НОННА
СТЕПАНЯН

ИСКУССТВО АРМЕНИИ

ИСКУССТВО АРМЕНИИ

Р 58058

НОННА СТЕПАНЯН

ИСКУССТВО АРМЕНИИ

Черты историко-художественного развития

Москва
«Советский художник»
1989

Рецензенты
Д.В.САРАБЬЯНОВ
член-корреспондент АН СССР
профессор
А.М.ВЫСОЦКИЙ

Оформление художников
М.В.ДУМАНЯН
Г.М.БЕРШТЕЙНА

Перевод на английский язык
А.С.МИКОЯН

Фотосъемка
В.А.АДИЯНА

Использованы фотографии из фондов
А.А.АЛЕКСАНДРОВА
В.О.ХАЧАТРЯНА
С.А.ФАЛИНА
Н.Н.РАХМАНОВА

Text and selection by
N.STEPANYAN

Designed by
M.DUMANYAN
and G.BERSHTEIN

English translation by
A.MIKOYAN

Photography by
V.ADIYAN

Used are photographs from archives of
A.ALEXANDROV
V.KHACHATRYAN
S.FALIN
N.RAKHMANOV

С 48030100000-074
004(02)-88 15-88

ISBN 5-269-00042-3

© Издательство «Советский художник», 1988
Sovietsky Khudozhnik Publishers, 1988

СОДЕРЖАНИЕ

Введение
7

ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ
10

Скульптура
17

Стенная живопись и книжная миниатюра
62

Прикладные искусства
107

АРМЯНСКОЕ ИСКУССТВО ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И НОВОГО ВРЕМЕНИ
120

Прикладные искусства
127

Живопись XVI–XVIII веков
138

Живопись XIX–начала XX века
144

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО СОВЕТСКОЙ АРМЕНИИ
178

Искусство 1920–1940 годов
181

Искусство 1941–1960 годов
207

Искусство 1960–1980 годов
233

Заключение
278

The Fine Arts in Armenia
280

Библиография
289

Список иллюстраций
294

List of Illustrations
298

Указатель имен
304

Сокращения, принятые в тексте
310

Светлой памяти моего отца,
скульптора Сурена Левоновича Степаняна,
посвящаю

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая работа является первой в советском искусствоведении попыткой целостного анализа историко-художественного развития изобразительного искусства Армении.

Армения была страной, включенной в древневосточный и – позже – античный мир, самобытность она обрела в период раннего средневековья, став в V–VII веках одной из стран, участвовавших в сложении норм христианского искусства. Основной объем национального культурного наследия армян в области зодчества, скульптуры, фрески и книжной живописи был создан за тысячелетие с IV по XV век. В период позднего средневековья культура армян развивалась в исключительно неблагоприятных условиях турецкого и персидского владычества и в течение трех веков, с XVI по начало XIX, должна была существенно измениться, сохранившись лишь благодаря неиссякаемым родникам народного творчества.

XIX век меняет судьбу культуры и ее ориентиры – восточная часть Армении входит в состав России, армяне включаются, через взаимодействие с русской культурой, в круг новых интересов, появляется профессиональное искусство нового, по сравнению со средневековым, типа. Искусство XIX и начала XX века составляет основной питательный источник искусства Советской Армении, а выдающиеся художники-армяне, работавшие на рубеже столетий, становятся основоположниками искусства Советской Армении. Но уже с первых шагов новой национальной школы обнаруживается, что обретение государственности, возможность самостоятельного развития вызывают к жизни идею возрождения и творческого использования принципов наследия далекого прошлого. Наследие национального средневековья выявляет таящиеся в его структуре эмоционально-образные возможности и активизируется в новом контексте – оно становится компонентом современной армянской изобразительной культуры. Особенности искусства Советской Армении позволяют рассматривать весь пройденный армянским искусством путь как внутренне связанный и имеющий перспективу.

Многолетнее изучение материала подтверждало на примере армянского изобразительного искусства мысль, что единство национальной культуры создают традиции, преемственность, а ее богатство обусловлено наращиванием новых черт в зависимости от исторических обстоятельств и связанной с ними реальной жизни народа, а также в зависимости от характера взаимодействия с другими культурами. Искусство, как существенная часть духовной жизни народа, представало в неразрывном единстве устойчивых черт традиции и новизны ответов на меняющиеся исторические обстоятельства.

В процессе работы мы пришли к выводу о необходимости сгруппировать определенным образом материал армянского изобразительного искусства по периодам: искусство раннего и зрелого средневековья составило первую главу, позднее средневековье и новое время – вторую, искусство Советской Армении – третью. Деление такого рода было продиктовано самой историей Армении и теснейшим образом связанного с ней материала искусства – такому делению подчинялась его проблематика.

Расположенные на территории Армении памятники времени государства Урарту и следующие за ними по времени памятники античного круга составляют предысторию нашего изложения. Подробно мы на них не останавливаемся – тысячелетие до принятия христианства в Армении изучено в первую очередь археологами.

Раннее и зрелое средневековье, начиная с прошлого века, было объектом особо пристального внимания историков искусства. Прослеживая развитие определенных тенденций, характеризуя местные школы рельефа или книжной миниатюры, мы имели поддержку в трудах как отечественных, так и зарубежных армянистов. Доклад «Развитие принципов декоративного рельефа в средневековой Армении», прочитанный в 1968 году на Всесоюзной юбилейной конференции «Искусство народов Средней Азии и Закавказья» в Музее искусства народов Востока в Москве, вошел в качестве раздела в текст книги «Декоративное искусство средневековой Армении /153, 251/*. В докладе «Прикладное искусство средневековой Армении», прочитанном на I Международном симпозиуме по армянскому искусству в Италии в 1975 году /244/, в статье «Культура поздней античности – составная часть культуры средневековой Армении» /155/ и в разделах, посвященных фреске, миниатюре и декоративно-прикладным искусствам армянского средневековья в опубликованной сначала в Берлине, затем – Мюнхене книге «Искусство средневековой Армении» /196, с. 234–336/, мы старались развивать дело, начатое до нас.

Изученность материала армянского искусства позднего средневековья была иная. Наряду с несколькими учеными старшего поколения и современными исследователями мы выступали тут в роли первых толкователей резко изменившихся по сравнению с прошлым явлений. Осознав новый этап развития армянского искусства как этап преимущественно народной

* В косых скобках цифрой отмечен порядковый номер литературного или иллюстративного источника по библиографии, расположенной в конце книги. В круглых скобках – цифры, номера рисунков и номер страниц.

творческой активности, мы изучили одну из его областей – ковроделие. Характеристика армянских ковров позднего средневековья и нового времени опубликована нами в изданной на трех европейских языках книге «Ковры Кавказа» /240, с. 100–129/.

XIX век и первые два десятилетия XX века в армянском изобразительном искусстве, казалось бы, были достаточно изучены, а сам материал широко представлен в музеях Армении, Москвы, Ленинграда, крупных городов РСФСР и союзных республик (в первую очередь – Грузии). Но изучен и опубликован он был преимущественно в форме монографий, посвященных отдельным художникам. На русском языке дважды публиковались «Очерки», посвященные этому времени и построенные как сумма творческих портретов /135, 136/. Нам предстояло, таким образом, дать целостный анализ пути армянского искусства XIX–начала XX века, а это было не просто: художники работали в городах вне Армении, характер их творчества зависел от выучки, от конкретной среды и ее запросов. Национальная тема становится основой, связывающей художественные явления, и одновременно фиксируется тот широкий диапазон пластических исканий и воплощений, который наследуется и советским армянским искусством, становясь источником его нынешнего разнообразия и богатства. Наши доклады на II и IV Международных симпозиумах по искусству Грузии, посвященные творчеству Акопа Овнатаняна и художников-армян, живших в Тбилиси /164, 156/, легли в основу осмысления материала армянского изобразительного искусства нового времени.

Изобразительное искусство Советской Армении с его обширностью и своеобразием каждого из пройденных десятилетий и невольно возникающим у исследователя-современника желанием обрисовать все, чему он был свидетелем, оказалось сложным по-иному. Мы вступали в зону далеко не решенных вопросов и неугасших споров. Работа в качестве художественного критика, статьи и доклады по отдельным проблемам современного художественного процесса и методологии его изучения, попытки изложить с разной степенью полноты историю искусства Советской Армении в энциклопедической статье /74, с. 116–120/, в издании популярного характера /150/ и многотомном издании, посвященном искусству народов СССР /154, 157/, создавали основу для дальнейших обобщений.

Но между всем, что было нами сделано за прошедшее 25-летие, и проблемой, которую мы перед собой поставили, существовала дистанция: не отдельный шедевр, группа памятников или развитие вида искусства, но вся совокупность сделанного в области пластических искусств должна была пройти перед нашими глазами. Далеко не все могло найти место в нашей работе – нам важно было выявить те черты, которые обеспечивали жизнестойкость и оказались ведущими для современного искусства Армении. Основным инструментом при осмыслении материала становился отбор. Первым итогом проделанной нами работы был «Очерк изобразительного искусства Армении» /167/, представлявший в сжатой форме весь путь, пройденный изобразительным искусством Армении и изданный специально к дням IV Международного симпозиума по армянскому искусству, проведенном в Ереване в 1985 году.

Перед искусствоведом, взявшимся за целостное рассмотрение армянского изобразительного искусства, неизбежно встает ряд проблем, связанных со специфическими особенностями исторической судьбы народа. Назовем только две из них – «географию» армянского искусства и вопрос взаимодействий, контактов, в которые оно вступало на непростом пути своего развития.

Когда речь идет об искусстве средних веков, круг памятников, которые следует считать армянскими, определен: архитектура, преимущественно культовая, является вместилищем фресок и скульптурного рельефа, армянский текст указывает на принадлежность иллюстрированной рукописи истории армянской книжной миниатюры. Но, двигаясь во времени, нам приходится быть осторожнее: изобразительное искусство переходит на позиции европейских школ, критерии, которые ориентировали нас в материале, сходят со сцены. Тематическая направленность искусства становится основным параметром при определении его национальной принадлежности – несколько выдающихся живописцев-армян XIX века составляют классику армянского изобразительного искусства именно потому, что природа Армении, ее история, ее люди становятся основной темой их творчества, – живут они и работают вне Армении.

После образования Советской Армении следует сосредоточить внимание на художниках, живущих в республике, их творчество составляет понятие «армянское изобразительное искусство новейшего времени», отражает черты нового, современного этапа истории армянского народа. Творчество художников-армян, живущих за рубежом, безусловно, связано в первую очередь с изобразительной культурой стран, где протe-

кает их жизнь, хотя можно наблюдать определенные связи с искусством Советской Армении.

В характере изобразительного искусства Армении многое решал тот контекст, в котором оно располагалось на каждом этапе развития. Оригинальное могло быть выявлено нами наиболее ярко и убедительно при сопоставлениях: сравнительный анализ позволяет обнаружить уровень, на котором отражались основные черты мировоззрения и эпохи. Но круг сопоставлений для армянского изобразительного искусства чрезвычайно широк, в ряде случаев мы можем только называть линию взаимодействия, оставляя само сравнение за скобками или передоверяя его иллюстрации. Сказанное относится не только к истории, но и к нашему времени, к контексту советского искусства: его идейные позиции, образные качества и основные вехи характерны для искусства Советской Армении.

Искусство Советской Армении составляет часть общей картины искусства нашей страны. Отражая задачи и стилистические особенности советского искусства разных десятилетий, национальная школа вносила и вносит в искусство СССР свой неповторимый вклад. Этот вклад связан с опытом исторического развития школы. Он связан со специфическими чертами жизни народа и с личными качествами, индивидуальным творческим подвигом выдающихся армянских художников, их духовным кругозором, их интерпретацией современности.

Историко-искусствоведческим описанием этого явления и стала настоящая работа.

ИСКУССТВО

СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ

Единство армянской [illegible] которое ощущается [illegible] во всех видах [illegible] изобразительного искусства, впервые соприкоснувшемуся с ней человеку, всегда отмечалось исследователями. Оно покоится на нескольких основах.

Первая из этих объединяющих основ – сама природа Армении: «Айастан – карастан» (Армения – страна камня). В этом народном определении вся страна: и природа, и люди, и творения их рук.

Ландшафт страны определил черты ее архитектуры. Мощными кристаллами, тяжело, монументально, навязывая и зрителю и самому пейзажу ощущение преодоленной твердости камня, высятся по всей Армении памятники средневекового зодчества. Каменистая почва, зубцы окружающих горных гряд и тесаный, собранный в точные объемы камень архитектурных памятников сливаются в единый образ.

Другой основой единства послужила историческая судьба страны. Армения, расположенная на скрещении путей между Востоком и Западом, была постоянным местом столкновений между великими империями древности и средневековья. Рим, Иран, Византия, арабы, сельджуки, монголы проходили через Армению, надолго, иногда на столетия, прерывая ее культурное развитие, покрывая землю дымящимися развалинами. Вопреки всем, противостоя каждому из мощных пришельцев, народ сохранял верность своей культуре. Наряду с языком, письменностью и верой искусство было одним из столпов, опираясь на которые, можно было выстоять.

«Духовная жизнь армянского народа претерпевала большие переломы и подвергалась таким неожиданностям, что порой точно обрывалась, утеряв связь со всем предыдущим..., – писал историк Н. Адонц, – но как только утихали политические бури, миновали острые периоды невзгод и жизнь укладывалась в обычные нормы, пробуждался интерес к прошлому, начиналось изучение уцелевших от тревожных времен памятников с целью постичь связь со стариной, связать настоящее с прошлым» /9, с. XII/. Верность сложившимся образцам искусства была верностью национальным святыням и становилась стержнем духовной жизни народа.

Несомненно, третья причина единства армянского искусства на протяжении веков таилась в тех эмоционально-образных качествах, которые были заложены в нем самом. Принципы, постепенно складывающиеся в планах и объемных композициях армянских церквей и монастырских комплексов, с их исполненными логики и энергии переходами форм, красотой и выразительностью гладких плоскостей стен, находили отклик Скульптурные рельефы на зданиях, надгробные памятники и хачкары, керамика, резьба по дереву, металл – во всем обнаруживается родство с зодчеством, произведения всех искусств сохраняют стилистическое единство во внешнем и внутреннем архитектурном пространстве.

Не только архитектура служила основой для сложения ведущих черт художественного языка, не только постоянное обращение к сложившимся в каждом виде искусства традициям формообразования, к уже найденным в прошлом классическим решениям было своеобразной школой грамоты для каждого нового поколения строителей, художников, мастеров-ремесленников. Традиция не лишалась творческого начала по одной чрезвычайно важной причине: какие бы опустошения ни происходили на земле Армении, как ни складывалась бы историческая судьба и ни менялась бы карта самого географического понятия «Армения», был вид художественной активности, который никогда не исчезал – искусство создания и украшения предметов быта. Развиваясь постоянно, оно передавало навыки, скопленные предками, из поколения в поколение. В поливной керамике, коврах, вышивке, украшениях из серебра, в простых каждодневных вещах воплощалась основа основ народного миросозерцания. Они объединяли искусство Армении, составляя для него постоянный питательный источник. Профессиональное искусство всегда учитывало широкий фон народного искусства, в нем таилась возможность возрождения национальной художественной традиции после десятилетий, а иногда и столетий перерыва. Здесь можно было черпать и твердо определившиеся в качестве родных формы, и зрительное богатство, и цветовое разнообразие, увидеть новые варианты привычных форм, научиться умению включать в традиционные схемы новые жизненные впечатления.

Армению называют «музеем под открытым небом», и это так: архитектурные памятники и мемориальные сооружения, связанный с ними декоративный скульптурный рельеф, сохранившиеся образцы стенной живописи делают землю республики своего рода хранилищем и экспозицией шедевров культуры прошлого. Но, кроме того, в Армении есть коллекции, совокупность которых дает полную картину развития пластических искусств в разные периоды средневековья. Это Государственный музей истории Армении, хранящий результаты многолетних археологических экспедиций, скрупулезного собирания и изучения, Музей-ризница Эчмиадзинского кафедрального со-

бора и новый Музей Эчмиадзинской патриархии, владеющие уникальными собраниями художественных предметов, используемых в богослужениях, наконец – Институт древних рукописей им. Месропа Маштоца (Матенадаран), в котором вместе с самими украшенными миниатюрами рукописями хранятся и их оклады, металлические и кожаные, и образцы древних тканей-набоек, сохранившиеся благодаря тому, что они использовались при переплетении рукописей. К названным коллекциям можно присоединить Государственный музей этнографии Армении в Сардарапате.

В этих хранилищах становится особенно очевидным, что разные виды искусства средневековой Армении, вступая в определенную стилистическую связь, постоянно обнаруживают созвучие друг с другом. Разделять их в соответствии со спецификой можно, лишь постоянно помня об их чрезычайной слитности. В скульптурном убранстве архитектурных сооружений, рельефах, входящих в ансамбль средневековых храмов и монастырских построек, можно проследить отражение тех же черт, что и в декоре одновременных бытовых предметов. То же привлечение орнаментики, то же понимание масштаба в отношениях декора к форме, но в приложении к другим функциям, те же мотивы, то же понимание сюжета и его трактовки в соответствии с иным назначением переходят с пергамента рукописи на каменные стелы-хачкары. Листами рукописей можно атрибутировать и изделия, использовавшиеся в церковной службе.

Разумеется, это поразительное сходство имеет и массу модификаций и отклонений: следует помнить, что нередко наращивание новых черт, переход от одного периода к другому намечались сначала в одном каком-либо виде искусства и лишь позже переходили в другие, вытесняя сложившийся там стереотип. Сказанное относится и к характеру восприимчивости к влиянию искусства соседних стран: оно могло обнаружиться сначала в прикладных видах творчества, а потом перейти в искусства изобразительные и наоборот. Образцом анализа одновременных явлений разных видов искусства с целью выявления их сходства могут служить работы С. Дер-Нерсисян, в частности ее монография, посвященная монастырю Ахтамар на озере Ван, и статья о серебряном складне киликийского царя Хетума II, хранящемся в Государственном Эрмитаже /209; 211, т. 1, с. 705–721/.

Интерес к армянской средневековой культуре в России и Европе до XIX века носил спорадический характер. Лишь развитие в XIX веке таких отдельных ветвей науки, как библейская археология и текстология, привлекло внимание исследователей к памятникам культуры средневековой Армении. Своего рода переломным моментом стало опубликование в 1836 году монахами армянского католического монастыря св. Лазаря в Венеции Комментариев Ефрема Сирина с пространными цитатами из «Диатессарона» – давно разыскиваемой учеными-текстологами сводной версии («Гармонии») канонических евангелий, составленной в промежутке между 150 и 170 годами н. э. Татианом и позже отвергнутой христианской церковью. Текст этот, написанный на греческом и переведенный, возможно, самим автором, на сирийский, считался исчезнувшим. Опубликование больших отрывков из него в армянском филологическом журнале «Базмавеп» дало новый ход розыскам – отрывки из «Диатессарона» позже были обнаружены в коптских рукописях и т. д. /188/.

Никогда не прекращавшаяся научная деятельность армян – филологов и историков, традиционно работавших при патриархиях, вышла на арену общеевропейских гуманитарных исследований. Армянские источники стали привлекаться как ценнейший материал при изучении раннехристианской культуры.

В своих опубликованных в 1925 году лекциях по истории изучения Востока в Европе и России В.В. Бартольд особо отмечал роль французского ориенталиста М. Броссе, первым опубликовавшего в России в 1840 году каталог хранящихся в библиотеке Эчмиадзинской патриархии средневековых армянских рукописей /26, с. 292/. Предисловие Броссе к этому каталогу /31/, с его вдумчивыми характеристиками армянской истории и культуры, послужило толчком для введения армянского языка в университетские филологические курсы. Созданный в Москве представителями семьи Лазаревых Институт восточных языков сыграл первостепенную роль в деле подготовки отечественных востоковедов, среди них – кавказоведов и арменистов /23/.

На 1890-е годы падает в России начало планомерного изучения армянского искусства и архитектуры. Первой публикацией средневековой книжной живописи Армении, дающей представление о ее характере, был изданный в июле 1886 года в Журнале министерства народного просвещения труд В.В. Стасова «Армянские рукописи и их орнаментация», незамедлительно переизданный на армянском языке в Тифлисе /146/. Через год, по инициативе графини П. Уваровой, Стасовым

был издан альбом «Славянский и восточный орнамент», где армянские рукописи составляли отдельный раздел /145/. Публикации памятников армянского зодчества были связаны с именем Н.Я. Марра; ежегодные археологические экспедиции, начатые им в 1892 году в «мертвом городе» Ани, столице Армении времен династии Багратидов, были прерваны только событиями первой мировой войны и позднее обобщены им в монографии «Ани: книжная история города и раскопки на месте городища» /102/. Вся деятельность Н.Я. Марра как ученого, воспитавшего плеяду блестящих кавказоведов разного профиля и привлекшего внимание к богатейшему культурному наследию Кавказа, Армении в первую очередь, была обращена в наши дни. Работы Н.Я. Марра и сегодня носят характер классических источников /119/.

Изучение армянского средневекового зодчества в Европе начала XX века приводит к публикации фундаментальной работы Й. Стриговского, рассматривавшего архитектуру Армении в ее взаимодействиях с Западом /246/.

К 1933 году относится публикация статьи С. Дер-Нерсисян, посвященной анализу четырех концевых миниатюр VII века знаменитого Эчмиадзинского евангелия 989 года /211, т. 1, с. 533–558/. По существу, начиная с этой статьи и по сегодняшний день каждая публикация С. Дер-Нерсисян несет для историка искусства открытие и урок в плане методологии исследования отдельного памятника и культуры всего региона. Особо следует отметить профессиональный диапазон С. Дер-Нерсисян, одинаково мастерски выступающей в жанре научных статей и монографических исследований, в качестве автора больших научных каталогов зарубежных собраний средневековых армянских рукописей, как популяризатор армянской культуры и искусства, как автор и составитель роскошных альбомов с обширным сопровождающим текстом историко-культурного характера.

Основные научные статьи и доклады С. Дер-Нерсисян по искусству Византии и Армении были изданы к ее 80-летию в двухтомнике, содержащем и полный список работ ученого /211, т. II, с. 167–170/.

В обилии конкретного материала декоративной скульптуры, миниатюры, фресковой живописи и прикладных искусств армянского средневековья нас ориентировали труды историков, среди которых первыми назовем Г. Овсепяна, Т. Тораманяна, И.А. Орбели, Б.Н. Аракеляна. Особое место среди них принадлежит Лидии Александровне Дурново (1885–1963), не только чьи печатные труды, но и многолетний контакт с которой передавал автору настоящей работы из рук в руки неоценимый опыт ученого медиевиста старшего поколения. Позиции Л.А. Дурново в оценке искусства средних веков, ее метод исследования, описания и анализа памятников, ее желание осмыслить историю армянского искусства как единое целое служили для автора настоящей работы образцом. В нашем предисловии к посмертной публикации работ Л.А. Дурново специально отмечается их ценность как трудов искусствоведа в первую очередь. Л.А. Дурново была ученым, для которого анализ художественных качеств памятника являлся краеугольным камнем и конечной целью усилий /58, с. 7–15/.

Нисколько не умаляя заслуг других исследователей, мы должны сказать, что именно работами двух выдающихся женщин-ученых – Л.А. Дурново в нашей стране и С. Дер-Нерсисян за рубежом – средневековое искусство Армении вошло в историю мирового искусства и составило в нем отдельную страницу, постоянно привлекающую к себе внимание и научных кругов, и самых широких слоев художественной общественности.

Искусство средневековой Армении интересовало и интересует исследователей как у нас в стране, так и за рубежом главным образом потому, что оно было «ранним». И, естественно, его изучение, при разработанности искусствоведческого изучения начальной эпохи христианства в искусстве стран Средиземноморья, шло под углом освещения связей, сходства с уже оцененными величинами: Армения и Сирия, Армения и Грузия, Армения и Византия, Армения и раннесредневековые школы Европы, Армения и искусство балканских стран – эти аспекты рассмотрения возникали в первую очередь. Армения включалась как периферийная зона в работы искусствоведов, посвященные ведущим культурам христианского мира. Отметим в этом плане в первую очередь классическую работу В.Н. Лазарева «История византийской живописи» /92, т. I, с. 97–100, 132–133, 186–189 и 250–252/.

Но параллельно публиковались труды собственно армениствов как у нас, так и за границей, и среди них следует выделить большие серии альбомов и монографий, издаваемых в Италии по инициативе Римского университета и Миланского политехнического института, где планомерное изучение и публикация памятников архитектуры и связанного с ней скульптурного рельефа и фресок средневековой Армении велись с целью прояснения генезиса форм европейской архитектуры /214/. Эти

исследования, уже около 20 лет ведущиеся совместно с Институтом искусств Академии наук Армянской ССР, послужили основой для организации международных симпозиумов по армянской архитектуре и искусству, первый из которых был созван в Италии, в Бергамо, в 1975 году. Материалы прошедших симпозиумов (второй состоялся в Ереване в 1978, третий – в Италии, в Виченце, в 1981, четвертый – в Ереване в 1985, пятый вновь в Италии в 1988), опубликованные в виде сборников докладов, «Актов», сборников тезисов и отдельными брошюрами-докладами на русском и европейских языках, стали весомым вкладом в арменистику /33, 181, 191, 192/. Симпозиумы привлекли к армянской культуре и искусству средних веков новый интерес широкой общественности.

Культура и искусство средневековой Армении изучаются в нашей стране систематически и целенаправленно. Институты Академии наук Армянской ССР – Институт истории, Институт археологии и этнографии, Институт древних рукописей им. Месропа Маштоца (Матенадаран) и, в первую очередь, Институт искусств – изучают и публикуют художественное наследие. Статьи, альбомы, сводные труды, монографии, научные каталоги в сумме создали возможность самого подступа к интересовавшей нас задаче. Осмысление процесса развития средневекового армянского искусства, выявление в нем ведущих художественных качеств было бы невозможно без постоянного учета уже проделанной в различных ветвях гуманитарного знания работы.

СКУЛЬПТУРА

158058

Если из массы памятников, найденных на земле Армении, выделить те, анализ которых позволяет увидеть, пусть еще только в туманном проявлении, черты оригинальной местной культуры, вероятно, в первую очередь, придется назвать грандиозные каменные стелы, изображающие рыб, – в народе они получили наименование «вишапы», отождествившись с драконами мифологии и волшебных сказок /1/. Эти гладко обтесанные глыбы длиной до четырех с лишним метров впервые были обнаружены в Гегамских горах. Нередко на их поверхности были помещены рельефные изображения птиц, шкур и голов баранов, а также клинописные тексты (ил. 1). По предположению Н. Марра, первым обнаружившего вишапы и обстоятельно изучившего их /101/, эти памятники устанавливались вертикально у истоков рек, питающих пастбища, у искусственных водоемов и каналов. Рыбы-вишапы имеются не только в Армении, но и в Грузии, а изображения, отдаленно напоминающие их, – «вишапоиды» – найдены также на Северном Кавказе и в Монголии /109/. Датировка вишапов была уточнена Б.Н. Аракеляном /19/.

Эти памятники архаичной Армении были не просто свидетелями исчезнувшей страницы древней истории – они оставили в памяти народа прочный след. Вишапы стали «героями» многих армянских легенд, а сам культ их или, во всяком случае, исполненное культового значения отношение к ним не затухало очень долго – изображения вишапов можно найти в памятниках декоративного искусства, особенно в ювелирных украшениях и орнаментации тканей вплоть до XIX века.

Более изученный и важный для дальнейшего развития культуры этап – время взаимодействия с державами Древнего Востока.

В IX веке до н.э. территория Армении была завоевана мощным государством Урарту. От урартов в Армении осталось немалое количество памятников, большая часть которых была обнаружена в результате многолетних раскопок урартских городов Тейшебаини (холм Кармир-блур) и Эребуни (холм Арин-берд) близ Еревана /139, 140/. Столицы Урарту – Тушпа (Ван) и Аргиштихинили – сделались крупнейшими городами древней Армении. У урартов армяне переняли принципы строительного искусства, обработки камня, научились строить дома и храмы в толще скал, возводить сложные оросительные системы, без которых земледелие на большей части этой страны невозможно, переняли многие формы керамических сосудов (ил. 3). Судить достаточно обоснованно о влиянии урартской культуры и искусства на культуру и искусство Закавказья, Армении в частности, трудно, но следы этой культуры несомненны. Так, одна из урартских конструктивных схем установки вертикальной каменной плиты с надписью в качестве мемориального памятника стала столетиями позже основой для создания первых христианских памятников-стел V–VII веков н.э. и затем – оригинального явления средневековой армянской мемориальной скульптуры – хачкаров, то есть «крестных камней» /140, с. 122–123; 28, с. 122–124/.

После падения государства Урарту постепенно заканчивается процесс сложения армянского народа из многих местных племен (VI–II века до н.э.). Ведущая роль среди них принадлежала хайам, язык хайев стал основным слагаемым армянского языка. Образуется самостоятельное армянское государство во главе с династией Арташесидов, игравшее большую роль в мировой политике и торговле своего времени. При царе Тигране II Великом (95–56 годы до н.э.) оно простиралось от Каспийского до Средиземного морей.

Для художественной культуры Армении этого времени немалое значение имело взаимодействие с державами Востока, немногие обнаруженные археологами предметы искусства говорят о связи с Персией и Римом. По свидетельствам историков, армянские цари привозят из походов в Малую Азию изображения языческих богов, предметы роскоши, возникают новые и отстраиваются старые города – Армавир, Арташат, Вагаршапат, строятся храмы, дворцы и укрепленные крепости, есть сведения о летних резиденциях армянских царей (одной из них была крепость Гарни), о специальных охотничьих рощах-заповедниках. Переписка и делопроизводство ведутся на греческом языке, армянский театр этого времени – греческий по репертуару и сценическим принципам.

Эллинизм в Армении оставил чрезвычайно прочные следы в культуре в широком смысле. Раскопки, предпринятые в эллинистических центрах Армении – Армавире, Арташате, – предоставляют типичный для времени материал (ил. 2, 4, 5, 7), а такой шедевр архитектуры, как храм в Гарни (I век до н.э.), говорит об уровне эллинистической культуры на этой земле (ил. 6).

Периптер в Гарни представляет собой памятник римско-ионического ордера на высоком подиуме, сходный по типу, пропорциям и декору с храмами в Сагаласе и Термесе (юг Малой Азии) /172, с. 51–59/. Гарнийский храм, мозаика с изображениями наяд в дворцовой бане близ храма (ил. 8), многочисленн

ՀՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՖՈՒՆԴԱՄԵՆՏԱԼ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

1
Вишап. 1 тыс. до н.э.
Vishap, first millennium B.C.

2
Стеклянные флаконы из Гарни. II–III вв. н.э.
Glass bottles from Garni 2nd–3rd centuries A.D.

письменные свидетельства римских и армянских историков говорят о том, что Армения была включена в поток эллинистической культуры.

Крепость, храм и дворец в Гарни – единственные сохранившиеся архитектурные памятники эллинистической Армении, остальные были разрушены временем или усилиями первых христиан /135, с.21–36/. Несомненно, что раннехристианская армянская архитектура основывалась на принципах и строительных навыках предшествующих периодов, а первые христианские скульптуры – мемориальные стелы V–VII веков обнаруживают скрещение художественных принципов рельефа древневосточных стран, в частности Ирана, с элементами изобразительного языка, разработанными в эллинистический период.

Интересными, но, к сожалению, малоизученными остаются найденные при раскопках Двина каменные головы – по-видимому, отбитые навершия погребальных стел (ил.9, 11). Они были обнаружены в стенах домов, во вторичном использовании. Описывая эти скульптуры в своей монографии «Город

3
Керамика II–I тыс. до н.э.
Pottery, second–first millenia B.C.

Двин и его раскопки», К. Кафадарян отмечал сходство между одной из голов и изображением Тиграна II на его монетах /84, с. 251–254/. Фрагментарность двинских скульптур делает их датировку сложной, но в них можно усмотреть черты перехода от одного этапа пластического осмысления материала (более раннего) – к другому. Вертикально поставленный каменный блок завершался «портретом». Имеются и полностью сохранившиеся памятники такого рода.

Отсутствие памятников создает большие трудности для изучения периода, непосредственно предшествующего принятию в Армении христианства – оно падает на первое десятилетие IV века. С этого времени позволительно говорить об армянской художественной культуре как о связном процессе, ход которого можно проследить достаточно полно по письменным источникам и памятникам.

Уже в период Аршакидской династии (второй династии армянских царей, правившей с 66 по 429 год) началось деление Армении на отдельные княжества. В это время выдвигаются благодаря своим огромным земельным владениям княжеские роды Камсараканов, Мамиконянов, Багратуни, Арцруни. Борьба Сасанидской Персии с Римской империей заполняет весь IV век и отражается на положении Армении – в 387 году она была разделена на две части. Бóльшая часть территории Армении отошла к Сасанидской Персии, меньшая – к Риму. Но именно в этот период, когда политика угнетения со стороны Персии была особенно тяжелой, в Армении находятся силы для отстаивания своей национальной и культурной независимости. Всенародные восстания (самые значительные из них были в 450–451 и в 481–484 годах) заставляли Сасанидских правителей постепенно отступать. В это же время, в конце IV–начале V века, Месропом Маштоцем был изобретен армянский алфавит, создана самостоятельная письменность и был сделан с сирийского, а затем с греческого блестящий перевод Библии /2, с. 65–80; 97/.

В течение всего VI века Армения снова была ареной войн между Византией и Персией, но с 90-х годов VI века наступает сравнительно мирный период, когда, формально находясь под властью Византии и Персии, страна имела самостоятельность, во главе отдельных ее областей стояли представители местной знати – нахарары. В это время расцветает транзитная торговля через Армению, растут города, такие как Двин, Карин, Вагаршапат. На период с конца VI и вплоть до конца VII века, до завоевания Армении арабами, падает первый расцвет армянской культуры.

Итак, IV век был важен для духовной жизни армян официальным принятием христианства, ставшего государственной религией и постепенно действительно охватившего все слои общества, а также созданием самостоятельного алфавита, давшего возможность переводить книги и развивать свою оригинальную культуру. V век отмечен именами крупнейших армянских историков: Мовсеса Хоренаци, Агатангелоса, Павстоса Бузанда. Развиваются точные науки, крупнейшим представителем которых был математик и астроном VII века Анания Ширакаци. Конец VI и первые три четверти VII века становятся периодом расцвета архитектуры и декоративного скульптурного рельефа.

Рельефы гробницы царей династии Аршакидов в Ахце (ил. 10), относящиеся к середине IV века, – одни из первых дошедших до нас произведений собственно армянского искусства. Сюжет рельефа, найденного в нижней камере усыпальницы, на котором изображена борьба с вепрем, может быть расшифрован как история прародителя армян – Хайка, превращенного, согласно легенде, после смерти вместе со своими охотничьими собаками в созвездия Ориона и Гончих псов. Фигура обнажена, сам Хайк-Орион и вепрь – охотничьи

4
Серебряный ритон из раскопок Арин-берда
V в. до н.э.
Silver rhyton from Arinberd
5th century B.C.

5
Расписной керамический сосуд из раскопок в Армавире. III–I вв. до н.э.
Painted earthenware vessel from Armavir,
3rd–1st centuries B.C.

6
Гарни. Храм I в. до н.э.
Вид с северо-запада
Temple in Garni, 1st century B.C.
View from north-west

тотемы. В рельефах гробницы в Ахце, по мнению Б.Н. Аракеляна, нашли свое отражение два периода истории армян: более ранний, наступивший сразу же после падения государства Урарту период борьбы племен и их объединения, и более поздний – когда формировались космогонические представления и действующие лица реальной истории превращались в существа всесильные, олицетворяя извечные силы природы /17, с. 78–83; 100, с. 236/.

Следующие за Ахцской гробницей скульптуры относятся к периоду введения христианства и непосредственно следующему за ним. В различных местах Армении были найдены высокие стелы с рельефами, установленные в углубления кубовидных баз, иногда также покрытых скульптурными изображениями. Рельефы отражают черты ранней христианской иконографии, да и сама форма памятников-блоков с изображениями святых принадлежит эпохе раннего христианства, это принятая форма надгробия (ил. 13–15).

Репертуар сцен говорит о связи с погребальными канонами (Даниил во рву львином, Три отрока в пещи огненной, Жертвоприношение Авраама), реже возникают евангельские сюжеты – Крещение, Распятие. Предпочтение отдается изображениям изолированных фигур святых, Богоматери с младенцем, Христа, ангелов /17, 112, 113; 33, т. 3, с. 38–47/.

Для раннехристианских рельефов Армении характерно, что, кроме принятых персонажей и сцен, здесь постоянно встречаются изображения Григория Просветителя – деятеля, под руководством которого Армения стала христианской, и царя Трдата III, при котором было введено христианство. По легенде, царь Трдат заточил Григория Просветителя и казнил римлянок-христианок, святых дев Рипсиме и Гаяне /16, с. 8–10/, за что он и его свита были превращены в свиней. «Свиноглавец»-Трдат постоянно фигурирует на памятниках средневекового искусства Армении /17, с. 50–51; 191, с. 403–417/.

Широкое распространение в Армении этих каменных стел говорит о том, что сама форма подобного мемориала возникла задолго до VI века. Это подтверждают и выбор сюжетов для изображения, и иконография.

В Государственном музее истории Армении находится стела из Талина (V–VI века), сохранившаяся в том виде, в каком она была создана /17, с. 52–54/. На нижнем блоке-базе были изображены двое молящихся святых, на самой стеле, вверху – архангел Гавриил с державой, а под ним – Иоанн Креститель. Интересно отметить, что здесь изображения расположены одно над другим, в прямоугольных полях, отделенных друг от друга глубокой бороздой – в большом надгробном памятнике из Одзуна, о котором речь пойдет ниже, этот принцип чередования изображений развивается дальше, и на высоких блоках располагаются друг над другом небольшие клейма, в которых помещаются рельефы. Совокупность сцен, их порядок имели теологический смысл.

7
Мраморный торс богини из раскопок в Арташате. II–I вв. до н.э.
Marble torso of a goddess from Artashat
2nd–1st centuries B.C.

8
Мозаичный пол бани в Гарни. III в. н.э.
Tessellated floor of the bath-house in Garni
3rd century A.D.

По стилю скульптурные рельефы V–VII веков делятся на группы. В одних есть деликатность моделировки каждой формы, тонкость линий, мягкость в обрисовке фигур, другие отличаются экспрессией сильно заглубленных контуров, обобщенностью деталей. Если скульптуры храма в Одзуне, а также стелы Одзунского памятника относятся к первым, то рельефы храма в Птгни и на большей части мемориальных стел – ко вторым /213, с. 51–69/.

Среди ранних рельефов особого внимания заслуживают найденные при археологических раскопках фрагменты, например, большой камень с рельефом, изображающим сбор винограда, с кладбища села Верин Арташат, близ древнего Двина. Этот блок, по-видимому, служил перекрытием входа в какое-то общественное сооружение /84, с. 145/.

К самой ранней христианской иконографии восходят и два обломка капителей одиночных колонн (ил. 16, 17), найденные в центральных кварталах Двина. Особенно интересен первый из них, обнаруженный в 1948 году на границе села Верин Арташат. На этом фрагменте слева изображен большой крест, верхняя часть которого превращена в погрудное, взятое в овал изображение Христа, справа от него – херувим /84, с. 146; 213, с. 52–53/. Эта композиция восходит к ранним христианским иконографическим схемам, особенно полно отраженным в коллекции свинцовых и серебряных ампул, найденных в северо-итальянских городах Монце и Боббио /218; 220, с. 132/.

Впервые они были найдены в Монце, небольшом городке близ Милана, в сокровищнице церкви св. Иоанна. Это были 16 маленьких серебряных ампул с чеканными и затем гравированными рельефами, выполненными по тому же принципу, что и современные им ювелирные украшения, – на каменных формах. Все они относятся ко времени королевы лангобардов Теодолинды (ум. в 625 году) и были привезены как священные реликвии в Италию из Палестины. Надписи на ампулах и анализ их изображений позволили датировать их VI веком. Таким образом, рельефы ампул из Монцы и найденные позднее в Боббио, в крипте большого аббатства, основанного также при

9
Голова каменной статуи, найденная в Двине
I в. н.э.
Head of stone statue from Dvin
1st century A.D.

10
Борьба с вепрем. IV в. Гробница Аршакидов в селе Ахц
Fight with a boar
Relief on the 4th-century Arshakids' tombstone, the village of Akhtz

11
Голова каменной статуи, найденная в Дехми
I в. н.э.
Head of stone statue from Dehri
1st century A.D.

Теодолинде, представляют собой примеры ранних христианских иконографических схем /218, с. 55–58/.

На большей части ампул имеется сцена Распятия, причем с крестом, вершина которого превращена в поясное изображение самого Христа. Трактуя иконографию сцены Распятия – Голгофы на ампулах, их исследователь А. Грабар в специальной монографии, посвященной этим интереснейшим памятникам, пишет: «Во всех случаях, когда поясное изображение Христа связано с крестом, оно вписано в медальон или окружено ореолом, на котором видны звезды. Это означает, что Христос видится на небе, все еще находясь на кресте. Подобное изображение намекает на нечто, что невидимо, а солнце и луна, которые фланкируют крест с изображением и не взяты в медальоны, свидетельствуют, что Распятие на ампулах как бы проникает в „историческую" сцену – напомним, что тут же изображены разбойники, а иногда и Мария с Иоанном. Так

13
Арич. Капитель дворца князей Мамиконянов
VII в.
Decorated capital from the 7th-century Palace of the Mamikonyan Princes in Aruch

13
Стела из Харебаванка
Святой с [illegible]
VII в.
7th-century stele from Kharebavank showing a saint with the [illegible]

символ наглядно изображает явление, глазу невидимое, он показывает святыню „Древа жизни", как бы воочию напоминая о том, кто сделал эту святыню святой и чудотворной. Поясное изображение Христа, видимое на небе, играет здесь роль напоминания о самом Христе, которому эта святыня обязана своими свойствами: на старых иконах тот же символ можно видеть над портретами святых (икона св. Сергия и св. Вакха VI века, хранящаяся в Киевском музее западного и восточного искусства)» /218, с. 55–56/.

В нашем рельефе из Двина мы видим оригинальное отражение этой иконографической схемы, этот рельеф – уникальное явление в истории искусства раннего христианского средневековья.

На этой же капители, найденной в Двине, сохранилась часть изображения святого на коне, попирающем дракона /84, с. 145–146/. Наконец, последний из найденных в Двине рельефов – изображение павлина /17, с. 85–86/. Павлин – распространенный по всему миру мотив раннехристианских памятников – был очень любим в Армении. Среди рельефов X века на северной стороне Ахтамарского храма Св. Креста имеется роскошный павлин. В Эчмиадзинском евангелии 989 года, в переплетенных вместе со всей рукописью четырех концевых миниатюрах VII века, содержится сцена Благовещения, где крыло ангела-благовестника прорисовано узором перьев павлиньего хвоста. Двинский рельеф наряду с мозаичным полом армянской часовни VI века у Дамасских ворот в Иерусалиме открывает собой целую вереницу изображений птиц, в том числе павлинов, в декоративном и изобразительном искусстве Армении /213, с. 69/.

Мемориальные стелы, отдельные рельефы, служившие украшением зданий, детали дворцовых сооружений, в частности найденные при раскопках дворцов в Двине и Аруче туфовые капители /171, т. 1, с. 357/, говорят о многом (ил. 12). Именно в этот период (VI–VII века) складывались не только планы и конструкции новых по типу культовых сооружений, но и принципы их скульптурного декора, которые становятся ведущими для всего периода раннего средневековья в Армении.

К концу VI–началу VII века относится один из наиболее известных украшенных декоративной резьбой памятников армянской архитектуры – храм в Птгни.

Система украшения бровок окон северной и южной стен храма в Птгни отражает черты сходства со многими скульптурными памятниками-стелами, а также с декоративными и сюжет-

14
Талин. Стела VII в. близ Малой церкви князей Камсараканов
7th-century stele situated near Princes Kamsarakan's Minor Church in Thalin

ными рельефами этого времени, найденными вне конкретных архитектурных сооружений. В углу бровки южного фасада в Птгни изображена сцена битвы со львом, и по стилю, и в деталях близкая сценам охоты сасанидских рельефов. Медальоны со святыми на южном окне, так же как птицы на северном, расположены по сторонам центральной части бровки. На южном окне, в центре бровки, помещена чрезвычайно распространенная в иконографии этого времени композиция – два ангела, несущие медальон с поясным изображением Христа-Эммануила (ил. 18).

Подобная композиционная схема Вознесения восходит к античности – на многих античных саркофагах помещались фигуры крылатых гениев, несущих изображение усопшего, крылатые гении венчали триумфаторов или несли в венке их портреты. На мраморном саркофаге V века, хранящемся в Музее античного искусства в Стамбуле, который можно назвать памятником «неоаттического стиля» (т.е. уже христианским по сюжету, но античным по композиционному решению и духу), крылатые гении-ангелы держат венок, в котором помещена монограмма, составленная из первых букв имени Христа /248, с. 272–273; 250, с. 389–397; 254, с. 172–173/. На резных рельефах из слоновой кости, центрами изготовления которых были Константинополь, Александрия, Равенна, можно встретить летящих ангелов с венком, в котором помещен крест, монограммы Христа, поясные изображения Христа или Богоматери.

Одна из наиболее чтимых в Армении реликвий, Эчмиадзинское евангелие 989 года, была заключена в переплет из слоновой кости византийской работы, датируемый VI веком /250, с. 419–456; 25, с. 15 и 282–284; 213, с. 75/, на котором также была эта композиция (ил. 55) /249, с. 17–19/. Кроме того, в концевых миниатюрах Эчмиадзинского евангелия, датируемых тем же временем, что и Птгни, вся сцена Крещения обрамлена фризом, составленным из птиц, похожих на изображения на бровке северного окна.

В одновременных памятниках архитектуры Грузии ангелы из Птгнаванка также находят аналогию – это рельеф, изображающий Вознесение Креста, над главным входом храма Джвари в Мцхете и аналогичная сцена Вознесения с полуфигурой Христа над боковой, юго-западной камерой этого храма /17, с. 58–59; 184, с. 149–153; 14, с. 35–41/.

Сохранившийся северный пилон храма в Птгни украшен тремя капителями, между волютами которых помещены крест, гранат и виноградная гроздь (ил. 19). Виноградная лоза, орнаментальные фризы, составленные из виноградных гроздьев и плодов граната, – излюбленный мотив в армянском декоративном искусстве. С древнейших времен, с памятников, восходящих ко времени Урарту, эти мотивы переходят в раннехристианские стелы /21, с. 47–48/, а затем становятся важнейшим элементом декоративного убранства архитектурных сооружений. Кисть винограда и плод граната, в Птгни свободно висящие между волют, в дальнейшем, в храме VII века – Звартноце, вплетаются в разнообразнейшие декоративные композиции, огибая архитектурные объемы, заполняя простенки. Тема винограда и граната, чрезвычайно распространенная в средиземноморских памятниках начала первого тысячелетия, для Армении была особенно органична: если павли-

15
Мемориальная стела VI в.
6th-century grave stele

16
Распятие с архангелом. VI в. Фрагмент капители из Двина
The Crucifixion with the Archangel Gabriel, Stone carving on 6th-century capital from Dvin

17
Богоматерь с младенцем. VI в. Фрагмент капители из Двина
The Virgin and Child Stone carving on 6th-century capital from Dvin

18
Храм в Птгни. Конец VI–начало VII в. Бровка окна южного фасада
Carved decoration of south façade window of the cathedral in Ptgni
Late 6th–early 7th century

19
Храм в Птгни. Капители северного пилона
Decorated capitals of the north pylon of the cathedral Ptgni

20
Одзун. Храм VI в. и мемориальный памятник
6th-century church and memorial in Odzun
→

ны воспринимались как заморские птицы, то «вертоград господень» становится живым виноградником, тем самым, в котором трудились из поколения в поколение жители этих мест.

Памятником раннехристианского зодчества, в котором происходит дальнейшая кристаллизация принципов декоративного убранства зданий, вслед за храмом в Птгни является Одзунский храм, датируемый концом VI–началом VII века. На фасадах церкви в обрамлениях окон были помещены рельефы. Особенно интересен южный фасад с фигурой ангела справа от окна /17, с. 58–60/. Симметричный ему ангел и находившееся в центре рельефное изображение Богоматери не сохранились.

Одзунский ангел представлен в сложной позе, он как бы опирается на наличник окна руками и поэтому не столько парит, как ангелы из Птгни, сколько возлежит, и лишь поворот головы связывает его с изображением Богоматери. В отличие от плоских рельефов храма в Птгни, где борозда рисунка глубокой тенью очерчивает формы, одзунские рельефы имеют тонко моделированный пластический объем.

