



ЧЕТВЕРТЫЙ
МЕЖДУНАРОДНЫЙ
СИМПОЗИУМ
ПО АРМЯНСКОМУ
ИСКУССТВУ

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ

ЕРЕВАН 1985

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ЧЕТВЕРТЫЙ
МЕЖДУНАРОДНЫЙ
СИМПОЗИУМ ПО
АРМЯНСКОМУ ИСКУССТВУ

Ереван, 11—17 сентября, 1985

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1985

Р. П.
538722

99

*Печатается по решению Ученого совета
Института искусств АН Армянской ССР*

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

ЗАРЯН Р. В. (председатель), ГЕОДАКЯН Г. Ш. (заместитель
председателя). АСПРАТЯН М. М., МНАЦАКАНЯН С. С.,
МНАЦАКАНЯН С. Х., СТЕПАНЯН Н. С., СТЕПАНЯН М. Г.,
ФРУНДЖЯН А. З.

**ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԻՆ ԵՎԻՐՎԱԾ ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ
ՉՈՐՐՈՐԴ ՍԻՄՊՈԶԻՈՒՄ**

Երևան, 11—17 սեպտեմբերի, 1985

ՋԵԿՈՒՑՈՒՄՆԵՐԻ ԹԵԶԻՍՆԵՐ

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն
Երևան 1985

4901000000
4 заказная
703 (02)—85

© Издательство АН Армянской ССР. 1985

ОТРАЖЕНИЕ МОТИВА ВИШАПОБОРСТВА В СЦЕНАХ КРЕЩЕНИЯ
АРМЯНСКИХ МИНИАТЮР

1. В сценах Крещения армянских миниатюр иногда в глубине вод Иордана или непосредственно под ногами Христа изображается поверженный вишاپ. Подобные изображения считаются иллюстрациями к словам "Ты сокрушил змиев в воде" (Псалом 73, 13), связываемым с Крещением, что подтверждает сопровождающая одна из таких сцен надпись "Иисус Христос попирает голову вишяпа", на вапураканской миниатюре XIV века (Матенадаран, рук. № 6303).

Идея Крещения как нисхождение Христа в воды смерти для очищения их от скверны (победы над змеями) и освящения вод является, по-видимому, христианским осмыслением универсальной инициационной символики нисхождения в царство смерти для последующего возрождения. Однако тема вишапоборства, помимо ответственности универсальному образу змея-патрона инициации, убивающего (часто заглатывающего) посвящаемых (с учетом инверсии действующих лиц), может иметь и иные корни, уходящие к одной из самых архаических мифологических схем.

2. Миф о вишапоборстве, возможно, является одним из вариантов (змеиным кодом) реконструированной нами ранее Л. Абрамян, А. Демирханян, 1982 мифологема о первых близнецах, вступающих в борьбу (= икесту разнополой пары), завершающуюся гибелью одного из них и его прорастанием тем или иным растением — проростом мирового дерева. Ср. предположение Вяч. Вс. Иванова и В. Н. Топорова [1974] о наиболее древнем дуальном космогоническом прототипе индоевропейского мифа о поединке Громовержца со змеем, где последний играет положительную роль.

3. Растительный аспект вишапоборства в контексте реконструируемой мифологема может быть прослежен в целом ряде случаев: от каменных вишапов, архаических вариантов мирового дерева (ср. мысли А. Мнацаканяна [1952] о древе жизни в связи с этими памятниками древней Армении), возможно, "выросших" в результате поединка, возводимого А. Петросяном [1984] к индоевропейскому основному мифу; Эчмиадзинского храма (ср. храм как известный об-

раз мирового дерева), "выросшего" на месте "поединка" Христа (выступающего как Громовержец с золотым молотком-молнией) с персонификацией языческого капища, обитателем болота (ср. в о д у в сценах Крещения), и до таких, казалось бы, далеких от близнечества сюжетов, как сказки о третьем брате, вероломно оставленном старшими братьями на дне ямы, колодца или в в о д е (типа ЗОI по Аарне - Томпсону).

4. Последний случай особенно хорошо иллюстрируется армянскими сказками этого типа. Младший брат, оставленный в яме (подземном мире) двумя братьями, действующими как одно лицо (наподобие близнецу-антагонисту из дуалистических космогоний), выбирается на белый свет при помощи благодарной п т и ц и (иногда двух птиц) вдоль д е р е в а, имеющего трехчастную структуру, после убийства в и ш а п а у основания дерева (ср. змею и двух птиц, маркирующих соответственно низ и верх трехчастного мирового дерева).

5. К разбираемому кругу мифологических представлений восходят, возможно, и сцены Крещения армянских миниатюр, изображающие Христа наподобие мирового дерева (ср. широко известные в разных традициях антропоморфные варианты мирового дерева) - со змеем-вишапом внизу и птицей (Святым Духом в образе голубя) наверху.

6. Если словесное описание Крещения лишь косвенным путем вводит это таинство в архаическую сферу универсальной человеческой символики, то рука художника как бы помнит древнюю схему, которую человек уже не может выразить словами.

ОПЫТ ФОРМИРОВАНИЯ ЗРИТЕЛЬНЫХ ЗАЛОВ С КРИВОЛИНЕЙНЫМИ
ПОВЕРХНОСТЯМИ В БАКУ И ЕРЕВАНЕ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

В культурной жизни каждого народа строительство зрительных залов занимает особое место. Среди них залы музыкальных и оперных театров имеют исключительное значение. В основе проектирования и эксплуатации зрительных залов, наряду с архитектурно-художественной выразительностью, лежат акустические, технологические, противопожарные и другие требования.

В исторически сложившейся практике проектирования и строительства часто встречаются залы с криволинейными поверхностями стен и потолка. Данный доклад посвящен связи между объемно-пространственным решением и формой интерьера с криволинейными поверхностями, с акустическим качеством зала.

В качестве примера приведены Академические театры оперы и балета им. М.Ахундова в Баку (арх. Н.Баев) и им. А.Спендиаряна в Ереване (арх. А.Тамаян), а также филармония им. М.Магомаева в Баку (арх. Г.Термикелов). Указанные здания построены в текущем столетии видными зодчими. Следует особо отметить архитектурную значимость этих сооружений. Каждое из этих зданий своим обликом украшает архитектурную среду города.

Оперный театр в Баку находится в историческом центре города. Доминирующими элементами в объемно-композиционном решении являются большой балкон, опирающийся на колонны, и две завершающие фасад башни. Выразительная силуэтная композиция и пластичные средства решения колоннад, пилластр, а также фасада в целом определяют архитектурную сущность здания.

Оперному театру в Ереване отведена важная роль в ансамбле главной оси города. Здание состоит из трех объемов: двух овальных, растущих ступенчато один из другого, и третьего — венчающего параллелепипеда сценической коробки. Сквер вокруг театра является отличным дополнением общей композиции.

Зал филармонии входит в комплекс летнего дворца, находящегося на территории сада, где учитывается рельеф местности, эффективно фиксирующий перспективу с набережной. Многоплано-

вость объемного решения определяется террасным расположением зданий. Завершающим и уравнивающим элементом композиции являются купол и две стройные башни.

В докладе приводятся формообразующие факторы, раскрывающие характер акустического благоустройства рассматриваемых залов. Отмечаются в целом отрицательные влияния криволинейных форм на акустические характеристики и даются критерии, оценивающие акустическое качество указанных залов.

В современную эпоху могут быть предложены мероприятия по улучшению их функциональности, особенно акустики, без существенного изменения архитектурного облика перечисленных залов.

АВТОПОРТРЕТ В АРМЯНСКОЙ СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ

Глубокий интерес к портрету в советском искусстве и искусствоведении делает актуальной почти неисследованную проблему автопортрета. До настоящего времени проблема автопортрета — своеобразной разновидности портретного жанра — не поставлена и в армянском искусствоведении. Нами делается первая попытка представления общей картины становления и развития автопортрета в армянской советской живописи.

Автопортрет дает возможность увидеть образы армянских художников различных поколений; ознакомиться с их внешним обликом и внутренним миром; понять их творческие принципы, этические и эстетические позиции; острее ощутить изменяющуюся духовную атмосферу времени на различных исторических этапах. Особенность автопортрета состоит в том, что он говорит со зрителем от первого лица. Этот монолог непосредственно выражает самосознание художника, оценку собственной личности. Но какой бы характер ни носил процесс осмысления личности, тема автопортрета остается всегда одна — "о времени и о себе".

В армянской дореволюционной живописи автопортреты немногочисленны и еще не изучены. Но именно они легли в основу развития этого жанра в годы становления армянской советской живописи. Самыми значительными произведениями исследуемого жанра явились автопортреты С. Агаджаняна (1926), Е. Татевосяна (1933) и М. Сарьяна (1933). Суровый и мужественный образ С. Агаджаняна, мягкий и эмоциональный образ Е. Татевосяна, мечтательный и очарованный вечной красотой искусства образ М. Сарьяна (с маской) несут в себе понимание личности художника, слившегося с новой жизнью. Различные тенденции живописно-пластических решений, присущие этим автопортретам, на долгие годы становятся характерными не только для портретного жанра, но и всей армянской живописи (к данному периоду относится еще ряд интересных автопортретов 30-х годов — В. Гайфеджяна, Е. Кочара, А. Бажбек-Меликяна и др.).

Новое содержание и оригинальное решение автопортретного произведения ярко раскрылось в двухфигурной композиции "Я и

Бран в зеркале", созданной представительницей второго поколения армянских советских живописцев М.Асламазян в 1939 г.

В суровые годы Великой Отечественной войны М.Сарьяном были написаны "Автопортрет" (1942), "Автопортрет. Три возраста" (1942), относящиеся к лучшим произведениям советской живописи. В них с огромной силой выявилась сущность большого художника-патриота, живущего единой жизнью с народом.

В послевоенные десять-двенадцать лет в армянской живописи мало кто из художников обращался к автопортрету, который носил в основном интимный, лирический характер (автопортреты М.Камаляна (1946), С.Рахмаджяна (1948), А.Налбандян (1957), Арутюна Галенца (1957), А.Капанцяна (1955) и др.).

К концу 1950-х и началу 1960-х годов вновь возникает широкий интерес к автопортрету. К нему обращаются многие художники возросшего коллектива живописцев (но любопытно отметить факт, что среди них есть мастера, которых никогда не привлекал жанр портрета). Период 1960-х – середины 1980-х гг. отличается большим многообразием содержания и пластических воплощений автопортретов. Они включаются в исторические композиции, активизируя в них авторскую интонацию (фреска "Прославление армянской письменности (1965) – О.Минасян с участием Г.Мамяна; фрагмент – автопортреты авторов. Картон для гобелена "Аварайская битва" (1982) – Г.Ханджян; фрагмент – автопортрет автора). Автопортреты включаются в состав действующих лиц в жанровых произведениях (А.Мелконян "Семья" (1967); Н.Ггликехьян "Москва – Брест" (1978) и др.). Часто художники изображают себя вместе с близкими (А.Папян "Автопортрет с сыновьями" (1974); Ал.Григорян "Моя семья" (1975), "Арман и я" (1964); Ф.Мирзоян "Моя семья" (1980) и др.).

Многочисленны и разнообразны автопортреты монологического характера. Автопортреты у Г.Григоряна-Джотто (1974), Д.Уклеба-Григорян (1984) воспринимаются как воспоминание о себе; у Э.Исабекяна (1964) – как выражение творческого горения – высшего смысла жизни художника. У Р.Адаляна, В.Хачатуряна – автопортреты пронизаны напряженной духовной, интеллектуальной жизнью. Автопортреты С.Мурадяна, Ал.Григоряна, В.Карапетяна, Р.Атояна "читаются" как самоутверждение. Иногда происходит театрализация автопортретных образов (Р.Элибекян) или их романтиза-

ция (В.Вартанян). Редко, но встречаются автопортреты-самоиронии (Э.Харазян).

Частое обращение к автопортрету таких мастеров, как М.Сарьян, М.Асламазян и др., а в последний период — М.Аветисян, Л.Бажбеук-Меликян и др., дает возможность представить образ художника в развитии. Поэтому он приобретает многогранность и жизненную полноту в глубоко драматических, философских композициях и в автопортретах Мянаса Аветисяна ("Раздумье" (1972), "Автопортрет в красном" (1964), "Автопортрет с колечкой" (1967) и др.); в строгих, волевых и эмоциональных автопортретах Л.Бажбеук-Меликян ("Автопортрет с Жилинской" (1976), "Автопортрет" (1978)).

Жанр автопортрета интенсивно развивался на всем протяжении развития армянской советской живописи. В его лучших образцах время нашло свое истинное выражение.

О СТРУКТУРНО-СТИЛИСТИЧЕСКИХ СВЯЗЯХ ВАСПУРАКАНСКОЙ МИНИАТЮРЫ И ПРОИЗВЕДЕНИЙ НАРОДНОЙ СЛОВЕСНОСТИ

В последние годы в исследованиях, посвященных средневековью, заметное место уделяется изучению исключительно интересного явления — связей образно-стилевых особенностей различных областей культуры: литературы, живописи, скульптуры, музыки. Это явление обусловлено лежащими в основе этих областей характерными для данного времени общими нормами социально-общественных отношений и связанной с последними идеологии.

В армянской действительности в этом аспекте сделано, по существу, мало.

Настоящее сообщение освещает более узкую проблему — представляются некоторые характерные общие тенденции, замечаемые в ряде памятников васпураканской миниатюры и в произведениях народной словесности.

Смелая народная фантазия, свободное мировоззрение, более светский дух и наряду с этим верность национальным традициям сообщают этим произведениям особое своеобразие.

Им характерны:

1. Простота и ясность средств выражения, лаконичность приемов. Произведения так называемого народного направления васпураканской миниатюры отличаются сокращенностью композиционных схем, лаконизмом и в то же время меткостью и выразительностью форм. Наряду с этим, при отсутствии второстепенных персонажей и предметов каждая отдельная деталь, линия, цвет приобретают определенный смысл и даже символическое значение. Сходное явление имеет место и в фольклоре, в связи с чем М.Абегян пишет: "Несколько простых слов, два или три, самое большее четыре, достаточно представителю народа для выражения и обобщения своих чувств". Добавим, что лаконизм форм и простота выражения характерны также для старинных народных песен.

2. К числу интересных приемов в миниатюрах указанного направления принадлежит гипербола. Как в живописи, так и в литературе этот прием является продуктом народного мифотворчества.

Согласно народным представлениям, внутреннему миру образа должен соответствовать и его внешний вид — отсюда и условность его воплощения. Это хорошо иллюстрируют вазпураканские миниатюры, а в народном литературном творчестве — эпос "Давид Сасунский", древние сказания, волшебные сказки.

3. Одним из проявлений народных эстетических принципов является чувство ритма. Как в живописи, так и в фольклоре ритм проявляется и в композиционных построениях, и в расстановке образов, и в приемах использования линии и цвета, и в чередовании ударений, повторов и пр. Ритмическое построение не только способствует художественной выразительности произведения (даже в случае "несоответствий" и "незавершенностей", объединяемых и обретающих целостность благодаря использованию приемов ритма), но также и раскрытию содержания, его идейного смысла. Помимо ярких примеров из области миниатюры, можно привести не менее красноречивые примеры из фольклорного творчества — айрены, гу-санские народные песни.

Произведениям народного творчества (как в живописи, так и в литературе) свойственны и другие характерные особенности: стилизация, традиционность, проявление которых отличается, однако, явными, часто довольно своеобразными средствами выражения.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СКУЛЬПТУРНОГО ДЕКОРА ФАСАДОВ
В СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРХИТЕКТУРЕ АРМЕНИИ И ГРУЗИИ

1. Оформление фасадов церквей фигурной скульптурой — общая для средневековой архитектуры Армении и Грузии проблема. Широкое распространение в культовом зодчестве этих стран резного декора, в отличие от архитектуры Византии, было во многом обусловлено спецификой строительного материала: тесаный камень в Грузии и Армении и *opus mixtum* — в Византии.

2. Характер скульптурного декора церквей Армении и Грузии, как и архитектурных сооружений в целом, свидетельствует "... о самобытности каждого из этих двух, ярко-национальных искусств" (Г. Чубинашвили). Памятники армянской и грузинской архитектуры X — XI веков ярко отражают это положение, демонстрируя своеобразие художественных подходов при оформлении фасадов фигурной скульптурой.

3. В аспекте рассматриваемой проблемы особенный интерес представляет армянский храм на острове Ахтамар (915 — 921 гг.), выдающийся исключительным богатством и насыщенностью скульптурного декора. В Ахтамаре целостная декоративная система оформления фасадов достигается расположением орнаментальных мотивов и фигурных рельефов в виде фризов, которые, следуя сложной конфигурации крестово-купольного здания, переходят от одной грани стены на другую, как бы опоясывая его. Четкая прорисованность контуров рельефов, резко срезанных к фону, контрастно противопоставляет их поверхности стены. В решении экстерьера церкви Ахтамар господствующим является впечатление "ковровости" декора, связанное с восточными плоскостно-декоративными тенденциями.

Иной, лаконичный характер имеет скульптурный декор церквей Санаина (церковь Спасителя, 966 — 977 гг.) и Ахпата (церковь св. Креста, 976 — 991 гг.). Скульптурная ктиторская группа, представляющая в обоих храмах царей Гургена и Смбата, поддерживающих модель церкви, расположена обособленно в нише восточного фасада. Помещена она в прямоугольной нише, прорезан-

ной непосредственно в толще стены и как бы прорывающей ее плоскость. Особенно это ощущается в Ахпате, где ниша довольно глубокая. При всем отличии от композиции фасадов Ахтамарского храма художественное впечатление, как и там, основано на контрастном противопоставлении частей. В данном случае этот контраст создается противопоставлением ниши с подвижными тенями, ложающимися вокруг рельефной фигуры, и больших, ровных плоскостей освещенного солнцем фасада.

4. В грузинских церквях X - XI веков, как и в Ахтамаре, оформление фасадов представляет объединенную систему, но в ней выражен противоположный художественный принцип. При целостности всей системы декора экстерьера здания каждый фасад создает замкнутую, законченную в себе композицию. Отдельные рельефные композиции, органически включаясь в декоративную систему, также воспринимаются как самостоятельный художественный элемент (храмы Ошки - вторая половина X в., Никорцминда, Светицховели - XI в.).

Распределение декоративных мотивов и фигурных рельефов подчинено тектонике здания, они подчеркивают архитектурное членение фасадов; рельефы в большинстве связаны с оконными и дверными проемами (Вале, Хахули, Ошки - X в., Никорцминда - XI в.), размещаются вдоль карниза (Корого - X в.). Часто рельефные композиции помещаются в высшей точке фасада (как в Ахпате и Санаине), но они обычно объединяются с декоративным оформлением фасада. Прием помещения рельефной фигуры внутри ниши, врезанной в поверхность стены, в грузинской архитектуре не находит распространения (единственным примером остается рельеф восточного фасада Тбетской церкви).

5. Сопоставление армянских и грузинских памятников определенного периода представляет большой интерес с точки зрения выявления различных художественных принципов в решении проблемы фасадного декора в архитектуре средних веков.

З.Н.АЛЕКСИДЗЕ
З.Н.СХИРТЛАДЗЕ
(Тбилиси, СССР)

О КОРПУСЕ АРМЯНСКИХ ПАМЯТНИКОВ В ГРУЗИИ

1. Армянско-грузинская проблематика охватывает почти всю историю средневекового Кавказа. Граничащие друг с другом исторические провинции и их смешанное население, обилие грузинской и армянской параллельной древней письменности, параллельное развитие культовой архитектуры, общие внешние влияния, армянские поселения в Грузии и наличие грузинских халкедонитских центров в исторической Армении, тесные языковые контакты породили целый ряд интереснейших и очень важных для науки проблем.

2. На протяжении почти двухвекового периода изучения армянских памятников в Грузии (М.Броссе, С.Джалалянц, Пл.Иоселиани, Н.Марр, Л.Меликсет-Бекон, Л.Мусхелишвили и др.) в научной литературе накопился довольно обширный материал, значительно пополнявшийся в результате изысканий, проведенных за последнее время в целях составления полного свода памятников культуры Грузинской ССР. Нет сомнения, что уже подготовлена соответствующая почва для создания корпуса армянских памятников на территории республики.

3. В целях комплексного изучения и координации проводимых в этом направлении работ Институт истории грузинского искусства им. Г.Н.Чубинашвили АН ГрузССР и кафедра арменологии при факультете востоковедения Тбилисского государственного университета приступили к созданию корпуса армянских памятников на территории республики.

Сгруппированные по отдельным отраслям памятники предполагается распределять в корпусе по регионально-хронологическому принципу. Соответственно корпус будет подразделен на несколько выпусков. Вошедший в определенный том памятник будет сопровождаться описанием (с учетом современного состояния), кратким художественным анализом, полной библиографией. Помимо чтения имеющихся на нем надписей, будут привлечены и другие материалы, касающиеся истории этого памятника, а также пригодные для полной аргументации при его датировке. Вместе с тем каждый выпуск

корпуса будет снабжен соответствующими обмерами, обильным графическим и фотоматериалом, указателями и картами.

Собранный воедино в результате создания корпуса армянских памятников Грузии материал создаст основу для дальнейшего углубленного исследования сложной и многосторонней взаимосвязи культурного наследия и художественных традиций грузинского и армянского народов.

КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ ГРУЗИИ И АРМЕНИИ В ЭПОХУ
ЗРЕЛОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ
(миниатюры армянских мастеров в грузинских
рукописях XIII века)

1. Среди грузинских рукописей позднего средневековья из собрания Института рукописей АН ГрузССР им. К. Кекелидзе имеются три иллюминированных кодекса, украшенных армянскими мастерами. Еще Рене Шмерлинг указала на связь живописного декора четвероевангелия А-514 (1639 г.) с армянской миниатюрой и армянское происхождение миниатюр так называемого Квешского четвероевангелия (А-517, 1673 г.), а также орнаментальных бордюров в рукописи светского содержания (S-1283, первая четверть XIII в.).

2. Исследование всей системы живописного декора этих рукописей и отдельных его элементов позволило выявить такие особенности структуры канонов и сюжетных композиций, характера рисунка, орнаментальных мотивов, типов лиц и манеры письма, которые подтвердили авторство армянских мастеров.

Сравнение этих трех памятников с грузинскими и армянскими иллюминированными рукописями, как одновременными, так и созданными в предшествующие эпохи, выявило также в грузинской и армянской миниатюре позднего средневековья, при наличии в обоих случаях признаков, общих для времени художественных тенденций, преимущественную их связь с национальными традициями, устойчиво сохранившимися в течение веков.

3. Украшение армянскими художниками грузинских рукописей в эпоху позднего средневековья следует рассматривать как факт вполне закономерный: трагическая судьба Армении в этот период, происходившие на ее территории турецко-сефевидские войны явились одной из причин переселения армян, а в том числе, очевидно, и мастеров искусства, в чужие края.

Привлечение армянских художников к иллюминированию грузинских рукописей может объясняться также теми художественными тенденциями грузинской миниатюры позднего средневековья, которые определили ее эклектический, в целом, характер.

Р-538722

АДРИАНО АЛПАТО НОВЕЛЛО
(Милан, Италия)

НОВООТКРЫТЫЕ АРМЯНСКИЕ ПАМЯТНИКИ
В ИРАНском АЗЕРБАЙДЖАНе

Осенью 1984 г. экспедицией Миланского Центра по изучению и восстановлению памятников армянской культуры в составе Алпаго Новелло, Векионе, Пиллон при содействии иранского археолога Ваграмзаде и при сопровождении местных проводников Минасяна и Варданяна был открыт ряд до сих пор неизвестных памятников.

Работы эти - продолжение исследований, начатых в 1976-1977 годах и частично представленных на II Международном симпозиуме по армянскому искусству (Ереван, 1978; издано в 1981 г.) и опубликованных в сериале, посвященном армянскому зодчеству (в томе "Иран", I - II, Милан, 1978).

В 1984 году экспедиция обследовала долину реки Аракс от Джульфы до Полдашта; долину реки Тегмут; районы Маку и прилегающие районы советско-турецкой границы.

Наиболее интересные находки (о чем сказано в изданных материалах) связаны с долиной реки Тегмут (селения Капуйт, Махламлу, где налицо следы разрушенной церкви, от которой сохранились резные декоративные фрагменты со знаками мастеров), церковь Цорцора и с находящимся неподалеку кладбищем с хачкарами села Барон.

Спускаясь вдоль долины из села Полдашт, экспедиция обнаружила большое селище с обширным кладбищем и следами жилья (просматриваемыми вокруг Белой церкви). Сама эта церковь представляет значительный интерес: она крестообразная, купольная, но в состоянии, близком к разрушению.

Спускаясь вдоль долины реки на север (там, где Тегмут вливается в Аракс), экспедиция зафиксировала второе крупное селище, ныне покинутое жителями. Это Верхний Дарашамб, с зальной церковью, возведенной из темного камня (отсюда и название Каракилиса), обширным кладбищем с надписями на надгробиях. В этом уезде было изучено много следов армянских поселений. Например, в Галагюхе были найдены остатки церкви, а на равнинах, примыкавших к горе Арарат, были выявлены три больших кладбища

с хачкарами (относящихся к эпохе заселения края, хотя здесь нет ни следов церквей, ни жилищ).

Резюмируя сказанное, отметим, что новооткрытые памятники, начиная с церквей и до скромных культовых построек и резных крестов, позволяют прийти к выводу, что в Иранском Азербайджане жили и армяне; эти сведения дают возможность более точно отобразить историю сравнительно малоизученной архитектуры XVI-XVII веков.

ЖАН ГАРЗУ. СТИЛЬ И ВИДЕНИЕ МИРА

Жан Гарзу (Гарник Зулумян) принадлежит к поколению художников, следующему за знаменитой "парижской школой" и сравнительно мало известному в нашей стране. Знакомству с его творчеством способствовал ряд персональных выставок в Ереване и недавняя выставка в Москве.

Творческий путь Гарзу начался в конце 20-х годов, но окончательной зрелости его искусство достигло в послевоенные годы. Отличительной чертой его стиля явился утонченный графизм, откуда преобладание в его творчестве печатной графики, прежде всего, цветной и черно-белой литографии и офорта. Архитектор по образованию, Гарзу сохраняет не только пристрастие к архитектурным мотивам, но и зачастую специфически архитектурную построенность самих композиций.

"Реальность богата, и каждая вещь кажется мне освещенной таинственным сиянием. Я хотел бы передать ту магию, которая таится в вещах, меня преследует взаимопроникновение реальности и мечты".

В этом взаимопроникновении — суть искусства Гарзу. Его творчество не только питается в целом впечатлениями от действительности, но и включает в себя немалое число чисто натуральных видов. На их основе художник создает затем более свободные поэтические композиции. Зримый мир лишается в них объемной предметности, линия и цвет приобретают автономность и многозначность выражения. Персонажи и среда возникают из сгущения и разряжения линий, которые являются одновременно абстрагированными и способными передавать конкретные качества вещей и эмоции художника. Форма строится сочетанием острых линий и мягких цветных пятен, сохраняя элемент пластической неопределенности, которая воплощает для Гарзу тайну бытия. С помощью взаимоуподоблений вещей он передает также ощущение единства мира. Изображения на его листах обычно представляют собой филигранные графические узоры на фоне больших плоскостей хроматически чистого цвета, выражающего простоту неба, земли и моря. Варьируя коло-

рит, Гарзу сообщает одному и тому же мотиву разное образное звучание.

Созданный из линий и цветовых пятен, его мир кажется навсвязь пространственным. Для художника философского склада, каким является Гарзу, именно пространственные построения становятся основой образного и пластического мышления. Излюбленный его мотив — закрытая комната, в которой имеется открытое окно — образ замкнутой поэтической страны и лежащего за ней большого мира. Через все искусство мастера проходит мотив "ворот" и "портала", а также морского порта, являющегося убежищем для кораблей и воротами в открытое море. Более современным аналогом этих романтических гаваней служат железнодорожные вокзалы, трактованные как устремленный вдаль поток проводов, рельсов и столбов. Открытое пространство может быть у Гарзу символом свободы и разрушения, так же, как закрытое — образом заповедной страны или клетки. Такой клеткой может стать целый город, в котором томится печальный арлекин, — аллегория западной урбанистической цивилизации. Сами персонажи Гарзу обладают символической обобщенностью, устойчивостью и смысловой амбивалентностью. Таковы его арлекины, рыцари, загадочные женщины, леса, корабли, повозки, пушки и самый архетипический образ — колесо, напоминающее солярный знак. В зависимости от трактовки и контекста, они могут олицетворять природу и технику, движение и покой, освобождение и бегство и т.д. Эта дуалистичность лежит в основе всего образного мышления Гарзу, воспринимающего современную действительность как противостояние мира и войны, добра и зла, природы и технической цивилизации. На его пасторальные видения постоянно накладываются другие, угрожающие видения. Целый графический цикл посвящен "Современному Апокалипсису", изображениям разрушенных городов и опустошенной земли, навеянные воспоминаниями о прошедшей войне и геноциде и угрозой атомной катастрофы. Угроза заключена для Гарзу и в самой технической цивилизации, хотя он сам плоть от плоти этой цивилизации, восприимчив к красоте современной техники и умеет, как никто, передавать ее ажурно-каркасную природу. Однако при всей мрачности апокалиптических пророчеств искусство Гарзу носит в целом жизнеутверждающий характер, обусловленный верой художника в конечную гармонию мироздания и творческую силу человека. "Апокалипсису" он

противопоставляет "Земной рай", изображения природы Франции влюбленных и прекрасных женщин, являющихся воплощением духовности, тайны, покоя, жизнетворящих сил. Окрашенные в мифологические тона, женские образы передают также характерную для Гарзу мечту о сказочном Востоке.

Ускользающе-легкий, основанный на перевоплощениях, на сочетании реальности и фантазии, образный мир Гарзу сродни театру и музыке. Отсюда та существенная роль, которую художник, начиная с 1950-х годов, играет во французской сценографии.

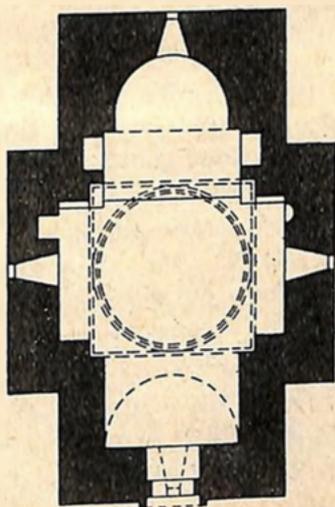
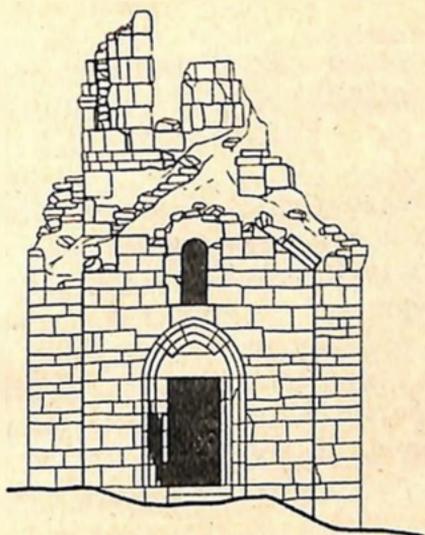
В своей стилистике Гарзу соприкасается с Бернаром Бюффе, хотя его творчество лишено того последовательно "мизерабельного" характера, который присущ искусству Бюффе. Графика Гарзу - при всем различии дарований обоих художников - может быть сопоставима также с офортами М.Шагала 1950-х - 1970-х годов.

АРХИТЕКТУРА МОНАСТЫРЯ ЦОРЦОР

Известный религиозный и учебный центр средневековой Армении монастырь Цорцор был основан епископом Закария из Артаза. Им же была построена церковь в 1298 - 1314 годах. В монастыре в XIII - XIV веках Закария и Ованнес Цорцорци открыли высшую школу и развернули научно-педагогическую деятельность. Монастырь Цорцора, будучи культурным центром армянского княжества Артаза, достиг расцвета в первой половине XIV века, когда здесь велась литературно-переводческая работа (история монастыря до XVII в., деятельность его школы подробно освещены в исследовании Л. Хачикяна "Армянское княжество Артаза и Цорцорская школа").

Неизвестная в специальной литературе церковь св. Богородицы Цорцорского монастыря представляет собой небольшое сооружение и относится к памятникам типа "свободного креста", широко распространенным в Армении с раннего средневековья. В восточном крыле креста расположена полукруглая алтарная апсида, остальные крылья креста изнутри прямоугольны. Единственный вход находится в западном крыле и оформлен в виде характерного для армянской архитектуры XIII - XIV веков портала со стрельчатой аркой. Церковь построена из чистотесанного камня и сравнительно хорошо сохранилась (разрушена лишь верхняя часть купола и обвалились плиты кровли). По своим плановым пропорциям Цорцорская церковь напоминает однотипные армянские раннесредневековые сооружения. Можно предположить, что она построена на основаниях малой крестово-купольной церкви VII века. От остальных сооружений монастыря ничего не сохранилось.

Ущелье, на краю которого стоит церковь, будет превращено в водохранилище. Для сохранения церкви создается проект ее переноса в более высокую и надежную местность.



Цордор. План и западный фасад церкви.

ОТРАЖЕНИЕ ИНДОВЕРОПЕЙСКОЙ МИФЛОГИИ В ПАМЯТНИКАХ
ИСКУССТВА ВОСТОЧНОЙ АРМЕНИИ СРЕДНЕГО И ПОЗДНЕГО
БРОНЗОВОГО ВЕКА

Среди памятников среднего и позднего бронзового века, обнаруженных на территории современной Армении и Восточной Грузии, выделяется группа произведений искусства, принадлежащих к различным археологическим культурам и объединяемых единством изобразительного сюжета. В основе варьирующих композиций, посредством которых данный сюжет находит свое конкретное воплощение, лежит устойчивое сочетание изображений волка (или же волка-собаки) и оленя, сопровождаемых определенными изобразительными сценами, персонажами, атрибутами, символами или заменяемых таковыми.

К древнейшим произведениям, представляющим данный сюжет, принадлежит краснокрашенная гидрия, обнаруженная в селе Неркин Геташен на побережье озера Севан. Сосуд относится к триалетно-кириваканской археологической культуре среднего бронзового века и датируется первой четвертью II тысячелетия до н.э. Изобразительная композиция Геташенской гидрии представлена сюжетно взаимосвязанными круговыми фризами, выполненными черной краской по красному фону и расположенными друг под другом. На нижнем фризе изображено шесть профильных фигур, образующих картину преследования самки и самца оленя, за которыми следуют самец и самка безоарового козла, догоняемые парой волков-самцов. Над нижним фризом расположен другой фриз, образованный изображениями шести гусей (или лебедей). Каждой фигуре нижнего фриза соответствует фигура верхнего. Содержание сюжета Геташенской гидрии образовано следующими основными структурными компонентами: пара оленей (самец и самка) преследуется парой волков (оба волка - самцы), медиаторами выступает пара козлов (самец и самка), гусь (или лебедь) символизирует жизнь-душу каждого персонажа картины.

Рубежом между средним и поздним бронзовым веком датируется полихромный сосуд из кургана № 3 Аруча (XVI - XV вв. до

н.э.). В трех полях его расписной композиции представлена сцена нападения черного волка на красного оленя, черной краской выполнено изображение козла, черной и красной красками - изображения водоплавающих птиц.

В богатых захоронениях позднего бронзового и первой фазы раннего железного веков (вторая половина II тысячелетия до н.э.) обнаружены многочисленные бронзовые скульптуры (Лчашен, Лориберд, Ширакаван, Артик, Неркин Геташен, Верин Навер, Толорс, Камо и др.), семантика которых полностью соответствует рассматриваемому изобразительному сюжету. Особый интерес представляют скульптурные группы, укрепленные на якоревидных подставках, которые являлись навершиями дышла колесниц и повозок, а также ритуальных жезлов. Из погребения № 15 Лориберда происходит скульптурная композиция, изображающая преследование парой волков самца-оленя, сопровождаемого двумя самками с детенышами. В других скульптурных группах, представляющих сцену преследования самца-оленя, а также козла (или самца козули), волки (или собака-волки) заменены парой воинов (вероятно - близнецов), скачущих на колеснице (Лчашен, Лориберд). Другие отдельные бронзовые фигуры или их группы (олени, козлы, гуси-лебеди, быки, собаки, волки, герой, укротивший львиноподобное чудовище, и др.) выступают персонажами данного мифологического сюжета либо также связаны с представлениями о переходе в царство мертвых и возрождении при возвращении оттуда. Один из каменных барельефов рубежа II - I тысячелетий до н.э., обнаруженный на Главном некрополе Шамирама, изображает ту же сцену преследования. Все указанные памятники были либо специально созданы для целей погребального ритуала, либо символически связаны с мифологическим циклом рождение - жизнь - смерть - возрождение.

Образы данного сюжета находят наилучшую интерпретацию в рамках различных индоевропейских мифологических традиций. Олень символизировал солнце-жизнь в хеттской - носительской мифологии (возможно, аналогичная символика присутствовала и в хеттской - протохеттской мифологии), а также у скифов и др. Оппозиция жизни и смерти, объединяемая в одном мифологическом образе, нашла выражение в фантастическом существе *Եղբրնաբաղ* (оленокозел) древнейшего армянского пантеона. Цикл рождения - смерти, перехода из мира живых в подземное царство мертвых, от небытия к

бытию и вновь к небытию, отражаемый во взаимодействии мифологических образов волко-собак, близнецов и козлов, с определенностью устанавливается в лувийской, т.е. малоазиатско-индоевропейской (текст КИВ IX, 31), итальянской (близнец Ромул, вскормленный волчицей, кончает земную жизнь, исчезнув возле Козьего болота на Поле Марса, священным животным которого был волк), славянской (эпос о Всеславе) мифологиях. Образы волчицы и козы оказываются взаимозаменяемыми (Капитолийская Волчица – коза Амалфея), так же как и взаимозаменяемы близнецы-волки и близнецы-герои (в хеттской – неситской традиции). Проведенный анализ позволяет предложить новую интерпретацию древнеармянского сказания об аралезах как мифологических существах-посредниках при переходе из мира живых в царство мертвых и обратно.

Реконструкция мифологических сюжетов, зафиксированных памятниками изобразительного искусства, с достаточной очевидностью указывает на распространение индоевропейских этносов на территории между речья Куры и Аракса еще с начала II тысячелетия до н.э. Имеющиеся факты позволяют предположить, что наряду с ними на этой территории проживали и неиндоевропейские этнические группы.

ЗАКОНОМЕРНОСТИ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В РАЗВИТИИ ЗОДЧЕСТВА СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ

В силу исторических предпосылок зодчество средневековой Армении развивалось с перерывами, охватывая раннее (IV – V вв.) и развитое (IX – XI, XII – XIII вв.) средневековье. На всех стадиях армянское зодчество развивалось опираясь на традиции предыдущего периода, т.е. преемственно.

Суть преемственного развития заключалась в том, что на каждой стадии зодчество Армении, поддерживая тесную связь с предыдущей стадией, вырабатывало новые качества, приводившие его к новым достижениям. И этот процесс был переменчивым в течение всего средневековья (частично и позднего).

В начале раннего средневековья (IV – V вв.) армянское христианское зодчество питалось еще традициями античности, что нашло отражение в композициях базиличных церквей, средствах художественной выразительности, строительной технике и т.д. В V – VI вв. отмечается ослабление античных традиций, которые уступают свое место новым планировочным, объемно-пространственным, конструктивным и художественным решениям. Как результат этого, на смену базиличным церквям приходят купольные с различными вариациями, вырабатываются новые композиции церковных зданий, причем некоторые типы купольных церквей происходят от базилик.

Уже в раннем средневековье на формообразованиях как церковного, так и гражданского зодчества Армении наблюдается благотворное влияние древнейшего типа армянского народного зодчества – глхатуна.

Более разительно это влияние испытывает монументальное гражданское зодчество, нашедшее конкретное отражение в перекрытиях колонных залов дворцов в Двине, Звартноце и Аруче. На этой стадии влияние народного зодчества оказывается прямым, т.е. конструкция осуществляется в том же материале – дереве.

В начале второй стадии развития средневекового зодчества Армении в IX – XI веках принцип преемственности продолжает активно проявляться, принося качественно новые формообразования,

принципиально новые примеры усвоения народных традиций на основе воплощения в камне идей деревянных конструктивных форм. Блестящим примером этого являются дворец на острове Ахтамар, библиотека и академия Магистроса в Сазаинском монастыре, выработка композиции гавитов-жаматунов, особенно в монастыре Оромос.

Принцип преемственности применяется и в области церковного зодчества рассматриваемого периода посредством воспроизведения композиции церковных зданий, выработанных в доарабский период. Это явление отнюдь нельзя рассматривать как механическое повторение, ибо каждый тип во всех его аспектах претерпевает определенное усовершенствование, в какой-то мере сохраняя черты прототипа.

Принцип преемственного развития получит более интересное преломление в зодчестве Армении XII - XIII веков. Под активным влиянием народных традиций вырабатываются различные варианты композиций гавитов-жаматунов и монументальных гражданских зданий монастырских комплексов: библиотек, трапезных и т. д.

В планировочных, объемно-пространственных композициях и особенно в конструктивных решениях перекрытий явственно наблюдается творческое стремление к перевоплощению в камне идей деревянных перекрытий. Это стремление венчается весьма интересным результатом в формировании композиций гражданских зданий, создании богатого разнообразия каменных конструктивных решений их перекрытий, причем в некоторых из них явно прослеживаются пережитки форм деревянных конструкций, получивших в камне принципиально новый смысл и звучание.

Такова картина закономерности процесса преемственного развития зодчества средневековой Армении на различных стадиях, в основе которого лежит связь между отдельными стадиями, выражающаяся в отрицании устаревшего, в постоянном стремлении к новому, более совершенному.

СИМВОЛИЗМ В АРМЯНСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

В изобразительном искусстве символизм нашел относительно ограниченное распространение и фактически никогда не стал до конца определившимся направлением, выработавшим общие стилистические черты. Он часто рассматривается (в особенности в графике и декоративной скульптуре) как одно из проявлений стиля модерн. Вот почему почти невозможно проследить общность в творчестве большинства художников, признанных носителями символизма.

В изобразительном искусстве восточных армян символизм в последовательном развитии не встречается. Здесь речь может идти о той или иной эпизодической данности этому направлению, о наличии мотивов и настроений, свойственных ему. Выражение этого можно найти у Вардгеса Суренянца, например, в "Саломее", а еще явственней — в книжных иллюстрациях и театральных оформлениях, причем это самым непосредственным образом связано с обращением художника к произведениям выдающихся представителей символизма в литературе.

В выборе сюжетов близки к символизму, а в колорите определенно навеяны символистскими настроениями некоторые дореволюционные произведения М. Сарьяна, в частности периода "Голубой розы".

Духом символизма проникнуты "Одня из моих грез", "Античное видение", "Гений и толпа" и ряд других работ Е. Татевосяна.

Георгий Якулов свой "восточный аттавизм" часто выражал чисто символистическими интерпретациями.

Отголоски символизма можно найти в творчестве тифлиских художников Микаела Хунунца, Левона Азарпетяна и др.

В зарубежном армянском изобразительном искусстве, так же, как и в поэзии западных армян, проявления символизма встречаются гораздо чаще и иногда последовательней, причем в ряде случаев продолжают и по сей день, правда, часто под шапкой реализма, сюрреализма и иных направлений. В западноармянской культуре мы имеем такого последовательного представителя тео-

рии и практика символизма, каким был литератор, философ и художник Интра (Тиран Чракян).

К символизму обращались такие армянские художники, проживающие в Египте, как Тиран Карапетян и Ашот Зорян. При этом примечательно, что в жанрах пейзажа, портрета и натюрморта они были убежденными реалистами, а в композиционном творчестве в значительной степени выступали как носители символизма, склонные к мистическим видениям.

В ряде своих произведений символизму отдали дань Вардан Махоян и Тигран Полат. У первого это обусловлено, на наш взгляд, влиянием немецкой символистской живописи, у второго — французской поэзией (в особенности Бодлера, Рембо). Близок к символизму один из крупнейших художников современного Запада — Гарзу. Кстати, это явление в его искусстве имеет также и национальные армянские корни.

Гораздо более определенным и последовательным представителем символизма в армянской живописи был Овсеп Пущман. Наиболее полное выражение символизм нашел место в натюрморте — основном жанре его творчества.

В творчестве же скульптора Акопа Гюрджяна налицо упомянутый выше случай, когда символизм отождествляется со стилем модерна. Таков довольно весомый период его творчества (1910—1920 гг.), когда он создает "Леду", "Саломею" и другие аналогичные работы, в которых средствами модерна выражены символистские замыслы автора.

Самым значительным художником в интересующем нас аспекте был, пожалуй, Мелкон Кебабчян. Это исключительно своеобразное явление не только в армянском искусстве, но и в плеяде художников-символистов вообще.

В своих художественных воззрениях, имея нечто общее с другими символистами, он в то же время отличается от них всем различным строем своих произведений, своим стремлением средствами изобразительного искусства выражать понятия, свойственные литературе и музыке.

Но в еще большей степени от других символистов отличает его то, что он активно откликается на современную ему действительность. Видное место в его творчестве отведено гексоциду 1915 года, свидетелем которого был он сам.

АРЦАХСКАЯ ШКОЛА АРМЯНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

1. В XII веке в исторической провинции Армении Арцахе усилилось армянское феодальное княжество Хачен (занимавшее внешнюю территорию Нагорно-Карабахской Автономной области), успешно сопротивлявшееся татаро-монгольским нашествиям. Первая половина XIII века явилась периодом его подъема, и именно в это время здесь сформировалась Арцахская школа армянской архитектуры (ее определение впервые ввел в научный обиход профессор Римского университета Паоло Кунео).

2. Важнейшие и самые характерные произведения Арцахской школы армянской архитектуры в основном были созданы в монастырских комплексах — в Гандзасаре, Дадиванке, Гтиче, Хатраванке, Бри ехци и др.

Гандзасарский монастырь, служивший родовой усыпальницей хаченских князей, являлся также центром Агванского католикосата. В средневековой Армении существовали четыре католикосата — Эчмиадзинский, Киликийский, Ахтамарский и Агванский (Гандзасарский). Последние два прекратили свое существование в XIX веке.

Собор Сурб Ованес Мкртч (1216 — 1238 гг.) Гандзасарского монастыря своей архитектурой воспроизводит выработанную еще в X веке в Армении композицию купольного зала с двухэтажными приделами в углах. Такой тип церкви был самым распространенным в армянских монастырских комплексах X — XIII веков. Фасады собора украшены аркатурой. Этот декоративный мотив глубоко традиционен и восходит к армянской архитектуре VII века. Самым примечательным в архитектуре собора Гандзасара является купол. Увенчанный зонтичной кровлей 16-гранный барабан купола покрыт поразительно разнообразной по орнаментальным мотивам и виртуозной по технике резьбой. Собор и гавит (притвор) Гандзасарского монастыря, воплотившие лучшие достижения средневекового искусства Армении, оправедливо называются "энциклопедией армянского зодчества XIII века" [А. Якобсон].

В комплекс крупнейшего монастыря Арцаха — Дадиванка вхо-

дят четыре церкви, два гавита, галерея, колокольня, а в его восточной части находятся дворцовый "пиршественный зал", княжеские покои, трапезная, библиотека, гостиница, производственные и жилые здания. Ансамбль Дадиванка является одним из лучших произведений Арцахской школы армянской архитектуры и особенно отличается типологическим разнообразием светских построек.

Один из значительных культурных центров средневековой Армении монастырь Хатраванк в III9 году был разрушен землетрясением, а в II43 году - турками-сельджуками. Хатраванк был восстановлен в начале XIII века крупным духовным деятелем Армении Ованесом Хаченеци, который до этого был настоятелем монастыря Санаин, а затем Ахпата. Построенная им в 1204 году церковь Хатраванка своим редким синтезом культового (церкви) и гражданского (притвора) сооружений выделяется в армянской монументальной архитектуре XIII века. Согласно надписи на церкви, Ованес со всего Хаченского княжества собрал в Хатраванк старинные манускрипты и древние хачкары. Этим самым Хатраванк стал уникальным средневековым музеем-лапидарием и библиотекой-книгохранилищем.

На склоне горы Мрав находится комплекс монастыря Егеше аракял, состоящий из восьми церквей, притвора, жилых и коммунальных зданий (XII - XIII вв.). Примечательна форма апсид церквей монастыря - применены полукруглые, прямоугольные и многогранные внутри апсиды. А две церкви имеют двойные - опаренные апсиды. Такое разнообразие форм алтарных апсид в одном монастырском комплексе - редкое явление в армянском зодчестве.

3. Для выявления творческих связей Арцахской школы армянской архитектуры исключительное значение имеет комплекс монастыря Бри ехци у села Ацик. Основная группа памятников ансамбля, расположенного на вершине холма у древнего кладбища, состоит из построенных рядом двух зальных церквей, примыкающего к ним общего притвора с перекрытием на перекрещивающихся арках и возведенной западнее них третьей церкви. В состав монастыря входят также оригинальные мемориальные памятники - три огромных монумента, перекрытых двускатной кровлей, состоящие из большой арочной ниши со вделанной в нее группой хачкаров. Юго-западный монумент создан архитектором Хачинеком Аяеци (Анийским). Согласно строительной надписи, этот же зодчий возвел и западную церковь комплекса. Участие приглашенного из Ани архи-

тектора для строительства церкви и монумента в арцахском монастыре привело к применению в оформлении фасадов сооружений "живописного" стиля. Рождение этого стиля в II – III веках в Армении было связано преимущественно с городом, главным образом, с Ани. Хачинеком Анийским в Брехци торжественность главного фасада церкви достигнута "ковровостью" декора, решенного средствами техники мозаики: плоскость стены заполнена кладкой из отдельных хачкаров и барельефов, которые в сочетании с порталом входа создают декоративную насыщенность фасада.

4. Исследование арцахских монастырских комплексов и отдельно стоящих памятников показывает те общие закономерности, по которым развивалась архитектура как Арцаха, так и других регионов исторической Армении в III веке. Это применение для главных церквей монастырей типа купольного зала, украшение фасадов декоративной аркатурой, порталами, ктиторскими рельефами, перекрытия гавитов на перекрещивающихся арках и др. Однако ясно намечаются и те особенности, которые характеризуют Арцахскую школу армянской архитектуры.

5. Основным отличительным признаком арцахской архитектуры является широкое распространение для церквей зальной композиции. Если в III веке в других областях исторической Армении тип сводчатого зала применялся в основном для приходских церквей, часовен, а также для некоторых небольших церквей в монастырских комплексах, то в Арцахе этот тип культового здания использовался исключительно широко. Так, например, во многих арцахских монастырях зальную композицию имеют все церкви – особенность, не встречающаяся в других архитектурных школах Армении. Сводчатыми залами являются все восемь церквей монастыря Егше аракял, пять церквей монастыря Охтеци, четыре церкви Брехци, три церкви Кошик анапата, церкви монастырей Колатаки Сурб Акоб, Авалтук, Урекаванк, Кармирванк Вагуаса и т.д.

6. Вторая важная особенность арцахской армянской архитектуры – массовое применение прямоугольного внутри алтаря. В Армении такая форма апсиды известна с раннего средневековья и применялась до XIX века. Однако в Айрарате, Васпуракане, Сюнике прямоугольный алтарь не применялся для монастырских церквей. В Арцахе же в большинстве монастырских комплексов одна или несколько церквей имеют прямоугольный алтарь (Дадиванк, Гтич, Брехци).

ехци, Чаректариванк, Кармирванк Чапара, Месесаванк и др.).

7. Локальные особенности зодчества Аршаха перестали существовать в позднем средневековье. В ХУП - ХУШ веках здесь применялись распространенные в эту эпоху во всей армянской архитектуре крестово-купольные композиции и трехнефные базилики, возводились монастыри-крепости. В позднем средневековье в Арцахе путем синтеза архитектуры меликского (княжеского) дома и фортификационного сооружения был создан новый тип комплекса - меликский "апаранк" (дворец-крепость).

8. Арцахская школа армянской архитектуры, имея тесные творческие связи с Анийской и Лорийской школами зодчества, значительно обогатила сокровищницу средневекового армянского строительного искусства самобытными разработками декора зданий, объемно-пространственных и плановых решений как культовых, так в гражданских и мемориальных сооружений.

НОВО ОТКРЫТАЯ ЦЕРКОВЬ МОХРЕНИСА И ГЕНЕЗИС
ПАМЯТНИКОВ ТИПА ТЕТРАКОНХА С УГЛОВЫМИ НИШАМИ

1. Большинство раннесредневековых центральнокупольных армянских церквей относится к различным вариантам тетраконхов, некоторые из которых впервые были разработаны в Армении. Таковы, например, церкви типа Эчмиадзин — Багаран, Мастара. Среди четырехапсидных церквей важное место в истории армянской архитектуры занимают тетраконхи с угловыми нишами, которые строились также в Грузии и кроме как в этих двух странах нигде в мире не встречаются. В процессе развития эта звездообразная композиция была осложнена добавлением угловых комнат, что привело к возникновению существенно отличающихся друг от друга своим архитектурным обликом церковных зданий.

2. Обязательным и определяющим элементом памятников этого типа с тремя вариантами (с четырьмя, с двумя комнатами и без комнат) являются угловые ниши, имеющие в плане $3/4$ круга.

Эти ниши имеют несколько назначений. Их главная роль — увеличение подкупольного квадрата при сохранении максимальных размеров апсид.

Они обеспечивают также переход в угловые комнаты, усиливают углы подкупольного квадрата, обогащают ритм интерьера и подчеркивают в нем вертикаль, которая снаружи выражена слабо.

3. Церковь Мохрениса, первое сообщение об архитектуре которой появилось сравнительно недавно, не только дополняет и обогащает ряд памятников этого типа, но и заставляет также пересмотреть историю возникновения и развития тетраконхов с угловыми нишами. Церковь находится близ крепости Гтич области Сисакани Востан (или Мюс Абанд) исторической провинции Армении Арцаха (Сисакани Востан в VI в. вошла в состав Сюникского княжества). Она возведена из базальтовых камней грубой тески на известковом растворе.

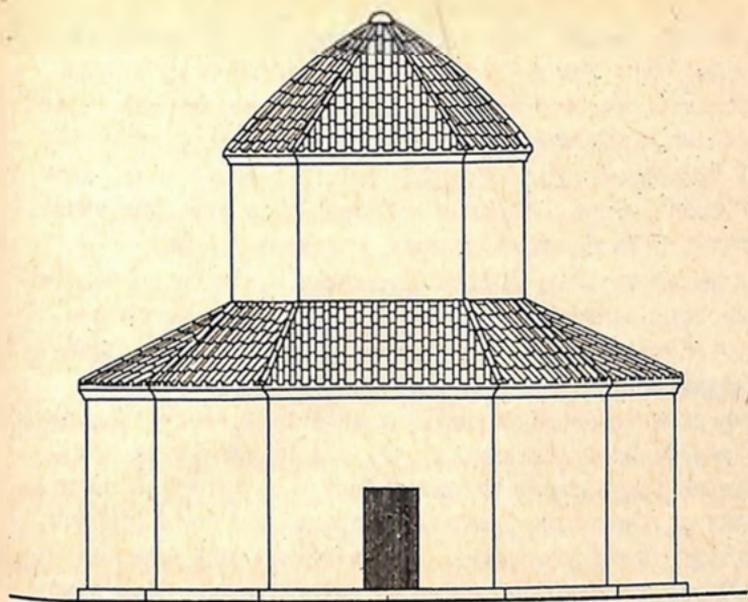
По форме плана церковь является тетраконхом, дополненным угловыми нишами. Снаружи все апсиды имеют полукруглый вид, а ниши выступают лишь слегка скругленными объемами, так как их

наружные стены имеют значительную толщину - 1,35 м (ширина стен апсид I - 1,1 м). Памятник полуразрушен, сохранились северная апсида до верха арки, южная и восточная - наполовину высоты стен, а западная, в которой находится единственный вход, - до верха перемиčky двери. Единственным дошедшим до нас декоративным элементом являются импосты арок конх. Шесть из восьми импостов имеют простую форму - это высокий гладкий камень, заканчивающийся наверху выкружкой, переходящей в полку. Такие импосты характерны для памятников Армении IX - X вв. Импосты - капители арки восточной (алтарной) апсиды выделяются своей богатой декоративной обработкой. Они имеют сложный профиль: сверху полочка с выкружкой, под ней полувалик, а на нижней широкой поверхности - комбинация из сухариков и бус. Сочетанием этих элементов капители Мохренисской церкви перекликаются с обрамлением южного входа Егвардской базилики (V - VI вв.).

4. Исключительной в раннесредневековой армянской архитектуре является форма плана апсид и очертание арок конх церкви Мохрениса. Если в памятниках той же эпохи они имеют полукруглую или подковообразную форму, то в Мохренисе апсиды в плане, а также арки конх имеют форму буквы "омега". Архаичность Мохренисской церкви выражена не только в общей композиции, в декоративных элементах, формах архитектурных конструкций, но также и во внешней - полукруглой форме апсид, применяемой в Армении с IX до середины XI века. Что касается вопроса строительной техники, то хотя в этот период в Армении культовые здания в основном строились из камней чистой тески, но встречаются также церкви, возведенные из околотого базальта или грубо тесаных камней (Лусакерт - IX в., Црвиз - V-XI вв., Артавазик в Бракаке - X в.).

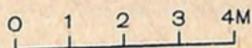
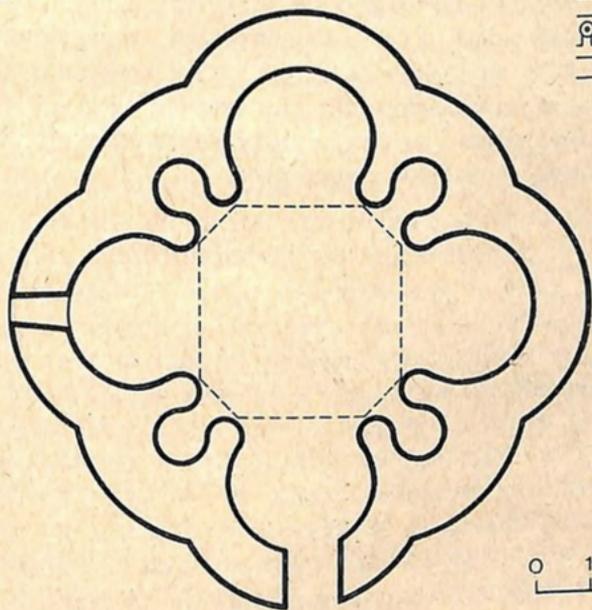
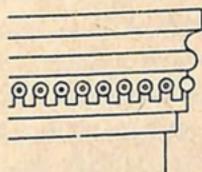
5. Высокая тектоничность общей композиции, чистая форма центрической системы характеризуют этот самобытный памятник. Мохренисская церковь имеет центрально-осевую симметрию. Ее композиция в целом симметрична относительно вертикальной оси и линий пересечений двух пар взаимно перпендикулярных вертикальных плоскостей симметрии.

6. Заключенные в ее динамической композиции потенциальные возможности развития архитектурной формы в течение небольшого отрезка времени привели к появлению нескольких подтипов тетра-



Мохренисская церковь (УГв.). Западный фасад
(реконструкция) и план

↑



конхов с угловыми нишами. Комбинацией ограниченного набора вариаций наружных форм ниш и апсид, угловых комнат были созданы различные по внешнему решению сооружения этой композиции. Сравнительный анализ показывает, что все они примыкают к прототипу — церкви Мохрениса. Этот исходный памятник всего типа, хронологически предшествуя остальным тетраконхам с угловыми нишами, можно датировать не позже третьей четверти VI века.

7. В научной литературе есть различные гипотезы происхождения тетраконха с угловыми нишами. Но хотя истоки раннехристианских центральнокупольных композиций находятся в позднеантичной архитектуре, невозможно усмотреть генетическую связь между тетраконхом с угловыми нишами и античными звездообразными типами зданий. Это объясняется тем, что в Закавказье неизвестны античные или эллинистические купольные ротонды с прямоугольными или полукруглыми нишами-экседрами. Плановое решение церкви Мохрениса ясно показывает, что исходным образцом для создания этой композиции является простой тетраконх. А в Армении центральнокупольные церкви типа простого тетраконха хорошо известны в раннем средневековье (Црвиз, Сбхеч — V-VI вв., Арзни — VI в., Парби, Агарак, Ошакан — VII в. и др.).

8. Итогом развития архитектурной идеи тетраконха с $3/4$ нишами явились сооружения с угловыми комнатами, вписанными в прямоугольный контур наружных стен. Эта совершенная по плану, отличающаяся полной законченностью центрическая система стала, в свою очередь, завершением развития звездообразной композиции в раннехристианской армянской архитектуре.

ЦЕРКВИ НЕБЕСНЫХ ВОИНСТВ.
ЗВАРТНОЦ И СВ. МИХАИЛ В ХИЛЬДЕСХАЙМЕ

1. Центрическое сооружение в Звартноце середины УП века и базилика с двумя поперечными нефами в Хильдесхайме начала ХI века (сегодня известна только как церковь Михаила) были посвящены Небесным воинствам всех ангелов. Символика, указывающая на это, содержится в архитектурной композиции церкви в Хильдесхайме. Это прежде всего число девять (число чинов ангельских), которое постоянно встречается в основании и в архитектурной надстройке. Имеется ли подобная символика и в Звартноце? Ее следовало бы ожидать, и, возможно, не случайно, что это круглое сооружение в целом стоит, в общей сложности, на девяти ступенях. Трехэтажная структура также могла быть носителем символического значения. Факт рецепции этой архитектурной формы в самой Армении (Ани, церковь Григора "Гагикашен"), а также в Западной Европе (башни монастырской церкви в Сентула) позволяет считать ее содержание вполне определенным. Круглая церковь в Звартноце была дворцовой церковью католика Нерсеса Ш, хильдесхаймская церковь предназначалась епископом Бернвардом для своей гробницы. Обе церкви, однако, имели несколько функций: в Хильдесхайме — функции дома пастора, в Звартноце, возможно, также функции кафедрального собора. С этим, по-видимому, должен был согласовываться их иконографический образ. Мощи святых хранились, очевидно, в несущих опорах обоих сооружений. Обе церкви построены в самом широком смысле слова в честь святых мучеников (В.Э.Клайнбауэр).

2. Центрическое сооружение и сооружение с продольной композицией. Родство функций и одинаковое посвящение позволяют сравнить такие разные архитектурные типы, как тетраконх в Звартноце и базилику в Хильдесхайме относительно не только символически, но и их обликов. На первый взгляд кажется невозможным выявить черты общности центрического и базиличного сооружений. Однако церковь в Хильдесхайме с двумя поперечными нефами и выступающими апсидами на востоке и западе построена симметрично,

так что ее можно рассматривать как компромиссную форму между базиликальными и центрическими сооружениями. При таком подходе ритмическое чередование двух колонн с пилястрами в хильдесхаймском нефе оказывается параллельно к расположению колонн экседры в Звартноце, которые прерываются пилястрами на трапециевидном основании. Эти пилястры имеют в Звартноце конструктивное значение, а в Хильдесхайме служат лишь для членения пространства. Однако решающим является мотив.

3. Чередование опор. Обе церкви не были официальными (служебными), а, скорее, "частными" парадными сооружениями. Впрочем, это утверждение нельзя считать безоговорочным, если церковь в Звартноце имела функции и кафедрального собора. Хильдесхаймский епископ выбрал для своей церкви уже известный на Западе тип "симметричной" базилики (Сентула), однако, желая подчеркнуть ее высокий общественный ранг, он использовал мотив чередования пилястр с колоннами, характерный для дворцовых центрических сооружений (Аахен, Равенна, Константинополь, Малая Азия, Сирий, Закавказье), посвящение же небесным воинствам должно было служить освящению его собственной персоны. Заимствованный мотив чередования опор стал в географическом окружении хильдесхаймской церкви св. Михаила традиционным, характерным для Нижней Саксонии композиционным элементом церковной архитектуры ("нижнесаксонское чередование опор").

4. Хоры (галереи). В крыльях поперечных нефов Хильдесхаймской церкви расположены двухъярусные хоры (галереи) для алтарей и ангельских хоров. Если хоры могут быть реконструированы и для Звартноца, то речь может идти об одной галерее над внешней галереей, существование которой может быть объяснено функцией дворцовой церкви; литургического значения она могла и не иметь. Зная и литургических функций четырех или восьми галерей в Хильдесхайме при том же посвящении церкви, что и в Звартноце, начинаешь думать о возможности соответствующего значения галерей и там. Кажется, что подобные хоры имелись в закавказских тетраконховых сооружениях, во всяком случае, судя по реконструкциям Т.Тораманяна, Т.Марутяна и В.Клайнбауэра. Это совершенно очевидно для Баны, а также для церкви св. Григора ("Тагикашен") в Ани, которая была чуть ли не копией Звартноца. Так как существование хоров в Звартноце может быть предположе-

но не только дворцовой функцией церкви, но и возможностью исполнения литургии, что можно допустить при данном посвящении церкви — церковь Небесных Воинств без хоров невозможно представить, оратории архангелов всегда имеют приподнятое положение в здании, — то реконструкции с хорами оказываются убедительными и для церквей, построенных по типу Звартноца.

ОСОБЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СТРУКТУРЕ ПОВЕРХНОСТИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЯНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

1. Исторические взгляды на основные принципы архитектурных композиций. Различные возможности анализа формы в связи с методом, представленным в моем недавно опубликованном исследовании *„Az építészeti forma, Budapest, 1984„* 7. Краткое изложение результатов, достигнутых в упомянутой работе.

2. Архитектурные репрезентации некоторых своеобразных центричных пространственных форм, встречающихся в период развития армянской средневековой архитектуры с УП по XIII века. Создание нескольких основных типов в этот период. Прежде всего крест с куполом в квадрате и ротонда с нишами и контрфорсами. Решения анализируются на примере нескольких отобранных сооружений, таких, как церковь Рипсима в Вагаршапате, церковь католикоса Ованеса в Аване, Сюниванк, далее церкви Богородицы и Спасителя в Саягинском монастыре, кафедральный собор в Ани, церковь Св.Креста в Ахтамаре, церковь, построенная Ваграмом Пахлавуни в Амберде, Звартноц, Зоравад – церковь Григора Мамиконяна, Иринд; далее Ани: церковь Абугамренц, церковь Спасителя, "Пастушья церковь"; церкви св. Григория в Санаине, Богородицы в Макаранванке, монастыря Рипсима в Ани.

3. Развитие систем композиции фасада некоторых центральных армянских сооружений в период с УП по XIII века. Анализ выделенных сооружений (см. раздел 2 – Вагаршапат, Аван, Сюниванк, Санаин, Ани, Амберд и т.д.). Описание основных характерных черт в рассмотренных примерах, оценка.

3.1. Различные выразительные средства – обрамление окон и дверей, наружные подоконники.

3.2. Полная облицовка фасадов зданий.

3.3. Эволюция типов деталей архитектуры: рисунок и текстура поверхности; пластически рельефные детали; "плавающие" элементы; рельефные фрагменты; обрамления архитектурных деталей.

