веков н. э. ряда типов мемориалов. Отметим балдахноподобные системы с шатровым перекрытием («сооружение о 4-х пилонах» в Ани и Черемский квадрат), генетически восходившие к храмам огня и мемориальным балдахнам Передней Азии; в конструкциях их «куполов» отрабатывались технические приемы возведения центрально-купольных сооружений последующего времени (многие малые центричные сооружения региона имели поминальное значение, восходившее к центричным «ячейкам» позднеантичного мира). Кроме того, к этому времени относится распространение мемориальных стел и отдельно стоявших на ступенчатом стереобате памятных колонн, водружение которых было также связано с глубокими местными традициями вертикальных памятных знаков. В дальнейшем такие мемориалы получили широкое распространение после принятия Арменией и Грузией христианства и продолжали строиться ряд веков. Особое значение приобрели рельефы мемориальных стел, капителей и базисов колонн: иконографическое и стиплевое своеобразие некоторых из них (Одзун, Хандиси и пр.) свидетельствует о параллелиях символики мемориального искусства обеих стран, связанных с легендами о христианизации региона. Первоначальную близость композиционных решений вертикальных знаков (стел, крестов, колонн) и отдельных усильяющих Армению и Грузию, так же как последовавшее постепенное расхождение путей эволюции этой ветви культуры двух стран следует рассматривать в контексте тех концепций поминального ритуала, которые были детерминиро-

ваны близостью на основе монофизитизма в IV—VI вв. и последующим изменением ситуации после принятия Грузией днафизитизма в начале VII в. Это, в частности, относится к параллелям объемно-пространственного решения мавзолеев Аршакидов в Ахце и малой церкви Джвари, возникновению хачкаров, строительству родовых усыпальниц — гавитов.

ПНПОЯН Л. С.

Институт искусств АН АрмССР

## НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ВЗАИМОСВЯЗИ НАРОДНОЙ АРХИТЕКТУРЫ СЕВЕРНОЙ АРМЕНИИ И ГРУЗИИ

(к постановке вопроса)

Северные районы Армении благодаря историко-географическим условиям, в которых они развивались с середины прошлого столетия, находились в тесной торговой и культурной связи с городскими центрами Кавказа и России. В связи с этим сюда раньше чем в остальные районы Армении (это связано также с постройкой железной дороги), проникает городской быт, изменяется облик населенных пунктов, возникают дома нового типа.

Наряду с этим имел место другой необратимый процесс, связанный с культурными изменениями, происходящими как в Грузии, так и в Армении: постепенно исчезали архаичные подземные и полуподземные дома с венцово-купольным деревянным перекрытием — гяхатуны (в Грузии дарбази). Населенные пункты застраиваются преимущественно одноэтажными домами с двускатной черепичной крышей и балконом перед входом, покрытие которого поддерживается деревянными колонками. С конца XIX — начала XX века распространяются дома т. н. галерейного типа, состоящие из ряда комнат и широкого, на два этажа, балкона, онаясывающего дом с трех, чаще — с одной или двух сторон.

Мягкий климат Грузии и севера Армении позволяет жителям большую часть дня в течение продолжительного теплого лета проводить на балконе. И именно традицией непосредственного сообщения с балконом обусловлено однопрядное расположение комнат в домах галерейного типа, имеющих большое распространение как в Грузии, так и в Северной Ар-

мени. Подобные дома появились также в селах и городах центральной и южной частей Армении (Эчмиадзин, Аштарак, Ереван, Горис и др.), но на севере республики именно в силу климатических условий они получили большее распространение. В Грузии этот тип характерен для Кахетии (Восточная Грузия): «он представляет собой преимущественно результат развития сохранившегося в Западной Грузии прямоугольного типа жилищ: две или три расположенные рядом комнаты с широким балконом спереди» (М: Гараканидзе, Грузинское деревянное зодчество, М., 1959, стр. 72.).

Балкон с системой аркад или колонн, ажурными деревянными тимпанами и резными балясинами несет главный художественный акцент фасада жилого дома. Расположенные на склонах дома с балконами и красными черепичными крышами в известной мере формируют художественный облик даже такого большого города, как Тбилиси.

САРГСЯН М. С.

Институт искусств АН АрмССР

## УЧАСТИЕ ГРУЗИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ В РАЗВИТИИ АРМЯНСКОЙ ГАЗЕТНО- ЖУРНАЛЬНОЙ ГРАФИКИ XIX—XX ВВ.

В истории армянской газетно-журнальной графики XIX—XX веков (досоветского периода) значительную роль сыграли грузинские художники-графики Г. Татишвили, В. Киладзе, Месхи и др.

Основоположник грузинской реалистической графики Г. Татишвили для художественного оформления армянского детского журнала «Ахшор» («Родник») создал и с 1883 года опубликовал многочисленные заставки, концовки, заглавные буквы, вставки и несколько иллюстраций на литературные темы. Он работал в области художественного шрифта, а в 1889 г. издал альбом художественно оформленных букв армянского алфавита под заглавием «Տնոր հարկուկան նշանները հարկուկուր տաները հանուր: Հարկնեց և փորագրեց Գ. Տատիշվիլի»: («Альбом армянских шрифтов для вышивания гладью. Сочинил и награвировал Г. Татишвили»).

Работая главным образом в области орнаментальной графики, Г. Татишвили широко использовал растительные мотивы, некоторые образцы орнаментики армянской национальной классической архитектуры, а также изображения птиц, животных, виды природы и сцены повседневной сельской жизни. В эти малые по форме графические композиции художник вложил свою богатую творческую фантазию, изобретательность и высокое композиционное мастерство.