Здесь же, в Одзуне, рядом с храмом находится уже нами упоминавшееся редкое мемориальное сооружение VI века (аналогичный памятник находится в Агуди) /17, с. 43–47; 112/. Он представляет собой установленную на ступенях сдвоенную арку, в проемах которой стоят две четырехметровые стелы, покрытые рельефами (ил. 20–21). Обращенные к зрителю стороны стел покрыты сюжетными композициями, боковые, заслоненные самими арками, – орнаментом. В очерченных квадратах располагались сцены, причем среди них и такие, впоследствии почти оставленные сюжеты, свойственные именно ранним христианским памятникам, как, например, император Константин со своей матерью.

Здесь интересны не только рельефы: мемориальный памятник в форме покрытых рельефами стел архитектурно обогащается, он входит в композицию триумфальной арки. Мемориалы такого типа имеют сирийские корни, они есть и в Грузии /213, с. 63–68; 11, с. 54–116; 115/.

Свидетельством широкого использования скульптурного декора стал в VII веке храм Бдящих Сил, Звартноц. Он был построен при католикосе Нерсесе III Строителе в 641–661 годах. Звартноц был круглым в плане трехъярусным храмом. Сильные землетрясения стали причиной недолговечности храмов

этого типа – Звартноц уже в X веке лежал в развалинах, так же погиб от землетрясения построенный как его поздняя копия храм св. Григория в Ани. Но даже руины являют собой величественное зрелище. Храму Звартноц посвящена обширная литература /120; 171, т. I, с. 236–270; 169, с. 129–139; 191, с. 949–1076 и 735–747; 230/.

Звартноц был украшен декоративными рельефами. Виноградная лоза и ветви граната, пальметты и аканфы на капителях сдвоенных колонн внешней аркады здания, скульптурные капители колонн и пилонов и, наконец, изображения ктиторов, помещенные между арками, – все это в совокупности составило декор Звартноца (ил. 23).

Хотя камни Звартноца предстают перед нами в отдельности, хотя мы, рассматривая фрагменты, лишь усилием воображения собираем их в единое целое, они свидетельствуют о слитности скульптурного декора с архитектурной формой. Соотношение абстрактных форм здания с реальными формами скульптуры, мера абстрагирования реальных форм, найденная для того, чтобы они вплавились в сами конструкции без усилия, – вот что являют постройки VI–VII веков. Причем следует отметить, что если знаменитые капители с плетенкой, пальметты и прочее обнаруживают высокую культуру и знание уже выношенных человечеством декоративных форм, то свободно раскинутые между арками виноградные и гранатовые ветви, фигуры ктиторов со строительными инструментами – пример новых решений.

Особенно замечательны в этом смысле четыре громадные капители с изображениями орлов (ил. 22). Они украшали колонны, в свою очередь врощенные в пилоны, на которых держался второй ярус храма. Эти пилоны были основными опорами храма, его главными точками, царственные птицы помещены тут не случайно: строители храма как бы подчеркивали ответственность этих пунктов, создав убедительное пластическое воплощение Бдящих Сил. Само величие скульптур и оправдание этого величия – именно в архитектуре, в ее идейной наполненности и конструктивной структуре.

Господство арабов, вторгшихся в Армению в конце VII века, создало длительный перерыв в монументальном строительстве. Особенно тяжелым было арабское господство в VIII веке. Притеснения политического характера, произвол и поборы приводили к народным восстаниям. Вероятно, именно в это время в глубинах крестьянского населения Армении постепенно стали складываться первые варианты устного народного эпоса «Давид Сасунский». Варианты эпоса, обогащаясь все новыми событиями и легендами, сложились окончательно в X–XI веках и дожили в устной передаче и песнях вплоть до наших дней.

Громадный халифат не мог долго оставаться мощным централизованным государством, центробежные силы в нем были слишком велики. Завоеванные армянские провинции управлялись ишханами, на должность которых из дипломатических соображений нередко назначались представители местных

Стела памятника в Одзуне
Stele from the 6th-century memorial in Odzun

феодальных родов. Должность ишхана Армении – фактического ее правителя – начиная с VIII века занимают представители армянского княжеского рода Багратуни. В 886 году Ашот Багратуни, военачальник и правитель области Ширак, получает титул «царя царей» и основывает династию Багратидов. Не только в Шираке, но и в других вассальных армянских царствах – Ванандском, Сюникском, Ташир-Дзорагетском – оживают торговля и ремесла, вновь дает побеги подрубленное нашествием арабов древо самостоятельной культуры. Вплоть до середины XI века длится мирный период, он ознаменовывается ростом городов, развитием искусств и возобновлением монументального строительства. Центром Багратидской Армении становится главный город провинции Ширак – Ани на реке Ахурян, куда Ашот III перенес в 961 году столицу. Здесь в X и XI веках было развернуто особенно бурное строительство, ознаменовавшееся постройкой таких выдающихся памятников, как дворец Багратидов с дворцовой церковью, Кафедральный собор (989–1001), трехъярусный, круглый в плане храм св. Григория (1001–1015), церковь Спасителя (1036) – тоже круглая, центральнокупольная, но иного типа, чем храм св. Григория. Миниатюрным вариантом этого типа становится Пастушья церковь, стоящая за пределами городских, так называемых «Смбатовых» стен (XI век) /214, № 12; 204/.

Период Багратидов принес Армении возрождение, это было время нового культурного подъема. Однако мирный период, который начался с основания династии Багратидов, кончился в середине XI века. Ширакское царство было завоевано Византией, войска которой, впрочем, довольно скоро отступили под ударами турок-сельджуков. Сельджуки во главе с султаном Алп-Арсланом захватили Ани в 1065 году и подвергли цветущий город грабежу и опустошению /102, с. 27–28, примеч. 95/. Строительство, естественно, прекратилось, наступает новая пауза, и лишь в конце XII века можно снова говорить о возрождении культурной жизни.

Развалины Ани, таким образом, состояли из трех слоев-периодов: раннего, относящегося ко времени князей Камсаракана, среднего, наиболее полного (Багратидского), и периода XII–XIII веков, когда после ухода сельджуков Ани стал вотчи-

22
Звартноц. Капитель с орлом
Decorated capital showing an eagle from Zvartnots

23
Звартноц. Храм
Бдящих Сал. 641–661
Cathedral of Vigilant Forces (641–661) in Zvartnots

583

24
Озеро Ван. Вид на остров Ахтамар и храм Св. Креста (915–921)
View of Lake Van and Aghtamar Island with the Church of the Holy Cross (915–921)

ной Захаридов. В Ани как бы воплотился путь творческого развития народа. Это был красавец город: многочисленные храмы, разнообразные по формам и типам, расположенные на огромном пространстве, великолепные гражданские сооружения и дворцы создавали его неповторимый облик.

Впоследствии Н. Марр говорил, что для того, чтобы представить себе стиль жизни анийцев, надо прочесть «Витязя в тигровой шкуре» Руставели (у Марра – «в барсовой») и мысленно населить Ани героями Руставели. И наоборот – нельзя понять эту поэму, воочию представить ее, не побывав в Ани /102, с. 37/.

Эти слова Марра не были просто удачной ассоциацией – Ани периода Захаридов теснейшим образом связан с Грузией, разделяет ее культуру, и красочные описания грузинского поэта-современника могут восполнить потерянные звенья. Разрушенный сначала сельджуками, а позднее, в XIII веке, монголами, Ани был покинут своим населением. Путешественников и археологов поражало противоречие между роскошной архитектурой, великолепными городскими дорогами и водопроводом и простотой найденных здесь предметов. Город был разграблен и сожжен дотла, характер быта его последних обитателей можно воссоздать лишь по остаткам простой бытовой утвари. Не было драгоценных металлов – лишь медь и бронза, не было дорогой посуды – лишь глина. Разрушение, запустение потрясали редких посетителей этих развалин – на километры перед ними простирался мертвый город, единственным хранителем которого в начале XX века, ко времени первых экспедиций Марра, был одинокий неграмотный монах. Не случайно в своей монографии «Ани: книжная история города и раскопки на месте городища», приступая к описанию Ани, Марр вспоминал слова арабского географа Ибн ал-Факих ал-Хамадани, который писал: «Сирнец сказал: „Чаще всего в развалинах Армения". – Сказали: „Что ее разоряет?" – Он сказал: „Копыта конницы"» /102, с. 8/.

Возглавляемые Н. Марром раскопки Ани, организованные в начале 1890-х годов Восточным отделением Археологического общества, возобновленные в 1904 году, продолжались вплоть до 1917 года. Систематизация материалов и изучение анийских памятников сыграли огромную роль: в Ани перед глазами ученых наглядно представала история средневековой Армении, можно было увидеть не только взлет, но и трагедию культуры, лишенной государственной защиты, стойко сопротивлявшейся ударам извне и наконец уничтоженной.

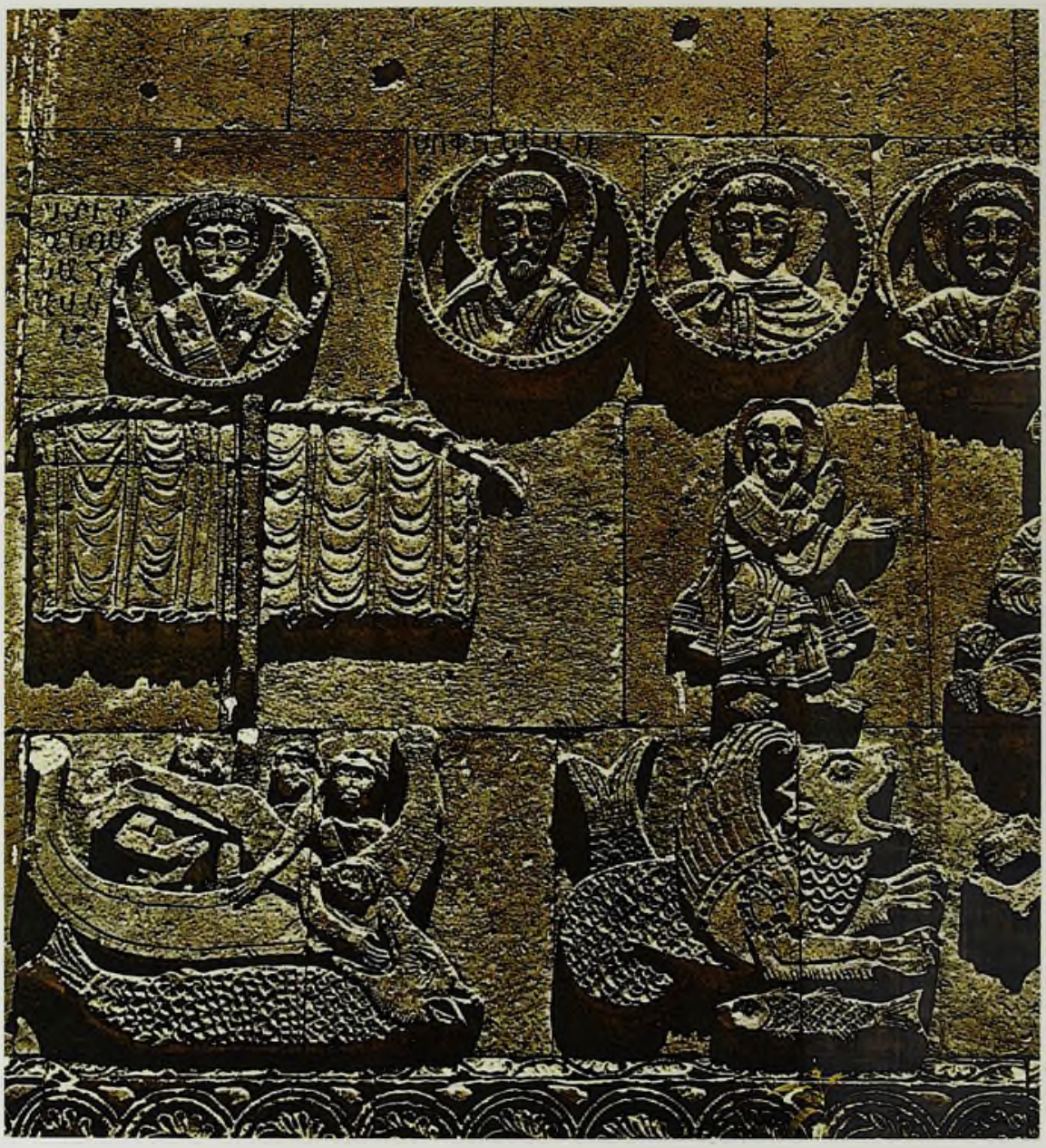
Хотя принято отмечать, что в области архитектуры X–XI ве́ка – время разработки уже созданных типов, время следования образцам VII века, их варьирования, а в ряде случаев и просто повторения, для нас эта эпоха очень интересна. Именно теперь происходит обогащение архитектурных мотивов, разработка и детализация системы декора зданий, усложнение самих декоративных приемов.

В X–XI веках возникает новое стилистическое направление в области архитектурного рельефа /196, с. 80–85/. Сооружения становятся меньше по размеру – время громадных кафедральных храмов прошло, – и масштабы этой новой архитектуры вызывают к жизни более плоский, мелкий, изощренный по своей орнаментике декоративный рельеф. Анийские памятники знаменуют собой новый этап в развитии скульптурного декора: пластическое начало вытесняется графическим, построенным на красоте линий и рисунка, – таково общее направление развития изобразительной культуры.

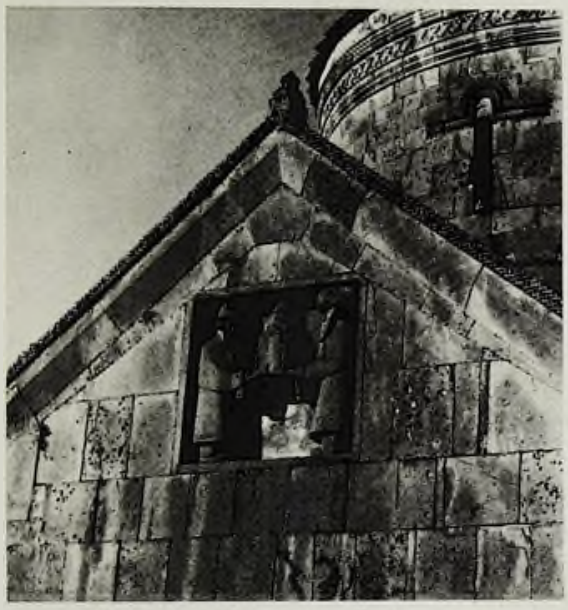
Основной принцип декоративных рельефов на архитектурных сооружениях X–XI веков, а также и на памятниках следующего этапа – XII–XIII веков – не нарушать плоскость стены, не разбивать ее цельности. Изображения выступают из стен, но внешняя их поверхность создает как бы параллельную стене плоскость. Объемы не круглятся, они сточены, поэтому главным средством выразительности становится сам силуэт, контур изображения – он выявляет форму и контролирует ее. Разумеется, внутри этих границ скульптурный объем моделируется, но он весь как бы развернут на плоскости, распластан.

Рельеф не дробит стены еще и потому, что мастера избегают изображения планов, пластической моделировки предметов в зависимости от их удаленности. Пространственное богатство рельефа достигается иным способом – сочетанием разномасштабных элементов, компоновкой больших и малых, в зависимости от их значимости, фигур, наконец – умением вплести в изображение орнамент или надпись. Последний прием особенно примечателен, потому что в этом случае очевидно равенство составных компонентов – растительный и геометрический орнамент, буквы текста, человеческие фигуры, помещенные на фоне орнамента, становятся равнозначными, они подчинены общей декоративной идее.

Если само расположение рельефов в памятниках VI–VII веков соответствовало конструктивным акцентам, то теперь оно приобретает более свободный характер. Если в Птгнаванке, в Одзуне, в Звартноце рельефы располагались на наличниках



Храм Св. Креста на острове Ахтамар. История пророка Ионы. Рельеф на южном фасаде
The Story of the Prophet Jonah
Relief on the south façade of the Church of the Holy Cross (915–921) on Aghtamar Island



окон, между арками, на капителях, подчеркивая архитектурные объемы, то в ряде памятников X–XI веков и более позднего времени рельефы помещаются не только в привычных зонах, но и по-новому, становясь рисунками на стенах, связанными со зданием в сложном ритмическом плане. Подобный подход вызвал перемены в стилистических качествах рельефов: это рисунки на камне, которые могут возникнуть на любом участке здания, как на свободной странице. Стена приобретала особую духовную насыщенность.

Наиболее яркий разительный пример такого соединения архитектуры и декоративного рельефа – храм Св. Креста на острове Ахтамар на озере Ван.

Выстроенный в 915–921 годах при Гагике Арцруни, правителе этой области Армении, Васпуракана, зодчим и скульптором Мануэлом /22, с. 453–464/, храм Св. Креста считается уникальным памятником средневековой архитектуры благодаря своему декору. От подножия до перекрытия купола он весь покрыт снаружи рельефами, а изнутри живописью (ил. 24, 25). Оригинальная иконография, свободное комбинирование и сочетание сцен, необычайная выразительность самих изображений, их прочувствованная экспрессия делают храм на острове Ахтамар своего рода школой средневекового искусства. По нему можно судить и о религии, и о быте, и об искусстве X века, можно найти следы влияний разнообразных культур, но главное – почувствовать самобытный гений национальной культуры,

26
Санаин. Храм Спасителя. 966–977. Ктиторы. Рельеф на восточном фасаде
Relief figures of the donators on the east façade of the Cathedral of the Saviour (966–977) in Sanahin

27
Ахпат. Храм Св. Креста. 975–991. Ктиторы. Рельеф на восточном фасаде
Relief figures of the donators on the east façade of the Cathedral of the Holy Cross (975–991) in Haghbat

28
Монастырь Бхено-Нораванк. XI в. Сидящий ангел. Рельеф алтарной преграды
Angel Seated
Altar-screen relief in Bgheno-Noravank monastery
11th century

29
Кладбище в Норадузе. Хачкары X–XV вв.
Khatchkars of the 10th to 15th centuries in Noradoz

как бы подводящей в этом памятнике итог своему предыдущему пути /132, 209, 122/.

По точному замечанию С. Дер-Нерсисян, посвятившей храму Св. Креста специальное исследование, он является выражением в области архитектуры и декоративного рельефа течений, которые уже имели место /209, с. 48–49/. В архитектуре варьируется сложившийся тип крестовокупольного храма, в скульптуре и в сохранившейся несколько хуже живописи он связан с тем течением в армянском искусстве, которое представлено довольно обширным кругом памятников. Его предваряют рельефы VI–VII веков, с ним связаны рельефы Бхено-Нораванка XI века (ил. 28), а текстовые миниатюры Эчмиадзинского евангелия 989 года представляют следующий этап развития этой художественной тенденции /27/.

Большеголовые, приземистые, глазастые фигуры движутся друг к другу в величавом порядке, и резкие тени, которые создаются глубокими бороздами линий под ярким солнцем, подчеркивают их статичность. Узоры на одежде, разделка крыльев ангелов и серафимов, орнамент, состоящий из традиционного граната и винограда, расположенный на наличниках, создают дополнительную игру поверхности. Но эта игра вступает в силу лишь при рассмотрении вблизи. Все рельефы храма Св. Креста плоские, параллельные стене, они не влияют на силуэт здания, не нарушают его кристалла. Только в нескольких случаях этот принцип оказывается нарушенным: так, выделена отдельным объемом модель самого храма в руках царя Гагика Арцруни на западном фасаде, объемно трактованы отдельно стоящие птицы и животные.

Казалось бы, весь покрытый изображениями ахтамарский храм Св. Креста является примером самодовлеющего значения рельефа. Но это не так. Сам принцип расположения изображений, их чередование, их «перебивка» сперва лентой «виноградного фриза», а затем – гона зверей, расположенного под кровлей, говорит об особом замысле, соотнесенном с архитектурными массами: скульптуры отвечают всему ритмически-композиционному строю храма.

Зодчий и скульптор Мануэл рассчитал все эффекты, все возможные точки обозрения своего творения и его освещенность в течение дня /224/. Он учел психологию человека, постепенно приближающегося в лодке к острову, ступающего на землю, медленно подходящего к храму и затем «читающего» по рельефам, как по книге, всю библейскую историю рода людского, для чего он вынужден постепенно обходить храм. Мануэл учел ритмические переходы, заключенные в самом сооружении: в чередовании выступов, плоскостей, в смене планов, причем учел их именно с позиций человеческого восприятия.

Строго обдуманной и проверенной смене впечатлений подчинено все – и постепенное уменьшение, «облегчение» изображений снизу вверх, «выправляющее» несколько приземистые пропорции храма, и система расположения сюжетов. Внизу помещены узловые моменты Библии, центр занимают фигуры Богоматери, Христа, выше располагаются в медальонах пророки, еще выше сцены обретают более метафорический смысл.

В том же X веке в центральной Армении был принят и другой прием соединения скульптуры с архитектурным памятником. На восточном фасаде главного храма в Ахпате – храма

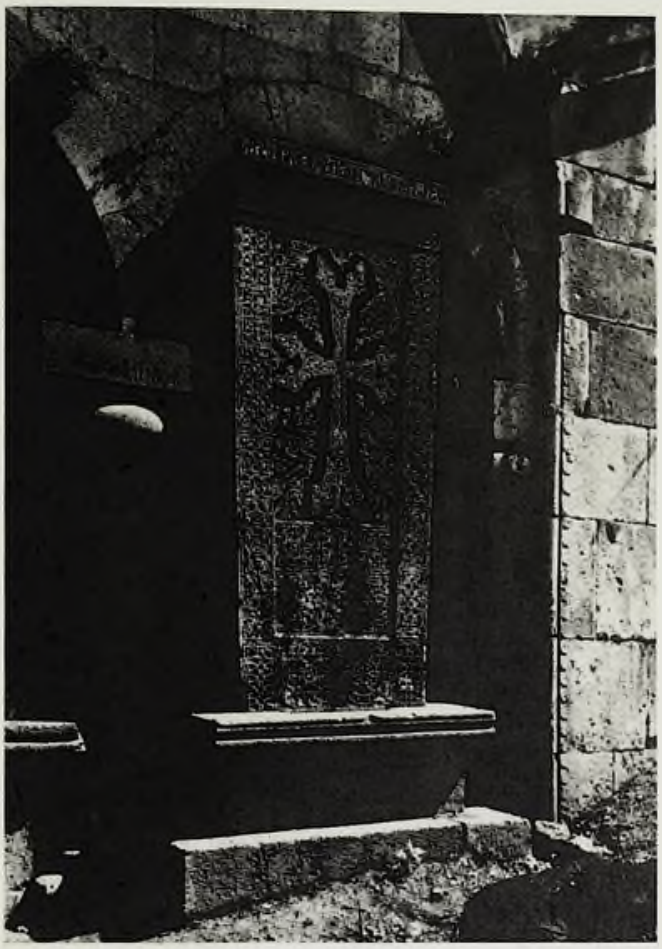
30
Мангир с изображением крестов
Mangir carved with

Св. Креста (976–991) /86, с. 16–26; 214, № 1/ – изображены два брата Багратуни, имевшие титулы царей, с моделью самого храма (ил. 27). В сходной композиции изображены братья Багратуни на восточном фасаде Санаинского храма Спасителя (966–977) /85, с. 18–26 и 98–99; 176; 214, № 3/. Ахпатскую композицию никак нельзя назвать плоской – это объемная скульптура, настолько замкнутая в себе, настолько в себе законченная, что ниша, в которой установлены фигуры ктиторов, ощущается сквозной прорезью в каменной плоскости. Композиция врублена в гладкую стену и окаймлена специальной рамой, в Санаине на этой раме-обрамлении высечена надпись, сообщающая, что изображенные здесь – цари Багратуни (ил. 26). Таким образом, декоративная скульптура и в этих случаях подчинена выработанному принципу – она не вмешивается в архитектурный силуэт, не нарушает поверхности стены, утоплена в ней.

Забегая вперед, скажем, что этот прием использования скульптуры держится в Армении очень долго – в Аричском монастыре XIII века мы встретимся с аналогичной композицией, изображающей братьев-князей Захаре́ и Иване́ Захарянов с моделью церкви (впоследствии она была заменена иконой с погрудным изображением Богоматери).

Мы говорили уже, что основные анийские храмы X–XI веков были богато украшены декоративными рельефами, они использовались для подчеркивания конструктивной логики сооружений и как изображения, свободно расположенные на стене. Капители, обрамления дверей и окон, наличники с разнообразными профилями и прочие элементы убранства входят в общую архитектурную композицию, подчиняясь идее единства пластического решения. Очень редко скульптура выделяется отдельным объемом: такова анийская статуя царя Гагика I с моделью храма в вытянутых руках /102, с. 59–64/. Статуя эта, высотой свыше двух метров, изображающая царя в халате, в чалме, была расположена у стены храма св. Григория. Она была найдена в разбитом виде, восстановлена, а позднее, в 1918 году, после захвата Ани турецкими войсками, уничтожена.

Эта находка свидетельствовала о том, что существовала и самостоятельная скульптура, не расположенная на стене в виде рельефа, а трехмерная, но неразрывно связанная с композицией и силуэтом здания. Статуя Гагика была раскрашена: платье и лицо красного цвета, борода и усы – черные, чалма и выпуски рукавов – белые.



Предполагается, что строителем двух основных анийских сооружений времен Багратидов – Кафедрального собора и храма св. Григория – был знаменитый зодчий Трдат /124; 169, с. 193/, слава которого была на Ближнем Востоке так велика, что его пригласили в Константинополь при восстановлении поврежденного в 989 году купола храма св. Софии. Вполне возможно, что Трдат был и скульптором – подобное совмещение специальностей характерно для средневековья, и, в частности, он мог быть автором статуи царя Гагика.

Санаин. Хачкар у западной стены часовни Богородицы. 1215
Khatchkar by the west wall of the Chapel of the Virgin in Sanahin. 1215

Сам облик государя свидетельствует о многом. В прекрасном рассуждении Марра на эту тему говорится: «...внешний облик, костюм армянских царей сохранял в самой жизни восточный характер, слагавшийся, как многое другое в Армении, из местных черт, в том числе переживаний национальной аршакидской эпохи, и нововведений мусульманского периода. К последним относится, как мне кажется, и чалма, как показательница освященного халифской властью суверенитета анийских царей» /102, с. 64/.

В конце XII века, пользуясь распадом сельджукского государства и ослаблением Византии, Грузия, ставшая сильным самостоятельным государством, утверждается в центральных областях коренной Армении. При царице Тамар в 1199 году правителями Анийского царства становятся князья Захаряны, занимавшие в Грузии высокое положение; культура этих областей Армении обретает новые черты, связанные с расцветом городов, сложением новых норм жизни, новых ценностей. Классовые противоречия внутри общества выдвинулись в это время на передний план, заслонив религиозные и этнические различия. Расслоение городского населения, выделение богачей из среды торговцев приводили к своеобразным изменениям. В Ани, оправившемся после сельджукского нашествия и вновь ставшем столицей, крепнет купечество. Расширяются международные связи. Именно во времена Захарянов перестраивались анийские крепостные стены, строились караван-сараи и дворцы, два из которых – дворец Парона и дворец Саркиса – дошли до наших дней, было перекинуто множество мостов через реку Ахурян и т. д. /204/. Кроме Ани, в ряд богатейших городов Востока в это время становятся Карин (Эрзрум) и Карс /191, с. 89–129; 214, № 12/.

Обращаясь в своих работах к этому периоду, И. Орбели писал, что сельджукское нашествие сыграло значительную роль в самой перегруппировке сил в армянском обществе. Оно подломило могущество феодальной знати, и на арену выступили жизнеспособные, энергичные и деловые городские круги ремесленников и торговцев, из которых быстро начинает складываться новая знать. Это время «нарастания противоречий между растущим городом и старым, отжившим свой век всемогущим замком» /131, с. 363/, время расцвета городской жизни, что, естественно, приводило и к широким внешним связям, в частности связям с искусством Передней Азии.

Общение с иноземцами, постоянный контакт с мусульманской знатью, торговля с Востоком вносят в армянское искусство XII–XIII веков новые формы, новые орнаментальные и декоративные мотивы. Одни и те же мастера в это время строят мечети и церкви, делают посуду для всех и каждого.

«На одной из бронзовых ступок, найденных у бани (в крепости Амберд), богато украшенной гравировкой, мастер поместил пояс, в котором шесть раз подряд повторил превосходными арабскими буквами полтора слова благожелательной надписи; на верхнем же крае ступки он выгравировал плетенку с четырьмя обычными для христианской среды крестами в круглых обрамлениях. Гравировальщик, несомненно, армянин, явно не знал чужого языка и использовал буквы как декоративный мотив, не опасаясь при этом осложнений с заказчиком, тоже армянином, несведущим в чужой грамоте, но которому по душе было подобное украшение» – так писал Н. Токарский /169, с. 245/, верно отмечая, что в средних и низших слоях населения сохраняется верность сложившимся типам изделий, утвердившимся декоративным мотивам.

Еще в X веке в Армении начала складываться совершенно самостоятельная форма архитектурного сооружения – прямоугольная пристройка-притвор (по-армянски «гавит» или «жаматун»), с разнообразнейшими формами перекрытий, служащий переходом от внешнего пространства к храмовому. Постройкой многочисленных притворов обогащаются в XI–XIII веках начавшие оформляться в X веке крупные монастырские комплексы – Санаин, Ахпат, Татев и другие /116, 175/.

Распространение притворов было прямым результатом перемен, которые наблюдались в общественной жизни Армении XII–XIII веков. По своему назначению это были полуцерковные, полугражданские здания, как правило, они служили и усыпальницами. Стены их были покрыты надписями, расшифровка которых дает интереснейший материал по истории быта и нравов этого времени. Здесь можно найти имена всех выдающихся деятелей, даты их жизни, описания важных событий, это своего рода каменная летопись, составляющая существенное дополнение к трудам армянских историков.

Высокие графические качества армянского шрифта уже в ранних памятниках VI–VII веков позволили резчикам превращать надписи на церковных стенах в своего рода орнаментальные клейма, обогащающие фактуру каменных плоскостей. Позже, в X–XI и особенно в XIII–XIV веках, не только стены храмов, но и колонны притворов, оборотные стороны хачкаров превращаются в страницы, заполненные взволнованными сообщениями о событиях, прямо или косвенно связан-

ных с созданием памятника или с окрестными жителями. Внутри декоративных скульптурных рельефов также появляются эти надписи, играющие роль орнаментального фона. Если раньше надпись только обозначала имена действующих лиц, то теперь она приобретает более развернутый повествовательный характер.

Появление городов вызывает в Армении процессы, имевшие место и в Европе этого времени. В литературе складывается светская поэзия и проза – возникает рыцарский роман, создаются сборники притч Вардана Айтекци и Мхитара Гоша, знаменитого юриста и общественного деятеля XIII века (ум. в 1212). Притчи эти отразили сложную жизнь тогдашнего общества, брожение и недовольство низов ремесленного населения, расслоение горожан, протест против алчности и стяжательства своих собственных одноплеменных богачей.

С приходом к власти Захаридов оживают многие провинции, где постепенно оправляются после сельджукского нашествия княжеские роды Прошьянов, Орбелянов, начинается и интенсивное монастырское строительство. Монастыри, основанные в X веке, – Санаин, Ахпат, в XI веке – Кечарис, Агарцин, в XII веке – Айриванк (Гегард), Нор-Гетик (Гошаванк), теперь, в XIII веке, расширяются и обогащаются новыми постройками – храмами, притворами и часовнями, они оформляются в законченные архитектурные ансамбли. Основываются и новые монастыри – Ованнаванк, Сагмосаванк, Макараванк. К 40-м годам XIV века складывается окончательно и замечательный комплекс памятников, начатый в XIII веке – монастырь Нораванк близ села Амагу. Из одиночных памятников XIII века особой красотой скульптуры отличаются церковь Богородицы монастыря Спитакавор и церковь Богородицы в Арени, а из гражданских сооружений – караван-сарай Селима.

В XIII веке в Армении достигает своего высшего расцвета и совершенно новая форма декоративного рельефа. Это оригинальные мемориальные памятники, о которых мы уже упоминали, – хачкары /20; 108; 214, № 2/.

Корни возникновения хачкаров лежат в раннем периоде христианской истории Армении, но подлинное развитие и распространение хачкары получают после ухода арабов, начиная с IX века. Они совершенно вытесняют форму мемориальных сооружений, принятую в VI–VII веках, – стелы с изображениями религиозных сцен /181, с. 204–207/.

Хачкары разбросаны по Армении повсеместно: они не только вблизи городов и сел, вблизи от монастырских комплексов и церквей, они отмечают собой даже самые отдаленные, самые заброшенные места. Изучение их художественных качеств – это в известном смысле изучение, оценка и расшифровка всего декоративно-орнаментального искусства Армении (ил. 29).

Конструктивная схема хачкаров как памятников восходит к памятным и межевым камням эпохи государства Урарту и языческой Армении. В Армении найдены стелы с надписями эпохи первой династии армянских царей Арташесидов, составленные по тому же принципу, по которому в дальнейшем возводились хачкары: массивный каменный блок-база, положенный горизонтально, служил основанием, в нем выдалбливалась выемка и в нее устанавливался вертикально плоский прямоугольный камень, на котором с «лицевой стороны» выдалбливалась рассчитанная на века надпись. Описывая в своей «Истории Армении» бурные времена распространения христианства, историк V века Агатангелос сообщает, что, продвигаясь по всей стране со своими сподвижниками, проповедуя везде новое учение, Григорий Просветитель устанавливал деревянные кресты вместо языческих жертвенников и изображений, а также в тех местах, где в дальнейшем должны были быть воздвигнуты церкви и монастыри. Но деревянные кресты могли быть легко разрушены, уничтожены – есть свидетельства другого историка V века, Павстоса Бузанда, о подобных случаях, – и поэтому их стали заменять каменными крестами, а позже, с IX века, – изображениями крестов на плоских каменных стелах. В Государственном музее истории Армении хранятся образцы, фиксирующие эволюцию памятников-крестов вплоть до окончательной формы хачкара (ил. 30). Изображение креста составляет центр плоскости, но с IX по XIII век постепенно рельеф трансформируется в сплошной узор, в роскошное каменное кружево, в котором заключен крест, нередко сам превращенный в плетеный узор (ил. 31, 32, 33).

Заменив собой языческие памятники, хачкары служили символом христианского вероисповедания, на каждом шагу напоминая людям об их принадлежности новому христианскому миру, новому кодексу нравственности. В жизни средневековой Армении хачкары играли большую и разнообразную роль. В специальной работе, посвященной выявлению имен армянских архитекторов и скульпторов-камнерезов средневековья, историк С. Бархударян расшифровал надписи на сотнях хачкаров, обнаружил подписи мастеров-резчиков, нередко бывших одновременно и архитекторами, и миниатюристами /28, с. 122–134/.

32
Хачкар. IX в. Двор Кафедрального собора в Эчмиадзине
11th-century *khatchkar* in the precincts of Echmiadzin cathedral

33
Хачкар «Всеспасительница» села Урц. 1279. Двор Кафедрального собора в Эчмиадзине
"All-Saviour" *khatchkar* from the village of Urtz, 1279

34
Монастырь
Гошаванк. XIII в.
Вид с запада
West view of the 13th-century Goshavank monastery

Так хачкары разделились на группы не только по времени создания, по областям, где они были установлены, но и по мастерам и школам. Расшифровывая надписи, можно установить, что хачкары создавались по самым различным поводам: в честь победы над врагами, по случаю заложения новой деревни, окончания строительства храма или моста, в благодарность за получение земельного надела, использовались в качестве межевых или пограничных знаков и т.д. Но чаще всего хачкары служили надгробными памятниками, установленными в изножье у надгробных плит. Будучи мемориалами в самом широком смысле, хачкары воспринимались не только как символ веры, но и как шедевры искусства: об их установке писали хронисты, они служили образцами для работ мастеров следующих поколений. Хачкары в средневековой Армении были сферой приложения сил самых выдающихся скульпторов.

Если говорить о главном художественном принципе, на котором строятся хачкары, – это принцип обнаружения красоты каменной плоскости. Хачкары мыслились как скульптурные рельефы, но вместе с тем и как небольшие стены, под стать стенам архитектурных сооружений. Их привычная сложившаяся композиция использовалась в декоре при строительстве храма, нередко их вставляли потом в качестве своеобразной мемориальной доски в память о каком-либо важном событии. Бывало, что хачкары монтировались в единый свободно стоящий блок, как бы стену, состоящую из каменных крестов.

При огромном разнообразии типов хачкары имеют твердую композиционную схему – это крест, чаще всего вырастающий из зерна или круга, иногда разветвленного, иногда принявшего форму узорного медальона, иногда круг заменен ступенчатой пирамидой (Голгофа). Крест помещен на гладкой или покрытой резьбой плоскости, края камня разделаны как узорная рама для изображения креста, наверху хачкары довольно часто имеют навершие-козырек, задняя сторона часто покрывалась памятными записями. Такова схема, а внутри этой плоскости, изображающей крест как символ «Древа жизни», возможны любые модификации и отклонения. И надо сказать, что за срок более чем в тысячу лет, который насчитывает история создания хачкаров, мастера использовали и реализовали все возможности, все варианты внутри этой схемы. Она не только не стесняла их, но стимулировала фантазию.

Эволюция хачкаров была обусловлена, несомненно, не только обогащением орнаментально-декоративных форм, преемственностью и развитием мастерства резчиков, но и переменами в иконографии и системе символов, связанных со всеми представлениями эпохи, особенно с изменениями в религиозных воззрениях и богослужении.

Важную роль в сложении камнерезного искусства, как и других художественных ремесел, сыграл самобытный орнамент. Орнамент пронизывал все виды армянского изобразительного и декоративно-прикладного искусства прошлого. Наибольшее развитие и разработку он получил в хачкарах и в искусстве художников-миниатюристов, вводивших в украшения Священного писания особые орнаментальные листы. Зашифрованность, символичность элементов, входящих в состав орнаментальных композиций средневековых армянских мастеров, очевидна. Такие важнейшие мотивы армянской орнаментики, равно встречающиеся в миниатюре, хачкарах, вышивках, набойках, как, например, зерно, проросшее крестом, идущие к источнику птицы, фантастические животные, восьмилопастная звезда-колесо, символизирующая солнце, виноградные гроздья и плоды граната, несомненно, обладали для человека средневековья не столько поэтическим, сколько религиозным смыслом. Нередко сложнейшие отвлеченные построения скрываются там, где мы способны оценить лишь игру фантазии, вкус и наблюдательность.

В XIII веке, когда камнерезное искусство достигло наивысшего развития, можно различить несколько направлений в схеме украшения хачкаров, хотя границы этих направлений нечетки. В некоторых хачкарах широко используются растительные мотивы, в других преобладает геометрия, хотя и здесь можно различить стилизованные растительные побеги внутри геометрических сплетений, наконец, сравнительно небольшая группа – хачкары со скульптурными изображениями – служит ключом к семантике орнаментальных мотивов.

К первой группе относятся два хачкара, установленные в XIII веке близ Одзунского храма VII века. Они выполнены одним мастером. Особой законченностью и величием отличается большой хачкар 1218 года, на котором крест как бы вырастает из стилизованного гранатового куста, охватывающего его с двух сторон ветвями. Сама эта композиция заключена в благородную простую арку, а навершие хачкара, здесь решенное как плоская балка над аркой, заполнено надписью с посвящением.

К шедеврам чисто орнаментального направления относятся хачкары, вмурованные в скалы, окружающие Гегардский монастырь, а также хачкары из Санаина, Ахпата, Бжни, Кечари-

са, Агарцина. Схему проросшего из зерна креста, ветви, охватывающие его по сторонам, можно распознать и на этих хачкарах, но, в отличие от одзунских, крест здесь настолько покрыт орнаментом, что кажется сквозным, ажурным. Мера заглубления рельефа на всем хачкаре одинаковая, создается впечатление, что на гладко отесанный камень-фон наложено кружево. Архитектурная схема самой композиции креста, обрамленного аркой, здесь также зашифрована, усложнена сплошной орнаментальной разработкой: орнаментальная кайма состоит из квадратов, внутри которых плетение линий завязано сложными узорами. В хачкарах XIII века особенно выпукло проявилось свойство геометрического орнамента Армении: его ячейки – розетки или квадраты – не повторяются, они всегда разные, а симметрия и сходство между ними достигаются не идентичностью геометрической линейной фигуры, а сходством масштаба, общего деления и расположением на плоскости. Хачкары XIII века – своего рода энциклопедия орнаментального искусства средневековой Армении.

К концу XIII века ажур хачкаров становится многослойным. Таковы два хачкара 1291 года мастера Павгоса в монастыре Нор-Гетик /28, с. 145–146/, не имеющие себе равных по изощренности и артистичной естественности узоров, расположенных слоями. Фон, на котором покоится резной крест, представляет тончайший узор, поверхности камня как такового здесь нет – она скрыта под ажуром. Оба хачкара мастера Павгоса посвящены основателю монастыря, общественному деятелю, юристу и баснописцу Мхитару Гошу (ил. 35). Они вызывают ассоциации уже не с кружевной тканью, но с ювелирным украшением, с филигранью, в которой объем создается сквозными ажурными пластинами, наложенными друг на друга. Происходит изменение в самом отношении к каменной плоскости, в ней уже не подчеркивается родство со стеной, она разъедается узором, и каменная сущность ее исчезает. Мастерство скульптора превращает твердый камень в материал мягкий, гибкий, абсолютно подвластный самой прихотливой орнаментальной идее. К подобным хачкарам относятся и хачкары 1308 года работы Момика из монастыря Нораванк.

Интереснейшую группу составляют хачкары со скульптурными изображениями сцены Распятия, расшифровывающими смысл этих памятников. К ним относится и находящийся внутри малого притвора храма Св. Креста в Ахпате хачкар 1273 года. По схеме своей он близок другим скульптурным хачкарам этого времени, в частности хачкару из села Урц 1279 года (ил. 33). Создателем этого последнего был резчик-скульптор Вахрам /28, с. 145/.

Первым дошедшим до нас скульптурным изображением Распятия в Армении было деревянное распятие из музея Эчмиадзинского собора, так называемый «Спаситель из обители Авуц-Тар» («Авуцтари Аменапркич»). Распятие это составное: сцена Снятия с креста, относящаяся к X веку, вставлена много позже в новую доску. В специальной работе, рассматривающей изображения Распятия в средневековом армянском искусстве, Г. Овсепян пишет, что начиная со «Спасителя из обители Авуц-Тар» все они имеют иконографическую схему изображения «страдающего и умирающего» Христа, возникшую в искусстве христианского мира после VIII века /130/. На деревянном распятии сцена Снятия с креста состоит из трех фигур: в центре распятый Христос, слева от него – Иосиф Аримафейский, справа – Никодим. Тот факт, что сам крест очерчен декоративным орнаментом в виде бус, позволил Г. Овсепяну предположить, что в искусстве уже имелись образцы металлических распятий, которые не сохранились до наших дней.

В скульптурных хачкарах XIII века сцены Распятия усложняются. Разумеется, любой хачкар – не только символ креста, Древа жизни, но и собственно акта Распятия. Не случайно на некоторых орнаментальных хачкарах, хотя на крестах нет фигуры Спасителя, имеются символические изображения солнца и луны (они были в изображениях этой сцены на ранее упомянутых нами ампулах из Монцы и Боббио), вместо розетки-зерна крест установлен на ступенчатое изображение Голгофы, у изножия под крестом помещен череп (крест, по преданию, был установлен на могиле Адама, грех которого искупал Спаситель), то есть практически каждая деталь рельефа фиксирует ясную для современников «историчность» сцены, конкретность, скрытую за орнаментикой /130, с. 60–63/.

О том, что подобных скульптурных хачкаров в этот период было больше, чем уцелело, говорит сам высокий профессиональный уровень дошедших до наших дней хачкаров со сценой Распятия.

Среди лучших рельефов XIII века следует назвать обломок хачкара, принадлежащего князю Прошу из рода Хахбакян. С именем Прошьянов связано строительство многих крупных сооружений церковного зодчества этого времени, в частности Гегардского монастыря. Рельеф этот – верхняя часть хачкара с композицией Деисуса. Лица на этом фрагменте повреждены, но само расположение фигур, их плавное и величественное

35
Хачкар в Гошаванке
1291. Мастер Павгос
Khatchkar from Goshavank, 1291. Carved by Pavghos

тяготение к центру, общий ритм движения Марии, Иоанна, ангелов, ритм складок одежды и жестов говорят о большом опыте скульптурного изображения. Фигуры, как и в ахпатском хачкаре 1273 года, расположены на орнаментальном фоне, они как бы скользят мимо ажурной решетки. По-видимому, и сцена Распятия, возможно, имевшаяся на центральном поле этого хачкара, также была изображена на орнаментальном фоне.

Сходный прием использован в рельефе на сюжет «Разумные и неразумные девы» в тимпане церкви 1216 года в монастыре Ованнаванк /63/.

Конечно, эти рельефы уже отходят от того принципа «быть стеной с крестом», который господствовал в хачкарах, они уже представляют собой самостоятельные скульптуры. В них есть замкнутость, завершенность, это мир, содержание которого исчерпывается внутри него самого. Тема и идея здесь полностью выражены средствами скульптуры и не нуждаются в архитектуре.

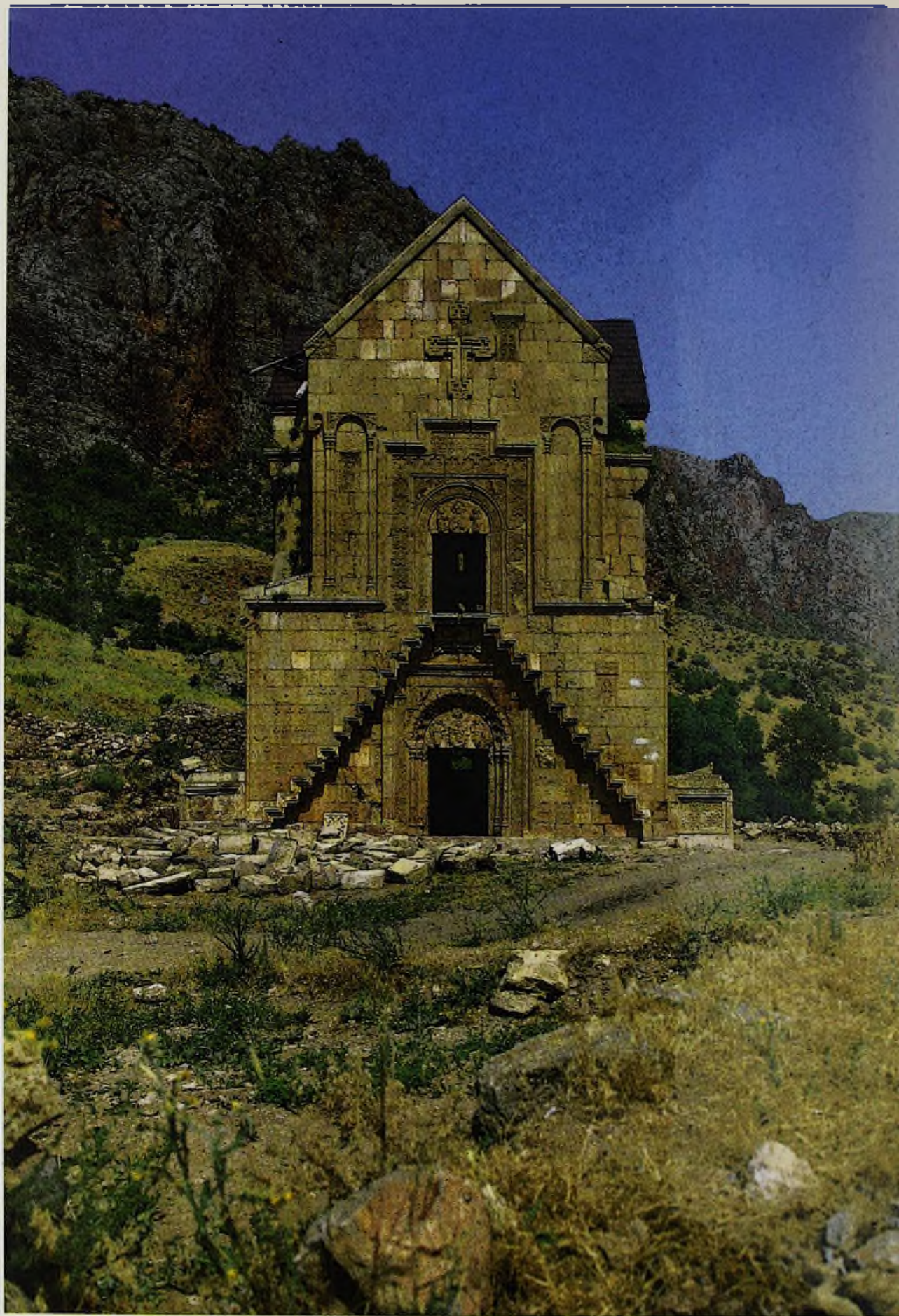
Скульптура в XIII веке стремится обрести самостоятельность, способность жить вне архитектуры. Правда, она так и не становится в Армении круглой, оставаясь рельефом, но это можно объяснить многими причинами. Среди причин будет и глубина национальной традиции в области пластики, которая всегда ориентировалась на связанный со зданием декоративный рельеф, и не менее глубокая и давняя традиция в области скульптурных мемориальных сооружений, изначально представляющих собой покрытые рельефами и надписями каменные стелы. Кроме того, рельеф был удобен для создания развернутых религиозных композиций, сходных по иконографии и построению с современной им книжной миниатюрой.