На тех же примерах я намерен выявить основные закономерности, свойственные для развития этих образцов армянской архитектуры.

ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ И ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИОННО-ПРОСТРАНСТВЕННОГО ЯЗЫКА СОВРЕМЕННОЙ АРМЯНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ (1920-е - 1980-е годы)

1920-е годы. Начало формирования языка современной армянской архитектуры. Стремление к созданию новой национальной архитектуры - основное отличие от европейской и русской архитектуры этого периода. В едином процессе создания национальной архитектуры границы отдельных направлений, тенденций размыты или сложно переплетены. Язык современной армянской архитектуры определяется не столько сменой стилистических канонов, как сменой форм композиционно-пространственных структур. На композиционно-пространственном уровне выстраиваются ритмически чередующиеся тенденции в общем процессе развития языка архитектуры.

1923 - 1928 годы. Основание А.Таманяном национальной архитектурной школы. Принципы традиционализма. Синкретизация языков неоклассицистической и традиционно-национальной архитектур. Создание в армянской архитектуре новых градостроительных традиций.

Локальные объемные решения. Симметричные планы. Ордерные композиции. Стилизация национальных мотивов и композиционных приемов неоклассицизма. Использование природного камня.

1928 - 1932 годы. Новаторское конструктивистское направление. Освоение языка конструктивизма. Поиск национального своеобразия путем использования принципов народной архитектуры. Творческая борьба между традиционалистским и новаторскими направлениями.

Имитация конструктивистских железобетонных форм. Асимметрия объемно-пространственных решений. Градостроительный подход. Функциональность пространственных структур.

1932 - 1937 годы. Сближение двух противоположных направлений на единой основе национальной архитектуры. Процесс кристаллизации целостного декоративно-рационалистического языка совре-

менной армянской архитектуры, основанного на амбивалентной сущности композиционно-пространственных принципов национального зодчества. Особенности перестройки советской архитектуры 1930-х годов в Армении. Завершение первого этапа формирования языка современной армянской архитектуры.

Рациональные композиционно-пространственные решения в работах традиционалистов и новаторов. Включение в стилистику архитектурного языка традиционных и стилизованных элементов. Перенос акцентов с функционально дифференцированных объемно-пространственных решений на центрально-симметричные композиции. Поиск синтеза каменных и железобетонных форм.

Конец 1930-х по 1950-е годы. Второй этап формирования языка современной армянской архитектуры, основанный на формально-декоративных стилизациях классицистического и национального зодчества. Использование таманяновских традиций национальной архитектуры. Высокий профессиональный уровень развития армянской архитектуры. Эпоха мастеров. Дальнейшее развитие декоративно-рационалистических основ национальной архитектуры в творчестве ведущих архитекторов.

Периметральная застройка городов. Локальные объемно-пространственные решения. Разграничение внешнего-внутреннего пространств. Фокусирование композиции на фасадах. Симметрия. Стилиевая целостность застройки. Изобразительные приемы выражения национальной архитектуры. Традиционные принципы каменной архитектуры.

Перестройка 1950-х годов. Начало третьего, настоящего этапа развития языка современной армянской архитектуры. Индустриализация строительства. Типовое проектирование. Изменение эстетической и этической направленности развития профессии. Возврат к правдивости, функциональности языка архитектуры. Пропесс технизации пространственной среды. Возникновение оппозиции архитектура-строительство и архитектура-искусство.

Массовая индустриальная застройка новых городов, жилых районов. Свободная планировка. Упрощение композиционных решений.

1960-е годы. Волна функциональной архитектуры. Поиски национального своеобразия. Новые приемы ретроспективизма. "Новая

школа". Деятельность мастеров "старой школы". Новый уровень градостроительства.

Структурность объемно-пространственных композиций. Асимметрия. Правдивость форм. Поиски единства внешнего-внутреннего. Средовой подход в городе. Связь с природой. Техницистическая архитектура железобетона и стекла. Включение национальных элементов. Камень и бетон - поиски тектонической взаимосвязи.

1970 - 1980-е годы. Достижение нового технического уровня строительства. Усложнение языка архитектуры. Два направления поисков национального своеобразия - композиционно-планировочный и формальный. Принципы историзма. Формальные поиски преодоления техницизма. Градостроительный подход к проблеме сохранения наследия.

Многофункциональные поиски. Возврат к симметрии. Локализация градостроительных и объемно-пространственных решений. Нарушение единства внешнее-внутреннее. Стилизация псевдонациональной каменной архитектуры. Каменные фасады, прикрывающие пространственную железобетонную структуру. Облицовка камнем. Утрата тектонической правдивости. Регенерация исторической застройки.

РУМЫНО-АРМЯНСКИЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ АНАЛОГИИ
В НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ

По своему пантономическому характеру народное искусство в сфере своей всеобъемлющей функциональности включает все явления народной культуры в ее многочисленных, сложных и взаимосвязанных аспектах. Оно постоянно присутствует и является носителем художественного элемента во всех социально-культурных действиях и проявлениях человека, на всем протяжении коллективной жизни. Предмет народного искусства присутствует и участвует во всех явлениях и процессах труда, питания, одежды интерьера, архитектуры, быта, в магической и религиозной практике, в долговечных обрядах, социальных отношениях и т.д. Именно поэтому народное искусство отражает также все этнические характерные черты, вовлекая всю этнологическую проблематику в симбиотический структуральный синкретизм. Посредством народного искусства можно различить этническую валентность любой человеческой общности, поскольку оно отражает одновременно национальную специфику и общечеловеческие черты.

Общечеловеческие характерные черты, общечеловеческие неизменные величины, которые осуществляют в народном искусстве и культуре каждой народности с коренными, этногенетическими чертами, относятся к нескольким категориям. Некоторые из них носят всеобщий характер и проявляются на любом меридиане земного шара, в пространстве и даже во времени, в качестве полигенетических открытий.

В разных народных культурах мира можно найти одни и те же этнографические процессы, являющиеся результатом одинаковых жизненных условий, одинаковой стадии развития, которые порождают одинаковые технические приемы, одинаковую эстетическую концепцию и обуславливают удивительные сходства, даже идентичность, а в крайнем случае аналогии, которые совершенно невозможно логически объяснить разнообразными влияниями. Это и есть универсальное единство человеческой мысли.

Но в случаях, когда известны определенные этнокультурные

между двумя явлениями народного искусства, представляющими очевидные аналогии, эти явления получают другое объяснение и другую валентность.

В народном искусстве сходство, идентичность, а также аналогии, являющиеся результатом заимствования и разных влияний, могут быть обнаружены в функциональных формах, в орнаментах, а также в стилистической структуре.

Это касается, в частности, аналогий, существующих между румынским и армянским народным искусством (румынские формочки для сыра, идентичные с армянскими формами для печеного, авалогги в орнаментах и расцветке ковров, сходство сандалий и волынок и т.д.). Остановимся на армянской керамике XI - XII веков, оставившей свое влияние на молдавской керамике XIII - XV веков, характерные черты которой наблюдаются и в народной керамике Галиции, и в керамике северо-восточной Румынии, в Буковине. Эти аналогии объясняются непосредственными контактами между армянской и румынской культурой из-за постоянной миграции армян в Молдавию начиная с XI века.

Приведенные примеры составляют лишь часть аспектов, касающихся армяно-румынских стилистических аналогий в народном искусстве, которые должны быть подробно изучены в будущем.

ВНОВЬ ОТКРЫТЫЙ ХРАМ ГЕНУЭЗСКОЙ КОЛОНИИ В СОЛДАЙЕ

1. В 1981 году Судакская экспедиция Института археологии АН УССР обнаружила кладки стен ранее неизвестного однонефного храма XIII – XV веков с прямоугольной звонницей, пристроенной с севера к алтарю. Его размеры (10,0 x 21,0 м) и господствующее топографическое положение в районе общественных зданий Солдайского бурга указывали на неординарность постройки. Содержание же найденной здесь ранее лапидарной надписи донатора-генуэзца позволило связать руины с кафедральной церковью Девы Марии – главным храмом генуэзской колониальной элиты в Солдаие. В его архитектуре и культурных отложениях четко прослеживаются два периода, датирующиеся археологическим материалом XIII – первой половины XIV века и концом XIV – XV веков.

2. К первому периоду можно отнести кладки стен однонефной церкви с коробовым сводом, усиленным четырьмя подпружными арками, опирающимися на прямоугольные пилястры. С внешней стороны продольных стен имелось по три контрфорса. Портал церкви находился в южной стене и был украшен профилированными колонками. Прямоугольный алтарь возвышался над полом на высоту 0,5 м и был отделен от нефа аркой, опиравшейся на круглые в плане витые колонки из белого известняка. Стены, алтарь и потолок храма имели полихромную фресковую роспись: многочисленные фрагменты фресок найдены при зачистке первоначального пола. Вдоль продольных стен внутри храма имелись гробницы с коробовым перекрытием, а в качестве приалтарной гробницы использовался нижний этаж звонницы, соединянной арочным проемом с алтарем. В стену последней вмонтирован хачкар с изображением проросшего креста на голгофе.

3. Церковь второго периода – купольная, двучастная. Нервюрный каркас куполов и подпружная арка между ними имеют легкую стрельчатость. Арки опирались на массивные пилястры, увенчанные капителями в так называемом сельджукском стиле. Условия находки блоков арок на полу храма позволяют реконструировать его интерьер и утверждать, что высота постройки от пола до зам-

ковных камней сводов не превышала 5,0 м. Стены храма были оштукатурены, но не имели фресок. Внутри же перкви наряду с родовыми усыпальницами появляются одиночные погребения с надгробиями генуэзской знати. В таком виде храм стоял до 1475 года и был сожжен турками при штурме Судакской крепости.

4. В заключение отметим, что несмотря на очевидную связь этого памятника с итальянской архитектурой и возведение его по вполне определенным канонам, в его облике имеются черты, не характерные для западноевропейского церковного зодчества конца XIII - XV веков. Так, применение коробового свода с подпружными арками и пилястрами типично для сельских церквей крымских армян в Лагерном, Тополевке, Земляничном и др., а пропорции и конструкции храма второго периода находят прямые аналогии в архитектуре армянского храма Ильи близ села Богатое. В тот же круг аналогов уводит и употребление хачкаров в фасадах крымских церквей Каффы и Солдаи. Форма же арок храма Девы Марии и его высота типичны для церквей Восточного крима и Киликийской Армении, но совершенно не характерны для аналогичных построек генуэзской метропольной готики. Напрашивается вывод, что в Солдае по заказам генуэзской колониальной администрации и по проектам итальянских зодчих работали местные мастера, среди которых на последнюю роль играли каменщики-армяне, вносящие овой неповторимый колорит в генуэзскую колониальную архитектуру.

ВОПРОСЫ ТРАДИЦИИ В ПЕРВЫХ ПРОЕКТАХ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ ЕРЕВАНА И ТБИЛИСИ

1. Первые генеральные проекты социалистической реконструкции Еревана (1924 г.) и Тбилиси (1934 г.) созданы в период становления советского градостроительства, когда особенно остро ставился вопрос о признании или отрицании архитектурно-планировочных традиций исторических городов.

2. При рассмотрении первых планов социалистической реконструкции Еревана и Тбилиси с точки зрения традиций становится очевидным, что многообразие творческих тенденций в советской архитектуре на первом этапе ее развития своеобразно отразилось и в этих работах.

3. Проект реконструкции Еревана в значительной степени учитывает сохранение реально существующей в те годы градостроительной обстановки города. Автор, основываясь на художественно-композиционных возможностях существующей планировки, творчески переработал, развил и обогатил ее новыми планировочно-композиционными формами.

4. В проекте реконструкции Тбилиси наблюдаются некоторые противоречия между оценкой архитектурно-планировочных достоинств застройки исторического ядра города и методом его реконструкции, предусматривающим почти полную перепланировку, что обуславливает тем самым нарушение сложившегося единства исторической архитектурно-планировочной среды.

5. Сравнительное изучение проектов социалистической реконструкции Еревана и Тбилиси выявляет различия в трактовке вопроса о традициях в градостроительстве. В проекте реконструкции Еревана достигнуто единство существующей и проектируемой системы, чему способствовали учет и использование традиций. Несколько иное отношение к традициям наблюдается в проекте реконструкции Тбилиси, где при перепланировке средневековой уличной сети исторического ядра применены новаторские методы градостроительства.

НОВОНАЙДЕННАЯ УРАРТСКАЯ ГРОБНИЦА В ЕРЕВАНЕ

Эта гробница обнаружена при строительных работах у стен завода "Автоагрегат" в городе Ереване в 1984 году и в том же году раскопана отрядом Института археологии и этнографии АН Армянской ССР.

Гробница, расположенная на глубине 1,2 м от поверхности земли, представляет собой прямоугольное в плане сооружение, ориентированное с севера на юг с небольшим отклонением. Ее внутренние стены выложены из чисто тесанного туфа сухой кладкой и имеют размеры 3,45 x 2 м. Она состоит из двух камер, из которых вторая представляет собой скорее большую нишу размерами 2,07 x 1,1 м и имеющую высоту 1,45 м. Она образована невысокой стенкой (0,5 м), отделяющей ее от первой камеры, а пол образован горизонтальной поверхностью этой стены и засыпкой за ней, состоящей из мелких туфовых сколов плит пола первой камеры и утрамбованной земли.

Первая камера имеет высоту 2,15 м и в двух ее стенах проделаны небольшие ниши размерами 0,5 x 0,5 x 0,5 м (в западной три, а в южной одна). Пол этой камеры выложен туфовыми плитами трех цветов и хорошо нивелирован, а потолочное перекрытие плоское и образовано пятью поперечно уложенными мощными туфовыми балками, пролет которых сокращает продольно лежащая под ними несущая балка второй камеры.

В трех нишах западной стены находились урны, заполненные фрагментами человеческого скелета, перемешанными с костями птиц и животных. Сами эти сосуды красные, полированные, имеют вздутое тулово с невысокой шейкой средней ширины и снабжены четким венчиком, отогнутым наружу под прямым углом. Дношечко сосудов кольцевидное, а на плече просверлено по три дырочки, образующие треугольник. Два таких же сосуда вместе со светильником, миской и крупным сосудом, имеющим слив в виде львиной головы, были найдены в северо-восточном углу первой камеры. На стене, образующей пол второй камеры-ниши, стояли крупный сосуд,

украшенный двойными канелюрами, а на венчике — тремя рельефными бычьими головами, и небольшая миска, на дне которой проставлено клеймо с изображением зайца.

Под плитами пола первой камеры, вдоль западной стены, были обнаружены остатки бронзового колчана и чаши, связка агатовых бус и гиревидная печать из гишера, на лицевой стороне которой имеется изображение грифона и полумесяца. Под восточной стеной найдены витые змееголовые браслеты.

Под полом второй камеры — ниши, под засышкой, был обнаружен тайник. В нем находились два сильно свернутых и погнутых широких бронзовых пояса, богато украшенных сценами охоты с боевыми колесницами, львами, грифонами и шеду, а также всадниками и лучниками. Здесь же находились фрагменты двучастных удил, бляхи, такие же змееголовые браслеты, крупные и мелкие бронзовые гвозди. Интересно оружие, найденное в тайнике, которое представлено фрагментами двух крупных железных мечей со следами бронзовых обойм на рукоятях и тремя железными листовидными кинжалами с длинными язычками и сохранившимися в них гвоздями. В тайник была уложена также и бронзовая посуда — кувшин и котел, фрагменты которых сохранились.

Весь этот материал дает нам возможность предварительно датировать памятник концом УШ века до н.э.

Таким образом, гробница представляет собой уникальное сооружение, близкое по конструкции к гробницам Алтын-тепе и впервые найденное на территории Армянской ССР, и ее раскопки пополняют наши представления об урартской архитектуре, духовной и материальной культуре и дают возможность познакомиться с инженерной мыслью этого периода.

МНОГОЗНАЧНОСТЬ СЛОВА "АРВЕСТ" - ИСКУССТВО

Для того, чтобы обогатить свой словарный состав, армяне, вместо заимствования новых слов, часто предпочитали наделять местное слово смыслами близкого греческого слова. Образно выражаясь, можно сказать, что армяне "заимствовали смысл" у греков.

Армянское слово "арвест", которое означает искусство, является интересным примером этого технического приема, называемого семантической калькой. Детальный анализ текстов позволяет выявить огромное разнообразие применений и значений армянского "арвест" и интересно отметить, что большая часть значений армянского слова те же, что и греческого "техне":

арм. арвест - <u>искусство</u>	греч. <u>техне</u> - искусство
умение, промысел	умение, промысел
средство, способ	средство, способ
творчество, труд	творчество, труд
ремесло, профессия	ремесло, профессия
хитрость, уловка	хитрость, уловка
трактат	трактат

Удивительный параллелизм и совершенное соответствие значений между словами на двух языках не являются в целом случайностью, поскольку в каждом из этих значений арм. арвест подтверждается как перевод греч. техне. Следовательно, можно прийти к заключению, что согласовываясь с техне в фундаментальном значении "искусство", арм. арвест приняло также остальные значения греческого слова, позволяя переводить техне во всех его семантических нюансах.

Отметим, что в латинском тоже арс приняло все значения греческого и, следовательно, "по латыни говорят арс в тех случаях, когда по-гречески говорили техне" (Мейе). В латыни, так же как и в армянском, местные слова, которые означали искусство, добавили к первоначальному значению новые, по образцу греческого слова техне.

Можно также заметить, что довольно многочисленны армянские производные от слова арвест, имеющие свой точный эквивалент в греческом:

аменаарвест	пантехнос
анарвест	атехнос
базмарвест	политехнос
хамарвест	хомотехнос
ерарвест	хейротехнос
чарарвест	какотехнос
арвестабанем	технологео
арвестасер	филотехнос
и т. д.	

Такое соответствие между производными в двух языках не может быть в целом случайным: анализ текстов показывает, что, на самом деле, армянские производные документально подтверждаются как переводы соответствующих греческих производных, что приводит нас к мысли, о том, что они по происхождению являются лексическими кальками, созданными армянскими переводчиками по образцу греческих терминов.

Итак, греческое влияние на армянский словарный состав измеряется не только числом заимствований, но в еще большей степени по количеству существующих армянских слов, которые были наделены греческими значениями, и по числу новых армянских слов, созданных подражанием греческим моделям.

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ ПРОФЕССИИ

В советском обществе назревают глубокие качественные изменения в производительных силах и соответствующее этому совершенствование производственных отношений. В 80-е годы определяются важные вехи социалистической многонациональной архитектуры и системы управления архитектурно-строительной деятельностью по всей территории страны и, в частности, в Армении. Перед зодчеством встает задача целостного формирования среды обитания и создания архитектуры, свободной от чрезмерной унификации, открытой для творческого своеобразия с учетом национальной специфики всех регионов страны. Недооценка духовной, идеологической миссии зодчества может привести к недоиспользованию его потенциала для повышения эффективности социально-экономического развития отдельных регионов СССР.

Исторически архитектурная профессия ориентировалась преимущественно на потребности привилегированных групп населения и удовлетворение их репрезентативных запросов, что отразилось в средневековом зодчестве Закавказья. Одним из наиболее показательных примеров этого является Армения. Развитие капитализма превратило архитектуру в один из элементов технической модернизации среды, прикрывая антигуманизм сути этого явления различными утопическими мифами.

Целью социалистической архитектуры стало развитие материально-пространственной инфраструктуры для формирования нового образа жизни. Важнейшей чертой новой архитектуры стало повышенное внимание к местной природно-климатической специфике и национальным архитектурно-пространственным приоритетам, примером чему могут служить работы таких армянских зодчих, как А. Тамазян, С. Сафарян, Р. Исраэлян, К. Акопян, А. Тарханян и др. В первые годы Советской власти архитектура была лидером не только в области строительства, но и в синтезе с другими видами искусств. Впервые были установлены прямые и обратные связи с системой народно-хозяйственного планирования. Активно действовали творческие архитектурные мастерские. Управление архитектурной дея-

тельность в этот период носило преимущественно территориальный характер. В Армении возник ряд ярких произведений, связанных с конструктивизмом и рационализмом (Г.Кочар, М.Мазманян, К.Алабян). В 1932 году отдельные творческие направления объединились в единый Союз архитекторов.

С середины 30-х годов начался период освоения национального культурного наследия, формирования принципов ансамблевой застройки. В этот период впервые появились архитектурные ансамбли в Армении - площадь Ленина и университетский городок в Ереване. К середине 40-х годов сложился единый комплекс управления архитектурно-строительной деятельностью, пытавшийся сочетать интересы республиканских, территориальных и отраслевых органов. Для зодчества послевоенного периода характерна триумфальная направленность, отражающая социальный заказ народа-победителя.

Во второй половине 50-х - 60-х годов произошла радикальная перестройка архитектурно-строительного дела, оказавшая глубокое воздействие на творческую, организационную и научную направленность проектных работ. Были пересмотрены основы архитектурно-строительного комплекса в сторону передачи преимущественных прав строительно-технологической стороне дела и подчинения ей архитектурно-планировочного процесса. Таким образом, цель и средства ее реализации поменялись местами. Реорганизация комплексных проектных институтов в специализированные типологические организации наметила расчленение единой архитектуры на ряд узкотипологических архитектур. Произошло и расчленение единого процесса проектирования, переход от индивидуального заказа к типовому. Сложившаяся ситуация вошла в противоречие с самой сущностью и идеологией архитектурного творчества, подчинила архитектуру идейной концепции дизайна - массового тиражирования безадресных промышленных изделий.

На современном этапе эффективность архитектурно-строительного комплекса определяется степенью его положительного влияния на всестороннее развитие человека и создания предпосылок для интенсификации общественного производства и роста производительности труда. Проектные предложения должны оцениваться не столько по ведомственно-производственным критериям, сколько своей общественной эффективностью. Основой идеологии

архитектурной профессии становится задача синтеза и оптимизации предметно-пространственной среды с учетом как возможностей общества, так и потребностей каждого реального человека. Одной из ведущих в этом смысле на современном этапе является армянская архитектура, в лучших своих произведениях с поразительной точностью сочетающая сугубо утилитарные и общественно-художественные потребности. Нельзя не упомянуть в этой связи новые аэропорты "Звартноц" и "Эребуни", кинотеатр "Россия", спортивные комплексы в Ереване и Кечарисе, новые жилые микрорайоны Еревана, Ленинакана, Эчмиадзина и др.

Современный зодчий призван обеспечить пространственную организацию среды обитания в пределах единого социально-экономического комплекса национальных республик и страны в целом. В связи с этим важное значение приобретают последние постановления Правительства о совершенствовании проектно-сметного дела. Намечены пути перестройки системы проектирования с переходом от типологического к территориальному принципу построения проектных организаций и закреплению ведущей роли архитектора в их структуре.

МАРГИНАЛИИ И ИЛЛЮСТРАЦИИ ШАРАКАНА ОСТ. 167 ARMEN.
НЕМЕЦКОГО ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ В БЕРЛИНЕ

Немецкая государственная библиотека в Берлине обладает двумя шараканами XV века, которые отличаются высокохудожественными маргиналиями и иллюстрациями. Они содержат гимны разных авторов, в том числе Нерсеса Шнорали.

Особенно богато оформлен манускрипт *Ostav. 167 Armen.* созданный, вероятно, в 1447 году. Он состоит из 361 листа, из которых 12 являются более поздними добавлениями. Кроме того, сохранился оригинальный переплет с тонким тисненным узором в виде ленточного плетения. Согласно колофону, он изготовлен в Карабахе. Манускрипт содержит миниатюры на полях и украшения на каждой второй или третьей странице, качество которых меняется, так что иллюстраторов, возможно, было несколько. Иллюстрации можно разделить на следующие группы по авторам:

I. Миниатюры. Лишь одна миниатюра покрывает страницу целиком (fol. 2 v), это родословное древо Марии на титульном листе. Маргиналии делятся на 2 группы: к одной относятся стоящие отдельные персонажи (высота 4,2 - 4,6 см), к другой - полуфигуры или сидящие персонажи (2,5 - 2,8 см). Последних меньше. Четыре миниатюры представляют отдельных святых (?) (fol. 37 r, 246 r, 249 r), а одна миниатюра - пару святых (fol. 247 r). Они, как и стоящие фигуры, исполнены в цвете, причем использовано до семи цветов, и принадлежат руке одного мастера, но, по-видимому, не автору полных фигур (ср. между прочим I). Стоящие персонажи изображают дважды архангела (fol. 9 v и 252 r), Марию (fol. 10 r и 220 r), Иисуса как Доброго Пастыря (fol. 69 r), стоящего Иисуса (fol. 129 r и 213 r), святого всадника Степаноса (fol. 55 v), Иону и кита (fol. 53 r), Симеона Стилита (fol. 95 v), дважды царя Давида (?) (fol. 39 v и 41v), некую царицу (fol. 204 v) и пока не атрибутированных святых (fol. 30v, 43r, 45v, 191v, 202r и 267 r) и трубящего ангела (fol. 190 v). Одна миниатюра изображает трех святых (255 r). Переходами к полуфигурам служат вырастающая из ленточного ор-

наmenta голова Иоанна Крестителя (fol. 138 v) и солнце (fol. 185 r).

Сюда же надо отнести изображения зданий, в основном купольных сооружений с двумя несущими колоннами (fol. 35v, 139r, 145 r, 211 r, 219 r и 233 r). Здания завершаются башнями, что, вероятно, является следствием малого пространства поля страницы. По аналогии с соответствующими миниатюрами в четвероевангелиях этот мотив должен быть истолкован как Иерусалимский храм. Фигуративный характер носят изображения деревьев (так, fol. 107 r, 109 r, 171v) и кувшина (fol. 116 r). Фигурны часто и маргиналии, например, изображения букв M.I., Ue, имеющих форму арок, завершающихся изображениями двух рыб или двух птиц (fol. 30v, 33 r и др.). Своеобразные изображения птиц в орнаменте из вьющихся растений оживляют декоративную маргиналию (fol. 12v, 18v, 32v, 33r, 34r и т.д.).

Редки изображения льва (fol. 33 v) и козы (fol. 262 v) в декоре на полях. Чаше встречаются пышные маргиналии с изображениями золотого дракона (?) (fol. 129 r), оленя (fol. 167 r) или барса (fol. 227 r).

2. Украшения. К ним относятся два титульных листа в виде декоративных прямоугольников, имеющих по одной декоративной нише (fol. 3 r и 132 r). Сюда также относятся птицы, декоративные маргиналии и сложные семицветные полосы (ср. 4). Средние полосы имеют форму продольных прямоугольных балок, украшенных орнаментом в виде ленточного плетения (fol. 13 r, 57 r, 105 r, 179 v, 227r, 281v, 301v и 327 r).

Малые полосы и маргинальные знаки орнаментального характера отмечают начало каждого гимна. Лишь изредка встречаются добавления в виде крестов (fol. 119r, 227 v и т.д.) или свеч (fol. 112 v).

На страницах 258 v, 259 r, 260 r, 260 v, 261 r и 261 v позже, по-видимому, добавлены овальные орнаментальные обрамления, выполненные золотом. Такими же поздними добавлениями являются рисунки, выполненные пером, красной краской на дополнительных страницах (fol. 350 r и 355 r).

МОНАСТЫРЬ СУРЬ ДАВИД БЛИЗ ТЕРКАНА

Монастырь св. Давида находится недалеко от Теркана в Турции в нескольких километрах южнее дороги Ерзнган — Эрзрум, у западного склона Кебек-Дага. Собранные Амазаспом Воскяном сведения о монастыре скудны, однако из них явствует, что он существовал уже в 1488 году, кроме того, судя по ним, монастырь имел целый ряд других наименований: Априниц, Априниц св. Григор, Цаккари, Цахкари и Котери, Возможно, также Хладзори св. Григор.

Комплекс был изучен в 1974 году в рамках исследовательской кампании аахенской организации Research on Armenian Architecture (RAA) (Исследования по армянской архитектуре), материалы исследований пока не опубликованы. Изучены:

1. Окруженный высокой стеной монастырь с церковью и фундаментами других монастырских зданий;

2. Часовня с хачкаром, примерно на 100 м южнее монастырского двора, расположенная на возвышении;

3. Группа хачкаров между часовней и монастырским двором.

В отличие от всех комплексов, изученных до сих пор на востоке Турции, комплекс св. Давида выделяется своей величиной и сравнительно хорошей сохранностью нескольких сооружений.

1. Почти не повреждены трехнефная монастырская церковь с барабаном и куполом и пристройка перед ее южной стеной. Повреждения, вызванные кражей камней, касаются в основном кровли и пола. Кроме того, три восточные апсиды, выступающие из прямоугольника основания, с наружной стороны частично покрыты щебнем с разрушенной в этой части обводной стены.

О расположении других монастырских зданий сегодня в основном можно судить по очертаниям фундаментальных стен, а также на основании отверстий для балок и находящихся над ними окон в северо-западной части обводной стены. Определить функциональное назначение без раскопок невозможно.

2. Степень сохранности часовни такая же, что и у монас-

тырской церкви. Войти с нее можно с запада через маленький передний двор, его сохранившаяся обводная стена имеет высоту до двух метров. Снаружи, в северо-западном углу обводной стены, на своем месте стоит неповрежденный хачкар, там же сохранилось основание еще одного хачкара.

3. Группа хачкаров состоит из трех камней, два из них имеют высоту около 4,50 м, рядом находится основание четвертого хачкара. Повреждения являются следствием выветривания, из-за них весьма сложно расшифровать надписи, имеющиеся на всех камнях.

ХАЙДЕ БУШХАУЗЕН
(Вена, Австрия)

О ЗАЙМСТВОВАНИИ ИТАЛЬЯНСКИХ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ В АРМЯНСКОЙ КНИЖНОЙ ЖИВОПИСИ

Несколько лет назад г-жа профессор Дер-Нерсися указала на итальянские мотивы в армянском искусстве. Мотивы мадонны в плаще и Марии lactans не были прежде известны в армянской книжной живописи и возникли под влиянием западного искусства.

В XIV веке в Италии существовали многочисленные армянские колонии с собственными скрипториями, в которых было создано около шестидесяти манускриптов, хранящихся ныне в различных европейских и восточных библиотеках. Большинство из них не иллюстрировано или украшено только отдельными маргиналиями, как, например, манускрипт № 3 армянского госпиталя св. Блазиуса в Риме, представляющий собой лекционарий, созданный в Перудже в 1362 году. Эта рукопись содержит лишь одну маргиналию на fol. 25r. Только немногие из созданных в Италии рукописей украшены миниатюрами. Возникает вопрос, представляют ли они итальянский стиль XIV века или армянский стиль XIV века. На этот вопрос нет однозначного ответа.

Четвероевангелие Ленинградского государственного Эрмитажа U² 834, созданный в Генуе в 1325 году, опубликовала г-жа профессор Т. Измайлова. Ее детальное исследование миниатюр показало, что они представляют стиль татевской школы XIV века, который заимствован из Киликии XIII и начала XIV века.

Возникшие в Италии манускрипты Матенадарана опубликовала г-жа Эмма Корхмазян.

I. В Четвероевангелии № 7623, созданном в Перудже в 1331 году, изображен сидящий в кресле и пишущий евангелист, у ног которого примостился символ евангелиста. Страница завершается узким фестоном, увенчанным крылатым ангелом. Украшенная заглавная буква в начале рукописи окружена орнаментом в прямоугольнике. Этот манускрипт не выделяется в армянской книжной живописи XIV века: довольно точная параллель хранится в библиотеке Новой Джульфы, еще одна — в библиотеке армянской като-

лической патриархии в Дзоммаре. Обе рукописи до сих пор не опубликованы.

2. Манускрипт № 4553 создан в Болонье в 1324 году писпом Степаносом, миниатюрист неизвестен. Лекционарий содержит лишь одну миниатюру – Вознесение Христа. Миниатюра охватывает всю ширину манускрипта. Вопреки как византийской, так и армянской иконографии, две группы мужчин стоят на коленях по бокам также коленапреклоненной богоматери. Христос (видны только его стопы) исчезает в облаке. Стиль миниатюры до сих пор не определен, но, возможно, совпадение со стилем антифонаря Ms. lat. 1008 библиотеки Эстензе. Толпы народа, которым св. Бенедикт сообщает устав, похожи на группы из миниатюры Вознесения. Во всяком случае Вознесение в кодексе № 4553 следует итальянской, а не армянской иконографии. Последней итальянской рукописью Матенадарана является большая Библия из Болоньи, начатая в Болонье в конце XIII века и завершенная Степаносом в 1368 году в Казарате. Таким образом, эта рукопись попала в Крым незаконченной и была завершена двумя поколениями позже. Однако время ее не пощадило, поэтому Никогойос Цакарар переписал всю первую часть, начиная с Книги Бытия. Дошедшая до нас часть, относящаяся к XIII веку, содержит весь Апокалипсис с двумя иллюстрациями, не имеющими параллели ни в книжной, ни в монументальной живописи. К этой части из XIII века относится и миниатюра с изображением Давида, открывающая поэтические книги Ветхого Завета. Некоторые миниатюры можно связать с аристократической редакцией Псалтыря, хотя состав изображенных сцен, наверняка, имеет армянское происхождение.

Еще один манускрипт, № 3863, создан в Каффе в 1401 году писпом и художником Ованесом. Стиль по меньшей мере двух из миниатюр итальянский и позволяет связать его с итальянскими произведениями XIV века.

В XIV веке обнаруживаются четкие следы итальянского влияния на армянское искусство. Истоком его служили армянские колонии в Италии, а также мастерская Ованеса в Каффе, находившаяся под итальянским, т.е. генуэзским влиянием. Труднее ситуация в XIII веке. Абсолютно самостоятельное искусство предстает перед нами в произведениях Тороса Рослина. Произведения его последователей имели решающее влияние на первые византийские

работы после отвоевания Михаилом Палеологом в 1261 году Константинополя: Четроевангелие Парижской Национальной библиотеки *cod. Coislinianus 17*.

К лучшим памятникам армянской книжной живописи относятся рукописи, созданные в последней четверти XIII века; эту группу связывают с царем Хетумом II или братом Иоанном. Он оказывал особое расположение францисканскому ордену, обосновавшемуся в Киликии с 1295 года. Правда, уже в 1307 году Хетум был убит. В манускриптах этого скриптория имеется много элементов, имеющих прямое отношение к болонским элементам книжной живописи конца XIII века.

АРМЯНСКИЕ ВЕРСИИ ИЛЛУМИНИРОВАННЫХ ЖИТИЙ
СВЯТЫХ ОЦЕВ

Жития святых отцов — это собрание изречений и нравучений отцов, уединившихся в скитах Верхнего Египта. Они жили там на краю пустыни и, должно быть, лишь со временем объединились в монастыри, которые медленно распространялись в Верхний Египет. Известнейшим из них был св. Антоний Египетский, прозванный Отшельником (251 — 356). Он был духовным отцом группы отшельников, обосновавшихся вблизи него и объединенных им в общину. Он сам не разрабатывал правил ордена; две версии правил Антония имеют более позднее происхождение. Эти правила предполагают существование монастыря с регламентированным распорядком и, возможно, они были сформулированы как правила Антония на основе сентенции Исайи (ум. 488 г.). Изречения отцов принадлежат перу отшельников, которые часто не были сильны в греческом языке и поэтому не знали форм, предписанных для такого сборника греческой литературы. Это собрания нравучений и назиданий, которые постепенно накапливались и впоследствии составили компендий. Уже в позднюю античную эпоху такой компендий был переведен почти на все языки христианской ойкумены. Греки систематизировали его, расположив изречения в алфавитном порядке имен отцов. Удивительно, но греческая версия никогда не была иллюстрирована, во всяком случае не сохранилась ни одна иллюстрированная рукопись *Aprophthegmata Patrum*. Несколько лет назад Ж.Р. Мартен попытался четыре иллюстрации из иллюстрированной *Sacra Parallela* Иоанна Дамаскина (Paris Bibliothèque Nationale cod. grec. 923, fol. 237 v), связать с *Aprophthegmata Patrum* и доказать с их помощью пропажу иллюстрированного жития отцов. Однако в рукописи *Sacra Parallela* сохранилось слишком мало миниатюр для подобного доказательства. Хотя житие отцов на Западе существовало в двух переводах — Пегнуса и Иоанна, доказательства его влияния на западноевропейскую литературу только очень ограничены.

Насколько мне известно, единственно Пульхер Шартрский

использовал один эпизод из *vitae Patrum* в полемике против монашества в борьбе за иявеституру. Значит, ему была прекрасно известна латинская версия.

И армянский культурный круг знает *Haranc' Vark'*. Это сочинение дошло до нас в двух версиях. Ранняя версия связывается с Нерсесом Ламбронати, архиепископом Тароуса в Киликии; поздняя версия также, по-видимому, возникла в Киликии, но только в XII веке. Обе версии содержат много собственного материала, но в них варьируется и много общего. На основании копий, имеющихся в библиотеке венецианских мхитаристов, Саркисян в 1855 году подготовил издание жития, в котором сопоставлены соответствующие места из версий А и В, в то время как собственный материал каждой версии дан в приложениях после каждой главы. Этот издательский прием перенял в улучшенном виде Л. Лелуар в новом издании *Paterica Armeniaca*, вышедшем в 1974 – 1976 годах. Однако это издание имеет значительный недостаток: в нем неясна последовательность изложения версии. Существует иллюстрированный оригинальный экземпляр версии В, который, по-моему, идентичен с рукописью Иерусалима (библиотека Иерусалимской армянской патриархии, рук. № 285). Эта рукопись создана в 1430 году Тадеосом Абраменц в монастыре св. Антония близ Каффы, однако она очень скоро попала в Иерусалим, где в XVI и XVII веках неоднократно копировалась, причем со всеми иллюстрациями. Таким образом, сохранились иллюстрированные экземпляры лишь армянской версии В. В колофоне рукописи говорится о том, с каким трудом Тадеос Абраменц собирал материал из различных источников. В данный момент неважно, что он шел именно по неправильному пути. Во всяком случае, он искал самую подробную версию, в том числе и греческую.

Иллюстрированный оригинальный экземпляр *Haranc' Vark'* содержит иллюстрации к 25 главам версии В, а именно: к каждому изречению одного из отцов имеется, по античному обычаю, маленький портрет автора, аккуратно помещенный в свободном месте в начале изречения. Хотя писец был еще и художником, а, значит, заранее рассчитал места для портретов авторов, портреты кажутся чрезвычайно сжатыми. Однако они непременно предполагают знание текста, так как многие из атрибутов портретов могут быть объяснены лишь из текста.

Серии портретов, которые можно сравнить с портретами к *Liber Generationis* по Матфею в армянских рукописях, прерываются иллюстрациями к малым событиям, которые описываются в тексте и из которых делаются назидательные выводы. В основу этих крошечных иллюстраций вряд ли положены какие-либо художественные оригиналы, скорее всего они придуманы *ad hoc*. По сравнению с портретами авторов, однако, они играют лишь подчиненную роль. Вслед за 25 книгами версии В излагаются многочисленные жития отшельников и других святых. Каждой такой *vita* предпослана заглавная миниатюра с портретом святого, которому посвящен последующий текст. В заглавной миниатюре нет изображений каких-либо событий из жизни святого, изображаются лишь атрибуты, как, например, львы, или же позы, как, например, характерная для продривого поза Марка. В тексте иллюстрирована многочисленными миниатюрами только *vita* Онофрия, рассказанная Пафнутием. Значит, по-видимому, существовала такая *vita*, цикл изображений к которой вошел в иллюстрированную версию В. Лишь три очень схематичные иллюстрации — изображение рая, найденного шестью братьями, и два других изображения принадлежат, очевидно, перу Тадеоса. Первая является иллюстрацией к *vita* отца Макара Анапатакана, вторая — Аббаса Маркоса. Удивительно, что текст к иллюстрации, изображающей встречу св. Макара и Срапиона, расположен восемью страницами дальше, хотя этот факт должен был быть с самого начала ясен писцу и иллюстратору и ни в коем случае не может быть объяснен небрежностью переписчика. Этот разрыв между текстом и иллюстрацией должен предостерегать от далеко идущих выводов, которые в таких случаях обычно делаются.

ТАНЯ ВЕЛЬМАНС
(Париж, Франция)

НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ МИНИАТЮРЫ АРМЯНСКОЙ РУКОПИСИ XV ВЕКА
ПАРИЖСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ

Армянская рукопись № 333 Парижской Национальной Библиотеки — четвероевангелие на 280 страницах, переписанное на бумаге в городе Хизан (Васпуракан) и иллюстрированное в 1335 году художником Ованесом. Она довольно больших размеров (25 x 20 см).

Как и во многих других евангелиях этой области и особенно Хизанской школы, иллюстрации распределены следующим образом: в начале рукописи одиннадцать листов последовательно изображают основные евангельские события, в том числе чудеса. Эти миниатюры представлены или во весь лист, или по две на одном листе. Вот их темы и расположение: Благовещение (с. 26), Сретение (с. 3), Крещение (с. 36), Паралитик и Чудо сына вдовы (с. 4), Избиение младенцев и Воскресение Лазаря (с. 46), Вход в Иерусалим и Омывание ног (с. 5), Закхей и Тайная Вечеря (с. 56), Предательство Иуды и Отречение Петра (с. 6), Суд Пилата и Предательство Иуды (с. 66), Распятие и Состязание во ад (с. 7), Жены мироносицы у гроба господня (с. 76). Страница 8-я предназначена для Послания Евсевия, которое обрамлено, как обычно, колоннами, увенчанными цветочным орнаментом. Затем идет хораны (с. 86 — 15), и лишь после этого открывается Евангелие от Матфея с портретом евангелиста во весь лист (с. 156), за которым следует заставка (с. 16). Начало остальных трех евангелий представлено таким же образом.

Остальные страницы рукописи очень часто украшены маргиналиями: сиренами, переплетенными птицами, павлинами, разными животными, гирляндами цветов, пастухами и другими мелкими персонажами второстепенного значения.

Все миниатюры отличаются высокими художественными качествами. Иконография и стиль довольно типичны для хизанской школы. Они напоминают иконографию и стиль изображений той же эпохи в рукописях № 2929; 5347, 4а; 7629, 76; 8772, 156, 346 Матенадарана и в некоторых других евангелиях, украшенных в этой же области. Некоторое удивительное сходство между миниатюрами руко-

писи Парижской Национальной Библиотеки и миниатюрами евангелия № 33 церкви Сорока Мучеников в Алеппо, выполненных Киракосом в 1338 году в Арцке, было ранее подмечено С. Дер-Нерсисян.

Отметим некоторые черты, типичные для васпураканских рукописей, встречающиеся в наших миниатюрах. В Рождестве Иосиф в нижнем правом углу получает дары Волхвов; в Сретении архитектурный фон состоит из многодольчатой арки и крыши, напоминающей крышу армяноких церквей; в Крещении представлен ангел, наливающий масло из склянки; паралитик представлен погрудно, и ткань образует медальон вокруг него; архаичная схема Распятия с двумя разбойниками, чьи руки изображены за горизонтальной переладиной креста, с изображением только стража с копьём и стража с губкой и двумя очень крупными образами Луны и Солнца также заслуживает внимания; ниже изображено Воскресение в виде Сошествия во ад. Отметим еще присутствие Христа в сцене Жен мироносиц у гроба Господня и тридцать серебрянников, изображенных в виде четырех черепицеобразных кружков в сцене возвращения их.

Цветочные и зооморфные мотивы, составляющие заставки глав, также очень близки к мотивам других васпураканских миниатюр. То же можно сказать о портретах евангелистов, пишущих на листе, прикрепленном к доске, довольно любопытно подвешенной на рамке миниатюры. Многодольчатая арка играет важнейшую роль в изображении архитектурного фона. Стиль очень близок к стилю уже упомянутых рукописей. Здесь находим те же выписанные лица с "волнообразными" бровями, глазами, обведенными чертой, показывающей верхнее века, и щеками, обозначенными двумя круглыми пятнами темно-розового цвета. Головы и руки крупны, что придает несколько приземистый вид персонажам. Складки указаны схематично и соответствуют упрощенным и лишенным нюансов жестам.

Эти миниатюры (вместе с другими) свидетельствуют о жизненности хизанской школы и, еще шире, об особенностях искусства Васпуракана. Эта маленькая область на северо-востоке озера Ван, надолго изолированная вследствие нашествий и угроз своих могущественных соседей, была удивительно активна в XIII – XIV веках, консервативна в иконографическом плане и слегка подвержена влиянию мусульманского искусства в средствах выражения. Результатом этого явились оригинальные творения, полные остроумия, творческой фантазии, наивности и настоящего таланта.

ЦЕРКОВЬ В САМШВИДЕ И ЕЕ ДАТА В СВЯЗИ С НЕКОТОРЫМИ
ВОПРОСАМИ ИСТОРИИ РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ
СТРАН ЗАКАВКАЗЬЯ

Церковь в Самшвилде принадлежит к немногим датированным надписями памятникам раннесредневековой архитектуры Восточной Грузии. Поэтому она важна для истории раннесредневековой архитектуры не только Восточной Грузии, но и стран Закавказья в целом.

На церкви в Самшвилде сохранились две сильно фрагментарные и поэтому трудно интерпретируемые надписи: грузинская и армянская.

В грузинской строительной надписи говорится, что "в году 20-м царствования Константина было положено основание руков" некого лица и что после "полного построения святой ... [Церкви] и портиков" "в году 3-м царя Леона, в день Обновления, [Некое лицо] совершило освящение". Строителями-заказчиками были несколько сменявшихся лиц, возможно, "родом патахши", минимум двое, "упокоившийся" Вараз-Бакур и "старавшийся" Юване, максимум четверо. Строительство было продолжительным и, возможно, велось с перерывами, как и строительство большой церкви Джвари в Мцхете. К сожалению, идентификация царей грузинской надписи, а потому и дата церкви в Самшвилде являются спорными. Более того, судя по мнениям авторитетных специалистов-эпиграфистов, палеография грузинской надписи может датироваться в широких пределах УП - X веков.

В армянской надписи неясного характера упоминается католикос Армении Георг. Поскольку город Самшвилде, резиденция царей Кюрикидов, принадлежал армянам-монофиситам лишь в период от занятия его царем Армении Смбагом I (890 - 914) и до занятия его около 1065 года царем Грузии Багратам IV (1027 - 1072), как установила Е.В. Цагарейшвили, католикос армянской надписи может идентифицироваться лишь с католикосом Армении Георгом II Гарянци (877 - 897). Таким образом, если исходить из этой надписи, церковь в Самшвилде может датироваться лишь периодом до 890 - 897 годов.

По мнению Е.С. Такашвили и Н.Ф. Шомиашвили, цари грузинской надписи могут идентифицироваться с царями Абхазии (Западной Грузии) Константине Ш (893 - 929) и Леоном Ш (957 - 967). Однако после появления армянской надписи строительство церкви невероятно. К тому же, упоминания царей Абхазии в грузинских надписях вне Абхазии до X века включительно известны лишь в Шида Картли и Джавахети, т.е. там, куда, судя, в частности, по "Летописи Картли", цари Абхазии распространяли свою власть.

По мнению С.Н. Какабадзе и Л.В. Мухелишвили, поддерживающемуся до сих пор всеми специалистами-искусствоведами, цари грузинской надписи могут идентифицироваться с императорами Византии Константином/ос/ом У (741 - 775) и Львом (Леоном) IV (775-780).

По моему мнению, цари грузинской надписи могут идентифицироваться с императорами Византии Константином II (Констасом) (641 - 668), официально именуемым "Константином/ос/ом" во всех византийских и армянских источниках, и Львом (Леоном) III (717-741) или скорее всего Леонтием (Леонтиосом) (695-698), именуемым "Ле/в/оном" во многих армянских источниках (начиная, возможно, с шатакарана (колофона) перевода "Церковной истории" Сократа Схоластика). Таким образом, церковь в Самшвилде может датироваться скорее всего периодом 660 - 697 годов. В этом случае вполне объяснима продолжительность строительства и лучше всего объяснимо имя "Вараз-Бакур", судя по "Истории и повествованию о Багратионах" Сумбата Давитисдзе, совпадавшее с именем эрисмтавари Картли и анфипатоса второй половины VII века.

Если предложенная дата церкви в Самшвилде верна, то отсюда следуют некоторые общие выводы для истории раннесредневековой архитектуры стран Закавказья в целом.

Во-первых, нужно признать тот же, что и в Армении, упадок строительства в Восточной Грузии, особенно в ее центре, в VIII - первой половине IX века. Это подтверждается, как и в Армении, отсутствием твердо датированных источниками памятников VIII - первой половины IX века и различием комплексов архитектурных элементов, твердо датированных источниками памятников VII и IX веков в Восточной Грузии и объясняется господством арабов.

Во-вторых, хотя сравнительный анализ церкви в Самшвилде показывает ее близость памятникам Восточной Грузии VII века,

как, например, с церковью в Цроми (наличие хор), он в то же время показывает ее особую близость и с памятниками Армении VII века, например, с церковью Гаяне в Эчмиадзине, причем наличие весьма редких архитектурных элементов. Это объясняется разнообразными контактами Восточной Грузии и Армении в VI - VII веках, не прерывавшимися разрывом их церковей на рубеже VI - VII веков.

В-третьих, сравнительный анализ церкви в Самшвилде показывает особую близость ее и вообще грузинских памятников Гугарка VII века с армянскими памятниками Гугарка VII века, как, например, с церковью в Одзуне (наличие галерей). Это объясняется тесными контактами грузинской и армянской частей Гугарка с его смешанным грузинско-армянским населением после раздела Армении в 387 году.

ХРИСТИАНСКО-ВОСТОЧНЫЙ КОВЕР — ОДИН ИЗ АСПЕКТОВ
АРМЯНСКОГО ИСКУССТВА

Принятая в настоящее время история восточного ковра основана на трех непроверенных предпосылках:

1. На предположении о его кочевом происхождении. Считается, что тканый ковер изобрели кочевые пастухи в подражание шкурам животных.

2. На предположении, что эти кочевые пастухи идентичны с туркменами и благодаря туркменскому племени сельджуков ковер распространился в Малой Азии.

3. На основании этого предполагается, что ковер является составной частью исламского искусства.

Уже К.Эрдман, выдвигая вышеуказанные гипотезы, оговаривал, что историю восточного ковра придется переписать заново, если вышеуказанные предпосылки неправильны. Докладчику удалось в результате многолетнего исследования доказать неправильность этих предпосылок. Это было одновременно началом работы по широкому пересмотру истории ковра. Докладчик не только обладает огромным иллюстрированным архивом, содержащим более 17000 слайдов и еще больше репродукций и копий, он смог посмотреть большую часть ковров, хранящихся в музеях и частных собраниях мира. Первым результатом этой работы будет публикация труда под заглавием "Христианско-восточный ковер". Уже в этом термине, предлагаемом докладчиком, четко выражено отличие от принятой до сих пор теории. Речь идет о принадлежности ковра к христианскому искусству. На основании имеющихся источников, с привлечением обращения материалов Серванта, было доказано, что до конца X века производство тканого ковра имело место лишь в "армянокой культурной области" и на его примере в Испании. Это подтвердил анализ традиционных форм узора, доказавший что узоры тканых ковров восходят к образцам, распространенным уже в дохристианских временах в той области, которая простирается между Кавказом и Анатолией и Северной Сирией и которую докладчик называет "армянской культурной областью".

Христианско-восточный ковер — это изначально армянский продукт. Он находит свое соответствие в армянском искусстве, например, в хачкарах и на первых страницах евангелий. Правда, есть указания и на то, что уже сравнительно рано ковер был предметом обстановки христианского культа не только в армянской церкви, но и в других действовавших в этой области монофиситских христианских сообществах: яковитов, павликиан и несториан. Вот почему докладчик обозначению "армянский" предпочел более широкое обозначение "христианский", хотя и подавляющая часть дошедшего до нас материала в его глазах в этнологическом смысле армянская. В этом есть большая трудность: из-за многочисленных волн экспатриации, насильственного выселения или поселения на Востоке и Западе, из-за того, что доля армянского населения — носителя культуры в прошлых тысячелетиях, за редкими исключениями, почти всегда была долей меньшинства, здесь неприменимы критерии национального государства. В то же время отрицание этнологических критериев существующей культурной области, постоянно имевшее место в последние сто лет, было бы равносильно пропаганде этноцида.

Ковер никогда не был заменой шкуры, как это понимал Эрдман. Он был всегда знаком светской и духовной власти. Лишь в эпоху Возрождения вместе с секуляризацией был сделан первый шаг; ориентализация в XIX веке превратила ковер в общее достояние, вырвав его полностью из бывшей связи с культом. Систематическое уничтожение армянского культурного наследия в османской империи и трагедия его носителей сильно усложнили понимание существа дела, сделали невозможным изучение на месте.

В христианском культе ковер применялся в различных сферах, многие из которых известны нам благодаря их аналогиям в западной сфере культа, изображенным на средневропейских картинах, выполненным на дереве. Так, ковер использовался как антепендум (передняя стенка алтаря), на ступенях алтаря, за алтарем, висел за ним или лежал перед престолом патриарха или католика, им покрывались барьеры хоров, он служил для украшения аналоя проповедника и не в последнюю очередь для покрытия святых даров.

Несколько серий слайдов пояснят до сих пор неизвестное. Основной темой всех комбинаций узоров является бесконечность

креста, безграничная вера, которая проявляется в "световом кресте". Важна шифровка знаков, происшедшая в раннем и позднем средневековье, редукция до половины и четверти, которая не дает увидеть первоначальную форму и стала, таким образом, своего рода "тайным языком", понятным лишь посвященным.

Другая серия слайдов должна показать эволюцию, ведущую к вишапагоргам (драконовым коврам), которые знаменуют не начало, а конец такого развития.

Последняя серия слайдов представляет ковры для ниш. Хотя ковры для ниш ведут свое происхождение, по всей вероятности, из Палестины (образцом послужили занавеси шкафа-хранилища Торы), ковер для ниши является типично армянской формой. Это претворенная в текстиле традиция хачкаров, такие ковры вначале служили для занавешивания тех ниш, в которых хранилась культовая утварь; применялись они и за престолом католикоса и перед аналоем проповедника, в Анатолии также в качестве антепендиума. Ранние исламские молитвенные ковры, равно как и вязаные еврейские занавеси шкафов для Торы или аналогов проповедника, в отличие от христианских ковров для них всегда особо помечались.

Так называемая группа "молитвенных ковров", а также ковры для двойных ниш применялись для покрытия барьеров хоров; они типично армянские даже в тех случаях, когда с тем же назначением создавались для османских мечетей.

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ АРХИТЕКТУРНЫХ ПАМЯТНИКОВ ЕРЕВАНА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Проблема сохранения гражданских зданий Еревана XIX – начала XX века практически возникла довольно поздно, когда значительная часть лучших образцов зодчества этого периода в связи с проводившейся интенсивной реконструкцией центра города была уже уничтожена. В последнее десятилетие такая же судьба постигла другие сооружения, представляющие интерес как в архитектурно-художественном аспекте, так и историко-мемориальном. В результате развилась тенденция угасания исторического фактора в образе древнейшего города.

В настоящее время массовый снос подобных зданий приостановлен, однако наличие отдельных факторов продолжает создавать угрозу старым районам Еревана. Одна из причин – неравнозначное отношение общественности к этим объектам, объясняемое проводимым сравнительным анализом с существующим богатым архитектурно-художественным наследием – памятниками монументального зодчества, вошедшими в сокровищницу мировой культуры. На этом фоне памятники недавнего прошлого, лишенные "патины времени", в оценке их художественного фактора, вызывают разногласия в определении их как произведений искусства. Однако научная необходимость и практическая целесообразность сохранения архитектурных памятников Еревана XIX – начала XX века бесспорна. Все эти здания – эксплуатируемый фонд: все они включены в панораму застройки улиц и определяют характер окружающей среды, создавая колоритные уголки в облике современного Еревана. Часть их имеет историко-мемориальную ценность, связанную с первыми советскими учреждениями и пребыванием выдающихся людей. С точки зрения развития архитектуры Армении – это единственные документальные памятники строительной культуры досоветского периода, в которых нашли отражение особенности мировоззрения эпохи. Их освещение даст возможность связать между собой хорошо изученные исторические этапы развития архитектуры Армении – средние века и советское время. Следует одновременно учесть, что в бу-

лучше эти постройки приобретут несравненно большую культурную ценность.

Одним из мероприятий, направленных на заполнение этого пробела, было выявление и исследование памятников истории и культуры Еревана досоветского периода. Было выделено несколько типов сооружений. Общественные здания — это административные и учебные заведения, зрелищные объекты, промышленные комплексы. Их развитие в условиях становления города как губернского центра одного из регионов Российской империи происходило под влиянием заимствованных форм русской общественной архитектуры и национального зодчества, наибольшего воплощения нашедшего в жилищном строительстве.

Преобладающая часть отобранных памятников — образцы жилищной архитектуры. В соответствии с их функциональной спецификой были выделены три основные группы: односемейные жилища и особняки, многоквартирные доходные дома и комплексы с совмещенной функцией, в состав которых входили магазины, мастерские и др. Каждую группу построек отличала собственная фабула развития. Для первой различие образцов обусловилось эволюцией приемов объемно-планировочной композиции, трансформацией свойств во взаимосвязи со временем, социально-общественными и хозяйственно-экономическими факторами. Форма складывалась постепенно от простейшего жилища с однорядной системой распределения помещений к двухэлементной структуре, сочетающей двухрядную планировку главного корпуса с однорядной боковых крыльев, и вела к дальнейшему усложнению составляющих композиции, при котором сохранялась преемственная связь с предшествующими структурами. Неодинаковость типов двух других групп жилищ определялась конкретным функциональным смыслом — количеством жилых ячеек в многоквартирных домах и содержанием введенных в жилую единицу иностранных функций.

Сегодня перед государственными органами и архитекторами поставлен комплекс серьезных задач. Одна из проблем — выделение заповедных зон с регулируемой застройкой, включение элементов наследия в городскую среду с организацией визуального соотношения с ближайшим окружением, необходимость произведения отбора, направленного на создание художественной целостности и экспозиционной выразительности общей картины застройки. Цель

реставрации памятников - утверждение культурно-исторических и художественных достоинств зданий, укрепление их конструкций и отдельных частей. При этом обязательным надо считать принцип возможно наименьшего изменения памятника архитектуры, сохранение его историко-документальной подлинности и архитектурно-художественной достоверности. Важна проблема адаптации - существование этих построек находится в прямой зависимости от их утилитарного включения в современную жизнь.

Сделанные первые шаги и создание правильной теоретической базы - основа разработки мероприятий в этом направлении и плодотворного внедрения их в жизнь.

МИНИАТЮРИСТ СИМЕОН
(Нахичеван, XIV век)

В средние века город Нахичеван, находящийся на пути важной транзитной торговли, и во время нашествий и чужеземного ига сохранял значение крупного культурного центра. Здесь продолжали действовать многочисленные скриптории. Сохранились имена целого ряда писцов и миниатюристов, деятельность которых связана с Нахичеваном и близлежащими селами и районами.

Исключительный интерес представляют работы талантливого миниатюриста Симеона, жившего в XIV веке. Иллюстрированная им в 1304 году рукопись ныне хранится в Матенадаране под № 3722. Текст рукописи был переписан в Нахичеване писцом Акопом, а миниатюры исполнены Симеоном в скриптории монастыря Кармирванк в Астапате.

Иллюстрирование этой объемистой рукописи открывается коврами, орнаментальное украшение которых представляет большой интерес как композиционным построением и многообразием форм узоров, так и богатством цветовой гаммы.

Хотя изображения евангелистов несколько уступают орнаментальным украшениям рукописи, однако и эти страницы снабжены красивыми узорами, придающими миниатюрам особую нарядность (выделяются стилизованные завитки виноградной лозы, плоды граната и пр.).

Своеобразны встречающиеся на полях рукописи сюжетные миниатюры ("Вход в Иерусалим", "Рождество"). Имеются также многочисленные изображения мифологических и реальных птиц и животных.

Достоинны внимания также мотивы, связанные с народными преданиями, имеющими часто символическое значение. В этом отношении большой интерес представляет одно маргинальное украшение, под которым художник написал - "Вак Ноя". Согласно толкованию Анании Ширакаци, "Вак" - та звезда, которая входит в созвездие, прорицающее стихийные явления и дожди. Наблюдая за этой звездой, люди предсказывали приближение дождей, что имело

для них жизненно важное значение.

Маргинальное украшение, названное "Вак Ноя", представляет собой звезду, от которой тянется наверх растительный узор, заканчивающийся бутонем. Таким образом, орнаментальный узор, являющийся символом дождя и урожая, нашел место на странице средневековой армянской рукописи.

Этот мотив имеет очень древнее происхождение. Известно египетское предание, согласно которому главный жрец, наблюдая за звездой Сириус, предсказывал приближение разлива Нила, что имело большое значение для земледелия.

Подобные изображения, встречающиеся на страницах рукописей, представляют большой интерес и свидетельствуют о том, что древние предания и символы, связанные с явлениями природы и имевшие важное значение для жизни и быта народа, продолжали жить и в более поздние времена. Указанное изображение является тому примером и потому представляет большую ценность.

О ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ Д.И.ЕРМАКОВА

Дмитрий Иванович Ермаков (Камбиаджо) один из наиболее известных тбилисских фотографов-профессионалов конца прошлого - начала нынешнего столетия.

"Фотограф-кавказовед", "фотограф-ориенталист", "собира-тель грузинских и армянских древностей" - так писали в то время о нем в местной прессе.

В наши дни имя Д.И.Ермакова хорошо знакомо историкам архитектуры и искусства, этнографам, археологам, для которых его фотографии представляют ценный материал при изучении различных сфер жизни той эпохи.

Д.И.Ермаков родился в 1846 году в Тбилиси. Занимался фотографией с 1866 года. Первая известная его работа относится к 1870 году. Это фотографии с видами отдельных памятников грузинского и армянского зодчества, а также материал этнографического и археологического характера. Фотограф работал в различных жанрах, однако именно эта тематика стала основной и красной нитью прошла через всю его творческую деятельность. Несомненно, его можно признать одним из пионеров в этом жанре фотографии.

В 1880 году Д.И.Ермаков открывает в Тбилиси собственное фотографическое заведение, просуществовавшее несколько десятилетий. Наряду со съемкой в павильоне, он много путешествует по различным областям Грузии, Армении, Азербайджана, Северного Кавказа, пополняя свою фотографическую коллекцию. Побывал он и в Турции, Персии, Крыму и Закаспийской области.

Фотограф принимал участие во многих русских и иностранных выставках, на которых "за портреты и виды" уже к началу века был удостоен 36 высших наград.

Д.И.Ермаков являлся членом нескольких научных обществ.

В конце 1911 года в прессе встречается сообщение о решении тбилисских научных обществ "отпраздновать" юбилей 30-летней плодотворной деятельности фотографа.

Скончался Д.И.Ермаков в Тбилиси 28 октября (по ст. стилю)

1916 года.

Итогом полувековой работы фотографа стала обширная фотографическая коллекция, названная еще при жизни коллекцией Ермакова.

Первый каталог этой коллекции под названием "Каталог фотографических видов и типов Кавказа, Персии, Европейской и Азиатской Турции" был опубликован в 1896 году, второй, являющийся продолжением первого, - в 1901 году. Согласно этим каталогам, коллекция насчитывала 25 тысяч негативов и 3 тысячи стереоскопов. Она состояла из многочисленных видов различных городов и местностей, памятников архитектуры и истории, отдельных зданий и сооружений, этнографических сцен и групп, материала археологического и нумизматического характера. Даже простое перечисление наименований отдельных фотографических серий дает представление о ее широком "географическом диапазоне": "Тифлис и его окрестности, Кутаис, Батум, Эривань, Ани, Баку, Кисловодск, Ялта, Асхабад, Самарканд, Бухара, Константинополь, Трапезунд, Афины, Варна, Тегеран, Испаган, Хевсуретия, Тушетия, Сванетия".

Особый интерес для нас представляют фотографии Д. И. Ермакова, запечатлевшие памятники искусства Грузии и Армении, в частности памятники зодчества (Светицховели, Алаверди, Гелати, Сафара, Эчмиадзин, Ахлат, Татев, Санани и многие другие).

В коллекции имеется и большое количество документальных снимков, отразивших многие события и явления общественной жизни того периода, а также городской быт эпохи. Поэтому недаром в настоящее время Ермакова часто называют фотографом-летописцем.

После публикации каталогов фотограф работал еще в течение 15 лет, и коллекция росла и обогащалась новыми негативами (в целом она могла насчитывать 30 - 40 тысяч негативов).

Каталоги были опубликованы с коммерческой целью, однако научная их ценность уже в то время была осознана многими учеными не только на Кавказе, но и за его пределами. К примеру, на заседании Императорской археологической комиссии в Петербурге, 15 сентября (по ст. стилю) 1916 года, был рассмотрен вопрос о приобретении этой коллекции, которая была "единогласно признана единственной в своем роде и имеющей государствен-

ное значение". На протяжении 1916 - 1917 годов в прессе встречаются и сообщения, свидетельствующие о желании приобрести ее и за границей.

Коллекция была приобретена в 1918 году Тбилисским университетом совместно с Грузинским обществом истории и этнографии.

В настоящее время в Государственном музее искусств Грузии и в Государственном музее Грузии им. Джанашиа хранятся свыше 25 тысяч негативов и стереоскопов и около 130 оригинальных фотографических альбомов.

Ознакомление с письменными источниками, а также с фактическим материалом указывает на то, что в коллекцию были включены работы не только самого Д.И.Ермакова, но и других известных фотографов, работавших в Тбилиси на протяжении второй половины XIX и в начале XX века, в частности, первого грузинского фотографа-профессионала и общественного деятеля А.С.Роинашвили (1846 - 1898), В.В.Барканова, А.К.Энгеля, Д.А.Никитина. Это обстоятельство, на наш взгляд, позволяет рассматривать данную коллекцию как в определенной степени отражающую историю дореволюционной тбилисской фотографии.

Фотографическая коллекция Ермакова, как одна из уникальных коллекций в нашей стране, несомненно, требует самого тщательного изучения, а также принятия особых мер для ее сохранения.

О НЕКОТОРЫХ ОБЩИХ ЧЕРТАХ В СОВРЕМЕННОМ ЗОДЧЕСТВЕ ГРУЗИИ И АРМЕНИИ

Как известно, многонациональная советская архитектура с начала своего становления до наших дней развивается в одном общем русле, представляя единый процесс, имеющий единую идейно-политическую и социально-экономическую основу.

Богатство разнообразия, многогранность советского зодчества всегда во многом определялись национальным своеобразием творческого вклада каждого народа нашей страны.

На всем протяжении развития советского зодчества — с первых лет формирования, в последующие годы величайшего размаха строительства, в послевоенное время, отмеченное всеобщим героико-патриотическим подъемом, на последующем этапе бурного научно-технического прогресса, полностью изменившего его материально-техническую и организационную базу, а как следствие и всю его эстетическую основу, — национальные школы архитектуры всегда давали собственные, индивидуальные решения новых задач.

Традиции, национальные черты архитектуры и искусства в самых различных видах и проявлениях всегда были ощутимы в творчестве народов Советского Союза, однако особое значение они получили на современном этапе развития, являясь надежным заслоном от нивелировки и космополитизации архитектуры — тенденции, в силу объективных причин вообще намечившейся в последнее время. Архитектура Грузии и Армении 60-х — 70-х годов показательна в этом отношении.