Для журнала «Арцаганк» («Эхо») Татишвили в 1890-х годах гравировал на дереве живописные произведения армянских художников — А. Шамшияна, Г. Башинджагыана, П. Тер-Аствацатуряна и др. — пейзажи, тематические картины и портреты.

Г. Татишвили владел армянским языком. Его графические работы, часто подписанные по-армянски: *Տատիշվիլի, Տատիկ, Գ. Տ. Զրգար*, представляют художественную ценность. Правдиво воспроизводя предметный мир и человека, он в своих лучших произведениях выражал дух демократических слоев общества того времени.

В начале XX века на страницах армянской периодической печати появляются новые имена грузинских художников.

*В. Киладзе* выступает несколькими карикатурными и дружескими шаржами в сатирическом журнале «Махлас» («Короче говоря...») 1913 г. Примечательны его графические рисунки на бытовые и политические темы — заголовок журнала, «Рождение «Махласа», «В помощь артисту В. Паназяну», «Преобразования в Турецкой Армении — резня» и др.

Художник-литограф *Месхи* (Месхиев) с большим мастерством перевел на литографический камень картины художников Д. Окрояна, Г. Башинджагыана, В. Пирадяна, С. Согомояна и карандашные работы «Художественного альбома портретов армянских деятелей» П. Тер-Аствацатуряна (1891 г.). Благодаря его литографиям произведения армянских живописцев и графиков через печать стали достоянием широких масс.

Творческое участие грузинских графиков в художественном оформлении армянской периодической печати содействовало обогащению и развитию газетно-журнальной графики Армении конца XIX и начала XX веков.

## СЕРИЯ МЕДАЛЕЙ ЛАМАРЫ КВЕЛИДЗЕ, ПОСВЯЩЕННАЯ АРМЕНИИ

Скульптор-монументалист и медальер Ламара Николаевна Квелидзе автор более пятисот памятных и юбилейных медалей. Выпускница Тбилисской Академии художеств, она является одним из инициаторов возрождения грузинского медальерного искусства. Л. Квелидзе участница многих республиканских, всесоюзных и международных выставок. Ее творческая деятельность во многом способствует активному развитию этой области искусства не только в грузинском, но и вообще в советском медальерном искусстве.

Тематика медалей Л. Квелидзе необычайно широка — выдающиеся деятели науки, искусства, литературы, военные и политические деятели как прошлого, так и настоящего. Подавляющее большинство медалей носят портретный характер. Несмотря на широту тематики скульптор при решении каждой медали остро ощущает конкретное время, эпоху, не теряя при этом творческого почерка. Для того, чтобы более глубоко раскрыть задуманную тему медальер выполняет тематические серии медалей: «Материнство», «Италия и великие итальянцы», «Великие немцы», «Моя Грузия» и т. д.

Среди медалей Л. Квелидзе примечательна серия «Армения и армяне», которую скульптор начала в 1975 г. и продолжает ее в настоящее время.

На сегодняшний день серия охватывает 15 медалей, в основном посвященных юбилеям выдающихся деятелей армянской литературы, науки, искусства (Аветик Исаакян, Габриел Сундукян, Егише Чаренц, Мартирос Сарьян, Мариэтта Шагинян, Давид Апахт). Помимо этого в серию включены медали, посвященные Комитасу, А. Хачатуряну, В. Амбарцумяну, Р. Персесяну, В. Папазяну, О. Туманяну, Е. Кочару, Т. Петросяну и т. д.

Все медали армянской серии литые и не отступают от традиционной формы круглых медалей. Работая над каждой серийной медалью, медальер, как правило, все внимание сосредотачивает на лице, доводя до минимума другие атрибу-

ты, дополняющие образ. На подавляющем большинстве медалей гарнитура двуязычного шрифта (армянского и грузинского) красиво сочетается с портретным изображением. Надписи до предела лаконичны. Созданию каждого портрета предшествует большая кропотливая работа по многостороннему изучению конкретного образа.

Первая медаль серии была посвящена 100-летию со дня рождения Аветика Исаакяна. Портрет Г. Сундукяна был исполнен к 150-летию со дня рождения драматурга. Медаль посвященная Мариэтте Шагинян, приурочена к 90-летию писательницы.

Медалям Л. Квелидзе присуща реалистическая выразительность. В каждом образе она стремится подчеркнуть характер человека, что является результатом напряженного изучения каждой личности и требует большой художественной добросовестности и высокого мастерства.

Медали армянской серии Л. Квелидзе не только фиксируют историю и являются произведениями пластического искусства, но и способствуют сближению двух братских народов, становясь своеобразным средством связи медальерных школ Армении и Грузии.

СТЕПАНИАН А. В.  
Институт востоковедения  
АН АрмССР

## О ТРЕХ ПОРТРЕТАХ ЦАРЕВИЧА АЛЕКСАНДРА

Конец XVIII—начало XIX веков в истории Грузии ознаменовались бурными политическими событиями, на фоне которых особо выделяется трагическая фигура сына грузинского царя Ираклия II—Александра. Отстраненный от борьбы за престол матерью—царицей Дареджан, царевич Александр (1771—1844) большую половину своей жизни провел в Персии. Там же он умер и был похоронен в Тегеране, в армянской церкви св. Варфоломея, в квартале Шах Абдул-Азим.

Данное сообщение посвящено трем портретам царевича Александра.

Прижизненный портрет царевича существовал в групповой картине на стене аудиенц-зала в Нигарестанском дворце

Тегерана (1810-е годы). Эта картина вместе с дворцом существовала до 1930-х годов. После реконструкции Дворца она была перенесена в хранилище Тегеранского археологического музея. О нем упоминают писатель Раффи («Из жизни грузинского князя царевича Александра в Персии», на арм. яз.), а также М. Берже («Акты, собранные Кавказскою археографическою комиссиею, т. V, Тифлис, 1873).