Жесткая иконографическая определенность средневекового искусства ставила известные препятствия для развития художественного языка. В XIII веке в области изобразительного рельефа и в книжной миниатюре наблюдаются отклонения от иконографии в сторону большей жизненной точности. Начинается процесс выявления специфики различных видов ис-

36
Арени. [illegible]
листа Матфея в парусе
церкви Богородицы
1321
St. Matthew the Evangelist, stone carving in a pendentive of the Church of the Virgin in Areni (1321)

37
Арени. Церковь Богородицы. 1321
Church of the Virgin in Areni, 1321

38
Монастырь Нораванк
Притвор церкви св. Карапета. 1261. Западный фасад
West façade of the *vestibule* of the Church of St. Karapet (1261), Noravank Monastery



кусства, их постепенное разделение. Отклонения эти были отклонениями от норм средневекового искусства в целом. Именно такие симптомы, связанные с общим историко-экономическим и социальным развитием Армении этого времени, позволяли некоторым ученым говорить об «армянском Возрождении» /180/. Метафорически термин «армянское Возрождение» применяется и сейчас.

Для истории искусства XIII–начала XIV века особое значение имеют провинции, входящие в восточные районы современной Армении, – Сюник, или Сисакан. Среди них выделяется местность Вайоц-дзор, или Ехегнадзор. Вайоц-дзор занимал бассейн реки Арпа, это были земли, принадлежавшие княжескому роду Орбелянов /133/.

Административный центр Вайоц-дзора в XIII веке переносится из Ехегиса в селение Арпа (нынешнее Арени), где князь Тарсаич Орбелян построил дворец, церковь Богородицы и мост. Духовным центром области становится монастырь Нораванк, близ которого находился монастырь Гладзор с его прославленным университетом и скрипториями. Церковь в Арени, комплекс в Нораванке, монастыри Спитакавор, Аратес, Танаат, церкви Ехегиса, Селимский караван-сарай – памятники Вайоц-дзора времен Орбелянов /117/. Все они знаменуют новый этап в истории развития декоративной скульптуры.

Первый из названных и интересующих нас памятников – церковь в Арени. Автором ее был замечательный зодчий, скульптор и миниатюрист этого времени – Момик. До недавнего времени Момик был известен лишь как миниатюрист, наиболее яркий представитель местной, так называемой Гладзорской школы миниатюры /4, 5/. Изыскания последних лет показали, что он был придворным зодчим и скульптором князей Орбелянов, следовательно, автором некоторых сооружений Вайоц-дзора /118/.

Церковь в Арени была построена Момиком в 1321 году по заказу князя Тарсаича Орбеляна. Купол этой церкви рухнул во время землетрясения 1840 года, но в парусах сохранились рельефы, изображающие символы евангелистов.

Рельефы превращают паруса в Арени в свободные скульптурные вставки, подчеркивающие изящную легкость конструкции. Сами символы евангелистов – ангел, орел, крылатые бык и лев – расположены таким образом, что их распахнутые крылья заполняют паруса, тонкой разделкой перьев превращая плоскость в графический рисунок. Рельефы отличаются редкой красотой и законченностью пластического решения, они говорят о высоком мастерстве и, следовательно, о большом пути, который скульптура в Армении уже прошла. Трудно восстановить все звенья цепи – многие памятники XIII века были уничтожены впоследствии, во время монгольских нашествий, но само появление такой скульптуры, как рельефы в Арени, не могло быть неожиданным, оно было подготовлено (ил. 36).

Символы четырех евангелистов в Арени и другой памятник этого времени – горельефы, изображающие апостолов Петра и Павла у портала небольшой церкви в монастыре св. Степаноса (XIII век), ближе всего по духу стоят к таким явлениям армянской культуры того времени, как книжная миниатюра Киликии. Пластику этих скульптур можно сравнить с одновременными памятниками чеканного искусства Киликии и коренной Армении.

В монастыре Нораванк первыми по времени были рельефы притвора церкви Иоанна Предтечи. Притвор этот, построенный в 1261 году князем Смбатом Орбеляном, был разрушен землетрясением, его восстановление относится к 1321 году. Главный вид на притвор – с запада, здесь над богато украшенным входом установлен тимпан с изображением Богоматери с младенцем, а над ним, над широким окном – второй тимпан, стрельчатый, с изображением Бога Отца.

Тимпан с изображением Бога Отца уникален для всего средневекового искусства. Бог Отец держит в руке голову Адама, над ним – Святой дух, голубь. Десницей Бог Отец благословляет находящуюся справа от него сцену Распятия. Слева – надпись и серафим /33, т. III, с. 121–128 и 129–140/. Та замкнутая самостоятельность скульптурного рельефа, которую мы уже отмечали, есть и тут: скульптура вставлена в здание, она уже не считается с его величиной и формой и имеет характер выполненной в камне иконы, вкомпонованной в фасад небольшой усыпальницы. Именно скульптура тимпанов придает притвору значительность (ил. 38).

Композиция рельефа отличается подчеркнутой монументальностью. Скульптор заполняет почти все пространство полуфигурой Бога Отца, причем делает его голову очень большой по сравнению с телом, так что именно это лицо с широко раскрытыми глазами господствует над всей композицией. Оно как бы выдвигается вперед, в соотнесении с Богом Отцом фигура Христа и вся сцена Распятия кажутся маленькими, но их значение выявлено: Бог Отец благословляет десницей эту сцену, подчеркивая ее главенствующий смысл. Заполненная фи-

39
Нораванк. Усыпальница князей Орбелянов 1339. Вид с запада
West view of the Princes [illegible]
(1339) in Noravank

гурами левая сторона тимпана казалась бы слишком тяжелой, если бы скульптор не сбалансировал ее надписью, контррельеф которой и сам рисунок смещенных букв и слов создают столь же глубокую по игре света и теней поверхность. Отличающийся по стилю от нижнего тимпана с изображением Богоматери, от скульптур церкви в Арени, от подписных хачкаров Момика, этот тимпан – работа другого мастера /212; 213, с.179–187/.

Кроме притворов, развивается в XIII–начале XIV века еще один тип сооружений, издавна известный в Армении, – это двухэтажные церкви-усыпальницы /112, 114, 115/. «Лебединой песнью» армянской архитектуры зрелого средневековья называет С.Х.Мнацаканян одну из этих двухэтажных церквей – церковь Богородицы в Нораванке, названную по имени ее ктитора – князя Буртела Орбеляна – Буртелашен (1339) /116, с.14/.

В декоративном убранстве усыпальницы мотивы орнаментальные комбинируются с изобразительным скульптурным рельефом. Западный, основной фасад церкви Богородицы богато украшен резьбой, она занимает несколькими слоями прихотливого мелкого орнамента широко очерченное пространство, обрамляющее входы на первый и второй этажи. Орнамент, составленный из сложных плетенок и звезд, с помещенными на нем, как на фоне, птицами и сиринами, по мастерству может сравниться только с орнаментальной резьбой филигранных хачкаров Нор-Гетика.

Тимпаны решены изолированно от орнаментального оформления: это горельефы на гладких фонах, как бы вставленные

40
Усыпальница князей Орбелянов. 1339. Тимпан западного фасада
The Virgin and Child, stone carving in the west tympanum of the Princes Orbelyan's memorial chapel (1339)

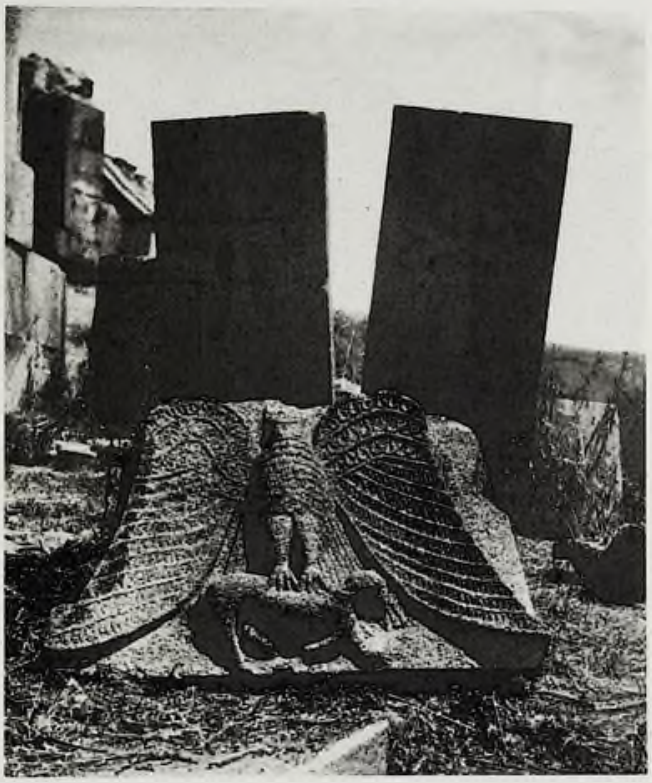
41
Монастырь св. Степаноса. [illegible] Петра и Павла XIII в.
13th-century Chapel of the Apostles Peter and Paul in the Monastery of St Stephanos

в декоративные резные рамы. На тимпане первого этажа, в полукружии покрытой сталактитовым рельефом арки, изображена Богоматерь с младенцем, по сторонам ее – архангелы Михаил и Гавриил, тимпан над входом на второй этаж изображает Христа с апостолами Петром и Павлом (ил. 39–40).

В этих скульптурах обнаруживается самостоятельность каждого объема внутри горельефа. Оба горельефа составлены из трех самостоятельных фигур, почти трехмерных, свободно стоящих на фоне гладкой поверхности. Соотношение объема с плоскостью здесь таково, что фигуры кажутся приставленными к стене. Каждая из них замкнута и решена пластически как отдельный объем.

Но вершиной развития декоративного рельефа в этом новом, независимом от архитектуры, понимании становится церковь Богородицы монастыря Спитакавор (1339), в том же Вайоц-дзоре, близ села Вернашен. На западном фасаде этой небольшой церкви, в тимпане, обрамленном сталактитами, изображена Богоматерь с младенцем типа так называемой Одигитрии. Разбирая приведенные в трудах Н. Лихачева и Н. Кондакова типы Одигитрий, Г. Овсепян приходит к выводу, что Богоматерь из монастыря Спитакавор – оригинальный вариант этой композиции /127, с. 214–221/. Мнение это разделял и В.Н. Лазарев, привлекший армянские рельефные изображения Одигитрий начиная с VII века в своем исследовании иконографии Богоматери /93, с. 302–307/.

Одигитрия из монастыря Спитакавор – один из рельефов, в применении к которому совершенно не подходят сложившиеся



42
Монастырь Спитакавор. Церковь Богородицы. 1339
Одигитрия Тимпан западного портала
The Virgin and Child, stone carving in the west tympanum of the Church of the Virgin (1339), Spitakavor monastery

43
Монастырь Цахацкар Церковь св. Карапета 1041. Фрагмент стены
Wall blocks of the Church of St. Karapet (1041), Tzakhatzkar monastery

для армянской средневековой скульптуры определения – в ней нет ни экспрессии, ни резкой выразительности линий, наоборот – плавность силуэта, мягкость пластики, деликатность в самой позе, в соотношении фигур матери и ребенка, особая лирическая одухотворенность отличают это изображение. Художник всячески подчеркивает его камерность и «картинность», самостоятельность (ил. 42).

И вместе с тем нельзя отказать строителю церкви Спитакавор и в архитектурном осмыслении рельефа, но оно иное, чем в памятниках раннего зодчества. Изображение Богоматери, которой посвящена церковь, становится центром постройки: и арка входа, и охватывающее арку квадратное обрамление, и вся стена фасада, а в конечном счете и весь силуэт церкви служат рамой для Одигитрии. Изобразительный принцип побеждает принцип декоративный, элементы внутри сооружения перемещаются, акценты переносятся с общего архитектурно-пластического замысла на отдельную скульптуру. Развитие этого принципа – в церкви Петра и Павла монастыря св. Степаноса с его большими фигурами апостолов-патронов по сторонам входа. Пластика здесь обретает трехмерность – лишь краем одежды и спиной апостолы срослись со стенами, с кладкой портала (ил. 41).

Такова эволюция изобразительного рельефа, связанного с архитектурой.

Отдельной областью скульптуры в XIII–XIV веках становятся рельефы с изображениями животных, птиц, сцены охоты, наконец геральдические знаки и гербы княжеских домов (ил. 43).

В Санаинском монастыре мы встречаемся с оригинальными изображениями этого рода – на колоннах внутреннего притвора 1181 года между простым валиком, играющим роль капители, и плитой-абакой расположены стилизованные плоды и головы животных (ил. 44).

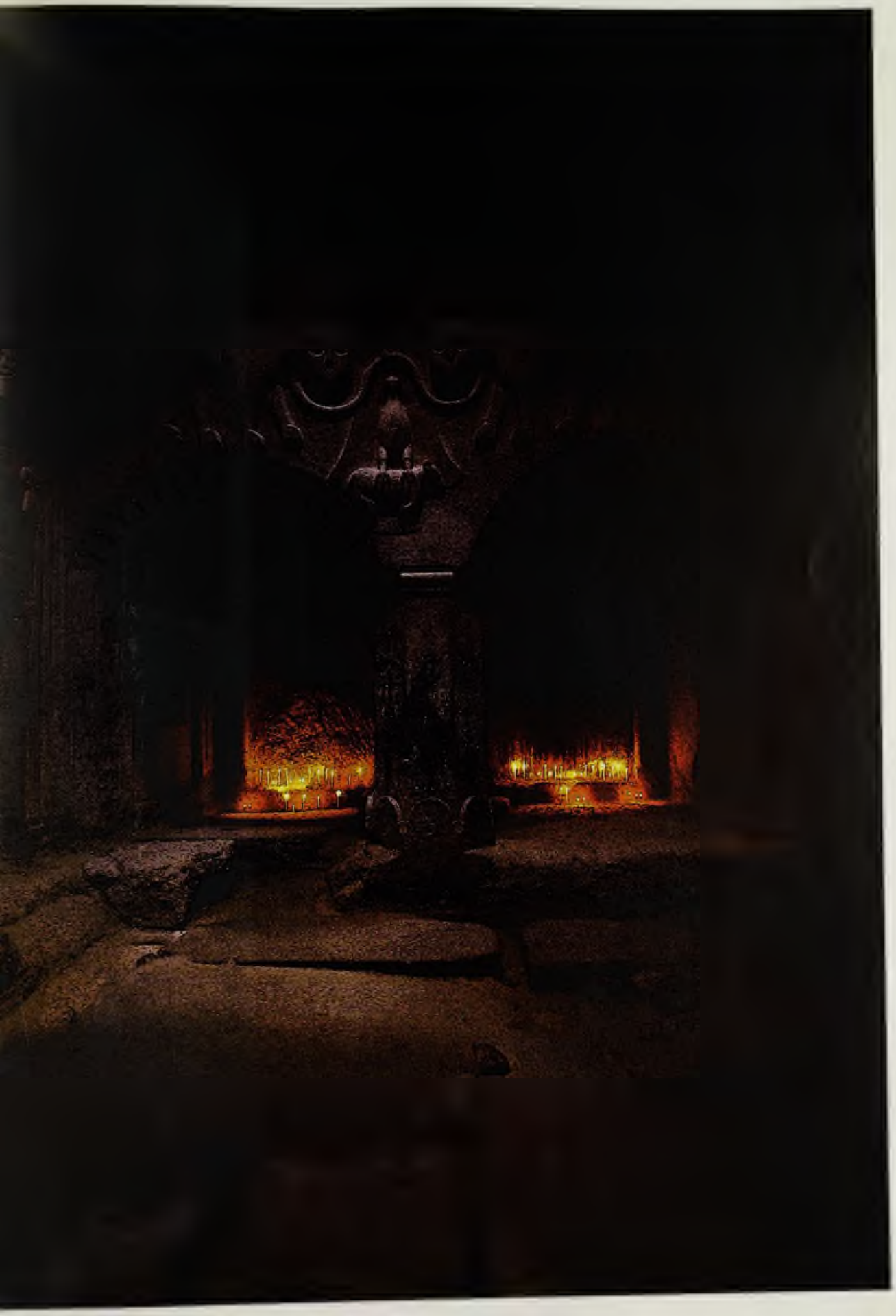
Сочетание точности наблюдения с декоративной условностью, свойственное скульптуре Санаинского монастыря, можно увидеть и в рельефе на северном фасаде двухэтажной церкви-усыпальницы в Егварде (1321–1328), изображающем барса, когтящего горного козла, или в другом рельефе на западном фасаде этой же церкви, где изображены борющиеся бык и лев в геральдических позах. Лев здесь интересен уникальным для армянской скульптуры приемом совмещения профиля с фасом, встречающимся в миниатюре этого времени /189, с. 121/.

Богатейший материал в области скульптурных изображений животных и птиц дает декоративное убранство Гегардского монастыря XIII века /214, № 6/. Наружные стены храма 1215 года украшены великолепными рельефами, в которых [illegible] тивный – растительный и геометрический – орнамент комби-

44
Притвор монастыря в Санаина. 1181
Капитель
Decorated capital from the chapel of Sanahin monastery (1181)

45
Гегард. Южный фасад церкви Богородицы. 1215. Портал
South entrance to the Church of the Virgin (1215) in Ghegh'ard

46
Гегард. Герб князей Прошьянов в притворе княжеской усыпальницы. 2-я половина XIII в.
Coat of arms of the Princes Proshyan in the chapel of the princely burial vault (second half of the 13th century) in Ghegh'ard



нируется с горельефами – изображениями животных. Особой свободой в сочетании разнохарактерных мотивов отличается южный фасад и купол Гегардского собора, на которых скульптор поместил животных, птиц, плоды граната и пр. Тимпан южного входа составлен из ветвей граната и винограда, скрестивших свои плоды и листья. Над тимпаном расположены две геральдические птицы (ил. 45).

Аркатурный пояс со сдвоенными колонками, идущий по барабану купола Гегардского собора, украшен изображениями парящих под сводами арок птиц, а также цветов и плодов, в антревольтах помещены головы животных – быка, льва и т. д. В Гандзасаре наряду с орнаментальными медальонами на барабане размещаются фигуры ктиторов.

В притворах и пещерных церквах, связанных непосредственно с главным собором Гегарда, декоративная скульптура также получает широкое применение. Стены здесь украшены хачкарами, во втором притворе, служившем усыпальницей рода Прошьянов, в промежутке между сводами находится их родовой герб: два льва, связанные цепью, а между ними орел, когтящий ягненка (ил. 46). Этот герб с некоторыми изменениями можно встретить на многих памятниках XIII века, потому что Прошьяны, как и Орбеляны, были основателями и ктиторами многих монастырей /127, с. 84–154/.

Ко времени XIII–XIV веков относятся и несколько сохранившихся первоклассных рельефов, в прошлом вставленных в стены зданий. Впоследствии, при разрушениях, они оказались вне первоначального архитектурного ансамбля. Это Деисус на отдельных камнях, входивший в алтарное возвышение церкви Богородицы монастыря Спитакавор, и хранящийся в настоящее время в Государственном музее истории Армении рельеф на двух камнях, изображающий охоту Амир-Гасана III (сына Эачи Прошьяна) /127, с. 213–214 и 221–228/, из этой же церкви, а также геральдический лев, найденный в Ехегнадзоре.

Несколько названных рельефов XIV века вновь доказывают, что в армянской скульптуре к этому времени – так же как и в миниатюре – имелись различные школы, каждая из ко-

47
Рельеф алтарной преграды из монастыря Спитакавор. Князь Амир-Гасан на охоте XIV в.
Prince Amir-Hasan Hunting
Altar-screen relief from the 14th-century Spitakavor monastery

48
Рельеф алтарной преграды из монастыря Спитакавор Богоматерь из Деисуса. XIV в.
The Virgin from the Deesis Range
Altar-screen relief from the 14th-century Spitakavor monastery

торых разрабатывала свой круг художественных проблем и приемов в зависимости от местных традиций, от тяготения к Западу или Востоку и от многих других обстоятельств. Но, равно представляя искусство своего времени, они отражают одну общую тенденцию – это самостоятельные скульптуры, входившие в архитектурный декор как образные доминанты.

Богоматерь-просительница из Деисуса алтарного возвышения церкви Богородицы монастыря Спитакавор очень близка по пластике Одигитрии на тимпане этой же церкви. По пропорциям, жесту, моделировке складок она приближается к миниатюрам уже упоминавшейся нами гладзорской школы и через это связующее звено – к памятникам киликийской книжной живописи (ил. 48).

Но интересно, что другой рельеф из этой церкви, состоящий из двух камней (на одном всадник Амир-Гасан с натянутым луком, на другом – лань в прыжке, пронзенная стрелой), – ориентируется уже на иные образцы. Само решение этой охотничьей сцены напоминает композицию на восточном фасаде храма Св. Креста на острове Ахтамар. Но, с другой стороны, всплывают в памяти дагестанские каменные рельефы из собрания Эрмитажа /137, с. 301–326/ – сходна сама обработка изобразительной формы, мера связи объемов с плоскостью, сходна порывистость, динамика, в таком открытом виде в армянской скульптуре встречающиеся очень редко (ил. 47).

И, наконец, тут же, в Ехегнадзоре, найден рельеф с изображением льва, относящийся, по-видимому, к тому же XIV веку и являющий пример третьего направления среди местных школ. Сравнительно небольшой (65 × 180 см), лев из Ехегнадзора относится к произведениям, суммирующим черты, характерные для ряда памятников скульптуры средневековой Армении (ил. 49). Его художественная выразительность заключена в том сочетании конкретности с отвлечением от конкретности, в том соединении зоркости и мастерства с наивностью, которые составляли зерно художественного обаяния многих произведений армянской средневековой пластики. Объемы почти отсутствуют, они лишь намечены, и только широкая борозда контура используется скульптором для создания живого и одновременно предельно обобщенного образа.

48
Лев из Ехегнадзора. XIV в.
14th-century carved stone plaque showing a lion, from Eghegnadzor

СТЕННАЯ ЖИВОПИСЬ И КНИЖНАЯ МИНИАТЮРА

Памятники монументальной живописи и книжного искусства первого большого периода в истории средневековой Армении (поставим ему границей XI век, когда сельджукское нашествие резко затормозило культурное развитие в стране) представляют чрезвычайный интерес. Важнейший аспект исследования – анализ происхождения мотивов и композиционных схем, постепенное сложение нормативов, ставших каноническими в восточнохристианском искусстве. Процесс этот имел место и в Армении.

«До VII века не имеется данных для выяснения иконографии армянского изобразительного искусства. Росписи VII века позволяют судить уже в эту эпоху о значительной самостоятельности армян в этой области. В дальнейшем развитие делается все смелее и дает очень оригинальные образцы, сложение которых вырабатывалось под воздействием канонических отступлений, пережитков древних культов, апокрифической литературы, сдвигов в мировоззрении, экономических и прочих условий. Конечно, тематика, основанная на общности положений христианства для всех принявших его народов Ближнего Востока и Запада, мало отличалась от тематики главным образом Сирии и Египта, но иконография почти с самого начала стала искать и находила свои собственные пути...» – таково мнение выдающегося исследователя армянского средневекового искусства Л. Дурново /56, с. 9/.

Для историка искусства культура поздней античности представляет с этой точки зрения специальный интерес: она постоянно напоминает о себе, предлагая ключи к объяснению многих явлений. В искусстве христианского Востока особенно остро и живо чувствуются связи с эллинизмом: как культурный арсенал, он возникает в разные моменты и при самых разных аспектах исследования /155/. Не случайно одна из первых опубликованных в России фундаментальных работ, посвященных первым векам развития христианского искусства, была названа Д. Айналовым «Эллинистические основы византийского искусства» /12/. Мысль, укоренившаяся в современном искусствознании, что искусство поздней античности и раннехристианское искусство – два эпизода одной истории, два этапа одного явления, и отличает их развитие во времени, и, соответственно, сопряженность с разными системами религиозных и идейно-философских представлений, кажется во многом справедливой. Обоснованием этой позиции послужили изучение и сопоставление явлений материальной культуры и искусства на той территории, которая была ареной возникновения и распространения христианства. Юго-западная Азия была сердцевиной этой территории, к моменту возникновения христианства здесь уже были знакомы с греческой культурой, а частично и ассимилировали ее. Вот почему отчасти эллинское начало легко вошло в сами основы христианского учения: христианство как целостное мировоззрение невозможно представить без греческого компонента. Выражаясь словами историка А. Тойнби, «эллинские одежды христианства» были необходимы, только в них можно было вступить в диалог с населением обширной эллинистической ойкумены, в состав которой входила и Армения /254, с. 11/.

Культурный мир первых веков нашей эры уже имел свои «промытые пути» движения идей, по ним и продвигалось христианство, то вступая в конфликт с прошлым, то ассимилируя имеющиеся формы сознания, практической и организационной деятельности, используя сложившиеся формы архитектурных сооружений и пластических искусств, завоевывая умы и сердца и утверждаясь в виде земной власти. Греческий язык, имевший тут хождение, термины, разработанные античной философией, делали возможной пропаганду нового учения.

Принятие христианства в качестве государственой религии было для Армении в первую очередь важным политическим актом. Легенды, письменные источники, немногие находки, прямо относящиеся к начальным годам христианства в Армении, создают картину отнюдь не безоблачную.

С начала V века, когда политическая ситуация вызывает в Армении важнейшее в истории народа свершение – изобретение самостоятельного алфавита и перевод канонических религиозных текстов на армянский язык, – можно говорить и об искусстве средневековой книги в Армении как о феномене, начавшем самостоятельное существование. С VII века и ведет начало вереница памятников, анализ которых создает картину, весьма разнообразную по проявлениям и вместе с тем поражающую своей цельностью на протяжении более чем тысячелетней истории.

Есть несколько композиций, в одинаковой мере отраженных в Армении в скульптурном рельефе, фреске и миниатюре, античные прототипы которых бесспорны. Сцена Вознесения в ранних армянских памятниках проявляется в схеме, хорошо известной античному Риму, – это сцена увенчания героя крылатыми гениями. С саркофагов, с триумфальных арок она переходит на стены христианских храмов, на переплеты, в миниатюры. В венке, который несут ангелы, не портрет героя,

но погрудное изображение Христа-Эммануила, равноконечный крест или монограмма Христа (храм в Мрене, V в.; в Птгни, VI в.). Мы уже говорили об этом в разделе, посвященном скульптуре.

Свойственное античности увенчание земного деяния заменяется сценой увенчания Христа-искупителя. Венок постепенно приобретает вид мандорлы – ореола святости, в котором располагается фигура Спасителя (Евангелие царицы Млке, 862). Трактовка подобной трансформации дает исследователю широкие возможности для сравнения идейных платформ, на которых базировались сменившие друг друга исторические этапы.

Христос на троне, с символами четырех евангелистов, в центре Деисуса, в верхней части сцены Страшного суда, в окружении учеников – вот композиции, которые мы также встречаем в ранних армянских памятниках. И здесь обнаруживаются прототипы. Философ со свитком в кругу учеников, стоящий или сидящий философ – скульптура, резная кость и росписи поздней античности донесли до нас эти образы. В мемориальных стелах V–VII веков в Армении, в росписи храма в Аруче (VII в.) они наполняются новым смыслом, но сочный фриз из аканфа (ил. 51), расположенный под фигурой Христа, сидящего на троне со свитком в руке, говорит о связях с античным миром.

Важную область для исследования происхождения форм христианского искусства представляют декоративные листы армянских рукописей – хораны. Их архитектурный прототип, восходящий к поздней античности, изучен /236, 197/. Круглый храмик – «темпьетто» с конусообразной крышей, ротонда, сень, которая могла быть мартирием святого или воздвигаться внутри церкви над престолом, – вот сооружение, которое дало жизнь этим листам. Эволюция формы хорана прослеживается от листа в Эчмиадзинском евангелии 989 года с изображением подобного храмика (ил. 57). Четыре коринфские колонны несут пышно орнаментированный антаблемент, по кромке которого цветет хлопчатник и гуляют птицы. Крыша этой ротонды Эчмиадзинского евангелия – со шпилем и крестом, между колоннами – развернутые занавеси, сверху свисает светильник, по бокам сооружения растут кипарисы. Насыщенность каждого элемента символикой очевидна, а дыхание жизни, которое исходит от этого листа, связывает его с буколическими сценами росписей и мозаик поздней античности.

Осмысление первых, сугубо декоративных листов практически всех иллюстрированных армянских рукописей, как своего рода входа в священное писание, «триумфальной арки», вводящей в доктрину, – многозначительно: в пространстве между колоннами этой аркады, где каждый цвет нес свою символическую нагрузку, помещались столбцы «канонов согласия», подтверждающих историческую достоверность четырех канонических евангельских текстов.

Развитие ведет эти листы в сторону орнаментальной трактовки, конструкция, давшая жизнь композиции хорана, постепенно забывается, в рукописях XIII века хоран уже являет собой совершенно плоское узорочье, где мастер разворачивает свою склонность к декоративным комбинациям, бесконечным вариациям цвета и графических мотивов. Художественной аналогией хоранов становятся ковер, поверхность ювелирного украшения, ткань, хотя линейная архитектоника построения листа сохраняется навсегда.

Течения, входившие в русло христианского искусства, не были однозначны, и армянские памятники отражают это очень ярко. В разные периоды по-разному и с разной силой памятники Сирии, Северной Африки, Палестины, Каппадокии, Грузии, Византии, мусульманского Востока становятся источниками стилистических взаимодействий.

Влияние высокой культуры Византийской империи, иконографии и стиля ее изобразительного искусства в Армении распространялось в первую очередь на культуру тех областей, которые находились длительное время под властью Византии или под ее протекторатом, слабея по мере удаления от этих областей. Тяготение к Византии у всех восточнохристианских стран естественно – историческая судьба делала Византию, мощную христианскую державу, полюсом притяжения. Но Армению выделяет из числа христианских стран возникшее в 451 году, после Вселенского Халкидонского собора, разногласие, которое превратило армянскую церковь в самостоятельную, с патриаршим престолом в Эчмиадзине. Внутри христианского мира Армения занимала обособленное место, и поэтому культурное воздействие Византии в Армении было ограничено – знакомство с искусством Византии начинает проявляться после X века и носит скорее характер постижения художественного образца, чем строгого следования святыне /206/.

В хоранах ранних армянских рукописей встречается изображение сцены рыбной ловли, известной по памятникам северной Африки и Италии как сцена разлива Нила. Причем если в хоранах Евангелия царицы Млке 862 года еще ясно прочитываются черты «египтезированного жанра» /143, с. 28/ – вид-

ны лодки с поднятыми вверх, загнутыми носами и кормой, фигуры людей в колпаках, лотосы, крокодилы, рыбы, – то в Евангелии Мугни XI века сцена приобретает характер отголоска, сделанного «со слов» и утерявшего ту свежесть и обаяние, которые есть в более раннем памятнике (ил. 61).

Колонны, арки, тимпаны хоранов, орнамент из находящих друг на друга дисков, разнообразнейшие плетенки, а главное – обилие растений и птиц существуют в армянской миниатюре на протяжении столетий как устойчивое воспоминание о декорациях позднеантичных зданий – мозаичных полов и росписей, – с одной стороны, и мира искусства Востока, в частности Ирана, с его райскими садами, фазанами, грифонами и сиринами – с другой.

Иран в применении к армянским памятникам вспоминается и позже: в хоранах киликийских рукописей XIII века может вдруг мелькнуть завязанная в плотный узел группа – поантера, терзающая лань, всадник, круто развернувший коня и натянувший стрелу вслед убегающему зверю; иранскую миниатюру может напомнить трактовка человеческих фигур или вставная светская сцена внутри религиозного сюжета. В самостоятельную тему выделено исследователями культурное взаимодействие с Сирией /33, т. IV, с. 132–138/.

Исторические соприкосновения – а Армения находилась на скрещении культурных миров и для нее были в равной мере близки и Восток, и Запад – неизменно отражались в искусстве.

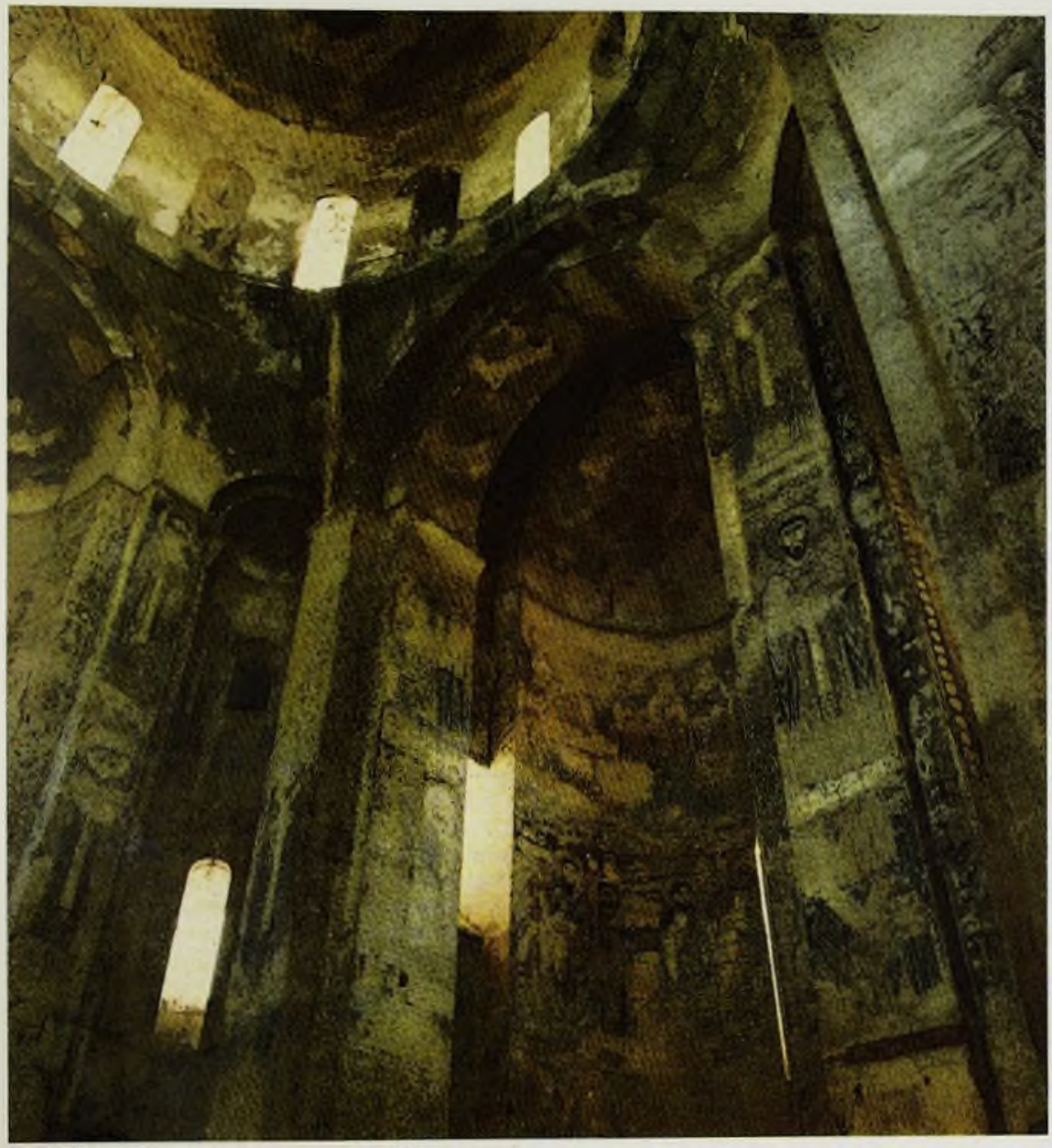
Начиная разговор об искусстве средних веков любой страны, исповедовавшей христианство, мы входим в мир новых проблем и вызванной ими к жизни изобразительной системы, принципиально иной, чем в предыдущие или последующие эпохи: искусство углубляется в задачи воплощения религиозных идей. Эти идеи (в философской терминологии того времени – «прототипы») вызывают строгую иконографическую регламентированность. Творчество развивается в границах канона, иконографии, имеющей силу «истинного свидетельства» об изображаемом объекте или понятии. Регламентированность особенно чувствуется в видах искусства, которые призваны прямо говорить о вере: в скульптурном рельефе, фреске и миниатюрах к Священному писанию.

Христианского храма сказанное касается в первую очередь: его внешний вид и внутреннее пространство, рельефы и росписи являются своего рода моделью мироздания и миропорядка, воплощают определенный взгляд на историю и цели существования рода людского и каждой отдельной души. Такова была и средневековая книга: текст писания, иллюстрированный определенным образом, представал и в слове, и зримо, как целостный идеал.

Программная консервативность изобразительного языка искусства, освященная таким критерием оценки произведения, как бóльшая или меньшая близость к образцу, который, в свою очередь, рассматривался как счастливое воплощение «прототипа», накладывала узы на творчество. Критерием оценки большей или меньшей одаренности художника становилась степень воплощения заданного идеала. Но нельзя не от-

50
Лмбат. Церковь св. Степаноса. VII в. Роспись в алтарной апсиде – тетраморф из Видения пророка Иезекииля
The Tetramorph from the Vision of the Prophet Ezekiel, apsidal fresco painting in the 7th-century Church of St. Stephanos in Lmbat

51
Храм в Аруче. VII в. Призвание апостолов. Роспись в алтарной апсиде
The Calling of the Apostles, apsidal fresco painting in the 7th-century Aruch cathedral



52
Храм Св. Креста на острове
[illegible]
Fresco painting in the interior of the Church of the Holy Cross (915–921) on Aghtamar Island

метить, что именно каноничность была одним из источников внутренней значительности практически любого произведения искусства этой эпохи.

В спаянности религии с искусством была серьезная сложность – свои главные понятия религия относила к разряду неописуемых и непостижимых, они считались открытыми лишь «духовному взору», и нормы средневекового изобразительного искусства вырабатывались поэтому именно в усилии наглядно передать отвлеченные идеи /8/. Здесь требовались художественная фантазия, умение отойти от наблюдаемых явлений жизни, требовалось глубокое знание того, что сегодня мы называем «психологией восприятия», и использование этого знания для непосредственного контакта с каждым человеком изобразительными средствами. Напряженно всматриваясь в замедленный (благодаря расположению на кривизне воображаемых вогнутых поверхностей) ход знакомых, как звучащая словесная фраза, религиозных сцен и действующих лиц, человек получал урок.

Анализ изобразительной системы средневекового искусства, историческое обоснование появления и исчезновения отдельных его элементов дают многое. Вырисовываются, особенно в памятниках зрелого средневековья, поэтика и правила особого языка, способного волновать человека силой выраженных в нем чувств и глубиной переживания таких важнейших понятий, как пространство и время, бесконечное и мгновенное, языка искусства, говорящего на примере истории жизни Христа и святых о переломных моментах жизни каждой личности в ее взаимодействии с людьми и миром в целом.

Монументальная живопись Армении долгое время не была известна. Это позволяло многим ученым предполагать, что Армения была страной, принявшей идейную платформу иконоборчества – течения, в VIII веке прокатившегося по Византии и всему христианскому Востоку. Его программой было уничтожение религиозных изображений, потому что они ведут к идолопоклонству, к отождествлению Христа и святых с их изображениями, то есть к вере в сами изображения и пр. Но мнение, что Армения была страной иконоборческой позиции, опровергалось историческими свидетельствами, которые нашли подтверждение в обнаруженных остатках фресковых циклов.

Монументальная живопись не была в Армении распространена так широко, как в Грузии и Византии: сооружения украшались преимущественно скульптурным рельефом. Но стены в интерьере нередко покрывались фресками и мозаиками, многие из которых не дошли до наших дней: историческая судьба памятников Армении была драматичной, монастыри столетиями оставались заброшенными, население покидало насиженные места и далеко не всегда возвращалось. Фрески осыпались, приходили в негодность, и часто только прорись и немногие пятна цвета говорят об их существовании и указывают на расположение и масштабы сцен.

Первым по времени литературным свидетельством существования в Армении монументальной живописи служит трактат автора VII века Вртанеса Кертога. Трактат этот посвящен полемике с иконоборцами /211, т. I, с. 405–411/.

В ответ на упрек иконоборцев в том, что обычай изображать святые предметы и понятия отдает идолопоклонством, Вртанес Кертог указывает на разницу между языческой и христианской живописью, и в первую очередь – по самим изображенным сюжетам. Среди последних он называет Марию с младенцем, св. Григория Просветителя и историю его подвиж-

53
Церковь в Кобайре. 1283
Интерьер восточной апсиды
Apsidal fresco painting in the interior of Kobair church (1283)

54
Церковь в Кобайре. 1283
Евхаристия. Роспись в восточной апсиде
The Eucharist, apsidal fresco painting in the interior of Kobair church (1283)

ничества, побиение камнями св. Степаноса, святых дев Рипсиме и Гаяне и их соратниц, а также изображения апостолов, пророков и других святых. Среди сцен он упоминает чудеса Христа, Рождество, Крещение, Распятие, Погребение, Воскресение и Вознесение. Свое перечисление Вртанес Кертог заканчивает такими словами: «Все, что рассказывается в Святом Писании, нарисовано в храмах». Упоминание в его перечислении местных святых – Григория Просветителя, святых дев Рипсиме и Гаяне – говорит о том, что в своей полемике автор имел в виду конкретно армянские храмы. Обширный цикл сюжетов, упоминаемых Вртанесом Кертогом, – исключение, другие авторы упоминают только образ Христа.

Останавливаясь на этом трактате Вртанеса Кертога, С. Дер-Нерсисян пишет, что авторство Вртанеса ставилось под сомнение на том основании, что трактат такого рода мог появиться только в период самой дискуссии вокруг икон, которая имела место в Византии дважды – в VIII и IX веках. Но в восточных провинциях империи иконоборчество имело место в раньше: движение против поклонения образам вызвало в VI веке волнение в Антиохии, а в Эдессе солдаты забросали камнями чудотворную икону Христа. Вплоть до VIII века византийские авторы защищали культ изображений от нападок иконоборцев и иудеев. Таким образом, трактат Вртанеса Кертога вполне мог быть написан им, деятелем VII века, потому что в Армении среди некоторых групп еретиков было распространено сопротивление поклонению образам.

Находки мозаичных фрагментов и кубиков смальты указывают на то, что армяне применяли в храмах мозаику. Мозаичные полы с армянскими надписями сохранились в построенных в период раннего христианства армянских церквах Иерусалима. Мозаика использовалась и для украшения стен – в апсиде кафедрального собора в Двине помещалось мозаичное изображение Марии с младенцем. Мозаичное изображение креста, заключенного в круг, имелось в храме Звартноц.

Больше осталось от росписей. Лучше других сохранились фрагменты росписей храмов Лмбата и Аруча, хуже – Талина.

К VII же веку относятся и фрагменты росписей худшей сохранности, позволяющих, однако, говорить об иконографии, – это фрески собора в Артике, роспись церкви в Коше, церквей Циранавор и Карьравор в Аштараке, Зоравар близ Егварда, собора в Сисване и в том же Звартноце.

В Ошакате сохранилась нижняя часть композиции Апостольской славе, часть Видения Иезекииля: полукружие радужной мандорлы, внутри которой виден трон Христа и подножие, украшенное самоцветами и жемчугом. По сторонам мандорлы – два тетраморфа с белыми крыльями, усеянными глазами, рядом с ними – небесные силы в образе сдвоенных огненных колес (ил. 50). Сохранился в Лмбате и фрагмент орнамента из пальметок, и языки пламени, на которых была развернута вся сцена. Рядом с апсидой помещались различимые лишь в силуэтах всадники – св. Саркис и св. Георгий.

Судя по фрагментам с остатками красок и контуров фигур, расписана была и апсида огромного храма в Талине. На южной стороне апсиды видны следы сцены Входа в Иерусалим, сохранились остатки гирлянды, тянущейся по арке, очерки нимбов апостолов и медальонов с головами пророков. На внутренних сторонах пилонов можно рассмотреть изображения всадников /213, с. 72, примеч. 58/.

Вполне можно судить о росписи храма в Аруче /54/, здесь в [illegible] помещалась семиметровая фигура Христа, стоящего на подножии со свитком в руке, на котором видны строки евангельского текста на армянском языке (ил. 51). Ниже этой фигуры, огибая всю апсиду, проходит фриз из аканта, в его завитки вставлены изображения сосудов и фруктов, в том числе виноград и гранаты, традиционные и для каменной резьбы этого времени. Сочетание белого, темно-красного, зеленого и чер-

55, 56
Оклад Эчмиадзинского евангелия 989 года. VI в.
Слоновая кость
Верхняя и нижняя доски
6th-century front and back cover of the 989 Echmiadzin Gospels

Армянское евангелие
989 года. Темпьетто
The Templetto, miniature from
the 989 Echmiadzin Gospels

58
Эчмиадзинское евангелие 989 года. Благовещение
Концевая миниатюра VII в.
The Annunciation, 7th-century miniature from the 989 Echmiadzin Gospels

59
Эчмиадзинское евангелие 989 года. Поклонение волхвов. Концевая миниатюра VII в.
The Adoration of the Magi, 7th-century miniature from the 989 Echmiadzin Gospels

ного создает эффектное цветовое звучание. На стенах апсиды в Аруче просматриваются и фигуры апостолов, к которым обращены слова на свитке. Аручская фреска – редкое (со стоящим Христом) изображение Призвания апостолов /213, с. 72/.

Оценивая художественные качества ранних армянских фресок, Л. Дурново, которой принадлежит особая заслуга не только в обнаружении, но и в копировании, и в публикации этих памятников, подчеркивала далекую от трафарета непринужденность работы на огромных плоскостях, мастерство рисунка и вкус, проявленный в колорите (в той мере, в какой мы можем судить о них по сохранившимся фрагментам) /56, с. 7–16/. Сравнительно хорошо сохранились только лмбатские тетраморфы, которые вступают со зрителем в прямой диалог той магией духовного воздействия, которой отличается христианское искусство начальной поры с его уникальным сочетанием сверхъестественного с чувственным правдоподобием.

Отчетливо видны остатки композиции Христос во славе в церкви Коша, а на уровне окна здесь расположена оригинальная версия сцены Евхаристии: Христос, изображенный дважды на откосах окна, протягивает апостолам не чашу с вином и хлеб, а свиток, что позволило Дурново увидеть тут своеобразный вариант сцены «Господь, дающий закон».

Фрагменты росписей сохранились в Артике, в церквах Аштарака, расписан был, судя по остаткам, восьмиапсидный Зоравор, куски грунта, обнаруженные в Звартноце, позволяют говорить, что и в этом храме была роспись.

От следующего этапа развития – X века – дошло несколько памятников фресковой живописи, наибольший интерес из них представляют росписи Татевского храма Петра и Павла, возведенного в 906 году (приглашение мастеров для росписи относится к 930 году) и храма Св. Креста на острове Ахтамар. Оба эти сооружения были расписаны целиком, но в Татеве сохранилось мало. Здесь можно рассмотреть в прориси сидящего на троне Христа в конхе, фигуры пророков – в оживленных позах, со свитками в руках под белой аркадой, в следующем ряду под арками стоят Иоанн Предтеча и Богоматерь с воздетыми вверх руками, затем идут 19 иноков (этот ряд был позже поновлен). На северной стене храма было изображено Рождество. Относительно лучше сохранилась композиция Страшного Суда, занимающая всю западную стену, а в ней – нижняя часть, выход мертвых из гробов. В центре видны фигуры ангелов, вынесших свитки и Книги жизни, к ним устремляются восставшие Адам и Ева.

Оригинальна не только иконография сцены, где нет еще изображения Гетимасии, блаженных и осужденных, как это будет в более поздних христианских храмах, но и ее колорит, с преобладанием белых и голубых тонов. По свидетельству историка Степаноса Орбеляна, Татев расписывался приглашенными иноземными мастерами «франг азгав» («из племени франков»). После публикации Л.А. Дурново фрескам Татева было посвящено несколько специальных исследований /252, 99/.

Иное направление выявляется в росписях Ахтамара. Впервые полностью опубликованные и проанализированные С. Дер-Нерсисян, они представляют интерес для всей истории восточнохристианского искусства (ил. 52). Сравнивая фигуры и сцены рельефа с аналогичными во фреске, исследовательница пришла к выводу, что живопись и скульптура Ахтамара были произведениями одной художественной школы. Они близки и по стилю, несколько тяжеловесному, с грубоватыми контурами рисунка, и по спокойствию лиц восточного типа, не отражающих суть происходящих событий, и по трактовке деталей отдельных фигур /209, с. 36–49/.