Богатейшее культурное наследие обоих народов, огромное количество памятников архитектуры и искусства, сохранившиеся с древнейших времен, среди которых многие имеют высокую художественную ценность, стали той благодатной питательной средой, той основой, на которой развивается современное искусство Грузии и Армении, социалистическое по содержанию, ярко индивидуальное по характеру национального своеобразия.

В архитектуре Грузии и Армении 60-х — 70-х годов четко

выявляются существенные общие черты, отражающие единый характер творческого направления на данном этапе развития.

Важной общей чертой значительных работ в зодчестве Грузии и Армении этого периода представляется ярко выраженное ощущение национального характера, возникающее не путем цитирования древних форм и мотивов, а формирующееся в сложном творческом процессе, в виде синтетического сочетания основных, индивидуальных черт своеобразия искусства каждого народа, составляющих основу художественного образа архитектуры.

В этом направлении общим в современном зодчестве Грузии и Армении является творческое отражение национального чувства пропорции, цвета, современное осмысление характерных мотивов исторической архитектуры и искусства, достигших в своем развитии высокой художественной законченности. Творчески трансформируемые, они живут в новом качестве, полностью отвечая функциональной основе и содержанию архитектуры зданий различного назначения, являются основой различных форм синтеза (Дегустационный зал в Кварели, Дом творчества композиторов в Боржоми, Дворец шахмат и Дом ритуалов в Тбилиси, Дом камерной музыки в Ереване, здание железнодорожного вокзала в Ленинакане, Музей этнографии в Сардарпате).

Определенные объективные данные, такие, как сходство природных и географических условий, раннее принятие христианства в качестве государственной религии в обеих странах, обусловившее широкое развитие культовой архитектуры, создавшей в каждом случае независимый художественный феномен, но решавшей одинаковые задачи, явились условием формирования ряда общих традиций, некоторые из которых продолжают жить и развиваться в соответствии с современными требованиями.

Одной из таких, уходящих в глубь веков традиций, является применение различных пород камня в качестве строительного и облицовочного материала.

В сохранении и развитии декоративной функции каменной кладки в современных условиях большую роль играет гармоничное сочетание "древнего" материала с новыми строительными материалами — бетоном, стеклом, металлом.

Лучшие произведения современного грузинского и армянского зодчества, показывая в этом направлении интересные художествен-

ные результаты, отражают творческий подход в решении данной проблемы (Дом бракосочетания, Театр музыкальной комедии, гостиница "Иверия" в Тбилиси; Драматический театр им. Г.Сундукяна, Дом камерной музыки в Ереване).

Традиция органичного сочетания архитектуры с окружающей средой, идущая из глубины веков, живет и развивается в современном зодчестве Грузии и Армении как актуальная задача. Связь с природой, с рельефом во многих случаях играет роль значительного фактора в планировке и в художественном осмыслении зданий (гостиница "Иверия", ресторан "Марабда", Дворец шахмат в Тбилиси, Дом Творчества композиторов в Боржоми; Пансионат в Цахкадзоре, Драматический театр им. Г.Сундукяна, Дом Молодежи в Ереване).

АРМЯНСКИЕ МИТРЫ ХУП - ХУШ ВЕКОВ В СОБРАНИИ
ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

1. Государственный ордена Ленина Исторический музей широко известен своим собранием памятников истории и искусства русского народа. Однако со времени основания в музее складываются коллекции по культуре многих народов, связанных с Россией общностью исторических судеб. Особое внимание этому направлению собирательской деятельности музей уделяет в после революционный период.

2. Памятники культуры Армении в фондах Исторического музея немногочисленны, но разнообразны. Они включают археологические материалы, рукописи ХУП - ХУШ веков, золотые и серебряные изделия (культовые предметы, украшения, посуду, оружие), образцы народной одежды, ковры, вышивки из различных районов Армении, материалы по истории советского периода. Большая часть их собрана экспедициями музея в последние десятилетия.

3. Большой историко-культурный интерес представляет группа памятников армянского шитья ХУП - ХУШ веков. В собрании ГИМ хранится шесть предметов церковного облачения - митры, украшенные лицевой и орнаментальной вышивкой, ювелирными отделками и надписями; одна объемная митра из позолоченного серебра с чеканкой и одна плоская митра с позолоченными чеканными пластинами.

4. Надписи на памятниках содержат датировку и ценные сведения, позволяющие связать митры с религиозными и культурными центрами как на территории Армении, так и за рубежом с деятелями армянокой церкви.

Самая ранняя митра создана в 1128 (= 1679 г.) как вклад Симеона Вардапета из Дзуги. Три датированные митры изготовлены "на средства Иосифа, архиепископа Санаина в 1776 году", "в память члена Эчминадзинского собора, предводителя Смирны Галуста Вардапета в 1238 (= 1789 г.), "для наслаждения архиепископа Филиппа в Брюсе в 1238 (= 1789 г.)". По упоминанию исторического лица - патриарха Константинополя, известного писателя Магакяна, -

может быть отнесена к концу ХУШ – началу ХІХ века митра Галатского архиепископа Карапета. Две митры не имеют надписей и дат и отнесены по аналогии к ХУШ веку.

В двух случаях надписи донесли до нас имена мастериц-вышивальщиц, чьим трудом выполнены эти сложные произведения, – Маргариты и Нашхун, дочерей Воскесапор, супруги Галуста (Санаин) и девицы Назлун из Константинополя.

5. Митры из собрания ГИМ позволяют составить представление о материалах и технике лицевого и орнаментального шитья, ювелирных украшениях, применявшихся армянскими мастерами в ХУП–ХУШ веках, проследить стилистические особенности, характерные для произведений, вышедших из различных культурных центров.

Неокрашенными и цветными шелковыми нитями выполнены гладевыми швами лики, одежды, растительные узоры; золотыми и серебряными нитями швами "в прикреп", "настилом", "по карте" вышиты фоны, элементы орнамента; применен мелкий и крупный жемчуг, драгоценные камни в оправках, золоченые и ажурные эмалевые накладки. Надписи вышиты золотыми нитями, отчеканены по металлу, наведены золотом по эмали.

Произведения армянского лицевого шитья свидетельствуют о тесном взаимодействии в этом искусстве изобразительных и декоративных начал. Однако в одних памятниках преобладают орнаментальные формы, а в других – сюжетные композиции. Канонические сюжеты выполнены в широком стилистическом диапазоне. Одни лицевые композиции отличаются статичностью, "наивностью" изображения, другие – приближаются к высокому иконописному стилю, передают тонкие оттенки эмоциональных состояний персонажей. В орнаментальных каймах варьируется мотив выходящего стебля с цветами и листьями.

6. Сообщение о коллекции армянских митр ХУП – ХУШ веков в собрании ГИМ носит информационный характер. Его цель – привлечь внимание исследователей к редким датированным памятникам лицевого шитья, связанным с различными центрами армянской культуры. Представляется, что их дальнейшее изучение должно проводиться как в общем контексте армянского декоративно-прикладного искусства, так и в более широком плане. На наш взгляд, это позволит выявить общие и особенные черты такого интересного художественного явления, как орнаментальное и лицевое шитье Армении.

ВОПРОСЫ ОХРАНЫ ПРИРОДЫ В СОВРЕМЕННОМ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВЕ

1. В практике современного градостроительства, как и в история архитектуры, можно найти многочисленные примеры, подтверждающие истину, что лучшие архитектурно-планировочные и пространственные решения, касающиеся не только отдельных зданий или ансамблей, но и целых городов, обуславливаются творческим подходом в использовании фактора природного окружения.

Одна из особенностей многих городов и сел Армении (Еревана, Кировакана, Кафана, Гориса и др.) связана именно с природным ландшафтом, а точнее, с влиянием горного рельефа их территории, способствующего созданию выразительной застройки, своеобразного силуэта, редких по красоте визуальных связей.

2. Проблемы охраны окружающей среды в СССР отражены в общесоюзных строительных нормах и правилах, инструкциях по составлению проектов планировки и застройки городов и в других государственных нормирующих документах. Разрабатываются и соответствующие методические пособия для проектировщиков. Наглядным примером успехов в этой области являются Москва и Киев, Ленинград и Владивосток, Тбилиси и Вильнюс, Навои и Шевченко, сотни реконструируемых и новых городов.

3. Современный город не "символ борьбы человека с природой", как это утверждал Ле Корбюзье. Он должен и обязан быть символом дружбы с природой, ибо та победа над природой, которой восторгался в первой четверти XX века Корбюзье в своем известном труде "Градостроительство", обернулась обратной стороной медали, выявив в последней четверти нашего столетия все аспекты отрицательного воздействия этой "победы" на город и его жителей.

К сожалению, есть скептики, считающие, что отрицательные стороны развития науки и техники неизбежны. Особенно нежелательно видеть их среди градостроителей. Нельзя забывать слова великого Эйнштейна: "Открытие деления урана угрожает цивилизации и людям не более, чем изобретение спички. Дальнейшее раз-

витие человечества зависит от его моральных устоев, а не от уровня технических достижений".

4. Справедливо сказано: "Опасно, когда действия опережают знания". В градостроительстве это опасно вдвойне. "Активная" строительная деятельность, не подкрепленная единой градостроительной идеей и не смотрящая на многие десятилетия вперед, особенно в вопросах экологии, создавая синхронный эффект или экономическую выгоду, значительно осложняет решение серьезных градостроительных проблем и создает новые, требующие значительно больших затрат средств и времени.

Мы обязаны приложить все усилия для ликвидации существующих "ножниц" между теорией и проектным делом, с одной стороны, и проектом и практикой - с другой. Природа должна вернуться в урбанизированное пространство как в наших проектах, так и в жизни.

5. Опыт разработки проекта ландшафтной организации территории города Еревана показывает, что можно избежать многих ошибок, если в генеральных планах городов, как и в проектах районной планировки решать все принципиальные вопросы, связанные с творческим использованием природной среды, в условиях которой ведется строительство.

Среда будущего города должна формироваться на основе научного анализа рельефа территории, почвенного и растительного покрова, состояния воздушного и водного бассейнов, природно-климатических характеристик и других факторов.

Архитектура начинается с природы, как здание - с фундамента. Человек, перестраивающий природу, должен понимать и любить ее, особенно, если в его руках находится современная техника. Хозяин земли не может не отличаться от бездумного потребителя, тем более, что природа не прощает ошибок. Нас всех, независимо от стран, занимаемых должностей и завоеванного авторитета, должно охватить чувство тревоги за природу, которую мы обязаны охранять и обогащать.

О ПЕРВОНАЧАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ ЭЧМИАДЗИНСКОГО
КАФЕДРАЛЬНОГО СОВОРА

В научных исследованиях по истории армянской архитектуры в течение последних восьмидесяти лет устоялась точка зрения, согласно которой армянская церковная архитектура развивалась по пути постепенного усложнения простых форм. На этой основе рассматривались как купольные, так и базиликальные композиции, обрисовывалась общая картина происхождения и развития христианской архитектуры, датировались и классифицировались памятники раннего периода.

Исследователи находят, что окончательное формирование памятников раннего периода шло по пути дополнений к простым формам, производимых в разные периоды времени. Хронологическая последовательность этих дополнений ложилась в основу распределения памятников от простых к сложным и установления процесса развития. Таким образом, все, без исключения, памятники в до- и раннехристианский период, в том числе и не лишённые исторических свидетельств, причислялись к V веку.

В результате этого подхода между периодом создания языческого храма Гарни и V веком пролегла пропасть, что противоречит многочисленным историографическим сведениям о том, что и в языческий период, и даже уже в первые годы христианства, существовало множество соборов.

Наши исследования показали, что эта главенствующая и безоговорочно принятая точка зрения — результат упрощенного взгляда на процесс развития, и потому созданная на этой основе картина развития армянской христианской архитектуры, а также принятые датировки многочисленных памятников раннего периода представляются полностью неприемлемыми.

Эта исключительно важная проблема, безусловно, требует привлечения обстоятельно изученных нами многочисленных фактов и убедительных аргументаций. Мы попытаемся коснуться ее лишь в связи с Эчмиадзинским кафедральным собором.

Нами взят в качестве примера именно Эчмиадзинский собор,

поскольку это первый христианский храм, построенный в Армении. Более того, в посвященных ему исследованиях ярче всего обозначились концепции истории и развития армянской архитектуры и как нигде более столкнулись теоретические взгляды и факты.

Если исследователи относительно спокойно "разрешили проблему" исторических свидетельств и всех памятников раннего периода с безоговорочным их причислением к V веку, то единственно Эчмиадзинский собор не уместился ни в какую концепцию, упорно противостоял любым мнениям. Разногласия на его счет возникли даже среди исследователей-единомышленников. Подобного прецедента не было ни с одним из памятников любого периода.

Не касаясь здесь этих многочисленных мнений, порой дополняющих, но в основном исключаящих друг друга, отметим лишь, что все исследователи единогласны в одном: дошедший до нас памятник по своей сложной плановой и объемно-пространственной композиции не мог быть построен Григорием Просветителем, так как сооруженная им церковь, согласно их взглядам, будучи первой, должна была иметь простое плановое решение, затем она была снесена за ветхостью в конце V века Вааном Мамиконяном и им же был построен новый памятник.

Наши исследования показали, что эта научная установка, точнее установка на сомнение, не имеет никаких фактических оснований, Кафедральный собор построен Григорием Просветителем и дошел до нас в первоизданной плановой и основной объемно-пространственной композиции.

В качестве доказательств предлагаем следующие факты.

1. Свидетельство Агатагегоса, в котором, на наш взгляд, представлен образ-проект купольной композиции Кафедрального собора, основанного Григорием Просветителем.

2. Свидетельство Казара Парбеци, рассмотрением которого отвергается фактически правомерность интерпретации единственного историографического источника, на котором строится мнение, что памятник был заново построен в V веке. Из свидетельства Парбеци никак не следует, что построенная Просветителем церковь "устарела", что Ваан Мамиконян построил новую церковь, и, более того, в нем нет речи о ее обновлении.

3. Раскопанная в восточной апсиде ообора другая апсида, которую исследователи датировали IV веком и в течение целых

тридцати лет приводили в качестве фактического доказательства гипотезы существования предшествующей сегодняшнему Кафедральному собору постройки, является, как показали наши исследования, поздним дополнением к собору, построенному Григорием Просветителем.

Факт сооружения Эчмиадзинского кафедрального собора в первые годы IV века имеет исключительное значение не только для истории армянской, но и всей общехристианской архитектуры. Он служит свидетельством того, что уже в начале IV века строились купольные церкви, имеющие развитую плановую композицию. Этим фактом одновременно опровергается господствующее в специальной литературе мнение о появлении купольных церквей в Армении с конца V века.

Этот факт подводит нас к выводу о необходимости пересмотра датировки многочисленных армянских памятников и, что самое главное, выработки новых принципов и аргументаций в их датировании.

ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО СОВЕТСКОГО ЗАКАВКАЗЬЯ
/ ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ И ОСОБЕННОСТИ АНАЛИЗА /

Радикальные политические, социально-экономические и культурные преобразования, осуществленные в Закавказье за годы Советской власти, характеризуются значительными прогрессивными сдвигами в структуре расселения, планировке городов и прилегающих к ним районов. Основные этапы развития градостроительного искусства в Закавказье, проявившиеся в ходе развития самой социалистической революции, хронологически дифференцируются следующим образом:

1) с начала 20-х годов, после окончательной победы Советской власти в Азербайджане, Армении и Грузии, до середины 30-х годов, что соответствует переходному периоду от капитализма к социализму; 2) с конца 30-х годов до конца 50-х годов, что соответствует периоду построенного в основном социалистического общества; 3) с первой половины 60-х годов, что соответствует периоду зрелого, развитого социалистического общества.

Градостроительство Закавказья первого периода внесло существенный вклад в "золотой фонд" отечественной и мировой градостроительной культуры. Были разработаны: первая в нашей стране районная планировка Апшеронского полуострова, генеральные планы городов Еревана (арх. А.Таманян) и Баку (арх. А.П.Иваницкий, В.Н.Семенов, Л.А.Ильин), явившиеся одними из первых крупных проектов советского времени, и ряд других авангардных проектов. В результате целенаправленных градостроительных работ, несмотря на трудности переходного периода, к концу 30-х годов на территории Армении, Азербайджана и Грузии в основных чертах сформировалась новая система расселения.

Второй этап качественного развития градостроительства республик Закавказья, который охватывает также примерно 20 лет, характеризуется упрочением и дальнейшим развитием основных звеньев социалистического расселения. Это период теоретического обогащения творческой мысли зодчих закавказских республик в условиях построенного социализма, период все более широкого

подхода к решению градостроительных задач, активного социального творчества, проявившегося в пространственной организации жилых районов, промышленных предприятий, общественных центров и в благоустройстве городов. Численность городского населения возросла за этот период в Азербайджанской ССР в 1,5 раза, Грузинской ССР - в 1,6 раза, а в Армянской ССР - в 2,4 раза.

Третий, современный этап развития градостроительства осуществляется в республиках Закавказья начиная с 60-х годов, в условиях зрелого социализма, когда региональные цели в области архитектуры все теснее сочетаются с решением крупномасштабных проблем развития поселения как составных элементов единых народнохозяйственных и градостроительных комплексов республики. Требование эффективного функционирования и взаимодействия населенных мест вызывает объективную тенденцию их укрупнения и развития в групповых системах расселения. С начала 60-х годов в Армянской, Азербайджанской и Грузинской ССР интенсивно развивается районная планировка. В результате уже в середине 70-х годов многие административные районы этих республик были охвачены схемами районных планировок; началось составление проектов районной планировки. В конце 70-х - начале 80-х годов были выполнены крупномасштабные схемы районной планировки промрайонов Азербайджана (Кировабадский, Мингечаурский, Али-Байрамлинский и др.), а также "Схема районной планировки Азербайджанской ССР". В Армении большое внимание уделялось при этом разработке отраслевых схем районной планировки. Особенно важными работами этого периода явились "Региональные схемы расселения на территории союзных республик", в которых впервые на научной основе разработана целенаправленная концепция взаимосвязанного развития городов и других населенных мест в масштабе Азербайджана, Армении и Грузии.

Следует отметить, что несмотря на объективные особенности каждого отдельного этапа в градостроительстве Закавказья, в целом практика проектирования, строительства и развития городов характеризуется значительной общностью и неизменяемостью основных черт, определяемых самим общественным строем советских республик. К этим основным, прогрессивным чертам градостроительного искусства Советского Закавказья, наглядно проявившимся за 65-летний исторический период развития социалистических

городов, относятся: гуманистичность, планомерность, динамичность, комплексность, реалистичность, преемственность, своеобразие. Последовательно раскрывается оущность этих понятий.

В результате синтеза всех отмеченных выше черт в планировке и застройке городов Армянской, Азербайджанской и Грузинской ССР слились воедино и воплотились в жизнь лучшие принципы советского градостроительства. Это позволило достичь высокоидейных архитектурно-художественных и градостроительных образцов, национальных по форме, интернациональных по духу и социалистических по содержанию. И в этом своем неизменном качестве градостроительное искусство Закавказья будет развиваться в будущем.

КАМЕННЫЙ СТОЛИК-ПРЕСС ИЗ ДВИНА

В 1953 году на городище Двин, вне раскопывавшейся площади, был обнаружен каменный столик-пресс для получения отжимок. Сделан он из обломка серо-бурого известняка, превращенного первоначально в прямоугольную плитку размерами 26,5 x 17,5 при высоте 7,3 см. Размеры эти сохранились при дальнейшей обработке плитки, обратившей ее в столик на четырех ножках со слегка углубляющейся к середине верхней плоскостью, от которой у края прорезан глубокий узкий слив. На противоположной, обращенной книзу плоскости, посередине, при удалении лишней породы оставлен цилиндрический выступ, который чуть короче ножек.

Как этот выступ, так и фигурная обработка ножек, а в первую очередь размеры столика, исключают возможность использования его в промышленных целях, свидетельствуя, что он является предметом домашнего обихода.

К указанной, условно говоря, художественной обработке столика-пресса должна быть отнесена и персидская надпись, размещенная в одну строку, но отрезками, в специально углубленных для нее полосах на всех четырех боковых гранях (стенках). Она состоит из четырех равных по количеству слогов предложений, не укладывающихся ни в один из классических поэтических метров и не сходных в этом отношении между собой. Лишены они также рифмы и выведены как прозаический текст.

С первого чтения надпись непонятна. По мере разбора выясняется, что она представляет подражание распространенным в средние века в персидской поэзии стихотворениям-загадкам. Не лишена она и авторских ухищрений. Так, задуманный предмет упоминается сначала в третьем лице, а потом выступает в первом.

Загадочным, в конечном счете, оказывается плод шиповника. Читателю предлагается после извлечения содержимого этого плода не выбрасывать его отходов, а предоставлять их "пытливым лекарям", могущим, в силу известных им "тайных" знаний, найти им применение. Очень вероятно, что надпись свидетельствует о впервые открытом способе использования отходов шиповника в медицин-

ских целях. Таким образом, надпись на столике-прессе является рекламой.

При обнаружении в Двине столика-пресса место его находки не было зафиксировано. Поэтому археологическими условиями нельзя подкрепить предположение о времени его изготовления. Предположение же таково: столик-пресс не мог быть ни сделанным в Двине, ни привезенным туда после 1236 года, когда город был полностью разрушен монголами. Если принять эту дату за самую позднюю, то возможность его изготовления в более раннее время, уже во всяком случае начиная с середины XII века, не отрицалась бы ни характером его письма, ни вольностями его автора, характерными для предмонгольской персидской поэзии, к каковой с условным названием "белого четверостишия" может быть отнесена и сама надпись.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ КОСМОЛОГИЧЕСКИХ
ПРЕДСТАВЛЕНИЙ В МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ
ДРЕВНЕЙ АРМЕНИИ

Становлению научного познания предшествовали некоторые донаучные представления о природе, следы которых прослеживаются в древних мифах. Мифотворчество являлось изначальным процессом познания мира природы. Мифологические сюжеты со временем впитали в себя также некоторые представления космологического характера, рациональным зерном которых было объективное восприятие и осмысление явлений окружающего мира, с которым было связано формирование научного познания.

В античную эпоху переход от мифических представлений о космогенезе к научной трактовке вопросов, связанных со строением Вселенной, был обусловлен становлением научного познания. Процесс познания явлений материального мира и открытие фундаментальных законов природы свидетельствуют о беспределности познаваемого мира. Идея беспределности познания, связанная с бесконечностью мира, была высказана еще Давидом Анахтом (Непобедимым).

Изучение древнеармянских текстов в свете выявления истоков становления научной концепции о мироздании в значительной степени способствовало восстановлению мифопоэтической картины мира, ярким проявлением которой является гимн "Рождение Ваагна", зафиксированный в V веке Мовсесом Хоренаци.

"Рождение Ваагна" является образцом художественной трансформации образа восходящего солнца. Борьба Ваагна с вишапами — это борьба восходящего солнца с силами, олицетворяющими ночной мрак. Следы этого мотива прослеживаются в памятниках материальной культуры Армянского нагорья, в особенности в известных наскальных изображениях Гегамских и Варденисских гор, отразивших ранние космологические представления древних армян. Мифотворчество в течение веков находило свое воплощение как в устном творчестве, так и в изобразительном искусстве, образцами кото-

рого являются наскальные изображения. Наблюдаются параллели между некоторыми группами наскальных изображений и древнейшими мифологическими мотивами. Необходимо отметить, что мифы питали также древнейшие верования и культы. Исследователи усматривают общие черты между мотивами некоторых наскальных изображений и образами древнеармянских богов, а также эпических героев, как это наблюдается при сравнении "Варденисских божеств" с образами Ваагна и Михра и сасунских героев. Ранние темы, посвященные культу Солнца, относятся к тому периоду пантеизма, когда материальный мир и природные явления воспринимались через мифологические образы.

"Рождение Ваагна" воспевали древнеармянские гусаны-рапсолы под звуки древнего музыкального инструмента - пандирна. Вместе с тем у армян существовали и другие формы музицирования, связанные с культом восходящего солнца. В Армении по сей день сохранились традиции исполнения на зурне "рассветных мелодий", называемых "канч" (зов - арм.). У древних народов Ближнего Востока бытовало поверье, что громкие звуки духовых инструментов способны разогнать ночной мрак и их боится нечистая сила. Звуки духовых инструментов олицетворяли также жизненные силы, и в представлении древних они могли способствовать возрождению-восхождению солнца.

Интересно, что "рассветные мелодии", исполняемые на зурне и фактически являющиеся гимнами восходящему солнцу, также находят параллель в виде "пифийского нома" - музыкально-инструментального произведения, воспевавшего победу Аполлона над Пифоном. "Пифийский ном" исполнялся на авлосе - музыкально-духовом инструменте, родственном армянской зурне, которая могла быть атрибутом культа богу Солнцу, так же как и в дальнейшем авлос был атрибутом культов Аполлона, Диониса, Аттиса и др. С солнечным культом могли быть связаны также и костяные свирели, обнаруженные при раскопках Двина и Гарни. Они были изготовлены из голени аиста. Известно, что аист, как вестник весны, почитался в древней Армении и связывался с солнечным божеством.

Музыкально-художественное воплощение мифических образов посредством музыкальных инструментов носило не только эстетический, но и сакральный характер, присущий искусству древних цивилизаций Ближнего Востока и стран античного мира.

Образцы материальной и духовной культуры и данные античной науки свидетельствуют о том, что мифологический материал, содержащий донаучные представления космологического характера, с одной стороны питал корни зарождающегося натурфилософского мышления, а с другой - служил неисчерпаемым источником образов, получавших художественное воплощение в разных видах искусств.

ИСКУССТВО АРМЯН УКРАИНЫ XIII – XIV ВЕКОВ
(Проблемы и перспективы изучения)

1. Украина рано заняла важное место в армянской диаспоре. Первые колонии на ее территории возникли в XII веке. На протяжении XIII – XIV веков количество колоний достигло шестидесяти. Потоки микромиграции приводили армян как из закавказской Армении, так и из других областей расселения (Малая Азия, Крым, Молдавия), что способствовало замысловатому переплетению эстетических воззрений в среде колоний. Относительно небольшие по количеству поселенцев, но экономически крепкие, организационно сплоченные, с высоким уровнем национального самосознания, колонии сыграли заметную роль в истории культуры как армянского народа, так и Украины, а также тех стран, в пределах которых находились украинские земли (Польша, Литва, Молдавия). В колониях развивалось самобытное искусство, являвшееся творческим синтезом собственно армянских элементов с местным украинским искусством, развивавшимся в условиях сложного сочетания византийских традиций с сильным влиянием Запада.

2. Изучение искусства армян Украины периода позднего средневековья началось примерно сто лет назад. С тех пор издано не менее 120 работ, посвященных различным областям искусства – архитектуре, живописи, прикладному искусству, искусству книги и др. Исследования проводились несистематически и неравномерно, поэтому, наряду с достаточно интенсивно разрабатываемыми вопросами (архитектура), отмечаются ощутимые пробелы (прикладное искусство). Тем не менее, накопленный на сегодня фактический материал позволяет наметить кардинальные вопросы, требующие углубленного изучения, а также определить содержание искусствоведческой базы, являющейся подспорьем будущих исследований.

3. Один из важных вопросов состоит в определении объекта исследований. По традиции, понятие "искусство армян Украины" рассматривается как комплекс, состоящий из нескольких взаимосвязанных проблем. Объектом исследования являются произведения

искусства, созданные: а) руками самих армян для армянской среды; б) неармянами для армян (предполагается, что они в значительной степени были отражением эстетических вкусов армян); в) армянами для неармян (соответствовавшие господствовавшим на Украине стилям или моде), г) импортированные армянами произведения прикладного искусства Востока. Включение последней категории в понятие "искусство армян Украины" кажется нам неправомерным. Изучение восточного художественного импорта в контексте искусства армян Украины привело к деформации взглядов на роль колоний как мнимых "пропагандистов искусства Ислама", влиявших на так называемую ориентализацию вкусов аристократической верхушки и городского патрициата Украины и Польши. (В действительности, Украина и Польша, граничившие с Османской империей и ее вассалами, органически входили в сферу экономической экспансии Турции, что и отражалось на характере импортируемых изделий художественных ремесел совершенно независимо от места, занимаемого армянами в восточной торговле.) Искусство армян Украины является составной частью искусства армян диаспоры позднего средневековья. Исходя из одержания этого последнего понятия, должен определяться объект исследований также на Украине.

4. Искусство армян Украины прошло несколько этапов развития, на протяжении которых удельный вес армянских прототипов и их реминисценций постепенно уменьшался. Периодизация развития искусства до сих пор не установлена, а характер симбиоза армянских элементов с искусством окружающей среды раскрыт только на ограниченном материале (главным образом на архитектуре, книжной миниатюре, в некоторой степени монументальной живописи). Армянская среда постепенно впитывала все больше элементов искусства окружения: на архитектуре обозначилось усиливающееся влияние западных стилей, на монументальной и иконной живописи — влияние украинской живописи, сочетавшей в себе поствизантизм с веяниями ренессанса. Весь механизм интерференции и конвергенции в области художественной жизни армянских колоний еще ждет своего раскрытия на многообразном конкретном материале. Нет окончательного ответа на вопрос о том, возможно ли объединение всех проявлений искусства армян Украины в пределах единого стиля (в архитектуре предлагались термины армяно-польский, ко-

лонияльный стиль, но они оказались недостаточно обоснованными) — не установлены специфические стиливые особенности различных областей искусства.

5. Несмотря на катастрофическую по своим размерам гибель произведений армянского искусства и культуры на Украине в ХУП-ХУШ веках (турецкая агрессия, усиливающаяся ассимиляция, приведшая к угасанию колоний), до настоящего времени сохранилось довольно много памятников армянской материальной культуры (монументальная и рядовая архитектура, скульптура, декоративная резьба по камню и дереву, включая эпиграфические и эмблематические памятники, ювелирные изделия, мелкая пластика вместе с памятниками сфрагистики, монументальные росписи, иконы, портреты, иллюминированные рукописи, печатная книга с гравюрами на дереве), нуждающихся во всестороннем изучении. Огромные залежи слабо использованного архивного материала, довольно богатый графический материал, потенциальные возможности археологических раскопок на территории армянских кварталов создают прочную базу, на основании которой могут плодотворно развиваться дальнейшие исследования.

ОБ ОДНОМ ФОРМООБРАЗУЮЩЕМ ПРИНЦИПЕ В ИСКУССТВЕ
ДРЕВНЕЙ АРМЕНИИ

В первобытном искусстве древней Армении встречаются как сюжетные, так и знаковые формы передачи бытовавших здесь важнейших идеологических представлений.

Фигуры, образованные на основе треугольника, повернутого вверх вершиной, представляют собой, как мы считаем, знаковые эквиваленты реалистическим антропоморфным изображениям с признаками женского пола, отличающимся условной передачей верхнего объема (голова, торса) в виде стержня, конусовидного выступа и т.д. Такие изображения, появившись, как известно, в эпоху ориньяка, прослеживаются до античности, образуя основные типы в скульптуре ранних земледельцев Кавказа, Передней, Средней Азии и Европы (на сходство палеолитической и раннеземледельческой скульптуры указывалось многими исследователями, в том числе В.Г. Чайлдом).

Согласно предлагаемой точке зрения о семантике формы аналогичных скульптурных изображений в основу ее создания заложена формула, отражающая первобытные представления о вертикальном динамическом процессе (снизу вверх), исходящем из лона женского божества и ассоциированном с движущимся вверх огнем, ростом растения (фаллоса), рождением ребенка мужского пола и т.п., которую можно считать одной из основных идеологических универсалий в культуре первобытного мира. Динамическая вертикаль при сложившихся представлениях о трехчастном вертикальном делении мира могла соотноситься с умирающим и воскресающим мужским божеством, одновременно определяя вертикальную структуру мироздания, в то время как женское божество, "порождающее" эту вертикаль, соединяло в себе глубинные представления о Хаосе в его порождающей функции и богине Матери-Земле. Отображенная в скульптуре идея постоянного обновления жизни, сохранения рода и вообще устройства мира иллюстрируется космогоническими мифами, в частности, "Песнью о Ваагне" А.Р. Демирханян, 1982/.

Созданные по описанному выше принципу статуарные изобра-



1



2



3



4



5



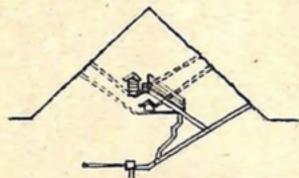
6



7



8



9



10



11

- I-3. Сюжетная скульптура
 4-8. Знаковая скульптура
 9. Пирамида Хуфу
 10. Лицевое изображение в виде архетипа обновления жизни
 II. Шумерская логограмма родов

жения образовывали условную двуполость благодаря сочетанию признаков обоих полов (лоно, пластическое обозначение признаков женского пола и порождаемая "низом" динамическая вертикаль, связанная с мужским знаком, отвечающим образному представлению в символике вертикали). Иконографически скульптурные изображения, основанные на изложенной идее, могли выступать в сюжетной форме (более или менее реалистические женские фигурки с условным, обобщенным изображением головы или торса) и в знаковой форме (символическое обозначение женского пола треугольным знаком, повернутым вниз или вверх вершиной). В последнем случае (треугольные и конические идолы, пирамиды, курганы и т.п.) треугольный знак приобретал дополнительный акцент как вектор, обозначающий направленное вверх движение, что усиливалось иногда соответствующим оформлением его вершины или сторон. Соотносимая знаковая форма могла выражаться и в виде треугольника с опущенной вершиной (или других женских знаков - колец, овалов и т.п.), из которого вверх "вырастает" вертикальный выступ (знаки, на которые ориентируются многие, в том числе и палеолитические статуэтки, например, из Межиричи, ср. также так называемые "жезлы начальников").

Сочетание форм образовывало разнообразные промежуточные варианты, объединяющие сюжетную и знаковую формы первобытной скульптуры. Нередко символика силуэта (формы) статуэтки дублировалась нанесенным на ее поверхность знаком в виде вегетативного мотива, исходящего вверх из лона (например, в энеолите Кавказа, анауской, трипольской и других культурах), причем идея движения вверх реализовывалась посредством ритмических вертикальных построений тех или иных элементов, образуя условное сочетание образов женщины и дерева.

Как нами было показано ранее, "Песнь о Ваагне", в основе которой заложен описанный выше "двупольный" архетип, может служить литературной иллюстрацией первобытного искусства армянского народа. Если языческий гимн о Ваагне содержит в себе формообразующий принцип многих произведений искусства древней Армении, то его поздний отклик - видение Григория Просветителя (огненная колонна, вырастающая из круглого красного пьедестала) отражает тот же принцип, нашедший свое место в основах уже христианских памятников, в первую очередь архитектуры.

ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СОВПАДЕНИЯ ОДНОГО СЮЖЕТА
В АРМЯНСКОЙ И УКРАИНСКОЙ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХУШ ВЕКА

1. Типологические и стилистические совпадения в армянской (как и в грузинской) и украинской станковой живописи и, в частности, иконописи ХУШ - ХІХ веков неудивительны. Увлечение местных мастеров прямыми или вольными копиями произведений европейской и русской живописи стало возможным благодаря живым и непосредственным контактам художников, благодаря печатной литературе, иллюстрированным альбомам и книгам, гравюрам, которые могли предложить картинные и книжные магазины Тифлиса, крупнейшего культурного центра Закавказья. Сюда попадала художественная продукция из Юго-Западной России, где центром религиозной живописи была Киево-Печерская Лавра.

Исторически широкая миграция армян, многие из которых оседали в Западной Украине (Львовская армянская колония, например), способствовала сближению их с местными художественными традициями. Они обучались здесь живописи и знакомились с европейским искусством.

2. Не имея оснований утверждать, что автор иконы "Поклонение волквов" Овнатан Овнатанян ездил в Европу или в Иран, можно предполагать, что влияние европейского искусства отразилось в его творчестве через иллюстрированные рукописи и книги, гравюры, привозимые в Тифлис или Эчмиадзин из Львова, Ирана, Индии и т.д. Некоторые сюжеты могли быть ему известны и по Библии Пискатора.

3. "Поклонение волквов" (х., м., вторая половина ХУШ в.) О.Овнатаняна типологически и стилистически восходит к одноименной композиции неизвестного украинского мастера из Сорочинского иконостаса на Украине. Репликой обоих произведений, родившихся из суммы впечатлений, можно считать иконостасную икону "Поклонение волквов" из Государственного музея искусств Грузии (х., м., первая половина ХІХ в.), происходящую из неизвестной грузинской церкви. Аналогия всех трех произведений обусловлена

обращением их к западноевропейскому образцу, к конкретной гравюре, послужившей основой для оригинальных работ.

4. Активный интерес армянских мастеров XVIII - XIX веков к художественной культуре других стран, далеких регионов, обращение к опыту иных художественных школ имело не менее важное значение, чем приверженность к национальным традициям своей страны. Здесь налицо освоение ценностей мировой культуры и стремление к национальной специфике искусства, что в синтезе сформировало армянскую станковую живопись нового времени.

Армянские мастера не просто и не только копировали, но импровизировали, приближая привнесенные образцы к своему национальному восприятию и сохраняя индивидуальные особенности своего творчества. Это подтверждается на одном примере из творчества О. Овватяна и на других примерах из армянской станковой живописи, а также и грузинской, потому что аналогичные стадийные художественные процессы происходили и в искусстве Грузии XVIII - XIX веков.

РАЗВИТИЕ АРМЯНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ В 1960-е - 1980-е ГОДЫ

Новейшая архитектура Армении при всей своей мировоззренческой цельности далеко не однозначна в эстетическом восприятии и представляет собой довольно сложное оплетение различных художественных тенденций. Безусловно, такое явление обусловлено разнообразием творческих устремлений архитекторов, работающих сегодня в Армении.

В первом же десятилетии своего возникновения в архитектуре Советской Армении наметились две творческие линии, каждая из которых развивалась и развивается вокруг своего основного направления, отвечая эстетическим идеалам нашего времени. Историческое наследие находило свое развитие в творчестве многих архитекторов на всех этапах развития нашего зодчества. На современном этапе этот процесс приобретает новые художественные черты и протекает далеко не однозначно. Эта линия имеет различные художественные ответвления.

Различны по своему характеру и художественному воплощению образы Мемориальный комплекс со зданием музея этнографии в Сардарапате, Дом камерной музыки, здание гооучреждений в Ереване, Музей-хранилище древностей в Мецаморе и т.д. По своей природе они национальны, в то же время в каждом из этих произведений развивается индивидуальная концептуальная линия. Созданные в 60-е - 80-е годы и связанные с национальной культурой, эти здания сами стали носителями определенных художественных традиций сегодняшней армянской архитектуры.

Другое направление восходит к рационалистической архитектуре 20-х годов, которая тогда уже в Армении приобрела свой национальный характер. Это направление получило новое развитие после 60-х годов. Стилистическое новаторство первого десятилетия нашло свое продолжение на современном этапе. Расширились границы творческих возможностей наших архитекторов, работающих в этом направлении. функционально оправданные, современные объемно-пространственные и композиционные решения этих зданий рассматриваются в синтезе архитектурных и градостроительных запро-

сов времени. Такие произведения, как летний кинотеатр "Москва", кукольный театр, Дворец молодежи, кинотеатр "Россия", спортивно-концертный зал, построенные в Ереване, аэровокзал "Звартноц" в Паракаре, сыграли большую роль в развитии этого направления. Велика и градостроительная роль этих зданий. Они повлияли на эстетическую характеристику городской застройки. Современные по форме, пластические объемы этих зданий стали важными градостроительными акцентами.

В направлении создания новых архитектурных форм и функциональных решений сегодня работают многие архитекторы.

Несмотря на различные творческие тенденции и при всем многообразии архитектурного почерка произведения современной армянской архитектуры отличаются общностью решения социальных задач. Эти произведения стали принадлежностью современной национальной культуры. Интересные творческие ответвления сегодняшней нашей архитектуры, дополняя друг друга, составляют целостную картину новейшего периода армянской архитектуры и вливаются в единый стиль советской архитектуры.

ЖАНР ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ В АРМЯНСКИХ ФИЛЬМАХ
ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

1. В фильмах об искусстве, которые уже прочно утвердились в производственном плане кино- и телестудий нашей страны, жанр творческой биографии художников стал особенно популярным.

2. Армянское киноискусство внесло свой вклад в развитие жанра фильмов об искусстве. Рядом с неигровыми, но художественно выразительными, созданными на разных студиях нашей страны фильмами о художниках К.Петрове-Водкине (Лентелефильм), Н.К.Рерихе (Центральное телевидение), С.Вирсаладзе ("Симфония красок"), Давиде Какабадзе (Грузинская телестудия), можно назвать целый ряд фильмов, созданных армянскими кинематографистами, - о М.Сарьяне, А.Бажбеук-Меликяне, М.Аветисяне и других художниках. Среди них остановимся на фильме "И жил на овете художник" (о художнике А.Галенце, Армянская телестудия, 1974), произведении поэтичном и при строго продуманной композиции отличающемся эмоциональным показом материала.

3. Эмоциональному раскрытию художественных особенностей картина в фильме о художнике А.Галенце опосредствует выразительное использование средств кинопоказа (сопоставление фрагментов и общего плана, наплыв, затемнение, освещение, темп движения кинокамеры).

4. Чередование черно-белых кадров (документальные кадры о кино- и фотопортретами художника) и цветных кадров, воспроизводящих произведения художника, еще больше подчеркивают красочность пейзажей и портретов.

Вслед за последовательным рассмотрением отдельных портретов и пейзажей показ многочисленной группы картин обоих жанров не только убеждает в плодотворной творческой деятельности художника, но выразительно передает также богатство его палитры, всегда экспрессивной и чрезвычайно национальной.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ НОВШЕСТВА В ИСКУССТВЕ ТОРОСА РОСЛИНА И ЕГО ПРЕЕМНИКОВ

1. XIII век — одна из интереснейших эпох в истории средневекового христианского искусства. В этот период средневековая художественная система достигла своего апогея, и в этот же период в средневековом искусстве зародились тенденции, прямо противоположные самим его основам: появился определенный интерес к действительности, стремление к более реалистической трактовке религиозных сюжетов, в искусстве стали находить отражение отдельные моменты окружающей жизни. Эти общие тенденции были характерны для искусства большинства стран христианского мира, но они получили различное выражение в искусстве народов Северной Европы, Италии и Византии и не были даже синхронными: в одних странах этот процесс начался еще во второй половине XII века, в других получил свое выраженное воплощение лишь в начале XIV.

2. Одним из интереснейших и сравнительно мало изученных явлений христианского искусства XIII века является книжная живопись Киликийской Армении. Уже с конца XII — начала XIII века в памятниках киликийской книжной живописи можно заметить последовательное нарастание реалистических тенденций. Образы становятся все менее отвлеченными, появляется определенный интерес к передаче объема фигур и пространственных моментов. Эта тенденция усиливается к середине XIII века и получает наиболее выраженное проявление в искусстве одного из крупнейших армянских художников Тороса Рослина, работавшего в 50-е — 60-е годы XIII века.

3. Торос Рослин, иллюстрируя рукописи подробным циклом миниатюр, не всегда следует традиционному иконографическому канону, а вносит в сцены (особенно второстепенные) и некоторые собственные наблюдения над окружающим его миром. В результате, живой и непринужденной делается расстановка групп, персонажи предстают в позах, отражающих их естественную реакцию на то или иное событие; пропорции тел становятся соразмерными. Ему

доступна передача эмоций и психологических состояний. Образ Христа у Рослина лишен отвлеченности и потусторонности, он глубоко человек. В нем величие сочетается с кротостью, благородство — с внутренней силой и мужественной сдержанностью. Правда, в нем еще нет выраженной индивидуальности, но нет и отвлеченной величественности, строгости и трансцендентности византийских иконных образов. С этой общей реалистической тенденцией связано и появление новых изобразительных средств. Сцены приобретают большую объемно-пространственную определенность благодаря распределению архитектурных сооружений и элементов пейзажа с помощью последовательных планов и использованию различных форм перспективы. Менее условен и колорит Рослина: тончайшей нюансировкой цвета, дотоле неизвестой армянской книжной живописи, он моделирует объем, отчетливо прорисовывая формы человеческого тела под складками одежд и достигая особой выразительности в изображении лиц.

4. В процессе дальнейшей стилистической эволюции киликийской книжной живописи эти художественные принципы подверглись некоторым изменениям. Реалистические тенденции, характерные для киликийской миниатюры середины XIII века и, прежде всего, для искусства Тороса Рослина, получают в последующие десятилетия новое воплощение в искусстве его младших современников. Сохраняя интерес к передаче анатомически правильных пропорций, естественных поз и движений, они в своем стремлении акцентировать переживания персонажей нередко утрируют их жесты и деформируют пропорции. Объемная моделировка приобретает еще большую, чем у Рослина, утонченность, однако нередко она трансформируется в самодовлеющую орнаментацию, особенно сильно выразившуюся в трактовке складок одежд. Пространство усложняется и становится напряженным.

5. Явления, наблюдаемые в киликийской миниатюре середины и второй половины XIII века, столь интересны в художественном аспекте и столь новы для своего времени, что миниатюру эту следует отнести к числу наиболее выдающихся достижений искусства XIII века.

Недостаточная изученность киликийской книжной живописи, ее истории, основ ее художественного стиля дала повод для неправильного порой истолкования причин появления в ней передо-

ных для своего времени тенденций, которые рассматриваются некоторыми специалистами как результат влияния искусств других народов. Такая точка зрения глубоко неверна, ибо киликийская миниатюра сложилась прежде всего на основе стойкой многовековой национальной художественной традиции, обогащенной достижениями византийской живописи и отдельными элементами искусств других стран, с которыми Киликийское армянское государство находилось в постоянных политических, культурных, торговых и прочих взаимоотношениях. А новые, относительно благоприятные условия, не только создали почву для нового раскрытия национальной традиции, но и позволили киликийскому искусству опередить своими художественными новшествами сходные явления в искусстве многих других передовых стран христианского мира.

ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО АРМЕНИИ ЭПОХИ ПОЗДНЕЙ БРОНЗЫ И ЖЕЛЕЗА

Среди нескольких тысяч предметов различных украшений, найденных при раскопках памятников Армении эпохи поздней бронзы и железа (XIV - V вв. до н.э.), выделяется довольно обширная группа золотых, серебряных и особенно бронзовых, сурьмяных и оловянных изделий, которые по своей значимости относятся к замечательным образцам ювелирного искусства древней Армении.

Основная масса этих изделий обнаружена в погребениях, что дает возможность установить их назначение как собственно украшений и как деталей одежды, которые делятся на головные, нагрудные и ручные.

Головные украшения представлены замечательными диадемами из Лори-Берда (золотые), Гегарота (серебряная), Артика, Шикахоха, Човдара и т.д. (бронзовые), украшенными изображениями антропоморфных фигур, коз, змей, свастик, дисков, елочным, точечным, кружковым орнаментом и т.д.

К головным украшениям относятся также височные кольца и различные серьги, к которым иногда подвешивались ложковидные подвески, украшенные зернью и спиралевидным орнаментом, хорошо известные из Дилижана, Човдара и т.д., служившие также нагрудными украшениями. Особо выделяются своим изяществом золотые серьги из Лори-Берда, изготовленные из треугольных пластинок, украшенные треугольными фигурками, зернью, "глазницами" для инкрустации камнями, окаймленными прямыми и витыми нитями.

Другую группу образуют нагрудные украшения, часть которых одновременно служила и шейными. Они представлены витыми гривнами, цельнолитыми подвесками и бусами. Особенно примечательны в этой группе крупные колоколовидные бронзовые подвески из Дилижана, Човдара и Кавлара.

Другую группу этих украшений образуют золотые и бронзовые трубчатые бусы из Дашена, Редкиан лагеря, Артика и т.д., орнаментированные зернью и треугольными вырезами, которые инкрустировались деревом и разноцветными камнями. Примечательны также

золотые и дисковидные бусы из Лчашена и Артика, с желобками в центре, прототипы которых часто встречаются в погребальных комплексах Передней и Малой Азии. Особенно интересны золотые бусы из Лори-Берда, украшенные гроздевидными выступами и зернью и близкие им по форме серебряные бусы из Кировакана.

Несколько сот различных браслетов представляют ручные украшения, среди них своим ювелирным искусством выделяются браслеты двух типов. Первый из них представлен цельноотлитыми в войсковой модели пластинчатыми браслетами (Артик, Арч, Айрум, Дилижан, Севанский бассейн). Поверхность их отличается богатством декорировки. Наиболее часто применяемые мотивы — "бегущая спираль" и елочный орнамент. На одном экземпляре имеется рельефное изображение лягушки (Севанский бассейн).

Ко второму типу относятся змееголовые браслеты из Лори-Берда и Кармир-блур (золотые), Атарбекяна (серебряные), Нор-Ареша, Муханнат-тапа, Астхадзора, Армавира и т.д. (бронзовые). Змееголовые концы их с четко отмеченными деталями головы отличаются изяществом, а на лорибердском экземпляре с помощью гравировки передана даже кожа премоыкающего.

Украшениями одежды являются бляшки, пуговицы и булавки, среди которых особенно интересны бронзовые бляхи и пуговицы из Артика и Лори-Берда. Они богато орнаментированы и покрыты тонким листовым серебром. Часть золотых лорибердских пуговиц настолько мелки, что могут быть приняты за украшения. Она украшена двойными концентрическими пунсонами.

Большим разнообразием отличаются булавки, среди которых выделяются богато оформленные изображениями топоров-секир, животных, полудуней, спиралями, шаровидными и конусообразными выступами и т.д. Особенно примечательна крупная бронзовая булавка из Камо (Нор-Балзета), завершающаяся округлой головкой человека с плоским лицом, крупным носом и выступающим подбородком.

Рассмотренные материалы, являющиеся высокохудожественными изделиями ювелирного искусства и имеющие сугубо местную основу, вместе с тем выявляют определенные связи с изделиями из известных памятников Закавказья и особенно Передней Азии, составной частью культуры которых является искусство племен Армянского нагорья.

ОСОБЕННОСТИ ТРЕХНЕФНЫХ БАЗИЛИК ГРУЗИИ И АРМЕНИИ

Эпоха распространения трехнефных базилик в Грузии и Армении, в основном, V век. Они встречаются и в последующие периоды, но не как ведущая тема; настает время уже купольной композиции.

В Грузии и Армении базилик много. Они при всем существенном различии имеют много общих черт. В этом нет ничего удивительного, так как каждый из зодчих был знаком с достижениями соседа, но строил по-своему, как диктовали ему вкусы и строительная культура своего народа. Так было не только в начальный период феодального строя, но и на протяжении всего средневековья.

В истории строительства базилик имеется как начальный период, так и период расцвета. В этом смысле наилучший памятник в Грузии — Болнисский Сион, а в Армении — Еревуик.

Чтоб показать пути развития этого типа, мы начинаем анализ с того периода, когда культовое сооружение приняло уже форму трехнефной базилики, имеющей много вариаций.

В этом смысле первые базилики — старая Шуамта и Матани, памятники середины V века. Их строители пока ищут форму базилик. В этих церквях главный неф с трех сторон окружен узкими нефами.

Вторая группа из Западной Грузии — Нокалакеви и Вашнаря. В принципе они имеют то же решение, но с выступающей апсидой. На следующем этапе развития создаются такие церкви, где композиция яснее и общие формы решаются проще. Из таких базилик в первую очередь должны отметить в Армении Касах (V в.), а в Грузии — Наткора и Коядоли (начало VI в.). Эти церкви типичные базилики, разделенные внутри несколькими парами столбов. Хорошим примером законченной, типичной базилики в Армении является Егвард.

Во второй половине V века в Западной Грузии строятся и другие виды трехнефных базилик. Разделенные несколькими парами столбов нефы с запада на всю ширину имеют нартексы. Из таких

памятников можно назвать Пицунду и Цихисдзира. Нартеко в Гантиади существовал, но не сохранился. Этот памятник в отличие от других имеет три выступающие апсиды, а восточные половины узких нефов расширяются по бокам.

Выступающая полукруглая апсида имеется и в Сепгети. Эта базилика в отличие от других имеет двухэтажные боковые нефы.

Ясно видно, что зодчие V века идут, пробуют и постепенно доходят до совершенных форм (Болнис в Грузии и Ереруйк в Армении).

Болнис (478 - 493 гг.) - сложная трехнефная базилика с выступающей полукруглой апсидой. Церковь с южной стороны имеет двуапсидный баптистерий и портик, а с северной стороны на всю длину - открытую галерею. Галерея служила как портиком, так и местом для так называемых "оглашенных".

На первых порах для богослужения достаточно было лишь апсиды, а затем понадобились и добавочные помещения. Рядом с апсидой появились помещения для жертвенника и диаконника. Из таких памятников можно назвать построенные вслед за Болнис на рубеже V - VI веков Урнис и Анчисхати.

В ту же эпоху (в V в.) в Армении строятся такие памятники, как Ереруйк и Текор. Нефы Ереруйкской базилики с трех сторон окружены галереями. Алтарь состоит из апсиды, и по бокам в ширину растянуты два помещения. В углах западного фасада расположены башнеобразные помещения. Вширь растянутые боковые компартименты и башнеобразные помещения в западных углах в Грузии не встречаются.

Текор также памятник V века. Он меньших размеров, но в принципе близок к Ереруйку. Алтарь здесь тоже трехчастный, а вокруг нефов с трех сторон тянется галерея. Здесь и в Ереруйке галерею применяли, вероятно, как портик и как место для "оглашенных".

В заключение можно сказать, что если в первый период развития трехнефных базилик грузинские и армянские памятники имели между собой много общего, то уже Ереруйк и Текор сильно разнятся от Болниса и Урниса. В эту эпоху каждая страна нашла свои собственные формы трехнефных базилик. Эти великолепные памятники до сих пор украшают зодчество каждого народа.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АРМЯНСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ
КОНЦА XIII - НАЧАЛА XIV ВЕКА

1. В 70-е годы XIII века на стене переклв монастыря св. Степаноса были выполнены изображения апостолов Петра и Павла, которые, судя по сохранившемуся материалу, являются предшественниками нового стиля в армянской скульптуре.

2. Реалистическое отображение форм, глубокая психологичность образов, пластическая манера исполнения, а также другие стилистические задачи, касающиеся всей художественной системы этих рельефов, - все это является результатом нового мышления, нового взгляда на мир.

К упомянутым рельефам примыкает целая группа таких памятников, как рельефы Нораванка, Спитакавора, Арени, а также хачкара 1303 года, исполненного мастером Момиком, и др.

3. Подобная художественно-стилистическая система исполнения проявляется также и в книжной миниатюре и, что особенно интересно, в изделиях прикладного искусства. Примечательно, что между обрамлением изображения Христа на троне на реликварии "Хотакерац Сурб Ншан" и обрамлением икной двери баптистерия во Флоренции работы Андреа Пизано Г.Овсепян видит тесные стилистические параллели.

4. Формально-стилистические принципы скульптуры XIII - XIV веков коренным образом отличаются от принципов скульптуры предыдущих периодов и свидетельствуют о причастности Армении к стилистическим сдвигам, происходящим во всем христианском мире.

Тот духовный взлет, который переживала страна начиная со второй половины XIII века под покровительством достигших независимости княжеских семей, в тяжелых условиях монгольского владычества, в конечном итоге должен был привести к еще большему подъему религиозного духа и полета мысли, а значит и к серьезным достижениям в области искусств. Исследуемые памятники, все, без исключения, являются княжескими заказами и стилистически представляют достаточно монолитную группу. Эти памятники возникали в условиях неоднозначной культурной среды

феодалной знати и с ее исчезновением перестали создаваться.

5. Исходной точкой этого течения являлась киликийская миниатюра. Затем оно распространилось почти на все другие виды армянского искусства. Переживали расцвет литература и теологическая мысль. В трудах богословов XII – XIV веков содержатся отдельные высказывания, теологические в своей сущности, но тем не менее имеющие в ряде случаев эстетическую значимость. Это был период, когда вырабатывался рационалистический, позитивный подход к окружающему миру, как к одному из образов Бога и особенно к человеку, духовный мир которого представлял неограниченные возможности для субъективного изображения. Об этом свидетельствуют высказывания из "Синодального слова" известного религиозного мыслителя конца XII века Нерсеса Ламбронца: "Например, если бы кто захотел посредством красок передать изображение, тот стал бы употреблять разные оттенки красок. И с большим вниманием постарался бы изобразить живое существо согласно его величине, росту и образу, дабы безжизненное Изображение могло казаться Наблюдателю приятным и желанным, как живое. Но живой человек, носящий в себе душу, не нуждается в подобной верности оттенков, чтобы выявить жизнь свою. Для выражения этого Жизни достаточно одной лишь воздействующей на движения членов Тела души". У другого знаменитого богослова конца XIII века Ованнеса Ерзнкаци стремление человека к природе, к живым существам очевидно: "Если человек не способен восторгаться предметом, как же он может философствовать о нем?", и далее "...или же если кто живописными красками и разнообразными оттенками на доске, в полном сходстве с оригиналом рисует красивый портрет живого человека или же человека королевского достоинства Он это делает не для того, чтобы восполнить недостатки живого существа, а со всем желанием своего каждашего сердца Руководствуясь любовью и горячим стремлением к живому существу передает прекрасными красками его образ и сходство".

6. Итак, серьезные стилистические сдвиги, произошедшие во всем христианском искусстве XIII – XIV веках, привели к образованию нового стиля, который, несмотря на общие черты, в разных уголках обширного христианского мира получил свое местное, национальное выражение. С этой точки зрения сравнение армянской скульптуры с византийской или западной скульптурой существенно постольку, поскольку оно помогает понять параллельные процессы в развитии искусств.

А.К.ЗАРЯН
(Ереван, СССР)

СИМВОЛИКА ПРОСТЫХ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ФОРМ В РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЯНСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ

В прошлом человек мыслил символами; числа и простые геометрические формы использовались им в качестве символов, выражающих изображающую мир систему пропорций. Смысл этих средств был известен занимавшимся тайными науками эзотеристам — от Пифагора и Платона до отцов христианства: трем цезарийцам, Августину, Амбродию и представителям Александрийской школы, особенно мыслителям типа Оригена. Эзотерический характер носили также основанные в средневековые братства зодчих. Начиная с древнейшего периода истории чисел и геометрических форм, они создавали основной "язык" проекта, который давал возможность воплощать в архитектурные формы идеи, имеющие абстрактное значение, т.е. эти же формы выражать символически.

Что касается армянской средневековой архитектуры, нужно отметить, что, как и в других странах, специальные трактаты этой эпохи до нас не дошли. Теоретическими же вопросами занимались отцы церкви. Истоки богатой литературы о символах следует искать в трудах мыслителей неоплатоновской школы, в частности в произведениях Давида Анахта "Определение любомудрия", а также в трудах каппадокийских отцов церкви: в каноническом собрании, составленном Ованнесом Одзнеци — "Армянский законник", и в составленных Ованнесом Мандакуни канонах "Учреждение святой церкви".

Исключительное значение имеет описанное Агафангелом "Видение": это описание в иносказательном стиле архитектурной формы, которая известна под названием "архитектурный балдахин" и представляет собой четыре связанные арками колонны, покрытые куполом. Агафангел приписывает видение Григорию Просветителю, этим самым утверждая канонизацию формы армянского христианского культового сооружения Григорием Просветителем и патриархом Трдатом. Избранная форма не базиликальная (эллинистическая), а центральнокупольная — ирано-армянская, созданная по типу храмов культа огня.

Армянская архитектура IV – VII веков выработала все возможные варианты решений простых геометрических форм. Основные центральнокупольные сооружения имеют значение прототипа, и их, по нашему мнению, можно разделить следующим образом: 1) Эчмиадзин – Багаран; 2) Гаяна; 3) Мастара; 4) Рипсиме; 5) Звартноц; 6) купольные тетраконы. В этот список не включены базилика и формы, производные от нее, – купольный зал и купольная базилика.

Квадрат, как и равносторонний треугольник и окружность, – основные из форм и могут сочетанием или варьированием своих составных частей образовывать все другие формы и объемы. Разделение стороны квадрата на 2, 3, 4 части равноценно пропорциям $4/3$, $3/2$, $2/1$, используемым на практике в процессе проектирования. Сумма первых четырех чисел – тетрактис – образует пифагорову десятку. В Ветхом Завете число 10 символизирует совершенное единство. 12 имеет астрологическое значение, отображающее круговращение месяцев. Августин обосновывает значение 12-ти, исходя из важности этого числа в Ветхом и Новом Заветах: 12 колен Израиля, 12 апостолов, 12 врат небесного града Откровения. 12 составляют количество выходящих из центрального пространства храмов типа Рипсиме полукруглых апсид (8) плюс количество угловых комнат. Число 8 символизировало церковь – Животворящий Крест, который изображался при помощи креста и диагоналей (картина "Превращение" в Мугнийском Евангелии, X в.). В Рипсиме и Аване 8 апсид окружают центральное пространство с куполом, символизирующим вселенную; плановая композиция этих сооружений символически выражает вселенский характер церкви. Смысл символа открывается зрителю, когда он переступает порог сооружения, а снаружи внутренняя форма, ее значение остаются замкнутыми в стенах.

Желание трактовать средневековую архитектуру, исходя из свойственного современному искусствоведению функционализма, его положений о соответствии внутреннего и внешнего, приводит часто к неправильным выводам.

Согласно египетскому и этрусско-римскому эзотеризму, квадрат или окружность (они равноценны) символизировали горизонт – границу мира. Квадратная ограда теменоса, буддийского святилища, где по направлению главных осей выступают наружу полукруг-

лые апсиды со статуями Будды, и это символизировало всеобщность веры. Четырехапсидный контур имеют также внешние стены Эчмиадзина, а арки находящегося в центре сооружения четырехпилоного купольного объема — балдахина, "которые, — объясняет Ага-фангел, — связывали между собой колонны, знаменовали равноправное единство Церкви". А купол, расположенный в центре символизирующего мир квадрата, — символ единства всех церквей.

До нас не дошла армянская литература, трактующая церковь как микрокосмическое понятие. Для греков и римлян символом неба являлась окружность, иногда, как в Пантеоне, окружность заменялась круглым проемом — окулусом или щитом "окудум", который был знаком солнца. При подобном осмыслении возникает вопрос: не напоминают ли центральные окружности куполов некоторых церквей щит Солнца, а спускающиеся от нее вниз полосы — солнечные лучи? Подобный символизм близок европейскому искусству и архитектуре, и потому, как нам кажется, сделанные на куполах Рипсима, Мастара, Одзуна окружности и выходящие из окружности полосы-лучи, как мотив, соотносятся с европейскими образцами, поскольку между ними и армянскими образцами существует близость знака и значения, восходящая к солнцепоклонству, а по своему схематизму — к символам астрономического искусства. Ярким примером солнцепоклонства и астрономического символизма является 12-гранный купол притвора Сагмосаванка с проемом наверху.

Вселенское религиозное чувство основано на законах природы, их определение считалось таинством, вселенная — цельной и осмысленной жизнью. Искусство, и в особенности архитектура, служили сохранению этого чувства и его представлению в виде символов.

В деле соответствия строительных требований простым геометрическим формам, как и выбора между разнообразными формами, символ служил определяющим признаком.

АРМЯНСКИЙ НАРОДНЫЙ ЭПОС "ДАВИД САСУНСКИЙ"
В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ РУССКИХ ГРАФИКОВ

1000-летие армянского народного эпоса "Давид Сасунский", отмеченное советской общественностью в 1939 году, стало знаменательным событием в художественной жизни всей страны. В это время вышли в свет юбилейные издания эпоса с иллюстрациями Е.Кочара, М.Абегяна и А.Мамаджаняна. Эпос "Давид Сасунский" стал источником творчества и для русских художников. В 1939 году Армению посетили Н.В.Фаворский, А.Д.Гончаров и М.И.Пиков. Они обратились к изучению средневековой миниатюры и памятников культуры, выполнили на месте пейзажные и портретные зарисовки, наброски деталей одежды и быта. Все это послужило основой для создания к эпосу цветных и черных гравюр, вошедших в его издание в 1958 году.

Документальный материал, собранный художниками, не только обогатил их работу над иллюстрациями, но и придал им жизненную правдивость и убедительность.

Серия иллюстраций, выполненных Н.Фаворским в технике ксилографии, посвящена третьей ветви эпоса, повествующей о жизни и подвигах Давида Сасунского. Художник сосредоточил внимание на передаче психологической обрисовки образов и событий; он глубоко и верно отобразил национальные черты облика действующих лиц, их характерные движения и жесты. В иллюстрациях с многофигурными построениями ("Давид восстанавливает Марутский храм" и "Поминальный пир") все компоненты изображения подчинены строгой логике композиционно-пространственных соотношений. Темные и белые пятна гравюр создают выразительные светотеневые градации. Художник подчеркивает силуэт каждой фигуры, выделяя ее на светлом фоне. Мелкий серебристый штрих составляет тонкую графическую ткань иллюстраций.

А.Гончаров выполнял к эпосу цветные и черные гравюры. Цветовая гамма листа "Цовинар пьет воду из ключа" построена на гармоничных сочетаниях голубовато-синих и зеленых тонов; в гравюре "Давид наказывает сборщиков дани" преобладают коричневые

оттенки. Форзац, выполненный в оранжевых и оливковых тонах, украшен декоративным узором с изображением граната и виноградной лозы. В черных гравюрах ("Давид в подводном царстве" и "Возвращение с охоты") белый штрих создает фактуру тонких извилистых линий, параллельная штриховка сочетается с темными пятнами.

В период работы над эпосом М. Пиков выполнял ряд карандашных и акварельных рисунков в Гарни, на Севане, в окрестностях Татевского монастыря в Зангезуре. Памятники армянской архитектуры помогли художнику полнее почувствовать особенность эпоса, передать его романтический и свободолюбивый дух. Эти впечатления во многом определяли внутренний строй иллюстраций. В цветной гравюре "Мгер Младший спасает город от наводнения" художник прибегает к живописным контрастам, изображая панораму горного ущалья с коричневыми гранями скал и синей лентой реки. В черно-белых гравюрах "Бой Давида с Мгером" и "Заточение Мгера Младшего в скалу" ярко выражены монументальное начало, перспектива пространства в композиционном решении, передача тональных оттенков черного цвета. В этом оказалась внутренняя близость Пикова к творческому методу его учителя В. А. Фаворского. В листе "Заточение Мгера Младшего" напряженный ритм горных утесов на первом плане сменяется каменным занавесом, скрывающим в скале фигуру богатыря на коне.

Каждый из названных русских художников, иллюстрировавших "Давида Сасунского", выразил прежде всего в своей работе творческий подход, индивидуальность восприятия, свое отношение и оценку эпического памятника армянского народа. Так, у А. Гончарова сильнее подчеркнута жизненная основа событий, реальность образов, в гравюрах М. Пикова преобладает монументально-героический характер. В произведениях Н. Фаворского глубже раскрывается образно-философское содержание эпоса, психология героев, их внутренний мир.

Главная особенность иллюстраций, созданных Н. Фаворским, А. Гончаровым, М. Пиковым, их ценность заключается в правдивом и глубоком художественном отображении эпоса "Давид Сасунский". Они сумели выразить в своих произведениях образы эпоса, природу Армении, постичь народный характер памятника в его общечеловеческом содержании.