На полотнах тегеранского дворца фигуры расположены двухъярусно. Александр изображен во весь рост, десятым с правой стороны от Фатх-Али шаха и Аббаса-Мирзы. Приближенные и свита шахского двора помещены по ранговым отличиям (более 80 человек).

По правой стороне над каждой фигурой имеется надпись с обозначением имени и титула изображаемого. Вся живописно-композиционная концепция картины отражает эстетические принципы так называемого «каджарского стиля» живописи. Над портретом Александра надпись — «Александр Мирза валие Горджестан».

По нашим изысканиям автором этой картины мог быть главный архитектор—художник дворца Абдул-хан, под руководством которого работали несколько мастеров, а также в дальнейшем замещивший его Агаджан-Исфагани. Не исключается, что среди исполнителей был и автор некоторых портретов Фатх-Али шаха Гулам-Али Мехр.

Второй портрет царевича Александра был исполнен в Тегеране армянским художником Есан Джанджугазянцем. Эта тематическая картина (акварель) создана художником в 1840 г. и хранится у потомков знаменитых армянских деятелей Персии XIX в. Сагинных. Картина имеет дарственные четверостишия на армянском, грузинском и русском языках.

М. Берже при создании своего капитального труда «Акты...» намеревался поместить в V томе портрет Александра именно с этой картины. Для этого издания специально был сделан литографический портрет царевича с картины Е. Джанджугазянца с некоторыми изменениями деталей костюма (были упущены также пейзаж и лошадь).

В культурном наследии народов Востока особую значимость и осмысленность приобретают факты историко-художественного характера, обогащающие наше понимание некоторых явлений. В этом аспекте особую ценность получают и портреты царевича Александра из Персии.

## НЕКОТОРЫЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИЗНАКИ ПОРТРЕТОВ АКОПА ОВНАТАНЯНА

С именем А. Овнатяна связано рождение портретного жанра, с которого и начинается, по существу, новый период в армянском изобразительном искусстве. Его творчество закладывает основу новой художественно-эстетической системы.

Стилистические особенности его искусства сложились под влиянием семейных живописных традиций. Его стиль обнаруживает очевидную близость с иранским портретным искусством этого периода. Справедливо утверждать, что к вышеуказанным традициям и восходит устойчивая форма композиционной организации его портретов, изысканная четкость рисунка и система колористического строя, в основе которой лежит локальный цвет.

Однако нельзя категорически говорить о готовой «норме» овнатяновской художественной цельности. Структура его портретов сложна. Она колеблется между двумя полюсами. Выверенность композиции снимается эмоциональным и психологическим накалом его портретов. Элементы нового (моделировка светотенью, пластика жеста, детали интерьера, пейзажа) постепенно накапливаются вокруг ядра устоявшейся традиционной системы. На коллективный художественный опыт предшественников Овнатяна накладывает новое, найденное в результате индивидуального видения и знакомства с европейской портретной живописью. Сцепление этих компонентов обеспечивает синтез традиционного и нетрадиционного в его изобразительной системе.

На характере овнатяновских портретов отразились и перемены в жизни общества. Здесь необходим учет комплекса отношений «заказчик—художник». В связи с этим особое значение приобретает отчетливость социально-типических характеристик, умение погружаться в реальный мир портретируемых.

А. Овнатян во многом представляет собой переходную фигуру в армянском изобразительном искусстве Нового времени.

## ИЗ ИСТОРИИ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ ГРУЗИНСКОГО КИНОИСКУССТВА С КИНОИСКУССТВОМ БРАТСКИХ НАРОДОВ

1. 20-е годы в истории грузинского киноискусства — яркое свидетельство тесного взаимовлияния и взаимопроникновения национальных кинематографий.

Фильмы «Отцеубийца» (режиссер А. Бек-Назаров), «Красные дьяволята» (режиссер И. Перестяни), «Элисо» (режиссер Н. Шенгелая), «Саба» (режиссер М. Чиаурели) — лучшие образцы исторических фактов сложного процесса проникновения национальных культур.

2. В фильме Николая Шенгелая «26 Комиссаров», снятом грузинским режиссером на азербайджанской студии, наиболее четко выражены исторические и культурные связи двух национальных кинематографий, продолженные Н. Шенгелая в драматической структуре сценария «Поднятая целина» по роману Михаила Шолохова.

3. Особое значение в рассмотрении данной проблемы приобретают фильмы И. Кавалеридзе, украинского режиссера, в которых снимались грузинские актеры: Ч. Эристави, Ш. Нозадзе, П. Мургулия и др.

4. Современное развитие грузинского национального киноискусства, вобравшее в себя лучшие традиции процесса взаимопроникновения национальных кинематографий, предельно насыщено поисками в сфере укрупнения и утверждения проблемы.

ТАРАЯН З. Р.

Институт искусств АН АрмССР

## СВЕТСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В АРМЯНСКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ XI—XIII ВВ.

Распространенное мнение об отсутствии в средневековой Армении светской живописи можно считать несостоятельным. На наличие портретной живописи в эпоху раннего христиан-

ства указывают высказывания отдельных источников (Езник—V в. и др.). По редким фрагментам монументальной живописи VI—VII вв. (армянские мозаичные полы светских построек Иерусалима, росписи церкви Погос-Петроса в Ереване) можно судить о зависимости мотивов раннехристианской монументальной живописи от предшествовавших христианству эллинистических животворных символов (растительные мотивы, источник жизни, изображение птиц и пр.).