Фрески Ахтамара – единственный армянский памятник, в котором, несмотря на поврежденность изображений, прочитывается весь ряд. Наиболее интересно тут помещение в барабане

Евангелие царицы Млиэ
[illegible] г. Вознесение
The Ascension, miniature from the 862 Gospels of Queen Mlke

купола росписей, построенных на чередовании орнамента в конхах маленьких нишек, расположенных между окнами, с изображениями птиц и фигурных сцен между ними, в простенках. Сцены эти – уникальный для X века цикл Бытия, история Адама и Евы от Создания Адама до Изгнания из рая. На стенах – обширный евангельский цикл, который начинается Благовещением и ведет к Страшному Суду. Второстепенные детали – ландшафт, архитектура – удалены, фигуры во фронтальном или трехчетвертном повороте неподвижны, драпировки стилизованы и читаются как орнамент. Как справедливо замечает Дер-Нерсисян, фрески производят впечатление своей монументальностью и величием. Они встают в один ряд с работами армянских миниатюристов этого времени – можно увидеть черты сходства фресок Ахтамара с листами Эчмиадзинского евангелия 989 года.

К X веку относилась и живопись храма Св. Креста в Ахпате. В начале XIV века в роспись Ахпата были введены изображения донаторов – [illegible]

Несмотря на небольшое количество сохранившихся от VII–X веков храмовых росписей, они неизменно привлекают внимание исследователей. Мы уже упоминали Л.А.Дурново и С.Дер-Нерсисян. В последние годы ими занимаются Н.Котанджян, И.Дрампян, С.Манукян. Из европейских исследователей систематически публикует работы о средневековой армянской фреске Николь Тьерри.

К 1215 году относится роспись церкви св. Григория в Ани, построенной Тиграном Оненцем. Для ее исполнения были приглашены мастера из Грузии. Сцены расположены тут, как в православных храмах, а на северной стене имеется подробный цикл из жизни Григория Просветителя, на северо-востоке – сцена из жития св. Нины, просветительницы Грузии /213, с.163–166; 214, № 12, с.68–70/.

Следует отметить, что росписи XIII века имеют много общего с грузинскими памятниками, это особенно касается фресок монастыря Кобайр 1263 года /43/, что представляется вполне естественным и в силу территориальной близости, и в силу

Евангелие Мугни XI в. Хоран с нильской сценой
Page with *khoran* border from the 11th-century Mugni Gospels

Евангелие Мугни XI в. Введение во храм
The Presentation in the Temple, miniature from the 11th-century Mugni Gospels

политической ориентации правящих верхов этого времени (ил. 53–54).

Иное дело – небольшие провинциальные церкви Хачена (Арцаха). Здесь сохранились остатки фресок в Арачадзоре и в Дадиванке – в храме 1214 года, построенном княгиней Арзу-Хатун. Среди немногих фрагментов можно рассмотреть сцену побиения камнями св. Степаноса /56, с. 54, 58; с. 153–154/.

В дальнейшем традиция храмовых росписей поддерживается в памятниках, которые строились в колониях, так, концом XIV века датируется роспись монастыря Св. Креста в Старом Крыму (Сурхате). Но развитие ведет к изменениям: уже резко отличен по характеру декор армянских церквей XVII–XVIII веков в Нор-Джуге (Новая Джульфа) под Исфаганом. На них есть отпечаток знакомства с религиозной живописью Европы и дворцовыми росписями Ирана. Наконец, к XVIII веку относится роспись Эчмиадзинского кафедрального собора, решенная в орнаментальных формах.

Наследие армянской книжной живописи представляет собой обширный круг иллюстрированных рукописей. Это в подавляющей своей части евангелия, но иллюстрировались также библии, псалтыри, требники, праздничные минеи. Крупнейшее собрание средневековых армянских рукописей находится в Ереване, в Институте древних рукописей имени Месропа Маштоца – Матенадаране /42/. Коллекция Матенадарана насчитывает около 15 000 рукописей, более 2000 из них имеют листы миниатюр. Собрание Матенадарана постоянно изучается и публикуется, есть научный каталог его рукописей /59/.

Прекрасную коллекцию иллюстрированных армянских книг имеет армянская патриархия при монастыре св. Якова в Иерусалиме, здесь находятся, в частности, шедевры киликийской миниатюры XIII века – четыре подписные рукописи художника Тороса Рослина. Собраниями армянских средневековых рукописей обладают Национальная бибиотека в Париже, Британский музей, конгрегация армян в Вене. Богатое венецианское собрание библиотеки армянского монастыря св. Лазаря хранит среди прочих рукописей Евангелие царицы Млке 862 года. Интересными по составу коллекциями обладают в настоящее время США. Важнейшие из зарубежных коллекций отражены в каталогах /193, 195, 198, 199, 203, 205, 207, 208, 210, 215, 228, 243/.

Систематизация и описание памятников армянской средневековой миниатюры имеет давнюю историю. В России, с которой Армения была исторически связана начиная с 1828 года, в центре внимания ученых становится, естественно, коллекция Эчмиадзина (она вошла в настоящее время в фонды Матенадарана). Это собрание, начиная со знаменитого Эчмиадзинского евангелия 989 года и кончая поздними иллюстрированными рукописями XVII века, легло в основу многочисленных публикаций советского времени, среди которых особое место занимают работы Л. А. Дурново. Трудами Дурново во многом и по сей день определяются проблематика исследований и круг привлекаемых к изданию и сопоставлению рукописей Матенадарана. Исследование средневековой книжной живописи в Армении продолжили искусствоведы следующего поколения: Л. Азарян, И. Дрампян, Э. Корхмазян, В. Казарян, С. Манукян, Г. Акопян, Г. Геворкян, Л. Закарян.

Огромное количество рукописных иллюстрированных книг, появившихся в течение тысячелетия на достаточно обширной территории, подверженной разным по характеру экономическим, политическим и культурным воздействиям, следует, естественно, определенным образом классифицировать. Изучение материала само подсказывает его деление на группы. Принципы, ложащиеся в основу подобного деления, могут быть разные, но все они представляются плодотворными, дающими возможность оценить культурно-исторический, духовный и художественный смысл памятника.

Первая классификация хронологическая. Рукописи средневековой Армении делятся на три большие группы. Ранний период, начинаясь с Евангелия царицы Млке, нескольких листов Лазаревского евангелия 887 года, Эчмиадзинского евангелия, с его датируемых VII веком концевых миниатюр и завершаясь памятниками конца XI–начала XII века, представляет собой определенное художественное единство. Этот период отмечен блестящим расцветом архитектуры, и листы миниатюр, как сюжетных (лицевых), так и чисто декоративных (хораны, заставки и пр.), обладают внушительностью стенной живописи. Ранние памятники интересны своим величаво-радостным тоном, ощущением силы и универсальности языка искусства, тем, что в них воочию видна культурная преемственность, связывающая искусство средневековья с Древним миром, причем для Армении это не только мир поздней античности, но и обширный мир Востока, с которым страна сживалась задолго до эллинских влияний и который никогда не исчезал из народного сознания, составляя его неотъемлемую часть.

Евангелие 1038 г. Крещение
The Baptism, miniature from the 1038 Gospels

[redacted]
The Adoration of the Magi, miniature from the 1039 Gospels

Конструкция армянской средневековой рукописи складывается так: первые страницы отводятся Посланию Евсевия и Канонам согласия – хоранам. Они решаются орнаментально, основное здесь – узоры, хотя неизменно изображаются деревья и цветы, а в узоры вводятся изображения зверей, птиц, реже – людей. В заставках к Посланию Евсевия Карпиану могут быть изображены портреты Евсевия и Карпиана, но и эти страницы могут решаться чисто орнаментально. Затем следует тетрадь лицевых миниатюр, состав которых менялся в зависимости от времени и места создания рукописей (время и школа имеют свой излюбленный круг сюжетов), но, как правило, присутствуют Благовещение, Рождество, Крещение, Распятие, Преображение, очень часто есть в армянских рукописях сцена Сошествия Св. Духа. Затем следует текст евангелий, причем обычно перед каждым текстом имеется изображение евангелиста, а первая страница текста отмечена заставкой.

Позже появятся специально украшенные заглавные буквы, виньетки и изображения на полях текста, в Киликии появятся и утвердятся рукописи, в которых листы лицевых миниатюр даны не отдельной тетрадью, а вразбивку по тексту евангелий, или даже в самом тексте строки будут раздвинуты и введены миниатюры, прямо относящиеся к упоминаемому тут событию.

Второй период – памятники XII–XIV веков – тоже составляет определенное художественное единство, внутри которого можно увидеть начало, расцвет и постепенный упадок тенденций. Это искусство рукописной иллюстрированной книги как таковой, со своей спецификой и установившимися правилами жанра. Книга уменьшается в размере, она ориентирована теперь не на общественное богослужение, а на личное пользование, домашнюю библиотеку и, соответственно, отражает не свойства храмового пространства, а возможность каждодневного чтения. Развивается орнаментальная сторона книги, приобретают завершенный вид заставки, хораны, заглавные буквы, украшения на полях – маргинальные знаки. Создается определенное разделение функций между сюжетными и орнаментальными листами, они как бы «говорят» по-разному об одном и том же.

Средневековая армянская рукопись, если она дошла до нас в достаточной сохранности, всегда может рассматриваться как

46
Евангелие X–XI вв.
Благовещение
The Annunciation, miniature
from the Gospels dated the
10th–11th century

памятник, в котором следует учитывать все компоненты: шрифт текста, иллюстративный ряд (и то, что именно в тексте стало предметом иллюстрирования, что выделено), переплет и даже вклейка-набойка дают материал для искусствоведческих и историко-культурных выводов.

Отметим, что вопрос развития каждого из элементов армянской рукописной иллюстрированной книги на протяжении всех веков ее истории и в каждом регионе может быть предметом специального интереса. Лицевые миниатюры, листы хоранов, заставки к текстам, маргинальные знаки, заглавные буквы изменяются во времени, они разные в разных школах миниатюры, им придается разное значение внутри книги в зависимости от того, как именно трактовалась книга здесь и в это время. Декоративная отделка, листы хоранов, заставки преобладают в ранних киликийских рукописях. Для мастеров васпураканской школы главное – подробный перечень, своего рода свод событий в их бытовой, заземленной подаче, для мастера Евангелия Таргманчац 1232 года смысл иллюстрирования текста – в его адекватной, полноценной по содержанию передаче в зримых образах узловых моментов событийного ряда. Одинаковый блеск мастерства и понимание места в священной книге декоративных страниц и сюжетных иллюстраций обнаруживают мастера киликийской школы середины XIII века, мыслившие иллюстрированное Евангелие не только как идеологическую ценность, но и в качестве шедевра искусства, обладающего единством всех составных компонентов. В памятниках киликийской школы XIII века проявляется равенство подхода ко всем работам: в скрипториях больших монастырей, где создавались рукописи, переписчик, миниатюрист и ювелир-переплетчик трудились сообща, с оглядкой друг на друга, а нередко одно лицо совмещало специальности. С полным правом мы можем подозревать в переписчике и автора миниатюр, ведь известно, что Торос Рослин был не только наиболее крупным художником, но и одним из лучших писцов-каллиграфов Киликии своего времени.

Меняются во времени и в зависимости от места создания рукописи страницы с изображением евангелистов – первых «героев» миниатюр. Их образы под кистью разных мастеров

Евангелие X–XI вв.
Четыре евангелиста
The Four Evangelists, miniature from the Gospels dated the 10th–11th century

приобретают разный вид и трактовку. Каков он, евангелист, смертный, которому явилось слово истины? Античный философ, аристократ, аскет, наконец, деревенский мудрец просматриваются на страницах армянских евангелий за тысячу лет их иллюстрирования. Лицо, с которым связывается представление о религиозной проповеди, меняется в зависимости от реальной истории страны, и только незначительные атрибуты указывают на его принадлежность временам евангельских событий.

По стилистическим чертам, по характеру изобразительного и орнаментального языка, по составу сцен и легшей в их основу иконографии книжная живопись XII–XIV веков может быть разделена на локальные школы. Такими школами, резко отличающимися друг от друга, хотя и с чертами постоянного сложного взаимодействия, можно считать школу Киликии, школу Васпуракана, а для XIV–XV веков – Крыма. Они отличаются друг от друга, но это части общей художественной культуры.

Разумеется, специальное изучение киликийской миниатюры позволяет увидеть и внутри нее определенные группы рукописей, которые иногда собираются по месту их создания (так, можно назвать «школой» рукописи больших монастырей Киликии – Дразарка, Скверы, Ромкла, Сиса) или по ученичеству – именем того или иного настоятеля монастыря («школа епископа Ованеса»). Но подобное деление, иногда имеющее основание, не во всех случаях оправдано. Мастер-миниатюрист не всегда проходил выучку в том монастыре, откуда выходила рукопись, он мог прийти в этот монастырь в зрелом возрасте, и из стен монастыря могли выходить разные по характеру памятники в зависимости от того, откуда прибыл мастер, какому оригиналу он подражает и пр. Можно увидеть однотипные памятники, созданные в разных монастырях и разделенные временем, потому что они следуют одному прототипу или подражают работе какого-то прославленного мастера. Так, можно выстроить «круг Рослина» из рукописей, созданных не только в Ромкла, но и в других монастырях Киликии, увидеть большое количество книг, созданных в коренной Армении в подражание киликийским образцам, внутри васпураканской школы можно увидеть группу книг с одинаковыми отклонениями от иконографии или вводом сцен, для других васпураканских рукописей не свойственных, и пр.

Короче, количество дошедших до нас от этого второго периода истории армянской миниатюрной живописи памятников позволяет вести более дифференцированный разговор об их художественных качествах; амплитуда стилистических поисков, разнообразие манер в это время очень велики.

С XV века начинается третий и последний период истории армянской миниатюры. Он проходит в исключительно сложных обстоятельствах, ставя себе в качестве едва ли не главной задачи сохранение культурных навыков, сохранение ремесленного мастерства, постоянное повторение уже созданного. Этот период интересен переносом центров создания рукописей в те города Европы, России и азиатских стран, где складывались колонии армянского населения. Украшение книги и сам стиль изображений отражают новые впечатления.

67
Евангелие X–XI вв.
Хоран с петухами
Page with *khoran* border crowned by a pair of roosters from the Gospels dated the 10th–11th century

Характерная черта армянской средневековой рукописи, выделяющая ее из ряда других средневековых рукописных книг, в частности византийских и русских, – наличие, как правило, имен художников и дат, нередко данных о месте, где создавалась рукопись, рассказа о ее выполнении, обстоятельствах заказа, хранения, дальнейших записях и поновлениях, приводится цифра денежного вознаграждения за все виды работ, стоимость рукописи при продаже и перепродаже и прочем. Ишатакараны (колофоны) – памятные записи армянских рукописей, обычно подклеенные к тексту в конце, помогают распределить их в хронологической последовательности, увидеть эволюцию стиля, локализовать памятники, а иногда даже представить ход творческого развития определенного мастера (такую возможность дают подписанные рукописи Тороса Рослина, Саркиса Пицака, Авага). Интересны ишатакараны и для восстановления определенной преемственности, объясняющей характер памятника: авторы этих записей поминают заказчиков рукописи и рассказывают о них, называют имена глав монастырей, где рукопись изготовлялась, нередко имя художника тянет за собой имена его учителей, причем чаще всего этот учитель характеризуется как универсал – таким «учителем мудрости», «златоустом», автором книг и художником представляют нам ишатакараны Григора Татеваци.

Ишатакараны армянских рукописей сохранили не только историю каждой книги – в них отражены и события «большой истории». Даты, описания выдающихся дел, имена и характеристики современников становятся неоценимым материалом для исследователя. Можно сказать, что наряду с многочисленными надписями на каменных монастырских стенах ишатакараны составили ценнейшую хронику прошлого, свод подлинных документов истории. Они были изучены и опубликованы Л.С.Хачикяном /178/.

Но основное, что встает со страниц ишатакаранов, – отношение к книге, особый пиетет, которым она была окружена. В тяжелой обстановке гонений, в том числе и религиозных, с рукописной книгой связывалось представление о верности определенной идейной позиции. Акт заказа на переписку и иллюстрирование Священного писания в средневековой Армении приравнивался к акту основания новой церкви или монастыря.

Из ишатакаранов мы узнаем, что рукопись была нередко главным предметом, который спасали при бегстве из родных краев, берегли, прятали, выкупали ценой любых лишений, если она оказывалась захваченной в плен, трепетно следили за ее сохранностью, оплакивали утери и порчи. Только при таком общенародном отношении история могла донести до наших дней имеющееся число памятников.

Переписчиками и миниатюристами были, как правило, монахи, лица духовного звания. Работа велась при монастырях, в специальных скрипториях, где художники проходили многолетнюю выучку на образцах под руководством опытных мастеров. Навыки передавались из поколения в поколение, и уровень ремесла и искусства сохранялся подолгу неизменным.

Многие обстоятельства определяли характер памятника помимо программного традиционализма и сложившейся системы преемственности. Через заказчика миниатюристу диктовались меняющиеся вкусы общества, в каноническое религиозное искусство входили образы окружающей реальной жизни.

Кафедральный столичный собор, царская семья, вельможи, небольшая провинциальная церковь, богатый горожанин, купец приносили с собой свои требования к книге; требования эти отражались на ее убранстве, вызывали постепенные стилистические изменения. И здесь мы подходим к одному из интереснейших для всех этапов развития книжной живописи в Армении вопросов, а именно: очевидному делению памятников на два больших течения. Эти течения, или направления, Л.Дурново обозначала терминами «академическое» и «народное» (отнюдь не считая эти термины исчерпывающими характер выраженного в памятнике явления) и видела в их взаимодействии едва ли не главный нерв истории средневековой армянской миниатюры, нерв развития ее художественных особенностей. Особо хочется отметить, что метод художественного анализа памятников, вышедших из разных социальных слоев, который использовала Л.А.Дурново на опыте своего изучения русской иконы и армянской миниатюры, предвосхищал достижения европейских медиевистов, начиная с 1930-х годов обратившихся к «народному средневековью» на материале истории культуры Западной Европы.

В самом деле, нетрудно заметить, что некоторые памятники исполнены мастерами, прошедшими длительную профессиональную выучку, своего рода «академию» в средневековом масштабе. Они воспитывались в монастырях – центрах образованности, были в курсе проблематики своего времени в широком смысле. Заказчиком подобного мастера был верхний слой общества, книга была не только религиозным текстом, не только произведением современного искусства, но и дорогим

изделием. Она выполнялась на прекрасно выделанном пергаменте, краски применялись не только местные, но и привозные, нимбы и фоны по мере необходимости покрывались листовым золотом, переплет часто становился произведением ювелирного искусства. Требования торжественности, представительности не могли в этом случае быть обойдены мастером: он выполнял определенный социальный заказ. У истоков этого направления стоят Евангелие царицы Млке и Эчмиадзинское евангелие, великолепная сохранность которых – лишнее доказательство равного мастерства всех участников создания этих шедевров, от выделавших пергамент до художников – авторов миниатюр. Здесь был проявлен, несомненно, высочайший профессиональный уровень, характерный для времени (ил. 55–59).

В другом положении были художники, которые работали вдали от больших культурных центров и богатых монастырей. Они не набивали руку на копировании образцов большого искусства. Отсутствие длительного обучения, отсутствие официального заказа и тем более – контроля позволяло им действовать более самостоятельно. Именно мастер такого плана вносил в свои работы черты и приемы народного искусства: нормативы средневековых канонов не были для него незыблемыми, и он свободнее отдавался своей фантазии, трактуя события Священного писания как знакомую историю, увлекаясь изображением переживаний действующих лиц и бытовых подробностей события. В фокусе этого течения можно поместить удивительную по выразительности, красоте колорита и экспрессивной краткости рисунка рукопись 1038 года, поддержанную и в свое время, и позже обширным кругом памятников (ил. 63).

Существование названных течений ни в коем случае нельзя объяснить только социальными причинами, результатом отражения вкусов и культурного уровня определенной прослойки – дело было сложнее. Заметим, что независимо от того, кто был заказчиком, киликийская рукопись всегда представляла «академическое», «столичное», «профессиональное» начало. По-видимому, она олицетворяла сложившиеся тут представления о том, что́ есть иллюстрированная религиозная книга вообще, и представление это было общим для всех, во всяком случае других по характеру киликийских рукописей не сохранилось.

И, наоборот, независимо от того, кто были заказчиками иллюстрированного евангелия в Васпуракане XIV–XV веков, оно обладало своими незыблемыми особенностями: верностью архаическим иконографическим схемам, гораздо более широким, чем принято, кругом тем, привлеченных для иллюстрирования, многорусным изображением на одном листе многих следующих друг за другом событий, а также дешевизной материала, сведенной к трем-четырем тонам цветовой гаммой, неумелостью в рисунке человеческой фигуры и огромной выразительностью в передаче самого переживания, – короче, в нем были черты народного искусства в самом широком смысле этого слова. Поражает и количество дошедших до нас васпураканских рукописей, и их чрезвычайное сходство – создается впечатление, что мастера ставили себе задачей снабжение самых широких слоев иллюстрированной религиозной книгой, чисто дидактическую цель тиражирования евангелий. По-видимому, так в этих краях понимали, что́ есть священная книга, и эти представления обладали завидной стойкостью против всяких перемен.

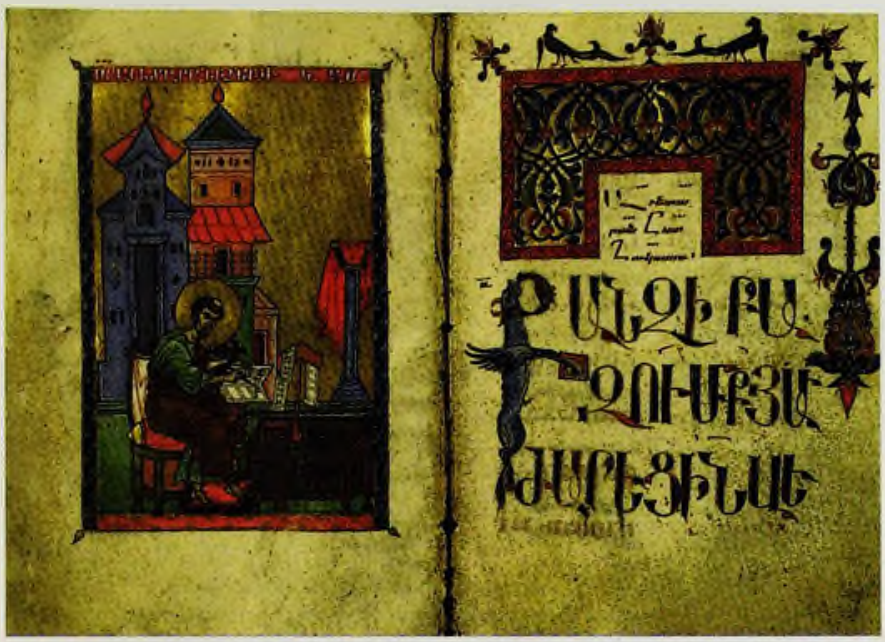
Близость Киликии к Византии, постоянные контакты с Европой позволяют увидеть в отмеченных чертах результат взаимодействия с духовными центрами христианства. В Васпуракане, конечно, представления должны были быть иные – здесь нетрудно обнаружить связь с Сирией, но оторванность горной страны от внешнего мира создавала своего рода «герметизм», многолетнее повторение без существенных изменений одного и того же образца, играющего роль норматива.

В XIII веке в Армении появляются рукописи, своеобразно соединяющие в себе черты названных течений, они как бы скрещивают представления о священной иллюстрированной книге: таковы несколько рукописей из Хачена, так позднее выглядят рукописи, созданные при Татевском монастыре.

Смешению черт способствовали и исторические обстоятельства. Население постоянно мигрировало, художники переселялись, книги перевозились. Если в начале своего пути, в XII веке, киликийская миниатюра питалась представлениями, сложившимися в искусстве коренной Армении, то с конца XIII века начинается иное взаимодействие – коренная Армения получает приток идей и становится полем деятельности мастеров из исчезнувшей с исторической сцены Киликии. Миниатюристы, работавшие в Сюнике или в Крыму, продолжают и по-своему аранжируют черты киликийской миниатюры, отделывают каждую страницу своих рукописей, вносят изящество и легкость, стараются сохранить гармонию взаимодействия внутри книги орнаментальных листов и сюжетных миниатюр.

Нарек. 1173 г. Григор Нарекаци, предстоящий перед Христом

Grigor Narekatsi Before Christ, miniature from the 1173 Prayer-book



Но есть в армянской книжной живописи и «одинокие шедевры», именно таковым пока что представляется Евангелие Таргманчац 1232 года. Оно воскресило в XIII веке патетичность тона и значительность самой трактовки евангельских событий как событий общечеловеческой драмы в формах, которые, несмотря на малый размер, кажутся ориентированными на пространство храма. Миниатюры Евангелия Таргманчац монументальны: это было свойство ранних армянских рукописей (ил. 86–87).

Вернемся к первым памятникам книжной живописи в Армении. Ее начало связано с изобретением самостоятельной письменности и переписыванием христианских догматических текстов, которые должны были иллюстрироваться. Сирия, Палестина, Египет и Рим уже создавали в это время схему украшения живописью рукописных книг. Армения приняла участие в создании этой схемы. Из датированных украшенных миниатюрами армянских рукописей первыми следует назвать Евангелие царицы Млке и Лазаревское евангелие 887 года (М 6200). Однако связывать начало армянской книжной живописи с IX веком вряд ли было бы правильно – названные рукописи обнаруживают большой пройденный в этой области путь. Вот почему следует обратиться к памятникам не датированным, но по стилю и иконографии более ранним. Среди таких памятников особенно важными остаются четыре миниатюры, подшитые к тексту в конце Эчмиадзинского евангелия (М 2374; ил. 58–59). Расположенные на обеих сторонах двух листов пергамента, они посвящены четырем сценам – это Благовещение Захарии, Благовещение Марии, Поклонение волхвов и Крещение. Литература, посвященная этому памятнику, очень обширна, концевые миниатюры Эчмиадзинского евангелия давно привлекали внимание ученых, его первая полная публикация принадлежала Фредерику Маклеру /233/. Дважды к этому памятнику обращалась специально С. Дер-Нерсисян /211, т. 1, с. 525–532 и 533–558/.

Связанные с античной изобразительной традицией, миниатюры Эчмиадзинского евангелия отличаются большой торжественностью, своеобразны по стилю, цветовому строю и типажу, их живопись напоминает энкаустическую лепку красками. Если учесть подбор густых, по большей части темных тонов, озаряемых небольшим количеством очень ярких пятен,

Евангелие Смбата Гундестабля середины XIII в. Заглавный лист Евангелия от Луки

Opening pages of the Gospel according to St. Luke from the mid-13th-century Gospels illuminated for Smbat Gundestabl

оживление одежд и деталей изображением драгоценных камней, можно увидеть сходство этих миниатюр со стенной живописью Лмбата и Аруча VII века и с миниатюрами более позднего памятника – Евангелия царицы Млке 862 года.

Особый интерес вызывает четвертая сцена – Поклонение волхвов (ил. 59). Архитектурный фон этой величавой симметричной композиции составляет базилика, в которой развернуты на зрителя оба фронтона. Средняя часть здания занята широкой аркой апсиды с раковиновидной конхой, врезающейся в кровлю до конька. В боковых частях здания из-под декоративных завес видны ряды колонн в обратной перспективе, которые отделяют главный неф от боковых. Богоматерь, сидящая в центре на богато украшенном троне, держит на коленях младенца Христа, изображенного в мандорле (черта, специально отмеченная Н. Кондаковым) /89, с. 313–315/. Ранний характер концевых миниатюр Эчмиадзинского евангелия, относящихся ко времени сложения христианской иконографии, отмечался А. Грабаром /220, с. 91/.

Если образцы для композиций концевых миниатюр можно искать в раннехристианском искусстве, то стиль их, и особенно – Поклонения волхвов, впитал в себя и черты парфянских традиций, элементы сасанидского искусства. На Восток указывают сами типы лиц волхвов, их костюмы и характерные позы (колени чуть развернуты, а пятки соединены). Слияние культурных течений навсегда остается типичным для Армении, становясь во многом источником своеобразия памятников /219/.

Поклонение волхвов Эчмиадзинского евангелия – не конкретное событие, следующее за Рождеством, оно трактовано как парадная сцена поклонения изображению Христа, преподносимому народам-волхвам земной церковью в лице Богоматери на фоне здания храма трехнефной базилики (т. е. внутри него). Подчеркнув значительность события монументальной фигурой Богоматери, художник построил торжественную симметричную композицию.

Отмеченная Л. Дурново стилистическая и колористическая общность этих четырех миниатюр с росписями Лмбата и Аруча вводит их в круг армянских памятников. К VII веку «тянется» и та насыщенная символикой кайма, которой обрамлена сцена Крещения. Но особенно очевидной становится связь при анализе типажа действующих лиц: «...Высоко поднятые густые брови, широко раскрытые, близко к переносью поставленные глаза с нависающими тяжелыми веками, длинный и узкий, с маленькими ноздрями нос с чуть заметной горбинкой, широкий рот, иногда несколько неопределенного очертания, удлиненный книзу, почти правильный овал лица, подчеркнуто светлый цвет кожи с легким румянцем – этот созданный на реальной основе своеобразный тип всегда оживленного армянского лица красной нитью проходит через все искусство армянского средневековья, в немногих случаях затушевываясь какими-либо привходящими веяниями и, конечно, стилистически меняясь во времени. Но изменения никогда не подводят созданный армянский тип ни под византийский, ни под латинский образцы. От миниатюр Эчмиадзинского евангелия, от Евангелия царицы Млке и некоторых других рукописей X века, через Евангелие 1038 года и большинство памятников XI века, через XII век и такие совершенные памятники, как Евангелие Таргманчац 1232 года, приняв сугубо стилизованный облик в персонажах ванских мастеров всех пошибов (XIV–XV вв.), этот тип выкристаллизовался, впитав в себя все изменения пройденного пути, и еще совершенно ясен в творчестве Акопа Джугаеци (конец XVI–начало XVII в.), эрзрумцев (XVII в.) и даже в рукописях XVIII века. И здесь он не утратил своей национальной принадлежности с присущей ей живостью выражения и особой подвижностью черт» /58, с. 167/.

Несомненно, в Армении создавались и другие произведения, которые могли бы дать более широкую картину развития, но они не сохранились. Только уровень изобразительного ма-

79
Евангелие 8-ми художников
Opening page of the Gospel according to St. Matthew from the 13th-century Gospels of Eight Artists

стерства, проявленный в приведенных нами рукописях и фресках, свидетельствует о пройденном пути. Листы с канонами согласия (хораны) в армянских евангелиях X века указывали на приверженность более ранним образцам: вполне возможно, что среди рукописей, привезенных в V веке в Армению для перевода, были и иллюстрированные, они могли быть использованы в качестве образцов /213, с. 83, примеч. 2/.

К числу самых ранних датированных рукописей относится уже поминавшееся нами Евангелие царицы Млке, жены васпураканского царя Гагика I. Этот уникальный памятник полностью опубликован /228, с. 16–23/. Монументальность, общая темная тональность листов с отдельными сияющими яркостью включениями, заполнение всей картинной плоскости изображениями, а отсюда – почти полное отсутствие свободного фона, наконец, пастозность красочного слоя, свойственная концевым миниатюрам Эчмиадзинского евангелия, есть и здесь. В Евангелии царицы Млке сохранились шесть хоранов, на двух из которых были расположены в люнетах «нильские сцены», есть изображения четырех евангелистов на фоне драпировок тяжелых цветных завес, причем двое из них стоят, держа евангелие в руках, а двое сидят перед пюпитрами, ножками для которых служат их же стилизованные под мрамор символы – лев и орел, и, наконец, есть лист со сценой Вознесения (ил. 60). Все миниатюры Евангелия царицы Млке исключительно торжественны, особенно последняя, в которой два апостола-воина, облаченные в плащи и держащие в вытянутых руках копья, как бы охраняют и распахивают небо перед возносящимся Христом. Здесь, как и в других армянских миниатюрах раннего периода, ощущается связь изображения с торжественным церемониалом.

Эчмиадзинское евангелие, на концевых миниатюрах которого мы останавливались, является памятником исключительной важности не только потому, что оно сохранило в своем составе листы, выполненные в более раннее время. Написанное в 989 году, оно являет собой произведение искусства миниатюры X века, его первые живописные страницы одновременны тексту. Здесь сохранились миниатюры в таком составе: десять хоранов, чрезвычайно легких и изящных, где подковообразные арки несут люнеты, заполненные орнаментом; далее – страница с храмиком-темпьетто, затем идут три страницы, напоминающие по конструкции страницы хоранов, но в аркаде тут помещены евангелисты (по двое) и юный Христос с двумя апостолами; наконец, на последних двух страницах – Богоматерь, сидящая на троне с младенцем на коленях, и Жертвоприношение Авраама.

Текст содержит маленькие иносказательные рисунки на

71
Евангелие 8-ми художников XIII в. Поцелуй Иуды
The Kiss of Judas, miniature from the 13th-century Gospels of Eight Artists

72
Евангелие 8-ми художников XIII в. Искушение Христа
The Temptation in the Wilderness, miniature from the 13th-century Gospels of Eight Artists

полях, в частности – перерисовки (уже в манере миниатюр, одновременных тексту) некоторых частей концевых миниатюр VII века. Так, перерисованы сохранившееся Поклонение волхвов и Явление ангела женам, которое отсутствует, но, по-видимому, во время написания рукописи, в 989 году, еще было среди концевых миниатюр.

Мастерство декоративного оформления рукописи с использованием светло-зеленого и розового цвета, придающего листам ощущение весеннего цветения, многочисленные птицы над круглыми арками и в люнетах, уместно примененное золото создают общую парадность тона. Исследователи усматривают связь между хоранами Эчмиадзинского евангелия и таковыми же – Евангелия царицы Млке /228, с. 21–23/.

Несмотря на некоторую скованность в изображении фигур и жестов апостолов в белых одеждах, стоящих между колоннами, вся живопись этих первых страниц говорит о высокой культуре и личном таланте мастера. Листы хоранов завершаются изображением «темпьетто», на котором мы уже останавливались ранее в разговоре об архитектурных прототипах композиций первых страниц рукописных книг (ил. 57). Примечательна и страница, где изображен юный Христос на троне между апостолами Петром и Павлом. Сказавшаяся в ранних армянских памятниках приверженность к изображению Христа-Эммануила известна, а изображение его на одном листе с апостолами Петром и Павлом можно трактовать, вслед за Л.А. Дурново, как отражение пиетета, которым были окружены патроны главного храма Татевского монастыря, храма Петра и Павла 906 года. Если считать Бхено-Нораванк близ Татева местом написания в 989 году Эчмиадзинского евангелия, то нетрудно себе представить, что автор знал и храм апостолов Петра и Павла, и его фрески 930 года /27/. Внутреннюю связь миниатюр Эчмиадзинского евангелия с росписями собора Св. Креста на острове Ахтамар X века, как мы помним, видит С. Дер-Нерсисян /209, с. 48–49/.

Линию, возникшую в приведенных нами памятниках, разумеется, с неизбежными изменениями, наложенными временем, поддерживают несколько рукописей XI века /71/. Центральное место среди них в коллекции Матенадарана занимает Евангелие Мугни (М 7736), его миниатюры подробно разобраны Л.А. Дурново /58, с. 172–184/, дважды специально обращалась к этому памятнику Т.А. Измайлова /225, 226/.

Евангелие Мугни – рукопись, дошедшая до нас в отменной сохранности (ил. 61–62). Она имеет десять хоранов, изображения всех четырех евангелистов с заглавными к их текстам листами и одиннадцать сюжетных миниатюр во весь лист. Миниатюры этой рукописи отмечены ясностью построения, монументальностью всей организации сцен, включением сложного пейзажа, в котором можно уловить реальные черты ландшафта Армении, и архитектуры, на фоне которой движутся большие величавые фигуры. Колорит миниатюр обнаруживает родство с фресковой живописью – широкая гамма с преобладанием голубовато-синих и зеленых тонов отличается некоторой разбеленностью, цветовые ритмы подчеркивают равновесие, продуманную симметричность композиций.

«Архитектурным» отношением к плоскости листа отличаются декоративные страницы хоранов. Дугообразные арки на вытянутых тонких колоннах увенчаны широким антаблементом, в соединении с расположенными тут же растениями и животными они выглядят как фоны в церковных росписях. В Евангелии Мугни мы видим причудливое сочетание узнаваемых видов цветов, птиц и животных с сиринами, сфинксами и грифонами, которое становится характерным для всех армянских рукописей. По-видимому, хоран трактовался не только как сад с ротондой Гроба Господня, но и райский сад, в котором реальное и фантастическое могли сосуществовать, давая простор для творчества. Специально изучавшая эту рукопись Л. Дурново насчитывала на ее страницах, начиная с изображения слона и кончая медузой в «нильской сцене» (не считая сфинксов и сиринов), 34 вида домашних и диких животных и птиц. Большинство из них выглядят вполне естественно и живо, а некоторые, изображенные «со слов» или мало знакомые художнику, узнаются, хотя и искажены. Символика декоративных листов рукописей была заключена в самом сопряжении реальных живых форм с орнаментальным узором, так выражалась мысль о подвластности всего мироздания божественному провидению.

Заглавные листы Евангелия Мугни, новые по типу, предлагают на долгое время основную конструктивную схему – сверху, на всю ширину листа, располагается заставка, похожая по форме и орнаменту на верхнюю часть хорана, обычно – с резным нижним краем, а слева к ней подвешена большая заглавная буква, в рисунок которой включается символ евангелиста.

Лицевые миниатюры Евангелия Мугни, расположенные после тетради хоранов в последовательности, соответствующей событиям жизни Христа, отличаются торжественным спокойствием предопределенного свыше действа. Во всем чувствуются уверенность, глубокое знание сложившихся прие-

73
Евангелие 1268 г. из монастыря Ромкла. Художник Торос Рослин. Неверие Фомы.
The Incredulity of Thomas, miniat.re from the 1268 Gospels from Hromkla monastery, illuminated by Thoros Roslin

мов изображения каждой из сцен цикла. Спокойные, анатомически правильные фигуры в пластично задрапированных одеждах разыгрывают на пейзажных и архитектурных фонах свои заранее известные читателю роли. Смысл события почти не отражается на их лицах, не выражен в жестах, лишь отложившиеся в каноне цветовые контрасты свидетельствуют о драматизме происходящего.

Евангелие Мугни – памятник, аккумулирующий определенные черты целого направления в искусстве Армении XI века и свидетельствующий о включенности страны в культуру своего времени, умении видеть себя на арене событий и идей общехристианского значения с тем тактом и деликатностью, которые могут быть результатом большой профессиональной культуры (отмеченные выше черты родного пейзажа в сценах жизни Спасителя, изображение армянских построек – в частности, в сцене Сошествия Св. Духа и пр.).

К Евангелию Мугни примыкают по характеру несколько известных памятников, в том числе Карсское евангелие (Иерусалим, № 2556), неполно сохранившаяся рукопись 1053 года (М 3593) и др. Все они придерживаются начавшей в то время господствовать византийский иконографии.

Но, как мы уже говорили, параллельно развивались в книжной живописи и другие тенденции, они отложились в целом ряде не менее выдающихся и многозначительных памятников.

В первом из них, Лазаревском евангелии 887 года (М 6200) сохранились четыре листа с хоранами – и только. Но стиль этих миниатюр, повторенный затем в целом ряде памятников, говорит о том, что он имел и более ранние проявления, не дошедшие до наших дней. Предельно простые по форме, с тонкими линиями рисунка, отличающегося какой-то беглой стремительностью, сведенные к прозрачным желтому, красному, зеленому и темно-синему цветам, эти легкие аркады, где колонны, как в народном жилище, составлены из простых брусков дерева, производят чарующее впечатление.

Снова с подобным явлением мы встречаемся в Евангелии 986 года (М 7435), близком по колориту к Лазаревскому. И здесь несколько красок, изготовленных самим мастером вручную из местного сырья, создают радостную и гармоническую комбинацию пятен, расположенных внутри свободного, отражающего живое чувство движения линий. Интересен лист, помещенный в этой рукописи после хоранов, – под аркой изображен в диске крест, водруженный на плетеный постамент. Мотив

74
Евангелие 1287 г.
Благовещение
The Annunciation, miniature from the 1287 Gospels

75
Евангелие 1287 г.
Вход в
Иерусалим
The Entry into Jerusalem, miniature from the 1287 Gospels

этот, как мы знаем, становится ведущим в каменной резьбе хачкаров. Размашистый рисунок, заливка плоскостей красками говорят о том, что не кропотливый спокойный труд, а скорее импульсивность творчества лежала в основе создания этих миниатюр.

По-настоящему судить о названном направлении и оценить его художественные качества нам позволяют рукописи 986 года (М 7735), 1033 года (М 283) и главным образом большая рукопись 1038 года (М 6201). Именно Евангелие 1038 года дает понять, что названное направление в иллюстрировании Священного писания имело свои устоявшиеся принципы, которые проводились с определенной последовательностью /227/. И хотя некоторые черты позволяют сближать эти миниатюры с произведениями народного творчества (приверженность к простым цветовым сочетаниям, разворачивание действия на фоне свободного, пустого листа пергамента, предельно простые обрамления сцен, отсутствие золота, выразительная мимика лиц, достигнутая экспрессивным, «кратким» рисунком, а не светоцветовой моделировкой), в них видна и определенная художественная система (ил. 63, 64). Объяснить эти выдающиеся памятники только близостью к народному творчеству нельзя – в их стройной системе заключена, безусловно, приверженность определенным, хотя и другим, чем для рукописей «академического» круга, образцам. Стиль и иконография в этих рукописях продуманы, они как будто игнорируют существование уже сложившейся к этому времени византийской иконографии и суммы представлений о живописном мастерстве.

Выделим рукопись 1038 года. Размер страниц 41×32 см, фризообразное построение сцен, ритмическое чередование цветовых пятен и линий, ввод чрезвычайно многозначительных моментов – к примеру, неизменно отмечаемое исследователями изображение в сцене Рождества вместе с царями-магами и па-

76
Евангелие 3-й четверти XIII в.
Благовещение
The Annunciation, miniature from the Gospels dated the third quarter of the 13th century

77
Евангелие 3-й четверти XIII в.
Воскрешение Лазаря
The Raising of Lazarus, miniature from the Gospels dated the third quarter of the 13th century

стухов, пришедших к вертепу с «дарами стад своих», – придают миниатюрам этой рукописи особое величие. Содержание сцен выявляется и стремлением всех героев сцены к главному действующему лицу, и направлением линий и жестов, поворотами голов и зрачков глаз, оно подчеркивается и разницей масштаба фигур. Сравнивая два ключевых памятника времени – Евангелие 1038 года и Евангелие Мугни, Л А Дурново писала: «Страстный и стремительный толкователь событий, желающий передать главные обороты [illegible] изображаемой сцены и не особенно задумывающийся над формой, художник памятника 1038 года так не похож на спокойного и уравновешенного рассказчика из Мугни, умудренного большим опытом и богатыми образцами прошлого, уверенно заполняющего по выработанному шаблону привычными частями свою картинную плоскость, – он (автор миниатюр Евангелия Мугни. – *Н.С.*) не выпустил за обрамления миниатюр ангельских крыльев, разрывая их этим приемом, но он и не создал той выразительности лиц и движений, какими проникнут памятник 1038 года. Спокойные навыки академизма противопоставлены в этих двух памятниках пылкой, непосредственной передаче эмоционального творчества» /56, с. 24–25/.

Армянские рукописные книги XI века – самые большие по размеру и с крупным шрифтом. Но не только размер делает их монументальными – вся композиционная и цветовая система миниатюр говорит о сходном подходе к фреске и книжной живописи. Яркий пример отношения к листу пергамента как к плоскости, обращенной к внешнему пространству, являет Евангелие X–XI вв. (М 2877). Монументальностью отличаются, в первую очередь, сюжетные миниатюры этого Евангелия – Благовещение, Рождество и лист с изображением всех четырех евангелистов, стоящих в ряд со своими текстами в руках (ил. 65, 66). Благородная гамма составлена из глубокого яркого синего цвета, различные оттенки которого покрывают небо и одежды, из темно-зеленого тона земли, на котором расположены нижняя часть фигур евангелистов и Марии с архангелом, из ржаво-коричневого, голубого и розового цветов деталей. Массивные, несколько приземистые фигуры Марии и архангела жестами и общим обликом своим напоминают концевые миниатюры Эчмиадзинского евангелия. Фигуры евангелистов, точно погруженные в пространство двух, предельно лаконично изображенных стихий – земли и неба, – отличаются простотой и силой стенописного изображения. Простые линии ниспадающих одежд, незначительная разница жестов, напряженность лиц создают особую «говорящую» силу этих листов.

Своеобразны и хораны данной рукописи – более богатые по цвету, чем листы сюжетных миниатюр, они динамичны по линиям, включают изображения цветущего сада с деревьями, дерущихся петухов, бегущих птиц (ил. 67). Вместе с лицевыми миниатюрами хораны расширяют границы принятых представлений о мире Священного писания, подготавливают те достижения, которыми будет отмечен XIII век. Наиболее ярким выражением [illegible] культуры стала книжная миниатюра

78
Чашоц царя Хетума I. 1286 г.
Три Марии у гроба Господня
The Three Maries by the Sepulchre, miniature from the 1286 Lectionary of King Hetum II

Киликия была самостоятельным армянским государством, возникшим на юго-восточном побережье Малой Азии в результате миграции населения из коренной Армении. Процесс этого переселения начался еще в VII веке после нашествия арабов и продолжался непрерывно, усилившись в XI веке во время войны с Византией и сельджукского нашествия. В результате систематического переселения образуются армянские княжества в Каппадокии, Сирии, Киликии. Небольшое княжество Рубенидов с 1198 года становится самостоятельным Киликийским государством. Географическое положение быстро делает Киликию государством-посредником в большой торговле между Востоком и Западом, она превращается в цветущую страну. Города Киликии – Сис, Тарс, Мараш, Маместия, ее крепости, такие как Ламброн, ее торговые порты, многочисленные монастыри, известные своими скрипториями и школами миниатюристов-художников, – Ромкла, Скевра, Грнер, Акнер, – становятся очагами новой культуры, ориентированной на царский двор и городскую знать. Киликийская школа армянской миниатюры всегда была в центре внимания ученых. Ей посвящены книги Л. Азаряна /10/ и В. Казаряна /76/. С. Дер-Нерсисян рассматривает книжную живопись Киликии как вполне самостоятельную ветвь и одновременно – органическую часть армянской изобразительной культуры /213, с. 123–162/.

Первые киликийские рукописные книги еще ощутимо ориентированы на образцы книжной миниатюры коренной Армении X–XI веков. Это несколько евангелий XII века (в коллекции Матенадарана можно отнести сюда Евангелие 1166 года – М 7347, и Евангелие под номером 7337). Этапы постепенного развития видны на рукописях последующих десятилетий, особенно на небольшом Нареке (молитвенник Григора Нарекаци) 1173 года (М 1568) мы уже видим проявления «киликийского» начала – ювелирную отделку всего изображения, тончайшую работу художника, не задумывающегося над техническими проблемами – они в его власти, он ими безукоризненно владеет. Намек на портретное сходство во всех четырех изображениях Григора Нарекаци, звенящее золото фонов, изящество орнаментики делают эту книгу не только религиозным текстом, обогащенным произведениями миниатюрной живописи, но и образцом высокого профессионально-ремесленного мастерства (ил. 68). Это свойство становится постоянным для книг, изготовленных в Киликии. Поначалу в них бросается в глаза чрезвычайная разработанность орнаментики –

хораны, заставки, маргинальные знаки получают ювелирную завершенность: металл, драгоценные камни, эмали возникают как художественные аналогии этих страниц. Но одновременно в Киликии приобретает особый характер и лицевая миниатюра, многолюдная сцена, где имеющее характер «вечной истины» евангельское событие получает яркость наблюденного факта. Разумеется, сказанное относится к шедеврам киликийской живописи, в первую очередь – к работам Тороса Рослина, художника, подписанные рукописи которого составляют вершину развития школы. Миниатюры Рослина сочетают фанта-

79
Чашоц царя Хетума II 1286 г.
Снятие с креста и Положение во гроб
The Deposition and The Entombment, miniatures from the 1286 Lectionary of King Hetum II

стически разработанный орнаментальный декор с размышлением над евангельским текстом и интересной его интерпретацией. Чуткое ко всем влияниям, искусство книжной живописи отразило своеобразие жизни маленького приморского государства, его контакты со всем миром, вплоть до Дальнего Востока, его быт, включавший в себя эллинское начало.

Хораны киликийских рукописей XIII века становятся ареной для размещения всевозможных изображений. Крошечные фигурки святых, символы евангелистов, животные, пернатые составляют своеобразную бурлящую картину, в которой религиозная символика сочетается с живыми наблюдениями современной жизни, создавая феномен искусства – «очей очарованье». Особенность художественного облика киликийской книги – ее чрезвычайно смелый цветовой строй, основанный не на преобладании одного тона, а на предельном богатстве сочетаний. За рукописями вырисовывается фигура заказчика – просвещенного вельможи, составляющего свою личную библиотеку из шедевров искусства, поручающего иллюстрирование своих книг прославленным мастерам. В рукописи появляется портрет заказчика в момент общения с богом.