МИНИАТЮРЫ ЕВАНГЕЛИЯ "ВЕХАПАР"

В докладе поставлена задача ознакомить в некоторой степени о миниатюрами "Евангелия Католикоса" ("Вехапар") (Мат., № 10780), которые можно поставить в ряд с иллюстрациями ранне-христианских рукописей.

Евангелие Католикоса очень точно воспроизводит, может быть, и через промежуточные копии, Кодекс VI века, украшенный нарративным циклом.

Первая же тетрадь присоединена к целостному кодексу, а ее миниатюры представляют школу армянской миниатюры, лучшим памятником которой является Евангелие 1038 года (Мат., № 6201).

Решающим в определении возраста первоначального прототипа следует считать расположение миниатюр не горизонтально по отношению к строкам, а вертикально к ним, при этом внутри текста. Такое расположение заставляет предположить, что они были оккупированы со свитка, лежащего в основе первоначального оригинала Евангелия "Вехапар". Это предположение подтверждает миниатюра "Апостол Петр в храме", поставленная как бы на корешок рукописи, и "Теофимания", где, если следовать расположению строк, Иисус окажется повернутым вверх ногами (головой вниз), рука же Бога-отца изображена в правом нижнем углу. Миниатюры механически переносились из свитка в кодекс. Таким образом, "Вехапар" является уникальным, доселе не известным прообразом евангельского свитка.

При всей условности миниатюр их отличает монументализм. Ритм — один из элементов их художественного образа. Для искреннего, наивного, неприятного искусства миниатюр "Вехапара" характерна грубоватая сила, экспрессия и эмоциональность. Примером может служить сцена возведения на крест. Крайне выразительна и передача лиц, например лица Христа и апостолов в сцене "Усмирение бури".

Богородичные сюжеты исполнены в другой, хотя и родственной по стилю манере, или другим мастером. Они отличаются более

высоким художественным качеством, сопровождаются иногда не только армянскими, что обычно для этого кодекса, но и греческими надписями. Иногда надписи передают даже диалоги, идущие от уст одного персонажа к уху другого.

Условно-реалистический, но не примитивный стиль "Вехапар" преломляет на собственных народных основах более совершенные модели. Прилагаем к нему формулировку, предложенную В.Н.Лазаревым: "...жесткий экспрессивный стиль, коренящийся в местных восточных традициях" [В.Н.Лазарев. История византийской живописи, т. I. М., 1947, с. 47].

Рукописи, подобные "Вехапару", послужили истоком для одной из замечательных средневековых школ армянской миниатюры — лучший ее образец — Евангелие 1038 года. Нарративный цикл заменен теперь праздничным, но миниатюры во весь лист сохраняют вертикальное положение. Особенности иконографии и стиля, характерные для "Вехапара", сохраняют в I-й тетради сцена "Преображения", "Портрет" Евангелиста Марка, хораны первой пары, что отмечено А.С.Матевосяном [Евангелие "Вехапар". Журнал "Эчмиадзин", 1978 (на арм. яз.)]

Использование древнего Евангелия и его миниатюр заставляет думать, что подобные кодексы хранились длительно в духовных центрах, одним из которых могла быть гора Сепух. Там они могли копироваться в XI веке. Тогда же была добавлена тетрадь с миниатюрами "Гостеприимство Авраама", "портретами" заказчиков и хорами.

Где же могло быть исполнено все "Евангелие Католикоса"? Известно, что рукопись была принесена жителями из-под Эрзерума. Думаем, что условия для формирования значительной школы миниатюры, которую представляет его I-я тетрадь и обращение к древним моделям, следует искать в пережившем свой расцвет в IX — X веках Таронском княжестве. В целом вся эта эпоха была отмечена возрождением интереса к искусству раннего периода.

Значение "Евангелия Католикоса" велико не только для Армении. В основных своих миниатюрах оно знаменует переход иллюстраций из свитка в кодекс, что до сих пор не было засвидетельствовано. Появление такой рукописи — событие всеобщего значения. Органическая же связь его с искусством Армении подтверждается расцветшей на его истоках одной из лучших школ армянской миниатюры XI века, вершиной которого является Евангелие 1038 года.

ВЗАИМОСВЯЗЬ КОНСТРУКЦИИ СТЕНЫ И СРЕДСТВ
ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В АРХИТЕКТУРЕ ДРЕВНЕЙ
И СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ

Камень как главный строительный материал в Армении и конструктивная основа сооружения — стена, в отличие от греко-римского региона со стеночно-балочной конструктивной основой, обусловленной использованием дерева.

Возникновение и постепенное развитие конструкции трехслойной кладки стены из камня на Армянском нагорье в различные периоды:

Додуратский (II тыс. до н.э.). Кроме однослойной "циклопической" кладки стены, применялась также трехслойная кладка с использованием необработанных крупных камней для наружных стен и мелких, в смеси с глиной, между ними. Стена с рациональной конструктивной идеей, но без архитектурных качеств.

Урартский (IX — VI вв. до н.э.). Наряду с двухслойной кладкой стены квадратами (Менуахилили), наличие трехслойной с чистой отеской только лицевой грани камня и клинчатой отеской боковых (вертикальных) граней, с заполнением зазора между наружными камнями смесью мелких камней с глиной (храм Суси в Эребуни и пилон в Тейшебани). Стена выразительна, чистой отески с безрастворным швом. Применение деревянных колонн в портиках и перистилах. В интерьерах цветная роспись (Эребуни), инкрустация полов (Ван, Топрах Кала). Прототип периптера (храм в Мусасире, IX — VIII вв. до н.э.).

Античный (IV в. до н.э. — IV в. н.э.). Кроме стен с квадратами, скрепленных металлом, трехслойная кладка квадратами с бетонной сердцевинной (крепостные стены в Гарни). Стена чистой отески, с безрастворным швом "лежащими" камнями стандартной высоты. Культовая архитектура местной традиции и с влиянием эллинистической культуры (Гарни). Колонны, карнизы античного типа, обнаруженные при раскопках в Арташате, Эчмиадзине. Описания историками языческих храмов в Армении. Наличие оvoidчатого перекрытия (языческий храм Гарни).

Раннехристианский (IV - V вв.). Дальнейшее усовершенствование трехслойной кладки урартского и античного периодов с применением клинчатой отески и для горизонтальных граней облицующих камней с заменой глины известковым раствором. Стена сохраняет черты античного периода с превалярованием в стене конструктивной роли облицующих камней лежащей формы (в Ереване до 3 м) с четким рисунком кладки, с безрастворным швом, подчеркнутым фасками. Освоение конструкций арок и сводов. Здания сохраняют прямоугольную базиликальную структуру. Стены одержанно обогащаются элементами античного декора (Казах, Ереван, Теков и др.).

VI - VII века. Окончательное оформление конструкции монолитной трехслойной каменной кладки с утонением облицующих камней и увеличением конструктивной роли бетона. Овладение конструкциями возведения куполов. Важнейший период расцвета армянской архитектуры. Создание основных плановых, объемно-пространственных типов купольных сооружений, совершенных по конструктивным, тектоническим, художественным качествам, единству внутреннего пространства и внешнего объема сооружений. Развитие зданий по вертикали. При одержанности архитектурного декора сохраняется значение рисунка кладки с акцентированием швов фасками. Суровая мужественная монументальность (Рипсиме, Гаяне, Багаран, Мрен, Мастара) - и сохранение античного начала (Звартноц, Талин, Артак, Зоравар).

X - XIV века. Существенное изменение в конструкции трехслойной кладки: еще большее утонение облицующих камней с превращением их в опалубку для бетона, отказ от строгости рисунка кладки и непрерывности горизонтальных швов и применения фасок. Камни по фасаду принимают любую форму, чаще вертикальную, с большой высотой (в Мармашене до 2 м). Соответствие данных изменений стилистическим особенностям архитектуры этого периода: обогащению архитектурного декора стены с преобладанием вертикальных форм. Изящество и жизнерадостный образ архитектуры в связи с усилением светского образа жизни и мироощущения. Изобразительный характер архитектуры и тектоники стены.

Применение цвета. Многоцветность и богатство оттенков камней разной породы исключали их использование в одном здании для сохранения объемной цельности. Использование цветной инкрустации в светской архитектуре XII - XIV веков.

О НЕКОТОРЫХ ВОПРОСАХ ДЕКОРАТИВНОГО УБРАНСТВА ИНТЕРЬЕРОВ ОБЩЕСТВЕННЫХ ЗДАНИЙ СОВЕТСКОЙ АРМЕНИИ

Монументально-декоративное и декоративно-прикладное искусства в современной армянской архитектуре имеют существенное значение. Особенно нуждаются в декоративном убранстве интерьеры общественных зданий. Декоративные искусства придают им национальный характер, индивидуализируют, осмысливают, оживляют их.

В лучших постройках нашего времени архитекторы и художники, опираясь на национальные традиции, используя новейшие художественные достижения, создают новые образы, в которых синтез искусств решается широко и многообразно.

Традиционным и ныне наиболее распространенным элементом в интерьере является скульптура. Тематические многофигурные рельефы, символические, декоративные композиции занимают все большее место, активно вытесняя орнаментальные украшения. Крупномодульные рельефы становятся смысловой и эстетической доминантой интерьера (Дом камерной музыки, станции Ереванского метро, вестибюль Ереванской консерватории имени Комитаса).

Наряду со скульптурой, большое место в декоративном убранстве интерьера общественных зданий занимает разнообразное в своем проявлении керамическое панно. Специфические особенности этого вида искусства — пластичность, живописность, декоративная фактурность, способность вбирать в себя самые различные материалы, обогащают, озвучивают подчас серые, безликие интерьеры современных зданий (вестибюль ВНИИ токсикологии и гигиены, вестибюль и ресторан Дома актера).

Особое место в убранстве интерьеров принадлежит керамическим напольным вазам, декоративным композициям, настенным блюдам, ажурным керамическим пластикам. Ведущей чертой этого искусства является разнообразие в области содержания и многообразие индивидуальных поисков в области форм.

Один из древнейших видов декоративного искусства Армении — ковроткачество. В последние десятилетия оно вступило в новую

полосу своего развития, получило большую смысловую значимость, монументальное звучание ("Армянский алфавит" - Г.Ханджян). Под влиянием современного европейского гобелена развивается и современный армянский гобелен. В своих гобеленных работах армянские мастера стараются сохранить национальные традиции. Здесь произошел значительный сдвиг в сторону монументализации этого искусства от классически плоскостного к разнофактурным, крупнорельефным текстильным решениям.

В интерьерах общественных зданий Армении свое правомерное место заняло сравнительно молодое искусство витража.

Центральное место в декоративном убранстве общественных интерьеров занимают светильники и люстры. Лучшие из них отличаются свежестью и новизной решения. Характерная особенность рукотворных светильников - их скульптурность, конструктивная четкость, легкость, прозрачность, воздушность форм. Торжественным, значительным интерьерам эти светильники придают своеобразное художественное звучание.

Творческая практика 70-х - 80-х годов свидетельствует о том, что в решении сложной проблемы синтеза архитектуры и монументально-декоративных, декоративно-прикладных искусств архитекторы и художники Армении достигли значительных успехов.

СОДЕРЖАНИЕ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ТЕКСТОВ
"ТОЛКОВАНИЙ ХОРАНОВ"

1. Расположенные перед текстом четвероевангелия Послание Евсевия Кесарийского (III в.) Карпиану и таблицы согласия, названные в армянской письменности хоранами, украшались архитектурными и декоративными мотивами. Символические и эстетические аспекты последних вскрыты примерно в 12 текстах, среди авторов которых Степанос Сюнеци (VIII в.), Нерсес Шнорали (XII в.), Григор Татеваци (XV в.). В этих текстах выделены эстетические и теологические (семантические) значения цветов и декоративных мотивов хоранов. Тексты толкований хоранов аутентичны, так как самые ранние списки до нас дошли с XI - XII веков.

2. Хораны, исполненные четырьмя и пятью цветами, являются преддверием к "евангелиям, содержащим божественные светлые сокровища знаний".

3. Хораны составлены из десяти числовых таблиц, так как число 10 является "таинственным" - десять частей сущего, десять заповедей, полученных Моисеем, десять заповедей Христа, десять категорий Аристотеля, десять пунктов Никейского собора и т.д.

4. Согласно толкованиям, составление числовых таблиц хоранов преследовало цель предотвратить искажения текстов евангелий еретиками.

5. Хораны как вход к "духовным сокровищам знаний" евангелий выделены таинственностью этих "сокровищ", и каждый мотив в них осмыслен.

6. Орнаменты хоранов выделены также глубоким эстетическим содержанием. Если позволить себе следовать логике этих толкований, то Священное Писание, особенно евангелия, необходимы верующим как "свет, земля, воздух, хлеб, вода, одеяния, без которых жить представляется невозможным". Однако человек живет не только "хлебом насущным", но и тем, что доставляет удовольствие, чем наслаждаются наши органы чувств. Это вино, фрукты, пряности, деликатесы, благовония, яркие цвета, приятные звуки.

И "совершенным людям" эти источники наслаждения приносят величайшую пользу, ибо они посредством этих видимых цветов, ощущений вкуса, благоволий, благозвучий, через покой души возвышаются до познания вечного наслаждения духовным и божественным, т.е. через видимое они познают невидимое. Здесь налицо зрелое эстетическое сознание (евангелия упорядочены таблицами чисел не под угрозой адского огня и меча серафимов, а для того, чтобы познали сокровища знаний евангелий через цветочные изображения и краски, пышно украшающие арки хоранов). Поэтому каждый цвет, каждая арка, каждый изображенный мотив носит в себе также библейское и патристическое символическое содержание, чтобы приятное не было бессмысленным. Практически эти толкования содержат три важнейшие ступени эстетического созерцания — ощущение приятного, наслаждение и покой, через которые познается божественное.

7. Однако цель "Толкований хоранов" — вскрытие всевозможной семантики мотивов изображений. Для них, как я, впрочем, для всей христианской иконологии, служат основой пророчества и добродетели небесных и земных богословов (термин Дионисия Ареопажита). Поэтому отдельно трактуются как цвет и изменения цветообразований в хоранах, так и отдельные хораны и растительные мотивы.

8. Особый интерес вызывает стиль каждого из толкований. Толкование, приписываемое Степаносу Сивецу, имеет темный тяжеловесный стиль, что выдает склонность автора к грекофильской школе. Оно написано афористичным языком в форме заповедей и посвящено семантике символов. Текст, приписываемый Шнорали, не только заповедует в духе патристических учений, но и анализирует семантику хоранов, одновременно вскрывая эстетическую значимость их изображений. Остальные тексты толкований в основном являются гибридом вышеназванных двух. В них содержатся новые символические объяснения новых и уже истолкованных в первых двух мотивах. Здесь выяснены темные места первых двух толкований. Текст Григора Татеваци, имеющийся в списке его ученика Фомы Мцопеци, наделен эмпирическим исследовательским характером. Татеваци под заглавиями и подзаголовками систематизирует сведения о хоранах — дает обзор евсевиевых таблиц огласия, символики цифровых комбинаций цифры 10, символики хоранов и их

цвета, семантики различных изображенных птиц, еще раз возвращается к символическому цвету и растений, к таинству хоранов и изображенных в них деревьев и животных и т.д.

9. Тексты "Толкований хоранов" имеют исключительную ценность с точки зрения истории теории изобразительного искусства. Они являются своеобразной "поэтикой" средневекового искусства, блестяще примененной в области изображений хоранов. Во всяком случае, нам неизвестны такие уникальные документы по теории искусства в средневековом христианском мире. Только китайские средневековые трактаты по теории и технике живописания могут служить современными параллелями наших текстов.

10. Вышеназванные тексты представляют большой интерес также с точки зрения истории учений о цвете, и в этом смысле они заслуживают специального исследования.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВИШАПАГОРГОВ И ИХ МЕСТО В СИСТЕМЕ ВОСТОЧНОГО КОВРА

Армянское декоративно-прикладное искусство на протяжении многих веков своего развития создало ценности, в которых воплотились глубина художественного мышления народа, его представления о прекрасном и добром. Форма, цвет, линия, орнамент, композиционная структура в разных видах армянского декоративного искусства выражались в различных материалах и жанрах с помощью различных средств и приемов, но всегда в органическом единстве и взаимосвязях с другими видами творчества — архитектурой и изобразительным искусством.

Особое место в армянском декоративном искусстве занимает ковроделие. Будучи древнейшим видом творчества, оно заняло важное место среди традиционных для Армении ремесел. Ковры в Армении ткались с древнейших времен во всех ее исторических провинциях.

Вишапагорги — драконовые ковры — составляют одну из древнейших групп армянских ковров, которые исключительны в искусстве ковроделия.

Вишапагорги создавались как художественные произведения для украшения стен залов и покоев во дворцах и замках. Они датируются XV — XVII веками. Высокохудожественные экземпляры сохранились в крупнейших музеях мира.

Поле вишапагоргов имеет направленную вверх и постепенно развивающуюся композицию со сложной комбинацией элементов растительных и зооморфных мотивов. Важным, но не центральным звеном композиции поля является Вишап (дракон), персонаж фольклора, который нашел интересное воплощение в армянских преданиях, сказках, в религиозно-философском сознании народа, в его искусстве. Самые сложные и важные мифы о вишапах, в частности, связанные с культом воды, происходят из исторических областей Васпуракана и Тарона, т.е. колыбели "арменизации" ассиро-вавилонских преданий и мифов. Возможно, в IX — X веках именно здесь появились вишапагорги, высокохудожественные армянские

ковры, которые, по свидетельству арабских географов-путешественников, так высоко ценились на Востоке.

Вишапагорги имеют несколько подтипов - "Древо жизни", "Феникс" и т.д. Можно предположить, что различные подтипы вишапагоргов возникали одновременно. В XVI - XVII веках от вишапагоргов "отходят" несколько других подтипов. Видоизменяются розетки, перераспределяется орнамент, пересматривается цветовой строй, так как новые композиции требуют и новой цветной акцентировки и нового декоративного осмысления ("Арцвагорги", ковры "Туар" и т.д.).

Вишапагорги своим изысканным живописно-пластическим строем, фольклорно-образным отражением окружающего мира не имеют аналогов и своей самобытностью выделяются в системе ковроделия Востока.

О ДАТИРОВКЕ РОСПИСЕЙ ЧАСОВНИ, ПРИТВОРА И ЦЕРКВИ
СВ. ГРИГОРИЯ (1215 ГОД) В АНИ

В 1215 году на Анийском городище богатый горожанин Тигран Оленц возвел небольшой храм в честь просветителя Армении св. Григория. Постройка представляла собой тип купольного зала. Через несколько лет к западному фасаду церкви пристроила притвор с примыкающей к его северо-западному углу часовней боготоматери. Храм сохранился сравнительно неплохо. В худшем, полуразрушенном состоянии находятся позднейшие пристройки.

Художественная и историческая ценность выстроенного Тиграном Оленцем комплекса — церковь, притвор и часовня — очень велики, прежде всего, благодаря богатому наружному скульптурному декору и замечательным фрескам в интерьерах, сопровождаемым пояснительными надписями на грузинском и греческом языках. На сегодняшний день эти росписи представляют самый масштабный ансамбль монументальной живописи средневековой Армении.

Храм св. Григория известен в литературе почти 150 лет. Вклад в его изучение внесла целая плеяда русских, советских и зарубежных специалистов (Н.Я.Март, Н.П.Сычев, И.А.Орбели, Д.П.Гордеев, В.Н.Лазарев, Л.А.Дурново, Т.А.Измайлова, И.Стриговский, С.Дер-Нерсисян, Н.Тьерри, Ж.Лафонтен-Дозонь и др.). Но все же исследован этот уникальный памятник недостаточно полно. Из большого числа проблем, связанных с его изучением, мы остановимся только на одной — на датировке росписей церкви, притвора и часовни.

Исследователи были единодушны в том, что фрески храма и притвора с часовней были выполнены разными мастерами и в разное время. Большинство ученых считало, что храм расписали в год окончания его строительства, т.е. в 1215 году, притвор и часовню украсили фресками позднее. Одни [Д.П.Гордеев] думали, что сделали это вскоре после окончания росписи храма. Другие [В.Н.Лазарев] полагали, что произошло это в первой половине XIII века. Третьи [Н.Тьерри] отодвигали дату к 50-м годам того же столетия.

Изучение богатых материалов Анийских археологических экспедиций (в особенности архива Н.П.Сичева, 1911 г.: описания, планы, рисунки, чертежи, схемы, копии надписей, фотографии) позволяет по-новому осветить проблему датировки росписей комплекса.

Первоначально храм не предназначался для росписей, стены его не были оштукатурены. Их покрыли тонким слоем левкаса и расписали лишь несколько лет спустя после освящения храма. Произошло это, скорее всего, в конце I210-х и самом начале I220-х годов. Через несколько лет приступили к возведению притвора и вслед за этим — часовни. По окончании строительства этих сооружений внутри их расписали фресками. По-видимому, одновременно с этим расписали наружную сторону западной стены храма, провели в церкви мелкий ремонт (заложили окна, замазали полуколонки аятов) и написали в нижнем регистре северной стены двух овятых-воинов в рост: Меркурия и Никифора (?). Дату выполнения всех этих работ от времени росписи самого храма, нам думается, не следует отодвигать к концу первой половины XIII века, тем более, к 50-м годам.

Поэтапное строительство и украшение фресками комплекса можно, на наш взгляд, объяснить следующим образом. Вероятно, заказчику памятника — Тиграну Онепцу вскоре после возведения церкви пришла идея расписать ее. Как правило, на стенах храмов изображались основные этапы истории мира. По средневековым воззрениям подлинная история земного существования человечества началась с приходом в мир Спасителя, а закончится его вторым пришествием. Основные страницы этой своеобразной мировой хроники, обычно иллюстрируемые сценами христологического цикла, представлены и в росписях комплекса, выстроенного Тиграном Онепцем. Однако здесь есть примечательное новшество: между начальными эпизодами сотворения мира и его конечными днями вставлены события, пережитые Арменией на грани III — IV веков и связанные с распространением и утверждением в стране христианства (житийный цикл Григория).

Поскольку скромные размеры храма (13,5 x 10 м) позволили разместить на его стенах только сцены христологического цикла и эпизоды национальной истории, то заключительные этапы мировой хроники (Страшный суд) пришлось вынести на стены притвора.

(В апсиде часовни главное место отведено композиции "Богоматерь с младенцем Христом", символизирующей акт воплощения.)

Размещение сцен Страшного суда в притворе явилось, безусловно, новшеством. Необычным было и расположение этих сцен, представленных, вопреки традиции, по горизонтали. Впечатляющие картины дня гнева и воздаяния стояли перед взорами прихожан, когда они вступали в храм и когда покидали его.

Стенопись комплекса Тиграна Онеца, несмотря на стилистические, художественные и технические различия в отдельных частях, думается, исполнена в короткие сроки: по-видимому, храм расписали в конце I210-х и самом начале I220-х годов, а притвор и часовню - в конце первой четверти этого столетия, во всяком случае, наверняка, до разгрома города полчищами монголов. На это указывают минимум три обстоятельства: 1) исполнение росписей часовни, притвора и храма в одной, характерной для анийских памятников технике *al fresco* т.е. известковыми красками по высохшей штукатурке; 2) наличие на наружной стороне западной стены церкви изображения ктитора, подносящего Григорию Лусаворичу (Просветителю) модель храма; 3) единая идейно-тематическая программа росписей всего комплекса.

К ХАРАКТЕРИСТИКЕ НОВО ОТКРЫТЫХ ГРАЖДАНСКИХ СООРУЖЕНИЙ ГОРОДА ДВИНА

1. Город Двин, столица средневековой Армении, основанный в 30-х годах IV века, был одним из важнейших центров становления средневековой армянской архитектуры. Раскопки этого объекта позволили обнаружить значительные образцы культовых и гражданских сооружений, изучение которых внесло большой вклад в историю армянского зодчества.

2. В последние годы в Двине проводятся большие работы, в процессе которых были выявлены новые памятники средневековой гражданской архитектуры. Среди них особо выделяется патриарший дворец V века. В VI веке дворец претерпел ряд изменений в плановой композиции. С северной стороны к колонному залу дворца примыкает неширокий коридор, который отделяет парадную часть дворца от хозяйственных помещений. В западном крыле дворца было построено капище огнепоклонников, разрушенное в 572 году.

3. На южном участке цитадели города, у крепостной стены, раскапывается громадное сооружение. Толстые стены этого здания, сохранившиеся высотой до 7 м, выложены из рваного туфа и песчаника на основе известкового раствора и имеют добротную известковую обмазку. Стратиграфическое наблюдение местности показывает, что оно было сооружено в V - VI веках, имело три основных строительных периода и разрушено в X - XI веках. Наличие такого крупного сооружения у крепостной стены указывает на его общественное назначение.

4. По сообщениям армянских и арабских авторов, Двин в IX-X веках был великолепным городом с крестообразными площадями, каменными и глинобитными домами, и занимал довольно большую территорию. К сожалению, землетрясения IX века и последующие события, видимо, сильно изменили планировку города. Раскопки в районе кафедрального собора выявляют большие скопления жилищ из сырцового кирпича, их строительные и планировочные особенности. Основной вид народного дома - "глихатун" с подсобными комнатами.

5. Об архитектурно-планировочной структуре города XII - XIII веков очень интересные материалы дают раскопки западного склона цитадели. Здесь открывается целый квартал, видимо, ремесленников. На отрезке улицы по одной линии расставлены многокомнатные комплексы, часть которых террасообразно поднимается по склону. В каждом доме имеется жилая и хозяйственная часть, состоящая из "тонратунов" и уголков мастеровых. Комнаты маленькие, имеют плоское перекрытие со световыми отверстиями ("ердык"). Наличие этих домов интересно не только в градостроительном отношении, но и в социальном аспекте.

К ПРОБЛЕМЕ ВРЕМЕНИ В ЖИВОПИСИ АРМЕНИИ
СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

Истоки принципиальных особенностей в трактовке проблемы времени армянским искусством нашей эпохи естественно искать у его патриарха и родоначальника Мартироса Сарьяна. В некоторых из своих произведений Сарьян предложил концепцию всеобщего и вечного времени, которое как бы собирает в себя всю многовековую историю Армении. Такое время — в его панно "Армения" 1923 и 1964 годов, в Занавесе Государственного драматического театра Армении им. Г. Сундукяна (также 1923 г.). В этих работах Армения показана не только в своем пространственном целом, но и как бы развернутой в бесконечном временном протяжении. Былое тут соединяется с нынешними днями; горы, долины, ущелья, прибрежные скалы здесь выглядят как свидетели веков. Это своего рода персонажи сценического действия на манер античного хора — они смотрят из прошлого на современность, участвуют в живом движении сегодняшней жизни.

Сарьян первым из армянских художников разработал такую систему приемов построения живописной композиции, которая идет наперекор классическому единству времени и места действия. Так, в двойных и тройных портретах своей жены (1935, 1941) он сочетает несколько различных эпизодов из жизни одного и того же человека. Эти эпизоды, сопоставленные в едином изображении, показывают разные грани характера, прослеживают течение дня, смену забот и размышлений. А в знаменитом "Автопортрете. Три возраста" 1943 года художник изобразил себя в трех временных ситуациях, оставив друг с другом.

Стремление к многомерности образного времени встречается у разных представителей старшего поколения советской армянской живописи. Холст Ерванда Кочара "Семья, поколения" содержит вознесённый над временем образ нескончаемого цветения жизни. Также вечный и подлинный красочный праздник жизни торжествует в полотнах Александра Бажбеук — Меликяна с характерными для него таинственно-романтическими интонациями. А в картинах Иосифа Ка-

ралява и Аюпа Ананикяна, более жанровых по своему характеру, господствует время воспоминаний: жизнь старого Лениакана (еще когда он был Александрополем), полная патриархальной простоты и наивности, предстает в них как видение навсегда отошедшего прошлого.

Из художников последующих поколений наиболее своеобразную концепцию времени предложил Минас Аветисян. Во многих его картинах ("Воспоминание", 1968; "Раздумье", 1972; "Ожидание", 1972 и 1975 и др.) в пределах непрехотливых фабул разворачивается масштабное повествование, которое в сущности охватывает весь круг земного бытия. И примечательно, что в этих полотнах Минаса время как бы останавливает свой бег и теряет протяженность: то, что мы тут видим, происходит в с е г д а.

Любопытно, что армянские художники сравнительно редко изображают легендарных героев и реальные персонажи национальной истории в рамках давней исторической хронологии (например, "Саят-Нова" Ады Габриелян, "Вааги" Оганеса Минасяна). Гораздо чаще встречается смешение и слияние разных времен. В цикле натюрмортов "Посвящение художникам" Григор Ханджян превращает картины в своего рода экран памяти, на котором проплывают образы прошлого.

Особый тип временных соотношений содержится в произведениях Мартина Петросяна. Он стремится придать пластическую реальность той стороне душевной жизни своих современников, которая связана у них с давними эпохами. Потому-то в работах Петросяна персонажи "Давида Сасунского" или басен средневекового автора Вардана Айгеки выглядят в некотором роде современными, а, казалось бы, натурные композиции "Осенний пейзаж", "Лето" и другие обретают определенную "историзованность": что-то в них есть от легенды, от сказочных метафор и уподоблений. Точно так же "Осенний праздник" Арама Казаряна или "Ванатур"(Дионис) Александра Григоряна объединяют сегодняшние реалии и мотивы языческого мифа. И это не маскарад в исторических костюмах, а попытка увидеть и в людях, и в жизненных положениях нашей эпохи отзвуки далеких веков, духовную связь с ними.

Обобщая сказанное, отметим, что новые решения проблемы художественного времени мастерами армянской живописи последних десятилетий имеют два основных аспекта. Это, во-первых, стрем-

ление расширить традиционные хронологические границы живописи, дать ей возможность показать разные моменты событий, сопоставить образы многих эпох, наконец, в некоторых случаях вообще подняться над временем (или над временами), выйти к всеобщности и вечности.

Во-вторых, поскольку на тот же период пришлось существенные изменения в национально-армянском самосознании, во взаимоотношениях культурно-художественных контекстов различных эпох, их смешения, слияния, наконец, их амальгама, армянская живопись неоднократно отзывалась на эти перемены в духовном мире наших современников. Армянская культура, одна из самых древних в истории мировой цивилизации, ныне живет и дышит настоящим. Опыт прошедших веков служит для нее подспорьем современных исканий.

НОВЫЕ ПАМЯТНИКИ МЕМОРИАЛЬНОГО ИСКУССТВА
СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ

Археологическая экспедиция Института археологии и этнографии АН Армянской ССР, работавшая в исторических областях (гаварах) Ниг, Арагацотн, Котайк, Вайоц-дзор, обнаружила новые мемориальные памятники раннесредневековой Армении.

В гаваре Вайоц-дзор около города Джермук найдена четырехгранная стела (57 x 65 см), завершающаяся хачкаром. Стела высечена из базальта и сохранилась фрагментарно. Высота сохранившейся части 210 см. Рельеф имеется лишь на одной стороне стелы. По форме и характеру орнамента стела является памятником IV-V веков.

Недалеко от города Джермук обнаружен еще один мемориальный памятник — хачкар, напоминающий по очертаниям крест-навершие вышеописанной стелы.

Хачкар раннего средневековья с изображением равнокрылого креста, высеченный из базальта, найден на территории селения Гетап Ехегадзорского района (Вайоц-дзор), на правой стороне дороги, ведущей к средневековому караван-сарая "Сулема".

В 1984 году недалеко от Апарана (гавар Ниг), на склоне лесистой горы, экспедицией при раскопках найден хачкар из туфа хорошей сохранности, размерами 100 x 210 см. Выявленный при раскопках вместе с хачкаром археологический материал датируется VI — VII веками.

Хачкар высечен в монолите, но по характеру формы и исполнения подражает традиционным составным хачкарам. На камне рельефно высечен ступенчатый постамент, над ним установлен равнокрылый крест и двускатный фронтон. Изображение креста с двух сторон окаймляют рельефные изображения пальмовых ветвей. Хачкар украшен рельефно исполненными розетками и шариками. Нижняя часть монолита завершается массивным длинным шипом для закрепления хачкара в земле. Орнаментальные мотивы и композиционное построение хачкара, характерное для ранних хачкаров Армении, а

Также нахождение его в развалинах церкви (УП в.), в окружении надмогильных камней VI - УП веков с двускатными завершениями, указывает на принадлежность хачкара к мемориальному искусству Армении раннего средневековья (до УП в.).

Рассмотрение новонайденных мемориальных памятников расширяет рамки наших знаний об одной важной области художественной культуры раннесредневековой Армении. Это позволит уточнить время появления хачкаров Армении, отнести появление первых образцов этого вида мемориального искусства к раннему средневековью (VI - УП вв.).

КОЛЛЕКЦИЯ КЕРАМИКИ ИЗ ГОРОДА КЮТАХЬЯ В МУЗЕЕ
БЕНАКИ В АФИНАХ

В музее Бенаки в Афинах имеется коллекция различных предметов старины и произведений искусства, собранная основателем и благотворителем музея Антоном Бенаки. Сын Эммануила Бенаки, основателя семейного капитала, он провел большую часть своей жизни в Александрии. Он был одним из одаренных коллекционер-любителей, энтузиастом исламского искусства. Вершиной его деятельности явилась организация "Выставки мусульманского искусства" в Александрии в 1925 году.

Именно после этой выставки Бенаки всерьез занялся собиранием турецкой оттоманской керамики. К нескольким прекрасным экземплярам керамики из Изника прибавилась значительная коллекция керамики из Кютахьи, изготовленной армянскими гончарами из этого города в VIII веке и позднее. Эта коллекция никогда не выставлялась. Она состоит из 86 предметов и является одной из лучших коллекций керамики из Кютахьи в мире, причем не только по числу и разнообразию материала, но и по очень высокому качеству большинства предметов. Помимо выставляемых предметов, имеется также некоторое количество изделий в запасниках, главным образом, висячие украшения, а также большое количество черепков керамики Кютахьи как из Египта (Фустат), так и из Турции. Среди последних, например, богатейшее собрание разнообразных типов кофейных чашек из Кютахьи, насчитывающее сотни экземпляров.

Автор настоящих тезисов производит описание керамики Кютахьи для опубликования в специальном каталоге музея Бенаки. Среди различных форм встречаются большие и малые чашки и кубки, чаши на ножках, вазы, сосуды для разбрызгивания розовой воды, чаши с высоким орнаментом в центре, кофейники с крышками, вазы с многочисленными горлышками, кружки, сосуды для курения благовоний с дырчатыми крышками на шарнирах, походные фляги, блюда с фигурками, чаши для шербета с крышками, заварной чайник, кувшины с одной ручкой, шаровидной формы, с длин-

Нам горлышком, чашки с ручками, уникальная фигура птицы в виде лампы. На многих предметах остались металлические накладки с резьбой (серебро, латунь с позолотой); многие предметы имели свои крышки — так, на кофейниках сохранились шарниры, что является редкостью.

Предметы датируются с начала XIII века по начало XIX века и представляют собой полный набор различных стилей, включая экземпляры синих кобальтовых монокромов, полихромы, а также несколько экземпляров в стиле "Сивас" с применением марганцевого пурпура, с тонко выписанными очертаниями узора.

На некоторых предметах имеются литые и гравированные украшения. Как выяснилось в результате недавнего описания работ армянских медников в соборе св. Иакова в Иерусалиме, керамический орнамент ведет свое происхождение от медных прототипов. В самом деле, в Иерусалимской коллекции работ по металлу есть предметы, упоминающие мастеров, известных по датированным надписям на кютахьинской керамике, отправленной в собор св. Иакова в Иерусалиме. Например, Григорий, Носядий Цепь. Впервые выяснилось, что существует прямая связь между армянскими гончарами из Кютахьи и медниками, большинство из которых проживало в области Токат, вблизи медных рудняков.

Во время последних раскопок в самой Кютахье были обнаружены старые печи для обжига и керамика в стиле "Абрам из Кютахьи" и "Золотой рог". Оба типа, по-видимому, производились одновременно в Кютахье и в Изнике. Из обнаруженного при раскопках материала были взяты пробы. В Британском музее в Лондоне в настоящее время проводится анализ керамики в целях выяснения, возможно ли различать керамику этих двух городов. Намеся, результаты исследования будут готовы вовремя для оглашения их на Симпозиуме.

Будет сказано также о другом экспонате из музея Бенаки, найденном, правда, не самим Бенаки. Речь идет о ценном экспонате, о чаше, подарке госпожи Елены Стататос. Чаша входит в число изразцев и блюд, изготовленных в Кютахье в 1718 — 1719 годах для восстановления гроба господня. Большая часть из них находится в настоящее время в соборе св. Иакова в Иерусалиме, часть в Королевском музее искусства и истории в Брюсселе, в музее Виктории и Альберта в Лондоне и в музее Цинциннатти.

ЦЕРКВИ ГОРОДА ВАНА

I. В последние десятилетия наблюдается заметное оживление в области изучения историко-архитектурных памятников Западной Армении. Эти исследования, в основном посвященные монастырским комплексам, большей частью оставляют в тени значительное количество городских памятников, обнаружение, систематизация и архитектурный анализ которых стали сегодня очевидной необходимостью.

В трудах, посвященных средневековой архитектуре и градостроительству Васпуракана, остались вне внимания не только памятники важнейших городов, но и архитектурное наследие столицы Васпуракана — Вана, включая и церковные сооружения города.

II. В годы первой мировой войны крепость Ван была полностью разрушена. Из относящихся к городским церквям материалов нам пока известны планы церквей св. Погоса и св. Петроса [см. В. Бахман, 1913]. Фактически, архитектурное исследование церковных сооружений Вана еще остается в рамках историографических, дневниковых, походных, топографических и мемуарных произведений.

III. Список церквей города Вана. А. В крепости: 1. Св. Богородицы или Архангела; 2. Датированная второй половиной X века церковь св. Вартава или св. Шуман — дочери Вартава; 3. и 4. Двойная церковь, или церковь св. Погоса с клинописной надписью и примыкающая к ней церковь св. Петроса или св. Апостола; 5. Церковь св. Саака и первомученика св. Степаноса; 6. Примыкающая к резиденции главы епархии церковь св. Эчмиадзин, или св. Ншан; 7. Малая церковь Циранавор.

Б. В окрестностях города: 8. Айкаванк (Антаванк, Ангуцелованк и монастырь Семи алтарей); 9. Церковь св. Богородицы Анкуйсуери; 10. Араруп, Айр Аруйц, или св. Богородицы Арарки; II. Церковь св. Акопа; 12. Норашиву, или Норакаруйц (Новая) или Большая церковь св. Богородицы

IV. Расположение церквей в городе определено указывается в генеральных планах города Вана и крепости [ср. Ш. Тексье, 1864; М. Миллер, Симонс, 1892; Г. Линч, 1901; Ван, Васпуракан, 1930].

У. Датировка церквей. Как большая часть памятников Васпуракана, эти церкви также во многом связаны с недостаточно убедительными легендами. В этом аспекте градостроительный и архитектурный анализ застройки Вана показывает:

1. Из крепостных церквей, впервые упоминающихся в летописях с XIV века: а) первые четыре, расположенные в более ранней части общественно-торгового центра, могут быть причислены к раннему средневековью; б) построенные в X веке Гагиком Арцруни и находящиеся в торговых кварталах недалеко от бывшего св. Сиона [См. "Арцив Васпуракани", 18587; в) церкви № 5 - 7 являются составной частью застройки общественно-торгового центра X-XII веков.

2. Материалы датировки пяти пригородных церквей более четки. Например: а) Айкаванк, находящийся в ремесленном квартале, непосредственно примыкающем к центру крепости, можно датировать XI - XII веками [См. также Шеренц, с. 297. Он был капитально реконструирован в 1731 году; б) церкви деревень Анкуйснер и Арауц, расположенных близ Вана в раннем и развитом средневековье, были основаны в X - XIII веках и полностью перестроены соответственно в 1762, 1894 и 1835, 1884 годах; в) из оставшихся двух церквей (№ II и I2) церковь св. Акопа была основана в 1638, а св. Богородицы Норапину - в 1839 году.

У1. Материалы, относящиеся к архитектурной композиции, все еще недостаточны. С типологической точки зрения: а) Айкаванк, Анкуйснер и Арауц - монастыри, расположенные близ города; б) крепостные церкви (за исключением церкви св. Логоса), с точки зрения объемно-пространственной композиции, являются небольшими каменными купольными сооружениями, которые (за исключением церкви св. Акопа), начиная с X века, путем пристройки деревянных гавитов и жаматунов превратились в сооружения, сгруппированные вокруг продольной оси храм - гавит; в) замечательно, что из крепостных памятников церкви св. Логоса и св. Петроса, а также св. Саака и св. Степанооса построены попарно.

По плановой композиции большая часть церквей имеет зальное решение. Из них своеобразием решения отличается церковь св. Богородицы Айкаванка с перекрытием типа "азарашен".

АРМЯНСКАЯ АРХИТЕКТУРА В ЛУЦКЕ

Такой феномен, как армянские колонии на Украине, в частности колония в Луцке, представляет общекультурный интерес. Сведения о луцкой колонии очень скудны. Среди приблизительно 45 авторов, приводивших отрывочные факты о ней, около 20 упоминали о здании армянской церкви (из них шестеро писали на русском и украинском языках). Некоторые давали краткое описание развалин церкви и пытались определить время ее строительства. Наиболее богаты фактическим материалом труды С.Баронча [1856, 1869]. В настоящее время значительный вклад в изучение истории армянской колонии в Луцке внес Я.Р.Дашкевич. Об этой колонии и церкви нами опубликованы тезисы на Второй республиканской научной конференции по историческому краеведению [1982] и статья "К истории армянского строительства в Луцке" в "Архитектурном наследстве" [1984, № 32].

Продвинуться в изучении архитектуры луцкой армянской колонии в какой-то мере удалось путем введения в научный обиход новых источников и новых представлений о развитии города, благодаря комплексному изучению архитектурного и градостроительного наследия Луцка.

Предполагается, что колония меняла место своего расположения. Город Луцк возник на острове среди заболоченной поймы реки Стырь и территориально рос в условиях отволакивания у болот так называемой третьей площадки за пределами Верхнего и Окольного замков, а также за счет пригородов на надпойменной террасе. По имеющимся данным, III площадка стала осваиваться с конца XIX века участками вдоль стен Окольного замка и дамбы, т.е. там, где под плотной лентой застройки размещались подвалы в два-три и даже четыре этажа для складирования товаров. Таких подвалов сохранилось полтора десятка. Часть из них, вероятно, должна была принадлежать армянским купцам, которые играли ведущую роль в торговле Луцка. Подвалы расположены вдоль современной улицы К.Либкнехта, которая была главной в городе и связывала комплекс дворца Витовта с ратушей и торговой площадью.

Через нее также осуществлялась связь замков с предместьями и другими городами. Из документа 1436 года известно, что армянские жители Луцка Сенко, Качияк и Мелешко свои жилища и имущество перевезли во Львов. Это возможно было только в том случае, если жилища эти были деревянными.

Армянская церковь фиксировалась на планах города. Таких планов XIX века известно более 15. Наиболее давним из сохранившихся является план 1795 года. В 1852 году были составлены "Разрез, фасад и план сгоревшего Армянского костела в Луцке, предполагаемого к приспособлению для ротного экзерциргауза". На чертеже акварелью отмечены существующие и подлежащие разборке стены, а также проектируемая кладка. Армянская церковь изображена на гравюре (около 1865 г.) и фотографии (середина XIX века) общего вида Луцка. Развалины церкви обмерялись и фотографировались в 1920 - 1930-х годах и после Великой Отечественной войны. Две фотографии опубликовали А.Войнич и Л.Маслов. Особый интерес представляет неопубликованное фото раскопок остатков фундамента армянской церкви из камня.

Среди сооружений Луцка и края не обнаружено аналогов архитектуры армянской церкви. Корни ее архитектуры находим в культовых сооружениях Армении IV - V веков и более поздних времен.

ИСТОКИ ВЕТХОЗАВЕТНЫХ ИЛЛЮСТРАЦИЙ БИБЛИИ, УКРАШЕННОЙ
ТОРОСОМ ТАРОНАЦИ (МАТЕНАДАРАН, № 206)

По заказу ректора Гладзорского университета, Есаи Нчеци, в 1318 году была завершена работа по созданию роскошной Библии, украшенной миниатюрами Торосом Таронаци и названной Г.Овсепяном "шедевром гладзорской школы искусства письма". Отдельные миниатюры этой рукописи – в основном темы евангельского цикла – уже известны специалистам, тогда как ветхозаветные иллюстрации ее до сих пор не были предметом исследования.

Внимательное знакомство с рукописью показало, что художник применил здесь два различных принципа иллюстрирования: Евангелие украшено им согласно принятой в восточнохристианском мире традиции в ее местной национальной интерпретации, а для книг Ветхого Завета и Деяний апостолов он использовал систему, характерную для латинских иллюминированных библий XIII века. Последние в начале книг Священного Писания снабжались обычно крупными инициалами, заполнявшимися крохотными миниатюрами, которые иллюстрировали или содержание начальных строк данного текста, или кульминационный момент сюжета, или его символическое осмысление. При этом в латинских иллюстрированных Библиях была выработана довольно устойчивая иконография сцен, помещавшихся в начале каждого конкретного текста. Так, например, начало книги Второзаконие сопровождается обычно изображением момента вложения Книги Законов в Ковчег Завета; начало второй книги Ездры – построением Иерусалима; третья Книга Царств – изображением Давида и Ависаги; 68-й псалом, начинающийся словами: "Спаси меня, Боже, ибо вода вошли до души моей", сопровождается буквально иллюстрацией этих слов: представлен Давид по пояс в воде с воздетыми руками и стоящий над ним бог; Песня песней Соломона в соответствии с церковным толкованием сопровождается изображением богоматери с младенцем; начало книги прорска Исайи – изображением его мученической кончины и т.д. Торос Таронаци использовал латинский образец довольно своеобразно: крохотные миниатюры латинских инициалов он переместил

на поля своей рукописи, а инициалы выполнил согласно национальной традиции: она орнаментированные, зооморфные, реже схематичные. Он воспользовался фактически лишь готовой выработанной иконографией латинских миниатюр.

Факт использования Торосом Таронаци западного образца был уже отмечен С. Дер-Нерсесом. Нами же выявлены параллели для всех сюжетных миниатюр Ветхого Завета в рукописи Тороса Таронаци.

Возможность пользования латинским образцом неудивительна для данного времени. Как известно, в XIII - XIV веках в Армении появилось немало римских миссионеров, проводивших политику обращения армян в католичество. В это время было завезено сюда большое количество произведений католической (в основном догматической и философской) литературы, значение которой для развития армянской средневековой книжности уже отмечено специалистами. Эпоне естественно, что в числе привозимых латинских рукописей были и книги Священного Писания, одна из которых и послужила образцом для Тороса Таронаци.

Применение латинского образца не отразилось, однако, на стиле миниатюр Тороса Таронаци. Художник воспринял лишь готовые иконографические схемы, сохранив присущие ему манеру трактовки образов, яркую красочность палитры, широкое применение орнаментации, характерную для него технику работы, оставаясь в целом верным национальным традициям миниатюрной живописи.

ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СТРУКТУРЫ
В АРМЯНСКОЙ КНИЖНОЙ ЖИВОПИСИ УП - XIV ВЕКОВ

1. Пространственная структура живописного произведения теснейшим образом связана с характером всех остальных средств изобразительного языка. Пространственная структура средневековой живописи, в частности живописи книжной, характеризуется уплотненностью пространственных слоев, в которых пространственные отношения элементов изображения носят выражено условный характер. Она создается как способами пространственных, геометрических построений (т.е. системами перспектив), так и средствами цвета, тональной моделировки, золотом и т.д. При всей общности характера пространственной структуры в произведениях средневековой христианской живописи в целом и в отдельные ее периоды, в различных культурных регионах и в отдельных национальных школах она имеет свои характерные особенности.

2. Исключительно большим разнообразием трактовок отличается пространственная структура армянской книжной живописи, что связано с наличием большого числа территориальных школ, стилистических направлений и с широтой хронологических рамок развития этого вида искусства в Армении. В то же время все это разнообразие можно объединить в две большие группы в соответствии с принятым делением на два направления в армянской книжной живописи — так называемое народное и профессиональное (подобное деление достаточно условно и схематично и не исключает промежуточных вариантов).

3. Пространственная структура в произведениях народного направления (наиболее яркие образцы которого дает васпураканская миниатюра) отличается исключительной плоскостностью. Изображение часто располагается на незаполненном фоне листа. Нередко отсутствуют элементы пейзажа и архитектуры. Фигуры отличаются выраженной условностью движений и поз, временами сочетаются профильное и фасовое изображения. Формы геометрического характера в большинстве случаев построены так называемым "чертежным методом" с использованием плана или даже разреза. От-

дельные случаи перспективных построений несут формальный характер и обнаруживают неосознанность их использования. Пространственные планы создаются последовательной расстановкой фигур по вертикали (выше - дальше, ниже - ближе), а также перекрытием одних фигур другими. Тональная моделировка отсутствует; трактовка объемной формы почти нивелирована. Изобразительные элементы перекрыты локальным цветом с последующей четкой линейной прорисовкой форм, сведенных к плоскостному силуэту. Золото почти не применяется. В результате возникает предельно плоскостное изображение с исключительно уплощенными планами, пространственная структура которого образована средствами, независимыми от методов перспективы.

4. В отличие от миниатюр народной группы живопись профессионального круга отличается большим стилистическим разнообразием, а соответственно - и разнообразием пространственных построений. В этой группе можно выделить две основные подгруппы: а) произведения, созданные художниками коренной Армении, а также работы киликийских мастеров раннего и позднего периодов (XII и XIV вв.) и б) книжная живопись Киликийской Армении XIII века.

Пространственная структура значительно активнее, чем в рукописях народного направления. Миниатюры этой подгруппы содержат элементы пейзажа и архитектуры. Трактовка фигур менее условна. Объемная форма выявляется тональной моделировкой (однако различной степенью проработки в различных школах) и линейной, играющей важную роль в ее трактовке. В формах геометрического характера использованы приемы перспективы, но они часто лишены четкости и логической последовательности трактовки, которые приносятся в жертву соображениям композиционного характера, а также стремлению к большей информативности. Нередко наблюдается формальное воспроизведение приемов перспективы, по-видимому, перенесенных пассивно с копируемого образца. В создании пространственной структуры большую роль играет активность цветотональных отношений, широкое применение золота, а также прием перекрытия одних элементов другими. Отмеченные особенности имеют большое количество вариантов, что обусловлено значительным числом стилистических школ, включаемых в эту подгруппу, различных территориально и хронологически.

В миниатюрах данной подгруппы пространственная струк-

тура решена наиболее активно. В трактовке пейзажа и архитектуры, в расстановке фигур и групп чувствуется стремление к ясности и убедительности пространственных отношений. Объемная форма выявляется с большой тщательностью средствами богатой цветотональной моделировки, а также линией, сохраняя при этом сугубо барельефный характер. В создании пространственной структуры, наряду с приемами перекрытия одних элементов другими, важное значение имеет цвет, сила и яркость его контрастных отношений, а также широко и многообразно использованное золото, усиливающие пространственную активность. Но главную роль в активизации пространства играют перспективные построения с использованием параллельной, обратной, а иногда и прямой перспективы. Однако исследование этих построений раскрывает явную логическую непоследовательность их трактовки: часто в одной и той же миниатюре, наряду с искусно использованной перспективой, имеются детали, в которых она просто игнорирована. Такая "непоследовательность", как и в миниатюрах предыдущей подгруппы, объясняется соображениями композиции и стремлением к большей информативности, которым нередко мешало строгое следование перспективным построениям.

5. Таким образом, для армянской книжной живописи не характерен интерес к активности пространственных построений, и это прослеживается не только в особенностях использования методов перспективы (или в отсутствии таковой), но и в остальных изобразительных средствах, образующих пространственную структуру. И это связано не только с общей для средневекового искусства в целом тенденцией к плоскостности, но в первую очередь — с народной восточной основой армянской живописи, для которой был особенно характерен интерес к декоративно-плоскостной выразительности.

АРМЯНСКИЙ КОМПОНЕНТ В КУЛЬТУРЕ КРЫМА И ПРИАЗОВЬЯ
ПО МАТЕРИАЛАМ КЛАДОВ XIII - XIV ВЕКОВ

1. В период второй половины XIII - рубежа XIV века в городском ремесле крупных торговых центров юго-восточного Крыма (Солдайя, Каффа, Солхат-Крым) и Приазовья сложилось, а в XIV-XV веках окрепло и развилось новое направление в художественной культуре. В его формировании велика роль международной торговли, основанной на политических реалиях XIII века. Интегрирование акватории Черного моря в торговле приморских республик Италии и стабилизация караванных артерий в рамках Pax Tatarica включали обширный район Северного Причерноморья в систему не только новых экономических, но и новых культурных отношений, где Крымской ривьере выпала роль основной контактной зоны Евразийских степей и Средиземноморско-Левантийского мира.

Ведущие тенденции развития этой линии отразились в вещевыхкладах золотоордынского Крыма и Приазовья: Нейзацком, Симферопольском, Бердянском, инвентаре ряда могильников, в том числе могильников степного Предкавказья, связанного с Крымом джучидской государственностью и региональной торговлей.

2. Большая серия предметов художественного серебра из указанных кладов и могильников (преимущественно поясная гарнитура) обнаруживает несколько связанных между собой групп материала, где тесно переплетаются традиции "греческой", "латинской", "малоазийской", "джучидской" (городской) и в отдельных случаях степной ветви чингизидского металла.

Анализ находок Белореченского могильника и примыкающих к ним по признакам ремесленной традиции материалов из кладов Крыма и Поволжья (клад из Джукетау) позволил обосновать гипотезу о принадлежности всего массива художественного серебра к Крымской ривьере. Здесь центральное место принадлежало Каффе; нельзя также не учитывать роли ее торговых партнеров в Крыму и на малоазийском побережье (от Солдайи и Солхата до Трапезунда и Синопа).

3. Бердянский клад уже при первом издании был признан ар-

мянским (о дате XI - XII вв.). Отдельные атрибуты вещей клада принадлежат И.А.Орбели (1938), Б.И.Маршаку (1977), В.П.Дарквичу (1976). Бесспорно киликийским признан ковшик из морской раковины; его дата - середина XIII века. Киликийские определения фрагментов кушина и серебряных накладок (вероятно, даталей конского убора) ошибочны.

По основным элементам узора, в основе которого лежит полупальметта с узким листом и спиральным завитком в основании (тот же признак - на бляхах с фестончатым краем), орнаментация кушина из Бердяиска близка декору наконечника золотого пояса из Болгар и большой группе украшений с мелкожурным рисунком из числа находок Симферопольского клада и Белореченского могильника. Известные сейчас памятники Киликии, в том числе серебро из мастерских Ромыли, Скевра и столичного Сиса, не дают признаков для определения киликийского генезиса интересующей нас группы художественного металла. На этом основании приходится отказаться от киликийской версии, предложенной К.А.Ракичиной, развитой А.Л.Якобсоном и поддержанной А.Н.Каковкиным.

4. В этой связи возникает вопрос о характере участия армянских мастеров в создании всего комплекса художественного серебра, который мы связываем главным образом с городами Крымского приморья. Отсутствие прямых свидетельств армянского (килийского или коренной Армении) генезиса ремесленной традиции для этих памятников вынуждает обратиться к более позднему материалу. Таким является группа ковшей XVII века работы серебряников Львова.

В орнаментальном декоре этих сосудов, чье львовское происхождение установлено на основе анализа диалектологических особенностей армянской надписи ковша "отца Иоанна" (1549 г.), прослеживается прямая преемственность в мотивах и особенностях выполнения узоров, унаследованных от традиции ремесла Крыма. Например, разделка внутреннего поля цветочных лепестков серией веерообразных штрихов и манера выделения окончания приоткрытых листьев двумя косыми засечками на ковше "ходжи Азиз-бека" аналогичны манере, присущей "латинской", а характер трактовки полупальметты с завитком в декоре ковша с греческой надписью 1586 года и армянской 1549 года - "малозийской" групп крымского серебра.

Исторически связь крымских центров с армянской колонией Львова хорошо объясняется торговлей, установившейся еще в XIV веке по "via tatarica" в направлении Львов - Трешбовль - Каменец-Подольский - Каффа. Определенное значение имел и отток армян из Крыма на юго-запад после событий 1475 года.

Таким образом, участие армянских торевтов в общем процессе производства художественного серебра в городах Крымской ривьеры в XIV - XV веках представляется непреложным. Для сложения стиля торевтики Крыма наряду с латинским началом, идущим преимущественно из венецианской Романии, греческим - местным и палеологовским, анатолийским сельджукидским, заметна роль художественного языка армянской миниатюры эдесского круга конца XII века.

Торевтика Крыма имела большое влияние на стиль художественного серебра этой эпохи Москвы и других русских городов.

ЮВЕЛИРНАЯ МАСТЕРСКАЯ ДРЕВНЕГО ДВИНА

История ювелирного дела в древней Армении — одна из интересных проблем кавказской археологии. Одно из ее звеньев восстанавливается открытием и исследованием ювелирной и металлообрабатывающей мастерской, обнаруженной нами под развалинами цитадели средневекового Двина, на глубине 6 м от поверхности. Мастерская находилась между святилищами, в которых отправлялись аграрные и охотничьи культы. Весь комплекс, датирующийся преедурартским временем, погиб в результате грандиозного пожара, который, сопоставляя с политическими событиями УШ века до н.э., мы склонны идентифицировать с походами урартского царя Аргишти I (786 — 762 гг. до н.э.).

Мастерская обнаружена в южной части центрального участка, на уровне глинобитного пола рабочего помещения. Здесь находились рабочие инструменты, металлургическая печь, глиняные сошла, предназначенные для нагнетания воздуха мехами, кусочки шлака, глиняные и каменные формы для отливки мелких украшений и предметов вооружения, бусы из разнообразных камней, часть из которых оказалась в стадии обработки, огромное количество находившегося на просушивании пастового бисера и различные раковины, заготавливавшиеся для ожерелий и вкрустации перстней. Характер перечисленных находок вводит нас в круг занятий мастеров-литейщиков и ювелиров-камнерезов, работавших в Двине накануне урартского нашествия.

Анализ изделий, отливавшихся в формах (подвески-полумесяцы, солярные медальоны, дуоопиральные украшения и др.), говорит о том, что большинство из них, предназначавшихся для ношения в качестве амулетов-оберегов, должны были нести символическую нагрузку. Это особенно четко выступает при их сопоставлении с ювелирными изделиями Передней Азии, где аналогичные украшения имели четко закодированный характер. Как известно, на Переднем Востоке различные металлы, а также тонкие камни наделялись магическими свойствами, связывались с божествами, идентифицировались со звездами; профилактические, лекарственные и

магические свойства приписывались раковинам: последние, в частности, закладывались в фундаменты храмов и инкрустировали храмовые стены. Имеются многочисленные письменные и этнографические данные о связях мастеров-ювелиров с различными культовыми отправлениями.

Расположение двинской ювелирной мастерской рядом со святилищами, где отправлялись аграрные и охотничьи культы, представляется не случайным. Очевидно, открытая нами мастерская носила прихрамовый характер и вся выпускавшаяся здесь продукция была наделена специфической символикой.

Двинская мастерская относится к тому периоду социальной истории Закавказья, когда ремесло окончательно отделилось от земледельческого хозяйства. Об этом, помимо других ярких признаков, свидетельствуют появившиеся в этот период погребения мастеров — профессионалов-литейщиков, плотников, гончаров с их рабочими инструментами, знаменующие об особом положении ремесленников. Об этом говорят и многочисленные этнографические данные. Для нашей темы особый интерес представляют погребения древних мастеров-ювелиров в Закавказье (Ляневи, Бамбеби). С усилением богатой прослойки родоплеменной знати повышается спрос на изысканные изделия прикладного искусства, в частности на предметы ювелирного дела, которое, можно думать, постепенно выделяется из общего цикла металлопроизводства в самостоятельную отрасль.

ИСТОКИ ЦЕНТРИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ В АРХИТЕКТУРЕ АРМЕНИИ

1. Армянскими зодчими созданы структуры центрических культовых сооружений большого своеобразия и различных типов — ротонды различного типа, тетраконхи, крестово-купольные и чисто крестовые в плане. Мы хотим привлечь внимание к последнему типу. Происхождение структуры подобных храмов совершенно справедливо связывают с формами деревянной народной архитектуры, в частности с одноячейковыми сооружениями, у которых купол опирался на внешние стены.

2. Армянские храмы центрической композиции принадлежат к наиболее ярким произведениям органической архитектуры. Их особенность состоит в том, что структура внутреннего пространства находит органическое, естественное выражение в геометрии форм. Наиболее отличительной чертой их является высотное раскрытие подкупольного пространства, выявленное в формах купола на барабанах, круглом или восьмигранном. Вне всякого сомнения, граничные формы барабанов более древние и находятся в генетической связи с формами деревянной архитектуры.

3. В связи с тем, что памятников деревянной культовой архитектуры в Армении не сохранилось, необходимо обратиться к деревянным культовым зданиям других народов. К этому выводу привел нас осмотр церквей Кармравор в Аштараке и св. Степаноса Лмбата. Их структуры в плане и геометрия форм поразительно сходны с подобными центрическими крестовыми в плане деревянными храмами Украины. Если для памятников Аштарака и Лмбата послужили прототипами исчезнувшие деревянные храмы Армении, то они должны быть сходны с деревянными церквями Украины.

4. В связи с особыми сейсмоактивными условиями в Армении получили распространение не многокупольные здания, а однокупольные центрические, которые тесно связаны своей символикой с монофиситским мировоззрением.

5. В Армении веками складывались композиционные приемы центрических зданий, шлифовалось мастерство и разнообразие под-

ходов к их решению. Они производили неизгладимое впечатление на современников и определяли новые нормы архитектурной эстетики и, в конечном итоге, все неповторимое своеобразие архитектурного мышления армянских зодчих, просматриваемое и в наше время. Этим определяется непреходящая ценность архитектурного наследия армянского народа.

ХРИСТИАНСКИЕ ПАМЯТНИКИ ДРЕВНЕЙ ХАЗАРИИ

1. Обширные и разнообразные по характеру памятники, исследованные в Приморском Дагестане, в 1970 – 1980 годах впервые дали возможность на прочной археологической базе воссоздать процесс зарождения древнего Хазарского государства. Новые исследования дали ценные материалы, проливающие свет и на специфику религиозных представлений народов, объединенных в составе Хазарского каганата.

2. Большие достижения в социально-экономическом развитии древней Хазарии, прослеживаемые на обширных археологических материалах, связаны с оседанием кочевников на землю. Эти факторы повлекли за собой и качественные изменения в духовной жизни общества. Многочисленные языческие культы, существовавшие среди недавних кочевников, уже не соответствовали качественным изменениям структуры каганата. В Хазарии началась борьба мировых религий (христианства, ислама и иудаизма), стремившихся подчинить хазар своим политическим интересам.

3. Наиболее постоянным было проникновение христианства, распространявшегося здесь из Закавказья. О значительных успехах закавказских миссионеров в зарождавшейся Хазарии свидетельствуют самые разнообразные предметы декоративно-прикладного искусства, и особенно остатки четырех церквей, исследованные на некрополе Верхнечирюртовского городища (древнего Беленджера).

4. Исследованные здесь церкви датируются VI – VII веками и являются наиболее древними сооружениями подобного рода на Северном Кавказе. Для них характерны небольшие размеры, прямоугольные и реже крестообразные формы, вытянутые с запада на восток. В устройстве церквей и выявленных в них крестов отразились каноны раннесредневекового христианского зодчества Закавказья. По своим конструктивным особенностям церкви древней Хазарии выступают упрощенными вариантами армянских и албанских церквей.

5. В христианских древностях Албании и особенно Армении представлены и прототипы верхнечирюртовских крестов с характер-

ными конфигурациями завитков с кругами, предназначенными для инкрустаций.

6. Христианские сюжеты и символы в древней Хазарии находят воплощение и в самых различных предметах погребального инвентаря (медальоны, монеты, золотые и керамические кресты, кресты, вырезанные на стенках погребальных камер, и др.).

7. Основными очагами распространения христианства среди народов древней Хазарии являлись монофиситские церкви древней Армении, откуда вместе с духовным содержанием в страну проникли и нормы христианского зодчества. Успехи христианства были столь значительны, что Хазария, судя по данным письменных источников, получила и единую церковную организацию, распространившуюся на всю страну.

8. Из Хазарии новая религия проникает и в горы Дагестана, где также представлены многочисленные памятники раннесредневекового христианского зодчества. Свидетельством преобладающего влияния армянских миссионеров по распространению христианства в горах Дагестана в эпоху раннего средневековья может служить и местное название креста - "хъанч" (по армянски крест - "хач").

ПЛАСТИКА АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ

Представления об армянском средневековом зодчестве за последнее время значительно расширены. Характерен не только состав памятников архитектуры Армении, художественные достоинства которых в той или иной мере раскрыты специалистами. Поражает также развитая типология ее архитектурных форм, внутреннее единство их стилистических признаков. Особенным многообразием композиционных воплощений выделяются памятники культовой архитектуры, формы которых удивительно пластичны.

Пластичность построек армянского зодчества заключена, однако, не только в искусстве комбинаторики структурных элементов, генерирующем появление новых типов форм в их генетически обусловленном развитии, позволяющем ставить вопрос о феномене "внутренней" пластики, но также и в ее внешнем проявлении, в особенностях декора архитектуры Армении. В осознании значения лаконичных, четко выраженных форм в архитектуре заключалось великое мастерство армянских зодчих, строивших на протяжении всего длительного средневековья — и в периоды расцвета национальной классики, и во времена упадка культуры.

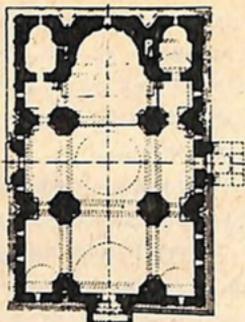
Доминирующее значение стены с ее регулярной кладкой и тонко прорисованной сеткой швов оставалось незабываемым в армянской архитектуре (храм в Текоре V в. — белокаменный собор в Шуше второй половины XIX в.). Важная проблема, которую армянские зодчие с успехом преодолели, была связана с трактовкой проема в стене — входов, окон и т.п. Тема арки, арочного проема превратилась в армянской архитектуре в наиболее значимое средство формирования "внешней" пластики монументальных сооружений. Эстетизация арки происходила уже в V — VI веках (например, базилика в Еревуке), однако этот процесс достиг известного апогея в середине X столетия при строительстве храма Звартноц. В выразительных очертаниях арочных проемов создавался эффект светотеневого контраста, противопоставления прямых линий упругим кривым, криволинейных поверхностей — строгим плоскостям стен и т.п. В свою очередь арки проемов гармонично

ными конфигурациями завитков с кругами, предназначенными для инкрустаций.

6. Христианские сюжеты и символы в древней Хазарии находят воплощение и в самых различных предметах погребального инвентаря (медальоны, монеты, золотые и керамические кресты, кресты, вырезанные на стенках погребальных камер, и др.).