Светские тенденции армянской монументальной живописи более полно выступают в IX—XIII вв. К этому времени относится известное упоминание о дворце васпураканского князя Гагика Арцруни, украшенном сюжетными росписями со сценами из дворцовой жизни, описанными Товмой Арцруни.

Достоверность описания подтверждают аналогичные сюжеты камнерезного убранства Сурб-Хач (Св. Крест), соседствующего с погибшим дворцом Гагика и построенного в то же время. С. Тер-Нерсисян отмечает наличие светских элементов в росписях храма.

Ряд светских мотивов известен по росписям Ани. В церкви Спасителя (XI в.) в композиции «Тайной вечери» рядом с апостолом Матфеем исполнитель росписи Саргис Фаршик изобразил себя.

В результате раскопок Н. Я. Марра обнаружены фрагменты дворцовой росписи, принадлежащие, по всей вероятности, к сюжетным описаниям дворцовых развлечений. Наличие светской тематики и исторических портретов Н. Я. Марр замечает в росписях построек, принадлежащих Тиграну Онецу. Исторические портреты армянских царей известны также по некоторым памятникам грузинской монументальной живописи.

Весьма важным историческим документом является портрет парона Хуталубуги в главной церкви Ахнатского монастыря. Стилистически портрет перекликается с миниатюрой рукописи № 155 Матенадарана, где изображен современник Хуталубуги парон Вахтауг, патрон церкви Григория Пресвителя в Тифлисе. Между представителями родов Хуталубуги и Вахтауга существовали тесные связи и деловые отношения. Оба рода играли определенную роль в истории как армянской, так и грузинской культуры.

Нельзя настаивать на принадлежности к светской тематике изображения зоднакального круга в церкви св. Карапета монастырского комплекса в селе Вагуди. Однако рисунок созвездий приближается к светской интерпретации знаков зодиака грузинской рукописи (№ 65, из Музея Грузии, фонд церковного музея) астрологического трактата.

ТАТКЯН В. Ш.

Институт искусств АН АрмССР

### КОВЕР «ДЕДИСИМЕДИ»

Надпись интересующего нас ковра долгое время в разных публикациях считалась армянской или псевдоармянской. Более внимательный разбор (к сожалению, все имеющиеся в нашем распоряжении фотографии не очень разборчивы) показал, что перед нами грузинская надпись типа «мхедрули», из которой удалось прочесть лишь отдельные буквы и женское имя «Дедисимеди», а в верхней части четко выделяются армянские буквы «А» и «С», которые, по всей вероятности, являются инициалами мастера.

Стилистический, а также историко-налеографический анализ показывает, что этот ковер несомненно относится к концу XVIII века и по своему типу восходит к ковроделению Арцахо-Сюникского региона, где в течение веков ткались прототипы этой композиции — знаменитые «вишанагорги» — ковры с изображениями драконов, семантика которых отражает пережитки языческих верований.

Основные композиционные элементы ковра «Дедисимеди» — это три медальона средней величины, в которых можно различить геометризованные формы, соответствующие мотивам вишанагоргов. Средний из них больше сохраняет свою семантическую определенность и непосредственно примыкает к коврам группы «Гоар», в центральном медальоне которого можно наблюдать родственные нашему ковру мотивы.

Хотя основные орнаментальные мотивы ковров типа «Гоар» и «Дедисимеди» восходят к более ранним классическим образцам, содержание и, следовательно, композиция их уже заметно христианизированы и переделаны.

В стилистике не только этих ковров, но и в коврах переходных групп наблюдается и другая черта — дальнейшая геральдизация (или возвращение к геральдике ранних образцов) композиции.

В генетическом аспекте ковер «Деднсимеди» является в своем роде новой интерпретацией композиций так называемых переходных групп ковров и, таким образом, отражает дальнейшую эволюцию «вишанагоргов».

Довольно небрежные, но не теряющие связи с прототипами орнаментальные мотивы этого ковра свидетельствуют о том, что ковер ткался в совершенно новой историко-культурной среде. Здесь можно фиксировать процесс распространения традиционной композиции в новых районах.

ТЕР-МАНАСЯН А. А.  
Институт искусств АН АрмССР

## ЗАЛЬНАЯ ЦЕРКОВЬ СЕЛА ВОСКЕВАЗ. АШТАРАКСКОГО РАЙОНА

Зальные церкви — один из основных типов культовой архитектуры раннесредневековой Армении, получивший широкое распространение после принятия христианства в Армении в 301 году.

Зальные церкви можно подразделить на два основных подтипа: церкви со вписанными в прямоугольный объем апсидами, которые составляют большинство, и церкви с выступающими апсидами.

Один из интереснейших памятников второго подтипа — зальная церковь села Воскеваз Аштаракского района. Несмотря на то, что церковь сохранилась в руинном состоянии, и план ее был едва обозначен, она упоминалась в специальной литературе (Т. Тораманян, М. Асратян). В 1980 году Управлением по охране памятников культуры и истории при Совете Министров Арм. ССР были произведены раскопки памятника и сделан проект его консервации (автор проекта — арх. А. Манасян).

Памятник представляет собой вытянутой в продольном направлении зал (9,14 × 14,72 м) с выступающей апсидой на восточной стороне, опирающийся на трехступенчатый стило-

бат. Отношение сторон памятника равно отношению 5 : 8. Апсида, снаружи пятигранная, имеет ярко выраженную подковообразную форму изнутри. Памятник имеет два входа — на южной и западной сторонах. Выступы стен у южного входа свидетельствуют о существовавшем здесь портале. Построен памятник из местного красноватого чистотесаного туфа на известковом растворе. Сравнительно небольшая толщина стен (0,9 м), а также явные признаки более позднего добавления трех пар пилястров говорят, видимо, о первоначальном деревянном покрытии церкви, которое затем было заменено каменным сводом. Причем украшенные горизонтальными поясами базы пилястров и ряд других признаков говорят о том, что эта реконструкция была сделана не позднее V—VI веков. Это дает возможность датировать церковь IV—V веками. Очень характерны для этой эпохи также рельефы по обе стороны западного входа, представляющие собой розетки в виде вписанных в окружность шестилепестковых цветков.