Меценаты киликийских художников – цари, католикосы, богатые вельможи – становятся в каком-то смысле инициаторами художественного подъема. Не случайно с некоторыми из них сопоставительно связать само появление в расцвет определенной монастырской школы: таким был католикос Константин I, бывший церковным главой Киликии с 1221 по 1267 год, при ком переживает расцвет монастырский скрипторий Ромкла. Имеется ряд прекрасных и богато иллюстрированных рукописей, заказчиком которых был Константин I (208, с. 30).

Несколько киликийских рукописей как бы знаменуют ступени развития: это Евангелие 1211 года (М 987), Евангелие 1237 года (М 3033). Вместе с одной из наиболее прославленных рукописей XIII века – Евангелием Смбата Гундестабля (М 7644) – они демонстрируют процесс завершения системы украшения книги миниатюрами: лицевые портреты миниатюристов, хораны, первые из которых включают портреты Евсевия и Карпиана (в них расположен текст послания Евсевия), заставки к текстам, заглавные буквы, включающие в свой рисунок символы евангелистов, рассеянные на полях орнаментальные украшения и вязкая каллиграфия текста создают определенное графическое и живописное единство (ил. 89).

Очень полной, содержащей и житийные миниатюры киликийской рукописью является Евангелие 8-ми художников (М 7651). Оно было заказано в третьей четверти XIII века в одной из больших живописных мастерских, причем тетради с текстом и оставленными для миниатюр местами были розданы шести художникам. Это была рукопись, в которой иллюстрировано каждое евангелие (обычно в армянских рукописях сцена,

90
Евангелие 1302 г. Художник Момик. Оплакивание. Три Марии у гроба Господня
Pietà and The Three Maries by the Sepulchre
Miniatures by Momik in the 1302 Gospels

91
Евангелие 1323 г. Художник Торос Таронаци. Хоран со сценой «Св. Георгий, убивающий дракона»
Page with khoran border showing St. George and the Dragon by Thoros Taronatzi, from the 1323 Gospels

иллюстрированная в одном из евангелий, уже не изображается в другом, таким образом сам житийный цикл остается для всей книги одним). Рукопись обнаруживает этапы работы, так как она осталась по какой-то причине незавершенной, мы можем видеть, что художники делали большое количество контурных рисунков, постепенно расцвечивая их. Много позже, в 1332 году, Евангелие это передано было художнику Саркису Пицаку, который вместе со своим учеником добавил несколько сцен, прошелся кистью по незавершенным рисункам. Именно участие двух мастеров XIV века и дало название рукописи – Евангелие 8-ми художников, хотя первоначально авторов было шесть. Обо всем этом пишет севастийский епископ Степанос в памятной записи-ишатакаране этого Евангелия /75/.

Рукопись 8-ми художников обнаруживает несколько рук, несколько творческих манер в границах общих представлений о задаче, в этом смысле она представляет особый интерес – здесь можно воочию увидеть, что же такое индивидуальность и каков ее удельный вес в каноническом искусстве. Вдохновением и мастерством, подлинной магией искусства обладают миниатюры двух из них, особенно автора первой тетради, чьи стремительно движущиеся персонажи оживленно действуют на свободном фоне пергамента, то сбиваясь в группы, то оставаясь в одиночестве между редко расположенными скалами, деревьями, зданиями (ил. 70, 71, 72). Ощущается знакомство художников с византийскими рукописями конца XI века, которые обнаруживают в это время своего рода «вторую волну» эллинизма – неожиданное восстановление некоторых мотивов живописи поздней античности, с ее любовью к передаче мимолетного жеста, летящим от порыва ветра или резкого движения драпировкам, театральной аффектацией в самой передаче события. Всегда те же евангельские тексты теперь дробятся на сотни актов, каждое слово может стать сюжетом для миниатюриста киликийской школы, он может «разыграть» в изображениях все действие Писания. Не довольствуясь листом, художник вводит иллюстрации в текст, раздвигая его, фризами размещая крохотные сценки. Это принцип, представленный в одновременной миниатюре Византии: Евангелие 8-ми художников следует почти дословно таким ее образцам, как Евангелие VI.23 Библиотеки Лауренциана /234/.

Анатомически правильные фигуры киликийских миниатюр периода расцвета изображены в уверенных и точных движениях, античные одежды главных действующих лиц и модные для того времени костюмы на второстепенных персонажах облегают фигуры и выявляют движения. Лица – без специального намека на какую-либо национальную принадлежность – тщательно обработаны, мимика (особенно, когда речь идет о трагическом переживании) выразительна.

К 1256 году относится первое подписное Евангелие Тороса Рослина – «Зейтунское». Кроме него, художник оставил еще шесть подписанных рукописей: Евангелие 1260 года из Иерусалимской армянской патриархии (№ 260); Евангелие 1262 года из Галереи Уолтера в Балтиморе, США (№ 539); Евангелие 1262 года из Иерусалимской армянской патриархии (№ 2660); там же – Евангелие 1265 года (№ 1956) и Требник 1266 (№ 2027); и, наконец, – Евангелие 1268 года (М 10/675; ил. 73). Это было время царствования Хетума I – жизнь самого выдающегося мастера падает на время наибольшего расцвета страны. Характеристика стиля и особенностей рукописей, иллюстрированных Рослином, содержится в работах С. Дер-Нерсисян, из советских исследователей о нем писали в трудах общего характера Л. Дурново, Л. Азарян, В. Казарян, специально – И. Дрампян /44, 190/.

Одновременно с Рослином в Киликии работали и другие

Библия 1314 г. Художник
Рождество
The Nativity, miniature by Awagh
in the 1314 Bible

крупные мастера. Киликийские рукописи середины и третьей четверти XIII века в совокупности обрисовывают богатую тенденциями художественную жизнь, основная черта которой – оригинальность. Памятники киликийской живописи отличаются и от византийских, и от мусульманских рукописей этого периода, отражая одновременно широкое знакомство с ними.

Среди книг, созданных в Киликии, в коллекции Матенадарана выделяются три – Евангелие 70-х – 80-х годов XIII века (М 9422), Евангелие 1287 года (М 197) и Праздничная минея (Чашоц) царя Хетума II, исполненная в 1286 году (М 979; ил. 74–79). Эти три шедевра объединяют несколько важных черт, отличая их от работ Тороса Рослина: гораздо более открытое выражение сильных чувств заставляет авторов вводить новое в известный арсенал художественных средств. Движение вносится даже в сцены, где нет особого действия, фигуры полны порыва, пейзаж пронизан динамикой. Ощущение чрезвычайности, чудесности событий подчеркнуто и неожиданными изменениями цвета на разных участках тканей, широким использованием золотых штрихов. Совершенно нов тут и сам характер орнаментики, ее насыщенность сценами, полными, безусловно, не только декоративного, но и сокровенного символического смысла. У трех названных рукописей нет в этом смысле соперников: каждый миллиметр хоранов можно рассматривать и расшифровывать, причем это не набор мотивов, в них есть определенная связующая мысль. Изображая танцующих и музицирующих людей, всадников, сцены борьбы животных, экзотических зверей, предметы искусства, художник вводит нас в саму жизнь своего времени, поданную как богатое и увлекательное зрелище.

Сюжетные миниатюры этих рукописей также содержат интерес к происходящему в жизни – к человеческим переживаниям, к поведению и жестам людей в определенных ситуациях, причем поведению и главных действующих лиц, и множества очевидцев, «бывших при сем». Свободно изображая пластику движений, нисколько не затрудняясь в передаче сложных положений тел, художники проявляют и наблюдательность, и безукоризненное мастерство: отчаяние матери, растерянность друзей перед лицом несчастья, напряженность и обреченность Христа, любопытство зевак, – мы входим в круг человеческих чувств, еще шаг – и мы войдем в круг нравственных оценок, которые становятся основным интересом для художников следующего этапа истории европейского искусства. Этого этапа в развитом виде армянское искусство не знало. Вершины киликийской миниатюры остаются в пределах характерного для средневековья отношения к задачам и целям искусства. Можно только отметить чрезвычайное расширение границ этих задач, смелое включение мира реальных образов в состав изображения, желание сблизить героев Священного писания с реальными людьми, провести идею общности происходивших когда-то событий с теми, которые ежедневно происходят. Мастерство и поэтический дар художника позволили создать образы, безусловно имеющие глубоко человеческое содержание. Достаточно взглянуть на Благовещение из Евангелия 70–80-х годов XIII века, Снятие с креста из Чашоца 1286 года, Рождество или Сошествие во ад из Евангелия 1287 года, чтобы понять, как далеко ушли киликийские мастера от своих предшественников не только во внешнем блеске своих работ, но и в их поэтике. Дуччо, Симоне Мартини – вот имена, которые видятся в одном ряду с художниками Киликии середины и конца XIII века.

Отличительная черта этих трех рукописей Матенадарана – применение разных приемов, их комбинации, обращение то к одному, то к другому, в зависимости от искомого эффекта. Эмальерная плотность детали сочетается с прозрачной цветовой поверхностью, линия то кажется живой, гибко следующей чувству, то приобретает характер тончайшей белой штриховки, мелкой сетью наложенной на форму. Золото применяется тоже в разных своих функциях – то оно создает звенящий фон события (как в Благовещении), олицетворяя небо, то становится равноправной краской внутри узора, подчеркивающей его металлический, буквально золотой характер, то совершенно отвлеченно, по канону, моделирует объемы сетью «асиста», не дающего формам стать реальными, именно потому, что на них накинута эта золотая штриховка. И все эти приемы сменяют друг друга, создавая чрезвычайное богатство впечатлений, подлинный праздник для глаз. Взор человека, держащего в руках рукопись, может скользить вслед за движением фигур, может останавливаться, привлеченный особенно ярко вспыхнувшей или замысловатой деталью, может, наконец, покоиться часами на поверхности, имеющей завораживающий характер узора, за которым стоит глубокий подтекст, пусть прямо не читаемый, но вполне ощутимый нами.

Расцвет киликийской книжной живописи был прерван событиями самой истории. Сначала – упадок, тут же отразившийся на качестве иллюстрированных книг: они становятся «механистичнее», лишаются того дыхания вдохновенного творчества,

которое чувствуется в рукописях третьей четверти XIII века, постоянное повторение уже открытых приемов выхолащивает из них жизнь – такими были работы Саркиса Пицака, прославленного мастера XIV века, оставившего более 30-ти известных подписанных рукописей /75, с. 184–185/. Затем – падение Киликии, исчезновение монастырских центров, эмиграция художников и каллиграфов, увоз книг, созданных тут ранее.

Отголосками киликийских достижений питаются художники, работавшие в созданных в это время колониях, в Крыму, главным образом в Сурхате, а также в коренной Армении, в Сюнике. Здесь, при монастыре Гладзор, работало немалое число миниатюристов, творчество которых сознательно ориентировалось на киликийские образцы, с тем чтобы удержать уровень, который уже был достигнут. Тирос Таронаци и Момик – два мастера, с именами которых связан целый круг памятников. Работам этих мастеров нельзя отказать и в самобытности, и в попытках отразить в миниатюрах новые веяния. И все же правы те исследователи, которые усматривают в рукописях XIV века лишь консервацию, а затем – постепенный упадок тенденций, проявленных в киликийской миниатюре. Вершина ее развития была пройдена в третьей четверти и в 80-х годах XIII века.

Среди рукописей Тороса Таронаци особо отмечается Библия 1318 года (М 206), это одна из немногих армянских иллюстрированных Библий. Ее многочисленные миниатюры включают впечатления от какой-то, по-видимому, латинской рукописи: костюмы, формы вооружения, готические детали зданий говорят о подобном знакомстве. Но и в творчестве самого Тороса Таронаци, и в армянской миниатюре в целом, этот случай остался единичным.

Как Библия 1318 года, так и Евангелие 1323 года (М 6289) характеризуют Тороса Таронаци мастером, гораздо более самостоятельно себя чувствовавшим в декоративных частях своих иллюстраций (здесь им созданы новые по типу маргинальные знаки, заглавные буквы, по-иному комбинирующие антропоморфные и зооморфные мотивы) /208, с. 71, примеч. 175; 213, с. 220–224/. Интересны его прихоранные украшения, своего рода сценки: архангел ослепляет связанного сатану, св. Георгий убивает змия, охотится за куропаткой орел и пр. (ил. 81). Пастухи и гимнасты, сирины и птицы на высоких ногах украшают поля Евангелия 1323 года.

Своеобразен колорит рукописей Тороса Таронаци, строящийся на контрасте голубого и красного. По-своему он применяет и золото – не звенящей листовой поверхностью, а в виде присыпки на зеленом фоне, что создает особый эффект мерцания.

Связи с киликийской миниатюрой обнаруживает и маленькое Евангелие 1302 года (М 6792), подписанное Момиком (ил. 80). Архитектор и скульптор, работами которого во многом очерчивается лицо сюникской школы в XIV веке, он проявил себя и как наделенный вкусом и умением миниатюрист. На фоне довольно сложной архитектуры и насыщенных цветом пейзажей здесь действуют подвижные фигурки в светлых одеждах, с оживленными лицами и бурной жестикуляцией.

Воздействие киликийских образцов можно наблюдать еще очень долго. Оно есть, в частности, в творчестве Авага, выдающегося миниатюриста XIV века, биография которого, известная нам по яшатакаранам, включает в путешествие в Киликию /213, с. 224–225/. Основное, что объединяет выполненные им на протяжении трех десятилетий рукописи, – чрезвычайная динамика изображений, которую А. Свирин даже называет «экзальтацией» /143, с. 97/. Верен Аваг и некоторым облюбованным приемам и мотивам: линия нижнего плана его миниатюр – всегда трава и цветы, как будто колышущиеся от порыва ветра. Верен он и своему излюбленному типу лиц, в частности отмеченному большой красотой и силой типу голубоглазого Христа.

Оставаясь в пределах сложившейся канонической иконографии, Аваг, однако, вводит и свое – автопортрет и портрет заказчика Аслана в Деисусе Евангелия 1330 года (М 7650), чету заказчиков – парона Сурхатмиша и его жену Беки-Хатун – в Рождество Евангелия 1358 года. Живописная, свободная манера Аваг эволюционирует, не теряя черт уверенности и мастерства, в сторону большей графичности, «рисованности» (ил. 82).

Но армянская миниатюра XIII–XIV веков, естественно, не исчерпывается киликийской школой и примыкавшими к ней явлениями – новая книжная культура, о которой мы говорили, развивается в это же время и в коренной Армении. Она более простая и монументальная по характеру, сохраняет исключительный по силе выражения язык, не имеющий прямых аналогий в современной ей книжной живописи.

Здесь в первую очередь стоит отметить рукописи, происходящие из Хачена и украшенные по заказу княжеской семьи, – это Евангелие князя Вахтанга (М 378) и Евангелие княгини Ванени, датируемое 1224 годом (М 4823). Своеобразие этих руко-

83
Евангелие княгини Вачени
1224 г. Евангелист Иоанн с
учеником Прохором
St John the Evangelist and His
Pupil Prochorus, miniature from
the 1224 Gospels of Princess
Vatchi

писей, проявленное и в носящих декоративный характер миниатюрах (хоранах, заставках, маргиналиях), и в изображениях евангелистов (они сохранились только во втором из названных Евангелий), позволяет составить представление о том, что можно было бы назвать «хаченской группой» (ил. 83, 84).

Декоративная часть этих книг проста – орнамент не отличается утонченностью, он крупноват. Но в темпераментность линий, рисунка, в блеск чистых и густых красок внесена активность подлинного творчества. Евангелисты помещены на золотистом фоне, обрамленном широкой яркой орнаментальной каймой. Фигуры их анатомически совершенно неправильны, хотя движения вполне понятны, одежда драпируется широкими складками, почти не связанными с конструкцией тела и создающими свой прихотливый орнамент. Краски нанесены ровными плоскостями, ничто не выдает желания передать объем светотеневой лепкой формы. Но, несмотря на «простоту», эти миниатюры запоминаются красотой расположения фигур на листе, большим вкусом, проявленным в сочетаниях нескольких цветов, они очень хороши по оттенкам. Плоские лица евангелистов, с чертами, нанесенными тонкой линией, закатившимися зрачками, отражают напряжение момента – спустившегося на них божественного откровения.

В хаченских рукописях есть своего рода двойственность – исполненные для богатого феодала, они выполнены на прекрасном пергаменте, обильно вызолочены – художник не чувствовал себя стесненным в выборе красок и их ограниченная по количеству цветов гамма очень изысканна. Но в самом стиле изображений проявлено нечто иное: впечатление дости-

84
Евангелие князя Вахтанга Хаченского начала XIII в.
Хоран
Page with khoran border from the early 13th-century Gospels of Prince Vakhtang Khachenetsi

85
Ахтальское евангелие 1211 г.
Художник Маркарэ
Вход в Иерусалим
The Entry into Jerusalem, miniature by Markarah from the 1211 Haghbat Gospels

[illegible]
Евангелие Таргманчац
1232 г. Художник Григор
Благовещение
The Annunciation, miniature
from the 1232 Targmanchatz
Gospels, illuminated by Grigor

87
[illegible]
[illegible]
The Last Supper, miniature from
the 1232 Targmanchatz
Gospels, illuminated by Grigor

гается не мастерством отделки, не профессиональной выучкой – талант и творческий порыв становятся его источником. И, вероятно, именно эта непосредственность дает возможность художнику проявить силу своих чувств и свое ощущение чрезвычайности изображенного события.

Чуть раньше по времени было выполнено Ахпатское евангелие 1211 года художником Маркаре (М 6288), в котором, кроме декоративных листов и изображений четырех евангелистов, есть и две сюжетные миниатюры: портреты заказчиков перед Христом и сцена Входа в Иерусалим – большая миниатюра, подающая событие как торжественную сцену встречи горожанами именитого гостя (вл. 85). Все участники, кроме Христа и двух апостолов (за которыми навсегда иконографически были закреплены хитон и гиматий), одеты в восточные светские костюмы; нарядный дом, из которого выходит хозяин, деревья, с которых юноши срубают ветви и передают их дочерям хозяина, слуга, стелющий одежду перед Христом, – все удивительно реально. Подобный подход к «историческому» евангельскому событию, как бытовому и возможному в повседневной жизни, говорит о переменах, которые происходили в мировоззрении людей, меняя их отношение к религии и к себе, меняя их требования к искусству своего времени.

Евангелие 1297 г. Художник Григор Татеваци. Рождество и поклонение волхвов
The Nativity and The Adoration of the Magi
Miniatures from the 1297 Gospels

89
Евангелие 1297 г. Художник Григор Татеваци. Распятие
The Crucifixion, miniature from the 1297 Gospels, illuminated by Grigor Tatevatzi

У хоранов этой рукописи изображены двое юношей с кувшином и рыбой, юноша, сидящий в саду и играющий на сазе, монахи. Все жизненно, во всем сквозит интерес к окружающему быту со стороны художника /56, с. 49; 213, с. 214–215/.

Вершиной, своего рода итогом этого этапа развития миниатюры в коренной Армении, хотя, как уже говорилось, и стоящей несколько в отдалении от других иллюстрированных рукописей, можно считать Евангелие Таргманчац 1232 года (М 2743). Особое внимание в этой рукописи привлекают лицевые сюжетные миниатюры, где в границах принятой иконографии, на основе важнейших событий жизни Христа, художник трактует свое понимание жизни.

В миниатюрах Евангелия Таргманчац нет бытовых «оживляющих» деталей или, скорее, они не заметны, потому что не являются предметом, специально занимающим художника (ишатакаран донес до нас его имя «Григор»). Его внимание сосредоточено на действии, на героях, на самой атмосфере события. Изобразительная система этих миниатюр построена на контрасте, понятом в самом широком смысле слова – как контраст темного и яркого пятна, угловатой и округлой формы, как противопоставление масс, расположенных друг против друга, контраст движущейся формы и формы, исполненной статики. Каждый лист – столкновение начал, и это в первую очередь становится объяснением события. Контраст сказывается в самом линейном построении миниатюр на диагоналях (Крещение, Явление ангела женам, Сошествие во ад и др.), он пронизывает архитектуру, где вертикальные окна соприкасаются с горизонтальными членениями, мягкие округлые

Евангелие 1306 г.
Взятие под стражу
The Arrest of Christ in the Garden of Gethsemane, miniature from the 1306 Gospels

1

1
Евангелие 1397 г. Художник Ростакес. Благовещение
The Annunciation, miniature from the 1397 Gospels, illuminated by Rostakes

82
Евангелие 1462 г. Жертвоприношение Авраама
The Sacrifice of Isaac, miniature from the 1462 Gospels

складки одежд контрастируют с острыми блоками гранитных скал. Такой же резкостью трактовки отличаются лица: зеленоватые, глубокие глазные впадины выделяются на рельефных частях, придавая взорам притягательность и силу.

Эмоциональный накал подчеркивается в первую очередь цветом: большинство красок в миниатюрах Евангелия Таргманчац – темные тона синего, коричневого, лилового, серого. Они составляют основу для вспыхивающего ярко-розового и голубого, для светло-красного и белого, которые молниями озаряют листы, придавая событиям трагическую остроту.

Новое в этой рукописи – безусловное присутствие определенной нравственной характеристики событий, их не отвлеченная, а человеческая оценка. Поэзия глубоко личного переживания пронизывает миниатюры, создает их магию. Ощущение душевной тревоги перед неизбежностью – вот что становится очевидным при взгляде на такие листы, как Благовещение (ил. 86) или Тайная вечеря (ил. 87) Евангелия Таргманчац. Этот характер самой подачи евангельской истории позволяет связывать весь содержательный строй памятника с историческими событиями времени, с предчувствием хлынувшей на Армению волны монгольского нашествия.

Евангелие Таргманчац представляется своего рода завершением той тенденции, которая была начата в армянской книжной живописи концевыми миниатюрами Эчмиадзинского евангелия, Евангелиями Мугни и первой четверти XII века (М 2877). Высокая профессиональность, значительность изображений, их одухотворение мыслями и чувствами своего времени – такие качества Евангелия Таргманчац в дальнейшем уже не повторяются, хотя внешнее сходство с этим памятником можно усматривать в миниатюрах более позднего времени – конца XIV–XV века, – выходивших из стен Татевского монастыря и поэтому объединенных в «татевскую школу».

Рукописи татевской школы связываются с именем Григора Татеваци, ученого и общественного деятеля, от которого сохранилась и украшенная им живописью рукопись (М 7482; ил. 88, 89). Рассматривая характерные признаки татевских рукописей (школа эта существовала вплоть до XVII века), можно увидеть в них своеобразное сочетание верности композиционным схемам, трактовке фигур и архитектурных фонов, уже сложившимся в наиболее известных шедеврах миниатюры Армении, с орнаментикой и динамичностью рисунка, свойственным народному искусству. Листы миниатюр покрываются сплошь мотивами, взятыми из живой природы – цветы и травы в стиле ни-

боечного узора ложатся на фоны и одежды действующих лиц, орнаментализируется сам рисунок. Впрочем, эта тенденция «всеобщей орнаментализации» берет верх позже, в работах мастеров XVII века, в первую очередь в работах эрзрумцев.

Деление на школы, группы, стилистические направления, начавшееся издавна и вполне видимое в XIII веке, делается особенно определенным начиная с XIV века. Иконография и стиль определяют в это время родство некоторых групп памятников, даже если ишатакараны не дают возможности локализовать их одним местом создания. Так, целый ряд хранящихся в Матенадаране рукописей придерживается той иконографии и стилистики, которые были предложены Евангелиями 1033 и 1038 годов. Такова рукопись 1306 года (М 4806), где евангельские события даются в подчеркнуто бытовой атмосфере, а занимательный рассказ о событиях (Шествие войск, Принесение дани и пр.) ведется с перетягиванием действия со страницы на страницу, причем – с подчеркнутым интересом и волнением (ил. 90).

Чашоц 1358 г. Вознесение
The Ascension, miniature from the 1358 Lectionary

Мы говорили, что киликийскую школу армянской миниатюры лучше всего рассматривать по контрасту с васпураканской школой: в самом деле, они выглядят не просто как два полюса одного явления, а как явления с разной природой. И только имея в виду начало пути средневековой книжной живописи в Армении, где как в зерне содержались все развившиеся впоследствии тенденции, можно рассматривать их в границах одного текста.

Васпураканская школа – продукт особой жизни княжества, расположенного вокруг озера Ван, жизни, оторванной от культурных ориентиров на Византию и Запад. Здесь воспринимали гораздо острее веяния, идущие с Востока и Юга, в частности – из Сирии, и сохраняли в течение очень долгого срока приверженность определенной твердой схеме иллюстрирования религиозного текста. В последние годы миниатюра Васпуракана привлекла внимание исследователей /13, 64/.

Внутри васпураканской школы можно увидеть несколько ответвлений, но для всех них в равной мере становится характерной архаическая, восходящая к сирийским образцам иконография лицевых миниатюр и линеарное решение орнаментальных листов – заставок, маргинальных знаков. Роднят их и все технические и художественные приемы: простой подбор трех-четырех красок, акварельная техника, исполнение на бумаге, отсутствие фона и сведение обстановки к предельно «кратким» деталям, орнаментальная трактовка складок одежд, превращающая фигуры в своего рода грубоватый скульптурный рельеф, и, пожалуй, основное – графическое изображение предельно выразительных, хотя и однообразных лиц. Скрещение взглядов персонажей, направленность этих напряженных взглядов к зрителю – свойство всех рукописей обширной васпураканской школы.

Действие разворачивается ярусами, переходя со страницы на страницу, пронизывая всю тетрадь сюжетных миниатюр, предвосхищающих евангельский текст этих рукописей. Здесь неожиданно снова всплывают сюжеты, присутствовавшие в рукописях X–XI веков, а затем оставленные: Жертвоприношение Авраама, Принесение даров новорожденному Христу пастухами, Крещение только при двух участниках – Христе и Иоанне Крестителе и прочее.

Хотя памятные записи васпураканских рукописей донесли до нас имена их создателей, однако сами работы миниатюристов дают мало оснований для разговора об их индивидуальных особенностях, они очень близки друг к другу и могли бы при-

94
Евангелие 1356 г. Художник Мхитар Анеци. Благовещение
The Annunciation, miniature from the 1356 Gospels, illuminated by Mkhitar Anetzi

95
Евангелие 1610 г. Художник Акоп Джугаеци. Вознесение
The Ascension, miniature from the 1610 Gospels, illuminated by Hakop Djugaetzi

надлежать одному автору. У разных мастеров мы встречаем не просто идентичный круг сюжетов и характер их размещения, не только одну гамму и одинаковый рисунок фигур, но и полное совпадение второстепенных деталей. Подобная «механистичность» васпураканской миниатюры, при очень большом количестве созданных тут книг, может быть понята в том смысле, в каком народное творчество создавало постоянный устный повтор разными лицами одних и тех же сказок или народных песен, с их полной идентичностью на протяжении веков и несущественными отклонениями вариантов (ил. 91, 92).

Армянские иллюстрированные рукописные книги появляются, как мы уже отмечали, в городах вне Армении, где были монастыри и школы, где жило армянское население. Можно говорить о крымской школе (ил. 93) /90/, об армянской миниатюре в городах Ирана, в частности – Султание. Здесь работал Мхитар Анеци, в Евангелии 1356 года (М 7740) очень ярко отразивший черты искусства Ирана (ил. 94). В XVII веке складывается армянская живописная школа в Новой Джульфе, оставившая немало памятников миниатюры, станковой живописи и декоративных росписей. Появляются украшенные миниатюрами рукописи в Италии, в Тифлисе и пр.

Созданию рукописной книги стало мешать и распространение печатных книг на армянском языке, первая из которых была издана в Венеции в 1512 году /95, 229/. Миниатюру заменяют принятые в печатных книгах гравюры. Последним в ряду выдающихся армянских мастеров книжной живописи может быть назван Акоп Джугаеци, совершенно индивидуально отразивший черты поздних школ армянской миниатюры, в частности – эрзрумской /56, с. 51/. Его Евангелие 1610 года (М 7639), созданное по заказу Ходжи Аветика, являет пример свободной трактовки евангельских сцен. Этим именем можно завершить рассмотрение тысячелетней истории армянской книжной живописи (ил. 95).

В заключение можно сказать, что армянская миниатюра – явление чрезвычайно богатое по количеству проявленных в нем идейных и художественных тенденций, развивающееся во многих направлениях. Ее особенность – в обилии памятников, которое дает возможность анализировать почти все тенденции не на одной, а на нескольких, иногда – множестве рукописей и проследить развитие стиля и трактовок сюжетов. Наследие армянской миниатюры интересно не только само по себе, как явление искусства, возникшее в этой стране и у этого народа, но и своими многоразличными связями со всем миром, отражением черт искусства других народов и стран, сохранением черт искусства более ранних эпох.

В этом смысле армянские памятники представляют интерес для медиевиста, какая бы страна ни была предметом его специального изучения.

ПРИКЛАДНЫЕ ИСКУССТВА

Характер зодчества и изобразительных искусств отражался на прикладных видах творчества, отмечая их формы своими закономерностями. Сходство подхода роднит их, прикладные искусства как бы перекладывают на свой лад определенные принципы, приближают их к себе, к своему материалу, перефразируя формы архитектуры, приспосабливая к предмету изобразительные мотивы. Есть глубокое внутреннее родство между декоративными скульптурными рельефами, надгробиями и хачкарами, монументальными росписями, оформлением рукописных книг и керамическими изделиями, предметами из дерева и металла: тектонические принципы, сам подход к таким понятиям, как масштаб, форма, декор, в любом виде творчества в средневековой Армении отмечен духом общности.

Керамическая посуда V–VII веков не сохранилась, но ее формы нам известны по каменным изображениям кувшинов, помещенным на карнизах северной стены храма в Птгни (VI в.). Они составляют оригинальный декоративный ряд, входят в сдержанный убор храма.

Среди керамических изделий, найденных в Ани, а также при раскопках Двина /183, 185, 186, 187/, есть образцы, которые можно отнести к X–XI векам. Эта простая крашеная керамика, крестьянские кувшины-«карасы», служившие для хранения продуктов, самая простая бытовая «тара». Их обычный декор – рельеф в виде ленты с изображением домашних животных. Эти керамические изделия связаны с очень глубокими пластами местной культуры, в них отразились мотивы, характерные для керамики земледельческих и скотоводческих районов. Продуманная, тяжеловесная функциональность их формы – характерная примета народного гончарства (ил. 96, 97).

Археологические экспедиции расширили материал керамики следующего периода – XI–XIII веков. Это разнообразнейшие по формам и силуэтам сосуды – чаши, блюда, кувшины, – покрытые поливой. Их декор, наравне с формой, связан типологически со всей керамикой этого времени, ходившей по свету. Широкие торговые связи Армении делали доступными изделия многих стран, вводили в привычный обиход привозные формы: остатки керамики, созданной во всех концах тогдашнего культурного мира вплоть до Китая, были найдены при раскопках древних армянских столиц. Но бóльшая часть изделий, обнаруженных в развалинах Ани и датируемых XII–XIII веками, создавалась здесь же, это были изделия местного производства. По техническим исполнениям, по декоративным приемам и самым использованным изобразительным и орнаментальным мотивам, по цветовой гамме эти изделия, разделяясь на группы, находят близкие аналогии в керамике Персии и Византии своего времени. В них проявляется в осязаемой форме то связующее положение, которое занимала Армения в Передней Азии, связь между Византией и Персией шла часто через Армению: в течение всех средних веков купцы двигались по этим путям навстречу друг другу /137, с. 30–31/.

Однако общность мотивов и технических приемов, которые обнаруживает поливная керамика всего этого района, не могла быть результатом только перевоза изделий. Было и общение самих мастеров, ремесленники путешествовали, жили в разных городах и странах, это была наиболее подвижная часть населения тогдашнего культурного мира. В керамике, произведенной в Ани и Двине, можно обнаружить следы знакомства с византийскими образцами, с персидскими глазурованными чашами и блюдами /187, с. 18–19; 25, с. 20 и 315–317/. Здесь можно встретить те же излюбленные силуэты и формы, те же изображения животных и птиц, орнаментированный куфи, четырехлистник. Здесь всадники и стоящие человеческие фигуры, беседы, охоты, сирины – распространенные «бродячие мотивы» эпохи (ил. 98). На материале керамики – самого древнего и самого «мирного» из прикладных искусств, по тонкому замечанию известного византиниста А.В. Банк, взаимодействие культур выявляется особенно доказательно и зримо. «Скупые письменные данные, обычно свидетельствующие больше о враждебных, чем о дружественных связях различных областей, могут быть обогащены вещественными источниками, наглядно и ярко демонстрирующими живое переплетение стран Востока и Запада, культурную и социальную общность различных народов» /137, с. 184/. Причем по источникам известно, что роль армянских ремесленников в искусстве Передней Азии была очень велика /18, 98/.

Раннюю группу анийской поливной керамики составляют фаянсовые чаши, покрытые синей глазурью, а также изделия, расписанные люстром, с процарапанными или свободно нарисованными кистью изображениями птиц и зверей. Они были обнаружены в 1907 году при раскопках дворца и датируются серединой XI века, потому что были засыпаны при взятии Ани войсками Алп-Арслана в 1065 году. Сходные изделия были найдены и при раскопках жилых домов (сезон 1912 г.), построенных в XII веке. Некоторые из этих предметов, в частности [illegible] чаша с сирином, находят аналогии в византийской керамике, другие примыкают к керамике XI–XIII веков,

найденной в Самарканде, Фостате (Каир), Самарре /186, с. 28–30/.

Интересно, что декоративный живописный эффект глазурованных глиняных поверхностей использовался не только в области посуды. Имеются упоминания о существовании керамических икон в Армении XIV–XV веков, в частности в армянских церквах Иерусалима и Новой Джульфы /201, 202/.

Среди произведений прикладного искусства особое место занимают изделия из металла, найденные в Ани, в развалинах трехъярусного храма св. Григория, построенного при царе Гагике I («Гагикашен»). Это медная люстра-лампадофор принятой в Византии в XI веке формы и бронзовые кадильницы со скульптурными изображениями евангельских сцен.

Лампадофор /102, с. 64–65/ как бы вырезан из листа ножницами. Широкий обод, подвешенный на цепях, очень легкий благодаря вырезанным в нем сквозным медальонам с изображениями птиц и тонким кольцам для держания самих лампад, прикрепленным к краям, кажется прозрачным: ажурная металлическая конструкция висит в воздухе, как бы растворяясь в нем. Легко представить себе эффект такой люстры при зажженных лампадах, в высоте, под куполом, в колышущемся дыму кадильниц.

Бронзовая кадильница – предмет, характерный для всего средневекового христианского быта. Схожие по форме, размеру и технике выполнения, эти небольшие металлические чаши создавались во всем мире и достаточно близки друг другу. Они интересны тем, что в них можно увидеть своего рода слепок явлений «большого искусства» каждой страны. По мнению Т. Тораманяна, кадильницы не входили в первоначальное убранство Гагикашена /171, с. 274/.

Все анийские кадильницы обнаруживают одинаковый подход к форме: они покрыты целиком рельефом, на котором фигуры, завязанные в замкнутые сцены без цезур, сменяют друг друга, составляя объем самого сосуда. Благовещение, Встреча Марии с Елизаветой, Поклонение волхвов, Распятие, Вознесение, Сошествие во ад чередуются, и только взаимодействие внутри сцен (обращенность фигур друг к другу) создает обособление. Христологический цикл предстает в сокращенном виде, но насыщенно и с восполняющим пропуски динамическим подъемом.

Хотя композиция, техника и масштабы фигур на всех кадильницах одинаковы, они отличаются по стилю. Одни отражают развитой изобразительный подход к скульптурному рельефу, другие обобщены, почти схематичны (но не менее экспрессивны, а может быть, на сегодняшний взгляд и более выразительны).

Рельефы на первой группе кадильниц имеют чрезвычайно разработанный пластический язык, это скульптурная миниатюра, связанная по характеру со скульптурой, украшавшей стены архитектурных сооружений. Рельефы этих кадильниц переняли масштабы, пластику и отношение к плоскости, принятые в монументальных памятниках (ил. 99).

В отличие от первых, изображения на кадильницах второй группы, вероятно, созданных чуть позже, уже не стремятся к точности и скульптурной убедительности. Те же композиции

96
Карас с лощеным орнаментом из Двина. XI в. Керамика
11th-century karas earthenware vessel from Dvin

97
Керамическая посуда. XI в.
11th-century pottery

[illegible]
Расписная чаша из [illegible]
в Ани. [illegible] в. Армения
[illegible]-century painted earthen-
ware bowl from Ani

Рождества и Распятия обретают здесь некоторую грубость, резкость. Внутри объемов, налепленных на форму са́мих чаш, мастер уже не стремится к убедительности передачи форм человеческого тела, не отделывает драпировки, не мотивирует действием повороты фигур и их жесты. Сохранены композиции сцен, их персонажи, но все только намечено, «названо». Борозды прорисовывают черты лиц, схематичными волнистыми линиями разделены волосы, конечности, одежда. Бег линий только обрисовывает каждую фигуру, выделяет ее – и не более (ил. 100). Сам путь обобщения здесь тот же, что в народном творчестве. «...Народное творчество, сводя впечатления, дает общий образ нескольких однородных предметов, а передавая движение как случайный момент, непосредственно заостряет его характер, не всегда, может быть, справляясь, за отсутствием практики, с изобразительными средствами и возможностями» /56, с. 19/.

Попав в поле зрения ученых, кадильницы из Гагикашена сразу же вызвали различные предположения о месте и времени их создания: Н. Кондаков связывал их с Византией, Г. Овсепян – с Палестиной, причем датировал V веком /130, с. 40–42/. Однако кадильницы как предметы, необходимые в богослужении, могли изготовляться и в самом Ани, ставшем крупным ремесленным центром Ближнего Востока. С. Дер-Нерсисян считает их местными изделиями XIII века, сделанными в подражание более ранним (VI–VII вв.) византийским и коптским образцам /213, с. 206/.

Изделия из металла более поздние, XIII–XIV веков, составляют наиболее яркую страницу развития прикладных искусств средневековой Армении. Высокие художественные качества позволяют говорить о них наравне с декоративным скульптурным рельефом, хачкарами, миниатюрой этого периода – это явления одного порядка. Их сохранилось немного

[illegible]
[illegible]
Григория в Ани. XII–XIII вв.
[illegible]
[illegible]
12th–13th century from the
Cathedral of St. Gregory in Ani

[illegible]
12th–13th century from the
Cathedral of St. Gregory in Ani

(изделия из благородных металлов, парчовые ткани, дорогая посуда вывозились из страны), но то, что имеется, свидетельствует об очень большом пути, уже пройденном в этой области, о культуре обращения с материалом и умении использовать его в качестве материала искусства.

Складни, дарохранительницы (ил. 101), оклады рукописей постоянно упоминаются у историков и хронистов этого времени. Шедеврами по праву считаются два складня: хранящийся в Эрмитаже большой складень киликийского царя Хетума II, выполненный в 1293 году в монастыре Скевра, и складень князя Эачи Прошьяна, называемый «Хотакерац Сурб-Ншан», созданный (возможно, тоже в Киликии) в 1300 году и хранящийся ныне в ризнице Эчмиадзинского кафедрального собора (ил. 102, 103, 104).

Первый складень настолько близок по своим художественным принципам одновременной ему киликийской миниатюре (в частности, того же монастыря Скевра, где он был создан), что исследовательница этого складня С. Дер-Нерсисян постоянно приводит в качестве аналогий к его рельефам листы миниатюр Евангелия царицы Керан 1272 года (Иерусалим, № 2563), Евангелие из монастыря Ромкла, иллюстрированное Торосом Рослином в 1262 году (Балтимор, Галерея Уолтерса, № 538), Евангелие второй половины XIII века (М 7551) /211, т. I, с. 705–721/.

Другой шедевр чеканного искусства этого времени, ничем не уступающий складню царя Хетума II, – Эчмиадзинский складень князя Эачи Прошьяна, тоже позолоченный серебряный, но гораздо меньший по размерам /125; 127, с. 181–199/.

Как и складень царя Хетума, в закрытом виде складень «Хотакерац Сурб-Ншан» имеет вид архитектурного фасада. В нижнем ярусе по бокам помещены изображения святых Петра и Павла, а в центре – сам князь Эачи Прошьян в позе моляще-

гося. Между ними – чеканное посвящение и дата. В центральном ярусе – Мария-Оранта и Иоанн Евангелист по бокам, а на створках – Григорий Просветитель и Иоанн Креститель. Над створками, в верхнем ярусе, два ангела с жезлами склоняются в сторону узорного медальона с изображением Христа. Христос восседает на символах четырех евангелистов – это распространенная в Армении композиция, в чеканном искусстве она встречается и позже, в частности в окладе киликийского Евангелия XIII века (оклад 1496 г.; М 9422).

Если при закрытых створках оба складня кажутся фасадами архитектурных памятников XIII–XIV веков, то при открытых они преображаются в образ чудесных врат, ведущих к спасению (через изображенное в центре распятие или его символ – крест). Замкнутость композиции при открытых створках разбивается, в фигурах появляется движение. Это происходит оттого, что разительно меняется центр – изображения «разводятся», между ними возникает цезура – на гладкой, легкой по тону золоченой поверхности, покрытой гравированным изящным узором, царит крест. В складне царя Хетума на открытых створках помещена сцена Благовещения (слева – ар-

хангел Гавриил, справа – Мария), на складне Эачи Прошьяна – архангелы Гавриил и Михаил с жезлами, склонившие головы к кресту.

Чеканный скульптурный рельеф в этих серебряных складнях отражает сложное содержание самого предмета – с одной стороны, он включен в малую архитектурную форму, построение которой находит аналогию в большой архитектуре, с другой – расположенная на конструкции скульптура имеет самостоятельность, ее выразительность – выразительность изобразительного искусства, в этом смысле она роднится с книжной живописью своего времени, с которой у нее есть, кстати, и огромное стилистическое сходство.

Другое применение скульптура из металла имела в окладах. Памятные записи армянских рукописей оставили нам имена авторов: это Аракел («смиренный Аракел») – автор оклада киликийского Евангелия царицы Керан, некий Петрос при Ахпатском храме Св. Креста, инок Алексанос из Татевского монастыря и др. /128, с. 6/.

Один из самых ранних образцов серебряных окладов – оклад киликийского Евангелия 1249 года из монастыря Ромкла (М 7690), он создан в 1255 году и имеет форму своего рода ларца, крышки которого заняты рельефными композициями. На верхней доске – Деисус (ил. 105), на нижней – изображение четырех стоящих евангелистов /128, с. 23–29/.

Сравнительно ранний датированный серебряный оклад Евангелия 1325 года, хранящегося в Эрмитаже /70/, относится к 1347 году и представляет другое направление в искусстве скульптуры – изображение здесь плоско и условно. На верхней доске – Распятие, на нижней – Богоматерь с младенцем (ил. 107, 108). Из более поздних достоин упоминания оклад Евангелия XIII века (М 9422), датируемый 1496 годом (ил. 106). Изображения на этом окладе составляют сплошной узор, он ориентирован на формы бытовых изделий своего времени, заимствуя у ковра, набойки и ювелирных украшений сам подход к орнаментации плоскости.

Среди изделий из металла особняком стоит бронзовый котел

101
Дарохранительница. X в. Серебро
10th-century silver tabernacle

102
Складень царя Хетума II. 1293. Серебро
Silver reliquary of the King Hetum II, 1293

103
Складень «Хотакирац Сурб Нишан». 1300. Серебро
Silver reliquary "Khotakiratz Surb Nshan", 1300

104
Складень царя Хетума II с раскрытыми створками
Reliquary of the King Hetum II, [illegible]

1237 года из трапезной Агарцинского монастыря. Громадный котел этот с крестовидным бортом, по которому идет надпись на армянском языке, содержащая дату отливки, относится к типу котлов, распространенных в это время в Дагестане, – это так называемый «хачэшек» /137, с.310–326/.

Если керамика и металл оставили ряд памятников, по которым можно судить об их состоянии, то изделий из дерева в Армении сохранилось немного. Как строительный материал оно было менее характерно для Армении, здесь строили из камня. Однако некоторые из древнейших сооружений гражданского характера включали дерево – оно могло служить в плоских перекрытиях и для колонн открытых галерей.

От раннего периода развития средневековой армянской архитектуры сохранились четыре деревянные капители, поддерживавшие перекрытие одного из первых армянских притворов – церкви Апостолов на полуострове Севан (ил. 109). На восточной части барабана купола церкви Апостолов в 1924 году Л. Меликсет-Беков обнаружил надпись, содержащую дату постройки – 874 год /107/. Но сами деревянные капители, по предположению Н. Токарского, могли быть созданы и раньше, потому что в притворе они были уже во вторичном использовании. «Наличие резьбы только с одной стороны дает основание полагать, что первоначально капители увенчивали столбы какой-либо галереи» /168, с.327/.

Сама форма этой капители характерна для архитектуры Востока в разные века, по-видимому, ее устойчивость была связана с конструктивной целесообразностью. В статье, специально посвященной севанским капителям, Т. Измайлова пишет: «От времени ахеменидского Ирана до наших дней сохранился этот тип капители, продолжая бытовать и посейчас в грузинских, армянских, курдских, среднеазиатских и иранских крестьянских домах» /69, с.235/.

Между севанскими капителями, формы которых, восходя к сасанидскому Ирану, очень декоративны по характеру рельефа и одновременно – архитектурны, где птицы и растения использованы как однородные элементы украшения плоскости, – и следующим дошедшим до нас памятником деревянной резьбы – распятием, известным под названием «Спаситель из обители Авуц-Тар», лежит немалая дистанция (ил. 110).

«Спаситель из обители Авуц-Тар» был изучен исследователем всего этого круга памятников Г. Овсепяном /130/, он датируется X веком. Мы останавливались на нем в разделе «Скульптура» в связи с анализом композиционной схемы хачкаров.

Сцена Снятия с креста разрабатывается в скульптурных хачкарах. В частности, в одной из известных религиозных святынь Армении – уже отмеченном нами ахпатском хачкаре 1273 года, сцена Снятия с креста дается в такой же редакции, как на деревянном распятии, – с Иосифом Аримафейским, Никодимом и целым рядом других персонажей.

Средневековая деревянная скульптура представлена в Арме-

[illegible]
Оклад Киликийского евангелия 1249 г. 1255. Серебро
[illegible]
Silver front cover of the 1249 Cilician Gospels, 1255

106
Оклад Киликийского евангелия XIII в. 1498. Серебро
[illegible]
Silver back cover of the 13th-century Cilician Gospels, 1495

нии и несколькими храмовыми дверями. Древнейшая из них – дверь монастыря Апостолов в Муше (ил. 111), выполненная в 1134 году /127, с. 161–162/. Интересен в ней наличник с изображениями всадников и животных, вплетенных в ветви растений. Этот мотив гона зверей был очень распространен и в декоративном каменном рельефе – уже в X веке мы встречаемся с ним на Ахтамарском храме Св. Креста. К 1486 году относится дверь Севанского монастыря с изображением развернутой сцены Сошествия Св. Духа /129/, своего рода картина-рельеф, в самом построении которой по ярусам и квадратам можно увидеть черты каменной резьбы, гораздо более привычной и развитой в Армении тех лет (ил. 112). Мотивы узоров, вплетение текста в общую орнаментацию плоскости, ярусное построение – совпадают с хачкарами: деревянная дверь, созданная по этим принципам, неразрывно врастает в каменную плоскость стены.

При рассмотрении предметов из керамики, металла и дерева становится ясно, сколь большую роль играл в сложении прикладных искусств оригинальный армянский орнамент. Он пронизывал все виды армянского изобразительного и декоративно-прикладного искусства, наибольшую разработку получив в хачкарах и в книжной миниатюре. Разработанность орнаментальных мотивов в живописи имела особое значение для таких областей, как производство вышитых тканей и ковров, первые дошедшие до нас образцы которых относятся к XVI веку.

Бытовые ткани – набойки, в которых окраска шла по трафарету, доходят от старины с трудом – они используются максимально, приходят в ветхость и исчезают. Но в Армении, как уже говорилось, есть коллекция старых набоек, сохранившаяся в переплетах рукописных книг. Благодаря тому огромному пиетету, которым пользовались священные книги, оберегаемые от порчи, в тяжелые дни хранимые в тайниках как национальные реликвии, образцы набойки сохранились до наших дней. Вместе с переплетом, тетрадью миниатюр, изысканным шрифтом, набойка в памятнике письменности свидетельствовала еще об одной грани культуры – о том окружении, в котором создавалась книга, о фольклорной стихии, с которой она была связана, и быте, в котором книга жила.

107, 108
Оклад Евангелия из Гянджи
1325 г. 1347. Серебро.
Верхняя и нижняя доски
Silver front and back covers of
the 1325 Gandzasar Gospels.

Условно набойки из собрания Матенадарана можно разделить на группы по типу орнамента. Самые старые (до XIV в.) построены по принципу деления на широкие полосы, позже, в XIV–XV веках, появляется растительный орнамент, многолепестковые цветы и звезды. Излюбленный фон – красный. Наконец, самые поздние – XV–XVII веков – отличаются реалистичностью изображенных мотивов (кусты, букеты и пр.). Связь набоечного узора с одновременной орнаментацией книжной живописи очевидна /55/.