7. Основными очагами распространения христианства среди народов древней Хазарии являлись монофиситские церкви древней Армении, откуда вместе с духовным содержанием в страну проникли и нормы христианского зодчества. Успехи христианства были столь значительны, что Хазария, судя по данным письменных источников, получила и единую церковную организацию, распространявшуюся на всю страну.

8. Из Хазарии новая религия проникает и в горы Дагестана, где также представлены многочисленные памятники раннесредневекового христианского зодчества. Свидетельством преобладающего влияния армянских миссионеров по распространению христианства в горах Дагестана в эпоху раннего средневековья может служить и местное название креста - "хъанч" (по армянски крест - "хач").

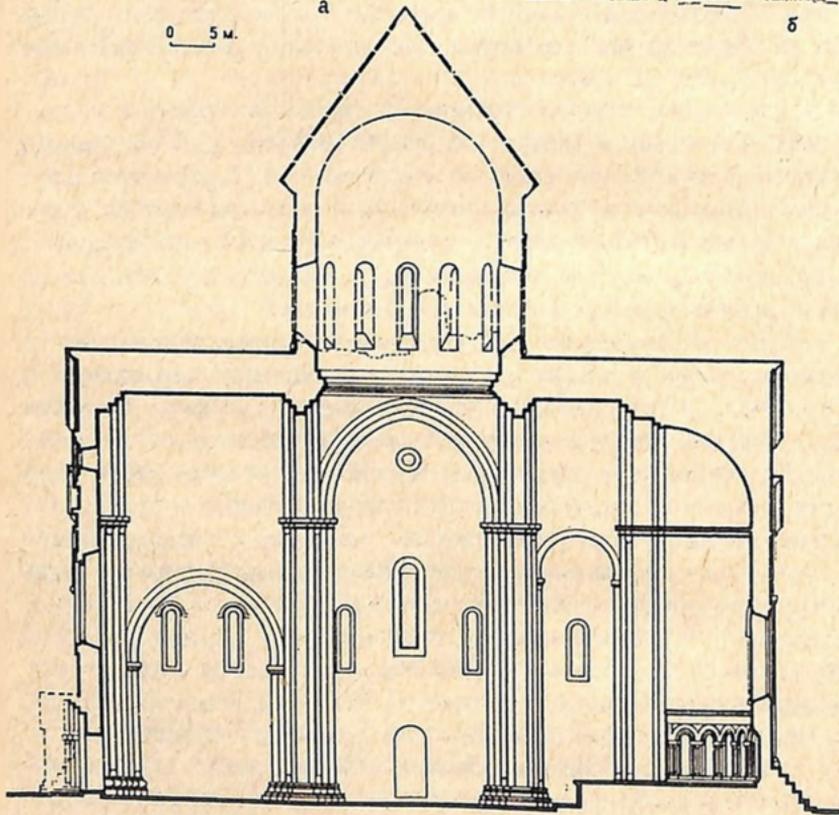


a

0 5 m.



b



8

Армении не последнюю роль играл валик с весьма широким диапазоном его применения. В период нового мощного подъема архитектуры при Багратидах рассматриваемые аспекты пластического формообразования проявились с особенной полнотой. В этом смысле значение анийской архитектурной школы на все последующее развитие армянского зодчества трудно переоценить (церкви Ани и ее окрестностей, монастырские комплексы в Ариче, Хоракерте, Гегарде, Гандзасаре и многие другие XIII - XIV вв.).

Охватывая два основных исторических этапа формирования, V - VII и X - XI века, архитектурная пластика средневековой Армении продолжила свое развитие и в дальнейшем. Однако ей были присущи черты подвижности, вызванной взаимодействием с зодчеством соседних народов. Например, на севере страны, в Гугарке, вырабатывался синтез собственно армянской пластики с декором, характерным для зодчества Грузии. Ранее эти особенности проявились еще в Тайке. В южных окраинах исторической Армении явственнее сопряженность "восточных" мотивов, пластики архитектурных школ Северного Ирана, а позднее и сельджуков, в формировании искусства которых, как известно, армяне играли не последнюю роль.

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ДОКЛАДУ С.А.МАЙЛОВА

Кафедральный собор в Ани 989 - 1001 гг.

а - план.

б - восточный фасад.

в - продольный разрез (реконструкция купола по автору).

СИСТЕМА — ПРИРОДА, АРХИТЕКТУРА, ЧЕЛОВЕК — В ЗОДЧЕСТВЕ
ФЕОДАЛЬНОГО АЗЕРБАЙДЖАНА И ЗАКАВКАЗСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ
(закономерности композиционного формирования
предметной среды)

Создание оптимальной для своего времени среды обитания, т.е. рассматриваемой системы — извечная и главная задача архитектуры. При этом не только решаются утилитарные, но и определенные социально-эстетические задачи, выкристаллизовываясь в пространственных представлениях зодчих. Следовательно, среда своим предметно-вещественным комплексом становится средством и условием осуществления общественных отношений. Более всего структурно-пространственные особенности среды выражаются художественным языком зодчества — архитектурной композицией.

Особенно ярко они сказались в творениях зодчих феодального Азербайджана и в их закавказских параллелях, имеющих не только историко-культурное, но и немалое практическое значение в деле освоения традиций, на путях повышения художественной выразительности современного зодчества.

Несмотря на психологически понятное и профессионально узаконенное стремление зодчих к созданию характерной феодальной замкнутости пространственных построений, их произведения, в то же время, всегда органично увязаны с природным и архитектурным окружением, отражая некую двойственность творческой концепции в создании единой среды обитания. В ней не только заметны, но зачастую весьма ярко подчеркнуты место человека и его преобразовательная роль.

1. По мере приближения к городу, ансамблю или отдельному сооружению, затем оказываясь внутри объекта, можно ясно проследить определенные, созданные зодчими "взаимоотношения" компонентов рассматриваемой системы. Ландшафт и город, природное или архитектурное окружение и ансамбль и отдельное здание — в этой среде — их органичные взаимосвязи друг с другом и соотношения с человеком — всегда точно выверены многовековым опытом.

2. Многие города и поселения ступенчато охватывают за-

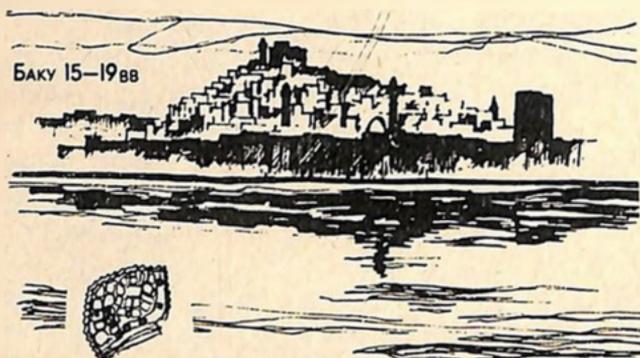
стройкой вершины или склоны гор, замыкаясь реками, с осями, закрепленными естественными или архитектурными ориентирами, зачастую в четкой и контрастной ландшафту геометризированной рамке крепостных стен (Баку, Кабала, Ани, Мхета).

Нередко многоплановый, общий силуэт города или поселения созвучен абрису ландшафта в нюансных соотношениях (например: горные села - Хыналыг, а также Хот и Шатиль - у народов Закавказья). Наоборот, композиционные доминанты - дворец, цитадель, храм, замок, башня и т.п. - контрастны естественной и архитектурной среде и определяют ее масштабность и органично соотносятся с человеком (Баку, Тбилиси, храмы Армении и Грузии в среде города и т.п.). Значит, композиционная доминанта, как семантически содержательный акцент, становилась и своеобразным "знаковым" символом, олицетворяющим произведения человеческих рук в природной или искусственной среде.

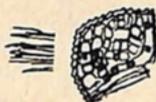
3. Живя в городе, человек стремился надежнее отделить себя от природного окружения. Еще недостаточно освоив это окружение, все элементы предметной среды он наделял стремлением к изоляции от внешнего мира, замыкаясь в тесном пространстве города. Приемы: разбивка улиц на изолированные отрезки (Шеки, Ордубад и др.), изоляция площадей от окружения характером окаймлений, фактурной кладкой и др.

4. Аналогичны и взаимосвязи ансамблей с окружением: их внутренняя замкнутость при связях с ландшафтом и средой (шейха Сефи в Ардебиле, дворцового в Баку и др., многочисленные, величественно "вписанные" в пейзаж монастыри Армении и Грузии и т.п.).

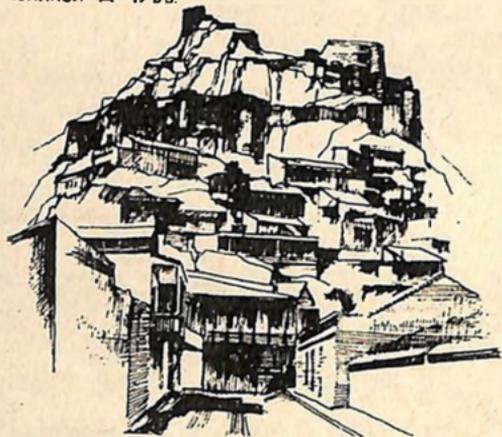
5. Внутренне замкнуты также и отдельные сооружения - важная часть рассматриваемой системы. Прежде всего это характерно для двух их основных структурных видов - продольно-базиликальных и центрических. В первом пространство направлено к торцу, замыкаясь мехрабом мечети или церковным алтарем, а в жилье - каминном "бухара". Еще сильнее замкнутость проявляется в центрических структурах с их подчеркнутой вертикальной "осью вращения". Одновременно своими четко очерченными формами они контрастны ландшафту или городской среде, выделяясь как сильные ее акценты / мавзолеи, мечети, храмы/.



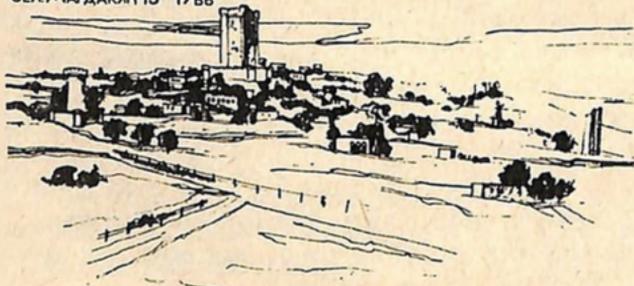
БАКУ 15—19 вв



Тбилиси 14—19 вв.



СЕП. МАРДАКЯН 13—19 вв



СТРУКТУРА, СИПУЭТ, ДОМИНАНТА И СВЯЗИ С РЕЛЬЕФОМ.

СИСТЕМА ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ КИЛИКИЙСКОЙ РУКОПИСНОЙ КНИГИ

1. Иллюстрационная система киликийской книги наследовала структуру книги Коренной Армении (хораны, портреты евангелистов, титульные листы, развитый христологический цикл), западных районов, входящих в пределы Византийской империи и Эдессы XI - XII веков (обилие маргиналий, листовые и текстовые миниатюры, манера исполнения). Скрещение в Киликии трех мировых культур - христианской, мусульманской и дальневосточной - способствует своеобразию книги Киликии.

2. Уже в XII веке определяются основной состав и принципы иллюстрирования. В евангелиях - 2с. (иногда еще 3 с.) Послания Евсевия и 8с. канонов в виде хоранов, запись-посвящение в виде хорана (новость) или миниатюра-посвящение, 4с. портретов евангелистов на разворотах с титульными листами каждого евангелия. Листовые миниатюры распределяются по евангелиям среди текстовых листов. Размеры книг уменьшаются. Вырабатывается киликийский изящный болоргир. Иллюстрируются также Послания, Маштоцы, Гомилия и "Нарек". Им свойственны разнообразные титулы, рубрикация, подобная евангельской.

3. В школе Ромклы образный мир и символика иллюстраций становятся богаче и разнообразнее. Канонам становятся "портреты-обеты" Евсевия и Карпиана в хоранах Послания. Посвящение уже на 2с. Окончательный вид получает титульный лист евангелий с красочным инициалом и растительной маргиналией с крестом справа. Тексты титулов полностью пишутся золотом или "мозаично" - сочетанием золота и красок. Литеры "опрavляются" красными "точками" и "усиками", как и декоративные мотивы. Оформляется маргинальный знак с буквенной нумерацией главных чтений, положенный впоследствии в основу декоративных маргиналий. Определяются типы букв и инициалов титулов и начала главных чтений. Письмо становится пластичнее.

4. Рослин обогащает систему Ромклы как маргинальными, так и текстовыми и листовыми сюжетными иллюстрациями. Вводит в хо-

раны фигуры пророков – новшество для этой эпохи. Инициалы титулов сливаются с символами евангелистов. У Рослина встречаются три типа сюжетных иллюстраций: листовые миниатюры с основными сценами христологического цикла монументального характера; текстовые миниатюры специфически книжного характера; необрамленные сюжетные маргиналии. Текстовые и маргинальные миниатюры исполняются в краткой иконографии в противовес листовым.

5. Традиции Рослина продолжает Придворная школа. В рукописях 70-х годов (Евангелия Керан и парона Васака) увеличивается число сюжетных маргиналий в краткой редакции. Запись-посвящение сочетается с миниатюрой-посвящением. Золоту придается большая роль – фон, ассист, текст титулов в сочетании с красками, орнаменты. Новостью являются зооморфные и птицевидные буквы титулов. С Придворной школой 70-х – 80-х годов связывается система оформления Евангелия 8-ми художников. Все миниатюры совмещены с текстом. Насчитывается семь видов текстовых и маргинальных иллюстраций в различных сочетаниях. Применен новый для армянских рукописей принцип циклической миниатюры. Рукописи 80-х годов ошеломляют богатством декоративных и орнаментальных мотивов, роскошью убранства, неразрывной связью в работе писца и художника (№ 9422, Чашоц № 979, № 2629). В сложнейшие переплетения орнамента вводятся бесчисленные фигуры, лица, животные, ню, маски, фантастические многоглавые существа. Хораны и титулы целиком обрамляются сложным убором, насыщенным многослойной символикой. Усложняется и вытягивается правая маргиналия титулов, в нее вписывается большое количество лиц. Текст пишется блестящим пластичным болоргиром с более гибкими формами букв. Слова почти отделяются друг от друга. Текстовый лист обретает свободное дыхание. В Чашоце появляются историзованные инициалы, красно-черное сочетание в текстовых листах, концовки, сюжетные иллюстрации четырех видов, каждый из которых разнообразен, как "тема с вариациями", много портретов. Возрастает роль "усиков" и "иглоков", определяющих "барочность" миниатюр. Еще большее значение приобретает золото, употребляемое и как цвет. Сочетаются золото разного оттенка, их фактуры: рельефное с гладким полированным. Иллюстрированная книга воспринимается как ювелирное произведение.

6. В школе Ованеса в 60-е – 80-е годы разрабатывается си-

стема иллюстрирования сборников и библий (№ 4243, 3450, 196, 195) – заставки, авторские портреты в виде текстовых и маргинальных миниатюр, маргиналии. Потребность уместить в небольшую книгу текст Библии привела к резкому уменьшению букв, к высокому уровню каллиграфии. Усиливается графичность иллюстраций. В Евангелиях № 7644 и 7648 появляются птицевидные инициалы, переходящие в последующие книги. В недрах школы Ованеса рождается новое геометризованное орнаментальное искусство Пицака, переход к которому падает на 90-е годы XIII и начало XIV века (№ 5736, 179, 5784, 10740, 180). Исчезают сюжетные миниатюры. Вновь, как в Коренной Армении, в состав евангелий вводится пролог и эпилог к четырем евангелиям. Стандартизируются типы инициалов, декоративных маргиналий. Намечается иероглифирование маргинальных сцен (№ 7691 и 242), унаследованное Пицаком.

7. Для системы иллюстрирования Саркиса Пицака характерно наличие нескольких листовых миниатюр (часто двух друг над другом) перед каждым портретом евангелиста. Но большинство рукописей листовых миниатюр не имеет. Возрождается интерес к сюжетной миниатюре в виде маргинальных и текстовых сцен в краткой редакции. Библии и другие книги продолжают систему иллюстрирования сборников школы Ованеса.

О ГОБЕЛЕНЕ ГРИГОРА ХАНДЖЯНА "ВАРДАНАНК"

В творчестве Григора Ханджяна тема "Вардананк" нашла отражение в гобелене, изображающем Аварайроковую битву.

В этом выдающемся произведении современного армянского изобразительного искусства получила развитие идея о героизме и самоотверженности армянского народа. Выбор сюжета дал возможность показать кульминационный момент напряжения в страшном столкновении и подчеркнуть непоколебимую волю и решительность народа отстаивать независимость родины ценой своей жизни.

Широкий охват действующих лиц говорит о стремлении показать общенародный характер битвы: перед нами предстают женщины и мужчины разного возраста и социального положения. Многих персонажей — участников битвы — автор воплотил в образах своих современников, что преследовало цель подчеркнуть великое значение этой битвы, имеющей определяющее значение в будущей судьбе армянского народа.

Психологическая трактовка композиции — результат соответствующего решения образов — придает содержанию произведения действительную глубину. Художественные средства, использованные в произведении, соответствуют требованиям гобеленов: монументальность решения, выдержанность пропорций и уравновешенность композиции, заключение ее напряженной динамики в рамки пирамидальной формы, что продиктовано идейным содержанием работы.

Колорит произведения ясный, умеренно-сдержанный по цвету, выдержан в традициях классического гобелена. Кое-где интенсивные красные и желтые тона использованы как организующие элементы композиции и для придания ей звучности. Четкий гибкий рисунок, лежащий в основе графической структуры композиции, воспроизводит человеческие фигуры и предметы в сложных ракурсах и положениях. Умело использованы светотеневые взаимоотношения.

Гобелен Григора Ханджяна — выдающийся образец и результат разработанного и завершенного в своей концепции авторского творческого метода художника.

АНИЙСКИЙ КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР
(О вопросе датировки)

В эпоху Багратидов столица Армении Ани переживала бурный расцвет. В условиях продолжавшегося примерно столетие мирного сосуществования с соседями экономическое положение страны несравненно улучшилось. Новый, небывалый расцвет переживала архитектура. В X – XI веках были созданы памятники архитектуры, многие из которых являются шедеврами армянского зодчества. Первое место в этом ряду занимает Анийский кафедральный собор, сыгравший значительную роль в смысле создания и развития новых направлений в архитектуре. Как отмечает И. Стржаговский, построенный зодчим Трдатом "Анийский собор с точки зрения Западной Европы принадлежит к ценнейшему, что только произвела на свет армянская архитектура ... как восточный исток готической архитектуры".

Исследование посвящено не столько архитектурно-искусствоведческому изучению собора, сколько некоторым из проблем, разъяснение которых весьма актуально. Во-первых, по мнению некоторых исследователей, план кафедрального собора в армянской архитектуре занимает изолированное место, не имея второго примера на протяжении более полутора тысячелетия, и он скорее всего создан под влиянием впечатлений "извне".

На самом деле план Анийского кафедрального собора лишь незначительно отличается от своих предшественников формами, местоположением и постановкой подкупольных пилонов. В целом он является своеобразной переработкой армянских памятников раннего средневековья: Текора, Одзуна, Мрена, Гаяне, Багавана и др.

Второй проблемой является вопрос о времени сооружения собора. Некоторые из современных ученых (Н. Токарский, К. Оганесян) пишут, что царь Смбат основал кафедральный собор непосредственно перед смертью: едва успев основать храм, он скончался. Это заключение является необоснованным. Сообщения историков Асохика, Киракоса Гандзакца, Самуэля Авети приводят нас к убеждению, что Смбат не только основал, но и занимался сооруже-

ем самой постройки и что парипа Катрамида начала возводить постройку не с фундамента, а продолжила и завершила недостроенное. Это означает, что начало сооружения собора приходится не на 988 - 989 год, а примерно на 985 год. Затем, во время сооружения собора не было перерыва от 4 до 12 лет, вызванного (как предполагают некоторые исследователи) уходом Трдата в Константинополь для реконструкции купола собора св. Софии, - строительство продолжали мастера.

Для определения даты окончания строительства собора важно также уточнение характера строительной надписи, ее чтение и расшифровка. Ознакомление и анализ трудов занимающихся надписью исследователей Шнаазе, Тексье, Кондакова, Стржиговского, а также Алимлана, Марра, Акиняна, Абрамяна, Авагяна приводит нас к убеждению, что строительство собора было закончено не в 1010-1012 годах (Абрамян, Авагян), а не позднее 999 - 1001 годов.

Третья проблема - вопрос о реконструкции храма. Н.Я.Марр считает, что памятник в дошедшем до нас виде является сооружением не I - XI, а рубежа XII - XIII веков и представляет собой результат коренной реконструкции экстерьера. Н.Токарский, который исследовал памятник на месте, не согласен с упомянутым мнением Н.Марра. В этом вопросе противоречивы также высказывания А.Якобсона.

Из ряда трудов А.Якобсона следует, что халкидонитство проникает также в сферу пластической отделки архитектурного произведения. Между тем декоративная аркатура зародилась в армянской архитектуре уже в VII веке.

Архитектура Анииского кафедрального собора является одним из золотых звеньев всей цепи армянского зодчества. Его строительство закончилось в 999 - 1000 годах, накануне ожидаемого христианами возвращения Спасителя. В течение веков собор не подвергался большим изменениям, полной смены облицовки не было, и пластичная отделка фасадов со своей декоративной аркатурой - дело рук великого архитектора средневековых Трдата.

ВОСТОЧНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В РЕЛЬЕФАХ АХТАМАРА

1. Скульптура Ахтамара (915 - 921 гг.) уникальна не только в истории искусства Армении, но и всего Ближнего и Среднего Востока. В первой половине I века в искусстве халифата изображения людей известны только на монетах Муктадир и в керамике, причем в керамике они весьма стилизованы. Этому памятнику посвящены исследования И. А. Орбели, А. Сахиясяна, С. Дер-Нерсисян, К. Отто-Дорн, М. С. Ишьяроглу, Г. Вахрамяна, С. Х. Мнацаканяна и других, которые всесторонне исследовали скульптуру Ахтамара, учитывая, в частности, восточные элементы - как восходящие к эпохе Сасанидов, так и аббасидские. Однако новые находки произведений искусства, обнаруженные при раскопках в Средней Азии, позволяют рассмотреть светские мотивы в искусстве Ахтамара в более широком контексте.

2. Гагик Арцруни изображен в короне и с нимбом. Корона в виде диадемы с двумя крыльями по сторонам и узорным выступом посередине, наверху которого помещен полумесяц с вписанным в него кругом. На затылке диадема была закреплена лентами, концы которых видны над плечами. Во второй половине X - начале II века подобные короны известны по медалям Бугдов и газневидскому серебряному блюду. Корон, синхронных ахтамарской, мы не знаем. Более ранняя корона такого типа изображена на серебряном блюде со сценой царского пира (И. А. Орбели, К. В. Тревер. Сасанидский металл, табл. 187, где корона сочетается с нимбом, бордюр которого оформлен так же, как в Ахтамаре. Блюдо изготовлено в начале IX века в Хорасане, для искусства которого характерно сочетание среднеазиатских (согдийских и тохаристанских) и иранских традиций. В частности, корона блюда восходит к доисламским коронам Согды (Пенджикент, Афрасиаб). Эти среднеазиатские короны в свою очередь восходят к сасанидскому Ирану, но не имеют там прямых прототипов. Считают, что при Аббасидах произошло возрождение сасанидских традиций. Это безусловно так, но надо учитывать, что при аббасидском дворе среди

иранцев преобладали хорасанцы, из которых в свою очередь заметную роль играли выходцы из Средней Азии. Исторические воспоминания о Сасанидах сочетались там с художественно-ремесленной традицией Средней Азии. Изображение Гагика в короне и с нимбом, символизирующим царский фарн, стоит в одном ряду с аналогичными изображениями иранских государей, которые противопоставили исламской теократической идеологии старье монархические представления.

3. В аббасидское время сложился канон сцены царского пира, господствовавший в странах Среднего Востока до XIII века: в отличие от поз сасанидских шахишахов пирующий царь сидит с поджатыми ногами, по сторонам от него стоят юные слуги. Прототип этих изображений известен в Средней Азии (Пенджикент, первая половина УШ в.). В виноградном поясе Ахтамара в соответствии с канонами изображена сцена царского пира. Слуга слева от царя держит в поднятой руке плод граната, как и слуга на серебряном хорасанском блюде. Гранаты подносили царям в праздник Михраган, который отмечали как Сасаниды, так и Аббасиды. Слуги показаны в распашных кафтанах с отворотами, подпоясанных наборными поясами с подвесками. Такие же пояса у царя Саула и у князя Саака Ардруни. В начале I века эти пояса и кафтаны являлись частью придворного парадного костюма, в частности при аббасидском дворе (живопись Самарры), где распространилась среднеазиатская мода. Детали наборных поясов с входящими одна в другую бляшками известны по археологическим находкам (Иран, Средняя Азия, Северный Кавказ). К.Отто-Дорн считала, что в виноградном поясе изображен халиф Муктадир со своей турецкой гвардией. Скульпторы Ахтамара умели достаточно точно передавать антропологические особенности. Стоящие слуги в этом отношении ничем не отличаются от других персонажей, тогда как конный охотник — единственное изображение турка с явно монголоидным лицом (можно показать, что это не позднее дополнение). Здесь представлена сцена царской жизни среди многих других сцен этого пояса, а не политическая декларация лояльности по отношению к сюзерену. По описанию Фомы Ардруни, аналогичные сцены царской жизни украшали купол дворца Ахтамара. Во всем виноградном поясе нет исторических эпизодов и исторических персонажей. Сцены пира некоего абстрактного царя чрезвычайно ха-

рактёры для искусства мусульманских стран (Р.Эттинггаузен, О.Грабар) и восходят к искусству доисламской Средней Азии.

4. С.Х.Мнацаканян обратил внимание на геральдические символы, сопровождающие фигуры членов династии Арцрунидов. Отметим, что многие из них (птица с головой барана, грифон, баран, горный козел, верблюд и др.), расположенные над изображениями других животных, могут быть объяснены, исходя из иранской концепции хварены (фарна) — царского величия, что естественно для Арцрунидов, некогда близких к Аршакидам.

5. Рельефы Ахтамара помещены на стенах христианской церкви, и все изображения, о которых шла речь, имели или могли иметь христианскую интерпретацию. Мы не пытались здесь исследовать содержание образов во всей их полноте, а стремились только показать, что скульпторы Ахтамара использовали, возможно, переосмысляя их, восточные (иранские и среднеазиатские) мотивы.

6. Изображения оружия и доспехов в Ахтамаре по своей документальности уникальны для X века. Голиаф показан как арабский воин: на нем ламеллярные доспехи в сочетании с кольчужным оплечьем, ламинарные наручи, цельнокованный шлем, в правой руке — рубящий меч с типичным для арабских мечей изогнутым перекрестьем, в левой — круглый щит. Доспехи Голиафа отличаются от доспехов святых воинов. Конская упряжь всех изображений идентична: строгие удила, широкая подпруга, стремяна, ремни обрubi, украшенные подвесками-лунницами. Сходство представленного в Ахтамаре воинского снаряжения с более ранним и более поздним в ряде стран Среднего Востока позволяет считать, что Ахтамар заполняет лакуну в истории восточного вооружения, которая приходится на X век.

КРЕПОСТЬ ХАЛИНЧКАР В ТАШИР - ДЗОРАГЕТЕ

В Багратидскую эпоху (IX - XI вв.) Ташир - Дзорагет благодаря своему орографическому положению играл роль естественного барьера на северных границах Армении.

С середины X века (966 г.) до начала XII века этой областью управляла младшая ветвь Багратидов - Кюрикиды, при них были построены многочисленные укрепления, которые составили единую оборонительную систему и защищали область от вражеских вторжений (Шаддаидов Гандзак, Атрпатаканского, Тифлиского арабского эмиратов). При строительстве укреплений учитывались и использовались горный рельеф и речная сеть региона.

Ташир - Дзорагет имеет разветвленную густую речную сеть, его главная артерия Памбак-Дебед делит область на две части - западную и восточную. В военно-стратегическом отношении более важной была восточная часть: по ее речным долинам (долины рек Кохб, Воскепар, Агстев) противник вторгся в пределы области.

Военно-оборонительные сооружения области в основном построены на горных вершинах. Однако стратегические задачи и рельеф заставляли строить укрепления и на речных мысах (Лори, Пгндзаанк), и в горных долинах.

В долинах укрепления строились реже, среди них выделяется крепость Халинчкар в долине реки Кохб.

Долина реки Кохб в X - XI веках была связана с торговой дорогой, идущей из Двина в Тифлис, которая указана в армянском "Итинерарии" X века. Из Двина дорога шла до поселения Кохб (здесь же находился "апаранк" - резиденция феодала), отсюда продолжалась до села Коти (древняя область Кангарк), после чего сворачивала на север до Тифлиса, а оттуда продолжалась до Хунаракерта и Партава.

Для защиты отрезка дороги Кохб - Коти важное значение имела оборона Кохб-"апаранка": вторгшийся через речную долину противник, захватив Кохб, мог дойти до реки Дебед (Бердудж).

До Кохба можно было дойти также через Кангарк, по упомянутой выше дороге (например, в начале X в. Эмир Атрпатакана

Юсуф вторгся в Ташир - Дзорагет через Кангарк). Для защиты отрезка Кохб - Кангарк при Кюрикидах были построены две крепости: около Кохба построили крепость Халинчкар, а в Кангарке - Гаг, которая являлась пограничным укреплением Кюрикидов.

Халинчкар - оригинальное оборонительное сооружение области Ташир - Дзорагет, находится в окрестностях села Бердаван Ноемберянского района Армянской ССР. Археологи Л. Барсебян и Ж. Хачатрян, посетившие памятник в 1962 году, верно отождествили крепость села Бердаван с древним Халинчкаром.

Для строительства крепости выбран холм, возвышающийся на правом берегу реки Кохб, перед ним простирается речная долина, а позади - невысокие горы. С холма можно наблюдать за прилегающим отрезком речной долины. Как фортификационное сооружение Халинчкар является одной из мощных крепостей Ташир - Дзорагета благодаря насыщенной оборонительной системе.

План крепости изнутри представляет приблизительно прямоугольник, вытянутый с юго-запада на северо-восток; единственная гладкая стена крепости юго-западная (со входом), ее защищали с двух угловых башен. С остальных трех сторон крепость застроена башнями, расположенными довольно близко друг от друга, некоторые из них (противостоящие долине) имеют бойницы.

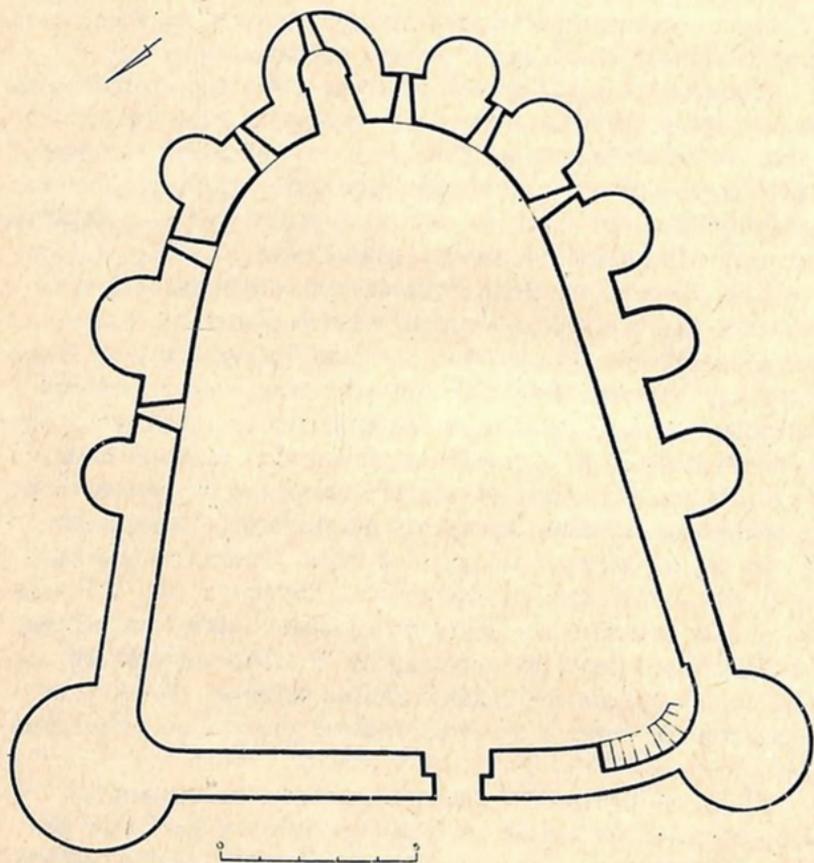
Крепость, очевидно, была двухэтажной: во внутренних стенах сохранились гнезда для бревен междуэтажного перекрытия.

На первый взгляд кажется, что плохо защищен вход в крепость: здесь нет фланкирующих башен и бруствера (как в Пндзанке - ныне Ахтала), нет также предвратной башни (как в Лори). Но в Халинчкаре роль фланкирующих башен выполняют угловые башни, а внутри, рядом со входом, имеются ступени, по которым поднимались на стену и с высоты угловых башен и со стены поражали противника.

Халинчкар построен в местности с открытым ландшафтом - это крепость горно-долинного типа. Здесь нет крутых скал или других естественных факторов, поэтому оборонная мощь крепости в основном достигается увеличением численности и густоты опорных оборонительных пунктов - башен, а также окоп-бойниц.

Крепость Халинчкар интересное и оригинальное фортификационное сооружение, представляющее интерес для изучения фортификационных укреплений горно-долинного типа Багратидской Армении.

КРЕПОСТЬ ХАЛИНЧКАР. ПЛАН.



ВЕТХОЗАВЕТНЫЕ СЖЕТЫ В РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОЙ ПЛАСТИКЕ АРМЕНИИ И ГРУЗИИ

1. Начальный этап становления и развития средневекового искусства в Армении и Грузии, так же как и во всех странах, принявших христианство, был связан со сложными социально-политическими и культурными явлениями, сущность которых в полной мере раскрывается при изучении различных отраслей искусства этой эпохи. Принятие христианства явилось стимулом к освобождению культуры этих народов от эллинистическо-римского влияния.

Это была сложная и противоречивая эпоха. С одной стороны, христианская церковь требовала от искусства единообразия, определенной стандартизации; с другой — народы, освободившиеся от греко-римских художественных образов, получили возможность вновь обратиться к исконным национальным традициям. Схемы и образы, предлагаемые новой религией, требовали нового подхода в решении необычных для старых мастеров художественных задач, которые каждый народ решал, опираясь на сокровищницу собственного национального искусства. Основной задачей творцов нового искусства являлось создание новых, непривычных художественных образов, которые должны были стать доходчивыми, доступными для широких народных масс. В этом состояло своеобразие эпохи раннего средневековья.

2. Одной из значительных групп памятников раннесредневековой пластики Армении и Грузии являются каменные кресты и стелы, в рельефах которых проявилась цельная система раннесредневековой символики. В этих рельефных композициях, отличающаяся специфическими художественными качествами, можно проследить создание и развитие иконографических программ, поиски композиционных схем, отвечающих требованиям новой религии.

В этих древних христианских пластических произведениях привлекает особое внимание применение целого ряда изобразительных символов, адекватных новым религиозным образам и понятиям.

3. Функция каменных крестов и стел подразумевала доступ-

ность рельефных изображений. Предмет поклонения — каменный крест, стела — со всей своей образной системой представлял собой своеобразную композиционную схему, иллюстрирующую определенные понятия, теологический смысл которых свидетельствовал о тщательной продуманности всех элементов декора и о прекрасном понимании древними мастерами изображаемых ими магических формул.

4. В рельефных украшениях каменных крестов и стел прослеживаются определенные закономерности в подборе сюжетов. Значительное место отводится на них ветхозаветным сюжетам, причем отбор их четко ограничен: Даниил во рву львином, Три отрока в печи огненной, Жертвоприношение Авраама, Грехопадение. Подбор этот обусловлен глубоким пониманием древними мастерами Армении и Грузии символического смысла сюжетов. Образы Ветхого Завета, их сложные взаимоотношения с новозаветными темами, специфический характер композиционных схем указывают на широкий круг культурных и религиозных взаимосвязей этих стран с окружающим миром.

Следует отметить тесную связь определенного отбора ветхозаветных сцен на рельефах раннехристианских стел с композиционными схемами древнейших росписей катакомб. Ветхозаветные сцены Спасения относятся к тому кругу тем, которым отдавалось предпочтение в рельефном декоре раннехристианских саркофагов, в рельефах пластин слоновой кости.

Исследования, проведенные в области литургии раннего средневековья, позволяют предположить, что тематика рельефных композиций каменных крестов и стел определялась характером литургии той эпохи.

5. Раннехристианские рельефы на стелах и крестах Армении и Грузии свидетельствуют о тесной связи этих стран с культурными центрами христианского Востока. Тщательное исследование этой группы памятников показывает, как претворялись темы и сюжеты христианского мира у разных народов в оригинальные пластические образы, в создании которых так сильно ощущаются местные народные традиции, придающие особый характер пластическим произведениям раннего средневековья.

ИЗУЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КРЕСТА НА ВЫХОДНЫХ
ЛИСТАХ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ГРУЗИНСКИХ И АРМЯНСКИХ
РУКОПИСЕЙ

1. Крест, как символ победы христианства и заменяющий изображение Христа, с древних времен чтимый в Грузии и Армении, получил отражение и в художественном оформлении рукописных книг. В качестве самостоятельной темы крест встречается на выходных листах грузинских и армянских четвероглавов (он изображен также в других рукописях церковного содержания).

Трактовка темы креста на выходных миниатюрах известна в ранних украшенных кодексах. Изображения креста также встречаются на кожаных тисненых переплетах и чеканных окладах. Нами привлечен материал, хранящийся не только в столичных книгохранилищах (Институт рукописей им. К.Кекеладзе ГрузССР и Матенадаран им. Месропа Маштоца), но и за рубежом (по опубликованным статьям и монографиям).

2. В докладе рассмотрены типы креста, разнообразие орнаментальных мотивов, декоративное решение обрамлений в зависимости от стиля и художественного направления (можно выделять изображения креста "народного" течения, выполненные самим переписчиком).

В грузинских и армянских рукописях, в основном, встречаются два вида креста: Квадрифолий — четырехлопастный (равнобедренной формы) и Голгофский (животворящий) тип, определенные хронологическими рамками (наблюдается и переходный этап и повторение ранних форм).

3. Несмотря на тесную связь художественного оформления грузинской рукописной книги с византийским книжным декором, подбор фронтисписных композиций в грузинских четвероглавах (Девисо и изображение Креста) полностью определяется художественными установками, принятыми в искусстве Грузии, а именно в декоративной системе настенной живописи. Изображение креста, украшающего выходной лист, также следует формоизменениям, принятым в очерченных архитектурных планах и в фасадной орнаментике.

тики грузинских церквей.

4. Украшение выходного листа грузинских и армянских рукописей с изображением Креста восходит к восточным, а именно к "антиохийско-александрийским" традициям. Можно указать сирийские и коптские рукописи, изображавшие кресты на фронтописах с раннего периода (см. также рукописи, связанные с синайской рукописной школой).

ПАВЛИН И КУБОК В ОРНАМЕНТАЦИИ ДРЕВНЕАРМЯНСКИХ РУКОПИСЕЙ

Центральный мотив армянской мозаики Дамаскских ворот в Иерусалиме, датируемых VI веком, представляет собой композицию из двух павлинов, обрамляющих амфору с виноградной лозой. Аналогичные мотивы встречаются также в миниатюрах, украшающих таблицы канонов или портреты евангелистов в разных рукописях. Например, два павлина в сопровождении других птиц или без них обрамляют кубок, чашу или потир в евангелии Мугни XI века (над хоравами), в евангелии 1066 года (над титульным листом Марка), в евангелии, украшенном Авагом в 1257 году (над хоравами), в рукописи № 7699 Матенадарана (над титульным листом Луки), в евангелии из Малатии 1268 года (над посланием Евсевия Карпиану и над хоравами). Две птицы (но не павлины) обрамляют кубок над головой восседающего Христа в Эчмиадзинском евангелии 989 года. Следовательно, мы имеем дело с древним мотивом, хорошо представленным в армянском искусстве, хотя форма центрального сосуда и род изображенных птиц подвергаются некоторым изменениям.

Ясно, что наличие этого мотива над страницами канонов или над титульными листами объясняется в первую очередь его симметричной и продолговатой формой, очень подходящей для фронтона, иногда заходящего на поля рукописи, а также его чисто декоративной ценностью. Чудесная птица павлин восторженно упоминается в труде Езника, в древнеармянском переводе Филона, в Географии Аваняна Ширакаци, в Книге Хрий и у Григора Аршаруни.

Однако возникает вопрос: не объясняется ли какой-либо символической причиной присутствие этого мотива в начале евангелий — самых главных сочинений Нового Завета? Из-за своих покрытых глазками крыльев, похожих на крылья херувимов, павлин считался символом бессмертия. С другой стороны, чаша или кубок могут представлять Разум или божественную мудрость. В 4-м трактате Корпуса Герметикума, составленного в Александрии во II веке н.э., ученик Тат спрашивает своего учителя Гермеса Тримеда: "Зачем же, о Отец, Бог не наделил Разумом всех?" А учитель отвечает: "Потому что он захотел, сын мой, чтобы Разум был представлен душам как награда, которую они должны завоевать..."

Он им наполнил большой кубок, который отправил на землю и приставил к нему глашатая с приказом провозглашать сердцам людей: "Крестись - это в твоей власти - в этом кубке, веруя, что вознесешься к тому, кто пристал на землю кубок, ведь ты знаешь, почему обратился к существу". Все те, которые обратили внимание на проповедь и которые крестились в кубке разума, стали причастны к познанию и сделались совершенными людьми" (СН IY, 4).

Этот текст особо интересен тем, что он позволяет судить о значении кубка, фигурирующего в начале армянских евангелий, и потому, что он связывает этот символ с идеей крещения и пророчества, истолкованных в свете языческой философии. Принять проповедь божественного Разума (керигма - кароз) означает быть крещеным в кубке и стать совершенным человеком, т.е. "сделать славнейший выбор, который обожествляет человека" (СН IY, 7).

Этот символизм, плод синкретической философии Александрии (где до восстания II5 г. жило много евреев, а крещения новообращенных были так же часты, как и разнообразные приобщения к языческому таинству), мог легко использоваться в орнаментации евангельских текстов, истолкованных как источник якобы божественной мудрости. Слово (логос - бан) божье - евангелие - здесь представлено как кубок Разума (ноус - митк), ниспосланное на землю, дабы вернуть людей к божественному состоянию приобщением, требующим сначала постижения керигма. В этих условиях представление кубка как самого символа евангелия и тех, кто к нему приобщился, как получивших бессмертие, под видом павлинов, могло показаться логичным. Весьма парадоксально, что, как и доказываются выше приведенными текстами Корпуса Герметикума, орнаментация евангелия, кажется, руководствуется в этом случае мотивом более ранним, чем христианство, и принадлежащим мудрому язычнику Гермесу Трисмегисту.

В VI веке этот мотив впервые появился в Палестине, где нашли прибежище некоторые еврейские философы, изгнанные из Египта после II5 года. Но его можно также прямо связать с Александрией, так как он наиболее часто фигурирует над канонами Евсевия и Посланием Евсевия Карпиану. Может быть, ввоз этих александрийских текстов, помещенных в начале евангелия, и сопровождающих их декоративных мотивов можно приписать Корну и Гевонду, побывавших в Византии (примерно в 431 г.).

Мы анализируем также средневековые комментарии на тему таблиц канонов.

АРХИТЕКТУРНОЕ РОДСТВО МЕЖДУ АРМЯНСКИМИ
ГАВИТАМИ И ЖАМАТУНАМИ И ВИЗАНТИЙСКИМИ "ЛИТИЯМИ"

Было бы целесообразно согласовать современную терминологию афонского "католикона", которая сейчас используется на Горе Афон. Итак, "католикон" имеет следующие подразделения:

1. Святилище (ἱερόν) является восточной частью здания, отличающейся от "наоса", которая делится на три части — часть самого святилища, или "бёма", в середине, имеющая с двух сторон два более низких отделения, обычно симметричных, называемых "парабмата". Северное называется "протезис", южное — "диаконикон".

2. Сам "наос" — центральная прямоугольная часть с четырьмя колоннами, с двумя боковыми апсидами на севере и юге, находящимися на поперечной оси и называемыми "хоростасия", или "хория", или "хор".

3. На западе "баоса" в некоторых католиконах простирается обширное пространство, прямоугольное, с двумя колоннами, которое в негреческой научной литературе называют "нартекс" или "широкий нартекс". Однако термин, принятый на Горе Афон для обозначения этого широкого отделения, предшествующего "наосу", является "лити". В византийской архитектуре пользуются термином "нартекс" для обозначения того продолговатого, поперечного вестибюля, который предшествует "наосу". В общем "нартекс" не является необходимым атрибутом византийской церкви, а скорее чертой константинопольской архитектуры и областей распространения ее влияния, из которых Афон — одна из самых преданных. "Узкий нартекс" — очень удачный термин Ж.Мийе — является одной из характерных черт афонских церквей и тех, которые предшествуют Чиландару, как, например, Лавра, Ватопеди Иверон, Ксенофонтос, Ставроникита и многие другие, и тех, которые следуют за ним, как, например, Пантократор, Дионисий и т.д. Следовательно, было бы полезно отличать две разновидности "нартекса" — "узкий нартекс" и "широкий нартекс", — пользуясь исключительно только термином "лити" в случае Чиландара и других примеров Го-

ры Афон, таких же "широких", имеющих две или четыре колонны
яла без них. Такова, во всяком случае, практика на Горе Афон.

Можно отметить, что самая древняя "лито" — это "лито"
двухколонная Панагия Хозмос Лукаса, которая является составной
частью здания, датируемого серединой X века и считающегося при-
надлежащим влиянию Константинополя. В то время "лито", как ар-
хитектурная форма, никогда не встречается в области Столицы,
ни в текстах, ни в сохранившихся памятниках. Должно было прой-
ти два века, прежде чем появятся "литы" в Греции, как, наприм-
ер, та, что была добавлена в середине XII века к существующему
зданию в Хозмос Мелетосе (с двумя колоннами), или та, что в
Салгматосе является составной частью здания и датируется второй
половиной XII века (с четырьмя колоннами).

"Литы" были также добавлены к уже существующим памятни-
кам в Сербии, чуть позже, как в Зиче в 1220 — 1234 годах, свя-
тени Саввасом, по образцу никийского прототипа — что, кстати,
оспаривается — или в Студенице, где "нартеко" Радолава был
добавлен в 1227 — 1234 годах. Надо отметить, однако, что в
сербских примерах "литы" не сливаются с основным зданием, тог-
да как в Греции они являются его составной частью.

Можно также обратиться к огромным армянским "гавитам" и
"ламатунам", которые добавлялись к уже существующим зданиям,
первый в 1038 году, а несколько других между 1181 и 1225 года-
ми. Здесь также следует отметить, что эти большие вестибюли
своим стилем отличаются от церкви, не сливаются с памятником и
не служат тем целям, что византийские "литы".

Приведенные примеры, кроме Панагии Хозмос Лукаса в Греции
(середина X в.) и Оромоса в Армении (на век позже), группиру-
ются в очень короткий период (вторая половина XII и первая
треть XIII века). На карте они как бы расставлены вокруг геогра-
фического центра, которым является Константинополь. Не имея
никаких следов формы, похожей на "лито", в Столице, можно ли
закончить, что географический центр является также центром
распространения влияния? Или, наоборот, следует уделять внима-
ние тем теориям, по которым Столица была окружена разными сфе-
рами влияния в период ее ослабления, политического или культу-
рного.

"Лито" Декана и Чаландара, очень отличающиеся друг от

друга, как и некоторые, ныне неизвестные, "литии" Горы Афон, появляются в XIV веке, хотя нет современных параллельных примеров на византийских землях: "литии" "католикона" Пророка Элии в Фессалониках должны рассматриваться как добавление XVI века. Наоборот, можно привести несколько примеров (XIII - XIV вв.) и в Греции, и в Сербии, где добавление "нартексов", узких или широких, без колонн, является обычным делом; в Сербии это может рассматриваться как ответвление типа однонефной церкви.

Влияние сербского плана на план румынских церквей было отмечено, много раз. А нас интересует то, что более или менее развитый "нартекс" приобретает размеры, почти равные размерам "наоса". Именно этот большой "нартекс", обогащенный внутренними колоннами, оказал влияние на афонские "литии" XV и XVI веков.

Эта специальная архитектурная форма с двумя, четырьмя колоннами или без них, встречающаяся на Афоне, в Метеорах и в других областях материковой Греции (например, в Антанице) и структурально напоминающая греческие "литии" X - XII веков, имела последовательное и блестящее продолжение в XIII - XV вв. и даже в XIX веках, особенно на Афоне, где она применяется везде, начиная с самых маленьких церквей, "скитес" и "келий", и кончая большими кафедральными церквями, как Лавра (1814 г.), Дионисию (после 1840 г.) и Паисократор (1847 г.).

Проблема архитектурного родства между византийскими "литиями" и армянскими "навитами" и "жаматунами" представляет особый интерес и заслуживает изучения. Именно эту проблему мы собираемся вскоре начать изучать на гостеприимной земле Армении.

ИЗОБРАЖЕНИЕ СВЯТЫХ ВОИНОВ В АРМЯНСКОМ СРЕДНЕВЕКОВОМ ИСКУССТВЕ

В армянском средневековом искусстве, начиная с раннего периода и вплоть до XIII века, изображения святых воинов занимают значительное место. Они встречаются в рельефах, фресках, рукописях. Эти работы по сей день не являлись темой специального исследования. Следует, однако, заметить, что краткие упоминания о них встречаются в трудах ряда ученых.

Наша задача — представить принятых и наиболее популярных в Армении святых воинов, в общих чертах показать иконографические их особенности, проследить связь с народными верованиями, легендами и, наконец, выделить то своеобразное, что отличает их от образов, созданных в других странах.

Святые воины часто изображались разными христианскими народами. Из плеяды святых воинов каждый народ отдавал предпочтение одному. В Часослове 1485 года (Мат., № 8628) писец-монах Мовсес заступничество св. воинов начинает так: "Заступничество св. Саргиса и сына его Мартироса, св. Феодора, св. Георгия, св. Феодора Стратилата, св. Меркурия".

Не случайно писец начинает перечисление имен святых воинов именно с Саргиса (Сергий). Св. Саргис являлся национальным святым и среди воинов занимал в Армении особое место, подобно св. Георгию в русском или грузинском искусстве.

Мы представляем святых воинов в той последовательности, которую избрал писец XV века.

Древнейшее изображение св. Саргиса сохранилось в церкви Лмбат (УП в.). Он представлен со св. Георгием в парной композиции. В руках озятые держат жезлы, завершающиеся крестами. Иная иконография в рельефе церкви Сурб-Хач Ахтамара (915–921 годы). Святой здесь изображен вонзающим копьё в шею льва. Можно привести и другие иконографические формы. В течение всего средневековья сохраняется многообразие их форм, однако большую распространенность и устойчивость получает одна из них, позволяющая среди сонма святых воинов легко различить св. Саргиса:

как правило — он на белом коне вместе с сыном Мартиросом.

Рукописи Матенадарана № 6305 (начало XV в.), 8650 (1835 г.), 6378 (1477 г.), 4I (талисман 1836 г.), Венская армянская рукопись № 986 (1675 г.), № 556 (XII в.), Иерусалимская армянская рукопись № 95 (1331 г.), фреска из армянской церкви Бетлеем (1627 — 1628 гг., Новая Джульфа).

Култ св. Саргиса пользовался огромной популярностью в Армении. Народ называл его "атенаас", т.е. "вовремя поспевающий". Воспевался он в народных легендах, песнях, молитвах.

В житиях святых воинов упоминаются два Феодора: Феодор Тирон и Феодор Стратилат. Феодор Стратилат являлся племянником первого и был назван Феодором в честь своего дяди. Чудо с драконом — то главное, что отличает Тирона от Стратилата. В искусстве были выработаны иконографические формы каждого из них, и тем не менее художники не всегда придерживались точной их иконографии или же по незнанию Феодора Тирона представляли как Феодора Стратилата.

Распространенные в Армении изображения этих святых (насколько позволяют судить сохранившиеся памятники) в основном повторяют привычные в Византии и на Востоке образы.

Интересная миниатюра сохранилась в одной из рукописей Матенадарана (№ 6305). Конный воин поражает копьем дракона, а в правом углу миниатюры изображена женщина с простертыми в сторону святого руками. Фрагментарно сохранившаяся на миниатюре надпись "...Спас от дракона и дракона..." свидетельствует, что здесь изображен воин Феодор Тирон, а женщина, которую согласно греческому апокрифу спасает воин, — его мать. Художник передал укоренившиеся иконографические особенности лика святого о заостренной длинной черной бородой.

Нужно отметить, что из известных нам в армянском искусстве изображений святых воинов в этой рукописи сохранились наиболее впечатляющие.

В христианском искусстве особое место принадлежит св. Георгию.

Различные редакции агиографической литературы, посвященной св. Георгию, иконографические формы, связь с языческими божествами и отражение его образа в песнях и обрядах самым тщательным образом исследованы.

Как в византийском и русском, так и в армянском искусстве изображение св. Георгия прошло определенные семантико-иконографические этапы: от мученика, пешего воина (пергаменный защитный лист IX в. из рук. № 3974, 1678 г.; одна из фресок церкви "Кобайр", 1282 г.) до сражающегося с драконом конного святого (Мат., № 6305, XV в.; № 4818, 1316 г.; № 41 – талисман 1836 г.; № 2112, 1712 – 1713 гг.; № 6203, 1700 г.; № 30 – талисман XVII века).

За время своего многовекового существования образ св. Георгия в изобразительном искусстве разных народов получил свои самобытные черты.

В Грузии, например, был принят диоклетиановский извод, когда воин поражал не дракона (как в византийском или русском искусстве), а царя Диоклетиана.

В Армении также был выработан свой особый иконографический вариант, где святой поражает связанную фигуру, олицетворяющую "дьявола". Такая форма встречается в рельефах Ахтамара, в рукописи Торооса Таронаци и др. (Мат. № 6289, 1323 г.).

В армянском средневековом искусстве встречаются изображения и других святых воинов, что нашло отражение в нашем докладе.

КНИГА ОВАНЕСА ДЖУГАЕЦИ КАК ЦЕННЫЙ ИСТОЧНИК
XVII ВЕКА ПО ИСТОРИИ АРМЯНСКОГО ИСКУССТВА

1. Для освещения истории искусства имеет важное значение не только художественное, но и литературное наследие прошлого, особенно если автором этого литературного наследия является не кто иной, как мастер изобразительного искусства. Подобные литературные произведения дают ключ к объяснению не только творчества данного художника, но и эстетических принципов, искусства его времени, представлений об общественной роли и значении форм искусства.

2. Хотя в течение последних десятилетий проделана большая работа по изучению как важных памятников армянского искусства, так и письменных источников, однако выясняется, что все еще остаются малоизученными или вовсе не изученными рукописные и печатные первоисточники, исследование которых может пролить свет на некоторые вопросы истории армянского искусства.

3. Для исследования истории армянского искусства, в частности армянской живописи XVII - XVIII веков, на наш взгляд, имеет важное значение рукописные и печатные сочинения видного художника, философа, логика, грамматика и общественного деятеля Ованеса (Мркуза) Джугаеци (1643 - 1715). С этой точки зрения особенно ценно значение его важнейшего труда - "Книги овященнодействил", написанной им в 1696 году. Этот труд Джугаеци дошел до нас в двух вариантах. Расширенный вариант хранится в Матенадараве (Мат., № 1935, автограф), а краткий, существенно переработанный самим автором вариант был издад известным армянским просветителем Арутюном Пмавопяном в 1812 году в Мадрасе под заглавием "Книга, называемая овященнодействием".

4. Сочетая богатый опыт живописца и глубокие философские знания, Ованес Джугаеци излагает в ней ряд интересных рассуждений об искусстве, в частности, о живописи, важнейшие из которых, на наш взгляд, заключаются в следующем:

а) в любой области искусства успех художника в первую очередь обусловлен его творческим замыслом;

б) совершенный творческий замысел еще не является достаточным условием для создания столь же совершенного произведения искусства; необходимо, чтобы мастер, например художник, в процессе осуществления его сочетал все свои творческие способности и навыки, полностью изолировался от окружающей среды, сосредоточил все свое внимание на натурщике, или, как он сам говорит, художник должен готовиться к творчеству "всеми способностями, зрением, умом, размышлениями и всеми пятью внутренними ощущениями и наипаче всеми своими замыслами вглядываться в прообраз, перед которым он стоит, чтобы идентично воспроизвести замысел" [Книга, называемая священнодействием, с. 129 - 130];

в) представляя собственные чувства в период творческого вдохновения, Джугаеци пишет: "Я, недостойный, прекрасно знаю это искусство, когда хочу написать какую-нибудь картину, если задуманный замысел хоть малейшим образом поколеблется в ту или иную сторону - тотчас же нарушается тождество прообраза и замысел не претворяется" [там же]. Вот поэтому, продолжает он, "когда хочу заниматься этим делом, я так уединяюсь, что даже дыхание свое в себе задерживаю, и затем всецело стараюсь претворить его в жизнь" [там же].

Эти и аналогичные мысли Джугаеци, как попытка анализа собственных чувств в творческом процессе, являются одним из наиболее древних известных нам в истории армянского искусства фактов.

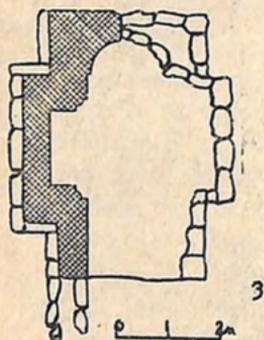
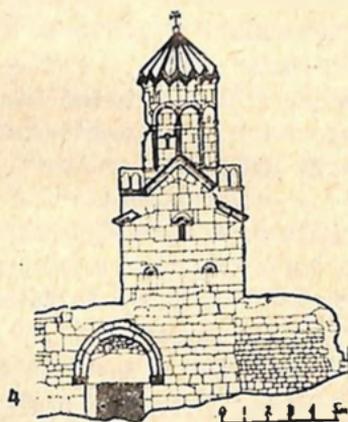
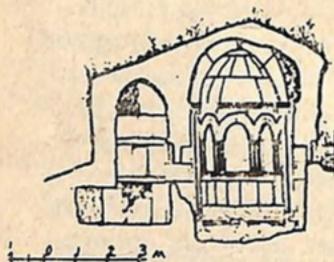
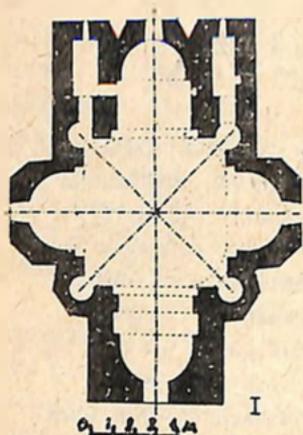
5. Анализ дошедших до нас мыслей Ованеса Джугаеци (некоторые из его сочинений были сожжены современными ему реакционными клерикалами) о живописи показывает, что он, как художник, живший и творивший в условиях персидской действительности, с одной стороны, вынужден был отдавать дань господствующему в той среде эстетическому принципу копирования натуры, а с другой - защищал идеи творческой свободы.

6. Сравнительный анализ аналогичных суждений Ованеса Джугаеци и современного ему испанского художника Антонио Паломиньо (1653 - 1726) о творческой свободе и несвободе, о том, следует или не следует считаться со вкусами заказчиков, показывает, что различные социально-политические и научно-культурные условия породили различные эстетические воззрения и представления и, следовательно, разнородную живопись.

КОНЦЕПЦИЯ ПОМИНОВЕНИЯ В АРХИТЕКТУРНОЙ КУЛЬТУРЕ АРМЕНИИ, СТРАН ЗАКАВКАЗЬЯ И ПЕРЕДНЕГО ВОСТОКА

К числу наименее изученных компонентов наследия Армении и сопредельных стран относится концепция поминовения, связанная воедино устное народное творчество и мемориальную архитектуру. Она оказала большое типобразующее влияние на строительную и художественную культуру Армении, стран Закавказья и Переднего Востока и до, и после распространения христианства (сохранив свою роль впоследствии, когда некоторые государства региона приняли ислам). Корни концепции поминовения уходят к ранним этапам развития цивилизаций Востока; она обладала значительным консерватизмом, противодействовавшим существенному изменению типологии поминальных построек. Как известно, близость архитектурного языка Армении и сопредельных стран на рубеже принятия христианства была обусловлена преемственностью позднеантичных традиций, ролью высокоразвитой строительной культуры парфянского и сасанидского Ирана, а также распространением эллинистических верований и маиздизма на всей территории региона, что подтверждено археологическими находками последних лет. Закономерно, что при всех конфессиональных различиях архитектура поминальных сооружений региона отличалась структурным единством на уровне первичных образцов, четкой эволюционной взаимосвязью и преемственностью традиций. Такое положение прослеживается при анализе малых мемориальных символов Армении и прилегающих стран (обелисков и стел с памятными надписями, восходивших к древневосточным цивилизациям; отдельно стоящих мемориальных колонн, тяготевших к античному миру; раннехристианских крылатых крестов, перекликавшихся с образом Распятия; армянских хачкаров IX - XIII вв. и т.д.). Аналогичные тенденции характерны и для связанных с поминовением монументальных построек, имевших внутреннее пространство (которое, за редким исключением, использовалось для поминальных церемоний). Именно в свете концепции поминовения следует рассматривать генезис

1. Зорадир, VII в. — поминальная церковь
родовой усыпальницы Арирунидов.
2. Бхено Нораванк — мемориальный храм
епископа Ованеса, 1058 — 1062 гг.
Разрез с видом на восток.
3. Мармашен, XI в. — центричная кресто-
образная часовня близ могилы кня-
гини Софии.
4. Татев, двухъярусная церковь — усы-
пальница 1067 г. Восточный фасад.
5. Самани, двухъярусная церковь — усы-
пальница Абрикидов и Захаридов с
тремя поминальными часовнями.
X — XIII вв. Западный фасад (реко-
струкция О. Х. Халпахчяна).



трех основных архитектурных идей - центричности, четырехстолпная и ярусности. Ранние их этапы восходят к дохристианскому мемориальному зодчеству Среднего Востока и античной ойкумены, где были заложены основы средневековых поминальных сооружений и Армении, и стран окружающего мира.

Рассмотрим формирование этих трех архитектурных идей.

1. Центричность. Вполне естественно, что многочисленные раннесредневековые памятники Западной и Восточной Европы, Малой Азии и Закавказья, относимые к типу малых центричных (в том числе памятники Армении V - VII вв.), характеризуются большой типологической общностью. Она уходит корнями в концепцию поминования, обусловившую преобладание функций и пространственного образа этих построек, служивших в основном мавзолеями и поминальными часовнями. Их генезис принято связывать с центричными катакомбами типа "cella trichora" (аналоги которых, датируемые IV в., выявлены экспедицией Н.Я.Марра в Ани), с центричными мавзолеями и героолиями античного мира, а также с процессом эволюционного формообразования ранних четырехстолпных, преимущественно поминальных сооружений с шатровыми куполами, распространенных в Иране и Малой Азии в последних веках до новой эры и первых веках новой эры (в Армении этот процесс засвидетельствован на примере последующего обстраивания "сооружения с 4-х пилонами" в Ани). Определенную роль в создании малых купольных сооружений, видимо, сыграло также осуществление в камне снотем перекрытия народного деревянного жилища Закавказья, Малой Азии и Среднего Востока.

2. Четырехстолпие. Эта система организации внутреннего пространства генетически восходит к балдахинобразным надгробиям античной Сирии и маздэистским святилищам типа "чхартаг", где священный огонь возжигался "в память души". Хронологически и типологически близкие памятники выявлены и в Армении, и в Грузии, и в Азербайджане. Дальнейшая эволюция четырехстолпие прямо связана с концепцией поминования, поскольку большинство четырехстолпных храмов раннесредневековой Армении и Грузии (базилик и крестовокупольных сооружений) переключается либо с памятью о распространении христианства (Эчмиадзин, Одзун), либо с памятью о модах святых, почитаемых погребениях, культом мучеников (Ашц, Текор, Мрен, Цроми, Гаяне, Багаван). Впослед-

ствии именно четырехстолпие стало композиционной основой большинства гавитов — родовых усыпальниц Армении XI — XIII веков. Симбиоз четырехстолпия и центричности, сложившийся в ходе трансформирования мемориальных балдахинов Востока, стал структурной основой последующего развития ряда типов купольного зодчества христианского мира. Истоки этого процесса, в частности, можно видеть в облике надгробных балдахинов Армении X — XII веков, которые и в функциях, и типологически мало отличались от прототипов полутора-двухтысячелетней давности.

3. **Ярусность.** Ее связь с поминовением восходит к древнему зодчеству Малой Азии и Ирана. В раннесредневековой Армении традиция мемориальной ярусности оживилась после принятия канонов, запрещавших (в отличие от Византии) хоронить внутри храмов. Были созданы различные типы двухъярусных церквей-усыпальниц, с крытой первого и поминальной часовней второго яруса (Ахц, Каренис, Ани, Цахац-кар, Ваанаванк, Татев, Егвард, Карби, Нораванк, Капутан, Ованес Карапет ванк и пр.). Связанная с концепцией поминовения эволюция мемориальной ярусности переключалась и с видоизменением типологии, о чем можно судить по двухъярусным памятникам Грузии и мусульманским двухэтажным мавзолеям Малой Азии, Ирана, Азербайджана и Средней Азии.