Около памятника обнаружены остатки раннесредневековых мемориальных памятников.

ТЕР-СИМОНЯН М. П.

Институт искусств АН АрмССР

## ГРУЗИНСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ АРМЕНА ТИГРАНЯНА

Армен Тигранян и Грузия — тема, представляющая естественный интерес не только потому, что автор первой армянской пародно-реалистической оперы «Ануш» большую часть жизни прожил в Тифлисе, что в своей второй опере «Давид-бек» вывел наряду с армянскими и пародные грузинские образы, создал впечатляющий в своем музыкальном и сценическом решении грузинский акт. Эта тема представляет существенный интерес главным образом потому, что Армен Тигранян в своем творчестве ярко и убедительно сумел выразить идею дружбы между народами, живущими уже много веков бок о бок в добрососедстве и мире, воплотить органичную преемственную связь между двумя национальными культурами — армянской и грузинской. В музыке Тиг-

рянина, глубоко национальной, обращенной к истокам армянской народной, духовной и городской музыки, бытовавшей в Александрополе, отчетливо слышно интонационное и ритмическое своеобразие, свойственное тифлисскому городскому фольклору, этой особой самобытной ветви закавказской музыкальной культуры. Таким образом, можно сказать, что композиторский облик Армена Тиграняна формировался под влиянием музыкального фольклора истинно национального центра армянской музыки — Александрополя и тифлисской городской музыки, в которой отразился своеобразный общезакавказский музыкальный стиль.

В Тифлисе А. Тигранян прожил восемь лет (1894—1902 гг.), после чего, вернувшись в родной Александрополь, развернул активную творческую и музыкально-общественную деятельность, создал оперу «Ануш» и осуществил ее первую постановку; с 1914 года он вновь обосновался в Тифлисе и прожил там до конца жизни. В Тифлисе в то время были сосредоточены лучшие творческие силы армянской интеллигенции, и А. Тигранян включился в активную работу — творческую, организационную. Он член Правления армянского музыкального общества, занимается преподавательской, хормейстерской деятельностью. Его творческий потенциал возрастает. Он пишет много вокальных (массовые песни), вокально-симфонических (кантаты) произведений, музыку к драматическим спектаклям, музыкальную драму «Дейли и Меджуни». Среди его обработок много грузинских народных песен, в том числе «Урмули». Принимая активное участие в музыкальной жизни Советской Грузии, он становится одним из активных членов Союза композиторов Грузии. В числе его произведений на грузинскую тему — песни «К 11-й годовщине Советской Грузии», «Танцевальная сюита», в основе отдельных частей которой лежат грузинские темы. Но подлинным венцом грузинской темы в творчестве композитора стала его вторая опера «Давид-бек». Опера заняла ведущее место в репертуаре армянского театра оперы и балета им. А. Спендиарова, имела огромный успех на Второй декаде армянской литературы и искусства в Москве в 1956 году (постановка оперы была осуществлена после смерти композитора — он завершил ее за несколько дней до смерти).

Опера «Давид-бек» стала введением композитора с грузинской армянской музыкальной культурой.

## ЗАМЕТКИ ОБ АПСИДАХ РАННИХ ЦЕРКВЕЙ АРМЕНИИ И ГРУЗИИ

Общность культуры народов Закавказья, в частности Армении и Грузии, во многом порождена идентичностью исторической судьбы. Это особенно хорошо видно в их архитектуре, относящейся к христианскому времени. Не затрагивая вопросы типологической общности архитектуры, обратим внимание на некоторые аспекты архитектурного решения алтарной части, оставляя в стороне генетические аспекты, являющиеся предметом отдельного доклада.

В однозальных, базиличных и других типах зданий (с куполом или без купола) можно видеть выступающие (полукруглые, пятигранные и трехгранные) и встроенные апсиды (с приделом или без приделов). Наличие последних и их решения находятся в непосредственной зависимости от типа здания. Так, при трехнефных базиликах, крестовообразно-купольных, крестовокупольных и купольных залах приделы имеют прямоугольную или квадратную в плане форму и перекрыты соответственно цилиндрическими и крестовыми сводами. Многогранность выступающих апсид — результат долгих поисков, а трехгранность — их последнего, завершающего этапа. Это стало возможным в связи с необходимостью устройства приделов, что привело к их пристройке к соответствующим граням апсиды. Уместно отметить, что форма и величина приделов не всегда находятся в непосредственной зависимости от планировочной и конструктивной схемы здания. В органической связи с упомянутым аспектом апсид ранних церквей Грузии и Армении, причем как производное от него, находятся их треугольные и трапециевидные ниши со стороны фасадов. Их наличие обусловлено не столько художественно-конструктивными требованиями, сколько символично-культовым характером. Именно матерьяльное олицетворение символик св. Троицы породило необходимость устройства в трех гранях алтарной апсиды трех оконных проемов. Следует отметить, что при наличии фланкирующих апсиду приделов эта особенность апсиды не могла быть отброшенной. Это привело к образованию между алтарной апсидой и приделов ниш, для перекрытия которых использова-

ли конические паруса, встречаемые нами в подкупольных частях церкви. Полагаем, что ниши на восточном фасаде появились раньше на зданиях продольного типа (церковь в Птгнн—VI в.).