Так же как и дорогие парчовые ткани и изделия из золота, вышивка от периода средневековья почти не сохранилась. Однако среди немногого есть шедевр – хоругвь Григория Просветителя, датируемая 1448 годом на основании описи древностей Эчмиадзинского монастыря /126/. Качество этой вышивки свидетельствует об очень большом пути, уже пройденном вышивальным искусством в Армении (ил. 113). В XV–XVI веках вышивальщики были организованы в самостоятельные цехи во всех крупных городах с армянским населением. Таким образом, и этот вид ремесла получал форму профессиональной преемственности. В более позднее время слава армянских кружевниц и вышивальщиц распространилась очень широко /38/.

Именно декоративно-прикладное искусство – создание художественных изделий из глины, цветных и драгоценных металлов, ковроткачество, вышивка – сохраняет непрерывность развития, продолжает историю пластических искусств в неблагоприятный для армянского народа период позднего средневековья.

Рассмотренный нами большой период можно назвать временем сложения национальной изобразительной традиции. Какие же из ее черт не только обнаружили себя, но и прорастают в следующие по времени этапы истории народа и его культуры?

По своему географическому положению Армения находится между миром Востока и миром средиземноморских культур, но по языку и религии ближе к последнему. Переводы античных авторов, греческой и сирийской религиозной литературы, которые велись в Армении в течение столетий, оказывали

огромное влияние на мысль и отражались на художественной жизни, особенно в области изобразительных искусств.

Справедливо принято считать, что высшие достижения в Армении раннего и зрелого средневековья лежат в области архитектуры и книжной живописи. Но изучение скульптуры приводит к мысли, что она отнюдь не была искусством «второго плана». Памятниками оригинальными, типично армянскими следует считать стелы V–VII веков и хачкары, мемориалы, де-

109
Капитель притвора Севанского монастыря. IX в. Дерево
Фрагмент
Decorated capital of carved wood from the 9th-century chapel of Sevan monastery

110
Распятие из обители Авуц-тар. X в. Дерево
10th-century crucifix of carved wood from Havutz-Tar cloister

монстрирующие самобытный подход к скульптурному изображению и неисчерпаемое богатство орнаментальных каменерезных форм. Исключительный по своему скульптурному убранству храм Св. Креста на острове Ахтамар X века и другие сооружения X–XIV веков обнаруживают уникальные для всей средневековой скульптуры трактовки религиозных сюжетов и огромное количество декоративных мотивов.

Многие особенности средневековой скульптуры были использованы в наши дни, повлияв на сложение образных качеств современной армянской скульптуры: богатейший репертуар орнаментального и изобразительного рельефа был уже разработан, его активное освоение, его новое прочтение оказались увлекательной областью работы. В наши дни переходная – особенно в жанре воинских мемориалов – и тяга к привлечению текстов, к созданию каменных летописей, которые были характерны для прошлого.

Книжная живопись – та область искусства, где вклад средневековой Армении в мировую культуру бесспорен. Памятные записи при рукописях свидетельствуют о том, какая огромная роль им отводилась в жизни и мировоззрении народа: рукопись была посредницей между человеком и Богом, отсюда их количество – религиозными книгами были охвачены не только верхние слои общества, но и люди скромного звания. Контакты с культурами других народов обогащали «словарь» армян миниатюристов, но сквозь воздействие чужеземных образцов просвечивают самобытные истоки творчества: местные прототипы и индивидуальность мастеров. И хотя многообразие направлений в средневековой армянской книжной живописи очевидно, ее можно охарактеризовать в целом как монументальную, строгого стиля, с экспрессивным, сводящим контур изображения до знака рисунком и отсутствием робости при работе контрастными цветами. Можно отметить преданность образцам, но и развитие, которое идет под воздействием жизни, – они вносят обновление в традиционные решения.

[illegible]
Дверь из монастыря Св. апостолов в Муше. 1134
Дерево. Фрагмент
Carved decoration over the door in the Monastery of the Twelve Apostles in Mush, 1134

[illegible]
Дверь церкви Св. апостолов на полуострове Севан. 1488
Дерево. Фрагмент
Carved decoration on the door of the Church of the Twelve Apostles on Sevan Peninsula, 1488

113
Хоругвь Григория Просвети-
теля. 1448. Вышивка.
Embroidered gonfalon of
Gregory the Enlightener, 1448

Рукописная книга в Киликийской Армении была несколько иной: точность рисунка, мастерство в обработке каждой детали, нарядность, сияющие золотом фоны, разворачивание сюжета во всех подробностях, изощренность в орнаменте – вот отличительные черты данной школы. Но и эта «отдельная страница» находится во взаимодействии с армянской изобразительной культурой: в ее основе лежат образцы, привезенные в Киликию из коренной Армении, а после падения Киликийского армянского царства созданные здесь рукописи рассеиваются, и происходит перенос отраженных в них художественных норм в структуру более поздних по времени армянских иллюстрированных манускриптов.

Какие же черты пластического языка можно назвать ведущими для рассмотренных нами памятников и можно ли ограничиться для их определения несколькими эпитетами? Любое «сведение качеств» обедняет картину и может встретить вполне обоснованные возражения. Но при постоянной оговорке, что далеко не все входит в эти несколько определений, их следует попытаться дать.

Наиболее правильный в этом случае путь – путь сравнительного анализа. В сопоставлении одновременных памятников наиболее ярко вырисовываются особенности каждой из национальных изобразительных школ. Мы не имели возможности развернуть эти сравнения в данной работе, но попытки такого рода делались и делаются. Особого внимания в этом смысле заслуживает работа Г. Алибегашвили «Византия, христианский Восток и формирование художественных традиций в миниатюрной живописи Грузии и Армении» /33, т. IV, с. 151–160/, построенная на параллельном анализе памятников книжной живописи Армении и Грузии, со ссылками и на одновременные явления в скульптурном рельефе этих соседних стран. Отмеченные Г. Алибегашвили черты – широкая, разрезающая форму линия рисунка, декоративная сила цвета, концентрированная выразительность образов – оказались близкими и многим современным армянским художникам. По-видимому, в них нашли отражение свойства самого общего порядка, которые можно считать проявлениями национального характера. Экспрессия рисунка и яркость цветовой гаммы восходят к народному пониманию выразительного и красивого, отсюда постоянство этих свойств армянского изобразительного искусства на протяжении веков, они и сегодня выделяют живопись Армении.

Подтверждение сказанному можно найти в прикладных формах творчества: в силу особенностей своего функционирования они сближали черты искусств изобразительных с повседневностью. Образцы керамики, металлических изделий, вышивок, набоек, ювелирных украшений говорят о преемственности, проносят сквозь века верность пластической традиции.

Постоянное, истовое желание продолжать дело строительства родной культуры вопреки сметающим ударам истории позволяет нам сегодня делать выводы об искусстве раннего и зрелого средневековья Армении по большому количеству сохранившихся памятников. Активность во всех областях творчества, оригинальность и содержательность завоевали ему важное место в искусстве христианского Востока.

АРМЯНСКОЕ ИСКУССТВО ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

М НОВОГО ВРЕМЕНИ

Начиная рассмотрение армянского искусства позднего средневековья, следует определить рубеж периода. Таким рубежом можно поставить третью четверть XVI века, когда пали последние независимые армянские княжества. Территория Армении была поделена между Турцией и Персией (Ираном). Это вызвало изменения в жизни народа, которые решающим образом отразились на характере его культуры, хотя, естественно, многое из того, что было типично для прошедшего этапа, входило и в новый этап.

Проблематика материала армянского искусства раннего и зрелого средневековья исчерпывается к началу XVI века. Завершается огромная эпоха, давшая шедевры мирового значения в области зодчества, скульптурного рельефа и книжной миниатюры в IV–VII и X–XIII веках. Но период затягивается, идейные импульсы, присущие творчеству средневекового мастера, слабеют, требования к искусству меняются.

В районах исторической Армении и в странах, где переселенцами основывались колонии, строились церкви и общественные здания по композиционным образцам, отработанным в более ранний период. В этом обнаруживалась не только программная верность прошлому национальной культуры, но и сила инерции, препятствующая переходу к новому качеству, – процессы развития теряют свойственную прошедшему этапу энергию, носят растянутый затяжной характер. Анахронизм становится типичным явлением, накладывает отпечаток на все отрасли искусства.

Восточная Армения, вошедшая впоследствии в состав России, находилась под персидским владычеством. Его характер нет необходимости описывать – он был общим в отношении всех подчиненных земель и народов /36/. Драматизм положения армян усугублялся тем обстоятельством, что они рассматривались не просто как подавленные господствующим этносом, но и как «неверные», в отношении которых был допустим любой произвол. Притеснения вызывали восстания и вынужденное переселение людей в другие страны. Немаловажную роль в конфликтах играл и ориентир армян на соседнюю с Персией державу, Россию, история русско-армянских отношений не раз освещалась исследователями /7/. Они завершились присоединением в 1828 году персидской части Армении к России, эта дата – рубеж между средневековьем и новым временем в истории армянского народа.

В сложившихся в XVI–XVII веках обстоятельствах художественное творчество меняет ориентиры: наибольшее распространение получают искусства, связанные непосредственно с бытом, натуральным хозяйством, с податной системой, принятой в Иране для всех его провинций, с коммерческой конъюнктурой, то есть в первую очередь прикладные искусства. Различные их виды и отрасли сохраняют черты декоративно-прикладных искусств более раннего времени, уходят в широкие слои народного творчества и получают распространение в новом качестве. Позднее средневековье – время укрепления во всем мире репутации армян ремесленников, мастеров самого разного профиля и специализации.

Реальный, непосредственный контакт с культурой и искусством стран, где основывались колонии армянского населения, или с культурой метрополий, которым подчинена была территория исторической Армении, создавали двусторонние связи и влияли на характер развития искусств. На декоративно-прикладные искусства в первую очередь распространялись общение мастеров, вкусы заказчиков, требования рынка.

На территории Армении этого времени предметы обихода в крестьянской и городской ремесленной среде выделывались специально в качестве ежегодных податей, и в этом случае невозможно было не учитывать требования, характерные для вкусов, господствовавших в Турции и Иране: ведь изделия оседали при султанском, сардарском или ханском дворцах, имели заказчиков из среды мусульман, а на европейский рынок шли в качестве «восточного товара», в отношении которого уже сложился определенный стереотип требований.

В среде армян ремесленников, трудившихся в границах исторической Армении и вне ее, создавался поток изделий, интегрирующий элементы, свойственные армянскому искусству прошлого, с чертами искусства orient'a в широком смысле. Без учета этого явления трудно понять особенности армянских филигранных изделий из золота и серебра, кружевоплетения и вышивки, металлической и керамической посуды того времени.

Взаимодействие армянской культуры, а в ней – архитектуры, изобразительных искусств и ремесел, – с теми впечатлениями, которые приносили с собой, начиная с раннего средневековья, сменявшие друг друга нашествия, просматривается и в более раннее время. В работах И.А.Орбели, в частности, подчеркивается наличие в армянской архитектуре и изобразительных искусствах элементов, свойственных сельджукскому искусству. Орбели считал, что включения были так естественны, происходили на таких «взаимовыгодных» условиях, что

выделить их сегодня и назвать с полной определенностью не всегда возможно /131/. Теперь же, когда Армения окончательно теряет государственность и страна входит в качестве провинций в состав Турции и Ирана, опыт открытости внешним впечатлениям приобретает иную окраску и с течением времени становится чертой культуры народа, живущего в неблагоприятных исторических условиях. Ориентализирующие тенденции неизбежно усиливаются.

Не останавливаясь подробно на этих вопросах, скажем только, что рост городской культуры в Армении, сначала самостоятельной, потом разделенной и включенной в состав двух мощных империй Востока, рост полиэтнических по своему составу городов, таких как Константинополь-Стамбул в Турции, Исфаган в Иране, столицы зависимого от Ирана Грузинского царства – сначала Греми, затем Тифлис, города Закавказья – Гянджа, Шуша, Шемаха, где были многолюдные армянские общины, отстроившие «армянскую часть» городской территории, определил несколько ведущих особенностей искусства этого времени.

Первой из этих особенностей назовем измененную по сравнению с ранним и зрелым средневековьем субординацию видов искусства. Развитие самостоятельной архитектуры в прошлом вызывало в Армении к жизни связанные с ней декоративный скульптурный рельеф и фреску. Богатые монастыри, городские приходы, дворцовый и княжеский быт стимулировали развитие искусства переписывания и иллюстрирования книг. Щедро субсидируемые со стороны церковной и светской власти, ювелиры и златоткачи создавали предметы, входящие в храмовые обряды или обслуживающие требования высших слоев общества, и естественно, что предметы эти отражали уровень развития и характерные черты всех пластических искусств.

Но жизнь армянского народа в XVI–XVIII веках полностью меняется. Привычный заказчик исчезает. Развитие книгопечатания выбивает почву из-под искусства книжной миниатюры и постепенно сводит ее на нет, монастырские скриптории исчезают. Происходит перенос художественной активности в область создания бытовых предметов, на которые есть постоянный спрос. Армянин ремесленник становится типичной фигурой этого периода. Армяне ремесленники рассеиваются по всему Ближнему Востоку, организуют в городах профессиональные цехи – «амкары», переносят свое мастерство в города Европы, включаясь в сложение особенностей ювелирного дела и вышивального искусства Греции, Болгарии, Польши /3, 37, 110/. Количество дошедших до нас произведений прикладного искусства позволяет именно их считать не только самой распространенной, но и самой стойкой формой сохранения и развития пластической традиции в XVI–XVIII веках.

Характерная особенность материала – его органическая спаянность с искусством Ирана, Турции, Грузии и других стран. Выделение армянской части не всегда возможно, но позволительно говорить о весомом вкладе армян в развитие декоративно-прикладных искусств этих стран.

В дореволюционной русской и советской историографии изученными оказались ремесленные цехи городов Закавказья, с их документально зафиксированным в отношении многих видов специализации преобладанием армян. И хотя рассмотренными оказались ремесленные союзы XIX века, сам характер цеховых уставов говорит о том, что они складывались в своих основных чертах много раньше. Первые же свидетельства русских администраторов, относящиеся к 1830-м годам, фиксируют наличие цехов в Александрополе и Елизаветполе (Гюмри и Гянджа персидской карты), Ахалцихе, Эривани и отмечают их особую роль в городском быту, в производстве и распространении товаров, в установлении твердых цен, в системе профессионального ученичества, в помощи семьям ремесленников и пр. Ремесленные цехи-амкары в городах Закавказья не только задавали тон в повседневной жизни, формировали ее нормы и стиль, но и влияли существенным образом на политику администрации.

Представляя себе характер миграции населения из различных областей и городов исторической Армении, можно говорить и о реальном переносе мастерами конкретных традиционных ветвей ремесла в новые места. Разработка круга вопросов, связанных с жизнью и культурой армян вне Армении в эпоху позднего средневековья и нового времени, составила интересную и весьма значительную часть докладов на II Международном симпозиуме по армянскому искусству (12–18 сентября 1978, Ереван). Доклады, посвященные взаимодействию армянской культурной (особенно архитектурной) традиции с традициями стран Европы, также проливают свет на интересующий нас круг вопросов /33, т. II–IV/.

Но если первой особенностью развития армянского искусства в XVI–XVIII веках, связанной с его новой ролью в изменившихся исторических обстоятельствах, мы назвали иную, чем в более ранний период, субординацию видов с выходом на первый план искусств прикладных, то второй его особенностью

следует назвать относящуюся ко всем видам и жанрам искусства демократизацию.

В ситуации, когда понятия ремесла и искусства становятся нераздельны, когда мастер-ювелир, вышивальщик, чеканщик, ковроткач, переплетчик становится лицом преуспевающим, а работа его находит признание и сбыт, «высокие искусства» сдают свои прежние позиции и начинают перенимать некоторые установки в плане организации самого дела и даже некоторые принципы художественного порядка, свойственные обслуживающим рынок прикладным искусствам. Появляется новое, специфическое для армянской культуры позднего средневековья явление – «нагаши», живописцы, расписывающие в одиночку или группами-артелями церкви и частные дома. Чаще всего самоучки, они пропускали полученный от себе подобного предшественника багаж знаний через типичные для времени и своей среды веяния, вовлекали в свое искусство цитаты из широко распространившихся в этот период европейских гравюр, вносили в него привычные и естественные для народного искусства обилие узоров и пестроту, одновременно отражая и свое знакомство с персидским станковым живописным портретом и дворцовыми росписями XVIII века. Сохранившиеся образцы работы нагашей демонстрируют сложный сплав, близкий к тому, который в русском искусстве определяется термином «лубок». Картины на религиозные сюжеты, росписи армянских церквей и домов состоятельных горожан стали формой существования армянской живописи в XVI–XVIII веках. К сожалению, только совсем недавно общественным сознанием эти произведения стали восприниматься как произведения искусства, и поэтому их сохранилось прискорбно мало, но именно они сейчас справедливо составляют вводный зал в отдел армянской живописи Государственной картинной галереи Армении. Первыми исследователями искусства нагашей были А. Чобанян и Г. Левонян /182; 94; 136, с. 45–55/.

Можно усмотреть связь этого искусства с такой имевшейся в прошлом традицией, как васпураканская школа миниатюры и рельефа, об особом архаическом и демократическом характере которой мы уже говорили. Лишаясь со временем теологической многозначительности, обретая характер бытовых историй с моралью, сюжеты Священного писания под рукой талантливых немудрящих живописцев трогали сердца, находили путь к самым широким слоям населения. Складывался новый пласт изобразительной традиции, демократической по сути и имеющей перспективу.

1828 год становится рубежом, разделяющим два периода в истории армянского народа: русско-персидские войны завершаются подписанием Туркманчайского договора, по которому Восточная Армения входит в состав России. Эта дата резко меняет все аспекты жизни страны и народа, меняет культурную ориентацию. Начинается принципиально новый этап истории Армении /72/.

Армянское искусство XIX века, и особенно конца XIX–начала XX, составляет тот ценнейший раздел наследия, который роднит армянскую изобразительную школу с русской и вводит ее таким образом в структуру европейской художественной культуры. Это могло произойти только при осознанном приятии норм европейской культуры, а оно осуществлялось через связь с культурой и общественной жизнью России. Теперь армянская культура, искусство – в частности, разделяет идейную и нравственную окраску русской культуры и искусства. Ведущей особенностью этого периода следует считать появление связанной с реальной жизнью тематики, новой концепции задач искусства и соответственно – изобразительной системы, ход развития которой невозможно понять и оценить вне связи с процессом развития русского и европейского искусства XIX века.

Подходя к рассмотрению материала армянского искусства позднего средневековья, приходится отдавать себе отчет в гораздо меньшей его искусствоведческой обработанности, искусство раннего и зрелого средневековья в Армении заинтересовало исследователей гораздо раньше и отражено в их трудах с гораздо большей полнотой. Причина этому не одна.

Первая из них – гораздо меньшее художественное значение явлений армянского искусства XVI–XVIII веков, оно носит провинциальный в настоящем смысле слова характер. Если памятники архитектуры и искусства раннего и зрелого средневековья в Армении обладали оригинальностью, позволяли привлекать в качестве аналогий образцовые памятники христианского искусства своего времени, позволяли говорить о распространении возникающих здесь художественных открытий, то теперь положение меняется. Начиная с XVI века в работах армян живописцев, как мы уже говорили, можно обнаружить очень разные по характеру воздействия. Эклектичное соединение черт различных источников дает своеобразный феномен, интерес к которому для историка заключен не столько в нем самом, сколько в новой линии горизонта, которая появляется благодаря ему: изобразительный язык первых живопис-

цев нового времени – Акопа Овнатаняна и Степаноса Нерсисяна связан нитями прямой преемственности с живописью конца XVIII века.

Вторая причина малой изученности заключена в упоминавшейся нами географии армянского искусства позднего средневековья. Оно по-разному развивается в турецкой и персидской частях Армении, по-иному – в очагах армянской культуры в разных странах мира. В центре нашего внимания будет находиться искусство Восточной Армении, в период позднего средневековья она была в составе Персии, затем вошла в состав России и в ходе истории обрела государственную и культурную самостоятельность как одна из пятнадцати республик Советского Союза.

Пробелы в изучении искусства XVI–XVIII веков восполняются за последние десятилетия трудами таких искусствоведов, как Е.Мартикян /105, т.I/, Р.Дрампян /135, с.104–112/, М.Казарян /79/, публикациями И.Дзуцовой, посвященными деятельности художников-армян в Грузии /33, т.IV, с.219–225/, а также работами зарубежных ученых. Совокупность статей и книг, собирание и экспонирование работ живописцев XVI–XVIII веков, подготовка новой по характеру выставки-исследования «Акоп Овнатанян и его предшественники» в Музее искусства народов Востока в Москве (1969) /50/ создают для нас возможность дать художественную оценку материала. Анализ характерных черт живописи этого времени позволяет усмотреть в ней путь от условности к попыткам жизненно реальной передачи событий религиозной истории, персонажей, среды. Процесс приходит к деятельности мастеров начала XIX века – и завершающих этап, и начинающих историю армянской живописи нового времени.

Армянское искусство XVI–XVIII веков отличается не только от искусства раннего и зрелого средневековья, но и от искусства нового времени в идейно-образном и пластическом отношении. XIX век стал временем сложения принципов живописной школы на основе европейского и русского опыта, выделения самостоятельных живописных жанров и появления новых критериев оценки искусства. В лоне армянской культуры переход от этапа к этапу, от явлений художественной практики XVI–XVIII веков к искусству начала XIX века, а от него – к искусству конца XIX – начала XX века отнюдь не был плавным, мы ищем общности в процессе, отражающем резкие перепады, и это не случайно: таковы перепады в самой истории армянского народа.

С изучением армянского искусства нового времени, особенно – рубежа XIX и XX веков, с освещением творческого пути тех художников, которые стали впоследствии и основоположниками советского армянского искусства, дело обстоит лучше. Здесь в нашем распоряжении были не только с достаточной полнотой собранные работы, но и большое число публикаций, характер которых позволяет понять значение каждого художника: в меняющихся оценках таких фигур, как Г.Башинджагян, Е.Татевосян, В.Суренянц, С.Агаджанян, наконец – М.Сарьян дореволюционного этапа, можно без труда усмотреть динамику взаимодействия их наследия с текущей практикой недавно прошедших десятилетий, динамику прорастания [illegible]

ПРИКЛАДНЫЕ ИСКУССТВА

«…С XVII века воздействие персидских и турецких культур в связи с ослаблением национальных основ в Армении очень усилилось и грозило окончательным подавлением армянской художественной культуры. Этого не произошло благодаря народному творчеству, в котором иностранное воздействие не принималось пассивно или даже активно, как в буржуазной среде, а в силу крепких национальных устоев противопоставляло ему свою самобытную культуру, а также благодаря использованию древних памятников как художественных образцов» /56, с. 6/ – характеристика, данная Л.А. Дурново, была справедливой не только в верно уловленном эмоциональном ключе всего развития армянского искусства позднего средневековья, но и в верно уловленном характере этого развития: искусство «уходило» в толщу народных масс. Сказанное относится в первую очередь к искусствам декоративно-прикладным.

Начнем их рассмотрение с ковроделия.

Выбор не случаен – к XIX веку, став одним из видов народного искусства, ковроделие на протяжении интересующего нас времени теряло некоторые из сложившихся в прошлом качеств, но не вырождалось, а переживало подъем.

О существовании ковроделия в Армении имеются письменные свидетельства, начиная с VIII века. Арабский историк Ибн-Халдун в 775–786 годах описывает ковры, изготовленные в Армении и привезенные ко двору халифа в Багдаде в качестве ежегодной дани. По свидетельству арабского путешественника Ибн-Хавкала, столица Армении, город Двин (по арабской карте – Дабиль) был центром производства прекрасных ковров. Другой арабский источник – хроника, составленная Абу-Авном, сообщает, что слово «кали», которое обозначает ковер во всем мусульманском мире, ведет свое происхождение от армянского города Карина (Эрзрум), широко известного центра ремесел, в том числе ковроделия. Искаженное арабами армянское название города («Карин-калак», т.е. «город Карин») звучало «Каликала», «Эль кали», что значит – «каринский», «из Карина», стало означать – «ковер». От XII века из хроник путешествий Марко Поло до нас дошло описание «лучших в мире» ковров этих мест /241, 242/.

Старые армянские ковры сохранились в небольшом количестве, но они составляют одну из самых ранних групп – это «ковры дракона», по-армянски «вишапагорг» («вишап» – дракон, «горг» – ковер), названные так из-за основной фигуры, входящей в их орнамент. Несколько вишапагоргов, дошедших до наших дней, хранятся в настоящее время в музеях Берлина, Будапешта, Лондона, Вены, Стамбула, Каира /217, 222/. Государственный музей истории Армении в Ереване и Государственный музей этнографии Армении в Сардарапате также обладают прекрасными образцами старых ковров.

Необычность, оригинальность вишапагоргов давно привлекала внимание исследователей /238/. Интерес вызывали и происхождение этих ковров, и их датировка. Дело в том, что, несмотря на их близость некоторым образцам сирийских и турецких ковров, они обнаруживают и близость к орнаментике Центральной Азии. Историк А. Сакисян, известный знаток восточных ковров, отмечает, что в композиции самых старых вишапагоргов можно распознать мотивы китайского и византийского происхождения. Крылатый дракон и стилизованные цветы лотоса (буддийский символ) могли появиться в Армении во время монгольского нашествия в конце XIII–начале XIV века. В Турции и сейчас в среде ремесленников изображение лотоса называется «хитайи», то есть «из Китая». Стилизованный же лист с двумя отростками, напоминающий классический аканф, известный под названием «руми» («ромейский», «римский»), восходит к Византии /242/. Соединение столь разных по происхождению элементов проявилось в первую очередь в искусстве Армении. Сравнения орнаментальных фрагментов вишапагоргов XVI века с одновременными им памятниками армянской миниатюры и скульптурного рельефа наталкивали на мысль, что ковры эти производились здесь. А датировка их основывается на изображениях в картинах флорентийских и венецианских живописцев XIV–XV веков. Первые европейские исследователи этих ковров, Вильгельм Боде и Алоиз Ригль, считали, что привоз вишапагоргов в Италию, а затем в Голландию повлиял на сложение колористической системы европейской живописи /194, 239/.

Элементы, входящие в композицию вишапагоргов и стилизованные в соответствии с требованиями техники ковроткачества, соединены в клубящиеся, пронизанные движением орнаментальные фигуры. Переходя одна в другую, они создают подвижные и вместе с тем распластанно-замкнутые композиции, окаймленные, как рамой, широким поясом. В поясе те же элементы предстают в спокойном чередовании.

Архаические вишапагорги строились, как правило, на темном, почти черном фоне, на нем выделялись другие цвета: светло-желтый, голубой, красный. Есть образцы и с красным фоном, в нем традиционный для старых армянских тканей червец, «вордан кармир», который арабские источники считали

особо ценной статьей вывоза и называли «армянской красной», имеет главенствующее значение. Все другие цвета на ковре соотносятся с фоном, и это создает гармонию общего колорита.

Если сравнить орнаментацию старых ковров с более новыми – конца XIX – начала XX века, – можно обнаружить чрезвычайную стойкость основного мотива и выбора цветов. Узорная фигура вишапа-оберега, защищающего жизнь (Древо жизни, кресты, изображения людей и животных), остается как своего рода матрица, но несколько упрощается и геометризируется, входя в новые декоративные композиции. Эволюция диктуется и приспособлением узоров к форматам, которые меняются в зависимости от жизни ковра в быту.

На территории Армении ковры, вышивки, металлическая посуда, ювелирные изделия в XVI–XVIII веках производились как в городах, так и в деревнях. Ремесленники в городах были объединены в особые цехи по профессиональной принадлежности. Изделия производились и в монастырских мастерских и были статьей монастырского дохода. Очень рано сложилось весьма активное купечество. Закупая свои товары в городах, селах и монастырях, купцы прекрасно знали требования рынка. Предназначенные к продаже изделия должны были удовлетворять определенным требованиям, и вкус покупателя играл тут решающую роль, служил ориентиром. Ориентацию на меняющиеся вкусы потребителей можно считать такой же постоянной чертой декоративно-прикладных искусств, как и их способность проносить сквозь века неизменными основные формы, орнаментацию и технические приемы. Искусство отражало положение вещей, но оно отражало и верность привычным образцам и принадлежность христианской культуре – крест, ведущий орнаментальный мотив искусства средневековой Армении, вводится практически в каждый ковер. Наконец, еще одна черта, отличавшая памятники армянского средневековья и ставшая постоянной: присутствие в коврах надписей на армянском языке, причем в совершенно иной форме, чем это было принято на мусульманском Востоке. Начиная с XVII века, с ковра, названного в честь поставившей на нем свое имя ткачихи «Гоар», мы наблюдаем эту черту – в узор ковра вплетаются надписи (ил. 114). Они сообщают прямо на фоне, реже – в кайме, что работа посвящается событию в жизни семьи, сделана в подарок близкому человеку или в память об ушедшем (ил. 115, 116, 117). Ставится год окончания работы, просьба помянуть ткачиху в молитвах. Надпись завершалась именем ткачихи /192, с. 493–503; 255/.

Основной принцип композиции дошедших до нас в большом количестве армянских ковров XIX–начала XX века – деление на медальоны. Они могут быть разной формы – ромба, звезды,

114
Ковер «Гоар». 1700
Gohar carpet, 1700

креста. Они могут быть ограничены телом стилизованного вишапа, создавать цепи или «плавать» на фоне в одиночку, могут покрывать все поле ковра или быть изолированными. И центральное поле ковра, и кайма из орнаментальных поясов служат ареной для множества дополнительных изображений. Можно увидеть сложное чередование крестов в сочетании с символами вечного круговорота жизни: солярными знаками, розетками бесчисленного количества видов, Древом жизни, растениями и домашними животными, изображенными в одиночку и парами. Может быть изображена и сама ткачиха с гребнем-инструментом в руке, она тоже входит в общий поток сущего.

Попытка дать расшифровку отдельным элементам ковровой композиции допустима, но трактовать смысл ковра целостно в наше время невозможно: истолкование композиции ушло из-под контроля самих исполнителей не одно столетие назад. По мнению этнографов, его магическая функция в доме тем не менее всегда осознавалась, возможно, что сам акт создания ковра носил особый, «полумагический» характер: чаще всего девушка ткала ковер себе в приданое, он должен был сопровождать ее всю жизнь.

В XIX веке начинается организованная закупка ковров в деревнях Закавказья и их отправка на рынки больших городов: Тифлиса (Тбилиси), Баку, Александрополя (Ленинакан), Эривани (Ереван), Шемахи, Елизаветполя (Кировабад), а также на русский, европейский и американский рынки. Создаются специальные торговые фирмы с филиалами в Петербурге, Москве, Ростове, Одессе, а в начале XX века – в городах Европы и США. Имеются сведения, что в Тифлисе в конце XIX века существовали магазины, где можно было приобрести или «заказать» ковер любого рисунка: по-видимому, к этому времени появляются мастерицы, работающие не по памяти, как это свойственно народным мастерицам, а по рисунку-образцу. В это время в городах и селах Закавказья станок с начатым изделием становится принадлежностью каждого дома, выделка ковров – существенное подспорье в бюджете семьи. Возникает профессионализация, появляются скупщики, чесальщики шерсти, красильщики и пр. /73, с. 15–18/.

Среди ковров Кавказа ковры Армении составляют отдельную группу, которую можно разделить на подгруппы. Основная часть центров их производства была расположена на северо-востоке и северо-востоке современной территории республики. На этом пространстве распознаются две связанные друг с другом подгруппы – «лори» и «памбак». К первой относятся ковры рисунка «ардви», «эберд», «леджан», «агарак», «урут», «чукчан»; ко второй – рисунка «шнох», «ахпат», «узунлар», «дсех», «шагали». Три другие группы – «иджеван», «шамшадин» и «севан», центры их выделки расположены между озером Севан и границей современного Азербайджана. В первой из этих трех имеются рисунки «иджеван», «агдан», «хаштарак», «севкар», «узунтала»,

119
Ковер с дарственной надписью. 1815
Carpet with presentation inscription. 1815

«джархетч» и «ачаджур», во второй – рисунки «туузкала», «чинчин» и «навур», в третьей – «чайкенд», «гюлькенд», «тахлуджа» и «агбулах». На юге находится «даралагязская группа», ковры которой выделывались в Басаргечаре, Огудже, Мазре и Кейти, а также «зангезурская группа» с центром производства в Горисе (Герусы) и в деревнях Хндзореск и Диг. Эта классификация была разработана с фиксацией названий мест по положению на первую четверть XX века известным специалистом коврового дела М.Ф.Тер-Микаеляном /240, с.104/. Характеристика групп изделий по форматам, виду ткачества и рисунку имеется в исследовании М.Исаева /73, с.173–195/.

В XIX веке немалая часть ковров в Армении производилась курдами в деревнях около Эривани и в местах их кочевий на склонах горы Арагац (Алагяз) /88/.

Армяне ткачи выделывали не только ворсовые ковры, но и безворсовые килимы и другие ковровые изделия. Килимы назывались армянами «карпет» (курды их называют «яманй»). В некоторых армянских селах Нагорного Карабаха выполнялись безворсовые ковры в технике шедда и зили /39/.

Хотя кавказские ковры характеризовались более низкими техническими данными в сравнении с коврами Ирана (меньшая плотность и отсюда «рыхлость» полотна, более высокий ворс), они успешно конкурировали с ними на европейском и американском рынках, потому что обладали одной ценной особенностью: будучи произведением народного мастера, каждый экземпляр кавказского ковра одного типа отличался от другого. Домашнее крашение шерсти, разнообразие форматов, отклонения в деталях орнаментики, введение надписей делали каждый ковер самостоятельным произведением искусства. Входя в определенную группу и имея опору в каноническом рисунке-матрице, каждый ковер обладал, таким образом, индивидуальными качествами. Ковровое производство Ирана, к XIX веку принявшее характер мануфактурного дела, где наемные мастерицы работали по рисункам или под диктовку мастера, этими качествами не могло обладать: здесь обеспечивали идентичность каждого экземпляра с традиционным рисунком, точное следование образцу.

Кавказские ковры, а в них – ковры армянские, привлекали не только этой «индивидуальностью», но и своими декоративными качествами – броской, яркой геометрией узора, организовывающего, собирающего вокруг себя пространство, – и разнообразием приспособленных к употреблению в повседневной жизни форматов. В частном доме, в городской квартире эти свойства, естественно, не могли не цениться. У кавказских ковров конца XIX–начала XX века были приемлемые домашние размеры, рисунок внутри размера, даже самого малого, никогда не выглядел фрагментом большой композиции, а это тоже было результатом домашней выделки, осознанной ориентации исполнительницы на использование изделия в собственном доме /141/.

118
Ковер с подписью: Ясеман
Ковер XIX в.
Carpet with interwoven signature, late 19th century

Как и ковроделие, керамика в период позднего средневековья и в новое время стала областью преимущественно крестьянского производства. Но если ковер обновлял свои художественные качества и без труда становился дорогостоящим предметом торговли, с керамикой в целом дело обстояло иначе: она стала обслуживающей каждодневные нужды «тарой». Конечно, можно говорить о том, что повторяющиеся столетиями формы керамических бытовых изделий этого времени свидетельствуют об идеальной найденности, о точном соответствии своему назначению. Именно пластические качества народной армянской керамики – и лепной, и поднятой на гончарном круге – привлекали внимание художников и стали основой для возрождения в середине XX века этого вида декоративно-прикладного искусства в Советской Армении. Но мы должны отметить другое: особенности жизни «выталкивали» глиняную посуду из области искусств в сферу обслуживания непритязательного деревенского быта.

Отдельного рассмотрения заслуживает керамика, производимая в Кютахье (Турция; Кутина по русским источникам). Свидетельства путешественников и сам характер поливных сосудов и изразцов из Кютахьи говорят о том, что в общей картине керамики Турции они стоят особняком. Исследователи сходятся во мнении, что изделия из Кютахьи – изделия «армянской руки» /192, с. 379–383/. Утварь – четырехгранные штофы, фляги, блюда, кувшины, выполненные из светлой глины, расписывались сюжетами из Священного писания, оснащались армянскими надписями (ил. 123). Свободно расположенные на объемах, изображения всадников-святых, кипарисов, идущих к источнику птиц возвращают нас в XIII век к образцам ранней армянской и византийской керамической утвари. Одновременно как в Кютахье, так и в Исфагане производилась архитектурная керамика – изразцы, из которых набирались панно на религиозные темы для армянских церквей и монастырей /111, с. 157–158/.

Архитектурная керамика – керамические профили, плоские изразцы – особенно широко распространена была в убранстве церквей Новой Джульфы, богатой армянской колонии под Исфаганом. Изразцовый декор новоджульфинских сооружений, создаваемых с определенной «оглядкой» на художественные особенности мусульманской архитектурной керамики, имеет и ряд своеобразных черт, говорящих о самостоятельной «программе» керамистов. Тематические, стилистические и чисто технические особенности армянской керамики из Кютахьи и Исфагана, и архитектурной, и бытовой, изучены в работах английского искусствоведа Джона Карсвелла, верно выделяющего в образной структуре произведений связь с турецкой и персидской керамикой этого периода (в области типологии форм предметов и орнаментальных, преимущественно растительных, росписей), а также с более ранней по времени, относящейся еще к XIII–XIV векам керамикой Византии, Армении,

117
Ковер. 1911
Carpet, 1911

Грузии /201, 202/. Со своей стороны добавим, что сама изобразительная трактовка религиозных сцен на керамических панно и отдельных предметах из фаянса свидетельствует о связи с одновременной армянской миниатюрой и говорит о сходстве процессов, происходивших в разных видах искусства. Дыхание народного искусства объединяет их.

Не теряющей высоких эстетических качеств и виртуозности исполнения областью прикладного искусства остается в XVI–XVIII веках и в новое время вышивальное дело. Оно живет на широком фоне повседневности, сохраняясь как обязательная часть воспитания девочки в крестьянской и городской среде. Полотенца, скатерти, салфетки вышиваются гладью, крестом, техникой «ришелье» цветными и однотонными нитками. Вышивки остаются в доме, работы старших становятся образцом, переходят из семьи в семью, нередко выходят и на рынок. Вышивка украшала и женский костюм разных областей Армении, городской костюм отличался от крестьянского, но схема расположения узоров сохранялась одинаковая: орнамент огибал ворот, «защищал» грудь, проходил по низу рукавов, по подолу. Вышитыми были пояса и фартуки, целиком расшивались узорами шапочки. В сочетании с металлическими, чаще всего филигранными, пуговицами и пряжками, обручами из тесно уложенных монет, низко свисающими над ушами нитями жемчуга или цепочками, вышивка входила в ансамбль костюма, редкий по согласованности и красочности. Не только праздничный, но и повседневный костюм украшался вышивкой, в ней ценились тонкость исполнения, мастерство /138/. Вплоть до начала XX века, когда национальный костюм в городах уступает место европейской одежде, в семьях хранились полные ансамбли традиционного платья, которые надевались в особых случаях, в дни праздников или для фотографирования: они воспринимались не только в аспекте семейной традиции, но и как шедевры искусства прошлого (ил. 118).

Замечательными вышитыми изделиями в описываемый период обладали армянские монастыри. Из монастырской среды выходили драгоценные одежды высшего армянского духовенства, сплошь покрытые вышитыми изображениями сцен религиозного содержания, рядами изображений пророков, ангелов, святых, объемными золототканными узорами. Здесь создавались и вышитые ткани, необходимые в богослужении: покровы, плащаницы, хоругви всех размеров и видов, здесь имелось производство галунов на продажу. Обширной, хотя и малоисследованной, коллекцией церковных вышивок обладают Эчмиадзинская патриархия, монастырь св. Якова в Иерусалиме /144, 235/. Трудоемкое искусство златоткачей и вышивальщиков сохраняется в XIX веке в узкой сфере, но не исчезает.

В турецкой части Армении вплоть до начала XX века на очень высоком уровне держится искусство кружевоплетения /237/. В районе озера Ван распространение получает особая техника создания тонких кружев иглой – «ванская нить». Техника эта, вместе с семьями переселенцев, в XIX веке была перенесена в города Закавказья, России и Европы, она по сей день распространена в Армении /38/. На вывоз и для продажи в среде константинопольских армян создавались кружева с рельефным узором, близкие по технике и рисунку прославленным кружевам Лиона и Брюсселя. Именно эти образцы армянских кружев, появившиеся в Европе в период, когда руч-

118
Девушки-горожанки в национальных костюмах. Фотография начала XX в.
Armenian towngirls in traditional costumes, early 20th-century photograph

ное кружевоплетение переживало конкуренцию с фабричной продукцией, становятся популярны благодаря своей сравнительной дешевизне и создают на европейском рынке понятие «армянское кружево».

Среди изученных в XIX веке ремесленных цеховых устройств в городах Закавказья следует выделить ювелиров. Цехи армян ювелиров существовали в Тифлисе, Александрополе, Ахалцихе, они состояли из мастеров-переселенцев из Ани, Эрзрума, Карса и других городов. Но наметить линию прямой преемственности между произведениями, оставшимися от XIII–XV веков, и изделиями более позднего времени не просто: в XVI–XVIII веках утварь из серебра, выносные кресты, посохи, входящие в парадное облачение высшего духовенства, дарохранительницы, кадильницы, складни создаются по аналогии с подобными предметами не только своими, но и виденными у православного духовенства и в католической службе (последнее связано с наличием, особенно в Западной Армении, немалого числа армян католиков). Творчество активно проявляется в области женских ювелирных украшений, а также всех ювелирных (металлических) элементов костюма, изменившегося, как мы уже говорили, в городской армянской среде в новое время – его вытеснила европейская одежда.

118
Цеховые старейшины в Тифлисе. Фотография начала XX в
The guild masters of Tiflis, early 20th-century photograph

Особым жанром ювелирного искусства становятся наборные серебряные пояса, входившие в мужской костюм, большие филигранные с золочением или с тонким черневым узором пряжки, входившие в женский костюм, пуговицы и заменяющие пуговицы серебряные крючки и прочее. Вплоть до конца XIX века ювелиры отделывали и оружие: пистолеты, рукоятки и ножны клинков всех форм и размеров. В своей совокупности дошедшие до нас ювелирные изделия XVI–XIX веков (основной объем в нем составляют предметы, созданные в XVIII–XIX веках) дают картину необычайного разнообразия форм и высокого технического совершенства. Мастер-ювелир этого времени был воистину «круглым мастером», способным работать в любой технике с одинаковой непринужденностью – преград для него не существовало.

Наборные пояса, входившие в мужской городской костюм, предоставляют в этом смысле богатейший материал (ил. 120, 121). Каждое звено этих круговых поясов отливалось в форму и имело рельеф. Затем выпуклости рельефного орнамента прорабатывались гравировкой, чеканились и чернились в нужных местах. Рельеф обогащался зернью, по нижнему краю проводился филигранный узор, создающий кружевные зубцы. Затем звенья золотились, и пояс приобретал дополнительное цветовое богатство (в случае золочения чернение становилось последним этапом работы).

На каждое звено наносились проба (как правило – Тифлисской пробирной палаты) и клеймо мастера. Имена мастеров – «Халатовъ», «Меликсетовъ», «Малхазовъ» и другие, инициалы, нанесенные русскими или армянскими литерами, были широко известны.

Серебряные наборные пояса были вещами определенного типа, но внутри типа они разбираются по группам узоров, по характеру пряжек или нижних зубцов, по вязи черневого растительного узора. Каждый из поясов обладает определенным своеобразием, отличается в деталях, в отступлениях. Вокруг пряжки могло завернуться литое тело охраняющей змеи, мог быть изображен в скульптурном рельефе фриз из бегущих друг за другом львов, под пряжкой мог быть помещен кувшин с льющейся водой, вазон с цветами или, как это делал неизменно мастер Халатов, усач-военный в папахе, при сабле, с рюмкой в руке – миниатюрный, но точно узнаваемый персонаж лубочных картинок, трактирных вывесок, полотен Пиросмани.

Особо излюбленной у ювелиров-армян была филигрань. Пе-

120
Мужской наборный пояс
Конец XIX–начало XX в.
Серебро
Man's belt of inlaid silver, late 19th–early 20th century

121
Серебряные пояса. Конец XIX–начало XX в.
Silver belts, late 19th–early 20th century

ренесенная в Тифлис, Александрополь, Ахалцихе мастерами из Эрзрума и Вана, техника создания кружевных по своему эффекту браслетов, пряжек, небольших шкатулок и вазочек, портсигаров, «наргиле» и мундштуков из серебряной или золотой нити была доведена до совершенства. Металлический «тюль» становился фоном, на котором располагался прихотливый, но ясно читаемый орнамент из более толстой проволоки. Филигранные изделия нередко украшались камнями, на них наносилась зернь, массивные части могли быть проработаны черневым узором, короче, они создавались как своего рода энциклопедия дела, образец виртуозного мастерства.

В небольшой книге Л. Загурского «Поездка в Ахалцихский уезд в 1872 году» даются сведения об армянах, переселившихся в Россию в результате Адрианопольского мира. В своем подавляющем большинстве это были высококвалифицированные ремесленники со своими семьями (более 90 000 человек). По свидетельству Загурского, жители Баязета и Карса осели в Эривани, жители Эрзрума – в Ахалцихе /62, с. 9–10/. Приводя ценнейшие сведения о цеховом устройстве, которое он имел возможность наблюдать, автор пишет, что «Ахалцих может гордиться (...) выделкой и окраской шелковых шнурков, тесем, вышиванием седел, выделкою пистолетных стволов и резьбою, в особенности своими филигранными серебряными изделиями, напоминающими лучшие времена Византии. Сколько в их отделке чистоты, тонкости и изящества!» /62, с. 24/.

Репутация армян ювелиров была очень высока, в XIX веке в городах Закавказья и всего юга России это были известные люди, мастера, которым давались разнообразные официаль-

Серебряный потир на золототканевой скатерти. XVIII в.
Silver chalice on gold-embroidered tablecloth, 18th century

Керамический сосуд с армянской надписью из Кютахьи XVIII в
Ceramic vessel from Kütahia with inscription in Armenian, 18th century

ные и частные заказы, у которых были ученики и право на вывод их в мастера своего дела. Ювелиры воспринимались обществом как «элита» среди ремесленников, и не случайно именно потомком ахалцихских ювелиров был основоположник советской армянской графической школы Акоп Коджоян: подросток, которого отец учил ювелирному делу, обнаружил большое дарование, был послан сначала в Москву, затем – в Мюнхен, стал художником в том смысле слова, который установился в новое время.

Ремесленные цехи Тифлиса, Александрополя, Эривани, Елизаветполя, Ахалцихе, Шуши и других городов были подробно изучены на основе архивных данных и описания живого состояния дела С.Егиазаровым. Его двухтомная работа «Исследование по истории учреждений Закавказья» (первый том – «Сельская община», второй – «Городские цехи») по сегодняшний день может считаться непревзойденной по масштабу исследования, добросовестности в анализе источников и ясности находящихся в строгих границах науки выводов /60/. Обширные статистические данные – списки с наименованием цехов, количество цехов в больших городах Закавказья, сведения о количестве членов, входящих в каждый цех, сообщения о количестве продукции по десятилетиям и сведения о ее обороте, документы (присяги, описания процедур принятия в ученики, перехода в ранг мастеров, цеховые уставы, редкие фотографии и пр.) – составляют ценнейшую часть приложений к тексту (ил. 119).

С.Егиазаров анализировал внешний статус и внутреннее устройство ремесленных цехов городов Закавказья на фоне широких аналогий с устройством ремесленных цехов в средневековой Европе и с постоянными ссылками на материалы, полученные русской администрацией от времени персидского владычества. Подробно освещает автор и особо интересный вопрос отношения к цехам со стороны русской администрации /60, с.329–358/.

Годы первой мировой войны, революции, гражданской войны привели в 1920–1921 годах к установлению советской власти в Закавказье. Азербайджан, Армения и Грузия последовательно в течение года стали социалистическими республиками. За тяжелейшее предшествующее пятилетие ремесленные цехи как сложившийся институт городской жизни перестали существовать, нарушилось производство предметов быта в деревнях, вся система хозяйства пришла в упадок. Восстанавливая хозяйство, перестраивая его и переводя на рельсы нового экономического устройства, советская власть использовала те реальные кадры обученных мастеров, которые имелись. Они входили первыми в новые организационные структуры и давали возможность открыть новую страницу в обширной области создания художественных предметов. Процесс этот не был простым, однако уже в 1925 году на Всемирной выставке декоративного искусства в Париже изделия Советского Закавказья были отмечены медалями и почетными дипломами /34, т.I, с.172/.

ЖИВОПИСЬ XVI–XVIII ВЕКОВ

Переход к позднему средневековью в развитии изобразительных искусств носит в Армении растянутый во времени характер. Уже в иллюстрациях рукописей XV века можно усмотреть черты, предвосхищающие те перемены, которые идут на смену нормам зрелого средневековья, создавая модель культуры следующего по времени этапа. Перемены проявляются во многом.