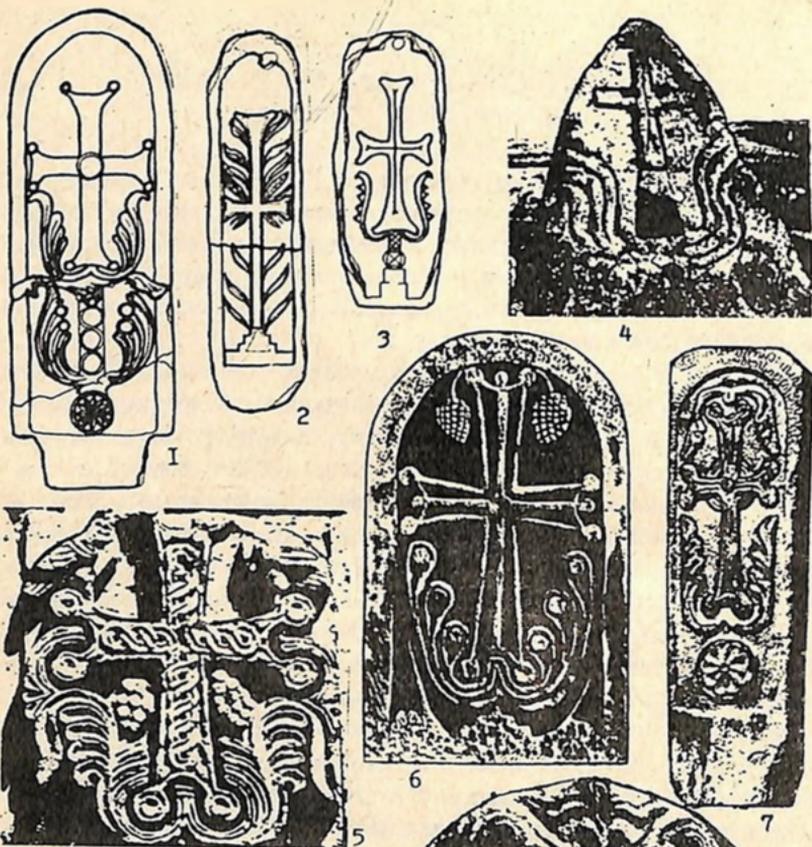
Феодальная расчлененность Армении IX — XII веков повлияла на воплощение поминальных традиций в архитектуре и скульптуре страны. Ушли в прошлое монументальные храмы-мартырии общехристианского значения; основное внимание стало уделяться тем нюансам концепции поминовения, которые овязывались с почитанием героизированных предков—основателей родов и династий. Эти тенденции были созвучны развитию локальных школ зодчества и скульптуры, распространению ктиторских портретов, разработке геральдической эмблематики, появлению качкаров. В переключавшейся с древним Зорадиром архитектурной символике и рельефах предков Арцруни династийного храма в Ахтамаре, в наружных аркосолиях, двухъярусной усыпальнице, геральдических рельефах Дворцовой церкви в Ани, в многоуровневой символике архитектуры и ктиторских рельефах уникального памятника Бхено Нораванка (превращенного в усыпальницу своего ктитора) — прослеживаются те оттенки концепции поминовения, которые в эту эпоху были характерны для восприятия культуры и в Армении, и в сопредельных странах региона.

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ И ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АНАЛИЗА РАННИХ ХАЧКАРОВ

Уникальное искусство хачкаров IX – XIII веков в последние годы привлекает внимание многих исследователей. В этом докладе, написанном по материалам книги, готовящейся к изданию, рассмотрены некоторые малоизученные аспекты его формирования в IX–XI веках – эпохе, в которую были заложены основы многих тенденций дальнейшего развития хачкаров.

1. Исходя из того, что эти памятники – “малые формы” мемориальной архитектуры (часто труднодоступные, полуразрушенные, с будущими в расшифровке надписями), ими традиционно занимаются археологи, историки, архитектуроведы. Но основным компонентом выразительности хачкаров является скульптура, орнаментальная и сюжетная, явственно перекликающаяся с фасадной скульптурой храмов и с миниатюрой средневековой Армении (а в хачкарах, созданных мастерами диаспоры, – и с художественной культурой других народов). Следовательно, комплексное изучение хачкаров немыслимо без участия искусствоведов, профессионально владеющих методами иконографического и стилистического анализа в контексте искусства Армении, Византии, Западной Европы, Ближнего и Среднего Востока. Только на этой основе возможно системное, профессионально корректное исследование генезиса хачкаров, выявление их прототипов и стадий формирования, отдельных школ развития. Именно в рамках иконографии и стилистики скульптуры хачкаров воплощены их семантика и символика, что необходимо учесть при анализе этих памятников.

2. Иконографическое и стилистическое исследование ранних хачкаров основывается на уточнении используемых терминов, типологической дифференциации собственно хачкаров и ряда объемных и рельефных крестов, выявлении их генетических основ. Корни этого искусства уходят в раннехристианскую художественную культуру Ближнего Востока, к образу Голгофы. Многочисленные крылатые кресты Армении IV – VII веков, пережиточно водружавшиеся, наряду с традиционными хачкарами, вплоть до XIII века, типологи-



1. Звартноц, стела с рельефным крестом VII-VIII вв. (реконструкция автора).
2. Талин, "Куйо Сандух", стелы с рельефными крестами VIII - IX вв.
4. Неркин Талин, рельефный крест VIII - IX вв.
5. Ахтамар, храм 915-921 гг. Рельефный крест на западном фасаде.
6. Кечарис, ранний хачкар IX в.
7. Карирашен, стела с рельефным крестом 990 г.
8. Талин, "Куйо Сандух". Рельефный крест IX-X вв.

чески переключаются с аналогами, известными в искусстве сиropалестинского круга. Достигавшие двухметровой высоты крылатые кресты раннесредневековой Армении (Двин и пр.), водружавшиеся на руинах уничтоженных языческих храмов, на развилках дорог и могилх первых христиан страны, иконографически сближались со сравнительно небольшими крылатыми крестами — павершиями стел и памятных колонн Армении IV—VII веков (Дзрвез, Аван и пр.). Они, наряду с рельефными крестами, высекавшимися на плоскостях мепорикальных стел и кубовидных основаниях отдельно стоявших колонных памятников, свидетельствуют о корнях иконографии креста в раннесредневековой Армении, о том, что структурные основы первых хачкаров IX века прослеживаются в раннесредневековой художественной культуре Армении, связанной с культурой региона.

3. Следующий этап эволюции иконографии креста в искусстве Армении был латентным, поскольку хронологически совпал с арабским завоеванием. Сложнейшая историко-культурная ситуация V—начала IX века характеризовалась симбиозом проникавшего из Византии иконоборчества с характерным для ислама и распространенным в ту эпоху еретическими верованиями неприятием фигуративных изображений — при лояльном отношении к солнечной эмблематике и прежде всего — к символу креста. Если в иконографии Христа и Богоматери армянское искусство этой эпохи, видимо, не внесло ничего значительного, то основанное на глубоких местных традициях почитание креста получило новый импульс и способствовало дальнейшим поискам в области его иконографии, а следовательно — созданию ряда рельефных крестов (всё ещё не хачкаров!). Их точная датировка и атрибуция затруднительны: "переходный" период развития материальной культуры Армении отличался утратой ряда традиций раннехристианского искусства, в частности — упрощением типичной для раннего средневековья сложной ритмики членения плоскостей, отказом от языканной иконографии, огрублением стиля резбов. Такие явления, аналоги которых известны в соседних странах, прослеживаются даже после освобождения Армении. Таким образом, к V—началу IX века теоретически можно отнести некоторые рельефные кресты, отличавшиеся структурной дисгармонией отдельных элементов и неканоничностью пропорций. Типологически они находились на стадии постепенного формирования канонических типов ранних хачкаров IX — XI веков (при том, что и мно-

го позднее встречались памятники, выполненные на более скромном художественном уровне, — что следует отнести за счет уровня мастерства их создателей, а не за счет типологии).

4. Изучение хачкаров IX — XUI веков уже имеет свою историю и литературу. Однако известные тенденции буквально, без учета иконографических и типологических нюансов, трактовать армянский термин, называя "хачкарами" практически все связанные с культурой Армении объемные и рельефные кресты с IY по XUI вв. Такой подход, развивая типологию мемориального искусства, волею или неволею приводит к отрицанию генетических связей хачкаров с раннесредневековой культурой Ближнего Востока, лишая это искусство стадийности развития по восходящей. Непредельность типологии создает впечатление неизученности проблемы в целом, конкретно оказываясь на перспективах изучения хачкаров: в ряде обобщающих трудов они либо не упоминаются, либо рассматриваются вне сферы обстоятельств, предопределяющих пространственно-временные координаты и стилевые особенности этой ветви художественного творчества.

5. Иконографически, стилистически и типологически обоснованная классификация ранних хачкаров должна включать лишь те памятники, где налицо большинство признанных в искусствоведческой литературе структурных признаков, характеризующих пропорции креста, типы декора и конфигурации плиты. Самостоятельными подтипами (не отрывая их анализа от изучения хачкаров) являются и крылатые кресты-монументы, и небольшие рельефные кресты, высеченные на стелах VII—X вв. — так как в IY—VII вв. уже бытовали их полные аналоги, ставшие прототипами. Это же относится и к многочисленным рельефным крестам, высекавшимся на фасадах и в интерьерах культовых и мемориальных сооружений: при всей близости к хачкарам они не могут с ними отождествляться — во-первых, из-за того, что уже в IY—VII вв. были стелные кресты, а во-вторых, из-за отсутствия трехмерности (между тем композиции хачкаров были рассчитаны на свободное пространственное восприятие).

Такая классификация не обедняет, а наоборот — обогащает типологию стел, хачкаров, крылатых и рельефных крестов VII—XUI вв., выделяя в рамках этого искусства ряд подтипов, каждый из которых занимает видное место в художественной культуре Армении и Переднего Востока.

ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ ЧЕТЫРЕХСТОЛПНЫХ КРЕСТОВОКУПОЛЬНЫХ СИСТЕМ В АРМЕНИИ И ВИЗАНТИИ

1. В истории архитектуры весьма редки те композиционные решения, которые, возникнув в одной стране, свое дальнейшее развитие получают в других странах, в иных условиях, получают там иное объемно-пространственное строение. Именно такой была судьба четырехстолпной крестовокупольности, которая в IX – XIII веках получила широкое распространение в архитектуре Византии, Греции, Сербии, России.

2. В научной литературе проблема генезиса этого типа до сих пор является предметом дискуссий, хотя есть определенные основания для утверждения, что данная композиция изначально была создана в раннесредневековой Армении и здесь находятся наиболее ранние образцы типа.

Четырехстолпная крестовокупольность была неизвестна в античном зодчестве. Она возникла в результате синтеза раннехристианской базилики и купольных структур типа "свободного креста". Тип этот был создан в V веке, когда христианская церковь, освятив купол в качестве символа небесного свода, санкционировала его водружение над базиликой.

3. Процесс этот в Византии привел к созданию типа купольной базилики (храм Ирины в Константинополе, VI в.; храм Марии в Эфесе, VI в.). В этих сооружениях подкупольные устои представляли собой четыре мощных пилона, которые, разрезая боковые нефы, поднимались до основания купола и воспринимали его распор в поперечном направлении.

4. Для армянской базилики с самого начала были характерны мощные пилоны. При создании "синтезированного" решения исходным послужил тип четырехпилонной базилики, хорошо известный в Армении IV – V веков (Ахц, Эчмиадзин, Тегор).

5. Традиция "купольного квадрата" и вообще купольная система были известны (на уровне прототипов) в Армении еще задолго до распространения христианства. Являясь основным композиционным "ядром" армянского народного жилища типа "гхатун",

11

система эта была характерна и для распространенных на территории Армении маздеистских храмов огня. Аналогичное строение первых веков новой эры было открыто экспедицией Н.Я.Марра в 1907 - 1909 годах во время раскопок в Ани.

С другой стороны, малые крестообразные купольные сооружения и их прототипы в Армении (окальные гробницы Ани, Вахджаберд) и хронологически, и типологически соответствовали раннехристианским мемориальным сооружениям Запада.

6. В Армении четырехстолпные крестовокупольные сооружения появляются в последней четверти V века. Именно в это время перестраивается Текорская базилика, строительство которой из-за военных действий было прервано; с добавлением новых пилонов и купола она трансформируется в четырехстолпный крестовокупольный храм, где распор купола в направлении "север-юг" уже воспринимали добавленные поперечные своды. Анализ строительной надписи, сделанный профессором К.Г.Кафадаряном, не оставляет сомнений в том, что перестройка храма была предпринята на рубеже V и VI веков. Упомянутые в надписи лица жили именно в это время.

7. Однако храм в Текоре не единственный пример. Свидетельства историков-современников, а также раскопки последних десятилетий показали, что древняя четырехпилонная базилика в Эчмиадзине была перестроена именно в конце V века, когда строители, сохранив некоторые участки фундаментов старого здания, на этом же месте возвели новый, четырехпилонный центричный крестовокупольный храм - один из наиболее ранних образцов этого типа во всем раннехристианском зодчестве вообще.

8. Принципиальной новацией в четырехпилонных крестовокупольных храмах Текора и Эчмиадзина V века являлись поперечные, идущие с севера на юг своды, которые неизменно сохранялись и в крестовокупольных сооружениях Армении последующего времени (Сдзун, середина VI в.; Мран, 623 - 640 гг.; Гаяне, начат в 630 г.; Багавам, 631 - 639 гг.), а также в повторяющем композицию Эчмиадзина центричном храме Багарана (624 - 631 гг.). В X веке этот тип нашел блестящее воплощение в Кафедральном соборе Ани (989 - 1001 гг.) и не был забыт впоследствии, в XVII веке (Мугия, Хор-Вирап и др.).

9. Этот ряд высокохудожественных, в конструктивном отно-

лении прекрасно разработанных раннесредневековых памятников не оставляет сомнений в том, что данный тип был создан именно в Армении, — причем этот тезис становится еще убедительней, если вспомнить, что в раннесредневековой Византии вообще нет сооружений, идентичных этому типу. Из упоминаемых в специальной литературе византийских памятников к данному типу более всего приближается церковь Тита Гортина VII века (остров Крит), хотя и она композиционно гораздо ближе к купольным базиликам, чем к четырехстолпной крестовокупольности. Неубедительным представляется утверждение о том, что появлению в средневизантийский период крестовокупольных сооружений предшествовала эволюция форм палатов купольных базилик. В раннесредневековый период единственным памятником четырехстолпной крестовокупольной композиции вне территории Армении является храм Црми в Грузии 626 — 634 годов.

Таким образом, не остается сомнений в том, что оба варианта данного типа — и крестовокупольный продольный четырехпилонный тип, и центричный четырехпилонный так называемый "тип Багарана", который в действительности следует именовать "типом Эчмиадзина", — проникли в Византию именно из Армении и там были приспособлены к новым условиям, новым требованиям. Теснейшие связи между Арменией и Византией, важные посты, занимаемые армянами при императорском дворе и в армии, а также переселение значительных масс армянского населения в Византию; кроме того, творческие связи, отражением которых был факт восстановления зодчим Трдатом купола храма св. Софии в Константинополе, — эти обстоятельства позволяют считать, что проникновение архитектурных идей шло не только в одном направлении — из Византии в Армению (Селевкия — Босра — Звартноц), но также и в обратном направлении. Именно из Армении в Византийскую империю проникла композиционная идея четырехстолпной крестовокупольности, которая в X — XIII веках стала основным типом сооружений православной церкви, получив распространение по всей Восточной Европе.

СООТНОШЕНИЕ ТЕКСТА И ИЗОБРАЖЕНИЯ В ПАМЯТНИКАХ СРЕДНЕВЕКОВОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

По сложившейся традиции при определении хронологических рамок, стилистического и иконографического своеобразия памятников средневековой скульптуры, росписи и миниатюры, при их авторской атрибуции, сопровождающим записям и даже текстуальной основе сюжетных сцен не отводится надлежащее место. Такой подход значительно облегчает работу историка средневекового искусства, предоставляя ему возможность свободнее варьировать при интерпретации. Однако, как правило, эта "исследовательская свобода" достигается если и не игнорированием, то определенным упрощением творческого процесса в средневековой действительности, своего рода модернизацией мировоззренческих и этических начал создания рассматриваемых памятников.

Независимо от степени профессионального мастерства и творческих исканий художник средневековья — носитель религиозных и этнокультурных умонастроений своей эпохи, глубоко сознающий условность изображаемого, при выборе которого он, разумеется, исходит из самого его назначения, но рамки выбора регламентированы сюжетами и персонажами священных книг, их толкований или житийной литературой, возможно, не всегда канонической, однако имеющей текстуальную основу.

Желание быть правильно понятым и предопределить восприятие зрителя понуждает художника конкретизировать вложенную в изображение идею — тему дополнительным и не подлежащим иной трактовке способом — введением наводящей записи или извлечения из письменного текста. И хотя в подобной конкретизации нуждались далеко не все образы или сюжеты (Богоматерь с младенцем, Снятие Христа с креста и множество других персонажей и сцен на евангельские темы едва ли нуждаются в наводящих записях), однако средневековый способ контакта со зрителем и читателем зачастую приводил к применению письменных дополнений. Это значит, что абсолютное большинство средневековых сопроводительных надписей на памятниках скульптуры, живописи и записей в иллюстри-

рованных списках выполнено одновременно с изображением, имея вполне реальную идейную, художественную и временами даже композиционную нагрузку. Следовательно, при датировке художественного памятника, определении его подлинного содержания, при идентификации и обсуждении проблем этнокультурной, этноконфессиональной принадлежности имеющиеся пояснительные надписи, пометки и извлечения из текстов должны быть подвергнуты обстоятельному комплексному текстологическому, филологическому и палеографическому анализу.

К сожалению, в специальной литературе последних десятилетий немало работ, в которых сопровождающие тексты, если они сковывают исследователя в варьировании интерпретации, объявляются поздним добавлением, что не обосновывается ни идеологически, ни текстологически. Мы решительно не отрицаем возможность поздних приписок к памятникам изобразительного искусства — подобное можно предположить лишь в тех случаях, когда у исследователя имеются данные о вторичном использовании памятника (хорошим примером тому может служить крест Шуманик из Болнися, который впоследствии был превращен в надгробие епископа Иована Болнисели с предупреждением в эпитафии, что хоронить другого в этой могиле не следует). Что же касается изначального назначения изображения и текста, то хорошей иллюстрацией их взаимосвязанности являются те образцы, в которых резчик надписи какую-то часть высекаемого текста сокращает, исходя из того, что содержание данного отрывка выражено самим изображением.

НИКОЛАЙОС МУЦОПУЛОС
ГЕОРГИАС ДИМИТРОКАЛЛИС
(Афины, Греция)

КУЛЬТ СВЯТОГО ГРИГОРИЯ ПРОСВЕТИТЕЛЯ В ГРЕЦИИ

Культе св. Григория Просветителя широко распространены также за пределами Армении, поскольку он считался одновременно святым ортодоксальной церкви и был известен как святой Григорий из Великой Армении. Греческий текст начала XIII века дает еще и иконографическую характеристику: "Старик с короткой широкой бородой". В целом портреты и иконография св. Григория были изучены двадцать лет назад С. Дер-Нерсисян ["Byzantion", т. XXXVI, 1966, с. 386 - 395], которая в своем исследовании из памятников Греции приводит только фреску церкви Богоматери Халкеон (= Медников) в Салониках.

За истекшее время в Греции стали известны несколько изображений святого и его мученичества, были найдены рукописные повествования о его жизни и, в особенности, было констатировано, что в нескольких областях Греции хранятся реликварии пост-византийского искусства с его мощами. Распространение его культа в Греции, нам кажется, связано с перемещением армян, оказавших в Греции убежище от турецкого варварства. На острове Крит, где поселение армян известно по документам, встречается христианское имя Рипсима в честь мученицы, сопровождавшей св. Григория. Имя Рипсима, по гречески "Рипсимия" (или "Репсмия"), в наши дни превращено в "Реми" или аллигировано - "Рея".

В Греции до сих пор были известны портреты святого, находящиеся в церкви Богоматери Халкеон (= Медников) в Салониках (начало XI в.), в Хозиос Лукас в Фосиде (середина XI в.), в св. Николае Орфанос в Салониках (начало XII в.) и в церкви Богоматери Одигитрия (Афондико) в Мистре (XIV в.). В настоящее время мы к этому можем добавить портреты святого, недавно обнаруженные в церкви Архангелов в Меза Магне (XII в.), в церкви св. Атаназия в Гераки (Лакония; около 1200 г.), в церкви св. Параскеви в Верии (XIV в.), в церкви св. Креста в Агиасмати на Кипре (1494 или 1505 г.) и в кафедральной церкви монастыря Богоматери Фанеромени в Саламине (1735 г.). Мы обнаруживали также

Неизвестные или мало известные изображения его мученичества в кафедральной церкви монастыря св. Троицы в Пентелике, в кафедральной церкви монастыря св. Николая в Кинурии и в кафедральной церкви монастыря св. Козьмы и Дамияна (Анаргирес) в Лаконии.

В Греции существуют несколько реликвариев из серебра, серебрянной бронзы или дерева, хранящих мощи св. Григория Просветителя, но они еще не опубликованы. Известные нам реликварии находятся: а) в сокровищнице епископского дворца метрополии Митилены; б) в монастыре св. Иоанна Крестителя в Серресе (Македония), реликварий датируется 1845 годом; в) в часовне св. Николая монастыря Иверон (= Грузин) на Горе Афон; г) в монастыре Ксеропотаму Горы Афон, на реликварии имеются две греческие и одна армянская надписи; д) в монастыре Большой Лавры на Горе Афон, в этом монастыре находятся два реликвария, в одном из которых, привезенном из Молдавии в 1848 году, хранится голова св. Григория Просветителя.

Наконец, следует добавить, что в нескольких греческих рукописях византийской и поствизантийской эпохи встречаются описания жизни и мученичества св. Григория Просветителя, св. Рипсиме и св. Гаяна.

ЕВАНГЕЛЬСКАЯ ИКОНОГРАФИЯ В ВЕЛИКОЙ АРМЕНИИ

В средневековом армянском изобразительном искусстве подавляющее большинство тем религиозные и в основном служат иллюстрациями к евангелию. Темы из Ветхого Завета встречаются редко, святые и их деяния — еще реже, а теологические персонализации, распространенные на Западе, здесь вовсе неизвестны. В той степени, в какой мы можем судить о творческом воображении средневековой Армении, мы должны заключить, что оно находилось под влиянием жития Христа. Следовательно, изучение евангельской иконографии должно составить основу всякого исследования средневекового армянского искусства.

К сожалению, изучение иконографии только наполовину связано с расшифровкой евангельских иллюстраций. Историки искусства используют иконографию как средство для выяснения отношений родства между различными группами произведений искусства, как средство для прослеживания тенденций в стилистических влияниях. Но они не пытались подходить системно к выделению значения из образов. Это все равно, что если бы переводчику пришлось описывать в данном тексте все предложения, но при этом его больше интересовал бы диалект, на котором написан отрывок, а не выделение его значения. В целом ясно, что армянская евангельская иконография пользовалась одним языком с остальными христианскими странами, будь то Византия или какая-нибудь средиземноморская страна; это не есть отдельный язык сам по себе, хотя можно было бы сказать, что это определенный диалект общего языка средневекового искусства. Для того чтобы уяснить, что есть специфически армянского в армянской иконографии, необходимо выжать из языка его содержание или значение.

Иконография иллюстраций к рукописям состоит из обширных, сложных групп фрагментов. Первым шагом в изучении иконографии, следовательно, будет программный анализ, т.е. отбор фрагментов, взятых для иллюстрирования. Всякий выбор подразумевает определенный интерес и отношение со стороны тех, кто выбирает. Иллюстрация к данному отрывку уже сама по себе заставляет обратить

внимание на этот отрывок. Иллюстрирование евангелия никогда не было наивным пересказом: иллюстрированные фрагменты имеют особое значение. Программный анализ помогает обнаружить темы, интересовавшие армянских миниатюристов.

Следующим шагом должен быть интерпретационный анализ, т.е. анализ иконографии в контексте армянских толкований евангелия. Толкование Библии было основным занятием в средневековых армянских университетах. Например, в Гладзорском университете главными трудами ведущих вардапетов были комментарии к Священному Писанию: комментарии Нерсеса Мшэци к Даниилу, к Книге притчей соломоновых и к Песне царя Соломона, комментарии Есаяи Нчеци к Иезекиилу и Исае. Из всех 68 рукописей, которые можно, без сомнения, приписать Гладзору, Священное Писание составляет 32%. Остальные 68% - труды по теологии - превышают число других книг в три раза, и две трети теологических трудов составляют толкования. Основным предметом изучения в Гладзоре была Библия. Толкование было главным методом, посредством которого велись теологические споры в средневековой Армении. Именно в процессе толкования формировалась целостность и последовательность армянской философской мысли.

Иллюстрации к евангелию можно рассматривать как продолжение толкования. Иллюстраторы хорошо знакомы с философскими вопросами интерпретации евангелия. В миниатюрах постоянно отражаются характерные линии толкования, данного армянскими теологами. Таким образом, языку армянской евангельской иконографии придаются черты сугубо армянские, помимо содержания, которым обладает обычно иконография в других странах.

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ГОРОД В АРМЕНИИ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ
ГОРОДОВ ВИЗАНТИИ И БАЛКАНСКОГО ПОЛУОСТРОВА

Изучение городского ядра, как и исследования в области развития средневековых городов вообще, получили новый импульс после второй мировой войны. В разрушенных войной городах стали возможны раскопки на застроенных ранее участках, в результате чего могли быть сделаны выводы о раннем периоде застройки. Кроме того, общественные науки поставили новые вопросы перед исследователями, как, например, касательно социальной структуры на отдельных этапах развития, отголосков феодальной прослойки и буржуазии, города и села. В большинстве имеющихся исследований по развитию городов не уделяется внимания ни городам Кавказа вообще, ни Армении в частности. Тема кавказского города не была затронута также и на последнем международном коллоквиуме по средневековому городу (Мюссен, ГДР, 1985 г.). Тем не менее высокоразвитая городская культура средневекового армянского города в первую очередь заслуживает самого пристального научного внимания.

Хорошо и подробно опубликованы результаты раскопок средневековых армянских столиц Ань и Двина, что и послужило предпосылкой для предпочтительного привлечения их в проведенном сравнительном анализе.

В Византийской империи город переживает расцвет в IV веке. К его функции как административного, торгового и ремесленного центра прибавляется и роль города как религиозного центра прилегающей местности, в частности, как епископской резиденции. К важнейшим новостройкам городов относятся теперь церкви и базилики. Балканы и Италия в конце IV и особенно в V веке становятся ареной германских и гуннских набегов, вследствие чего города приходят в упадок. При Юстиниане I, в первой половине VI века, жизнь византийских городов вновь достигает расцвета. Здесь следует особо упомянуть новую застройку (Каролина Град, Югославия). В акрополе возводятся епископский дворец и кафедральный собор. Расположенный ниже город обладал

своеобразным ядром, где перекрещивались центральные улицы. Улицы города застраивались аркадами и многоэтажными постройками. Но уже в 600 году он приходит в упадок, превратившись в мало-значительное укрепление. В письменных источниках вместо " " этот город упоминается теперь как " " .

В VI и VII веках византийские города, за исключением Константинополя перестраиваются в укрепленные центры (Диоклетианополис/Кесария) или становятся просто крепостями (Филипполис/Пловдив). Преемственность в развитии средневекового города можно увидеть лишь в очень редких случаях.

Новый всплеск городской жизни в Византии в заселенных теперь уже преимущественно славянами Балканах мы наблюдаем уже в IX веке (одновременно с расцветом городов в феодальной Центральной и Западной Европе).

Города приобретают новый функциональный акцент как резиденции феодального властителя. Новый процесс развития отчетливо иллюстрируется на примере столицы первого Болгарского царства Плиски. Во внутреннем укреплении строится дворец хана, тронный зал и церковь. Наружная крепостная стена охватывает площадь в 23 кв. км, которая, по-видимому, слишком велика для поселения и предназначалась для сбора войска перед походами. Аналогично был организован и город-резиденция Преслав, несколько меньшего размера, чем вышеупомянутый. Столицы второго Болгарского царства Тырново, в основном выстроенная в XII веке, приспособлена для создания сильно укрепленного города стратегически выгодную местность - склоны ущелья реки и горные вершины. Система городской застройки позволяет отчетливо различать социальную структуру населения.

Интерпретация полученных в результате раскопок планов средневековых городов на Балканах, в Малой Азии и Южном Кавказе несколько сложнее, чем центральноевропейских, так как улицы и границы здесь читаются недостаточно отчетливо.

В Армении город-резиденция периода развитого средневековья выявляет картину развития, близкую к упомянутой выше. В докладе исследуется глубина взаимовязей Армении и Византии в системе планировки городов, привлекается к рассмотрению в ситуации городского строительства на Балканах.

МАДОННА НА ПРЕСТОЛЕ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ У I И У II ВЕКОВ

Парадное изображение мадонны на престоле между симметрично расположенными сопровождающими персонажами в раннехристианском мире заимствовано из дворцового искусства, в котором отразился официальный императорский церемониал. Оно выделяется одухотворенностью персонажей, духовным возвеличиванием Марии, фронтальностью изображений и изысканным колоритом. Одним из красивейших образцов такого рода является лист из Эчмиадзинского евангелия, на котором изображена Богоматерь на престоле с тремя царями (волхвами) и ангелом. Эта тема встречается в I веке в области Восточного Средиземноморья на пластинах из слоновой кости, монетах, ампулах, тканях, каменных плитках, а также во фресковой и книжной живописи. Армянская миниатюра относится к этой традиции, но отличается в то же время чертами сильного влияния Востока и местными особенностями. Характерными признаками всех изображенных лиц являются: широко раскрытые огромные миндалевидные глаза, выраженный нос, высоко поднятые густые брови, рот несколько неопределенного очертания. Это армянский тип лица, встречающийся еще в миниатюрах позднего средневековья.

Лист Эчмиадзинского евангелия представляет уже армянскую школу, с примесью византийских элементов с выраженными античными реминисценциями, восточных элементов и региональных специфических форм.

В армянской архитектуре этой эпохи мы также встречаемся с этим синтетическим стилем, в котором плодотворно слились восточные и западные культурные традиции.

Несмотря на относительную скудость сравнительного материала, для сравнения можно констатировать, что примером служили в основном восточновизантийские области Сирия, Египет и Палестина. С Сирией раннехристианское армянское государство имело особенно тесные связи, а Библию в 405 – 409 годах Месроп Маштоц и Саак Партев перевели на армянский с сирийского.

В Сирии и Египте господствовало монофиситское вероисповедание, которое в 507 году было введено и в Армения. В Египте и Палестине еще до 600 года возникли армянские монастыри. Мы полагаем, что в армянской архитектуре раннего средневековья с ее строгими прямоугольными основаниями и ярко выраженной "блочностью" фасадов отразились эстетические воззрения и художественные особенности. Факт ранних культурных связей с Египтом изучен пока недостаточно. Связи, очевидно, прослеживаются и в прикладном искусстве.

В период между концом VI и началом VII веков, после 591 года, когда влияние персов в Армении временно ослабло, началась усиленная эллинизация страны. На втором Двинском соборе вновь утверждается культ Богоматери. Таким образом, прекрасные листы из Эчмиадзинского евангелия могли быть созданы около 600 года. Несмотря на проявление специфических региональных черт, это произведение, обладающее высокими художественными качествами. Они доказывают, как, впрочем, и значительные архитектурные памятники, что и в такой малой стране, как Армения, могут быть высвобождены огромные творческие силы. Правда, как и в других раннехристианских странах, здесь наиболее самостоятельны достижения в архитектуре (вспомним церковь св. Рипсиме или круглое сооружение Звартноца). Напротив, в прикладном искусстве общая ситуация характеризуется намного более тесной связью с античной традицией. Однако несмотря на эту относительно четкую консервативную позицию и более выраженную замкнутость художественной деятельности в позднем VI и раннем VII веках, в рамках раннехристианских стран можно выделить региональные специфические школы, создавшие ценные художественные произведения. Выдающимся примером этого могут служить ранние листы Эчмиадзинского евангелия.

ВНОВЬ ОПРЕДЕЛЕННАЯ КАРТИНА ШИМОНА БОГУШОВИЧА
"КНЯЖЕСКИЙ ПИР" ВО ЛЬВОВСКОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕЕ

Среди львовских художников, работавших в конце XVI – первой половине XVII века, одно из ведущих мест занимал Шимон Богушович. Его творческий путь стал проясняться лишь в последние десятилетия. Сын Павла Богуша, потомственный армянский живописец, он принадлежал к тому разряду художников, которым выпала честь быть летописцами своей эпохи. С его именем связано зарождение в львовской живописи новых жанров – батального и исторического. Кроме того, Богушович принадлежал к числу тогдашних крупных портретистов, был законодателем парадного маньеристического портрета (исходя из приписываемых его кисти портретов семьи Мнишков: Марины, ее брата, отца, а также парных изображений Марины и Лжедмитрия). Таким образом, Шимон Богушович предстает художником широкого творческого диапазона, художником нового типа, воспитанным на позициях ренессансного и послеренессансного искусства. Однако связанный с магнатскими кругами, он вынужден был считаться с субъективизмом их тенденциозных пожеланий и подчинить свое искусство диктату контрреформации, побуждавшей индивидуалистические стремления для воплощения непомерных честолюбивых намерений. В творчестве Шимона Богушовича сказалась двойственность позиции: стремление к жизненной правде и зависимость от узости потребностей заказчика. Все же перевес был на стороне жизненной правды, которую он прежде всего усматривал в точности изображения места, события и самого участника.

Ссылаясь на исторические картины "Коронация и коронационный поход в Кремле" и "Прием польских послов Лжедмитрием Первым", приписываемые Богушовичу, можно усмотреть точки соприкосновения с ними в произведении "Княжеский пир", ныне находящемся в собрании львовской картинной галереи (х., м., 94 x 158,5). Картина "Княжеский пир" имеет второе название "Танец Соломеи", что существенно уточняет ее содержание. Однако решение сцены светских развлечений говорит о том, что художник мог быть их

очевидцем, пребывая на службе польских магнатов Мнишков, Жолкевских, Вишневецких. В ней сохранена определенная атмосфера, соответствующая до некоторой степени тогдашним обычаям.

В инвентаре галереи картина значится как произведение ломбардской школы XV века. Однако принадлежность ее к XV веку отрицает одежда фигур — такие костюмы носили в конце XVI — начале XVII века в Польше, Венгрии, России. Главное внимание следует обратить на конструктивно-композиционную общность с картиной "Прием польских послов Лжедмитрием Первым": тот же взгляд на сцену немного сверху, то же размещение фигур по периметру, так же соблюдены специфические правила строгой ритмики и свободной расстановки фигур и выдержаны характерные черты многофигурных композиций Богушовича — отсутствие яркого типажа и психологически заостренных образов.

В построении композиции видны традиции Северной Европы XVI века — удаление главных действующих лиц в глубину, незаполнение центра, показ фигур переднего плана спиной к зрителю. Наконец, представлена очень сложным интерьером архитектура, в которой акцентирована "дорика", но допущенные ошибки в изображении соподчинения конструктивно-декоративных форм указывают, что художник ее изображал произвольно, не обладая должными знаниями. В картине достаточно активно намечена перспектива, в чем на последнюю роль играет квадратная разбивка пола (посредством застланных ковров), но совершенно наивно в глубине, почти по центру, сделан выход в сад, не убеждающий в логичности архитектуры здания. Кроме того, художественный уровень произведения отличается своеобразной спецификой: живопись плоская, декоративная, подчинена линейному примату, как в картине "Прием польских послов", с общей для обоих полотен колористической тональностью, вызывающей ассоциации с близкими по цвету восточными миниатюрами и коврами. Такой ориентализм на львовском грунте был совершенно органическим, учитывая издавна бытовавшее здесь столкновение двух культур: западноевропейской и восточной. В живописи холста видно стремление к решению сложной задачи: превозмочь традиционный иконописный ритм локальных цветных пятен, светлых и темных, чередованием крупных масс, разделив их переходными, ослабленными по цвету, соединительными звеньями, что обогатило колористическое звучание холста. Харак-

тер живописи по манере совпадает с исполнением картины "Прием польских посллов". Наиболее существенным художнику представлялось изобразить сцену так, чтобы все действующие лица, главные и второстепенные, были четко обозримы, не перекрывались, сохраняя характер действия, — основной цели создания картины. Отсюда обращение к панорамности, высокому горизонту, что применено в картинах "Прием польских посллов" и "Битва под Клушино".

Нам неизвестно, по какому поводу была заказана картина. Однако ее решение остается уникальным и тем самым обогащает наше представление об искусстве тогдашнего времени и о творчестве Шимона Богушовича.

ЗАСТРОЙКА ИСТОРИЧЕСКОГО АШТАРАКА

Известный своей древней архитектурой город Аштарак в прошлом был одной из именитых и больших деревень провинции Арагацотня. Ущелье реки Касах ограничивало и защищало поселение с востока и юго-востока, а его пещеры являлись древнейшими стойбищами-поселениями. Окрестности, имеющие оборонительные и годные для жилья условия, были также заселены с древнейших времен. Отдельные части действующих здесь и в окрестностях каналов имеют урартское происхождение. Город и его окрестности богаты памятниками средних веков и народного зодчества XIX - начала XX века.

В средневековье поселение было застроено по образцу горных деревень, лишенных внутреннего озеленения. Постройки занимали северную, возвышенную и безводную часть ущелья, а сады прилегали к сравнительно ровным, орошаемым землям юга и юго-запада.

Издrevле существенную роль для застройки поселения играла идущая из Еревана и пересекающая его после прохода через старый мост с юга на север магистраль, которая в самой застройке разветвлялась по направлениям Ошакана и Вагаршапата к юго-западу, Гюмри-Александрополь-Ленинакан к западу и через Апаран в Тифлис к северу. Ответвлявшимися от магистралей улочками и тупиками были разграничены родственные кварталы. Значительную роль в процессе образования уличной сети играла древняя канава, названная "Аканатеси агу", со своими разветвлениями. Средневековая скученная застройка Аштарака была образована комплексами глхатунов. Доминирующее расположение имели церкви: Кармавор (V в.) на северо-востоке, Марине (XII в.) на севере, Цирававор (V в.) и Спитакавор (XIII в.) на утесе, Аменапркич (средневековье) в центре старой застройки. Грозный вид имела возвышавшаяся на утесе возле магистрали крепость Пожаберд, от которой остались лишь незначительные следы. Поселение имело богатые надгробными памятниками кладбища - на севере, северо-западе и юго-западе, из коих два последних не сохранились. В позднее средневековье Аштарак начал изменяться в результате постепенного превращения сельских жилищ в дома городского типа и внутреннего озеленения поселения. В XIX веке Аштарак имел вид окруженного садами

поселка городского типа и отличался своеобразной архитектурой широких тенистых улиц. Самобытными были также комплексы хозяйственно-бытовых построек, расположенных вокруг внутреннего двора. В какой-то мере сохранилась скученность застройки северной части поселения, где отсутствовали сады и огороды при комплексах жилищ, тогда как для юга это было обязательным обстоятельством.

Главным элементом комплекса был обычно двухэтажный жилой дом, который в большинстве случаев окаймлял улицу и своими архитектурными элементами (проемы, карниз, пояс, балкон) обуславливал его оформление. Первый, или подвальный этаж имел хозяйственное, а верхний — жилое назначение, что выражалось также во внешней архитектуре (размеры и количество проемов, наличие балкона и т.д.). Рядом с характерными для сельских поселений Армении типами домов с однорядными комнатами, были и двухрядные планы, что обуславливалось требованиями виноделия и рационального использования земельных участков. Связь между улицей и двором осуществлялась через ворота или включенную в объем дома коридорообразную переднюю — далан. Уличный и дворový фасады резко отличались друг от друга своим архитектурно-художественным решением. Первый из них подчинялся задачам оформления плоскостей и объемов, окаймлявших или замыкавших улицу, следовательно, имел более оживленное и сравнительно сложное решение. Дворový же фасад, наоборот, соответствовал условиям статичного обозрения и интимности быта. В его оформлении доминировал монотонный ритм деревянной галереи, часто покрытой тонкой резьбой, создающей в сочетании с зеленью живую композицию.

В советский период Аштарак превратился в город. В его застройке произошли значительные изменения вследствие больших хозяйственных и культурных сдвигов и прироста населения (ныне 19 тысяч). В 1948, 1960 и 1975 годах были составлены три проекта его планировки и застройки. Территория города расширена по всем направлениям, особенно к югу и западу, выделены жилые, экономические и оздоровительные зоны, открыты совершенно новые улицы, упорядочены и благоустроены автомагистраль. Ныне прилагаются большие усилия для охраны исторического центра города, вокруг которого установлен строгий режим застройки. Аштарак развивается как перспективный административно-хозяйственный и культурно-просветительный центр аграрного района.

О ГЕНЕЗИСЕ "ЖИВОПИСИ В ПРОСТРАНСТВЕ"
ЕРВАНДА КОЧАРА

С 1923 по 1936 годы Ерванд Кочар жил и работал в Париже. По рекомендации Вальдемара Жоржа Кочар приглашается в группу Леонса Розенберга, объединявшую художников, представляющих посткубизм, неоклассицизм, футуризм и метафизическое искусство. С этого времени его искусство развивается по пути сближения с названными течениями.

"Человек, — говорит Кочар, — с первых дней своего существования осужден, подобно Адаму, т.е. стремится узнать и вкушать то, что запрещено. Вот почему он беспрестанно стремится действовать, решать, изменять, находить, и все это фактически преследует одну цель — познание". Кочар идет и в пределах различных художественных приемов создает ряд интересных произведений. В них четко демонстрируются поиски конструктивности, которые в дальнейшем привели художника к "живописи в пространстве".

"Живопись в пространстве" Кочара — синтез живописи и скульптуры, соединение и развитие уже существовавшей эстетики конструктивистской скульптуры и несуществующих в живописи идей кубизма и футуризма. В этом соединении, своеобразном творенном Кочаром, существует объективная тенденция, родословная, связанная с ходом развития современного искусства:

1. Призыв футуристов разрушить традиционную плоскость картины, заменить "картинку-созерцание" "картиной-средой".
 2. Проблема выхода за пределы плоскости и конструирования живописно-пластического синтеза форм, к которой пришла к концу своего существования кубистическая живопись.
 3. Произвольное интегрирование многих проекций реальных предметов, их структуры в конструктивистской скульптуре.
 4. Создание динамической вращающейся конструктивистской скульптуры из металлических стержней, шайб, пластин.
 5. Кубо-футуристический призыв окрасить скульптуру —
- "... новая интуитивная окраска белым, серым, черным может уве-

личить эмоциональную силу замеса".

6. Замена "классического конструктивизма" "металлической пластикой", характеризующейся композициями окрашенных и изогнутых в разные стороны условных фигур из металла.

По разнообразию интерпретаций "металлическая пластика" распадается на ряд течений. Одним из этих течений, идущих в русле модернистской пространственной пластики, является "живопись в пространстве" Кочара.

Имея обширную родословную в художественных тенденциях современного западного искусства, "живопись в пространстве" Кочара и в его творчестве представляется рядом этапов. Идеи Кочара, связанные с "живописью в пространстве", отражены в коллективном манифесте "димансионистов", который был опубликован в Париже, в 1936 году. В отличие от подписавших манифест художников Кочар в коренной ломке традиционных форм изобразительности не шел по пути отрицания реальности. Его трансформации, разлагающие реальность на планы в пространстве, свидетельствуют о том, что вдохновенные его замыслы являлись реальными жизненными связями.

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ОБРАЗНОЙ КОНЦЕПЦИИ
ПОРТРЕТОВ АКОПА ОВНАТАЯНА

1. В настоящее время благодаря усилиям многих, прежде всего армянских исследователей, мы располагаем важнейшими сведениями об Акопе Овнатаяне. Однако ряд проблем, связанных с его творчеством как частного (атрибуция отдельных произведений), так и более общего характера, все еще нельзя считать до конца решенными.

2. В работах, посвященных Акопу Овнатаяну, справедливо отмечается реализм его портретов, их значение в развитии реалистического портрета Армении и Грузии. С этим нельзя не согласиться. Представляется, однако, что образная структура его произведений дает основание для более многозначного их толкования.

3. Как известно, творчество Акопа Овнатаяна сформировалось на основе претворения весьма разнородного художественного опыта (национальные традиции армянского и грузинского искусства, искусство Ирана, знакомство с русской, в какой-то мере и европейской художественной культурой). Эти сложные галетические связи вызвали к жизни глубоко индивидуальный стиль, органично сочетающий живую достоверность портретной характеристики и своеобразную романтизацию модели. Можно предположить, что модели Овнатаяна в жизни выглядели несколько иначе, чем на его портретах. Непосредственное восприятие натуры подчинилось в них определенной образной концепции. Эмоциональная интенция, объединяющая многие портреты художника, — одна из ее граней. Особым средством поэтического изображения натуры становится своеобразная стилизация. Черты условности, утонченный ориентализм стиля Овнатаяна можно объяснить не только обстоятельствами его формирования. Это и сознательный прием поэтического обобщения, приравненный к неоптимальным художественным тактам и отсюда не снимающий индивидуальную характерность образа.

4. Рассмотрев творчество Акопа Овнатаяна в контексте художественной культуры XIX века, можно, с известными оговорками, сопоставить его с некоторыми тенденциями развития романтического портрета в его интимном, камерном варианте.

ОБЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ИРЛАНДСКОМ И АРМЯНСКОМ
МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Армения и соседние с ней страны богаты произведениями архитектуры и искусства периода раннего средневековья. Это важный материал, представляющий значительный интерес. Среди всего прочего есть, в частности, один момент, имеющий значение для исследователей истории Ирландии. Речь идет о распространенных в Армении каменных памятниках с резных орнаментом, которые появились сразу после принятия христианства в Армении.

Кресты из камня входят в культурное наследие Ирландии и Армении. Они по-своему важны как для Армении, так и для Ирландии и фактически являются символами культур этих стран. Для Армении характерен хачкар (крест-камень); он имеет своеобразную и отличную от других форму и всегда ассоциируется с Арменией. Внушительные очертания креста помещаются на одной из поверхностей большой каменной плиты. Существует бесчисленное количество орнаментов. Иногда кресты вырезаны довольно просто или объединены в группы. Они могут быть выполнены в виде барельефа с декоративным орнаментом, могут быть просверлены в виде сетки, напоминающей кружева, или же могут изображать распятия, как на хачкаре типа "Спаситель", или "Аменапркич". Хачкар как форма архитектуры существовала на протяжении столетий. Как определенный тип хачкар появился в IX - X веках. Расцвет хачкара приходится на XI - XIII века.

Ирландский крест отличается от хачкара. Ирландское искусство олицетворяется кольцевым, или так называемым кельтским крестом. Ирландские высокие кресты представляют собой основную характерную часть памятников. Они относятся к периоду с V по XII века и, очевидно, никогда не предназначались для надгробий. Обычно они связаны с первыми монастырями. Первые свободно стоящие кресты принято датировать второй половиной V века, а первые кресты с характерным кольцом или колесом появились в VIII веке. Наиболее сложными памятниками являются "библейские" кресты. Они разделены на части фигурной резьбой, изображающей библей-

ские сцены. Библейские кресты относят к IX и началу X века. Поздние кресты XI - XII веков изображают крупные рельефные распятия.

У ирландского креста внешне мало общего с хачкаром. Тем не менее, существует заметная связь между ирландским крестом и ранними армянскими памятниками из камня. Это столпы и жертвенные стелы V - VI веков. Они не только напоминают кресты по строению (часто основание имеет квадратное углубление), но они также сходны по иконографии. Особое значение имеет региональная группа в Северной Армении (Одзун, Дсех, Шнох), близкая к похожим грузинским памятникам (Хандиси, Пятиани, Эдзани). Стелы V, VI, VII веков связаны с Сирией и центрами раннего христианства.

Ирландские кресты продолжают многие традиции стел. В период нашествий варваров на Западную Европу Ирландия занимала положение изолированного аванпоста христианской культуры. Возможно, ирландские кресты представляют собой следующую фазу развития монументального искусства, когда-то широко распространенного в восточнохристианском мире, а затем устаревшего. В Армении хачкар продолжает ту же традицию, что является особой, индивидуальной формой армянского искусства.

Хотя сходство орнаментов и иконографических мотивов в армянской и ирландской резьбе по камню неоднократно отмечалось западными исследователями, одна важная деталь, связанная с армянскими и грузинскими памятниками осталась без внимания. Дело в том, что первые апостолы, а также святой Григорий Просветитель непосредственно участвовали в постройке христианских памятников в областях, обращенных ими в христианство. Собственно крест устанавливался как знак, символ принятия христианства, его торжества. Не исключено, что высокий ирландский крест представляет поздние стадии этой традиции.

СРЕДНЕВЕКОВАЯ АРМЯНСКАЯ НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА КАК ИСТОЧНИК ФОРМИРОВАНИЯ ХАЧКАРОВ

1. Возникновению хачкаров давалось чисто утилитарное объяснение, а само это культурное явление рассматривалось в контексте с официальным христианством; причем справедливо принималась во внимание лежащая в основе этого явления идея искупительной жертвы Христа — распятия.

Всевозможным формам бытования хачкаров придавалось равноценное значение, что затушевывало первоначальное культовое назначение хачкаров.

2. В этом своем качестве хачкар приобрел в народе значение предмета самостоятельного культа. В Армении имеется немало популярных культовых мест и предметов (монастыри, часовня, могилы, реликвии, мощи, деревья, камни, родники, книги и пр.), которые почитались как "святыни". При этом самостоятельная культовая функция последних не была санкционирована официальной церковью, а бытовала в среде простого народа.

Первым проявлением армянского народного христианства стал культ креста.

3. Таким образом, хачкар, как таковой, возник стихийно, в результате формирования народного института культа креста. В основе этого института заложена своеобразная мифологема креста, которая часто является центром тяжести местных вариантов народного христианства. Эта мифологема формируется первоначально устно, затем, приобретя силу идеологии, записывается в виде сказаний типа произведений монастырского фольклора. В свое очередь, по данным источников устанавливается, что официальное толкование креста в среде простого народа породило ряд явлений, близких по своему содержанию к языческим. К ним относятся, например, распространение креста-талисмана, оберега; креста-древа жизни; креста-дожденосца, грозы, молнии; креста-солнца, пламени, огня, света и т.д.

4. Последние из перечисленных признаков креста в сказани-

ях почти всегда взаимосвязаны и фигурируют одновременно. В них крест представляется в качестве священного героя, который способен совершать чудеса определенного характера.

В сказаниях о кресте необходимым эпическим элементом является тема хранения частицы креста в горах, камнях или каменном футляре, который помещался у основания святилища. Эти оказания, таким образом, представляют собой словесный вариант хачкара, с помощью чего и выявляется "тайна" его происхождения.

5. Названная мифологема отражается и в хачкаре. Сущность его избыточной информации заключается в том, что крест помещается в своем обиталище-камне, который берет на себя функцию не строительного материала, а важного мифологического элемента. Крест не вырубается из камня, а входит в него.

6. Ряд армянских средневековых письменных свидетельств помогают восстановить те историко-политические и общественные условия, в которых появилась возможность превращения искусства хачкаров, да и вообще культа креста, в национальную особенность.

Таким образом, уникальность армянских хачкаров обусловлена "уникальностью" народного культа креста в средневековой Армении.

Г.ЯКУЛОВ И ТРАДИЦИИ ИСКУССТВА ВОСТОКА

1. Георгий Якулов провозгласил своей задачей создание "нового метода Азиатско-Европейского", пригодного "для выражения современности с ее Новой урбанистической культурой". Эта программа предусматривала органическое соединение искусства Запада и Востока.

2. Обращением к Востоку Якулов не составляет исключения в творчестве европейских художников, которые, начиная с первых десятилетий XIX века, все более последовательно используют опыт восточного искусства. Этот процесс достигает овеи высшей точки на рубеже XIX - XX столетий. Разницу между своим подходом и подходом западноевропейских мастеров к традициям Востока Якулов сформулировал таким образом: а) "...Я двигался с востока на запад, европейцы же с запада на восток"; б) "...Я двигался путем включения и расширения художественной экспрессии к полихроматизму", а европейцы "...лабораторно использовали отдельные периоды и культуры востока"; в) "Наконец, третья черта, отдаляющая меня от запада и русских западников, - это сложность композиции и политематизм, безразлично, предметно ли выражена тема или беспредметно".

3. В русской художественной среде, с которой теснейшим образом был связан Якулов, искусство Востока трактовалось как понятие недифференцированное (Ларионов, Гончарова). Якулов в отличие от большинства русских живописцев, увлекавшихся традициями Востока, стремясь воспринять его разнообразный опыт и вывести из него некое единство, вместе с тем видел различия между великими культурами Китая, Японии, Индии и подвергал их особенности не только практически-творческому претворению, но и теоретическому анализу.

4. В своих статьях и заметках Якулов как бы выводит основные пластические, ритмические и колористические формулы художественных культур Востока. Он раскрывает особенности перспективы в изобразительном творчестве Китая и Японии, связывает различные приемы передачи пространства, трактовки предметов и фи-

гур на плоскости с представлениями народов этих стран о мироустройстве, с их философией и мировоззрением.

5. С теоретическим осмыслением традиций искусства Востока связано в творчестве Якулова и практическое их использование. Соппадая со своими современниками в общем движении от конкретного и натурального художественного видения к более обобщенному и опосредованному, Якулов в этом движении, в отличие от остальных, опирался прежде всего на опыт средневекового искусства Дальнего Востока. Это была в целом установка на обобщенно-символическую выразительность художественного образа, на очищение композиции от лишних деталей, от элементов изображения, не обладающих самостоятельной живописно-пластической выразительностью, на своеобразную художественную знаковую, которая позволяет зрителю по тем или иным приметам или частям воссоздать целое.

6. Важное значение имело условное истолкование пространства и времени. В дальневосточном искусстве были заложены элементы того симультанизма, изобретателем которого считал себя Якулов. Вместе с Робером Делоне он переводил проблему изображения разновременных явлений в колористический план, опытным путем достигая единства впечатления с помощью "вращающегося солнечного диска".

7. Кроме принципиальных творческих установок, сопрягавшихся у Якулова с основными исходными позициями средневекового искусства дальневосточных школ, художник воспринимал иконографические мотивы и живописно-пластические приемы. Обратил внимание на мотивы конных прогулок, скачек, разного рода шествий, царковых и театральных представлений и т.д.

8. Якулов по-своему претворял схемы построения пейзажа, часто разворачивая его вверх по плоскости листа или холста, нарушая традиционную европейскую "правильную" перопективу и трактуя элементы ландшафта как условные знаки природы, носители ее всеобщего смысла.

9. Якулов использовал традиции живописи и графики Китая и Японии, культивируя линию, открывая с ее помощью в предмете или фигуре ту внутреннюю динамику, которая, по мнению художника, всегда скрывается в статике, добываясь особой выразительности контура и сложной ритмики.

Ю. Якулов говорил: "Художник нашей эпохи должен разогнуть все стили, чтобы потом собрать их в новый венок". Сам он стремился реализовать эту программу. Двигаясь с Востока на Запад, он расчищал путь для тех художественных школ, которые и сегодня пытаются соединить свои собственные древние традиции с современным видением мира, утверждавшимся усилиями европейской культуры Нового и Новейшего времени.

СТРОИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО АРМЕНИИ И ФОРМИРОВАНИЕ
ТЕКТОНИЧЕСКИХ СИСТЕМ СРЕДНЕВЕКОВОГО ЗОДЧЕСТВА
ФРАНЦИИ

Всемерно известные памятники армянского зодчества отражают высокий уровень развития материальной и духовной жизни народа, который сквозь невзгоды судьбы двигал историю своей древней культуры по пути прогресса.

Сооружения культового и светского назначения, обладающие огромной выразительностью, концентрируют в себе ступок художественных и инженерных идей, присущих наиболее ярким эпохам в истории страны.

Частично сохранившиеся или лежащие в руинах, они неизменно привлекают внимание притягательной красотой, конструктивной целесообразностью, глубинными художественными традициями народных мастеров.

Армянские зодчие и работавшие под их началом артели мастеров и художников, "каждый из которых прилагал в своей специальности всевозможное старание", создавали произведения, которые убедительно свидетельствуют о высоком уровне строительного искусства и по праву занимают почетное место среди шедевров мирового зодчества.

Оживленные культурно-экономические связи между странами переднеазиатского региона способствовали "экспорту" достижений армянского зодчества в зарубежные страны и укреплению авторитета искусных армянских мастеров в иноземных государствах, далеко за пределами родины. Имевшие место контакты с соседними и дальними странами благоприятствовали плодотворному процессу взаимовлияний, что не могло не оказать положительного влияния на развитие совершенных инженерно-конструктивных и художественно-композиционных новшеств, наиболее полно отвечавших менявшимся требованиям жизни.

Города Армении и других стран переднеазиатского региона были крупными центрами учености, славились своими библиотеками, обсерваториями, просветительными учреждениями. Существо-

вавший в те далекие времена сложный и очень важный процесс взаимодействия культур порождал черты общности, которые нашли отражение во многих аспектах культурно-созидательной деятельности народов и четко проявились в строительном искусстве.

В торгово-ремесленных городах — центрах строительства и международной караванной торговли — шел плодотворный обмен товарами и идеями, мастерами и строительными достижениями.

Особо высокого уровня в средневековом армянском зодчестве достигает искусство каменной кладки стен, сводчатых покрытий, которые, как и в соседних странах, отражали стремление восточных мастеров к созданию рациональной бескружалной системы сводов и куполов.

Исходя из инженерно-экономических соображений, мастера Армении создают уникальную конструктивную систему свода на сетке нервюр.

Стремясь выявить и подчеркнуть в интерьере зданий пять подпружных арок, они создают под арочными гуртами приставные колонны с оригинальной формой капителей.

Нефы армянских церквей перекрывают внутри сводами с выступами подпружными арками и устоями, имеющими большое конструктивное и эстетическое значение.

Трехнефные базиликальные храмы Армении, в которых центральный неф перекрыт цилиндрическим сводом, а боковые — полусводами, построены на великолепно продуманной каменной конструкции, которая отмечается позже в романских церквях Пуату и Оверни во Франции.

Выдающиеся достижения армянских зодчих в создании рациональных инженерных решений становятся предметом "экспорта" в зарубежные страны и, в частности, во Францию, обогащают опыт местных мастеров апробированными конструктивными и художественными приемами. Пути из Армении проходили через Малую Азию — эпицентр, где смешивались строительные и художественные традиции местных культур с традициями сасанидского Ирана и эллинизма. Из малоазийских городов и Византии мастера и их строительные идеи по торговым путям попадали в Венецию, которая служила перевалочной биржей и крупнейшим центром международной связи между Востоком и Западом. Именно отсюда направлялись в Пизу, Геную, а оттуда в долину Роны, в центральную Галлию, но-

ные приемы армянского строительного искусства, оказавшие несомненное воздействие на формирование романской архитектуры Франции.

Художественно осмысленные конструктивные приемы армянских мастеров способствовали композиционному совершенству объемно-пространственных структур, сыграв очень большую роль в процессе формообразования и эстетизации тектонических систем исторического зодчества Армении. Эти совершенные для своего времени конструктивные и художественные приемы оказали значительное влияние на процесс образования новых черт в строительном искусстве ряда переднеазиатских и европейских стран, придав им на новой почве плодотворный импульс развития.

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ СТИЛЯ АРХИТЕКТУРНЫХ ПАМЯТНИКОВ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЯНСКОЙ КОЛОНИИ КРЫМА

Важность разделения хронологических этапов происхождения и последующего развития архитектурных стилей подчеркивалась в литературе. Исследование памятников армянской архитектуры средневекового Крыма вплотную подошло к необходимости подобной дифференциации, без которой оказывается невозможным решение широкого круга вопросов. Характеристика архитектурного декора, орнамента, так же, как и общий анализ памятника, всецело зависят от надежности его датировок. Для последних отсутствие или недостаточность археологического изучения, как показывает практика, не могут компенсироваться письменными источниками или эпиграфическим материалом, требующим зачастую своего уточнения данными раскопок. Наконец, полноценное исследование невозможно без необходимой оценки исторической ситуации, породившей то или иное явление.

Эти основные направления определяют предпринятое сравнительно недавно изучение памятников армянского населения Крыма XIII – XV вв. В процессе его выявился ряд особенностей, в частности, различия архитектурных форм и орнаментик армянских памятников Каффы и юго-восточной части полуострова, которые наглядно иллюстрируются в том числе уже опубликованными материалами. Причины подобных различий, выделения двух групп памятников, как представляется, кроются в различных путях формирования двух основных стилей и находят объяснение в историческом развитии армянской колонии.

50-е годы XIII века явились началом качественно нового этапа в истории юго-восточной Таврики. С образованием новых городов (г. Крым, Каффа), с расцветом городской жизни в ранее существовавших (Судак) непосредственно связана армянская колонизация полуострова. Временная изоляция Золотой Орды от территорий гулагуидских завоеваний (Закавказье и Иран), с одной стороны, с другой – противодействовавший вражде монгольских династий союз Джучадов с мусульманским Египтом определили направле-

ние эмиграции малоазийского населения городов в Крым. Вхождение Киликийской Армении в антимусульманский союз, возглавлявшийся Ильханами (Гулагуидами) и существовавший до падения царства Рубенидов, явилось причиной того, что массовое переселение в Крым армян на данном этапе ограничивалось территориями городов, принадлежавших генуэзской колонии (Каффа), но не затрагивало подвластных Золотой Орде крымских владений.

В 1321 году в Каффе был утвержден орден для пропаганды унии армянской и католической церквей. Усиление униатской общины Каффы при поддержке генуэзских властей выразилось в захвате ею всех армянских церквей в черте города и выселении значительной части приверженцев григорианства в окрестности города Крыма. Окончательное разделение, включавшее и территориальное разграничение сфер влияния униатского и григорианского епископов происходит к 1358 году, когда неподалеку от города Крыма начинается строительство монастыря Сурб-Хач, религиозного центра григорианства на полуострове. Не случайно, что подобное образование двух армянских колоний приходится на время обострения отношений двух поддерживавших их религиозные разногласия сторон — генуэзских властей Каффы и золотоордынского наместника.

В сложении архитектурного стиля в сопутствующего ему декора памятников армянской колонии в Каффе ощутимо выделяется малоазийское влияние. Главенствующими мотивами в архитектурной орнаментике становятся постоельджукская развитая арабеска и пояс с повторяющимися арабесковой пальметтой и узлом плетенки. Подобный же орнамент, но с варьированием заполнения пространства между пальметтами, находит применение в декоре мусульманских памятников Крыма XIV века.

При археологических исследованиях монастыря Сурб-Хач был обнаружен песчаниковый фрагмент аналогичного орнаментального пояса, уложенный в вымостку перед входом в притвор храма резной стороной наружу. Всякий посетитель святыни монастыря неизбежно был вынужден наступать на орнаментированную поверхность камня, которая в результате сильно истерлась. Нарочитое пренебрежение к этой резьбе, вместе с тем отсутствие образцов подобного декора в армянских памятниках юго-восточного Крыма вне Каффы и Судака склоняют к мысли об определенной его символике,

отвергаемой армяно-григорианским населением полуострова. Конечно на символическое значение орнаментальных мотивов для средневекового Крыма указывают их относительное единообразие, использование устойчивых типов коврового декора в резьбе геральдических плит Каффы и Судагоской крепости, где орнамент выступает самостоятельно и не связан с какими-либо архитектурными стилями, и ряд других признаков.

Развитие другого мотива — так называемой "сельджукской цепи" — отчетливо проследить не удастся за отсутствием твердо датруемых ранних памятников. Однако очевидно, что широкое распространение по всему полуострову он получает только в последней четверти XV — XVI века. Это наблюдение можно объяснить, признав справедливой высказанную ранее точку зрения о ведущей роли армянских строителей в камнерезном ремесле Таврики (А.И.Бертье-Делагард). Существование армяно-католической и григорианской епархий в Крыму продолжалось до последней четверти XVIII века. Однако осада и взятие Каффы турками-османами, истребление значительной части ее населения, две трети которого составляли армяне, наконец, ликвидация генуэзских владений в Крыму значительно подорвали мощь и авторитет армяно-католической церкви. Армяно-григорианская диаспора постепенно распространяется по всему полуострову, а к середине XVIII века церковно-административная власть григорианского епископа охватывает Крым (исключая Каффу и Боспор), часть Молдавии (до Каушан на р. Ботна) и султанскую провинцию Румелию на Балканах. Сохранившиеся памятники отражают все последовательные этапы становления и развития армянской колонии Крыма.

ОРНАМЕНТ В РОСПИСЯХ КЕРАМИКИ КАРМИРБЕРДСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Расписная керамика эпохи средней бронзы представляет один из наиболее ярких и замечательных памятников прикладного искусства древней Армении. По форме и стилю росписи она относится к четырем археологическим культурам, одной из которых является кармирбердская (XXIV/XXIII – середина XV в. до н.э.). Расписная керамика этой культуры представлена красноглиняными сосудами, которые по своему внешнему виду подразделяются на две группы: монохромную и полихромную.

Поверхность сосудов покрыта тонким слоем ангоба от малинового до темно-вишневого цвета, залощена и отполирована, в результате чего создается прекрасный фон для росписи. Орнамент наносился минеральными красками с помощью кисточки. Монохромные сосуды расписаны только черной, а полихромные – черной, белой, желтой, бурой и красной красками.

Как правило, орнамент занимает верхнюю часть тулова сосуда и представлен широким фризом, сверху и снизу окаймленным горизонтальными линиями. Часто под одним фризом проходит другой фриз либо чередующиеся ряды спиралей, прямые, волнообразные или зигзагообразные непрерывные горизонтальные линии. Пространство, покрытое рядами спиралей, прямых, волнообразных и зигзагообразных горизонтальных линий, а также ограниченное с двух сторон горизонтальными параллельными линиями и заполненное прямолинейными геометрическими фигурами, называется полем. Исходя из числа фризов и горизонтальных линий, расположенных друг под другом по вертикали, орнамент бывает одно-, двух-, трех- и четырехпольным.

При классификации росписи использована следующая иерархическая система: элемент – мотив – сюжет. Элементами росписи считаем каждый рисунок фриза, ограниченный с двух сторон незаполненным пространством. Они подразделяются на простые и сложные. Под мотивом подразумеваем двух-, трех- и четырехъязычное сочетание элементов, также ограниченное с двух сторон незапол-

ненным пространством. В отдельных случаях, когда роспись представлена в виде непрерывного орнамента, под элементами и мотивами подразумеваются периодически повторяющиеся завершённые рисунки. Совокупность элементов и мотивов в горизонтальной последовательности составляет сюжет. При однополюсной композиции сюжет считаем простым, а в случае двух и более полей — сложным.

Число элементов росписи на монохромно расписной керамике кармирбердокой культуры достигает 120. Их большое число обусловлено не только основополагающими отличиями между ними, сколько наличием многочисленных вариаций каждого элемента. Объединяя однопорядковые детали росписи вместе, получаем 14 устойчивых групп элементов: спираль (1); прямые параллельные непрерывные горизонтальные линии (2); волнообразные непрерывные горизонтальные линии (3); зигзагообразные непрерывные горизонтальные линии (4); прямые вертикальные черточки (5); вписанные друг в друга углы (6); треугольник с вершиной, обращенной вверх (7); треугольник с вершиной, обращенной вниз (8); "бабочка", или "двойная секира" (9); "лабиринт" (10); "песочные часы" (11); "равнокрылый", либо "мальтийский", крест (12); "сетчатое поле" (13); "шахматное поле" (14). Элементы 1, 9 — 14-й групп являются наиболее специфичными типами росписи кармирбердокой культуры. Элементы других групп имеют широкое распространение также и в росписи керамики других археологических культур Армянского нагорья эпохи средней бронзы.

Сочетание двух и более элементов по вертикали составляет около 90 мотивов. В этих композициях наиболее часто встречаются следующие элементы росписи: волнообразные и зигзагообразные горизонтальные линии, спирали, "бабочки", "сетчатые поля" и др.

Был известен 104 варианта сюжетов. Часть из них (20%) имела преимущественно декоративное значение (прямые, волнообразные либо зигзагообразные горизонтальные линии и т.п.), но подавляющее большинство (80%) орнаментов образовано росписью с определенным распределением и ритмической последовательностью элементов, что дает основание предположить существование конкретного содержания, заложенного в причудливых орнаментах каждого фриза. Это предположение обосновывается тем, что элементы росписи "сетчатое поле", "бабочка", вертикальные черточки,

"спираль", "лабиринт" и другие, наиболее часто встречающиеся в орнаментации, имеют конкретную смысловую нагрузку.