Убранство восточной апсиды армянских и грузинских церквей (Джвари, Рипсима, Мартвили и др.) показывает, что в уровень центра окон алтарной апсиды идет архивольт, поверху обрамляющий полукруглое завершение проемов. Так же решены архивольты восточных фасадов зданий (с нишами или без ниш) — особенность, которая могла послужить для декоративной аркатуры не только восточного, но и остальных фасадов памятников как раннего, так и более позднего времени (Самтависси, Светицховели, Самтавро, Марташен, арийские памятники и др.).

ХАЛАТЯН Л. А.

Ереванский Гос. художественно-театральный институт

## МАРДЖАНИШВИЛИ В ОЦЕНКЕ ДЕЯТЕЛЕЙ АРМЯНСКОГО ИСКУССТВА

Рыцарь революционного театра К. А. Марджанишвили еще не удостоился всенародного признания, как армянская пресса в 1910 году отмечала: «...разве не благодаря Марджанову провинциальный театр Пездобина сегодня прославляется в Москве», затем спустя некоторое время сказано: «Смотрите, каких вершин достиг грузинский театр благодаря Марджанову...» Признания эти часты. О нем с гордостью отзывались выдающийся армянский дирижер К. С. Сараджев, он же главный дирижер Свободного театра, одна из ведущих певец Петроградского театра комической оперы А. Б. Даниелян, известный певец Оперного театра им. З. Палиашвили П. Исецкий, основоположник армянской кинематографии А. И. Бекиазаров. О марджановской постановке «Гамлета» критически высказался В. Папазян. Но особый интерес представляет обстоятельная статья Л. Калашара, написанная в связи со смертью великого режиссера. Высоко оценивая творчество Марджанишвили, анализируя его подвижническую работу в русском театре, автор статьи признает принципиаль-

ное значение его кратковременной деятельности во МХАТе: «...его постановки прозвучали как первые взрывы грядущих сражений во имя освобождения театра от натуралистического тупика». К сожалению, статья содержала ряд критических обвинений в адрес направления его режиссерского творчества, с которыми невозможно согласиться сегодня.

Но более ценна и интересна для нас связь Марджанишвили с деятелями армянского театра: он неоднократно обращался к Сарьяну для совместной постановки спектаклей в Свободном театре; Марджанишвили собирался включить в репертуар вновь созданного Театра им. Руставели «Пепе» Сундукяна. По режиссерскому плану Марджанишвили в 20-х годах поставлены в Тифлисском армянском театре спектакли «Овечий источник» и «Дезертирка». И, что самое главное, в 1914 году самим Марджанишвили осуществлена постановка пьесы Шанта «Старые боги» в Ростовском русском театре, имеющая не второстепенное значение в творческой биографии режиссера в трудные годы Первой мировой войны.

ХУСКИВАДЗЕ Л. З.

Институт истории грузинского  
искусства АН СССР

## ВИЗАНТИЙСКАЯ ЭМАЛЬ НА ОКЛАДЕ ГРУЗИНСКОГО ЕВАНГЕЛИЯ ИЗ МАТЕНАДАРАНА ИМ. М. МАШТОЦА

1. В богатой сокровищнице Ереванского Матенадарана им. М. Маштоца под № 162 хранится рукопись, склад которой содержит композицию, исполненную техникой перегородчатой эмали. Сама рукопись — грузинское четвероевангелие, богато украшенное миниатюрами, заставками, канонами и инициалами, по мнению исследователей, представляет копию известного Ванского кодекса (А—1335) и датируется первой половиной XIII века.

2. Эмаль грузинского евангелия из Матенадарана дает изображение Распятия, что обычно для рукописей при украшении лицевой стороны их окладов. В то же время эта сцена довольно распространена и в средневековом эмальерном искусстве. В данном случае ее иконографическая схема пред-

ставлена центральным изображением Христа с Богородицею и Иоанном по сторонам и с двумя парящими над крестом полуфигурами ангелов. От обрамления остались фрагменты орнаментальной полосы и греческой надписи, а также два медальона с изображением святых.

3. Стилистический анализ памятника, выявляющий характер перегородок, их определенный узор, тонкую обработку черт лиц, выдержанный колорит с доминирующим синеголубым тоном, вся настроенность композиции в целом выдает руку византийского мастера XII века. Этот памятник может быть сравнен с эмальями так называемой Иконы Шалиани, хранимой в горной Сванетии (Грузия). И оба они сближаются с византийскими памятниками эмальерного искусства XII века.

Эмали матенадаранской рукописи — еще один ценный образец из богатейшего наследия византийских перегородчатых эмалей.

ХУСКИВАДЗЕ Ю. Д.

Институт истории грузинского  
искусства АН СССР

## МИНИАТЮРЫ КВЕШСКОГО ЕВАНГЕЛИЯ

Квешское Евангелие 1673 года в позднем серебряном окладе (1810) хранится в Институте рукописей им. К. Кекелидзе Академии наук Грузинской ССР (А—517).

Исполненное красивым «нухури», Евангелие переписано представителем известной семьи каллиграфов Несе Бедиемцерлишвили по заказу владельца одного из княжеств Квемо Каргли Аслана Орбелишвили.

Евангелие открывается 15 миниатюрами, последовательно представляющими сцены из жизни Спасителя (Благовещение, Поклонение волхвов, Сретение, Крещение, Преображение, Омовение ног, Поцелуй Нуды, Оплакивание, Сшествие во ад, Воскресение, Сшествие св. Духа, Страшный Суд). Затем на шести листах даны тонко исполненные каноны, украшенные изображениями святых в медальонах, птиц и растительными мотивами. И, наконец, три из четырех Евангелий предварены изображениями Евангелистов со своими символами.