Первая из них – ослабление духовного начала, имеющего широкий общефилософский фон, которым были отмечены иллюстрации рукописей X–XIV веков, фрески и декоративный скульптурный рельеф. События Священного писания как будто теряют свою универсальность, символы – значение. Обмирщение жизни вызывает сложение новых требований к искусству: большей конкретности, большей связи с реальным окружением, прямой отзывчивости на происходящее и его заинтересованной оценки.

Непосредственно с этой переменой связана и вторая – появление в рукописных книгах многочисленных иллюстраций второстепенных событий религиозной истории. Определившийся в прошлом круг сцен, к которым обращались мастера, нарушается. Вводятся новые сцены, они требуют самостоятельных решений, потому что для них не была в прошлом выработана твердая иконография. Индивидуальные творческие возможности миниатюриста выдвигаются на первый план – он может проявить себя самостоятельно в области «сочинения» и зрительного воплощения разнообразнейших моментов евангельского рассказа.

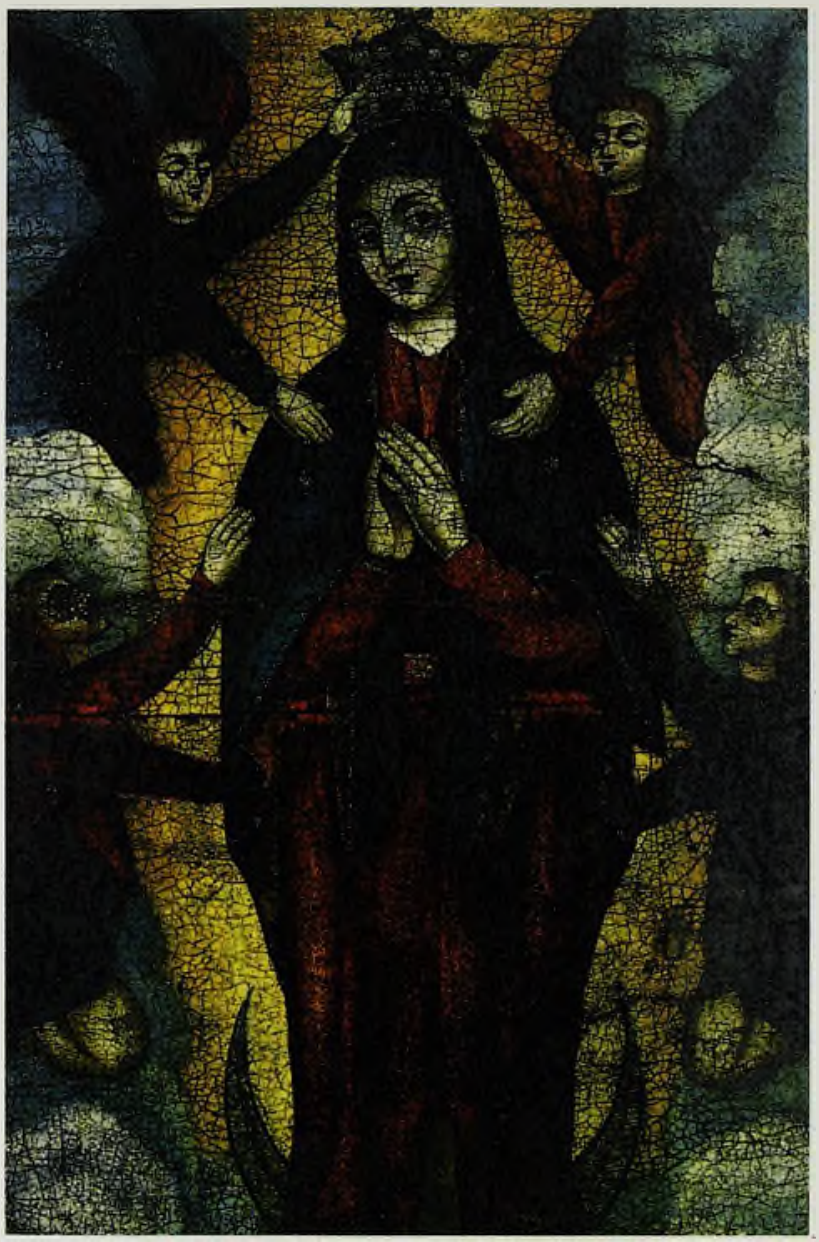
В разделе, посвященном средневековой книжной миниатюре, мы упоминали имя последнего из выдающихся армян миниатюристов, Акопа Джугаеци («из Джульфы»). От него осталось несколько рукописей. Памятные записи при них говорят о разных местах, где работал художник: вначале это Ван, позже – Новая Джульфа: по-видимому, эти скитания связаны с получением заказов. Наиболее известная из его работ, Евангелие 1610 года, исполненное по заказу знатного горожанина Новой Джульфы Ходжи Аветика, содержит 52 сцены (М 7639). Миниатюры Акопа Джугаеци отличаются исключительным мастерством композиционной и цветовой организации листа: персонажи действия сплетены в своеобразный зрительный иероглиф, плоскость обладает «зрелищностью» не только из-за темпераментного и динамичного показа события, но и благодаря столкновению локальных цветов и узорам твердого, легко переходящего в орнамент рисунка.

Уже в рукописях Акопа Джугаеци, увлеченного всеми подробностями развития «сценического» действия, мощно проявляется тенденция, которая в дальнейшем становится преобладающей: узор, украшение, орнамент из дополнительного к изобразительной структуре элемента превращаются в элемент равноправный. Орнаментальная стихия, в которую к этому времени были полностью погружены декоративно-прикладные искусства, врывается в канонический цикл миниатюр, разрушая мистическое и драматическое содержание сцен. Эта тенденция особенно сильно дает о себе знать в рукописях татевской и эрзрумской школ: миниатюристам XVI и XVII веков, по-видимому, не всегда прошедшим систематическую выучку, было проще и интереснее плести узор, чем изображать человеческие фигуры. Если позволить себе некоторое преувеличение смысла этого процесса, можно сказать, что иллюстрированное Священное писание со временем из «истинного свидетельства» о событиях провиденциальной важности превращается в изделие человеческих рук, наряду с другими выходящими в жизнь предметами. Уже Акоп Джугаеци в своей записи к упомянутой рукописи 1610 года называл ее «бесценным сокровищем», «цветущим, как рай весной» – это и было тем эффектом, которого он добивался.

В армянских рукописях позднего средневековья нетрудно усмотреть воздействие искусства Ирана. Оно и в своеобразной «болтливости», призванной создать ласкающий взгляд декоративный ряд и тушующей драматический смысл любой изображенной сцены, в подчеркнуто плоскостной организации поверхности листа, теряющей не только глубину, но и ощущение верха и низа, в огромном числе растительных узоров, нанесенных ровно, как будто штампами набойки, на небо, землю, фрагменты архитектуры, одежды персонажей.

Наряду с традиционно принятыми к иллюстрированию евангелиями, библиями, требниками, праздничными минеями появляются иллюстрированные исторические труды – популярной становится «История Александра Македонского», армянская версия «Романа Александра», снабженная многими иллюстрациями. Параллельно идет и иллюстрирование армянской истории, походов и подвигов князей Мамиконянов и других текстов /56, с. 52–53/.

Характер иллюстрирования рукописных книг во многом меняется под воздействием появившейся и начавшей распространяться с 1512 года армянской печатной книги. Первопечатные армянские книги религиозного содержания снабжались ев-



134
Неизвестный мастер XVII в.
Коронование богоматери
Unknown artist active in the 17th century
The Coronation of the Virgin

ропейскими гравюрами, принятыми в этом случае, – так в армянской среде нашла широкое распространение изданная в Голландии так называемая «Библия Пискатора» с ее большим циклом гравюр. Имели хождение и отдельные гравюры с картин европейских художников на религиозные сюжеты. Эти гравюры, а также небольшое количество доступных обозрению подлинников и живописных копий знакомили с современным европейским искусством, они нравились и вызывали потребность в подражании. В сложной культурной ситуации европейские образцы способствовали формированию новой изобразительной традиции.

Меняется положение художника в обществе. Наряду с получившими выучку и работающими при монастырях художниками – лицами духовного звания, появляются живущие «в миру» мастера, иллюстрирующие Священное писание не в порядке духовного подвига, – такова их профессия, они выполняют заказы. Это «нагаши», живописцы, которым молва и хронисты начиная с XVII века приписывают и славу поэтов, бродячих ашугов-песенников, исполняющих под собственный аккомпанемент свои стихи. Их основной работой становится роспись церковных интерьеров.

Перемены закрепляются и в организации дела. Складываются артели, группы работающих вместе и делящих между собой разные виды работ мастеров. Они получали заказы на поновление или создание новых росписей в армянских церквах разных городов, следы их деятельности обнаруживаются на очень большой территории. Эти артели – аналог ремесленных цехов-амкаров, в них тоже есть правила ученичества, взаимоподдержки, совместности в работе и в вознаграждении /135, с. 104–112; 136, с. 45–56/.

С XVII века в интерьерах армянских церквей появляется наряду с настенной живописью живопись маслом (или смесью масляных красок с темперой) на холсте, тонком полотне, реже на шелке. Пишут и на покрытых левкасом деревянных досках. Дошедшие до нас образцы делятся на самостоятельные религиозные композиции и фрагменты, входившие в состав алтарной преграды-иконостаса; последний распространяется в армянских церквах именно в этот период. Отдельным жанром живописных работ становится роспись цеховых знамен: сцены из жизни святого патрона, его изображение, надпись-девиз, цеховая геральдика говорят о принадлежности знамени определенному цеху. Все цеховые праздники и канонические процедуры проводились при знаменах, это были реликвии.

Работ художников-нагашей было в свое время, по-видимому, очень много, но дошли они до нас в ограниченном числе и сильно попорченными. Техника выполнения работ была далека от совершенства, чем и вызывалась непрочность живописного слоя, но основной упрек за плохую сохранность приходится обратить к уровню общественного понимания ценности этих живописных работ: до совсем недавнего времени ими не дорожили. Сложность обращения с дошедшим до наших дней материалом заключается не только в том, что он весь нуждается в реставрации, но и в том, что это материал анонимный. Коллекция армянской живописи XVII–XVIII веков, хранящаяся в Государственной картинной галерее Армении и в Эчмиадзинской патриархии, большое количество работ Государственного музея искусств Грузии в Тбилиси, некоторые из которых армянской руки, позволяют судить о явлении лишь в целом (ил. 124, 125).

Одним словом, можно определить изобразительный язык этих многочисленных религиозных картин как смесь, причем именно смесь: составные части видны, они громко заявляют о себе в структуре произведения. Первая особенность – открытая ссылка на прототип, европейскую живопись, узнанную через европейскую гравюру или живописную копию с произведений Рафаэля, Корреджо, Миньяра, Сальватора Розы, Гвидо Рени и других художников. Иногда взят только рисунок, а расцветка полностью своя – автор не видел картины в цвете. Иногда – видел, и перед нами предстает повтор, но повтор особый, упрощенный. Упрощение проявляется и в ракурсах, и в положениях фигур, в отказе от глубины, в сближении с окружающей жизнью и художественными запросами публики. Оно вызвано и ограниченностью профессиональной выучки, и личными пристрастиями автора. Но тот факт, что его работа – реплика с имеющего в Европе высокую репутацию образца, создает своеобразную «поддержку». Даже в тех случаях, когда художник работал «из головы», он работал по аналогии, за его картиной стояла своеобразная сумма впечатлений от европейской религиозной живописи.

В армянской религиозной живописи позднего средневековья бросается в глаза местный типаж. Да, сцена предстает как на картине современника-итальянца, но где и с кем происходят события? Восточный типаж, а иногда, возможно, и просто знакомые художнику лица вводятся в действие, оно оснащается приметами реального окружения, мы в армянской среде. Конечно, и в европейской живописи, начиная с раннего Возрожде-

ния, развивается этот подход, религиозная картина на почве Армении вступает на путь, уже освоенный европейскими школами, она начинает отражать мир художника с расчетом на прямое узнавание.

Вторая особенность – насыщение орнаментикой, о которой мы уже говорили в связи с позднесредневековой армянской книжной миниатюрой. Все костюмы, вся среда действия пронизаны узорами, поверхность картины выглядит как аппликация. Вместе с привычным для иранской живописи этого времени ассортиментом деталей – птицами, цветущими гранатовыми кустами и прочим – узорность переносит нас на Восток, она указывает на знание искусства метрополии и «учет» господствующего вкуса, а с годами и вполне естественное его приятие.

Геотон изобразительного языка становится и стилизация [illegible] которых форм, устойчиво повторяемая в течение двух столетий как своего рода канон: облака в виде пушных белых цепей, нимбы в виде свечения языков пламени. В изображения проникают и цепко держатся в них формы барочного искусства: картуши-раковины с надписями, летящие драпировки и пр.

Интересна свобода в выборе образцов, послуживших прототипами. Ограничения конфессионального порядка играют теперь гораздо меньшую роль: мастер-армянин копирует принятые в искусстве католического мира сцены – такова «Богоматерь, семь раз пронзенная» из Государственной картинной галереи Армении или же реплика польско-литовской святыни – «Остробрамской Божьей матери» – из Государственного музея искусств Грузии. Перифраза популярного образа вносилась в армянскую церковь как своя, простонародное отношение к религиозной картине вытесняет конфессиональную нетерпимость прежних времен.

Иконография развернутых сцен – Вознесения, Преображения, Успения и Коронования Богоматери, Оплакивания и пр. – предстает на этих полотнах «усеченной». В них нет твердого круга действующих лиц и деталей, из века в век фиксировавшихся средневековыми мастерами книжной живописи, зато обильно внесен быт, портретные лица, небольшие натюрморты на первом плане. Внутри картины создается основа для выделения самостоятельных живописных жанров: бытовые сцены, портрет, пейзаж и натюрморт начинают прощупываться как имеющие собственную ценность.

Все это в сумме создает оригинальное, запоминающееся явление, как бы поспешающее вслед веяниям профессионального искусства своего времени, но скованное недостаточной профессиональной выучкой мастеров. Важнейшее извлечение из этого материала – переход к новым принципам изобразительности: появляются живые люди во всей полноте своего человеческого облика, антураж разворачивается подробнее, это уже среда действия, в некоторых картинах и росписях можно углядеть попытки передать пространство в правилах «прямой» перспективы. Но все это делается «на ощупь», без анализа, на основе подражания образцам. Обаяние армянской религиозной живописи XVII–XVIII веков – обаяние лубка, она подкупает искренностью, чувствительностью и скромностью авторской позиции. Художник-нагаш отличается от мастера-миниатюриста прошлого, сознававшего себя «инструментом» передачи религиозной доктрины, но самосознания живописца-профес- [illegible] Создавая христианские образы в ситуации господства мусульманских норм жизни, художник-нагаш, по-видимому, чувствовал исключительность своего положения. Он был проводником идей другого культурного мира, к которому относились армяне и о котором они мечтали. Нагаш мало что мог внести своего в искусство, действовал по аналогии, но «чужеземный» образец и принадлежность угнетенному меньшинству населения метрополии выделяли его в особую «культурную единицу».

Живописцы-армяне работали в первую очередь в тех городах, где были большие армянские общины, в городах столичных, торговых, с развитой формой городской жизни и общения – таких как Новая Джульфа, Тифлис, Нахичевань. Исключительное значение для армянской культуры приобретает в XVII веке Новая Джульфа.

Новая Джульфа (Нор-Джуга) была обширной и богатой колонией армян, отстроивших этот город под Исфаганом, тогдашней столицей Ирана. Она была основана переселенцами, насильно пригнанными сюда в 1605 году из Джуги (город на юге Закавказья) Шахом Аббасом /24, 200/. Архитектура Новой Джульфы, созданные и сохранившиеся здесь произведения монументально-декоративного искусства, коллекции живописи, керамики и изделий декоративно-прикладного искусства (в основном ювелирных изделий и вышивки) были изучены и опубликованы в 1968 году уже упоминавшимся нами в связи с керамикой Кютахьи английским искусствоведом Джоном Карсвеллом /201/. Из советских исследователей памятниками Новой Джульфы занималась М.М. Казарян, наблюдения и публикации которой дополняют работы Карсвелла, – исследова-

125
Неизвестный мастер XVIII в.
Богоматерь с младенцем и 12 апостолов
Unknown artist active in the 18th century
The Virgin and Child with the Twelve Apostles in the borders

тельница имела возможность сравнить живопись из Новой Джульфы с образцами живописных работ XVII–XVIII веков из собраний Еревана и Эчмиадзина /79/. Представить себе характер армянской живописи как монументальной, так и станковой, а также тематических керамических панно можно, опираясь именно на работы этих исследователей.

Изучение всей совокупности джульфинских памятников позволило Карсвеллу ввести в арменистику термин «джульфинская школа», который включает архитектуру церковных, общественных и жилых построек этого города, но с наибольшим основанием относится к живописи. Есть черты, которые роднят созданные здесь живописные произведения всех видов. Эти черты были свойственны в большей или меньшей степени изобразительной культуре всей армянской части населения Ирана, но термин Карсвелла следует принять, потому что именно в Новой Джульфе находятся самые ранние по времени памятники, стиль которых стал основополагающим.

Новоджульфинская колония жила своей относительно обособленной, самостоятельной жизнью в течение двух столетий, ученым удалось проследить сложение изобразительного языка созданных здесь живописных произведений. Это действительно школа, причем с очень широким ареалом распространения своего воздействия.

Материал книги Карсвелла позволяет сделать один немаловажный вывод: в армянских церквах Новой Джульфы, в основном относящихся к концу XVII–началу XVIII века, происходит изменение системы украшения храмового интерьера. От ранней церкви св. Георгия, где фрески с изображением Благовещения и Поклонения волхвов относятся к 1619 году, от церквей св. Степаноса и Богородицы начала и середины XVII века, храма Спасителя, где сцены из жизни Григория Просветителя, цикл Генезиса и христологический цикл, а также большая композиция Страшного суда подписаны именем *Степанос* и датированы 1658–1661 годами, – к церквам св. Екатерины, св. Иоанна Крестителя, Вифлеема, св. Саркиса, св. Нерсеса, Григория Просветителя, относящимся к началу XVIII века, можно увидеть воочию ход сложения нового типа убранства /201, с. 19–29/.

Основное в этом убранстве – сплошная узорная роспись, делящая плоскости стен на зоны, в которых поясами, нередко – в очерченных рамках, как ряд картин, размещаются сцены из жизни святого-патрона. Орнаментальной – растительной и геометрической – росписью покрыты все свободные места: откосы оконных проемов, ниши, столбы, карнизы и прочее.

Особенность интерьера джульфинских церквей заключена в сочетании декоративных и тематических росписей, керамических изразцовых панно с живописными полотнами, которые развешиваются по стенам, а также составляют своеобразный по составу и абрису иконостас перед алтарем. Иконостас этот – неполная алтарная преграда без твердо установленного чередования сюжетов, в каждой церкви он составляется по-новому и выдвигается вперед как большая ширма. Если прибавить к этому ковры, сплошь застилавшие пол, развесить металлические лампады и люстры, накинуть вышитые ткани и занавеси, мы получим пространство, отличное от традиционного для более раннего по времени интерьера, отнюдь не изолированное от внешнего мира, а, наоборот, созданное по его подобию, откровенно сближенное с восточным дворцом, богатым домом, цветущим садом и даже – метафорически – торжищем. Благодаря уже названным качествам живописи, обилию декора и особенно из-за керамических панно с их изощренной растительной и грубовато-экспрессивной тематической росписью, в этот одомашненный церковный интерьер врывается стихия народного искусства. Элементы этой системы по сей день живут в действующих армянских церквах по всему миру.

Такой пестрый, богатый разнообразными зрительными впечатлениями церковный интерьер отражал простонародный слой представлений о красоте и соответствовал характеру народной религиозности, дорожащей в христианстве не малодоступной теологической многозначительностью, а «сентиментом», человечностью.

Сохранившийся до наших дней декор армянских церквей Иерусалима /235, с. 11–21/ и Тбилиси, восстановленные в 1956–1958 годах группой реставраторов под руководством Л.А. Дурново росписи Овнатанянов в Эчмиадзинском кафедральном соборе обнаруживают не просто сходство, но тождество самого подхода к украшению пространства с новоджульфинскими церквами. Мнение Д. Карсвелла, что эта система храмовой декорации восходит к Новой Джульфе, пока представляется неопровержимым.

Документы оставили нам имена двух художников-джульфинцев, о которых было высказано высокое мнение современников – это Минас и Ованес Мркуз. Датировкой и атрибуцией их работ занимались и первые исследователи армянского искусства позднего средневековья А. Чобанян, Г. Левонян и Р. Драмтян, приводящий все письменные свидетельства об

этих художниках /135, с. 104–106/. Документы с упоминаниями о художниках Айрапете, Степаносе, Минасе и Ованесе Мркузе приводит в своей книге и Джон Карсвелл /201, с. 24–26/.

К концу XVIII века армянская колония в Новой Джульфе хиреет – смена династий приводит к волне преследования иноверцев, а перевод столицы из Исфагана в Казвин меняет положение города. Художники перестают получать заказы, город пустеет, Новую Джульфу покидают. Поиски заработка были чертой профессии нагаша – теперь же скитальчество вызывается исторической реальностью. Черты «джульфинской школы» вместе с живописцами переносятся в другие места, обнаруживаясь во многих городах с армянским населением. «Смесь» оказалась очень стойкой: близость Востоку и Западу, профессиональному и народному, доступность и чувствительность, обращенность к демократическим слоям населения создали популярность и возможность долгой жизни.

Из известных имен джульфинских художников назовем лишь имя переехавшего на север, в Москву, Аствацатура Салтаняна, принявшего православие и ставшего в 1660-х годах придворным живописцем царя Алексея Михайловича под именем Богдана Салтанова /33, т. II, с. 318–324/. Русское искусство переживало в этот период тот же процесс демократизации и обмирщения, который наблюдался в «джульфинской школе», черты, отмеченные нами, оказались уместны в России: как и в условиях Закавказья, можно назвать возникшую здесь в этот период изобразительную систему своего рода «предчувствием» обращения к европейским нормам профессионального изобразительного искусства, восторжествовавшим в период царствования Петра I.

В своеобразных условиях Армении позднего средневековья культурные процессы затягивались во времени, и все же можно сказать, что сам переход к нормам искусства нового времени был подготовлен: наиболее убедительный пример тому – деятельность династии художников Овнатанянов, позволяющая увидеть непрерывность перехода от изобразительной системы XVII–XVIII веков, которую мы назвали «смесью», к работам выдающегося портретиста в европейском смысле слова – Акопа Овнатаняна Младшего.

ЖИВОПИСЬ XIX - НАЧАЛА XX ВЕКА

Овнатан Старший, или, как его называли современники, Нагаш Овнатан (1661–1722), был для армянской живописи фигурой рубежной: по справедливому замечанию Гарегина Левоняна, Нагаш Овнатан был последним из средневековых «тагасацев» (сочинителей церковных гимнов) и первым из ашугов и в то же время последним из миниатюристов и первым из известных живописцев нового типа /136, с. 50/.

В 1680-х годах Нагаш Овнатан расписал в Ереване несколько церквей, подвергавшихся тогда перестройке. Ему принадлежат и росписи Эчмиадзинского кафедрального собора, позже подновленные его внуком Овнатаном Младшим (ил. 126) /135, с. 106–107/. В 1710-х годах Нагаш Овнатан едет в Тифлис, где работает при дворе Вахтанга VI в качестве певца-поэта и живописца.

Сыновья Нагаша Овнатана, Акоп и Арутюн, продолжали дело своего отца. Но хотя письменные источники и оставили нам свидетельства о деятельности Овнатанянов и популярности, которой они пользовались у современников, работы их или не дошли до нас, или же скрываются под теми полотнами «неизвестных художников», верная атрибуция которых очень сложна. Это касается наследия и сына Акопа – Овнатана Младшего, придворного живописца царя Ираклия II, жившего в тот блестящий период истории грузинской культуры, прерванной персидским нашествием, когда в Тифлисе творил и другой выдающийся армянин – поэт Саят-Нова; это касается и наследия Мкртума Овнатаняна, работавшего в первой половине XIX века.

Тот факт, что мы можем составить себе мнение об искусстве старших поколений Овнатанянов лишь по архивным данным, тем более достоин сожаления, что, несомненно, с особенностями их творчества связана в своих истоках живопись их знаменитого потомка, сына Мкртума Овнатаняна – Акопа Овнатаняна Младшего (1806–1881).

Оценка Акопа Овнатаняна как лучшего из армянских художников нового времени укрепилась в искусствоведческих кругах и не вызывает возражений. Это первый крупный живописец-профессионал, с него начинается в армянском изобразительном искусстве история портрета как самостоятельного жанра. Акопу Овнатаняну посвящались статьи и доклады, есть альбомы и книги о нем, анализ его наследия составляет раздел во всех общих трудах по армянскому искусству.

Среди специалистов, занимавшихся творчеством Овнатаняна, следует выделить Р. Дрампяна, последовательно выводившего наследие художника в отдельную, самостоятельную страницу изобразительной культуры Армении /49; 135, с. 114–118/, М. Казарян, уточнившую даты его жизни по архивам и во время своих командировок в Иран /78/, И. Гинзбург, перу которой принадлежит большая статья, определяющая место Овнатаняна в культурной ситуации Тифлиса первой трети XIX века, и блестящая характеристика отраженной в его портретах социокультурной эволюции /35/. Важнейшим этапом изучения творчества Акопа Овнатаняна стала также выставка «Акоп Овнатанян и его предшественники», организованная в Ереване и Москве в 1969 году Музеем искусства народов Востока и Государственной картинной галереей Армении, при участии музеев Тбилиси и отдельных коллекционеров /50/. Тут художник впервые предстал перед зрителями в связях со своими предтечами, живописцами-самоучками, из среды которых он вышел и с которыми был связан узами непосредственного ученичества. На выставке были показаны и портреты их кисти (ил. 127).

Жизнь Акопа Овнатаняна достаточно прояснена. На протяжении нескольких прошедших десятилетий была восстановлена, пусть пунктирно, но вполне осязаемо ее канва, по документам можно представить себе и отношение к этому художнику его современников. В архивах Академии художеств в Ленинграде хранится письмо наместника на Кавказе И.Ф. Паскевича, обращенное к президенту Академии А.Н. Оленину, с просьбой о Якове Авнатамове; ходатайство это, относящееся к 1829 году, завершилось тем, что работы художника, уже вышедшего за пределы возрастных цензов обучения, были лишь рассмотрены. Позже, в 1841 году, он получил звание «неклассного художника живописи портретной», а впоследствии и классного художника. Документы эти, безусловно, отражают новые требования к художнику, он ценим, у него есть составленное собственным мастерством имя, но для «дела» ему нужно иметь диплом. В новом Тифлисе, ставшем центром вошедшего в границы Российской империи Закавказья, художником считается тот, кто имеет профессиональное образование.

«Иллюстрация» и «Кавказские календари» отражают в 1840-х и 1850-х годах присутствие Акопа Овнатаняна в городе /35, с. 112–113/; он жил в Серебряном ряду, то есть среди мастерских амкара ювелиров, но приписан был к сословию тифлисских горожан-«моколаков», есть документы, говорящие о конкретных заказах на портреты, о плате и пр. Сами работы Овнатаняна рассказывают нам об особой среде, в которой он вращался и которую обслуживал, причем об успехе и по-

пулярности художника свидетельствует размах охваченных его портретами общественных слоев: от главы армянской церкви – до офицера, от богатых купцов – до юноши в «полуформенном» костюме закрытого учебного заведения. А параллельно, как лирический фон и воплощение поэзии частной жизни времени, выстраиваются женские портреты Овнатаняна (ил. 128–133).

Собирание работ Акопа Овнатаняна началось давно, они имелись уже в коллекции Эчмиадзинской патриархии, позже перешедшей в организованный в 1921 году в Ереване музей – будущую Государственную картинную галерею Армении. Сегодня по тем шестидесяти с лишним портретам, которые хранятся в Государственной картинной галерее Армении, в Государственном музее искусств Грузии, в частных собраниях, можно представить себе объем его творчества и попытаться проследить эволюцию: некоторые портреты датированы, что позволяет «прислонить» к ним те, которые дат не имеют.

Но обратим внимание на другое – много ли живописцев прошлого, пусть даже таких, которым национальная школа обязана появлением определенного жанра, вызывают в наши дни живой интерес? Много ли художников в Закавказье начала XIX века, перед чьими работами современный зритель бывает охвачен тем пронзительным чувством сопричастности, через которое, собственно, только и возможно постижение содержания произведения? Достоянием истории стали многие армянские мастера более позднего времени, на наших глазах затухает интерес к немалой части совсем недавно созданных полотен. Что же помогло высказыванию, скрытому в небольших по размеру портретах Овнатаняна, сохранить свежесть? Каким образом это высказывание донеслось до нас, благодаря чему мы его слышим и готовы немедля вступить в диалог? Художественная форма, в которую излиты портреты Акопа Овнатаняна, представляется остроинтересной, обаяние его живописи, ее магия нуждаются в расшифровке.

Акоп Овнатанян относится к тем художникам, о которых было сказано поэтом: «…блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые»; он жил на переломе истории, воистину – в двух мирах. Его молодость совпала с тем временем, когда в результате русско-персидских войн Закавказье поэтапно вошло в состав России, что вызвало быструю смену ценностных ориентиров, бурный процесс перехода от затянувшегося средневековья к новому времени. Все области жизни и культура как ее часть вступают на новый путь, открывшиеся горизонты становятся источником наибольших достижений времени. Новый образ жизни, новые герои, новые требования к искусству – в небольших портретах Акопа Овнатаняна «смена вех» осуществляется на наших глазах. На авансцену выходит активная личность, ее волевые и этические качества обнаружены под напором долгожданного прихода нового времени. Каждая модель Овнатаняна ценна сама по себе, в своей неповторимости: художник увлечен и чертами индивидуальности, и положением человека в обществе, его биографией, отразившимися во внешнем облике, – это портретист в новом, европейском смысле слова. Открытие человека – вот главное в творчестве Овнатаняна, и пафос этого открытия передается нам.

Но оригинальность портретов Овнатаняна заключается в том, как эти новые, в широком смысле «западные», установки наложились на сложившуюся ранее систему, которую можно обозначить словом «Восток». В этой системе особо явны два слоя.

Первый слой составляют персидские парадные портреты эпохи Каджаров, с ними Овнатанян, житель Тифлиса, несомненно был знаком /45, 15/. Упоение красотой живописи, декоративность как принцип организации плоскости, остро очерченные силуэты, гладкие фоны, приверженность нескольким композиционным схемам, старательное выписывание деталей костюма, драгоценностей, узоров – эти черты дворцовой иранской живописи учтены Овнатаняном. Не мудрено: вкус к персидскому был в Тифлисе широко распространен, и в новых по духу, скажем, «буржуазных», портретах Овнатаняна содержится некая внутренняя память об условной, лишенной даже намека на психологизм, но райски красивой живописи придворных мастеров Ирана конца XVIII–начала XIX века. Но только ли о них?

Сразу же за этим первым слоем связи с искусством Востока возникает второй – по-особому, «чревно» близкий художнику: это слой многочисленных работ живописцев-нагашей. К нагашам принадлежали деды и дядья Акопа Овнатаняна, к ним принадлежал его отец. Этот свой корень Акоп Овнатанян выявлял органически и, скорее всего, неосознанно. Острая характерность, «типажность», балансирующая на грани гротеска, отличают многие его мужские портреты, а максимальное внимание и тонкость в изображении лица при равнодушии, почти трафаретном подходе к изображению второстепенного, скажем, рук модели, придают овнатаняновским портретам неожиданную забавность. Художник знает несколько видов ки-

стей рук и обходится ими – «психологию» человеческой руки, уже три века увлекавшую европейских мастеров, он не использует. То же с жестами: ему достаточно нескольких поворотов, нескольких позиций, и это сближает Овнатаняна с нагашами, а через них – со средневековой изобразительной традицией, укладываемой в схемы. Неожиданно обнаруженное родство с самоучками также содействует нашей взволнованности: черты неумелости, которые Овнатанян таинственно вплетает в свои портреты, создают у нас, вместе с их камерным домашним размером, состояние умиленности, растроганности.

В жизнь Закавказья, в жизнь Тифлиса, где жил и работал Овнатанян, с начала XIX века входит Россия как тема особого рода: как освобождение от постоянного напора Персии, как христианская держава, под эгидой которой можно развивать национальные основы родной культуры. Тифлис утверждается как центр и средоточие культуры Кавказа, в его особом многослойном воздухе и живет Акоп Овнатанян до середины 1870-х годов. Отсветы русской культуры в работах Овнатаняна есть, причем – что представляется особо интересным – это отсветы культуры 1820-х годов, «пушкинской поры».

Хотя лучшие портреты Овнатаняна были исполнены в 1830–1850-х годах, этическая позиция, которая в них заключена, связана со временем освобождения Кавказа. Сказанное относится к подавляющему числу женских портретов и к таким героям Овнатаняна, как молодой Акимян, как ссыльный поляк Мишевский. Они пронизаны романтическим духом, в них есть идеализация, наводящая на мысль о персонажах «байронических» поэм.

Интересно сходство портретов Овнатаняна с портретами Ореста Кипренского. Знал ли он их, видел ли? Мог и видеть, он, по-видимому, ездил в 1829 году в Петербург, а кроме того, портреты нередко литографировались. Но дело не только в композиционном сходстве портрета Е.С. Авдулиной (ок. 1822, ГРМ) и портрета Шушаник Надирян работы Овнатаняна (середина 1840-х, ГКГА), дело в роднящем художников понимании духовной красоты. Понятие благородства прочитывается как «безупречность», и, конечно, в нем также заключена часть секрета нашей взволнованности: мы в мире высоких чувств. Мы в мире Вазир-Мухтара и Нины Чавчавадзе, лицеистов, ставших ссыльными, в мире Пушкина, за войском Паскевича вошедшего в Арзрум, в мире «поручика» Лермонтова…

Такой в портреты Овнатаняна входит Россия.

В интегрировании двух изобразительных систем – прошлой и появившейся на горизонте общественного сознания, в органическом слиянии черт изобразительного искусства Востока и Запада и коренится своеобразие овнатаняновской живописи. Добавим, что это слияние могло появиться именно на почве многослойной, многонациональной структуры Тифлиса XIX века.

Сказанного было бы достаточно для объяснения привлекательности наследия Овнатаняна: в его живописи таятся разные по характеру импульсы, одним этим вполне обеспечивается постоянство нашего любопытства, внимание не гасится, оно всегда находит в его портретах пищу. И все же нам надо пойти дальше, нам надо привлечь внимание к содержанию портретной галереи Овнатаняна. По-видимому, ключ к ее «магии» именно в содержании, а оно не исчерпывается ни аспектом открытия человеческой индивидуальности, *этого* и *этой*, ни гротескностью одних и подчеркнутым благородством других психологических характеристик художника. Оно не исчерпывается и анализом пластической формы. Думается, что магия таится в подтексте, в том, как относился художник к своей задаче, в цели его творчества.

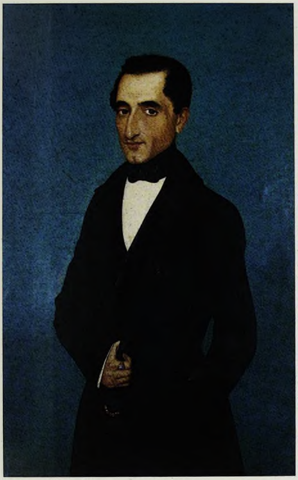
126
О. Овнатанян. Царь Трдат с женой Ашхен и сестрой Хосровидухт на молитве. Фрагмент росписи барабанного пояса в Эчмиадзине
O. Hovnatanyan
King Tiridates with His Wife Ashkhen and Sister Khosrovidukht in Prayer, detail from fresco painting in the Echmiadzin cathedral

127
Неизвестный мастер конца XVIII–начала XIX в. Портрет женщины с ребенком
Unknown artist active in the late 18th and early 19th centuries
Young Woman with a Child

189
А. Овнатанян. Портрет Натальи Теуман. 1840-е гг.
H. Hovnatanyan
Portrait of Natalia Teumyan,
1840s

[illegible]
А. Ованатанян. Портрет
Шушаник Надирян 1830-е гг.
[illegible]
Portrait of Shushanik Nadiryar,
1830s

130
А. Овнатанян. Портрет
Меликовой (Мелконишвили)
H. Hovnatanyan
Portrait of Melikov (Melikishvili)



131
А. Овнатанян. Портрет
Меликова (Меликишвили)
H. Hovnatanyan
Portrait of Melikov (Melikishvili)

182
А. Овнатанян. Портрет
молодого Акимяна. 1830-е гг.
H. Hovnatanyan
Portrait of the Young Akimyan,
1830s

[illegible]
А. Овнатанян. Портрет ссыльного поляка Г. Мишевского
[illegible]
H. Hovnatanyan
Portrait of the Exiled Pole
G. Mazewski, 1850s

И тут мы должны задать вопрос: какова была функция этих портретов, почему они заказывались в таком большом количестве и за что ценились? Смысл работы Овнатаняна определяется тем, что это были портреты, заказанные на память и в границах семейного интереса. Чаще всего модель позирует в момент успеха, в своеобразном «пике» своей биографии: окончил лицей, невеста, счастливая в замужестве пара, стал купцом первой гильдии, вступил на патриаршество, получил офицерский чин.

Пристально вглядываясь в черты сидящей перед ним модели, Овнатанян глядел на нее глазами тех, в чьем доме навеки останется портрет, когда сама модель изменится, сойдет силой времени с вершин своей жизни к закату. Вот эта «мемориальность» и создает тайную силу портретов Акопа Овнатаняна, их поле воздействия, мы присутствуем при запечатлении облика человека для любящих его, для близких.

Иногда художник исполнял по заказу и портрет умершего: таков уже упоминавшийся нами портрет Шушаник Надирян, он писался по памяти, по описаниям или по другим портретам умершей молодой женщины. Возможно, что к числу посмертных принадлежат и некоторые другие работы Овнатаняна, но об этом не сохранилось свидетельств. Впрочем, документальная форма подтверждения мемориального характера портретов Овнатаняна и не нужна, они мемориальны в широком смысле. Сохранение облика человека, его олицетворение вопреки быстротекущему времени – вот цель заказного «семейного» портрета. Эта цель служит внутренней пружиной творчества Овнатаняна, его постоянным подтекстом /164/.

Как могло произойти, что мастер такого класса, каким был Акоп Овнатанян, после определенного времени – а это было время не упадка, а расцвета его дарования, – перестает интересовать общество и сходит со сцены тифлисской жизни? Исследователи единодушны в ответе: его вытеснил дагерротип, фотопортрет, всеобщее им увлечение. Но только ли его? Нет, все сходные явления мирового искусства первой половины XIX века – европейскую и русскую портретную миниатюру, акварельные и карандашные портреты… Все они больше не заказываются. Лицо близкого человека теперь запечатлевает фотограф, и он имеет существенное преимущество перед живописцем – тираж и дешевизну.

Известно, что художник лишился заказов, вынужден был уехать из Тифлиса к своей замужней дочери в Тегеран и умер там в безвестности. Но то, что им было сделано, – было сделано. Портретная галерея Акопа Овнатаняна навсегда осталась самой «диалогичной» в армянской живописи прошлого. Верным кажется замечание И. Гинзбург: «(…) значение творчества Акопа Овнатаняна не ограничено его ролью в истории армянского искусства. Чем больше его будут знать за пределами Закавказья, тем будет яснее, что поднятые на уровень высокого и оригинального мастерства лучшие его портреты представляют собой вклад в сокровищницу мирового искусства» /35, с. 121/.

Акоп Овнатанян не только первый и лучший портретист в армянской живописи XIX века, его творчеством открывается и во многом определяется характер одной из важнейших составных современной армянской изобразительной культуры, которую можно назвать «наследием Тифлиса» /156/.

Если понимать под особенностями наследия Тифлиса бросающуюся в глаза комбинацию приемов работы нагашей-самоучек с чертами современной им профессиональной европейской и русской живописи, то особенности эти тянутся через все искусство XIX века. В разных вариантах и пропорциях они продолжают жить в религиозной живописи, в популярных картинках, уходят в городской изобразительный фольклор, в искусство тех, нередко отмеченных гениальностью, «уличных» художников, интерес к которым со стороны профессионалов и публики возникает в начале XX века. В армянской живописи середины XIX века названные черты проявляются в творчестве Степаноса Нерсисяна (1816–1884), правда, не в портретах его кисти, а в его наиболее оригинальной работе – большом пейзаже с жанровой сценой «Пикник на берегу Куры» (ил. 134). По традиции, укоренившейся в нашем искусствознании, с этой картины начинают «отсчет» развития в армянской живописи бытового жанра. Достаточно условный отсчет – полотно Нерсисяна не имеет в жанровой живописи второй половины XIX века прямых аналогий, но подход к задаче, который использовал Степанос Нерсисян, оказался родственным более поздним исканиям /35, с. 129–132/.

Отличительная черта этой картины – жанровая сцена помещена в обширный, поистине грандиозный пейзаж, он занимает три четверти холста. Охват ландшафта очень широк: на заднем плане располагаются пустынные горы и холмы, панорамой обрисован Тифлис, склоны более близких холмов усеяны домиками. Кура, проходящая по ущелью, широкой дугой объединяет планы. Эта видовая точка на Тифлис – одна из эффектнейших, она имеется в альбомах рисунков Гагарина,

близка известной картине М.Ю. Лермонтова «Вид Тифлиса» из музея в Иванове /35, с. 131–132/. Увлеченность красотой ландшафта, живописность, с которой Нерсисян сочетает вечернее небо с тонкой дымкой, окутавшей далекие горы, сочную зелень со светлыми переливчатыми атласными платьями танцующих женщин, отвлекают зрителя от изображенного события в его чисто бытовой рассказанности – зритель целиком подчинен неожиданно открывшейся ему красотой мира. Конечно, он может «прочесть» и сюжетную коллизию: праздник устроен в честь чиновника, которого спаивают купцы, заводя с ним деловые связи, но очевидно, что содержание картины не в сюжетных перипетиях. Оно в соединении банального события человеческой жизни – званого обеда на лоне природы – с самой этой природой, в которой не только закат, ущелье, скалы, но и город Тифлис в своем незабываемом величии становятся ключом к раскрытию замысла. Интересно, что в этой картине Нерсисяна Тифлис предстал не «изнутри», как это свойственно уроженцам города, а с птичьего полета, как видение, которое являет глазу чужеземца появившийся на горизонте людской муравейник.

Первая по времени жанровая картина в армянской живописи была соединением бытовой сцены и пейзажа, поэтический смысл действия был заключен в природном окружении и панораме города, трактовка события была в ландшафте. Такое решение прочно вошло в армянскую живопись и вплоть до наших дней осталось в ней.

Но Нерсисян был по преимуществу портретистом. Его портреты, знаменуя собой следующий по сравнению с портретами Овнатаняна этап в развитии живописного портрета, родственны официальной струе в русской портретной живописи середины века. Несколько портретов Нерсисяна, которые дошли до нас, не отличаются многогранностью в обрисовке характера, но зато ведущая черта в облике и характере модели выявляется очень ярко. Художник подчеркивает, доводит до гротеска все, что кажется ему самым главным в данном человеке: таковы Мелик-Адамов, князь Аргутинский, генерал Бебутов (ил. 135).

Мы уже упоминали, что в религиозной живописи конца XVIII века можно усмотреть предпосылки для выделения самостоятельных живописных жанров. Первым был портрет, получивший в творчестве Акопа Овнатаняна непревзойденное для армянской живописи XIX века воплощение. Особая культурная ситуация Закавказья начала XIX века создала и образно-психологическое, и пластическое своеобразие портретной галереи Овнатаняна. В дальнейшем портреты армянских живописцев, вливаясь в различные течения современной им русской и европейской живописи, теряют эту «особость». Сказанное относится и к другим живописным жанрам: их отличает от общей картины развития в России пейзажа, жанровой живописи, исторических картин только сюжет – он связан с Арменией. Однако хотя выдающихся армян художников следует рассматривать в общей картине развития русского и европейского искусства, есть и специфические особенности, связанные с тем, что на них оказывали воздействие и сугубо местные факторы. В связи с особенностями жизни и творчества армян живописцев нового времени можно снова поставить вопрос: кем же был художник для своей среды, как он расценивался обществом, каково было его положение?

«Краткие биографии» мастеров, которые можно извлечь из колофонов армянских иллюстрированных рукописей, свидетельствуют, что средневековый мастер-миниатюрист чаще всего был лицом духовного звания. Его жизнь протекала в стенах монастыря: здесь ему передавались и общие принципы работы над созданием иллюстраций к Священному писанию, и все детали ремесленного порядка. Он знакомился с образцами-прототипами, изучал тетради прорисей, наблюдал работу старших, вначале помогал, а затем брался за самостоятельную работу. Произведение его руки выходило в жизнь с высокими духовными функциями, хотя, несомненно, и монастырь, и мастер получали за рукопись вознаграждение. Монастырские скриптории обслуживали многочисленные приходы, выполняли заказы церквей и отдельных семей, пополняли княжеские библиотеки, имя миниатюриста, работа которого считалась первоклассной, становилось известно, его засыпали заказами. В колофонах имеются эти сведения, указываются заказчики и стоимость работы.

Но монастыри как культурные центры в Армении позднего средневековья постепенно исчезали, как независимые хозяйственные общины они подвергались разрушению, рассеивались. Художник разделял судьбу обители, переезжал с места на место, становился скитальцем: таков был упоминавшийся нами Аваг, таков был Акоп Джугаеци. Искусство книжной миниатюры исчезает и в связи с распространением книги печатной. Ведущее место в живописи теперь занимают религиозные картины, основным видом работы становится роспись церкви. Профессиональная выучка в XVII–XVIII веках идет по принципу «мастер – ученик», но понятие образца для подражания

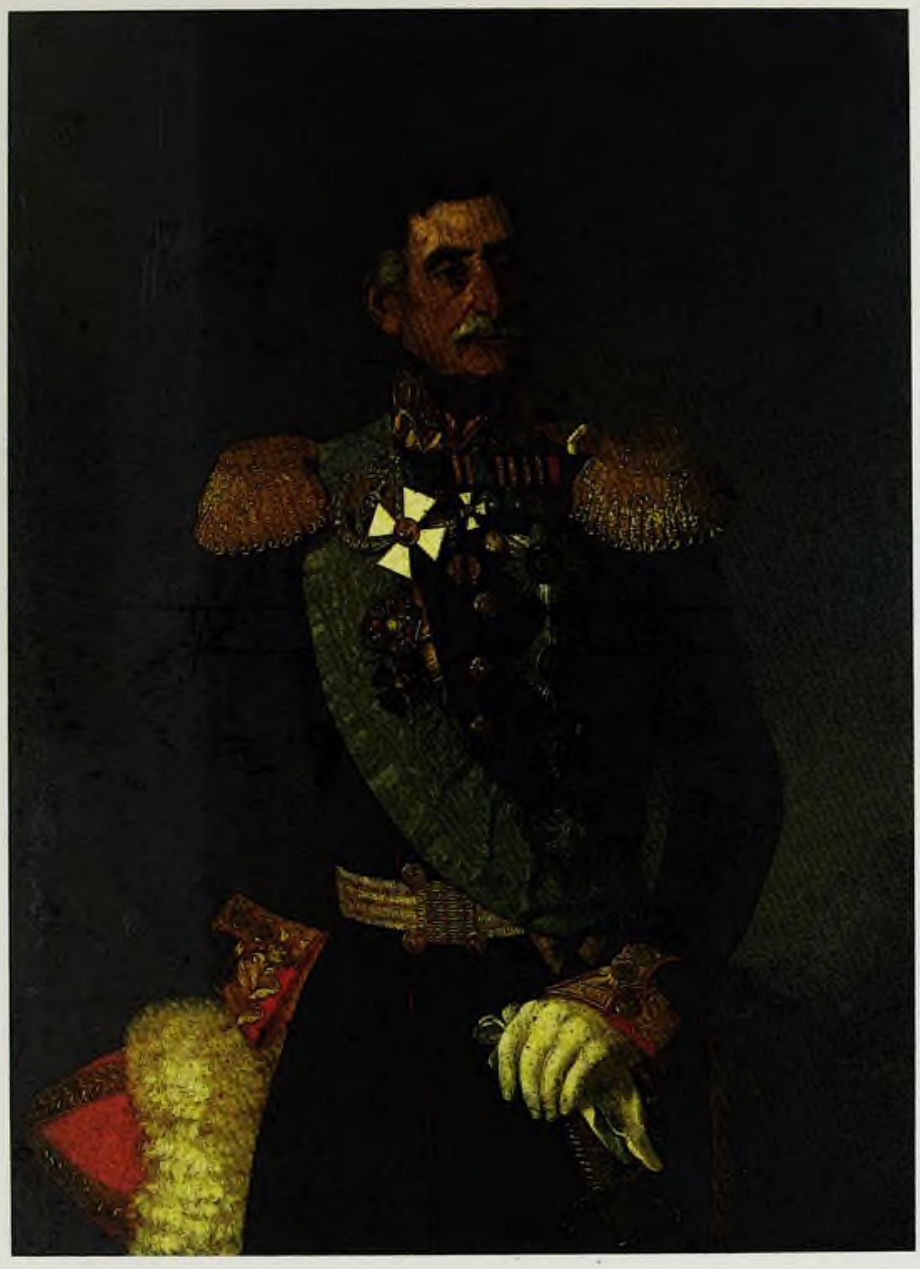
расширяется, религиозная живопись следует самым различным образцам, а с годами начинает включать в свой состав и черты реального окружения художников.