Производство художественной керамики в эпоху средней бронзы в Армении достигает высокого уровня и образует новое качество. Лучшие экземпляры расписной керамики этой поры по технике исполнения, цветовой гамме и выразительности вплотную приближаются к живписи. Особенно эффектно воспринимается черная роспись по блестящему ярко-красному фону. Геометрическая, строго прямолинейная роспись кармирбердской культуры находит прямые аналогии почти во всех культурах с расписной керамикой Древнего Востока поры палеометалла. По богатству орнаментации, мастерству исполнения она стоит в одном ряду с лучшими образцами расписной керамики иных культур Передней Азии и занимает почетное место среди других памятников прикладного искусства древней Армении.

БУДДИЙСКИЕ КОЛОННЫ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ И РАННЕХРИСТИАНСКИЕ КОЛОННЫ АРМЕНИИ: К ВОПРОСУ ОБ ИХ ПРОИСХОЖДЕНИИ

1. В древнем искусстве столь, казалось бы, удаленных друг от друга земель, как Закавказье и Средняя Азия, выявляются немало общих элементов, что объясняется контактами между их народами и, в еще большей степени, общими истоками этих элементов.

2. Близкие аналоги в искусстве Армении и Грузии имеют и мемориальные свободно стоящие, т.е. не несущие перекрытий, буддийские колонны Индии, Средней Азии и других стран и областей центральноазиатского региона, включающего земли Афганистана, Пакистана, Северной Индии и советских республик: Казахстана, Киргизии, Таджикистана, Туркмении и Узбекистана. Как по назначению, так и по архитектурно-пространственному решению эти колонны являются несомненной параллелью христианским колоннам Закавказья.

3. В Центральной Азии мемориальные колонны и столбы впервые стали сооружаться при яром поборнике буддизма индийском императоре Ашоке (или незадолго до него), в III веке до н.э. В первые века новой эры, а затем и многие столетия подряд мемориально-прокламативные колонны возводились, помимо Индии, в Средней Азии и других странах обширного "буддийского мира". Их венчали символические изваяния животных и "Колесо Закона" — символ буддийского учения (Ж.Ирвин, Г.Франц). В раннехристианской Армении IV — VII веков с той же целью — напоминать о вере и прославлять ее — сооружались мемориальные столбы и колонны, увенчанные изображением "животворного креста" (С.С.Мицацакаян).

4. Объяснить явную близость мемориальных столбов и колонн христиан Закавказья и буддистов Центральной Азии прямыми взаимосвязями между ними в первые века новой эры вряд ли возможно, хотя и контакты и опосредованные связи между народами этих регионов в то время, безусловно, существовали. Не убедительным было бы и объяснение этого параллелизма как результата в обоих случаях независимого, местного воплощения общечеловеческой

идеи увековечивания памяти "о той или иной значительной персоне или важном событии" и соответственно как подтверждения положения, что "сходные условия неизменно порождают принципиально сходные явления" (Л.С.Бретанацкий).

5. Близкое сходство мемориальных колонн Центральной Азии и Закавказья при значительной хронологической разнице в их первоначальном появлении в этих регионах и территориальном удалении их друг от друга наводят на мысль о существовании общего для обеих серий колонн прототипа или источника. Ни в Индии, ни на Кавказе обычай воздвигать памятные колонны в доэллинистическое время не было; поклонение же камням и мегалитам не объясняет внезапного появления здесь столь законченных по технике, форме и эмоционально-художественной выразительности мемориальных сооружений.

6. Исследователи колонн Ашоки, в частности, каменной полированной колонны из Сарнатха с протомами львов, некогда поддерживавшими металлическое "Колесо Закона" (изображение этой знаменитой капители стало в наши дни гербом Индийской республики), связывали их с воздействием древнего Ирана. "Эти львы - во всяком случае львы с капители Сарнатха, - писал М.Уиллер, - явились в Индию прямо из ахеменидской Персии". Однако более прав, видимо, Д.Шлимберге, отметивший третий (не индийский и не иранский) аспект этих памятников, притом наиболее важный - влияние эллинизма.

7. Действительно, обычай воздвигать свободно стоящие колонны известен в Греции по крайней мере с VI века до н.э. (см. колонны со сфинксом в Дельфах или в Эгине). При этом в отличие от ахеменидского Ирана, не знавшего круглой скульптуры, в Греции с того же VI века до н.э. создавались статуи животных, и эта традиция затем не прерывалась. И именно от эллинистических львов, таких, как в Амфиполе или Херонее, а не из Персеполя ведут свое происхождение сидящие львы на капителях Ашоки. "Колонны Ашоки и фигуры животных на них - греческие по замыслу (Д.Шлимберге).

8. Греческими по происхождению были и колонны с фигурами сидящих львов в гиротесийонах Коммагены середины I века до н.э. (Кара-Кут, Сезенк), частично заполняющие хронологический разрыв между буддийскими колоннами Центральной Азии и раннехри-

стианскими памятниками Армении. К тому же связь древней Армении и армянского искусства с Коммагеной несомненна (Г.А.Тирацян).

9. Таким образом, мы вправе говорить об общем источнике буддийских колонн Центральной Азии и раннехристианской Армении. Этот источник — эллинский и эллинистический мир. Наиболее вероятным передатчиком эллинской идеи и мотивов мемориальных колонн в Индию, как и в Коммагему, были архитекторы Селевкидской державы, которая в период ее расцвета простиралась от берегов Средиземного моря до границ Индостана.

ХАРАКТЕРИСТИКА ПОРТРЕТНОГО ЖАНРА В АРМЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ КОНЦА XIX НАЧАЛА XX ВЕКА

Характер портрета конца XIX начала XX века в отличие от предыдущего периода сложен и неоднороден. Изменения, происшедшие внутри этого жанра, связаны с широкими сдвигами в живописной системе всего изобразительного армянского искусства этого времени. Стремление приблизиться к системе европейского искусства, попасть в контекст международных художественных интересов привело к скачкообразным переменам во всем национальном искусстве.

Рассматриваемый период — бурное, трагическое время для нации. Эта чреватая катастрофой историческая ситуация оказалась скрепляющей все устремления передовой, но очень разобщенной и разрозненной армянской интеллигенции. При всей популярности отнюдь не творческим вопросам художники направили свои силы в единое русло общенациональной проблемы, связанной с борьбой против насильственного уничтожения народа.

Портретный жанр в этот период дает четкое представление об основной концепции всего изобразительного искусства эпохи. Естественное для этого времени чувство личности ищет реализации в портретных работах художников. С особой полнотой эта тенденция выражается в портретах М. Сарьяна, Ст. Агаджаняна; с достаточной остротой она переживается в эпизодическом обращении к портрету таких художников, как Е. Татевосян, В. Суренянц, С. Аракелян, на портретистов по характеру своего дарования. Портретные работы каждого из этих художников следует рассматривать на фоне всей творческой деятельности и соответственно с живописным мировоззрением каждого из них.

Портреты конца XIX начала XX века говорят о полной перемене судьбы жанра. Анализ портретов немислимы вне европейской и русской живописи этого периода. На смену иконографическим чертам в портретах А. Овнатянина, Ст. Нерсисяна (повторяемость найденных положений фигур, типов лиц, жестов, поворотов и т. д.) приходит широкий диапазон композиционных вариантов, ни-

ре делается социальный охват героев.

Портреты этого времени позволяют приблизиться к сути стилистического многообразия живописи эпохи. Они позволяют выявить (наряду с другими жанрами) всю динамику развития живописного искусства этого времени, ставшего одним из источников формирования советского армянского изобразительного искусства.

ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКОВ-АРМЯН В БОЛГАРИИ В XX ВЕКЕ

Пять веков — с конца XIV по конец XIX — болгарский народ находился под османотурецким игом. За это продолжительное время культура страны пришла в глубокий упадок, однако питавшие ее корни национальной самобытности остались невредимыми. Именно эти мощные и живительные корни обеспечили бурное развитие многих отраслей культуры после исторического освобождения Болгарии в 1878 году. Уже на рубеже XIX — XX веков литература и искусство Болгарии становятся существенным фактором европейской художественной культуры.

Главная забота по возрождению и подъему культуры легла на демократически настроенную болгарскую интеллигенцию. Существенную помощь ей оказывали представители других народов, передавая болгарам свой опыт и обогащая их культуру полезными элементами мировой художественной традиции. Так, на ниве болгарского изобразительного искусства работали представители почти всех славянских народов, а также австрийцы, армяне, греки, венгры, итальянцы, немцы, румыны, французы.

Армянские общины известны в Болгарии со времен Второго царства (1187 — 1396 гг.). Новые поселения из числа армян появляются в этой стране в конце XIX — начале XX века, а также после известных трагических событий в Армении в период первой мировой войны. В Народной Республике Болгарии граждане армянского происхождения пользуются всеми благами социалистического общества, принимают активнейшее участие во многих сферах деятельности, в том числе и в художественной. С 1944 года они объединены в культурно-просветительную организацию "Ереван", которая имеет свое Центральное Руководство, находящееся в Софии, в известном Армянском доме на улице Найчо Цанова, 31; издает свой печатный орган — газету "Ереван" на армянском и болгарском языках. Филиалы организации "Ереван" есть в Варне, Бургасе и некоторых других окружных городах республики. Организация поддерживает тесные отношения с Советской Арменией через Комитет по культурным связям с армянами за рубежом.

Армянские мастера проявили себя в самых разнообразных сферах художественной деятельности: архитектуре, скульптуре, живописи, графике, сценографии, декоративно-прикладном искусстве. Так, в период интенсивной застройки болгарских городов в начале XX века ряд домов и целых ансамблей был сооружен при участии выдающегося архитектора Тороса Тораманяна. Крупный вклад в проектирование и строительство центра придунайского города Русе внёс Нерсес Бедросян, который был специально приглашен в Болгарию из Стамбула. Видное место в болгарской скульптуре 20–40-х годов XX века принадлежит Григору Агароняну, прославившемуся своим памятником болгарскому поэту Пейо Яворову. В 1946 году Агаронян переехал на Родину, в Армянскую ССР, где был удостоен звания Народного художника республики.

После социалистической революции 9 сентября 1944 года в Болгарии сформировалось новое поколение художников, утверждающее в своем творчестве высокие принципы социалистической идейности, народности, гуманизма. Среди них мы встречаем немало армянских фамилий. Это художники разных поколений, творческих манер, но их объединяет стремление к поиску нового, к совершенству, большая активность в общественной и художественной жизни. Болгарские армяне принимают участие во многих окружных и общеполитических выставках. Любителям живописи хорошо известно имя мастера морских пейзажей Дирана Саркисяна. На протяжении всех послевоенных лет успешно работает в области прикладной графики Камер Медзадурян – обладатель призов и наград за лучшее оформление этикеток. В области монументальной живописи зарекомендовали себя варненские мастера Нанет Баклаян и Варткес Гарабедян. На выставках 70 – 80-х годов появлялись интересные пейзажи жителя города Силистры Бедига Бедросяна. В драматическом театре города Габрово работает художником-сценографом Аршак Тамакчян. Недавно скончивший Высший институт изобразительного искусства им. Н.Павловича Едмон Демирджян уже имел две персональные выставки картин.

Общественное признание получило творчество живописца Зоокана Атамяна, скульпторов Хазароса Бедросяна, Маргариты Московяна, графиков Александра Хачатуряна, Иосифа Парижяна, Ишкана Никогосяна. Художником разносторонних дарований и большой работоспособности является Аведис Асланян. Получив основательную

профессиональную подготовку в Софийской художественной академии (окончил ее в 1950 г.), он создал десятки живописных портретов и многофигурных тематических картин, успешно выступает в станковой, книжной и прикладной графике. Портреты Георгия Димитрова, Арама Хачатуряна, Георгия Раковского, Мартироса Сарьяна, Каприела Каприелова, Стефана Караджа и других работы Асланяна приобретены музеями и общественными организациями. Созданная Асланяном серия графических портретов мастеров мировой культуры (Гайдн, Сервантеса, Веласкеса, Шекспира, Паскаля и др.) тиражирована и используется в учебных целях в болгарских школах в качестве иллюстративного материала.

Много армян работает в области декоративно-прикладного искусства. Замечательными изделиями из металла и медалями прославился Оняг Одабашян из Софии. В Пловдиве хорошо известно творчество ювелира и гравера по металлу Завева Папазяна. Искусством болгарского тавана (резного потолка) в совершенстве владеет Овагим Овагемян из Софии. Крупные достижения в области художественной керамики имеет Макриг Силгиджян-Цекова (София), текстиля - Гаро Мурадян (Смолян), gobелана - Нварт Алпарян (Пловдив).

К ВОПРОСУ О РАЗВИТИИ ПОЛНЫХ БРОНЗОВЫХ СКУЛЬПТУР НА ПОЧВЕ ЗАПАДНОГРУЗИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

В докладе дается анализ двулякой скульптуры оленя/сыка, входящей в раннюю, датированную УШ - первой половиной УП века до н.э. группу комплексов Мухурчинского могильника (центральная часть Колхидской низменности). Образ сыка, а также черты, свойственные западногрузинской скульптуре, читаются, в основном, при рассмотрении головы животного спереди, а также сверху. Профиль изображения повторяет композицию полных бронзовых скульптур с якоробразными подставками, распространенных в Центральном Закавказье и в Восточной Грузии на раннем этапе эпохи поздней бронзы (XIV - XIII вв. до н.э.).

Три экземпляра полых, с треугольными отверстиями изображений оленей из Западной Грузии (Рача, Гари) позволяют проследить, как на том же этапе, на основе принципов колхидской скульптуры, была переработана "восточная" композиция. Наблюдаемая существенная переработка связана с функциональным переосмыслением - превращением изображения в подвеску. В результате скульптуры освобождаются от подставки и снабжаются петлей на опилках. Массивная петля, включенная в художественный образ, вместе с передними ногами создает впечатление "перекнянутых конечностей". Этот способ изображения, распространенный в западногрузинской пластике с эпохи средней бронзы, засвидетельствован и в коллекции скульптур Мухурчинского могильника. Судя по типу композиции, изображение оленя/сыка можно было бы считать попавшим в эту коллекцию извне, с Юга или Востока. Тогда оно было бы признано древним, работы XIV - XIII веков предметом, так как к более позднему времени, а тем более ко времени создания предметов Мухурчинской коллекции, великолепное искусство центральнозакавказской бронзовой пластики переживает уже упадок и характеризуется резким уменьшением размеров. Но ряд стилистических свойств колхидской скульптуры, вид образцов которой подчеркивает связь мухурчинского оленя/сыка с главенствующим обществом астрального пантеона грузинских племен - с луной (Мо-

рыге Гмерта) (в особенности — отсутствие на нижней поверхности соединяющей ноги животного четырехугольной пластины какого-либо приспособления для связи с подставкой как следствие отрыва композиции от традиционной для нее функции) позволяет предполагать, что данный тип, давно уже исчезнувший в Центральном Закавказье, продолжает существовать и развиваться на почве западногрузинской культуры. Полную картину этого развития трудно воссоздать, но исходя из сравнительного анализа близких по исполнению композиций — скульптуры козла из Артика и фрагмента аналогичного изображения Квемо-Сасиретского клада, надо отметить, что в Картли, где происходит встреча двух культур, на раннем этапе контакта еще нет такого основательного переосмысления заимствований, какое мы отметили на примере рачинских подвесок. Мухурчинское изображение не продолжает их линию — скорее следует считать, что оно является развитием также раннего заимствования непосредственно с Востока. Археологическую дату мухурчинской скульптуры подтверждают два полых изображения серни из Кавбекского клада и идентичное с ними изображение из Манглиси (УП — УІ вв. до н.э.), являющиеся следующим этапом развития типа. На этом этапе исчезают традиционные древние характеристики и вместе с ними независимая художественная значимость скульптуры. Эти изменения — результат замедленного, весьма своеобразного развития на протяжении около 900 лет, приведшего к формам, близким к тем, которые появились в Раче еще на раннем этапе переработки композиции.

Начиная с раннеантичного периода, в археологическом материале встречаются три категории предметов: импортная продукция, местные, созданные под ее влиянием предметы, — официальное искусство правящих кругов и народное творчество, которое хранит традиции древней металлопластики. История ее завершается появившимися в позднеантичном периоде великолепными изделиями — грузинскими ажурными блинами, воплотившими весь опыт традиционного искусства, графики и пластики, в том числе и опыт мастерства рассмотренных нами полых скульптур.

СОВРЕМЕННОЕ АРМЯНСКОЕ НАРОДНОЕ ИСКУССТВО.
СРЕДА ПРОИЗВОДСТВА И ПОТРЕБЛЕНИЯ

1. Современное народное искусство Армении требует пересмотра некоторых установившихся характеристик. Прежде всего нельзя для него подбирать какие-либо общие стилистические критерии: произведения народных мастеров могут быть чрезвычайно различны по стилю и часто носят черты профессионального искусства.

Для определения народного искусства имеется только один критерий — отсутствие какого бы то ни было профессионального образования.

2. В народном искусстве, однако, тоже существует специализация и профессионализм. Специалистом является мастер, для которого его творчество составляет основную статью дохода. Профессионализм приобретается за счет самоусовершенствования, а также традиционного или наследственного опыта.

3. Прочие виды народного мастерства являются самодеятельностью. Это не стабильный, но овежий пласт, за счет которого происходит пополнение мастеров-профессионалов. При этом, если традиционное народное искусство характерно для села, то в городах чаще развивается самодеятельность.

4. Однако в Армении при высокой плотности ее населения и небольшой удаленности деревень от городов различия между городским и крестьянским искусством незначительны. Но село в настоящий момент стремится к стандартизации пространственной среды, в то время как город уже достиг в этом определенного уровня и в нем наблюдается тяга к индивидуализации пространства. Промышленное тиражирование образцов народного искусства не удовлетворяет эту потребность, поскольку не обеспечивает условия уникальности изделий. Поэтому встает вопрос об охране и условиях сохранения некоторых видов традиционного народного искусства, основой поддержания которого должна быть материальная и духовная заинтересованность производителя, обусловленная реальными потребностями современного жизненного уклада.

5. Между тем это не единственный путь развития народного искусства. Его источник не может иссякнуть, и сейчас его, безусловно, питают новые идейные и экономические предпосылки. Неосомненно совершенство новаций в области самостоятельного творчества свидетельствует не только о ломке старых форм, но и о становлении новых традиций. Процесс этот надо признать закономерным и даже положительным явлением нашего времени.

В.Ш. ТАТИКЯН
(Ереван, СССР)

КОМПОЗИЦИИ, РОДСТВЕННЫЕ КЛАССИЧЕСКИМ "ВИШАПАГОРГАМ"
("ДРАКОНОВЫМ" КОВРАМ)

(на основе материалов из районов Восточной Армении)

В трех провинциях исторической Армении — Айрарате, Сюнике и Арцахе — вплоть до начала XX века все еще ткались некоторые родственные типы ковров, формально-смысловое изучение которых выявляет их связь с классическим типом вишапагорга, ткавшимся в XIV — XVIII веках. Их медальонные композиции выявляют большое сходство с типом вишапагоргов как в аспекте семиотики, так и семантики. Композиции всех медальонов состоят в основном из армянских систем зооморфного орнамента. Хотя часть этих ковров уже известна в литературе, до сих пор они исследовались без четкой локализации и без выявления некоторых родственных типов этой группы.

Нами изучены многочисленные варианты местных ковров, локализация и происхождение которых не вызывает сомнений. В некоторых случаях определены их народные названия, что помогает еще более четко ставить вопрос их генеалогии. Некоторым типам ковров, созданных в регионе Сюника и Арцах, народ дал одно и то же название "Дэквавор" (с рыбами), которым обозначаются композиции, имеющие орнаменты в виде вишалов (драконов) и змей. К ним относятся:

I. Ковры с узорами, напоминающими орлов и именующиеся "Драберд" или "Чараберд". Их композиции формируются из системы крестообразных орнаментальных узоров, изображенных вокруг четырех геральдических орлов, окруженных маленькими крестообразными змейками, расположенными крестообразно.

Центральный медальон окружен с двух сторон крупными дугообразными орнаментами с крестообразными узорами, которые в данной композиции являются элементами, именующимися "дэквавор" (с рыбами). Полуокруги, расположенные в них и украшенные рядом борющихся птиц и змей, получили название "трчабуи" (птичье гнездо).

2. Второй тип композиции "Джклавор" известен более чем в десяти вариантах, создававшихся в Арпахе, Шаруре, Парсайке, но воспринимавшийся в Снике в качестве геральдического знака рода меликов Тагтягов. Этот тип композиции называется "Трчя-бун" и является более целостным вариантом одноименного элемента композиции "Джраберд".

3. Довольно устойчивую группу составляют ковры, ткавшиеся в Вайоц Дзоре, Сисиане и близлежащих районах, композиции которых составлены из пары отдельных или сплетенных хвостами вышапов, а также из динамичных рядов шкурок овец, принесенных им в жертву. Ковры типа "Вышап - овец - рога" не встречаются вне Армении, а внешне похожие на них кавказские ковры типа "Ленкураль" воспринимались не как вышапагорги, а как системы узоров, состоящие из тотемических фигур "черепах" или "крабов".

4. Одной из наиболее сложных композиций, связанных с вышапагоргами и близких коврам типа "Туар", являются ковры с системами, состоящими из вышапообразных, птицеобразных и антропоморфных, ритмически взаимосвязанных орнаментов, объединенных в крестообразные и ромбовидные узоры, помещаемые в хораны. Самые архаические типы, отдельные элементы которых связываются с армянскими, киликийскими и малоазиатскими коврами типа "Феник-вышап", ткались в Высокой Армении (Бардэр Айк) и Тароне, откуда они в двух вариантах проникли в районы южной Армении. Этот и предыдущий типы очень близки композиции ковра "Туар", сотканного в 1689 году.

5. Ковер "Ундзорек", принадлежащий типу "Джклавор", как и ковер "Джраберд", получил свое название от местности, являющейся в XVIII веке одним из крупных центров освободительного движения. Композиция этого ковра воспринималась в качестве родового геральдического знака. Она состоит из четырех пар темных и светлых вышапов, обвившихся вокруг центрального узора в виде свастика.

Из многочисленных вариантов ковров, примыкающих к классическим вышапагоргам, наиболее близки к последним образцы, создававшиеся в Вайоц Дзоре и Сисиане и сохранявшие особенности древних типов.

6. Во многих областях (Вайоц Дзоре, Сисиане, Горисе, Арпахе) центральный медальон ковра "Ундзорек" окружен рядом бо-

лее мелких медальонов, названных "фавтом". Эти медальоны встречаются и в качестве отдельных композиций в десятках различных вариантов.

Все типы орнаментов разобранных нами ковров сохранили свой архаичный узор и воспринимались мастерами в качестве священных родовых символов. Хотя они имели широкое распространение не только в Армении, но и в ряде других регионов Кавказа, однако наблюдается довольно четкий ареал, где они получили наибольшее развитие и где было создано наибольшее количество их вариантов, а самое главное — где ткались все типы и переходные подтипы. Это современные районы Бледнадзора (Вайоц Дзор), Сисиана и Гораиса.

Вероятно, этот регион и был последним очагом, где производились классические вышапагорги.

ХРАМОВОЕ СВАТИЛИЩЕ ШИРАКАВАНА И ТИПОЛОГИЯ
АНТИЧНЫХ СВАТИЛИЩ ВЕЛИКОЙ АРМЕНИИ

1. До настоящего времени эталоном архитектурных культовых памятников античной Армении является храм греко-римского типа Гарни. Существуют предположения, что и остальные культовые памятники античной Армении имели аналогичную архитектуру. Мнения эти подтверждались находками фрагментов декора храмов в древнем Вагаршапате, аналогичного декору гарнийского храма.

2. Обнаруженное в Ширакаване античное святилище не входит по планировке и декору в привычную схему деления эллинистических культовых сооружений Переднего Востока на два круга: восточный, — тяготеющий к иранской культуре, и западный — к греко-римской культуре, поэтому оно явилось неожиданностью.

3. Раскопки в Ширакаване выявили большое храмовое поселение, существовавшее с II века до н.э. по III век н.э. Святилище лучше всего сохранилось в комплексе построек I века до н.э. — I века н.э. Раскопанная часть его представляет теменос, расположенный на возвышенном месте, обнесенный единой стеной. Восточный фасад выходил на мощенную галькой площадь и был украшен черепами рогатых животных. На площади обнаружены ямы, каждая из которых содержала останки отдельных жертвоприношений, совершаемых, по-видимому, во время периодических празднеств. Помещения теменоса представляли собой жилища разнообразной планировки. Как правило, они имели частично вымощенные плитами партики, окаймленные колоннадой. В одном из них обнаружен алтарь в виде прямоугольного туфового блока, смонтированного в вымостку. В комплексе строений входили и мегароны. Расположение в вымостках обломков зернооток и жерновов связано с культами плодородия. Весь обнаруженный материал: окульптурные изображения из камня фалусов, ктесисов, человеческих голов, зооморфные сосуды в виде коня и оленя, кубок с изображениями козлов, бронзовая рукоятка ритуального ножа, терракота, различные сосуды, очаги, орудия труда, полуфабрикаты — показывает, что помещения использовались как для отправления культа, так и в качестве жилищ и для производственных нужд.

4. Рассмотрение материалов теменоса Ширакавана позволяет говорить, что здесь прослеживается выделение жречества, как отдельного социального слоя, хотя еще нет его отделения от участия в хозяйственно-производственных процессах.

5. Характер святилища с древней традиционной архитектурой, сочетавшей святилище и жилище в едином комплексе, форма культовых идолов и ритуальных изделий показывает преемственную связь с культурой конца II — начала I тысячелетия до н.э. (Мецамор, Двин, Ошакан). В то же время в стиле изображений ряда предметов прикладного искусства прослеживается влияние норм античного искусства. Устойчивая традиционная преемственность святилища показывает, что корни ряда культов Армении восходят не к урартской, а доурартской культуре, хотя несомненно, что армянские верования включают в себя ряд культов урартского, в дальнейшем иранского и античного миров. Несомненно, что данная преемственность обусловлена общим характером взаимодействия культур племен Армянского нагорья и государств Урарту и Армении.

6. Исследования Ширакаванского святилища позволяют теперь выделить комплексы святилищ аналогичного типа в западной части Армавирского холма и в древнем Арташате (I холм, центральная часть). Агатагелос свидетельствует, что святилища древнего традиционного типа дожили в Армении до христианского времени.

Отметим, что раскопки в Месопотамии показывают сохранение древних традиционных приемов и планировки в устройствах храмов эллинистического и парфянского времени.

7. Несомненно, что в античный период в Армении начинают появляться памятники архитектуры, построенные по архитектурным нормам античного мира. Однако можно говорить, что это влияние попытывали в первую очередь культовые памятники западных областей Армении, что отражено и в "Истории" Мовсеса Хоренаци.

8. Рассмотрение данных по святилищам Великой Армении показывает, что в античный период в ней существовали храмы двух типов: I вид — это древние храмы-святилища ширакаванского типа, сохранявшие традиционную архитектуру, строительную технику и архаичные формы культа. Святилища этого типа являлись преобладающими вплоть до принятия христианства. II вид — античные храмы гарнийского типа, появившиеся в Великой Армении в позднеантичный период.

АРХИТЕКТУРА ОБЩЕСТВЕННЫХ ЗДАНИЙ СОВЕТСКОЙ АРМЕНИИ И ЕЕ ЗАДАЧИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Формирование армянской советской архитектуры происходило на базе творческого освоения культурного наследия прошлых веков. Этот неопровержимый факт дает основание утверждать, что прошлое и настоящее архитектуры армянского народа исторически взаимосвязаны и ее развитие следует рассматривать как непрерывную цепь, в которой каждое звено последовательно является продолжением другого.

Армянская советская архитектура пережила три этапа развития.

Первый этап охватывает 1920 – 1932 годы. Период становления (таманяновский период), базирующаяся на освоении передовых традиций средневекового зодчества Армении и на основе принципа "архитектура национальная по форме и социалистическая по содержанию".

Второй этап охватывает 1932 – 1955 годы, когда на принципах предыдущего периода устанавливается единое творческое направление. Завершается процесс окончательного формирования армянской советской архитектуры.

В 1955 году начинается новый, третий, период развития, однако условия данного времени коренным образом отличаются от условий предыдущих двух этапов. Это пора научно-технической революции в архитектуре и строительстве.

Индустриализация строительства, внедрение сборных строительных конструкций, новые, омелье решения большепролетных покрытий предъявляли новые требования к организации строительного производства и художественно-эстетической направленности архитектуры.

Проблемы научно-технического прогресса, нашедшие место в армянской советской архитектуре. Появление в ней новых задач и особенностей. Проблема национального своеобразия в новых условиях.

Естественно, перестройка на ходу не могла происходить без ошибок и упущений. Они появились оттого, что прежде всего не

все архитекторы правильно поняли взаимоотношения научно-технического прогресса и художественных задач архитектуры. Не было четкого представления о их гармоничном сдвиге. В первые годы творческой перестройки новые условия механически были восприняты как призыв к полному отречению от достижений предыдущих этапов, отрицание художественных начал и национального своеобразия в архитектуре.

Началось преклонение перед возможностями бетона и стекла, отречение от естественного камня даже в малоэтажном строительстве. Однотипные в стекло и бетон жилые, общественные и промышленные здания стали походить друг на друга. Утрачено понятие "художественный образ". Так было создано большое количество сооружений, архитектура которых своим однообразием, серостью и отсутствием художественной выразительности, естественно, вызвала оппозиционные настроения в этой области.

Однако уже с 1970 года (а в некоторых случаях и раньше) ощущается тенденция к пересматриванию задач архитектуры на данном этапе и к поискам путей их реалистического решения. Намечается новый подход к использованию богатого национального культурного наследия, появляется стремление к гармоничному единству архитектуры и инженерной мысли. Вновь поднимается вопрос национального своеобразия. Эти устремления творческой перестройки можно проследить в архитектуре Драматического театра им. Г.Сундукяна, музея Этнографического искусства Армении в Сардарапате, Дома камерной музыки, гостиницы "Двин", ряде клубных и административных зданий. Эта новая тенденция особенно яркое отражение нашла в мемориальных сооружениях памяти героев Мусаджага, обороны Апарана, в памятниках Ленинакана и т.д.

Этот перелом заметен также в архитектуре и других советских республик (Алма-Ата, Ташкент, Ашхабад, Тбилиси и др.).

В то же время в процессе творческого подъема проблема национального своеобразия подчас находит поверхностное решение задачи. Во многих случаях национальное преподносится в виде механического введения национальных орнаментов и скульптурных композиций, когда структура и архитектура фасадов еще носит следы конструктивизма (гостиница "Ани", полиграфкомбинат, ряд клубов и т.д.), чем нарушается закон единства формы и содержания. Сегодня главная задача армянской советской архитектуры - преодоление трудностей, достижение цельности планировочной структуры, средств выразительности конструктивных решений.

ЗНАЧЕНИЕ АРМЯНСКОЙ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ
ДЛЯ ЕВРОПЫ

1. Краткий очерк архитектурного наследия Армении и традиций, характерных для соседних стран (Сасанидской империи, Грузии, Византии, Омейядского и Аббасидского халифатов) до X века. Обрисовка наиболее важных связей в этой области истории искусства — архитектуре. Особый упор делается на армянском компоненте в тесном взаимодействии вышеперечисленных культур. В дальнейшем: монастырская архитектура Ближнего Востока, испытывающая влияние композиционных идей армянской архитектуры, в контексте бывших христианских территорий, занятых арабами-мусульманами (например, район Мосула; монастырь Мар Бетнам).

2. Основные конструктивные черты армянской архитектуры X-XIII веков. Развитие систем свода и купола: несколько типов кладки каркаса, сложившихся в процессе развития армянской архитектуры в данный период. Особый метод решений, связанных со сводами с перекрещивающимися арками: в докладе будут рассмотрены характерные особенности армянских куполов в период развитой средневековой закавказской архитектуры.

3. Исторически обоснованные архитектурные контакты между Византией и Арменией, с приведением примеров. Избранные фрагменты, доказывающие значительное взаимодействие, существовавшее между двумя культурами, особенно в период с X по XII века.

4. Армянское влияние на формирование средневекового искусства Запада — строительная деятельность затрагивает даже Омейядский халифат в Кордове. Значение реального, исторически установленного влияния на развивающуюся европейскую романскую архитектуру, главным образом, на территории современной Испании и Франции.

5. Распространение влияния закавказского искусства на архитектуру Восточной Европы в период позднего средневековья. Влияние армянских композиционных идей на становление монастырской архитектуры в Молдавии. Рассмотрение отобранных примеров,

касающихся, в основном, конструкция сводов и резьбы по камню в архитектурных фрагментах этих церквей. Историческая основа этих явлений в развитии архитектуры Восточной Европы в период турецкой экспансии в XV - XVII веках.

КОМПОЗИЦИЯ БОЛЬШОЙ ЦЕРКВИ В АРТИКЕ

Среди памятников, принадлежащих к крестообразному центральнокупольному типу (Мастара, Артяк, Воскепар, Арч), особое место занимает Большая церковь св. Геворга в Артике. Интерес к ней прежде всего вызван тем, что полное отсутствие купола обусловило у исследователей различные суждения относительно его первоначального облика. Кроме того, памятник характеризуется рядом особенностей, осмысление которых позволит определить его место в ряду тех памятников, с которыми церковь св. Геворга имеет определенную композиционную и художественную связь.

В плане основная часть Большой церкви в Артике представляет собой квадрат (14,17 x 14,10 м), а в объеме — почти куб, на который опирался купол. К кубу — помещению для молящихся — с востока примыкает алтарная апсида (диаметр 5,70 м), фланкируемая приделами. Полукруглая апсида (диаметр 5,35 м) пристроена к северной, а пятигранная (диаметры 5,25 и 5,70 м), к южной и западной сторонам помещения для молящихся, стены которого выше стен апсид. Перед восточной и западной апсидами имеются узкие помещения (6,45 x 1,74 м). Изнутри стены помещения для молящихся оформлены мощными, высокими подпружными арками: широкие арки обрамляют апсиды, узкие — фланкируют их. Подпружные арки опираются на капители полукруглых пилестров и кронштейнов; арки не только сокращают диаметр купола, но и принимают на себя значительную часть его веса. Основное убранство памятника выражено в декоративной аркатуре южной и западной апсид, архивольтях аркатуры и оконных проемов, карнизов. Среди мотивов декора можно видеть опрокинутую пирамиду, подковообразные арочки, плетенки, гранаты и др. Изучение памятника показало, что его отдельные части неоднократно, вплоть до XIX века, подвергались ремонтно-реставрационным работам.

Рассматривая композицию Большой церкви в Артике в связи с упомянутыми однотипными памятниками, обнаруживаем сходство и отличие, которые, в конечном счете, приводят к определению подлинной картины формирования этого интересного памятника сред-

невековой Армении. Так, на сходство памятника с Мастерой, помимо прочего, указывают сравнительно близкие размеры сторон квадрата помещения для молящихся (12,02 x 11,20), наличие выступающих над апсидами из плоскости стен подпружных арок на кронштейнах, которые вместе со ступенчатыми tromps принимают на себя тяжесть купола. При всей близости композиции этих двух памятников они отличаются диаметром апсид: в Артике диаметр восточной и западной апсид больше, чем северной и южной, а в Мастаре, Ариче и Воскепаре, в каждом отдельном случае, все одинаковые. Сходство с Артикской церковью имеет церковь в Ариче, в которой фигурируют восточная и западная предапсидные площадки — бемы. В отличие от Артикской церкви во всех однотипных и других церквях (Эчмиадзин, Багаран) высота стен помещения для молящихся и апсид почти одинакова (у последних на один-два ряда камней — ниже первых).

Некоторые черты церкви св. Геворга можно обнаружить в однотипных ей памятниках. К ним относятся: квадрат помещения для молящихся с примыкающими к нему пятигранными апсидами (Эчмиадзин, Багаран), большие и маленькие апсиды с бемами перед восточной и западной апсидами (памятники типа Аван — Рипсиме), последовательность возведения здания: помещение для молящихся, а затем апсиды и др. (Эчмиадзин, Талин), высокие стены помещения для молящихся и низкие стены апсид (Рипсиме, Гаяне, Лмбат и др.), декоративная аркатура апсид (Талин), декоративные мотивы (Звартноц, Талин, Гарнаовит и др.). Мотив непрерывного архивольты окон восточной апсиды церкви имеет свою параллель в ряде памятников V-II вв. (Рипсиме, Аруч, Агарак, Мрен).

Обобщая изложенное, можно заключить, что в основе композиции Большой церкви в Артике лежат отдельные формы, элементы и т.д. композиции соборов в Эчмиадзине, Багаране, следовательно, и в Мастаре, памятников типа Аван — Рипсиме, Звартноц, Талин.

При всем этом в церкви в Артике, как и в однотипных церквях, прослеживаются черты, свидетельствующие о личном вкладе их строителей. В церкви св. Геворга об этом свидетельствуют мощные подпружные арки на таких же пиластрах. Все сказанное предполагает наличие над квадратом помещения для молящихся граненого барабана, возможно, с декоративной аркатурой или с другим убранством.

МОНАСТЫРЬ ЕРКАНА (ДЕРСИМ)

Монастырь Богоматери, или св. Ованеса Еркана, находится в десяти километрах к юго-востоку от маленького городка Хозат в Тунсели в Восточной Турции. Его редко посещали (в XIX в. Тейлор и Г.Срвандзтян, а недавно Т.А.Синклер), и до сих пор он не был объектом археологического изучения.

Архитектурный анализ

Типология. Строение очень пострадало: вся южная и западная части исчезли, свод разрушен и от внутреннего убранства ничего не осталось. Поэтому снятый нами план имеет некоторые неясности. В свое время это был импозантный памятник размерами 25 x x 15 м, хорошо сохранившаяся алтарная часть которого состояла из широкой центральной апсиды в двух маленьких апсид с цилиндрическим сводом с двух сторон. По внутренней структуре северной стены можно заключить, что это была базилика, вероятно - трехнефная, типологически близкая к тем, что были построены в конце X века в Тайхе (Пархал и Дёрт Килисе).

Периметр прямолинейный, кроме восточного фасада, имеющего две глубокие двухгранные ниши, отделяющие центральную апсиду от боковых; хотя эта форма и не является исключительной, но редко встречается в базиликах Армении. Памятник стоит на ступенчатом цоколе; из чего можно предположить, что он был построен на месте более древнего памятника раннехристианской эпохи. Наконец, способ строительства - бетон с облицовкой - вполне типичен для армянского искусства.

Скульптурное оформление

Восточный фасад. Общее оформление отклоняется от обычной формы армянских памятников, которые обычно более строгие. Здесь стена расчленена маленькими колоннами и множеством ниш (кроме двухгранных, есть еще округленные и плоские), напоминая некоторые памятники армяно-грузинских пограничных территорий, как, например, Варзахан. Вероятно, в апсиде было три окна, как в византийских памятниках. Их обрамление украшено рельефами, типичными для X века. Маленькие колонны стоят на основаниях, укра-

ных скульптурными мотивами, схожими с капителями Севана.

Северный фасад. Он в основном примечателен своими импозантными входными проемами с широкими пилястрами и колоннами, поддерживающими большую монолитную перемычку, рельефы которой в виде ларовидного ветвистого орнамента и опирающихся виноградных побегов напоминают об арабесковом влиянии на армянское искусство IX – X веков. Между колоннами и перемычкой имеются капители совершенно уникального типа в армянском искусстве.

Нигде нет рельефов, напоминающих раннехристианскую эпоху или, наоборот, позднее средневековье.

Исторические данные

История памятника основывается на двух источниках: одна надпись и несколько памятных записей в рукописях. Монастырь никак не упоминается ни у историков, ни у летописцев.

Надпись. На перемычке маленькой северной апсиды можно прочитать длинную надпись, дающую объяснение особенности этой маленькой апсиды:

"Этот алтарь принадлежит Богородице, от которой родился Иисус Христос, к которой Отец благоволил, в которой сын за родился и которую Святой дух покрыл своей сенью. Прощу тебя, Святая Богородице, вступись за твоего слугу Мхитара Великого Перед твоим сыном, нашим Господом, принимая меня в число детей Вифлеема, которые до меня приняли мученическую смерть во имя твоего Рождества. Я построил этот алтарь в 424 г. (= 975)".

Палеография этой надписи очень характерна для данной эпохи. Личность известна по краткому упоминанию у Маттеоса Урхавци: речь идет о сыне царской дочери Ханзита, проживающей в Васакаване и давшей приют в 969 году сыновьям императора Романа Лакапина. По всей вероятности, он является эпонимом Мхитарянских династий, которые дали несколько высокопоставленных чиновников Империи в XI веке. Его связи с императором Цимисхием кажутся довольно тесными.

Памятные записи. Известно около десяти рукописей, переписанных в монастыре Еркана. Одна из них (Иерусалим, рук. № 25) дает в своих колофонах интересные сведения. Если им верить, то монастырь был построен между 1430 и 1435 годами неким паронсом Аревшаком, при предводительстве вардапета Аракеда, во время владычества хана Аккюнюлу Кара Плуз Утман бека, который дове-

рил администрацию района некоему парону Хошкадаму. Однако, думается, что, с одной стороны, Арешвах и Хошкадам одно и то же лицо, а с другой стороны, что речь идет лишь о реставрации.

Датировка

Из противоречащих друг другу данных надписи и памятных записей не трудно сделать выбор, поскольку дата 975 год вполне соответствует типологическим элементам, стилю и иконографии скульптур. Мы считаем, что реставрация X века свелась больше к восстановлению общины, нежели к реконструкции церкви.

Проблема заключается в установлении личности основателя или основателей X века, поскольку ясно, что Мхитар Великий был лишь второстепенным заказчиком. К тому же удивительно, что армянский памятник мог быть возведен в эту эпоху на земле Империи. Однако недавние исторические исследования показали, что, с одной стороны, интенсивная армянская иммиграция имела место в этой области на протяжении всего X века и что халкедонитские преследования григорианского духовенства прекратились в последней четверти этого же века.

Нам кажется, что главного основателя следует искать среди предводителей византийских войск. Можно было бы подумать о Млехе, Великом Слуге, проживавшем в Ханзите в 972 году, но его арест в следующем году и его смерть исключают эту возможность. Мы склоняемся больше в сторону самого императора Цимисхия, выходя из этой области (хотя этот факт оспаривается), другом которого был Мхитар.

Своей необычной типологией (трехнефная базилика), оригинальными рельефами (перемычка, капители) и предложенными историческими догадками церковь Еркана заслуживает внимания археологов.

ЦИКЛ СТРАСТЕЙ И ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТА В АХТАМАРЕ

Цикл Страстей и Воскресения Христа в Ахтамаре имеет ряд знаменательных особенностей и в соотношении двух частей, и в выборе тем, их очередности и иконографических деталей.

Итак, Страсти насчитывают Вход в Иерусалим, Трапезу у Симеона, Омовение ног, Суд Пилата и Распятие; можно отметить отсутствие Тайной вечери и краткость повествования о смерти, ограниченного двумя сценами Суда Пилата и Распятия. Однако число сцен Воскресения доходит до восьми: сцена Жен мироносиц у гроба Господня, Сшествие в ад, Явление Христа женам мироносицам, Явление Христа апостолам, Неверие Фомы, Вознесение, Сшествие Святого Духа, Второе пришествие.

Распределение между двумя частями, призванными иллюстрировать земную жизнь Христа и его явления после смерти, сделано в пользу восхваления божественной сущности. И в этом художник, оставаясь крайне праверсным сиро-палестинской примитивной традицией, выдает монофисктокий характер своего мышления. В Каппадокии, где сохранились многочисленные христологические византийские циклы той же эпохи, пропорции совершенно иные: Страсти богато представлены, а Воскресение напротив сокращено. И в самом деле, халкедоняты настаивали на человеческой сущности Христа и реальности принесенной им жертвы.

В Ахтамаре имеются также другие доказательства догматической концепции художника. Еще больше, чем в Каппадокии, повествование реалистического типа намеренно изменено. Хронологическая последовательность нарушена, чтобы лучше выделить в церкви западные темы — Вознесение и Сшествие Святого Духа, — расположенные в центре западного крыла, напротив святылища. Таким образом, эти две сцены расположены между Явлением Христа апостолам (3-й день после смерти) и Неверием Фомы (8 дней после).

С другой стороны, иконография Сшествия Святого Духа, где доминирует онякший облик Христа, отвечает сиро-палестинской традиции символического типа. Соответственно, композиция Входа

в Иерусалим — триумфального типа согласно иерусалимской литургии, которая уточняла, что Христос, сидя на осле верхом, держит в руке вместе с уздой бутончик, который напоминает атрибут божественности в древнем Иране.

Это догматическое мышление, которое стремится превратить историческую сцену в божественное видение, соответствует мысли начального периода христианства, мысли, более или менее сохранившейся в течение раннего средневековья.

В форме, которая многим обязана восточному междуреченскому миру, иконография Ахтамара остается, таким образом, близка к раннехристианским источникам. Следовательно, не удивительно, что в ней обнаруживаются общие черты с иконографией Запада — каролингской и дороманской, — также богатой пережитками. Каролингские изделия из слоновой кости указывают на некоторую аналогию в выборе тем и развития темы Воскресения.

ХАЧКАРЫ АРЦАХА

Хачкары — одна из малоизученных областей средневековой армянской культуры. Но даже в таком случае самый беглый взгляд не может не обнаружить их широкого стилистического разнообразия, разделения на регионы, области, иногда и на более мелкие районы. По-видимому, в этом разделении определенную роль играли не только мастерство художников, но и местные традиции, материал (разные виды камня), назначение хачкара. Ведь одна из примечательных черт армянских средневековых архитектурных памятников — это связь данного памятника с окружающей природой, местностью. В хачкарах нельзя не видеть отражение и синтез всех достоинств архитектурного наследия Армении.

Арцах, впоследствии названный Хаченом, а позже — Карабахом, одна из тех областей исторической Армении, где издавна сооружались большие и малые строения, дворцы и крепости, и камень являлся не только строительным материалом, но и основным декоративным убранством.

Как известно, христианство дало кресту новую интерпретацию, сделав его символом и знаменем новой веры, связав его с мученичеством распятого Иисуса Христа.

В первых же христианских памятниках Арцаха крест — весьма распространенная деталь убранства. Древние источники свидетельствуют и о первых крестах, которые были установлены как в духовных центрах, так и вокруг них — на площадях, у родников, на перекрестках дорог и т. д. От этих первых мемориальных памятников почти ничего не сохранилось, так как они повсеместно были уничтожены арабскими завоевателями [Тевонд, История Армении; Мовсес Каганкатвацц, История страны Агванк⁷].

После мощного восстания против арабского владычества в Арцахе, Сасуне и других областях в начале 50-х годов IX века арабы больше не смели вмешиваться в Армению. Поэтому хачкары сохранились именно с этого времени. Первым таким датированным хачкаром является хачкар, установленный епископом Согомоном в Агобаванке, духовном центре провинции Мецаракк (бас-

оен реки Хачен в Нагорно-Карабахской АО). Его надпись гласит: "В 302 (= 853) году армянского летоисчисления, во время князя Агвапка Ованеса, я, Согомоя - епископ Мцаренка, установил сей святой крест..." Спустя почти тридцать лет, в 881 году, владелец Арцаха и северо-восточной части Сюника Григор Атриерсехян, он же Наман, сын Атриерсеха, внук Сахля Смбатяна, устанавливает свой знаменитый хачкар в Мец-Мазре (Варденисский район Арм. ССР) на западной границе своих владений - "в помощь верующим".

В последующие века искусство хачкара бурно расцвело. Во всех провинциях области, духовных центрах, особенно на кладбищах были установлены тысячи хачкаров, многие из которых уникальны по своему декору, орнаментальному убранству, интересны надписями, являющимися достоверными источниками для изучения исторических эпох. Хачкары Гтчаванка (близ села Тог в Тумя Гацрутского района НКАО), Гандзасара и Урекаванка (Мартакертский район НКАО), Дадиванка (ныне в Кельбаджарском районе АзССР), Аветараноца и Патары (Аскеранский район НКАО), Тагаварда и Бри-Ехци (Мартуниинский район НКАО) вполне могут стать в ряд с наилучшими образцами из других мест Армении.

Не хачкары Арцах - Карабаха отличает не только высокое мастерство декоративно-художественного убранства. Они разнообразны по тематике декора, включившей светские темы и мотивы, что заметал еще И.А.Орбели в статье "Бытовые рельефы на хаченских крестных камнях XII - XIII веков" (Избр. тр., Ереван, 1963). Описывая хачкары Гандзасара и близлежащих духовных центров, он отмечал в них отклонение от канонических норм декора: вместо общехристианских тем или наряду с ними появляются картины средневековой Армении, фигуры обыкновенных людей, князей и духовных лиц, детали их жизни, быта. В других районах Арцаха, особенно в церквях св. Египсе у села Чартар и Бри-Ехци, на старых кладбищах сел Арав и Красное (Аскеранский район) и в других местах найдены многочисленные хачкары, покрытые рельефами, изображающими сцены из народной жизни и быта, орудия и виды крестьянского труда. Для надгробных хачкаров обязательны детали, характерные для профессии и деятельности усопшего.

Хачкары Арцаха своими рельефами, отражающими жизнь и быт народа, представляют интересную страницу средневековой культуры Армении и достойны разностороннего, углубленного изучения.

ТРИ РУКОПИСИ С МИНИАТУРАМИ
В УНИВЕРСИТЕТСКОЙ БИБЛИОТЕКЕ БОЛОНЬИ

В библиотеке древнего Университета Болоньи хранятся три старые армянские рукописи, предданные римскому папе первым армянским католическим патриархом Петром I Арцивяном в 1742 году, по случаю его приезда в Рим для рукоположения папой. После смерти Бенедикта XIV эти рукописи вместе с личной библиотекой были перевезены в его родной город, в Болонью.

Только одна из этих трех рукописей в начале нашего века привлекла внимание известного арменоведа Ф. Маклера: речь идет о ценном Евангелии с миниатюрами, в серебристом переплете XVI—XVII веков.

Что касается двух других рукописей (Толкование 12 меньших пророков Нерсеса Ламбронаци и Толкование Апокалипсиса св. Иоанна в переводе того же Нерсеса), Маклер ограничился некоторыми основными сведениями.

В данный момент, на расстоянии полувека, после ряда исследований и публикаций многих новых рукописей, следует вернуться к их рассмотрению, чтобы лучше раскрыть их историю и уточнить, когда и где они написаны и иллюстрированы, учитывая, что две из них датируются XII или XIII веками, но уже Маклер сомневался в этом и относил их к XVI—XVII векам.

Исходя из пересмотра исторических и палеографических данных и из сравнения миниатюр этих рукописей с миниатюрами других известных рукописей, мы постараемся в нашем сообщении по мере возможности осветить основные вышеуказанные вопросы и дать на них точные ответы.

СИМВОЛИКА АРМЯНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ РАННЕГО
СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

1. Символика архитектуры и искусства средневековья обуславливалась сферой общественной жизни и общественного сознания. В средневековой жизни большая роль отводилась ритуалу, в средневековом мышлении господствовала теология, и все это оказывало влияние на эстетику. Так, художественные символы в основном воспринимались под "диктатом" культовых норм и теологических учений. Эстетической специфике содержания и формы архитектурного пространства часто не уделялось должного внимания.

2. После принятия христианства в качестве государственной религии в Армении, как и во всей восточноримской империи, в церковной архитектуре доминировала базилика. На рубеже V и VI веков ведущая роль начинает переходить к центрическим сооружениям. Их вариациями являются тетраконх с куполом, купольные и крестово-купольные церкви. Симптоматична перестройка базилик в купольные церкви (Теокор). Основой сооружения является "архитектурный балдахин": купол покоится на многооконном барабане, который возвышается над четырьмя опорными нишами или колоннами внутреннего средокрестия, соединяемыми арками. Уже вадение Григория Проветителя в Эчмиадзине связывается с формой монументального купольного балдахина. Истоки такой формы в отличие от иранского и эллинистическо-римского покрытия куполом, по-видимому, следует искать в местной, дохристианской мемориальной, дворцовой и народной архитектуре.

3. Ранее распространение центрических сооружений исторически совпадает с освобождением от византийской ортодоксии и выбором в пользу монофиситской веры, которая оборачивалась формой национального сопротивления в период борьбы с Восточным Римом и Персией. Связанный с этим спиритуализм интерпретировал христианство преимущественно как словесную и книжную религию. В армянской среде иконы не получили распространения. Антропоморфные фрески в церквях оставались редкостью. Более поздние миниатюры Эчмиадзинского евангелия овидетельствуют о том, что

и библейские иллюстрации возникли позже. Их рассматривали как повествовательные, а не как культовые изображения. Предметом культового поклонения, наряду со Священным Писанием, литургической книгой и утварью, являлось и здание церкви. Будучи почитаемым объектом и напоминающим пещеру сооружением, здание церкви создавало возможность спиритуалистического сближения с символизируемым: представлением о боге и небесной иерархии.

4. В армянском центрическом сооружении доминируют четыре носителя значений: купол в квадрате как символ связи небесного и земного, крестообразная форма как символ жертвы и триумфа Христа, освещение как символ приобщения верующего и божественного сошествия и портал как место явления. Эти значения, подобно частям помещения, переходили друг в друга, так что можно говорить о некоей полисемантике. Архитектурные образцы перенимались преимущественно из строительной культуры языческой эпохи христианской Сирии и Константинополя, им придавалось монофизитское значение, пока последние сами не привели к возникновению определенных строительных импульсов (не предписаний).

5. Характерным для армянской купольной церкви является принцип освещения внутреннего пространства. В то время как базилика по сирийскому образцу отказывается от освещения (даже купольная церковь с удлиненным западным рукавом не имеет проемов), нет ни одного купола на средокрестии без многоокожного барабана. "Архитектурный балдахин" связывается с темой пещеры: свет сосредотачивался под средокрестным куполом и в апсиде. Это соответствовало иерархической градации и четкому разграничению частей пространства сверху вниз, от центра к периферии и с востока на запад, т.е. расположению средокрестия, полукупольного или цилиндрического креста, угловых помещений и лестниц. Свет и тень не были противоположностями, как добро и зло, а дополняли друг друга, как божественное откровение словом и монашеским молчанием, и как космическая и хтоническая символика. В восточноримских центрических зданиях императорских заказчиков, как и в иранских купольных сооружениях, в это время царил другой принцип освещения: оптический иллюзионизм, который сглаживает формы, вуалирует структуры и будто бы упраздняет законы статики. Общей для обоих принципов освещения была идея божественного озарения. Следовало бы изучить, насколько

течно в Армении раннего средневековья эстетика сливалась с монофизитской верой и каким было ее влияние на специфической "световой стиль". Следовало бы также изучить, насколько важную роль в этом играли идеология господствующей верхушки и народная вера в Армении, литургия и христология.

6. В ориентации на символы, несмотря на идеологические заблуждения и научную односторонность, решающая заслуга принадлежит Йозефу Стржаговскому. Его деятельность положила конец господствовавшему в немецкой историографии искусству европоцентризму и привлекла внимание к параллелям между армянской и романской архитектурами.

ОТРАЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ПЕРВОЫТНОЙ СИМВОЛИКИ
В ДРЕВНЕЙШЕМ ИСКУССТВЕ АРМЕНИИ

В ходе исследования памятников первобытного изобразительного искусства на территории Армении выявляются как особенности художественного мастерства их творцов, так и традиционные черты символического выражения архаической картины мира.

В первоначальном генезисе изобразительной деятельности древнейшего населения Евразии обнаруживается определенная последовательность освоения ритмических, знаковых и, наконец, художественно-образных средств коммуникации. Трактую отдельно взятый символ как особого рода знак, приближавшийся к художественному образу по глубине содержания, целесообразно вместе с тем обратить внимание на характер группировки множеств из однородных знаково-символических элементов, поскольку это позволяет представить ритмический строй произведений. Последний фиксируется, в частности, типичными способами повторений (чередований) элементов, вплоть до устойчивых числовых обозначений.

Еще в эпоху расцвета первобытного общества на сопредельных с Арменией территориях появляются памятники двух различных (локально, а затем, возможно, и в этнокультурном отношении) вариантов древнейшей символики. Для первого из них характерно выделение ритмов, кратных трем, при изображении исключительно обитателей "верхнего" (птицы) и "нижнего" (змея, рыбы) миров. Для второго - выделение ритмов, кратных четырем, при изображении исключительно сухопутных млекопитающих (обитателей "среднего" мира).

Существенно различались при этом и основные мотивы орнаментаки.

Вместе с тем в первобытной символике использовались инвариантные изобразительные средства (ритмы, кратные пяти и семи, женские образы и др.). Археологическими исследованиями в ряде районов Евразии (Восточная Испания, Италия, Северная Азия) выявляется непосредственный переход инвариантных и варьирующих

традиций символика первобытных охотничьих общин в художественно-символический мир духовной культуры земледельцев и скотоводов неолита, а порой и сохранение этих традиций в позднейшие эпохи. Все большее число данных свидетельствует в пользу предположения о том, что отмеченные тенденции не могли не затрагивать в той или иной форме процессов становления первобытного искусства Армении. Наскальные изображения Гегамских гор и Сюника, древнейшая скульптура, орнаментика и другие оферы его развития позволяют на первых предварительных этапах анализа известных к настоящему времени памятников высветить очертания извариантных пластов первобытной символика и двух ее вариантов. Представляется весьма вероятным, что особенности отражения традиций первобытной символика в древнейшем искусстве Армении при дальнейшем их изучении дадут возможность полнее осветить истоки художественно-стилистической специфики его произведений. Не исключено, что эта специфика способствовала сохранению весьма ранних пластов первоначального миропонимания, запечатленных традиционными художественно-символическими средствами с не меньшей полнотой, чем в районах наиболее длительного развития первобытного художественного творчества.

СТРОИТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АРМЯН В МОСКВЕ И ПЕТЕРБУРГЕ

Архитектурное наследие армянских колоний на территории Восточной Европы еще далеко не изучено. В частности, слабо исследована строительная деятельность армян в Москве и Петербурге.

Время появления армян в Москве точно не установлено. Обнаруженная при раскопках Кремля армянская монета 866 года дает право предполагать об их проживании здесь задолго до летописного упоминания города в 1147 году. По данным Л.Хачикяна, в конце XIV века московские армяне имели свою церковь.

С возвышением Москвы в XV - XVI веках приезд армян в столицу России поощрялся властями; епископу Григорию был посвящен прядел храма Василия Блаженного. В XVII веке армяне Саградоны преподнесли русскому царю "Алмазный трон", а Г.Лусиков и С.Рамадянский получили монополию на торговлю России с Востоком.

Армянская колония, в которой проживали купцы, ученые и специалисты (например, придворный живописец Богдан Салтанов), занимала район современного Армянского переулка на Покровке. Жилые дома, вначале небольшие деревянные, затем многоэтажные кирпичные, имели различные помещения, среди которых выделялись богато отделанные парадные покои.

С конца XVIII века в Москве и Петербурге, по инициативе Лазаревых, возводятся многие гражданские и культовые здания. Лазаревский институт в Москве, построенный в 1814 - 1823 годах архитекторами Т.Простаковым и И.Подъячевым, - крупнейший комплекс двухэтажных сооружений. К середине XIX века он состоял из многих учебных, жилых и подсобных отроений, расположенных вокруг четырех дворов и сада. Наиболее парадная, граничащая с Армянским переулком, часть комплекса - курдонер с обелиском 1822 года в честь Лазаревых перед главным корпусом. Он украшен ионическим шестиколонным портиком, художественную выразительность которого усиливают огромные решетки и примыкающие к нему боковые корпуса.

Армянская церковь Воздвижения Креста в том же переулке, построенная по проекту архитектора Ю.Фельтена в 1779 году, — памятник русского классицизма конца XVIII века. В основе плана — удлиненный зал с алтарной апсидой, приделами в углах здания и проходом на западной стороне с надстроенной над ним в 1866 году архитектором В.Собольчиковым колокольней. Центр молитвенного зала увенчивал высокий купол с фонарем, а западный фасад украшался четырехколонным портиком со статуями и орнаментальной резьбой.

Армяне проживали также и в других районах Москвы. В "Тру-зинах" у них была церковь св. Успения (1820-е — 1830-е гг.) — зально-сводчатая, с куполом типа ротонды, с шестью парными колоннами и тремя портиками. Церковь Воскресения (1815 г.) на Армянском Ваганьковском кладбище характерна композицией плана, в виде квадрата, расширенного с востока и запада полуциркуль-евыми апсидами. Оригинальны мемориальные часовни конца XIX ве-ка, выполненные в формах армянского зодчества, и надгробие 1913 года в виде хачкара.

В Петербурге армяне появились в 1710 году, спустя семь лет после его основания. Они проживали на Васильевском остро-ве, где с 1730-х годов имелась "Армянская улица". В середине XVIII века были построены на 3-й линии Сарафаном деревянная, а на участке Л.Шарвана — домовая часовни. В 1780 — 1789 годах на Невском проспекте существовала созданная Г.Халдаряном первая в России армянская типография, а с 1812 года там же была открыта вторая.

В Петербурге Лазаревыми были построены две церкви. Город-ская св. Екатерины возведена в 1771 — 1780 годах архитектором Ю.Фельтеном в середине армянского подворья на Невском про-спекте, окруженного по периметру четырех- и пятиэтажными жилыми корпусами конца XVIII — начала XIX века. В этих домах разное-ременно помещались армянские типографии и школа, а в ремонте и перепланировке участвовали архитекторы Е.Соколов, А.Мельников, В.Шретер и А.Таманян. Церковь принадлежит к зальному типу со-оружений с большим, без барабана, кессонированным куполом с фонарем. Главный фасад акцентирован трехпролетным портиком с ионическими колоннами, а ризалиты — такими же пиллястрами. Ори-гинальным по форме капители мраморных колонн интерьера и иконо-

стае ювелирной работы. В 1905 году А.Таманян перепланировал западный вестибюль и укрепил разрушавшийся северный фасад церкви.

Армянская кладбищенская Воскресенская церковь, оконченная в 1791 году, по плану квадратная, с широким приземистым куполом, алтарной апсидой на восточной и сводчатым помещением на западной сторонах. К юго-западу от церкви находится двухэтажный церковный дом, сооруженный в 1901 году по проекту архитектора А.Кочетова с использованием элементов армянского зодчества. В возведении различных построек при армянском кладбище участвовали архитекторы А.Таманян и С.Тер-Оганян. Из мемориальных памятников показательны часовни, некоторые в виде ротонд с армянским орнаментом. Заслуживает внимания мраморное надгробье Лазаревых 1802 года работы скульптора Мартоса, находящееся в Александро-Невской лавре.

Гражданские и культовые строения армян Москвы и Петербурга XVIII - начала XX века по типу, объемно-пространственной композиции и художественному убранству родственны одновременным им городским сооружениям, выполненным в духе господствовавших в России архитектурных форм.

ИСКУССТВО И ВЕРОВАНИЯ СЕВЕРО-ВОСТОЧНОЙ ЧАСТИ
АРМЯНСКОГО НАГОРЬЯ ЭПОХИ РАННЕГО ЖЕЛЕЗА
(XI - IX вв. до н.э.)

1. Искусство и религия Армянского нагорья имеют глубокие корни. Художники-мастера каждой эпохи, сохраняя издревле сложившиеся традиции, одновременно находили новые художественные средства для выражения эстетических норм и для воплощения этнических особенностей.

2. В эпоху раннего железа (XI - IX вв. до н.э.) искусство и религия знаменуются новой фазой своего развития, мощным толчком для которой явились те кардинальные изменения социально-экономического характера, которые привели к созданию новых политических образований, а именно, федерации или государства этнически на территории северо-восточной части Армянского нагорья.

3. При новом общественном строе перед искусством ставились новые задачи, в основе которых лежала религия, эстетически воплощавшая идейное мировоззрение верхушки, со сложными ритуалами, каноническими приемами сооружения святилищ и канонизацией погребального обряда.

4. Характерной чертой искусства становится единство практической и эстетической ценности вещей. Орнамент от схематических, декоративных изображений переходит к сюжетным композициям, к мифологизации с введением антропо-зооморфных изображений.

5. Главные религиозные праздники являлись календарными, отмечались в определенные сезоны года, приурочивались к важнейшим сельскохозяйственным работам. С сезонными праздниками связываются большие сосуды с тремя бычьими головами, т.е. ритуальным символом бога грома. Это, видимо, были сосуды с зерном, предназначенные богу Грозы. Возможно, служители храма, как и хетты, весной во время праздников дождей и Нового года, принося жертвы "богу Грозы и Дождя", распечатывали эти сосуды, а во время осенних праздников снова, наполняя их зерном, запечатывали. Открывая сосуды у алтаря храма, молотили зерно, пекли овященные хлебцы, совершали жертвоприношение, разламывая горя-

чий хлеб, разливая вино, кормили и поили богов и участников ритуала.

6. Кроме аграрных культов, в святилищах отправлялись и культы, связанные с размножением скота, с учачей во время охоты, посвященные сложному делу литья и вообще кузначному делу. В святилище богу Солнца в жертву приносили коня. По свидетельству Ксенофонта, этот обряд в Армении осуществлялся и в V веке до н.э.

7. Конь по представлениям индоевропейцев ассоциировался и с богиней-матерью, сочетавшей функции смерти и возрождения, и не случайно, что похороны знатных лиц сопровождалась жертвоприношением коня.

8. Твердая вера в загробную жизнь человека становится лейтмотивом тематики искусства. Колоссальное значение приобретает обрядовая сторона изделий. На предметах ритуально-магического характера проявляются комбинации символов, связанные с аграрным культом (змея с двумя головами аиста), с культом богини смерти и потустороннего мира (львы с головами вепря), с божеством неба и воды. Они исполнены тонким чувством ритма и отличаются мастерством выполнения.

9. Художественное ремесло переживает значительный технический прогресс. Большого совершенства достигают гравировка и чеканка металлических предметов. Ювелиры часто инкрустируют изделия золотом, янтарем, сердоликом, лазуритом, ярко-бурозеленой пастой. Особо выделяются бронзовые блики с изображениями шести-, восьмиконечных звезд.

10. Сохранившиеся ожерелья, подвески, найденные в гробницах знати, сделаны с большим вкусом и отличаются тонкостью исполнения. Формы некоторых изделий взяты из реальной действительности. Они изображают насекомых, птиц, рыб, цветы и семена, корзины и вазы.

11. Целая серия предметов искусства отражает расширение взаимосвязей с соседними странами, в особенности переднеазиатским миром.

12. Ритуалы, совершавшиеся в храмах, предметы магического характера, обряды захоронений имеют индоевропейские корни и подтверждают принадлежность этой культуры к индоевропейскому "этносу".

И.Д. ХАЧАТРЯН
А.В. ТОНЧКЯН
(Ереван, СССР)

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА АНТИЧНОГО АРТАШАТА

Градостроительство — один из наименее изученных разделов истории архитектуры древней Армении. В этой связи большой интерес представляют раскопки, проводимые с 1970 года на территории античной столицы Армении Арташата. Они позволяют осветить ряд проблем, связанных с развитием градостроительства Армении, основанного на сочетании местных и эллинистических традиций.