На страницах с миниатюрами, в нижнем углу, дана армянская буквенная пагинация — в отличие от текста, имеющего грузинскую пагинацию.

Миниатюры и каноны написаны в манере, характерной для определенной группы позднеармянских рукописей того же периода (Евангелие 1651 г. из коллекции Севаджяна; Парижская 21, Болонская 291 и др.). Это проявляется как в своеобразном построении канонов, характере отдельных орнаментальных и декоративных элементов, так и в применении таких специфических для армянских рукописей мотивов, как заставка на полях при канопах; и, наконец, в колорите миниатюр и типаже.

Рассматриваемые миниатюры, как видно, исполнены для данной рукописи. Таким образом, мы имеем дело с произведением двух мастеров разной национальности, но творивших в одной культурной среде. Подобное сотрудничество — результат оживленных грузино-армянских связей, вполне естественных для данного периода, особенно для Квемо Картли.

ЧУГАСЯН Л. Б.

Ереванский Гос. университет

## ТЕМАТИЧЕСКИЕ МАРГИНАЛЫ ЕВАНГЕЛИЯ ТАРГМАНЧАЦ

Евангелие Таргманчац (Матенадарап им. М. Маштоца, рук. № 2743), 1232 года, иллюстрированное художником Григором, является выдающимся произведением армянского книжного искусства. Памятные записи рукописи не называют места ее создания.

Кроме некоторых главных тем («Искушение Христа в пустыне», «Воскрешение Лазаря», «Предательство Иуды»), иллюстратор кодекса представил на полях Евангелия Таргманчац беседы Христа с отдельными лицами, а также сцены его чудес. Эти миниатюры совершенно не изучены.

В большинстве случаев маргинальные тематические композиции сохранились лишь частично, поскольку отдельные части их оказались срезанными при переплете. В ряде случаев от миниатюр на полях остались лишь фигуры Христа.

Основная часть армянских кодексов, дошедших до нас,

созданных до Евангелия Таргманчац, не имеет тематических иллюстраций на полях. Поэтому некоторые сцены в маргинальных миниатюрах Евангелия Таргманчац являются первыми иллюстрациями этих тем в армянском искусстве. К таким изображениям относятся композиции «Христос и Никодим» и «Исцеление бесноватого».

Тематические маргиналы кодекса представляют исключительную важность с точки зрения иконографии. В некоторых случаях, например, в миниатюре «Христос и Закхей», сохранен лаконичный вариант сцены, знакомый по раннехристианским памятникам. Раннесредневековый прототип применен и в миниатюре «Исцеление кровоточивой».

Лаконичная редкая схема использована и для композиции «Воскрешение Лазаря».

«Предательство Иуды» создано на основе восточной иконографической модели. Иконографический анализ показывает, что в этой сцене художник Григор пользовался образцом, который был известен и каппадокийским мастерам фрески XII века. Эта миниатюра кодекса подобно некоторым другим иллюстрациям на полях, несмотря на указанную близость с армянскими произведениями раннего времени и с армянскими произведениями раннего времени и с работами других средневековых мастеров, не имеет прямых аналогов.

Изучение тематических маргиналов Евангелия Таргманчац показывает, что здесь, как и в других частях убранства рукописи, продолжают уживаться архаические традиции раннего средневековья и традиции XII—XIII веков.

ШАНИДЗЕ Л. А.

Институт истории грузинского  
искусства АН ГССР

## К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНОЙ ФОРМЕ В СОВРЕМЕННОЙ ГРУЗИНСКОЙ ПЛАСТИКЕ

1. Грузинская советская пластика, так же как и все остальные виды искусства, развивается в едином русле советского искусства, но вместе с тем отличается большой самобытностью.

2. Временные признаки произведений, не вызывающие сомнений и служащие надежным ориентиром в деле атрибуции во времени, проявляются очень ярко в искусстве сегодняшнего дня вообще и в пластике, в частности.

Грузинские ваятели, будучи в авангарде художественно-стилистических поисков и стремления, одними из первых обратились к символу, метафоре. Такие характерные черты сегодняшней пластики, как активное вторжение в композицию пространства, введение вещной среды (что на данном этапе является выразителем новых пространственных соотношений) присущи и грузинской пластике.

3. В отличие от признаков времени, которые всегда легко можно выделить, признаки национальные (сами изменяющиеся во времени) не лежат на поверхности. Легче узнается национальное в тех произведениях, в которых использован повествовательный, описательный подход. В скульптуре наибольшее воздействие в этом направлении создает рельеф.

Среди основных признаков, характеризующих современную грузинскую пластику, можно назвать формирующие национальный характер произведения черты: общую приподнятость чувств, эпичность, романтизм, а также лиризм. Очевидна связь с древнегрузинским искусством и народным творчеством (металлопластика, резьба по дереву, керамика).

4. Из неоднократно высказывавшегося в специальной литературе тезиса о том, что в произведениях художников того поколения, которое заявило о себе на рубеже 50-х—60-х годов, преобладает субъективно-эмоциональный фактор с жаждой самовыражения и подчеркнуто личной оценкой явления, следует сделать вывод, что и национальные моменты должны проявляться в этих произведениях явственнее.

Художественно-стилистический анализ некоторых, характерных, по нашему мнению, монументальных и станковых произведений русских, грузинских, армянских и других скульпторов, дает основание заключить, что в произведениях последних двух десятилетий, в частности, в грузинских, достаточно явно присутствует чувство национального характера, но в произведениях с общей направленностью к широким обобщениям оно проявляется более завуалированно.