Арташат, основанный в I80-х годах до н.э. царем Арташесом I, являлся столицей страны на протяжении более 500 лет. Он был построен по единому плану, быстро разросся, превратился в крупнейший центр ремесленного производства и международной торговли. Страбон сообщает: "Артаксата — это благоустроенный город и столица страны. Она расположена на схожем с полуостровом выступе, а перед ее стенами кругом проходит река, за исключением пространства на перешейке, которое огорожено рвом и частотоколом".

Городские кварталы располагались на девяти укрепленных холмах и прилегающей к ним равнине, в свою очередь обнесенной оборонительными стенами. Все холмы имели фортификационные сооружения, состоящие из одного, двух, трех рядов крепостных стен, и связывались друг с другом посредством укрепленных проходов в единую систему.

В планировке города особое место занимает цитадель на II, самом высоком и обширном холме. Здесь находились дворцово-храмовые комплексы. Подобное расположение цитадели на внешней границе города — чисто восточный элемент в эллинистическом градостроительстве.

Главные храмовые постройки находились на VI холме, где сегодня возвышается монастырь Хор-Вирап. На I холме располагался военный гарнизон, защищавший подступы ко II холму с северо-востока. В пределах территорий У, УП, УШ и IX холмов находились

таможня, торгово-ремесленные и жилые кварталы города. В общую оборонительную систему входили III и IV холмы, обеспечивающие связь II холма с южной частью города.

Определенные градостроительные принципы были характерны для отдельных строительных периодов или отдельных холмов. На I и УШ холмах сооружения пристроены к оборонительной стене, а на У и у основания УП холмов под крепостной стеной расположен проход, от которого отходят поперечные улицы. Подход к крепостным стенам на I и УШ холмах осуществлялся по переходам, обнаруженным в первом строительном периоде. Городские кварталы Арташата имели вытянутую прямоугольную форму с использованием одно-двухэтажных домов, приспособленных к уклону местности.

Необходимо отметить очень удачную южную ориентацию жилых и казарменных комплексов. Главные улицы в основном направлены с востока на запад с небольшими отклонениями (планировка второго строительного периода отклонена на 30° по сравнению с первым строительным периодом, вероятно, с целью улучшения ориентации и защиты от господствующих ветров).

Город имел хорошо отлаженную систему коммунально-бытовых сооружений: систему водопровода из керамических труб, подающих воду из Гарни, дренажные системы, отверстия для стока дождевых вод, систему бань с гипсокаустом.

Согласно данным раскопок и разведывательных работ, территория города была более 1000 га. Вероятно, в городе проживало 150 - 200 тысяч человек (исходя из средней плотности населения античных городов).

Местоположение Арташата было чрезвычайно выгодным не только в торгово-экономическом, но и стратегическом отношении. Оборонительные сооружения были одним из важнейших элементов городской структуры. Строители крепостных стен умело использовали рельеф. Ломаная линия оборонительных стен в значительной мере была обусловлена профилем местности. Наиболее опасные места укреплялись круглыми башнями (диаметр 9 - 14 м). Толщина крепостных стен колебалась от 2,6 до 3,5 м. Фундаменты для башен и стен всегда заглублялись до материка - скалы. Кладка цоколя стен двухпанцирная, из больших, часто необработанных глыб. Верхняя часть стены выкладывалась из сырцового кирпича, более стойкого к действию осадных машин. Для укрепления основания

стен по всему периметру применялась крепида из небольших каменной круглой формы, выложенных на глиняном растворе. Самое уязвимое место в оборонительной системе представляли собой ворота. Все холмы имели свои ворота и калитки, которые укреплялись фланкирующими башнями и имели небольшую ширину (1,6 - 2,0 м).

Сложную композицию имеет проход, ведущий к цитадели на II холме. Под крепостной стеной, образующей этот проход, построены помещения для солдат и склады для боеприпасов. Противнику, продвигавшемуся вверх по проходу, приходилось преодолевать ряд сильно укрепленных оборонительных систем и несколько ворот.

На IV холме мы имеем вход с одного холма на другой с системой хитроумных шлюзов. В случае падения У холма шлюз перекрывался и практически лишал противника возможности атаковать с этой стороны.

Фортификационная система Арташата построена с учетом достижений эллинистической военной техники и отвечала всем требованиям античной военно-инженерной науки.

О ПРОЦЕССЕ СТАНОВЛЕНИЯ АРМЯНСКОГО ЖИВОПИСНОГО ПОРТРЕТА

1. Проблема становления портрета в армянском искусстве конца XVIII – начала XIX века – одна из наиболее важных для понимания истории национальной культуры. Жанр портрета явился тем фундаментальным приобретением, о котором армянское искусство вступило в качественно новый этап – Новое время.

Вопрос, который исходит из последнего положения – почему "портрет" (а не другой жанр), – интересен сам по себе и немаловажен для решения проблемы в целом. Тот же вопрос актуален и для русской художественной ситуации, но не конца, а начала XVIII века.

2. По-видимому, портрет в России подобран, взбран из всей жанровой системы искусств в качестве наиболее близкой иконографической структуре иконе – как форме станковой живописи. В этой спешке неминуемым стало появление "парсуны".

В решении той же проблемы в армянском искусстве русская "конструкция" не подойдет. Все дело в разнице допортретных станковых традиций – русской и армянской. Армянская икона – явление позднее и представляет собой вид искусства значительно менее регламентированный по композиции, обмирщенный в трактовке образов и более "станковый" по технике. Легко предугадать поэтому отсутствие парсуны в армянском искусстве. Пути выхода к портрету здесь своеобразны, они не знали привлечения "внешней" первичной связи. Условия, благоприятные для развития станковых видов искусства, сложились здесь в период (первая четверть XIX в.), когда в европейской (русской) культуре наблюдался необычайный приоритет жанра портрета. Развивать какие-то другие из жанров, одинаково готовые выйти на "сцену", или параллельно несколько было бы не оправдано требованием времени.

3. Россия и Армения осуществили культурный переход от средневековья к Новому времени через портрет, но одновременно и разнопричинно; различны были, естественно, и условия, внешние

и внутренние; при которых шло становление портрета. Если Россия начала XVIII века, не имея стабильных станковых традиций, экспортировала их из Европы в двух формах - россыпью и заграничные пенсионеры; изучала и осваивала культуру, - то армянский художник знакомился лишь с незначительной частью этой продукции, да и то подчас опосредованно, через гравюру или копию с подлинного образца. В этом неравном распределении возможностей для армянской культуры можно обнаружить и положительную сторону. Речь идет о возможности для армянского искусства продолжать свой путь по достаточно своеобразной дороге, на которой будут встречаться Европа, Россия и восточная культура.

4. Особенность этого пути состояла еще и в том, что армянский портрет, положивший начало развитию станкового искусства Нового времени, на своем первом этапе развивался не на родине, а в Тбилиси - городе с большими и сложными культурными пластами. Поскольку фон этих пластов имел важнейшее значение в сложении черт жанра портрета, думается, что более точным обозначением этого явления должно стать понятие "тифлисский" армянский портрет, с включением в него действительно присутствующего национального спектра - армянского, грузинского, европейского (русского) и персидского, - с одновременным уточнением функциональной (общетифлисской) сферы этого портрета.

5. Классическим же завершением процесса становления армянского "тифлисского" портрета явилось творчество Акопа Овнатяна-младшего (1806 - 1881). Анализ живописи этого мастера выявляет различные грани соприкосновения с искусством примитивным и профессиональным; традиционным (армянское искусство, Тифлис, Иран) и новым (Россия - Европа). Искусство Овнатяна представляет для исследователя большой интерес емкостью и универсальностью - оно включает в свою систему едва ли не всю художественную проблематику армянской и грузинской изобразительной культуры первой половины XIX века.

НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЗНАЧИМОСТИ И ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ЦВЕТА

Произведения средневековой армянской книжной миниатюры продолжают, несмотря на прошедшие века, сохранять все свое очарование до сих пор. И причина этого не только и не столько в неразкрытом до конца "секрете" изготовления немеркнущих красок старыми армянскими мастерами, а прежде всего в их гуманистическом содержании, раскрываемом неподражаемым колористическим решением.

Обращение к этим произведениям дает возможность перекинуть мост в современность и рассмотреть ряд теоретических вопросов, справедливость которых бесспорна как в отношении искусства прошлых эпох, так и сегодняшнего дня. Это прежде всего вопрос о зависимости эстетической выразительности цвета в картине от ее предметной основы. И уроки искусства прежних эпох в данном случае служат серьезным подспорьем в борьбе против распредмечивания картины, осуществляемого якобы в целях достижения максимальной, чисто эстетической выразительности цвета.

При ближайшем рассмотрении единый и целостный акт восприятия цвета предстает перед нами как результат комплекса одновременных воздействий разного характера и уровня: физиологического, психологического, эстетического. Каждое последующее воздействие как бы наслаивается на предыдущее, не сводясь, однако, к ним и не исчерпываясь ими.

В реальной действительности вещи свойства и отношения выступают в своем органическом неразсторжимом единстве.

Именно вещи находятся в определенных отношениях, в которых раскрываются их свойства. И если нет и не может быть вещей без отношений и свойств, то тем более не существуют последние самостоятельно, отдельно от вещей, вне их, независимо от них.

Цвет — одно из свойств предметного мира и, естественно, он не составляет в этом исключения. Цвет не субстанционален, а атрибутивен, он не вещь, а лишь признак ее. В жизни нет цвета вне предметов и вещей, цвет всегда предметен. С другой стороны,

цвет (не только хроматические, но и ахроматические цвета) присущ всему в мире. Но он не придан вещи извне, а есть в известном смысле эта вещь в одном из своих проявлений. И именно поэтому не только цвет характеризует вещь, но в той же, если не в большей степени, вещь, ее сущность характеризует цвет, раскрывается через него, определяет его действительность.

Ошибочно полагать, что цвет лишен эстетической действительности. Ни психологически, ни эстетически для человека цвет нейтральным не бывает. Но чувство цвета является отнюдь не биологически-врожденным, а социально-приобретенным качеством человека, восходящим в своих истоках к трудовой деятельности человека (в плане общественном) и к специфической образованности, воспитанности человеческого глаза (в плане лично-индивидуальном). Важно подчеркнуть, что эстетический (и психологический ореол приобрел именно связанный с предметами цвет, поскольку иначе он в природе и не ощущается.

Итак, цвет действителен благодаря своей опредмеченности.

Но каково будет, так сказать, эстетическое "поведение" цвета, если попытаться очистить его от предметности: приведет ли это к вольному эстетическому парению, не обремененного оковами предметности цвета, или, наоборот, он лишится в этом случае как раз тех крыльев, без которых эстетический взлет его станет попросту невозможен? Иначе говоря, является ли эстетическая действительность производным, зависимым или же исконным, самостоятельным признаком цвета?

Все цвета эстетически равнозначны: любой цвет на своем месте, в определенном контексте может быть эстетически действенным и выразительным и, наоборот, самая большая выразительность цвета может быть сведена к нулю, если взять цвет в отрыве от предметной основы. Роль цвета в живописи никогда не может быть чрезмерной, преувеличенной. К сожалению, она может быть приуменьшена, недооценена, использована не в полной мере. Цвет (и свет) в живописи в известном смысле все, ибо составляет самое плоть художественного образа. Но в то же время только цвет (и свет), без подчинения его задаче создания художественного образа, — ничто. Даже частичное ослабление его служебной роли (немыслимой вне предметности) ведет неминуемо к снижению его собственного эстетического значения, хотя цвет может в таких случаях и выпятыть, перенасыщая собой картину.

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ДВОРЕЦ В СЕЛЕ ЛЫХНЫ (АБХАЗИЯ)
И ЕГО ЗАКАВКАЗСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

В селе Лыхны Гудаутского района Абхазской АССР расположен архитектурный комплекс — купольная церковь X века с росписью XIV века и дворец. Церковь известна исследователям с конца прошлого века. Дворец изучался экспедицией Абхазского института языка, литературы и истории им. Д.И.Гуляна АН Грузинской ССР в 1978 — 1984 годах.

Облик дворца сформировался в два этапа. Первый проект предусматривал сооружение из трех помещений, расположенных в одну линию, с галереей с южной стороны. Его положение на восточном краю площади, на склоне близ обрыва, обусловило неудачу первого варианта. Тогда же дворец был перестроен, при этом первое сооружение включено в окончательный вариант в качестве его восточной части. Этот дворец и дошел до нас в своих основных частях.

Сооружение ориентировано по оси восток-запад, его размеры 28,35 x 31,1 м. Основной элемент плана — обширный парадный зал с двумя опорами. Продольная ось акцентирована уступчатой в плане нишей по восточному фасаду и почти квадратным в плане вестибюлем — по западному фасаду. С юга к основному объему примыкают два небольших помещения с апсидами, одно из которых — церковь. Иллюзии комнаты размещались на втором этаже, ныне утраченном. Остатки лестницы, ведущей на второй этаж, раскрыты раскопками. Она располагалась по фронту западного фасада, к северу от вестибюля.

Важная роль в создании облика дворца принадлежала декоративно-пластической разработке фасадов. Ниша на восточном фасаде была перекрыта кирпичной аркой и расписана. Северный фасад украшен трехпролетной аркадой. Из декоративных элементов верхней части этого фасада сохранился один — шестиконечная звезда с вписанным в нее крестом. Мотив кирпичной арки повторен на западном фасаде вестибюля. Портал фланкирует трехчетвертные колонки. Характерная особенность кирпичного купола вестибюля —

ячеистые паруса. Фасады объединялись также зубчатым кирпичным карнизом. Изнутри стены были оштукатурены и расписаны, от росписи сохранились лишь мелкие фрагменты.

Основной материал постройки — известняк, в облицовке применен тесавый камень. Купол вестибюля и декоративные детали выложены из кирпича преимущественно стандартных размеров (2I x x 2I x 4/5/ см и 2I x IO/II/ x 4/5/ см). Перекрытия стропильные (исключая вестибюль), опоры перекрытия большого зала связаны общим стилобатом. Глубина фундамента до 2 м. Раствор и бетонное покрытие полов содержит примесь дробленой керамики. В двух помещениях выявлены керамические трубы водопровода. Крыша была покрыта черепицей. С южной и восточной сторон дворца раскопаны каменные стоки.

Дата сооружения дворца — рубеж IX—X веков — определяется особенностями архитектуры и материалами нижнего культурного слоя (строительная, тарная и столовая керамика).

Этапы истории памятника представляются следующим образом. Сооружение галереи с юго-восточной стороны произошло после первого пожара, в районе которого обнаружен кувшин с монетами. Клад содержит 27 золотых византийских монет императоров династии Дук, одну серебряную византийскую монету Константина Мономаха и 43 грузинские серебряные монеты Георгия II и Баграта IV. В XVI веке произошли изменения в функции основных помещений. Северо-восточный угол большого зала превращен в винный склад, где раскрыто 15 пифосов. После очередного пожара и разрушения дворец некоторое время стоял в запустении. Во второй половине XVII века он был реконструирован: большой зал перегороден на несколько помещений, одно из которых сохранило значение зала для приемов, возобновлен второй этаж, построено два новых помещения по сторонам вестибюля. В этом виде дворец просуществовал до конца XVIII века. Попытка возобновить его, предпринятая князем Шервашидзе около середины XIX века, оказалась малоудачной.

Основные особенности дворца в селе Лхмы соответствуют традициям периода поздней античности, утвердившимся в Абхазии в культовом и гражданском строительстве. Это техника кладки стен из тесавого камня, стропильное перекрытие, столбы в качестве опор, применение кирпича в арках и сводах в сочетании с

каменным основным объемом, кирпичный карниз, примесь керамики в растворе и т.д.

Первоначальная композиция плана дворца находит аналогии в дворцах Уш – IX веков Вачнадзвани и Ванта в Кахетии. Планировка основного ядра дворца в селе Лыхны в окончательном варианте восходит к римскому зодчеству. Аналогичные примеры в Закавказье: преторий III века в Питиунте, позднеантичный дворец во Мхета, дворец III века в Гарни. План Лыхненского дворца в последнем состоянии обнаруживает общее сходство с поздними постройками в Грузии и Армении: царский дворец VIII века в Телави, дворец Излик Израелинов в Магабузе VIII века и др. Применение стропил для перекрытия больших залов – распространенная черта гражданских построек Грузии и Армении на протяжении всей эпохи средневековья. Ряд декоративных приемов – арки по фасаду, трехчетвертные колонки для обработки углов, узорчатая кирпичная кладка – встречаются (в другом контексте) в памятниках Грузии, Армении, Азербайджана, начиная с эпохи раннего средневековья. Ячеистый парус вестибюля в Лыхны можно сопоставить с каменными сталактитовыми сводами в Армении в XIII веке (Гегард, Аствацацикал и др.), а также в Азербайджане в период зрелого средневековья. Некоторые детали конструкций и строительной техники, характерные для Лыхненского дворца, распространены в сооружениях Грузии IX – XI веков: устройство лестниц снаружи (Гурджаани, Вачнадзвани, Цирколи), мелкий квадратный кирпич (Салаги-ре), черепица со знаком креста (Давид Гареджа, Гурджаани, Кумурдо и др.). Росписью по штукатурке были украшены дворцы в Рустави XII – XIII веков и в Ани X – XI веков. Мотив шестиконечной звезды известен в резьбе по дереву и камню в Грузии и Армении, начиная с IX – X веков.

Отдельные элементы плана, конструкции и декорации Лыхненского дворца связаны с иранской традицией, на протяжении веков жизненной в Закавказье, в особенности в сфере оветской культуры.

Дворец и церковь в селе Лыхны – крупный архитектурный комплекс эпохи Абхазского царства, связанный, вероятно, с резиденцией правителя.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ПАМЯТНИКАХ КУЛЬТУРЫ АРМЕНИИ

1. Разработка молодой научной дисциплины музыкальной археологии — актуальная проблема современного искусствознания и музыкально-исторической науки. При широком спектре научных знаний — истории, археологии, ассириологии, музыковедения, этномузыкологии, инструментоведения и др. — музыкальная археология позволит сделать шаг в познании музыкального мира далеких предков, музыкальных инструментов прошлого.

2. Памятники материальной культуры Армении, данные археологии, свидетельства ученых-историков составили ценный материал, аргументирующий наличие самобытной музыкальной культуры и инструментария, восходящих в своих истоках к древнейшим пластам зары цивилизации.

3. Наскальные изображения в горах Армении зафиксировали также многообразие фактов, свидетельствующих о зачатках художественного творчества (изобразительного, музыкального, танцевального, ритуально-театрализованного).

4. Древнейшая музыкальная нотация хурритов (II тыс. до н.э.) — убедительное свидетельство сложившейся системы музыкальных знаний. Хурритская музыкальная нотация в аспекте ее роли и значения для истории Армянского нагорья.

5. Виды музыкального инструментария Армении: идеофонические, ударные, духовые, струнно-щипковые, смычковые.

6. Раскрытие процесса развития инструментария на примере лютневых.

7. Лютневая проблема — дискутируемая тема современной инструментоведческой науки. Зарубежные исследователи К.Зако, В.Бахман, Х.Хикмал, В.Штаудер, Р.Кемпбелл, С.Анвар Рашид, Ф.Элдермайер и др. — о лютневой проблеме. Различные и сходство мнений.

8. Разработка проблемы в Армении. Лютневые в Армении, эволюция, усложнение и обогащение видов и форм, технических и выразительных средств при сохранении основных типовых признаков. Дальнейшая терминологическая транс-

формация лютни и щедрое разрастание видов. Внедрение нового способа звукоизвлечения - смычкового - итог и закономерный результат развития.

9. От результата к истокам.

Лютни в древнеармянских мифах, легендах, эпосе, письменных свидетельствах ученых-историков - парткарха армянской историографии Мовсеса Хоренаци, Фавстося Бизандаца, Давида Анахта, Григора Нарекаци.

10. Мифы древней Армении - отголосок реальных событий истории народа:

- образец высочайшего художественного творчества;
- рубеж, предполагающий еще более глубокие исторические пласты развития культуры Армянского нагорья и его окраинных пределов.

11. Длительный исторический процесс формирования лютен: от "чувствительной трости" (*flexible stick*) - к первоначальной разновидности - "длинной лютне", или лютне с длинной шейкой.

12. Пандур - древнейший лютневый в Армении. Его расшифровка, классификация, основные типовые черты.

13. Северомесопотамские корни лютневых - ареал зарождения. Древняя Армения - колыбель лютневых.

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ ХУДОЖНИКОВ И НАРОДНЫХ МАСТЕРОВ-АРМЯН, РАБОТАЮЩИХ В ГРУЗИИ

В последнее время возрос интерес как мировой, так и советской общественности к самостоятельному творчеству, самостоятельному искусству.

В нашей стране это одно из ярчайших социальных явлений, которое образно отражает культуру своего народа, всю цельность жизни, его мировоззренческую позицию, выявляет отношение народа к окружающей среде, к природе, к Вселенной.

В Грузии известна богатейшая традиция самостоятельного изобразительного искусства и древнейших художественных ремесел. Особый интерес в этом плане вызывает самостоятельное искусство конца XIX — начала XX века, отраженное в творчестве гениального художника-самоучки Нико Пиросмани, а также в деятельности Кавказского кустарного комитета и экспериментальной художественной школы общества "Таматлеба".

После Октябрьской революции внимание Советской власти к самостоятельным художникам возрастает год от года. Об этом свидетельствуют и специальные постановления партии и правительства 1978 и 1979 годов, в которых вновь акцентируется интерес к самостоятельному художественному творчеству с целью закрепления достижений народа в данной области. В Грузии также проявляется большая забота о народных умельцах со стороны местных партийных органов и Министерства культуры. Яркое подтверждение этому — три представительные выставки творчества самостоятельных художников и народных мастеров за последние годы; предоставленные помещения Тбилисскому этнографическому музею и Музею народного творчества и прикладного искусства Грузии; выделение 500 квадратных метров площади для постоянной экспозиции в создаваемом Московском музее народного творчества и прикладного искусства и многое другое.

Сейчас в Грузии на учете свыше 1600 самостоятельных художников и народных мастеров разных национальностей, возрастов и

ориентаций.

Средя этой армии самодеятельных художников и народных мастеров немало армян. Грузия для них – вторая родина. Ее прекрасная история, не менее прекрасное настоящее, удивительная красота природы, щедрая грузинская земля, духовное богатство народа – все находит яркое отражение в их творчестве.

Большая часть этих самодеятельных художников занимается живописью, графикай, металло- и деревообработкой, керамикой, ковроткачеством, вабойкой, вышивкой, вязанием и т.д.; меньшая – скульптурой, оригинальным жанром (где в качестве материала используются засушенные цветы, солома, отходы овощей, сычи и рыбы кости и чешуя, пробка, паутинка и т.д.).

Одна группа самодеятельных художников-любителей подражает определенным школам или художникам-профессионалам разных времен, наиболее созвучным их художественному вкусу. В их творчестве преобладают преимущественно реалистические тенденции. Они иногда прибегают к метафоре, гиперболе и гротеску. Здесь национальные народные истоки не являются первичными, а воспринимаются через интерпретацию профессионалов, т.е. в творчестве этих художников наблюдается сложное взаимовлияние, синтез народного и профессионального искусства (Генрих Айвазян, Ролланд Амиров, Владимир Абелян, Вардан Бриндзян, Петр Аджимамудов, Арам Айвазян, Мария Агабалова-Дадзиани и многие другие).

Вторая группа самодеятельных художников выявляет более индивидуальное, самобытное, цельное художественное мышление, повествовательно отражая в творчестве свой жизненный опыт. Некоторые специалисты называют их "наивными реалистами", "стихийными реалистами". Надо сказать, что спор о терминологии в данной области еще продолжается, но ясно одно: у этих самодеятельных художников свое видение мира, которое сродни детскому творчеству. В их работах отражается материальный, предметный мир, прослеживается родственность с фольклором. С профессионалами их связывает только общность жанров и материал. Их творчеству присущи раскованность, большая информативность и способность выявления типического, достоверного (Петр Арзуманов, Армен Гарибов, Григорий Исаэлян, Георгий Сарисоеков, Эсмеральда Ростомова и много других).

Третья группа – это мастера, которые продолжают народные

традиции профессионального прикладного искусства, художественных ремесел, кустарного производства. Представители этой группы духовно связаны с национальной культурой; они более интересны, искренни, непосредственны и свободны от каких-либо влияний. В центре их интересов - бытовая утварь, мебель, украшения и т.д. (Амбарцум Игитян, Ашот Багдасарян, Рафаэль Арутюнов, Саркис Байрамян, Ромма Ованесян, Роберт Каджоян, Циала Мачарова, Нина и Любовь Шахбаговы, Нина Хатисова, Офелия Сумбатьян, Сусаяна Саратян и др.).

Таким образом, наряду с самодеятельными художниками разных национальностей, армяне активно участвуют в культурной жизни Грузии - своей второй родины. Их творчество, удивительно правдивое, поэтически возвышенное, отличается точностью пластического выражения, значительно обогащает культуру Грузии.

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ГРУЗИНСКОЙ МИНИАТЮРНОЙ
ЖИВОПИСИ КОНЦА XIII ВЕКА

Самобытное средневековое искусство Грузии и Армении свидетельствует о глубоких собственных художественных традициях, самостоятельном процессе их развития. С особой силой проявились эти черты в миниатюрной живописи в художественном оформлении рукописной книги.

Во второй половине XIII века в византийском ареале миниатюрная живопись раскрывается в новых аспектах как в стилистическом отношении, так и в иконографическом.

Это нашло своеобразное отражение в аллегоризированных рукописях Армении и Грузии.

Армянская миниатюрная живопись этого периода развивается дальше, и общий принцип живописного декора рукописной книги достигает особенно завершенных форм в рукописях Киликийской школы. Наивысшим ее достижением считается новое отношение к человеку, необычное для средневекового искусства, о стремлении передать в нем индивидуальные черты.

В миниатюрной живописи Грузии того же времени проявление особенностей нового стиля находит яркое отражение. Одним из значительных и интересных аллегоризированных рукописей этого периода является так называемое Моквокое евангелие 1300 года (хранящееся в Тбилиси в Институте рукописей им. К. Кекелидзе Академии Наук ГрузССР, под номером Q-902).

Уникален для грузинских рукописей подбор композиции для миниатюр во весь лист (7, 8), при наличии многочисленных (155) внутритекстовых миниатюр. Миниатюры, выделенные на отдельных листах, составляют продуманную систему, которая начинается и заканчивается композициями, включающими изображения Богоматери. Это еще и "Девуся" (ныне утерянная) и "Ктитор перед Богоматерью с младенцем". Остальные миниатюры того же ряда содержат следующие изображения: "Евангелист Матфей" (л. 12 v), "Генеалогия Христа" (л. 14 v), "Евангелист Марк" (л. 105 v), "Евангелист Лука" (л. 161 v), "Евангелист Иоанн" (л. 254 v),

"Успение Богоматери" (л.327 v). Все эти миниатюры выступают в данном случае в качестве самостоятельных композиций и как бы уподобляются станковому произведению.

Выходные миниатюры с изображением евангелистов (каждый из них индивидуален по своему характеру) содержат такие иконографические особенности, как изображения апостола Петра перед евангелистом Марком и Богоматери перед евангелистом Лукой; евангелист Иоанн, диктующий ученику Прохору, представлен сидящим перед пещерой, в пустыне.

"Успение Богоматери" представляет редкую для художественного оформления грузинской рукописной книги композицию. Композиция "Успение Богоматери" изображена вместе со сценой "Сошествие св. Духа". Ранний пример изображения темы "Успение Богоматери" в армянской миниатюрной живописи известен в Евангелии Таргманчац (Мат., рук. № 2743, 1232 г.). Эта характерная для монументальной живописи сцена (особенно для церквей, посвященных Богоматери), редкое явление и для византийских манускриптов. Изображение Богоматери и стоящей перед ней в коленопреклоненной позе фигуры ктиторки завершает цикл миниатюр во весь лист и общее оформление кодекса. Богоматерь представлена в типе Вевеа Эльпис (Богоматери заступницы и надежды). Она относится к типу икон-посредниц и встречается в памятниках иконописи, миниатюры и стеной живописи Грузии, Византии и России от XII по XVI века.

Тема Богоматери углубленное раскрытие получает в композициях внутритекстовых миниатюр. Особенное акцентирование образа Богоматери в миниатюрах во весь лист (Богоматерь посредница, заступница, ведущая к спасению) — символ истинной надежды — объясняется тем, что данное Евангелие было создано для Моквского монастыря, который был освящен во имя Богоматери.

Таким образом, несмотря на то, что миниатюры Моквского евангелия являются классическим примером палеологовского стиля на грузинской почве, они отличаются ярко выраженной иллюзионистической живописной манерой исполнения, в подборе миниатюр выступает индивидуальность и независимость грузинского художника Ефрема от византийских оригиналов.

ИСКУССТВО СТРАН СРЕДИЗЕМНОМОРЬЯ И НАСЛЕДИЕ ТОРОСА РОСЛИНА

1. В последние десятилетия искусствоведы, изучающие историю армянской миниатюры, неоднократно обращались к тем или иным чертам сходства, существующим между киликийской армянокой миниатюрой второй половины XIII века (в частности, наследием Тороса Рослина), и искусством стран Средиземноморья того же времени.

2. В наследии Тороса Рослина вместе с ярко выраженными национальными традициями (прежде всего анийской миниатюры XI столетия) отражены и художественные явления, обливающие их о памятниками Византии, Италии, Франции, королевств крестоносцев на Востоке, сирийских яковитов и т.д. Довольно часто встречаются здесь особенности, связывающие его искусство с итальянскими и византийскими произведениями.

3. Рассматриваемые общности являются результатом политических, экономических, торговых контактов, имеющих место между киликийским государством и народами, населяющими бассейны Средиземного моря. Во многих итальянских городах были основаны армянские колонии, а в Киликии жило большое количество генуэзцев и венецианцев. В королевствах латинян на востоке присутствовало огромное количество художников крестоносцев (среди которых преобладали итальянцы), основавших мастерские в Иерусалиме, Акре и т.д. Бок о бок с крестоносцами копированием и иллюстрированием рукописей занимались также греческие и армянские миниатюристы, которые могли быть учителями Рослина.

4. Сходство произведений Рослина и византийских мастеров в отдельных случаях является результатом влияния киликийской книжной живописи на миниатюру никейской империи.

5. Отлично усвоив и творчески преломив блестящие достижения македонской и комниновской эпох, Рослин развил и возвел на новую ступень классические навыки своих предшественников.

6. Знание сформировавшегося византийского палеологовского искусства наложило свою печать на иллюстрации Тороса Рослина,

в первую очередь на стиль, а позже и на его иконографию.

7. Связи армянской миниатюры с итальянским и византийским искусством значительно расширяются в послерослиновский период.

8. В работах великого киликийца прослеживаются отголоски принципов и традиций искусства эллинистической эпохи. Эти явления можно объяснить следующими причинами:

а) в армянской действительности на протяжении многих веков сохранился глубокий, неистощимый интерес к античной цивилизации;

б) отличное знание произведений античных миниатюристов, тесно связанных с эллинистическими примерами;

в) благодаря огромному вниманию византийских авторов палеологовского времени к античной культуре.

9. Общность киликийской миниатюры с образцами эллинистической культуры можно отметить и в последующий, послерослиновский период.

10. В произведениях Рослина отразилось знакомство мастера с французской скульптурой и принципами оформления рукописной книги. Этому могла способствовать деятельность французских художников, зодчих на территории Киликии и у ее границ.

11. Можно указать на черты сходства миниатюр Тороса Рослина и искусства стран Средиземного моря в произведениях художников Рюмклы более раннего времени, выявить творческие явления, принципы, унаследованные Рослином, а также выделить то особенное, чем он обогатил киликийскую книжную живопись.

12. Связи иллюстраций Рослина с сирийскими миниатюрами могут быть объяснены не только присутствием сирийских художников, живших и работавших в Киликии, но личными контактами и дружбой, существующей, с одной стороны, между заказчиками великого мастера (Костантином Бардзрберди, киликийскими царями) и, с другой — между патриархами яковитов.

ПЕЧАТИ АРМЯНСКИХ ДВЯТКЕЛЫЙ XI - XII ВЕКОВ
И ПРАВИТЕЛЬСКОЙ ВАСПУРАКАНА

Рассматриваемый материал связан с изучением византино-армянокой просопографии. В этом отношении исключительную ценность приобретают свинцовые подвесные печати моливдовулы, способные дать информацию об интересующих исследователя лицах.

В надписях печатей заключены имена и титулатура их владельцев, иногда с указанием места службы. Всякое изменение статуса собственника моливдовула (получение иного титула, должности, перемена места действия) требовало заказа новой печати. Отсюда - объективность сведений, извлекаемых из легенд моливдовулов. Нередко эти сведения зафиксированы только сфрагистикой, что придает печатям особое значение. Все это говорит о печатях как о важных исторических источниках.

Вместе с тем печати представляют немалый интерес и как художественные памятники. Они привлекают к себе внимание характером изображений тех или иных иконографических образов, позволяющим судить о работе резчиков по металлу.

Исследование печатей предусматривает не только анализ легенды и иконографии самих вещей, но и обращение к письменным источникам, ибо совокупность данных разнохарактерных источников может открыть возможность для составления характеристики владельца печати и показа его *status hominis*.

В коллекции Государственного Эрмитажа хранится определенное число моливдовулов, ознакомление с которыми важно для истории Армении. Среди них печати отдельных представителей армянских родов и моливдовулы правителей таких фем, как Иверия и Васпуракан.

Для доклада избраны:

1. Частная печать Иоанна Муселе (ее матрица отлична от печати Афинского музея);

2. Моливдовул Григория Куркуа, проэдра (Эрмитажный экземпляр идентичен печати, найденной в Болгарии и изданной Ив. Йордановым);

3. Печать Константина Куртикя, патрикия и стратига (вопрос возможной идентификации с Константином Куртиkiem, зятем византийского императора Алексея I Комнина).

4. Печата представителей рода Врахамиев: Василия, протоспафария и стратига (сравнение с печатью, изданной Н.А.Мушмоным) и Льва, протоспафария и стратига. Исполнение иконографических образов, избранных владельцами печатей, — свидетельство высокого мастерства гравиров.

5. Печать Василия Апокапа, вестарха и катепана Васпуракана.

В последнее время все больше данных о византийской администрации в Армении XI века предоставляет сфрагистика. Это относится и к Васпуракану, изучение истории которой далеко не исчерпано. Еще неполон список фемных правителей. Новые публикации по сфрагистике содержат уточнения относительно титулатуры некоторых правителей (например, Аарона). Эрмитажная печать называет неизвестное прежде имя — Василий Апокап. Оно восполняет одну из лагун в перечне фемных правителей Васпуракана. По сведениям нарративных источников — как греческих, так и армянских, устанавливаются основные моменты деятельности Апокапа, начиная с 1034 года по год его смерти (1083). Печать, обнаруженная в Болгарии, именуется Василия Апокапа магистром, вестом и дуком.

Благодаря сочетанию всех имеющихся сведений о Василии Апокапе можно проследить его жизненный путь и служебную карьеру и в соответствии с этим дать хронологическую атрибуцию его печатей.

Приведенные в докладе печати эрмитажного собрания впервые вводятся в научный оборот.

ХАЧКАРЫ АРМЕНИИ УШ – IX ВЕКОВ

1. Хачкары, являясь органической и неотделимой частью армянской средневековой архитектуры, по своим особенностям и стилистическим изменениям, развиваясь вместе с ней, пережили ту же судьбу, прошли те же пути подъемов и спадов. Наша цель в первую очередь выявить распределение хачкаров УШ – IX веков, обосновать их хронологию, систематизировать, дать общую композиционно-стилистическую характеристику, проследить изменения, выделить особенности, не останавливаясь на вопросах искусствоведческого анализа, функционального назначения хачкаров и т.д.

2. Широко распространенные и представленные многообразными композициями хачкары X – XIII веков сложились в УШ – IX веках. Истоки их уходят в раннее средневековье. Датированные или без датировки, они встречаются в Ширак-Арагацотне, Лори, Сюнике, Тавуше, Арцахе и т.д., в основном в районах, находящихся вне границы равнинных местностей, т.е. где арабское иго было менее тяжким. В рассматриваемый период из малых архитектурных форм особенно большое распространение получили хачкары. Важную роль в этом играло то, что иконоборчество, начавшееся еще в предшествующие времена, в середине УШ века усилилось, что привело к уничтожению архитектурных памятников. Хачкары же не встречали такой реакции.

3. Выявляя явную генетическую связь с раннесредневековыми четырехгранными обелисками (стелами), хачкары УШ – IX веков далеки от стабильных и канонических форм, более того, трудно разграничить понятия хачкара и креста. Ранние хачкары – каменные плиты продолговатой, круглой, овальной или неправильной формы с прямоугольным или закругленным верхом, установленные на пьедестал или прямо на земле. Часть из них по контуру имеет простые рамки, охватывающие кресты несложного рисунка. Как правило, на двухветвенных окончаниях крыльев и в центре креста имеются полшария, иногда поверхность крестов покрыта продольными линейными бороздами. Еще не оформлены ступенчатые пьедесталы крестов. Во второй половине IX века уже появляются акантовые

листья, поднимающиеся вверх от нижнего крыла ("цветущий крест"), изображения растений или животных простой композиции. Они далеки от совершенства, явно носят характер поисков, становлений и утверждений стабильных форм и систем. Более ранние образцы воспринимаются как свидетельства сохранения и укрепления христианской веры, во второй половине IX века в них уже становится преобладающей идея спасения души. Меньшая часть хачкаров снабжена надписями, еще меньшая датирована (вторая половина IX в.).

4. В научной литературе основательно выявлен факт преемственности и жизнеспособности раннесредневековых архитектурно-строительных традиций в архитектуре развитого средневековья, но еще недостаточным образом обосновано, каким путем эти традиции и формы передавались в развитое средневековье после почти 200-летнего перерыва в строительной деятельности армянского народа. Преемственность и последовательность явно проявляются также и в хачкарах. Многие отзвуки раннесредневековых художественных восприятий, композиционных приемов и элементов можно проследить в искусстве хачкаров развитого средневековья, которое является результатом непрерывного развития этой примечательной ветви армянской мемориальной архитектуры.

ПО ПОВОДУ РАННЕСРЕДНЕВЕКОВЫХ ГРЕЧЕСКИХ
НАДПИСЕЙ АРМЕНИИ (ЕРЕРУЙК, МАСТАР)

В компактной группе греческих эпиграфических памятников Армении есть один, пока не привлечший заслуженного внимания исследователей. Это надпись, начертанная на восточном фасаде раннехристианской базилики, расположенной в урочище Ереруйк. Ее единожды (без подробного описания, фото, транскрипции и прочтения текста) вскользь упомянул Н. Я. Марр, датировав V-II-VIII веками и определив как упражнение случайных посетителей. После этого ни он, ни кто другой к ней не возвращались. Между тем палеографические, стилистические, фонетические особенности надписи и элементы ее оформления недвусмысленно свидетельствуют против столь поздней ее датировки и заставляют датировать надпись, если не временем сооружения базилики, то уж во всяком случае вряд ли много позднее V-II века. Кроме того, сама формула надписи, прямые аналогии которой оказалось невозможным найти среди раннехристианских древностей не только Закавказья в целом, но и всего Юга России и Западного Причерноморья, обращает наше внимание на новую, любопытную грань культурной жизни эпохи.

Недалеко на стене того же храма расположена другая надпись (Н. Я. Марр упомянул ее в том же контексте), очевидно примерно одного с первой времени и в противоположность ей довольно стандартная. Но ввиду ее крайней фрагментарности получить удовлетворительное полное восстановление невозможно.

Уместно остановиться на еще одной надписи, которую лишь условно можно назвать греческой, поскольку выполнена она греческим письмом, но не содержит ни единого оформленного по-гречески слова или понятия. Здесь хотелось бы только заметить, что визуальное озвучивание с камнем и надписью из Мастары показало, что первая сохранившаяся во второй строке буква — точно зпсилон, а не хи; а точки, якобы отделяющие последнюю букву этой строки — каппу — от остальных, — не более чем результат выветривания, следы которого во множестве рассеяны как по всему камню вообще, так и по надписи в частности.

ЭДМОНД ШИЦ
(Будапешт, Венгрия)

ВЕНГЕРСКОЕ КНИГОПЕЧАТАНИЕ -
АРМЯНСКОЕ ИСКУССТВО КНИГОПЕЧАТАНИЯ

Симпозиумы по армянскому искусству отличаются очень широкой тематикой по средневековью: армянская архитектура и книжная миниатюра дают для этого неисчерпаемый материал. Однако одна ветвь искусства позднего средневековья - начала Нового времени - искусство книгопечатания - представлена весьма скудно. В прекрасных факсимильных изданиях и историях книгопечатания, вышедших в последние десятилетия, эстетические компоненты (типы шрифта, орнаменты на полях, иллюстрации и т.д.) анализируются недостаточно. А ведь именно эти внешние признаки данного рода искусства привели эмиссаров культуры из Армении и Венгрии на Запад, в XVI веке в основном в Италию, в XVII веке - в Голландию.

Именно здесь, в Нидерландах, далеко от Армении и Венгрии, встретились самый выдающийся венгерский мастер пуансона Тотфолуши Киш и один из крупнейших армянских книгопечатников Маттеос Ванандеци, племянник епископа Товмаоса, возродивший в конце XVII века типографию, созданную епископом Восканом. Ванандеци заказал необходимые пуансоны у венгерского мастера Тотфолуши Киша. Обстоятельства, побудившие венгра и армянина развить свою деятельность так далеко от родины, имеют много общего. Обе малые нации находились под чужим господством. Венгрия была разорвана на три части: 2/3 страны находились под османским игом, в Верхней Венгрии господствовали австрийские Габсбурги, а маленькое княжество Трансильвания было вассалом османов. В ту же эпоху Армения находилась под гнетом персов и османских турок (Восточная Анатолия). Оба народа стремились сохранить свою национальную идентичность в культурной области и распространить ее как можно дальше с помощью печатной книги.

В XVI веке Италия была той страной, в которой искусство книгопечатания достигло своей вершины. Именно здесь первые посланцы армянской культуры стремились напечатать как можно больше армянских книг. В XVII веке этот процесс переместился в Ни-

дерланды; здесь, а именно, во-первых в Амстердаме, где жили знаменитейшие книгопечатники Эльзевир и Блеау, были основаны армянские типографии. Способствовал этому еще один фактор. В Италии (как и во Франции) тщательная цензура препятствовала появлению книг с "еретическими" воззрениями. Это обстоятельство главным образом побудило епископа Воскана закрыть свои типографии в Италии и Франции, а после его смерти (1674 г.) его преемник перенес свою деятельность вновь в Амстердам, где протестантские сословия не создавали препятствий армяно-григорианскому книгопечатанию.

Что касается венгров, то уже с XVI века в Голландии изучали теологию венгерские студенты-протестанты из Трансильвании, которые одновременно осваивали знаменитое искусство книгопечатания голландцев. Вследствие этого в Трансильвании возникли новые первоклассные типографии, мастерские, благодаря чему широко развивались различные ветви протестантизма.

Маттеос начал свою деятельность в Амстердаме после того как в течение четырнадцати лет основательно изучал искусство книгопечатания в типографиях Воскана. Из колофона, изданного в 1685 года песенника ("Шаракноц"), давно уже было известно, что первые матрицы были изготовлены неким мастером Николаусом, но личность этого мастера оставалась невыясненной. В 1950-х годах мне удалось установить, что мастер Николаус — это знаменитейший венгерский печатник Николаус Тотфолуши Киш.

Начиная с этого времени как армянские, так и венгерские ученые развили довольно широкую исследовательскую деятельность. М. Григорян обнаружил ценные голландские и английские документы, на основании которых можно оставить себе более полное представление о личности и деятельности епископа Товмаса Ванандеци и о его типографии. Благодаря ценным исследованиям и альбомам венгра Г. Хоймона стало возможным определить место Тотфолуши Киша в развитии искусства европейского латиноязычного книгопечатания. Мхитарист Н. Л. Фоголян недавно также углубился в вопрос о дальнейшей судьбе амстердамских патриц. По счастливой случайности был найден также образец грузинской серии патриц.

В этом году в Дебрецене мы на специальной научной конференции отметили трехсотлетие амстердамской деятельности Тот-

фолуши Киша, ознаменованной изданием в 1685 году в Амстердаме роскошной венгерской Библии и армянского песенника ("Шарак-ноц").

На нашем нынешнем Симпозиуме я хочу попытаться ответить на несколько вопросов, используя результаты новейших исследований: сколько типов литер изготовил для амстердамской армянской типографии Тотфолуши? Каковы были его отношения с епископом Товмасом? Какой приемлемый ответ можно дать на вопрос о дальнейшей судьбе отдельных серий пуансонов? Каково место епископа Товмаса среди армянских эмигрантов на Западе?

Разумеется, немало вопросов остаются для исследования открытыми.

К сожалению, судьба и тогдашняя политическая ситуация не позволяли ни Тотфолуши, ни епископу Товмасу осуществить их намерения. Епископу Товмасу не удалось перенести свою типографию на родину и поставить ее там на службу армянской культуре, а деятельность Тотфолуши в Трансильвании не получила заслуженного признания.

Нельзя забывать, в какой политической ситуации были вынуждены действовать оба пионера искусства книгопечатания. Для Венгрии 1686 год был годом освобождения Буды от 150-летнего османского ига. Культурная миссия епископа Товмаса и Маттеоса потерпела неудачу из-за длившихся десятилетиями войн в начале XVIII века - войны в Испании, русско-шведской войны, из-за которых и освобождение Армении отодвинулось еще на 150 лет.

ЗОЛОТОЙ ПОТИР В ИЕРУСАЛИМСКОЙ АРМЯНСКОЙ ПАТРИАРХИИ

В сокровищнице армянской патриаршей церкви св. Якова в Иерусалиме находится большой золотой потир с диском (блюдом для гостей). Сам потир богато декорирован и усыпан множеством драгоценных камней, среди которых доминирует бирюза. Надписи на армянском языке сообщают важные сведения о драгоценном сосуде, его происхождении и дарителях, вопросы, которые до сих пор в основном оставались вне поля зрения исследователей. Потир упоминается в книге Безалеля Наркиоа об армянских сокровищах в Иерусалиме.

Священники Армянской патриархии любезно позволили основательно осмотреть это столь ревниво охраняемое драгоценное произведение искусства. Изучение декора потира, в частности, выявило интереснейшие данные о его стилистических и технических особенностях и прежде всего о символично-иконографическом содержании художественного оформления.

Основной задачей доклада является более детальная характеристика, сравнительный анализ упомянутых обстоятельств и прежде всего выявление связи между большим иерусалимским потиром и морфологической и иконографической традицией евхаристической чаши в ареале восточного христианства.

НАПРАВЛЕННОСТЬ АРМЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ И ВЕРООТСТУПНИЧЕСТВО

1. Распространение христианства в Армении и признание его в качестве государственной религии определило будущую направленность местной культуры в целом. Наиболее значительным шагом на этом пути было изобретение собственной письменности в начале V века, обеспечивавшей широкое приобщение к важнейшим пластам христианской – греческой и сирийской – книжности. Армянская культура вошла в восточнохристианскую как один из ее наиболее значительных и полновесных компонентов.

2. Главным препятствием для распространения новой религии было язычество с его собственными ценностями, многослойная и весьма древняя языческая культура и слитые с ней верования. Непосредственным стимулом к созданию собственной письменности была потребность в идеологическом оружии против язычества. В V веке язычество было распространено еще достаточно широко. Обращением язычников в христианство был озабочен Маштоц. В ночь накануне сражения при Аварайре (26 мая 451 г.) принимает крещение масса оглашенных. С другой стороны, заняв ключевые позиции в идеологической сфере, церковь систематически вытесняла язычество либо адаптировала языческие верования и обряды к собственным нуждам.

3. Угроза церкви, соответственно и христианской культуре, исходила не только от язычества как консервативного начала, но и от отступничества от христианства и приобщения (в конкретных исторических условиях) к огнепоклонству. Вероотступничество наблюдается в IV веке, оно обусловлено ростом политического влияния Сасанидов на армян, но поначалу носит опорадический характер. В V веке размеры вероотступничества резко возросли, причем, если в первой половине столетия налицо момент прямого насилия, то после воостания Вардана Мамиконяна на путь отступничества становятся скорее добровольно. Образуется определенная прослойка (*даск, джокк*) принявших огнепоклонство и ставших на этот путь в ожидания будущих благ чисто мирского характера. Вероотступники ломают традиционную иерархию нахара роких фами-

лий, вытесняют многих представителей старых родов, начинают занимать в стране ключевые позиции. Нарастает конфликт между "отступниками" и "христианами".

4. Конфликт зрел не только на социально-экономической, но и на культурной почве. Вероотступники отвергали культурные ценности, принесенные христианством, вносили собственные нормы морали. В период, когда Армения, выйдя за пределы иранского культурного круга, вступила в византийский (во всяком случае, по определяющим параметрам этот переход произошел, хотя поначалу и носил поверхностный характер), - вероотступники вольно или невольно стремились вернуть ее к отжившим культурным системам. При всей своей распространенности вероотступничество не имело под собой почвы, это было уже привнесенным явлением. С изменением политических условий вероотступничество как историко-культурный феномен прекратило свое существование. Армянская культура развивалась по своему органическому пути, каковым был путь развития под эгидой христианской цивилизации.



АБРАМЯН Д.А. (СССР)	
Отражение мотива вишалоборства в спенах Крещения армянских миниатюр	3
АБДУДРАГИМОВ Р.Г. (СССР)	
Опыт формирования залов с криволинейными поверхностями в Баку и Ереване в первой половине XX века	5
АЙВАЗЯН М.А. (СССР)	
Автопортрет в армянской советской живописи	7
АКОПЯН Г.Г. (СССР)	
О структурно-стилистических связях Васапу- раканской миниатюры и произведений народ- ной словесности	10
АЛАДАШВИЛИ В.А. (СССР)	
Некоторые особенности скульптурного декора фасадов в средневековой архитектуре Армении и Грузии	12
АЛЕКСИДЗЕ З.Н., СХИРЛАДЗЕ З.Н. (СССР)	
О корпусе армянских памятников в Грузии	14
АЛИБЕГАНШВИЛИ Г.В. (СССР)	
Культурные связи Грузии и Армении в эпоху зрелого средневековья	16
АЛПАГО НОВЕЛЛО А. (Италия)	
Новооткрытые армянские памятники в Иранском Азербайджане	17
АЛЧИНСКАЯ В.В. (СССР)	
Яан Гарзу. Стиль в виденье мира	19
АРАКЕЛЯН В. (Иран)	
Архитектура монастыря Цорцор	22
АРШЯН Г.Б. (СССР)	
Отражение индоевропейской мифологии в памятни- ках искусства Восточной Армении среднего и поз- днего бронзового века	24
АРУТЮНЯН В.М. (СССР)	
Закономерности преемственности в развитии зод- чества средневековой Армении	27

АРУТЮНЯН В.Н. (СССР)	
Символизм в армянском изобразительном искусстве	29
АСРАТЯН М.М. (СССР)	
Арцахская школа армянской архитектуры	31
АСРАТЯН М.М. (СССР)	
Новооткрытая церковь Мохреянса и генезис памятников типа тетраконха с угловыми нишами	35
БАДЖУБЕКЕР Э. (ГДР)	
Церкви Небеоных Вониств. Звартноц и св. Михаил в Хмльдескаймае	39
БАЛОГ И. (Венгрия)	
Особые тенденции в структуре поверхности средневековой армянской архитектуры	42
БАЛЪЯН К.В. (СССР)	
Этапы формирования и особенности композиционно-пространственного языка современной армянской архитектуры (1920 - 1980-е годы)	43
БАНАЦИАНУ Т. (Румыния)	
Румыно-армянские стилистические аналогии в народном искусстве	46
БАРАНОВ И.А. (СССР)	
Вновь открытый храм генуэзской колонии в Солдаве	48
БЕРИДЗЕ Г.П. (СССР)	
Вопросы традиции в первых проектах социалистической реконструкции Еревана и Тбилиси	50
БИЯГОВ Л.Н., ЕСАЯН С.А. (СССР)	
Новонайденная урартская гробница в Ереване	51
БОЛОНЬЕЗИ Дж. (Италия)	
Многозначность слова "арвест" - искусство	53
БОЧАРОВ П.П. (СССР)	
Этапы развития архитектурной профессии	55
БРЕНТЪЕС Б. (ГДР)	
Маргиналии и иллюстрации Шаракана	
Немецкой государственной библиотеки в Берлине	58
БРУХАУС Г. (ФРГ)	
Монастырь Сурб Давид близ Теркана	60

БУШХАУЗЕН Х. (Австрия)	
О заимствовании итальянских стилистических элементов в армянской книжной живописи	62
БУШХАУЗЕН Х. (Австрия)	
Армянские вероисповедания ялминированных житий святых отцов	65
ВЕЛЬМАНС Т. (Франция)	
Неопубликованные миниатюры армянской рукописи XV века Парижской Национальной Библиотеки	68
ЫСОЦКИЙ А.М. (СССР)	
Церковь в Самшвилде и ее дата в связи с некоторыми вопросами истории раннесредневековой архитектуры стран Закавказья	70
ГАНЦХОРН Ф. (ФРГ)	
Христианско-восточный ковер - один из аспектов армянского искусства	73
ГАСПАРЯН М.А. (СССР)	
Некоторые проблемы сохранения архитектурных памятников в Ереване XIX - начала XX веков	76
ГЕВОРКЯН А.Б. (СССР)	
Миниатюрист Симеон	79
ГЕРСАМЯН Т.Г. (СССР)	
О фотографической коллекции Д.И. Брмакова	81
ГОМПЛАУРИ И.Г. (СССР)	
О некоторых общих чертах в современном зодчестве Грузии и Армении	84
ГОРДЖЕВА О.Г. (СССР)	
Армянские митры XIX - XX веков в собрании Государственного исторического музея	87
ГРИГОРЯН А.Г. (СССР)	
Вопросы охраны природы в современном градостроительстве	89
ГРИГОРЯН В.Г. (СССР)	
О первоначальной композиции Эчмиадзинского кафедрального собора	91
ГУСЕЙНОВ Ф.М. (СССР)	
Градостроительное искусство Советского Закавказья. Основные этапы и особенности анализа	94

ГЮЗАЛЯН Л.Т. (СССР)	
Каменный столбик-пресс из Дивни	97
ДАНИЕЛЯН Э.Л., БАРСЕГЯН Э.А. (СССР)	
Художественная трансформация космологических представлений в материальной культуре древней Армении	99
ДАШКЕВИЧ Л.Д., ДАШКЕВИЧ Я.Р. (СССР)	
Искусство армян Украины XIII - XVII веков	102
ДЕМИРХАНИЯН А.Р. (СССР)	
Об одном формообразующем принципе в искусстве Древней Армении	105
ДЕЗУЦОВА И.М. (СССР)	
Типологические совпадения одного сюжета в ар- мянской и украинской станковой живописи второй половины XVII века	107
ДОЛУХАНИЯН Л.К. (СССР)	
Развитие армянской архитектуры в 1960-е - 1980-е годы	109
ДОНАДЗЕ М.К. (СССР)	
Линей творческой биографии в армянских фильмах об изобразительном искусстве	111
ДРАМИАН И.Р. (СССР)	
Художественные новшества в искусстве Тороса Рослина и его преемников	112
ЕСАЯН С.А. (СССР)	
Свадебное искусство Армении эпохи поздней бронзы и железа	115
ЗАКАРАЯ П.П. (СССР)	
Особенности трехнефных базилик Грузии и Армении	117
ЗАКАРЯН Л.Дз. (СССР)	
Стилистические особенности армянской скульптуры конца XII - начала XIII века	119
ЗАРЯН А.К. (СССР)	
Символика простых геометрических форм в ранне- средневековой армянской архитектуре	121
ЗУРАБОВ Б.А. (СССР)	
Армянский народный эпос "Давид Сабунокий" в иллюстрациях русских граффитов	124

ИЗМАЙЛОВА Т.А. (СССР)	
Миниатюры евангелия "Вехапар"	I 26
ИСАБЕКЯН Г.А. (СССР)	
Взаимосвязь конструкций стены и средств вырази- тельности в архитектуре древней и средневековой Армении	I 28
КАЗАНДЖИАН С.Т. (СССР)	
О некоторых вопросах декоративного убранства интерьеров общественных зданий Советской Армении	I 30
КАЗАРЯН В.О. (СССР)	
Содержание средневековых текстов "Толкований хоранов"	I 32
КАЗАРЯН М.М. (СССР)	
Художественные особенности висячагоггов и их место в системе восточного ковра	I 35
КАКОУКИАН А.Я. (СССР)	
О датировке росписей часовни, притвора церкви св. Григория (I 215 г.) в Ани	I 37
КАЛАНТАРЯН А.А., КАФАДАРЯН К.К. (СССР)	
К характеристике новооткрытых гражданских сооружений города Двина	I 40
КАМЕНСКИЙ А.А. (СССР)	
К проблеме времени в живописи Армении советско- го периода	I 42
КАРАХАВЯН Г.О., МЕШКОНЯН У.А. (СССР)	
Новые памятники мемориального искусства средневековой Армении	I 45
КАРСВЕЛЛ Дж. (США)	
Коллекция керамики из города Кутахья в музее Бенаки в Афинах	I 47
КЕРТМЕКЧИДЖИАН Д. (Сирия)	
Церкви города Вага	I 49
КОЛОСОК Б.В. (СССР)	
Армянская архитектура в Луцке	I 51
КОРХМАЗЯН Э.А. (СССР)	
Истоки ветхозаветных иллюстраций Библии, украшенной Торосом Таронаци (Матенадаран, № 206)	I 53

КОТАНДЖЯН Н.Г. (СССР)	
Особенности пространственной структуры в армянской книжной живописи УП - ХЛУ веков	155
КРАМАРОВСКИЙ М.Г. (СССР)	
Армянский компонент в культуре Крыма и Приазовья по материалам кладов XIII - ХЛУ веков	158
КУШВАРЕВА К.Х. (СССР)	
Ювелирная мастерская древнего Двина	161
ЛОГВИН Н.Г. (СССР)	
Истоки центрических композиций в архитектуре Армении	163
МАГОМЕДОВ М.Г. (СССР)	
Христианские памятники древней Хазарии	165
МАЙЛОВ С.А. (СССР)	
Пластика архитектурных форм средневековой Армении ...	167
МАМИКОНОВ Л.Г. (СССР)	
Система - природа, архитектура, человек - в зодчестве феодального Азербайджана и закавказские параллели	171
МАНУКЯН С.С., КАЗАРЯН В.О. (СССР)	
Система иллюстрирования киликийской рукописной книги	174
МАРТИКЯН Е.А. (СССР)	
О гобелене Григора Ханджяна "Вардаванк"	177
МАРУТЯН Т.А. (СССР)	
Анкийский кафедральный собор	178
МАРШАК Б.И., РАСПОЮОВА В.И. (СССР)	
Восточные элементы в рельефах Ахтамара	180
МАТЕВОСЯН Р.И. (СССР)	
Крепость Халинчкар в Ташир - Дворагете	183
МАЧАБЕЛИ К.Г. (СССР)	
Ветхозаветные сюжеты в раннесредневековой пластике Армении и Грузии	186
МАЧАВАРИАНИ Е.М. (СССР)	
Художественная интерпретация креста на выходных листах средневековых грузинских и армянских рукописей	188

МАЙЕ Ж.-П. (Франция)	
Павлин и кубок в орнаментации древнеармянских рукописей	190
МИЛОНАС П. (Греция)	
Архитектурное родство между армянскими гавитами и ламатунами и византийскими "летьями"	192
МИРЗОЯН А.С. (СССР)	
Изображения святых воинов в армянском средневековом искусстве	195
МИРЗОЯН Г.К. (СССР)	
Книга Ованеса Джугаеци как ценный источник XUI века по истории армянского искусства	198
МНАЦАКАНЯН С.С. (СССР)	
Концепция поминовения в архитектурной культуре Армении, стран Закавказья и Переднего Востока	200
МНАЦАКАНЯН С.С. (СССР)	
Иконографические и типологические аспекты анализа ранних хачкаров	204
МНАЦАКАНЯН С.Х. (СССР)	
Пути формирования четырехстолпных крестово-купольных систем в Армении и Византии	208
МУРАДЯН П.М. (СССР)	
Соотношение текста и изображения в памятниках средневекового изобразительного искусства	211
МУЦОПУЛОС Н., ДИМИТРОКАЛИС Г. (Греция)	
Култ св. Григория Просветителя в Греции	213
МЭТЬЮС Т.Ф. (США)	
Евангельская иконография в Великой Армении	215
НИКЕЛЬ Г.Л. (ГДР)	
Средневековый город в Армении в контексте развития городов Византии и Балканского полуострова	217
НОЙБАГУЭР Э. (ГДР)	
Мадонна на престоле в изобразительном искусстве Армении UI и UII веков.....	219
ОВСЯНЧУК В.А. (СССР)	
Вновь определенная картина Шимона Богушовича "Княжеский пир" во Львовской картинной галерее	221

ПАПУХЯН Н.Ц. (СССР)	
Застройка исторического Аштарак	224
ПИЛИПДСЯН А.С. (СССР)	
О генезисе "живописи в пространстве" Ерванда Кочара	226
РАЗДОЛЬСКАЯ В.И. (СССР)	
О некоторых особенностях образной концепции портретов Аюпа Овнатяна	228
РИЧАРДСОН Х. (Ирландия)	
Общие тенденции в ирландском и армянском монументальном искусстве	229
СААКЯН А.С., АКОПЯН Н.А. (СССР)	
Средневековая армянская народная культура как источник формирования хачкаров	231
САРАБЬЯНОВ Д.Вл. (СССР)	
Г. Ягулов и традиция искусства Востока	233
САРКИСОВ Н.А. (СССР)	
Строительное искусство Армении и формирование тектонических систем средневекового зодчества Франции	236
СИДОРЕНКО В.А. (СССР)	
Особенности формирования стиля архитектурных памятников средневековой армянской колонии Крыма	239
СИМОНЯН А.Е. (СССР)	
Орнамент в росписях керамики кармирбардской культуры	242
СТАВИСКИЙ Б.Я. (СССР)	
Буддийские колонны центральной Азии и раннехристианские колонны Армении: к вопросу об их происхождении	245
СТЕПАНЯН М.Г. (СССР)	
Характеристика портретного жанра в армянской живописи конца XIX начала XX веков	248
СТЕПОВИК Д.В. (СССР)	
Творчество художников-армян в Болгарии в XX веке	250

ТАБУКАШВИЛИ М.Н. (СССР)	
К вопросу о развитии полых бронзовых скульптур на почве западногрузинской культуры	253
ТАРАЯН Э.Р. (СССР)	
Современное армянское народное искусство. Среда производства и потребления	255
ТАТИКЯН В.Ш. (СССР)	
Композиции, родственные классическим "вышала- горгам" ("драконовым" коврам)	257
ТЕР-МАРТИРОСОВ Ф.И. (СССР)	
Храмовое святилище Ширакавана и типология античных святилищ Великой Армении	260
ТИГРАНЯН Э.А. (СССР)	
Архитектура общественных зданий Советской Армении и ее задачи на современном этапе	262
ТОМЮШ Э. (Венгрия)	
Значение армянской средневековой архитектуры для Европы	264
ТОРАМАНЯН А.Х. (СССР)	
Композиция Большой церкви в Артике	266
ТЬЕРРИ Ж.-М. (Франция)	
Монастырь Еркана (Дерсим)	268
ТЬЕРРИ Н. (Франция)	
Цикл Страстей и Воскресения Христа в Ахтамаре	271
УЛУБАБЯН Б.А. (СССР)	
Хачкары Арцаха	273
УЛУОДЖЯН Г. (Италия)	
Три рукописи о миниатюрах в университетской библиотеке Болоньи	275
ФАЭНЗЕН Х. (ГДР)	
Символика армянской архитектуры раннего средневековья	276
ФРОЛОВ Б.А. (СССР)	
Отражение традиций первобытной символики в древнейшем искусстве Армении	279
ХАЛПАХЧЯН О.Х. (СССР)	
Строительная деятельность армян в Москве и в Петербурге	281

ХАНЗАДЯН Э.В. (СССР)	
Искусство и верования северо-восточной части Армянского нагорья эпохи раннего железа (XI - IX вв. до н.э.)	284
ХАЧАТРЯН Ж.Д., ТОНИКЯН А.В. (СССР)	
Некоторые вопросы градостроительства античного Арташата	286
ХАЧАТРЯН Н.А. (СССР)	
О процессе становления армянского живописного портрета	
ХАЧИКЯН Я.И. (СССР)	
Некоторые замечания об эстетической значимости и выразительности цвета	291
ХРУШКОВА Л.Г. (СССР)	
Средневековый дворец в селе Лыхны (Абхазия) и его закавказские параллели	
ЦИЦИКЯН А.М. (СССР)	
Музыкальные инструменты в памятниках культуры Армения	296
ЦИЦИШВИЛИ Э.Д. (СССР)	
Основные тенденции в творчестве современных самодельных художников и народных мастеров- армян, работающих в Грузии	298
ЧИЧИНАДЗЕ И.А. (СССР)	
О некоторых особенностях грузинской миниатюрной живописи конца XIII века	301
ЧУКАСЯН Л.Б. (СССР)	
Искусство стран средиземноморья и наследие Тороса Роолияна	303
ШАНДРОВСКАЯ В.С. (СССР)	
Печати армянских деятелей XI - XII веков и правителей Васпуракана	305
ШАХКЯН Г.С. (СССР)	
Хачкары Армении VIII - IX веков	307
ШЕЛОВ-КОВЕДЯЕВ Ф.В. (СССР)	
По поводу раннесредневековых греческих над- писей Армении (Ереруйк, Мастара)	309

ЩИ Э. (Венгрия)	
Венгерское книгопечатание - армянское искусство книгопечатания	310
ЭЛЬБЕРН В.Х. (Западный Берлин)	
Золотой потир в Иерусалимской армянской патриархии	313
ЮЗБАШЯН К.Н. (СССР)	
Направленность армянской культуры и веро- отступничество	314

ЧЕТВЕРТЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ СИМПОЗИУМ
ПО АРМЯНСКОМУ ИСКУССТВУ

Тезисы докладов

Переплет художника К. К. Кафадаряна
Тех. редактор Р. Х. Геворкян

ИБ Н/К

Сдано в производство 30.07.1985г.
Подписано к печати 26.07.1985г.
ВФ 03785 Формат 60 x 841/16. Бумага №1
Офсетная печать. Печ. л. 20,5 + 1 вкл.
Усл. печ. л. 17,3 Учетно-кзд. л. 14,72
Тираж 500 Зак. №583 Изд. №6424
Цена 2р.45коп.

Издательство АН АрмССР,
375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна 24г.
Типография Издательства АН АрмССР,
378310, г. Эчмиадзин.

p	ii
<hr/>	
538722	

7