5. На данном витке спирали идет процесс постепенного, имеющего свои внутренние причины отказа от всеобъемлющего обобщения и возвращение к более спокойному повест-



## СОДЕРЖАНИЕ

- АВАКЯН Н. Х., Искусство украшения женской одежды «араратской долины».
- АГАСЯН А. В., О тифлисских годах жизни и деятельности М. С. Сарьяна (предреволюционный период).
- АИВАЗЯН М. А., О некоторых особенностях грузинской и армянской советской портретной живописи.
- АЛИБЕГАШВИЛИ Г. В., Современность и национальные художественные традиции в творчестве Давида Какабадзе.
- АРУТЮНЯН Л. Г., Стилистические особенности бронз Лчашена и лчашенского типа.
- АСАТИАНИ Н. Л., Первые генеральные планы городов Советской Грузии.
- АСРАТЯН М. М., Крепость Кахети.
- БАБАЯН Н. А., «Хатабала» Г. Сундукияна на грузинской «актерской» сцене.
- БАБАЯН Л. М., Тамани и Иералян.
- БАБАЯН Ф. С., Орнаментализация обихода в средневековой поливной керамике Закавказья.
- БАЛБАН К. В., Некоторые вопросы изучения национального своеобразия современной архитектуры.
- БАХТАДЗЕ Н. В., О методах музыкальной компаративистики в изучении этномузыки народов Закавказья.
- БЕРИДЗЕ Г. П., Архитектурные традиции в сооружениях ЗАГЭС и ЕрГЭС-1.
- ВАЧНАДЗЕ М. А., Пример изображения полного деисусного чина на алтарной преграде.
- ВОЛЬСКАЯ А. П., Роспись пещерных монастырей Давид Гареджи.
- ГАРАСЕФЕРЯН Дж. Л., Тифлис в произведениях армянских художников конца XIX и начала XX вв.
- ГРИГОРЯН В. М., Минацаканян С. С., Создание и перспективы развития автоматизированных банков данных по изобразительному искусству и архитектуре Армении.
- ГУЛЯНОВА С. А., О специфике художественного телефильма.
- ГОЛЬНАЗАРЯН М. Х., О заимствованиях в герминологии прикладного искусства.
- ДЖЕДРАНИАН Ф. Г., О некоторых особенностях развития грузинской монументальной и миниатюрной живописи XVII века.
- ДЕМИРХАНИЯН А. Р., К семантике изображения быка на бронзовом поясе из Самтавро.
- ДМИТРИАДИ Н. Б., Опыт русской музыкально-профессиональной традиции и кардинальные проблемы этномузыки.

- ДОЛУХАНИЯН Л. К., К вопросу о становлении нового архитектурного стиля в Армении и Грузии 1920-х гг.
- ДОНАБЕДЯН П. З., Теофания в скульптуре средневековой Армении и некоторые грузинские параллели.
- ДОНАДЗЕ М. К., Грузинские фильмы о мастерах изобразительного искусства. Е
- ЗАКОЯН Г. В., Сравнительное киноведение как метод выявления национальной специфики (к постановке проблемы).
- ЗАРЯН А. К., Некоторые принципы урартского градостроительства.
- КАЗАРЯН М. М., Содружество сценографов Армении и Грузии.
- КАНАЯН А. А., Формирование архитектурно-художественного облика жилой застройки в Армении.
- ЛЕБАНИДЗЕ Д. Г., Творчество художника Вано Ходжабекова.
- МАМАИШВИЛИ И. Ф., Народные тенденции в грузинских росписях позднего средневековья (Цикл мученичества св. Георгия в росписи церкви Табакиши).
- МАЧАБЕЛИ К. Г., Несколько памятников раннехристианского искусства Грузии и Армении (бронзовые кадилашцы).
- МЕДЗМАРНАШВИЛИ М. Ж., Серии бретонских пейзажей в графике Давида Какабадзе.
- МНАЦАКАНЯН С. С., Параллели и различия типологии мемориальных памятников Армении и Грузии в контексте региональных концепций поминального ритуала (к постановке проблемы).
- ПИПОЯН Л. С., Некоторые аспекты взаимосвязи народной архитектуры северной Армении и Грузии (к постановке вопроса).
- САРГСЯН М. С., Участие грузинских художников в развитии армянской газетно-журнальной графики XIX—XX вв.
- САРКИСЯН Г. В., Серия медалей Ламары Квелидзе, посвященная Армении.
- СТЕПАНЯН А. В., О трех портретах царевича Александра.
- СТЕПАНЯН М. Г., Некоторые композиционные признаки портретов Акона Овнаганяна.
- ТАБУКАШВИЛИ О. В., Из истории взаимосвязей грузинского киноискусства с киноискусством братских народов.
- ТАРАЯН Э. Р., Светские элементы в армянской монументальной живописи XI—XIII вв.
- ТАТКИЯН В. Ш., Ковер «Дедисимеди».
- ТЕР-МНАСЯН А. А., Зальная церковь села Воскеваз Аштаракского района.
- ТЕР-СИМОНЯН М. П., Грузинская тема в творчестве Армена Тиграняна.

- ТОРАМАНЯН А. Х. Заметки об апсидах ранних церквей Армении и Грузии.
- ХАЛАТЯН Л. А., Марджанишвили в оценке деятелей армянского искусства.
- ХУСКИВАДЗЕ Л. З. Византийская эмаль на окладе грузинского Евангелия из Матенадарана им. М. Маштоца.
- ХУСКИВАДЗЕ Ю. Д. Миниатюры Квешского Евангелия.
- ЧУГАСЗЯН Л. Б. Тематические маргиналы Евангелия Таргманчац.
- ШАНИДЗЕ Л. А., К вопросу о национальной форме в современной грузинской пластике.