Роль армянской церкви и в период позднего средневековья остается исключительно важной: во враждебной официальной среде церковь наряду с родным языком и письменностью остается одним из оплотов культурной самобытности. Эчмиадзинская патриархия по мере своих сократившихся возможностей выступает заказчиком для мастеров-живописцев, переписка католикоса с Овнатаном Овнатаняном по поводу росписей Эчмиадзинского кафедрального собора не раз публиковалась /136, с. 53–54/.

Положение художника было не простым – он целиком зависел от нерегулярных заказов церкви и богатых горожан: росписи в частных домах Новой Джульфы относятся к XVIII веку, в то же время фиксируется и появление портретной живописи. Но работы такого рода было недостаточно даже для самого скромного существования. В книге «Исторический памятник состояния Армянской области в эпоху ее присоединения к Российской империи» И. Шопен отмечал: «(...) в городе Эривани осталось только два живописца, не находя уже меценатов для скромного своего таланта, они пришли в жалкое положение» /35, с. 107/.

Культурная ситуация меняется после вхождения Восточной Армении в состав России – армянское искусство вступает в контакт с русским искусством, живопись воспринимает нормы русской живописной школы XIX века и делает их своими. Это касается и системы профессионального образования: художником отныне называется тот, кто получил образование в специальном высшем учебном заведении. Скажем между делом, что эта смена повлияла роковым образом на отношение к работам предшественников и стала одной из причин разрушения картин и «замазывания» росписей «нагашей» – появляется термин «самоучка», противоположный термину «профессионал», то есть термину, характеризующему человека, изучившего академический рисунок и композицию, человека с дипломом.

134
С. Нерсисян. Пикник на берегу Куры. 1860-е гг.
S. Nersisyan
A Picnic on the Kura Bank,



135
С. Нерсисян. Портрет
генерала В. Бабутова. 1857
S. Nersisyán
Portrait of the General Babutoff,
1857

Акоп Овнатанян имел имя в Тифлисе, количество оставшихся после него портретов говорит о популярности, есть сведения о цене, которую он брал за портрет: жанр портрета становился модным. Но это было в Тифлисе, большом губернском центре, городе, где располагалась резиденция наместника, где было «общество», другие города с армянским населением такого не знали. В Тифлисе появляются «картинные магазины», здесь можно купить и авторскую работу, и копию европейского мастера, и «популярный» сюжет. Живопись входит в частный дом, становится необходимым атрибутом жизни, но одновременно появляется, как и в других сферах деятельности, конкуренция. Быть художником становится трудно, возможность творчески работать зависит от многих обстоятельств помимо дарования, профессиональной выучки и мастерства. Так, известно, что жизнь следующего за Акопом Овнатаняном по времени портретиста-армянина Степаноса Нерсисяна была полна лишений. Его имя задолго до смерти в 1856 году исчезает из «Кавказского календаря». Для Тифлиса середины XIX века, по-видимому, не было необходимости в нескольких портретистах-профессионалах, любимцем публики в 1860-е годы становится блестящий светский живописец З. Франкен /35, с. 134/. Успех определяется конъюнктурой.

Конец века выделяет из армянской среды трех выдающихся живописцев: Геворка Башинджагяна, Вардкеса Суренянца и Егише Татевосяна. Только про Башинджагяна можно сказать, что он жил «плодами рук своих». Татевосян не мог заниматься только творчеством, он должен был стать преподавателем в Тифлисском коммерческом училище, и отчасти большой повседневной занятостью на преподавательской работе объясняется «эссеистический» характер его наследия. Суренянц был связан с московской и петербургской художественной жизнью, его работы приобретались. Тем не менее биография и этого художника – пример работы в самых разных областях умственного труда: зная иностранные языки, он переводил европейских драматургов, сотрудничал в прессе, иллюстрировал периодические издания: одной живописью прожить было трудно.

И в Европе, и в России XIX век был жестоким для художников, не связанных с официальным заказом, не имеющих поддержки со стороны состоятельных кругов, вкусы которых, за немногими счастливыми исключениями выдающихся русских собирателей, именно в это время определяются современным пониманием термина «салон»... А в результате коммерческий налет можно обнаружить в работах даже незаурядных мастеров; так, среди армян живописцев его не миновал Геворк Башинджагян.

Есть определенная очередность в перечислении имен художников, ставших классиками армянской живописи, а впоследствии – основоположниками советской армянской живописной школы. Очередность эта отражает не столько возраст, сколько чередование во времени тех идейных и стилистических позиций, которые воплотились в их творчестве: сложившийся ряд имен ведет от живописи XIX века к первым десятилетиям XX века, с типичным для этого времени разнообразием идейно-художественных платформ, богатейшей картиной поисков, обновляющих выразительный язык, с одновременным существованием и живым развитием тенденций, как имеющих корни в прошлом, так и совершенно новых. За именами Башинджагяна, Суренянца, Татевосяна, Агаджаняна, Якулова, Сарьяна встают не только конкретно принадлежащие им работы, но целый мир сложной эстетической ситуации рубежа веков. За каждой из названных фигур – законченное представление о задачах искусства и его роли в жизни, о смысле труда художника, о возможности его диалога с людьми, и отсюда – о пластических принципах выражения, о языке. Острая концепционность искусства начала XX века была очевидна и для современников: это было время манифестов, теоретических установок, ложившихся в основу творчества, близость или отдаленность от тех или иных направлений решала судьбу художника надолго, часто – на всю жизнь.

Конечно, не всегда принадлежность определенному слою в культуре своего времени была осознанной. Но связь Мартироса Сарьяна с идейными установками группы «Голубая роза», его ориенталистические серии 1910-х годов, сложение его творческой манеры не были просто «façon de vivre»: живописец формировал себя в противовес существующей художественной практике, конфликтно, и это вполне осознанная позиция. Программностью было отмечено и творчество Георгия Якулова – как в области живописи, так и на театральной сцене она проявлялась острой новизной в изображении пространства. Рядом с этими фигурами, вошедшими в магистральные характеристики культуры XX века, спокойное по тону приятие академической пейзажной программы Геворком Башинджагяном, поиски духовности в границах стиля модерн Вардкеса Суренянца, артистизм импрессионистических по характеру работ Егише Татевосяна кажутся принадлежащими прошлому. Но это были художники-современники, и каждый из них прожил

Концепция пейзажа, нашедшая отражение в работах Геворка Башинджагяна (1857–1925), не проста и не покрывается аналогиями, хотя они и возникают /29/. Принцип создания пейзажа как композиции, в основу которой положено кропотливое изучение натуры, но который пишется не на пленэре, а в мастерской художника, был господствующим для этого мастера. В русской живописи подобный метод был характерен для таких пейзажистов, как Клодт, Айвазовский, кстати сказать, оказавших на Башинджагяна наиболее сильное и явное воздействие, особенно на первых этапах его творчества. Близость пейзажам М. Клодта, у которого Башинджагян учился, в ранних работах художника особенно сильна: основное тут – романти-

«жизнь в искусстве». Ценность их наследия для армянской живописи, разумеется, не одинакова, но несомненна определенность места каждого, и несомненно, что все разработанные ими позиции оказались живыми, способными быть опорой для творчества следующих поколений художников.

зация вида, природа «подается» как олицетворение определенного душевного состояния, хотя и с детальной точностью. Взаимодействие с концепцией пейзажа, выраженной с исчерпывающей полнотой в творчестве И. Айвазовского, у Башинджагяна было несколько иным. Армянин по происхождению,

136
Г. Башинджагян. Озеро Севан и остров ночью. 1894
G Bashindjagyan
Lake Sevan and the Island at Night, 1894

137
Г. Башинджагян. Арарат. 1912
G Bashindjagyan
Mount Ararat, 1912

138
В Суренянц. Выход женщин из Анийского собора. 1905
V. Surenyantz
After the Church Sermon in the Ani Cathedral, 1905

139
В Суренянц. Портрет католикоса Мкртича Хримяна. 1906
V. Surenyantz
Portrait of the Catholicos Mkrtich Khrimyan, 1906

признанный при жизни великим маринистом, Айвазовский не раз обращался к темам, связанным с Арменией. Это подтвердила выставка картин, организованная в Музее М. Сарьяна в Ереване в 1979 году, из собраний Феодосии, Ленинграда, Ставрополя, Тбилиси, Махачкалы, Эчмиадзина и Еревана. Популярность его работ уже при жизни делала их образцовыми. Море как олицетворение человеческого духа, его жизни, его борений – так решал свою задачу Айвазовский, и эта возможность оказалась родственной натуре Башинджагяна. Причем развитие во времени ведет его от воспроизведения «уголка» природы к пейзажу-картине большого охвата, содержание которой переносится из области интимного переживания в иную плоскость.

Работая по памяти, Башинджагян постоянно возвращался к нескольким облюбованным видам Куры, Дебета, Терека, Алазанской долины, и особенно часто – горы Арарат и озера Севан. Одна и та же «позиция» изображалась им десятки раз при разном освещении, в разное время года – в солнечный день, вечером, ночью, незаметно варьируясь и вызывая у зрителя одни и те же устойчивые ассоциации. «Выйдя», как сказали бы мы теперь, на тему Армении, Башинджагян сумел наполнить свои пейзажи патриотическим звучанием. Вид природы взывает к историческим реминисценциям, к человеку – не как отдельно стоящей личности, но как представителю определенного сообщества людей.

Это было не просто обретением нового и глубокого содержания – в накале патриотического чувства следует искать причину наиболее крупных достижений зрелого периода творчества Геворка Башинджагяна. Написанные с исключительным мастерством виды горы Арарат и озера Севан становились символами армянской земли (ил. 136, 137). Можно сказать, что одна из важнейших задач искусства – возбудить человеческое воображение, поднять круг общественно важных настроений и идей, оставить след в духовном становлении личности – развивалась Башинджагяном от картины к картине, а избранная им манера объективно точного изображения родной природы давала возможность вступать в диалог с широкими общественными слоями: не только круг сюжетов и идейная окраска, но и доступность изобразительного языка становилась источником популярности.

140
В. Суренянц. Монастырь Рипсиме близ Эчмиадзина. 1897
V. Surenyantz
St. Hripsimé Monastery near Echmiadzin, 1897

Тифлис, где жил и работал Башинджагян, был в конце XIX–начале XX века ведущим центром развития армянской культуры: здесь издавались газеты и журналы на армянском языке, были армянские школы и знаменитая Нерсисяновская семинария-училище, здесь блистала армянская драматическая труппа, жили лучшие армянские писатели. В интернациональном по составу своего населения городе художник-армянин чувствовал себя непринужденно, у него была родная среда, обширный круг почитателей. Идейная платформа творчества Башинджагяна имеет обоснование в общественном движении его времени: живущие на территории России армяне поднимают вопросы развития своей национальной культуры, а волна преследования армян, прокатившаяся в 1890-х годах по Турции и вызвавшая поток беженцев в Россию, создает основу для консолидации и активизирует патриотические силы. Общественность России с возмущением откликнулась на эти события /30/. Рубеж веков – время появления постоянного критического рецензирования явлений изобразительного искусства в армянской периодической печати. В роли художественных критиков выступали зачастую популярные писатели, и их требования идейного порядка сыграли немалую роль в прояснении задач живописи и формировании общественных требований к искусству в целом. Активным рецензентом издававшегося в Тифлисе журнала «Гехарвест» («Искусство») был писатель Александр Ширванзаде. И хотя не приходится говорить о прямом сходстве процессов, имевших место в общественной жизни, литературе, театре и изобразительных искусствах, нельзя не заметить очевидной общности настроя. Прямым литературным фоном для пейзажей Башинджагяна могли бы служить ставшие в это время популярными романы на темы армянской истории писателя Раффи, призывавшие к объединению армян стихи поэта Рафаэля Патканяна.

Лучшие пейзажи Башинджагяна – их можно выделить несколько десятков из огромного наследия художника – проникнуты искренним, неподдельным чувством. Конечно, трудно судить о субъективных чувствах художника, избравшего академически точную и внешне беспристрастную манеру письма: он постоянно скрывается, он ничем не выдает себя, нет ощущения раскрывшегося образа природы, которым сильны работы «пленэристов». И тем не менее искусство Башинджагяна покоряет именно силой личных раздумий и переживаний мастера, предпочитающего оставаться в тени и передающего слово холстам, точнее – тому, что на них изображено.

Сказанное в первую очередь касается видов Арарата. Библейская гора предстает в пейзажах Башинджагяна то в глубоких морщинах, как будто отражаюших древность земли, распростертой у ее подошвы (1912), то легко тающей в дымке ясного летнего дня, так что видна лишь сверкающая снежная макушка, плывущая над долиной цветов (1914), то в атмосфере сентябрьского полдня (1908). В каждом из этих полотен силуэт

горы является ключом к пониманию содержания всей картины, привычный двуглавый абрис, как камертон, начинает своим звучанием каждый раз новую мелодию. И то обстоятельство, что все эти работы включаются в круг привычных представлений, по-видимому, составляло их своеобразную силу – популярность покупалась ценой некоторой тривиальности. Наряду с получившей, начиная с 1860-х годов, распространение лубочной олеографией «Мать-Армения, плачущая на руинах», пейзажи Геворка Башинджагяна были своего рода олицетворением родной страны.

Популярность художника имела и оборотную сторону: пейзажи или копия с пейзажа Башинджагяна стали приметой состоятельного армянского дома. Вид и содержавшаяся в нем идея тиражировались, что неизбежно создавало штамп и композиции, и настроения, хотя, повторяем, лучшие из работ художника обладали силой общенационального понимания того, что́ есть родина, они отождествлялись с Арменией. В этом непреходящее значение пейзажей Башинджагяна.

Картины Вардкеса Суренянца (1860–1921) воплощают эпоху с иной, чем у Башинджагяна, общественной и эстетической позиции /77/. Если Башинджагяна нетрудно связать с русской пейзажной живописью его и немного более раннего времени, то Суренянц, с 1900 года постоянный участник выставок Товарищества передвижников, иллюстратор поэмы А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан», театральный художник, работавший в Московском Художественном театре, – в своем изобразительном методе был близок европейским живописцам-символистам, с которыми он был связан годами ученичества в Мюнхенской академии художеств (1880–1885). Стремление создать картины, выражающие во всех компонентах своего содержания и формы некий общечеловеческий смысл, проходит через творчество этого мастера. Обращение к мифологическим или отвлеченным историческим сюжетам, к изображению таинственного в человеческой натуре, желание говорить о судьбе искусства и артиста роднят Суренянца с мастерами стиля модерн. С ранним символизмом в живописи сближает художника и изобразительная манера: мерцающий «легкий» колорит, бесплотность письма с постоянным обнажением холста становятся источником создания атмосферы несколько абстрактной возвышенности, которая отличает бо́льшую часть работ Вардкеса Суренянца.

Одна из ведущих черт стиля модерн, проявленная в архитектуре и предметных формах, но захватившая и изобразительные искусства, – обилие орнамента, – характерна практически для всех композиций этого мастера. Причем, если в ранних работах Суренянца тонко проработанный орнамент связан с изображенными объектами, то в последних по времени он пронизывает всю поверхность холстов, объединяя и уравнивая действующих лиц, предметы, которые их окружают, и воздух среды, в которую все они погружены. В сочетании с разбеленным колоритом, при подчеркнутой красивости лиц и особой замедленности действия орнамент выделяет, «извлекает» полотно из реальной среды, определяя его как особую «зону поэзии». При таком понимании задач искусства, естественно, художник постоянно находится на грани слащавости. В своих зрелых работах Суренянц этой грани не переходил.

«Семирамида у трупа Ара Прекрасного» (1899), «Коронование царицы Забел» (1909), «В гареме», «Фирдоуси читает поэму „Шах-Наме“ шаху Махмуду Газневийскому» (1913), «Женщина-воин» (1909), «Саломея» (1909) – вот названия картин Суренянца. Очарование этих полотен – в меланхолической ноте и подлинности поэтического переживания. Безусловно ценно в них дающее о себе знать стремление художника выйти за пределы станковой, «музейной» живописи в область фрески, стенописи, декоративного панно: как и всем ведущим мастерам рубежа веков, Суренянцу свойственно было желание проникнуть в пространство архитектуры, вплавить свои произведения в реальную среду человеческого существования. Но если русским художникам, ставившим перед собой аналогичные задачи – Васнецову, Врубелю, Малютину и др., – это в ряде случаев удалось, тяготение Вардкеса Суренянца к монументальным формам живописи, так же как и опыты в этой области его младшего современника, Егише Татевосяна, не нашли настоящего осуществления. Единственный заказ на роспись – в армянской церкви, построенной в Ялте в начале века, – не был завершен художником, только барабан и купол были им расписаны легким растительным орнаментом, до задуманных религиозных сцен он не дошел. В Крыму Вардкес Суренянц в 1921 году и умер.

Из круга отвлеченных медитаций Вардкес Суренянц выходил несколько раз, причем таким образом, что воздействие его на пути развития армянской живописи по сей день не исчерпано. Не через легенду или отдаленную историю, а непосредственно связанные с Арменией картины этого художника, как и для Геворка Башинджагяна, стали вершиной творческого пути. Темперамент, сознательно затушеванный в подавляющем

161
Е. Татевосян. Портрет жены художника. 1903
Е. Татевосян
Portrait of the Artist's Wife, 1903

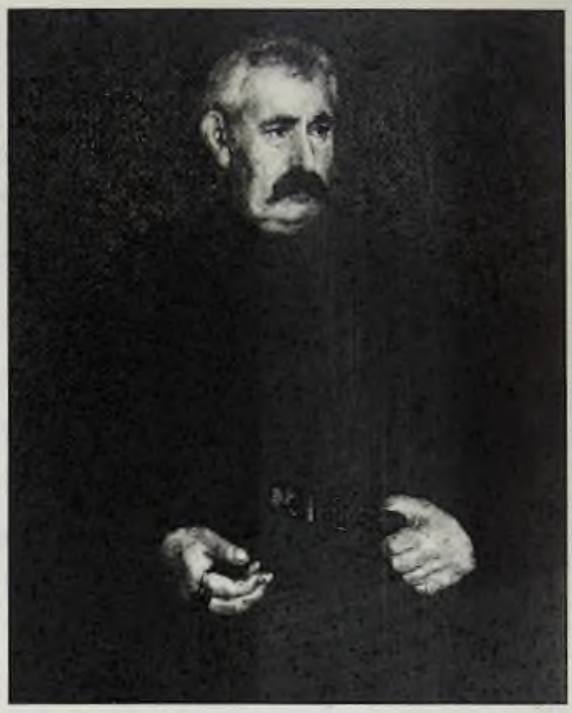
большинстве работ Суренянца, здесь вырывается наружу, придавая привычным для него величавым и медлительным образам неожиданно пронзительную ноту. К таким работам относятся в первую очередь пейзаж «Монастырь Рипсиме близ Эчмиадзина» (1897), «Портрет католикоса Мкртича Хримяна» (1906), «Попранная святыня» (1895), «Выход женщин из Анийского собора» (1905). Самое поразительное в четырех названных нами работах Суренянца – их «разность». Не изменяя общему тону своего творчества и уже сложившейся изобразительной манере, художник сумел высказать мучающую его идею катастрофичности армянской истории в четырех различных вариантах, закрепив ее в пейзаже, портрете, лирической и драматической композиции (ил. 138, 139, 140).

Среди названных работ пронидчески важным с точки зрения развития в лоне национальной изобразительной школы оказался ночной пейзаж с храмом св. Рипсиме и, пожалуй, портрет католикоса. Эти работы, с их смешением эпического и лирического начал, полной свободой в отношении сложившихся представлений о границах и задачах жанра и введением по-современному «работающих» деталей – письмо, сброшенное с колен католикосом, поднимающаяся из-за купола церкви полная луна, – заряжают силой личного переживания художника.

«Монастырь Рипсиме близ Эчмиадзина» – один из лучших монументальных пейзажей в армянской живописи. По справедливому замечанию Р. Дрампяна, это не просто вид какого-то уголка Армении, но историческая картина, содержащая раздумья о родной стране, судьбе ее народа и культуры /47/. В отличие от других пейзажных работ Суренянца, маленьких, искрящихся светом, хрупко-изящных, этот пейзаж – большое мрачное полотно, изображающее пустынные окрестности вокруг храма св. Рипсиме ночью. Заваленная булыжниками серая земля, темные камни церкви слиты воедино призрачным светом выкатывающейся на небосвод луны. Однотонность, лишая картину цветового богатства, повышает ее трагическое звучание.

Отметим, что именно Суренянцу принадлежит первая оценка, первый выбор храма св. Рипсиме в качестве символа армянской средневековой культуры – провидческий выбор! Ведь изучение армянского зодчества, его оценка, создание его истории – публикации Й. Стриговского, Т. Тораманяна, открытия Н. Марра – были еще впереди. Пейзажем Суренянца открывается линия в армянской живописи, трактующая природу Армении и ее архитектурные памятники в сугубо поэтическом ключе, метафорически

142
Е. Татевосян. Джан-Гюлум
1907
Ye. Tatevosyan
Djan-Gyulum. 1907



143
С. Агаджанян. Портрет отца художника. 1900
S. Aghadjanyan
Portrait of the Artist's Father.
1900

Портрет католикоса был интересен по-другому: большое полотно, изображающее патриарха достаточно идеализированно, содержало попытку воссоздания в живописи настроения церковных росписей прошлого. Католикос – патриарх, пастырь – представлен как величавый мудрец, справедливый и добрый. Попытки такого рода существовали в эти же годы и в европейской живописи (Пюви де Шаванн), и в живописи русской (работа Врубеля над образом Богоматери, многие дореволюционные работы М. Нестерова).

О том, что Суренянц – первый в армянской живописи исторический живописец, говорилось во всех посвященных ему статьях и монографиях. И хотя можно, вслед за И. Гинзбург, сказать, что попытки обращения к родной истории в армянской живописи намечались в творчестве Овнатанянов, в частности – Мкртума Овнатаняна, мнение исследователей творчества Суренянца было справедливо: художник выносил и выразил в своем искусстве определенную концепцию прошлого своего народа. Сын священника, воспитанник гимназических классов Лазаревского института, Суренянц был человеком высокой гуманитарной культуры, человеком с обширным кругозором. Его знание родной истории было редким для того времени, а в кругу армянских художников никто не мог в этом с ним сравниться. Вместе с тем переживание судеб Армении и родного народа у Суренянца было как у художника остроличным, он непосредственно участвовал во многих начинаниях патриотического характера. Во время событий 1915 года, когда толпы беженцев из турецкой Армении, спасаясь от резни, хлынули на территорию Закавказья, Суренянц едет в Тифлис. Вместе с Ф. Терлемезяном, Е. Татевосяном, М. Сарьяном он организует Общество армянских художников, делает огромное число этюдов с беженцев, в судьбах которых принимает посильное участие.

Величие родной культуры Суренянц видел в прошлом. Лирическим воссозданием ее духа была пронизанная ностальгией картина «Выход женщин из Анийского собора». Но настроения безнадежности, бесперспективности, связанные в первую очередь с событиями в Турции, вызвали у художника ощущение тупика. Вероятно, в этих настроениях можно найти объяснение тому уходу в полуфантастические сюжеты, к которым художник обращался постоянно, – в них ничего не ранило. Но тема Армении и ее истории как основная трагическая тема для армянских художников определяется навсегда Суренянцем. Впоследствии, в

ходе событий революции и гражданской войны, эта тема приобретает иные перспективы, иную трактовку.

Хотя в настоящем смысле слова символистом Суренянца назвать вряд ли можно, однако все его работы, безусловно, используют символ как мощное выразительное средство, они построены как своего рода знаки события. Впрочем, в такой же степени аллегоричность, символика используются в совершенно иной изобразительной системе и на другом материале младшим современником Суренянца, Егише Татевосяном (1870–1936) /46/.

Связь всех поисков Татевосяна в области сюжетно-содержательной и пластической стороны искусства с аналогичными исканиями русских художников осуществлялась через многолетнюю, начавшуюся с ученических лет дружбу с Василием Поленовым и его кругом. Направление творчества Татевосяна, его эволюция от жанровых картин первого периода, от огромного числа этюдов, написанных на пленэре, к созданию которых он перешел в зрелом возрасте и в которых складывается его вполне самостоятельное «импрессионистическое» письмо, попытки работать не только в области станковой живописи, но и в монументальной живописи (большое панно «Джан-Гюлум»), наконец, обращение к религиозным темам, как темам, содержащим высокие нравственные идеалы («Христос и фарисеи»), сопрягаются с интересами «поленовской группы».

Одна из самых благородных линий в русском искусстве конца XIX века переносилась таким образом на почву Закавказья. Татевосян, смолоду и до конца жизни преподававший сначала в Тифлисском коммерческом училище, а потом в Академии художеств Грузии, был живым образцом для нескольких поколений художников.

Татевосян начинал как жанрист. В 1890-е годы он создал две картины: «На чужбину» (1894) и «Полуденный обед» (1895), посвященные тяжелой судьбе армян, живущих на территории Турции. Последняя работа, а также композиция «Проповедь правоверным» (1897) получили высокую оценку русской художественной общественности – они были удостоены конкурсных премий (имени С. Морозова и имени И. Репина и В. Поленова) в 1898 году.

Первые десятилетия XX века для Татевосяна – годы, когда он работает главным образом над пейзажем и создает ряд великолепных портретов («Портрет жены», 1903, ил. 141), отдается воплощению отвлеченных и библейских тем, в которых ему казалось наиболее удобным выражать волновавшие его в этот период проблемы этического и чисто художественного порядка. «Гений и толпа» (1909), «Сонет» (1901), «Христос и фарисеи» (вплоть до 1920 года) – вот названия его композиций.

Одна из наиболее значительных и живых страниц жизни Е. Татевосяна – его дружба с композитором Комитасом. Еще совсем молодым человеком, в 1893 году Татевосян написал небольшую картину «Комитас на берегу Эчмиадзинского пруда», где его друг в одежде дьякона изображен спиной к зрителю у монастырского озера.

Музыка Комитаса, светлые поэтические образы народных песен, которые композитор обрабатывал и превращал в подлинные музыкальные жемчужины, нашли своеобразное живописное преломление в пейзажных сериях Татевосяна. Какие аналогии, кроме музыки комитасовской «Весны» и «Абрикосового дерева», можно подобрать к тем легким и радостным этюдам весенней армянской природы, которые возникали ежегодно под кистью Татевосяна? Весна, время цветения, пушистые белые и розовые деревья – вот излюбленный татевосяновский мотив.

Несомненно, справедливо мнение Р.Г. Драмяна, уловившего глубокую внутреннюю связь между музыкой Комитаса и декоративным панно Е. Татевосяна «Джан-Гюлум» (1907). Выполненное на большом куске негрунтованного холста редкого плетения, панно изображает сцену из народной жизни – весенний

С. Агаджанян. Портрет С. Елизаветиной. 1908
S. Aghajanyan
Portrait of S. Elizavetchieva, 1908

праздник выбора невест (ил.142). На первом плане художник поместил несколько стройных девушек, одетых в национальные костюмы разбеленных тонов, со стилизованным узором. Они погружены в интимную беседу. Вдали, на заднем плане, у небольшой церкви разыгрывается другая часть праздника – состязание юных всадников. Все подернуто дымкой, «невнятно». Панно Мориса Дени, холсты Борисова-Мусатова невольно приходят на память.

«Джан-Гюлум» производит двойственное впечатление. С одной стороны, панно подкупает своеобразной поэзией, красотой, «музыкальностью», с другой, как это нередко происходило с декоративными панно и росписями этого периода, оно кажется несколько вялым, надуманно-меланхоличным.

Этой двойственностью отмечено большинство композиционных работ художника, созданных в первые два десятилетия XX века. Но в них проявилось характерное и для русских художников этого времени желание выйти за пределы бытового жанра, создать «большой стиль» эпохи.

Хотя, несомненно, все творческие разработки Татевосяна в дальнейшем вошли в арсенал современной армянской живописи, особо ценным оказался его опыт работы с натуры, сотни этюдов, которые он привозил из летних поездок. Средиземное море, виды Бретани, Крым, пейзажи Армении, Палестины, природа поленовских мест отражались в этих драгоценных небольших картонах и холстах с безошибочной точностью «мотива» и одновременно – одухотворенно. Жизнь природы, самостоятельная и вместе с тем обретающая определенный смысл под рукой художника, выглядит здесь постоянно бьющим живым источником творчества. Отражение этого можно увидеть не только в живописном наследии, но и в переписке Е. Татевосяна с В. Поленовым /142/.

Привычка писать с борта парохода, лишь ненадолго останавливаясь в пути, развила колористический дар Татевосяна, превратив его в самого смелого и вместе с тем самого верного природе из дореволюционных армянских пейзажистов. Быстрым, размашистым наложением чистых цветов рядом друг с другом Татевосян добивается в своих этюдах свежести и звонкого звучания. Задачи, которые ставил перед собой Татевосян, родственны тем, которые ставились в русской живописи К. Коровиным.

Хотя сам Татевосян считал свои пейзажные этюды лишь подготовкой к большим будущим картинам, хотя он очень долго колебался, можно ли их выставлять на суд широкого зрителя /46, с. 85–87/, именно пейзажные этюды определили то место в армянской живописи, которое он сейчас по праву занимает. В них содержалась перспектива развития «татевосяновской» линии в армянском изобразительном искусстве наших дней.

Мастерство Татевосяна-живописца всегда было подчинено его дару, отсюда ощущение непосредственности, которой проникнуто все его творчество, от мимолетного этюда до картины «Христос и фарисеи», над которой художник работал 10 лет. Непосредственность, лирическое восприятие жизни, умение общаться с природой, раскрывать себя в ней, находить близкие себе черты в сидящей напротив модели, передавать свое волнение в, казалось бы, отвлеченных композициях – это свойство работ Татевосяна привлекало и привлекает к ним постоянно.

В начале XX века в армянскую живопись вступает Степан Агаджанян (1863–1940) /103/. Вернувшись на родину после нескольких лет учебы, проведенных под руководством Ж.-П. Лоранса в Париже, Агаджанян создает в родном карабахском селе два портрета – отца и матери (1900), они остались едва ли не самыми законченными образами среди всех написанных им за долгую творческую жизнь портретов. В «Портрете отца» Агаджанян воплотил с большой силой и убедительностью те черты характера, которые в тот период нашли отражение и в современной армянской литературе: отец художника, портной Меликсет, мог быть сценическим прототипом для персонажей пьес Г. Сундукяна, героев Нар-Доса и А. Ширванзаде. В этом сложном образе сочетались глубоко противоречивые черты достоинства и униженности, деспотичности и растерянности. На лице старика отражается игра чувств, он как будто охвачен желанием высказаться, и в то же время – у него нет слов, губы не могут разжаться. Это косноязычие, мучающая его тревога отражаются в том машинальном, беспомощном жесте, которым старик отвел руку с бесцельно повешенными на ней четками. Художник сделал ощутимым ум и богатый жизненный опыт этого человека, и в то же время – его неумение выйти из сферы привычных, полученных еще от дедов представлений, скованность мысли, бессилие изменить что-либо в жизни (ил.143).

Гораздо спокойнее и светлее образ приемной матери художника. В этой пожилой женщине, отмеченной всеми внешними чертами среды, из которой она вышла, есть примиренность и приятие жизни, большое душевное спокойствие.

Ранним работам Агаджаняна свойственна трезвая, объек-

тивная интерпретация человеческих характеров. В этой непредвзятости, в этой «протокольности», сочетающейся с замечательными качествами реалистического языка – пластикой, тончайшими лессировками, выразительностью деталей, психологической насыщенностью каждого жеста – значительность портретов Агаджаняна.

В дальнейшем круг моделей Агаджаняна заметно расширяется, но наиболее сильными остаются те его портреты, в которых сам характер изображенных людей близок художнику.

Из дореволюционного творчества Агаджаняна следует выделить два женских портрета, выполненных в тот период, когда он жил в Ростове-на-Дону, – тогда еще молодой писательницы Мариэтты Шагинян и С. Экмекчиевой. В них художник отходит от обычной для себя бытовой подачи образа, раскрывает духовный мир этих женщин иными приемами.

Особенно характерен в этом смысле портрет Экмекчиевой (ил. 144). Он весь как бы мерцает, переливается красками, в самом цветовом строе передано состояние неопределенности, душевной неустойчивости, которым охвачена женщина. Обычную для Агаджаняна темную цветовую гамму с твердо вылепленными светлыми формами лица и рук сменяет здесь светлая гамма, вспыхивающая багровыми и ярко-желтыми оттенками.

Лицо и шея Экмекчиевой не выделены тяжелым объемом, как это делалось в ранних работах Агаджаняна, но почти слиты с фоном, расплывчаты, по ним проходит тонкая сеть просвечивающего сквозь слой краски холста. Легкая улыбка, взлет бровей, размашистый, чуть прорисованный контур руки – во всем подчеркивается изменчивость, лиричность этого обаятельного женского образа.

Разумеется, картина развития армянской живописи в конце XIX века не исчерпывается тремя – пятью именами. Она слагается из многих имен, и второстепенные мастера достойны внимания хотя бы потому, что в их творчестве находит проявление то, что осталось за границами творческих интересов талантов первой величины. Следует только помнить, что само собирание и показ их работ сегодня в Государственной картинной галерее в Ереване – плод усилий деятелей культуры советского времени, плод развития музейного дела в Армянской Советской Социалистической Республике.

Если полотна крупных и менее значительных мастеров русского изобразительного искусства начали собирать и показывать в XIX веке вполне полноценно в обеих столицах Российской империи, делая их тем самым предметом общественного обсуждения и своего рода «точкой отсчета» для следующего поколения русских художников, в культурной жизни армян подобного не происходило: одномоментным показом на выставках в Москве, Петербурге или Тифлисе, изредка литографированием кончалась «жизнь» произведений армянских художников.

Здесь кроется, кстати сказать, одна из причин той «очерковости», в которую неизбежно впадает историк, излагая материал армянского искусства дореволюционного периода – целостного процесса нет, он распадается на своего рода мозаику из имен художников. Так отражалось в искусстве положение народа, история отпечатывала свои черты на национальной культуре.

Собрания ведущих музеев республики сегодня позволяют говорить, что практически все художественные течения конца XIX века нашли отражение в творчестве художников-армян. Именем А. Шамшиняна (1856–1914) покрывается интерес к уличным сценкам, к бытовому жанру, который вылился в русской живописи в целое направление. Эта линия поддерживается и работами Г. Габриеляна (1863–1898). Незаурядным мастерством отличаются портреты Е. Назаряна (1868–1928). Бытовым жанром и натюрмортом (ил. 145) занимался А. Акопян (1874–1939). Немногие работы, оставшиеся после А. Арцатпаняна (1874–1919), говорят о нем как о художнике больших возможностей, безусловно примыкавшем к реалистическому направлению в современной ему живописи (ил. 146), портреты кисти Арцатпаняна близки портретам С. Агаджаняна. Родственной Агаджаняну и Арцатпаняну фигурой был Ф. Терлемезян (1865–1941), человек сложной личной судьбы, скитавшийся по многим странам, несколько раз живший в Армении до революции и окончательно обосновавшийся здесь в 1928 году. И пейзажи Терлемезяна, и немногие оставшиеся после него портретные работы стали вкладом в развитие реалистической линии в современном армянском искусстве. Можно перечислить еще ряд имен, добавив к ним имена армян живописцев, выходцев из турецкой части Армении, творчество которых, протекая в европейских столицах, отражало пути искусства соответствующих стран. Это А. Фетваджян (1866–1947), З. Закарян (1849–1923), О. Пушман (1877–1966), А. Шабанян (1864–1949), В. Махохян (1869–1937), О. Алхазян (1881–1958), Э. Магдесян (1857–1908), К. Адамян (1872–1947): у перечисленных живописцев Армения мелькает как сюжет, как те-

146
А. Акопян. Натюрморт
Овощи. 1901
H. Hakopyan
Still Life with Vegetables, 1901

ма, обликом общественного деятеля. Все названные мастера фигурируют в общих работах по изобразительному искусству Армении.

Конец XIX–начало XX века отмечены появлением и армян скульпторов, но все они жили вне Армении. Творчество в области пластики, особенно монументальной, было затруднено отсутствием официальных заказов, это ограничивало возможности художников. И А. Тер-Марукян, и М. Микаелян, и А. Гюрджян были связаны с определенными направлениями европейской и русской скульптуры этого времени, причем можно отметить у М. Микаеляна и А. Тер-Марукяна тягу к сложившимся в середине XIX века реалистическим принципам, а у их младшего современника Акопа Гюрджяна – к исканиям, характерным для первой четверти XX века. Бóльшая часть жизни А. Тер-Марукяна и А. Гюрджяна прошла за границей, в Париже, там они учились, там умерли.

Творческий путь Андреаса Тер-Марукяна (1876–1919) был отмечен несомненной крупной удачей – в результате конкурса, проведенного одним из армянских филантропических обществ, он получил заказ на создание памятника писателю-просветителю Хачатуру Абовяну (ил. 148). События мировой войны помешали установке этого памятника в дни его создания: отлитый из бронзы в Париже, он был привезен в Ереван и торжественно открыт только в 1931 году, став одним из первых монументов столицы республики /135, с. 148/. Небольшая по размеру фигура Абовяна с чуть склоненной головой, с книгой в скрещенных на груди руках отличались лиризмом и тем благородством, которое совпадало как с внешним, так и с внутренним обликом просветителя. Ориентация автора на опекушинский памятник Пушкину в Москве несомненна.

Портреты работы А. Тер-Марукяна, в частности портретные надгробия М. Налбандяна, Р. Патканяна в Ростове-на-Дону, закладывали основы развития мемориального портрета выдающихся деятелей культуры – жанр, нашедший позже различные варианты пластического воплощения. Для Тер-Марукяна это были памятники реальным лицам, романтикам и подвижникам, портреты любимых современников.

Более скромно участие в сложении первых шагов новой армянской скульптуры М. Микаеляна (1879–1943), но и от него сохранилось несколько произведений малой пластики (ил. 147), которые не прошли бесследно, создавая постоянный интерес к пластическим наброскам у скульпторов Советской Армении.

Наследие Акопа Гюрджяна (1881–1948) имело особую судьбу. Ранние работы А. Гюрджяна постоянно находились в экспозиции Государственной картинной галереи Армении – портреты М. Горького, Л. Толстого, А. Чобаняна (1911), пианиста Н. Добровейна (1913), композитора С. Рахманинова (1915), писателя Ширванзаде (1915–1916) и др. После революции, в 1921 году, находясь в Москве, Гюрджян принял участие в проектировании памятника Освобожденному труду (совместно со скульпторами С. Кольцовым и С. Алешиным, архитекторы – братья А. и В. Веснины) /135, с. 150/, но вскоре уехал за границу. После смерти скульптора, в 1959 году, все его работы, оставшиеся в мастерской в Париже, были пересланы в Армению, открыта большая выставка, и с этого времени начинается освоение тех пластических импульсов, которые содержались в его работах, молодыми армянскими скульпторами.

Взгляд на даты жизни всех рассмотренных нами армян художников говорит о том, что жили они не только на рубеже веков, но и в XX веке, некоторые работали и широко показывали свои произведения в советское время. Про Егише Татевосяна можно сказать, что его творчество пережило с 1920 по 1936 год серьезные изменения, обогатилось тематически и во всяком случае не утеряло свойственного ему жара. Агаджанян, до конца жизни преподававший в Ереванском художественном училище, обладал огромным авторитетом, был в числе первых [illegible] народного художника республики. В [illegible] области портретной живописи [illegible] реалистическая программа искусства 1930-х годов. И тем не менее

не ими в изобразительном искусстве Армении прокладывался магистральный путь в будущее. Их наследие обладало немалыми резервами, оно послужило и служит по сей день объектом изучения для многих армянских художников, но задачи, которые встали после революции перед деятелями культуры, перед художниками в частности, требовали другого.

Обрисовывая пути армянского искусства первых двух десятилетий XX века, нам следует в первую очередь обратиться к творчеству Мартироса Сарьяна (1880–1972), оно переведет нас в иные масштабы художественного дарования и его осуществления. Мы выходим к нашим дням.

Творчество Сарьяна анализировалось во многих аспектах. Крупнейшие художественные критики с первых шагов комментировали его путь. Его рассматривали как ученика Московского училища живописи, ваяния и зодчества, сделавшего оригинальные выводы из уроков В. Серова и К. Коровина, как одного из самых ярких представителей творческого объединения «Голубая роза», противопоставившего себя в равной мере и передвижникам, и «Миру искусства», и академистам, как европейца, как человека Востока, а впоследствии – как основоположника армянской советской живописи. Ему посвящали статьи М. Волошин, Н. Пунин, Я. Тугендхольд, А. Луначарский, А. Эфрос, Б. Терновец, А. Чегодаев, Р. Дрампян, Д. Сарабьянов, А. Каменский и другие. Литература о Сарьяне создает определенную сумму высказываний, из которых в ходе времени складывается характеристика художника, выявляется суть его вклада в современную живопись, объясняются причины жизнестойкости его пластического языка /134/. Начиная с 1950-х годов появляется последовательно несколько монографий о Сарьяне. Публикации становятся теоретическим фоном обширного наследия художника.

Поскольку наша работа имеет определенный аспект рассмотрения армянского изобразительного искусства, наследие Мартироса Сарьяна интересует нас в первую очередь тем, каким образом и благодаря чему этот широко известный по выставкам начала века, вполне сложившийся до революции мастер сумел выразить в своем творчестве новую эпоху и стать одним из самых ярких ее представителей.

В свое время, говоря о своеобразии работ Акопа Овнатаняна, его концепции живописного портрета, нравственном содержании и особенностях его пластического языка, мы отмечали, что этот мастер относился к тем художникам, которые волею истории прожили жизнь в двух разных мирах. В этом конфликте и расцвела индивидуальность Овнатаняна, обнаружилась его способность внимать одновременно многим голосам, переплавлять в своем творчестве не одно, а множество впечатлений в соответствии с требованиями времени. А в результате портреты Овнатаняна утвердили еще раз, уже в новое время, свойственную и армянскому средневековому искусству отзывчивость на веяния, идущие как со стороны европейского мира, так и со стороны Востока, сплавленность воедино многоразличных явлений.

О сходстве между работами Овнатаняна и Сарьяна говорить не приходится – это мастера разных эпох развития изобразительного искусства. Но Овнатаняна можно вспомнить в разрезе его особой судьбы, с которой судьба Сарьяна схожа: целостный взгляд на наследие крупнейшего из современных армянских живописцев обнаруживает на ином по времени и внутреннему содержанию материале те же черты перелома и ту же способность интегрировать на художественном уровне перио-

146
А. Арцатпанян. Автопортрет
1918
H. Artzatpanyan
Self-portrait, 1918

ды, между которыми пролегла пропасть, вызванная резким сдвигом истории.

Дореволюционные работы Мартироса Сарьяна делятся на две группы: первая, отмеченная фантастическими, сказочными образами и насыщенная символикой, падает на 1900-е годы, вторая группа, сердцевину которой составляют полотна, созданные в путешествиях по Турции, Египту, Персии, – на 1910-е годы. С этим вторым по времени десятилетием творчества и связано представление о «раннем Сарьяне», более ранний же по времени период заинтересовал исследователей лишь в 1970-е годы, когда возникла потребность представить себе весь пройденный художником путь и выявить его особую логику. Первое деление творческого пути М. Сарьяна на определенные периоды, со специальным выделением 1904–1908 годов, как имеющих определенную идейно-образную программу, принадлежит Р.Г. Дрампяну /48, с. 12–14/.

Работы Сарьяна 1910-х годов находятся в одном ряду с лучшими работами русских живописцев начала века и характеризуют блестящий период развития русского искусства, они разобраны по музейным коллекциям СССР. Сложившаяся в это время живописная система Сарьяна, которую в дальнейшем пытались исчерпать термином «декоративность», – результат поисков внутреннего порядка, скрытого во всем сущем, и его адекватного выражения в живописи (ил. 149–152).

Нет необходимости проводить параллель между поисками и достижениями Сарьяна и работами мастеров французской живописи этого времени, нет необходимости обнаруживать и тот тесный контакт, в котором эти поиски находились с работами русских современных художников, в частности его однокашника по Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества Павла Кузнецова, – связи эти несомненны. Темп, в котором Сарьяном были найдены соответствия между цветом, рисунком и композиционными структурами, сюжеты, которые выбирались художником и стали объектом его пристального внимания и интерпретации, сам круг реалий, к которым он постоянно возвращался, и даже характер трактовки избранных мотивов нельзя объяснить, если считать их сугубо личными открытиями. Сила сарьяновского мировидения и его воплощения была, несомненно, в поддержке всей культурной ситуации и тесного круга стоящих плечом к плечу единомышленников. Без этого соратничества как мощной стимулирующей силы мы не сумеем понять взрывного характера явлений художественной жизни Москвы и Петербурга 1910-х годов.

Современные исследователи творчества Сарьяна считают необходимым подчеркнуть и роль непосредственных впечатлений от природы Армении (Сарьян посещал ее до революции дважды) в сложении его изобразительного языка /134, с. 408–410/. Со своей стороны добавим, что правомерно связать колорит полотен Сарьяна с цветовыми решениями, принятыми в народном искусстве, с образцами которого художник был хорошо знаком – с детских лет они окружали его. Но какие бы срезы изобразительной культуры ни брали мы в качестве истока творчества Сарьяна, ни один из них в отдельности не объяснит его: истоки следует брать в совокупности, да и в этом случае они ничего не стóят вне исключительной одаренности Сарьяна как живописца и органичности его дарования. Эти свойства отмечались уже в рецензиях на первые выставки его полотен. Равнодушными картины не оставляли, каждый показ сопровождался в равной мере и панегириком, и фельетоном /134, с. 7–48/. Сарьян жил в атмосфере полемики вокруг своего имени – обстоятельство, которое сопровождало его практически всю жизнь и, как мы это можем понять сейчас, служило ему опорой, окрыляло. Принципы творчества становились неотъемлемой частью личности, формировали характер.

Как и для многих представителей живописи начала века, для Сарьяна не существовало ограничений жанрового порядка. На

147
М. Мкоселян. Звонарь Сапан
1903
M. Mkoselyan
Sapan, a Bell-ringer, 1903

протяжении всей жизни он работал с равным увлечением в области пейзажа, портрета, натюрморта, создавал картины и панно, в которых эти жанры соединялись, обращался не раз к области театральной декорации, несколько раз иллюстрировал книги. В ранние годы предпочитая темперу, он с годами отказался от нее, перешел на живопись маслом; Сарьян оставил многочисленные акварели, он работал пером, есть листы, выполненные сангиной, углем, карандашами: технических преград художник не знал, замысел, возникнув в воображении, мгновенно находил материал и воплощался без препон. Ощущение этой точности выбора средств, вероятно, одно из самых ценных в работах Сарьяна, без него наш контакт с художником не мог бы состояться. Программность поставленных задач при безупречном мастерстве и безоглядном, темпераментном погружении в акт творчества составляли силу лучших полотен художника на протяжении всей его долгой жизни.

Приведем отрывки из статей М. Волошина, Н. Пунина и Д. Сарабьянова о живописной манере Сарьяна, в сумме дающие ее описание.

«Руководящей нитью для Сарьяна был принцип упрощения в равной мере как рисунка, так и цвета. Природный европеец рисковал бы при этом впасть в плакатность, Сарьяну же восточный инстинкт подсказывал, как можно уничтожить все детали и как избытком цвета можно восполнить простую линию силуэта». «Сарьян мастерски использовал возможности темперы. Он умеет поверхность картины заливать большими пятнами, контур которых сразу дает основные линии рисунка. По этим поверхностям он пишет длинными ударными мазками, одновременно выявляя цвет и форму. Он или широко штрихует кистью или развертывает веерообразные, перистые системы мазков, идущие к его «павлиньему» тону. Это соединение штриха с пером дает его технике некоторое сходство, лежащее в самом принципе приема, с восточными лубками и вообще с гравюрой на дереве, с той разницей, что в цветной гравюре черный «каркас» рисунка заливается широким пятном, а он пятно, положенное заранее, хлещет, шпорит и взвивает на дыбы ударами цветных, сверкающих штрихов, определяющих рисунок...» «Самое законченное, что до сих пор дал Сарьян, – это его natures mortes. Когда он пишет плоды, кувшины, египетские маски, заливая их силуэты одним цветом (по большей части двух тонов), он достигает наибольшей силы выразительности. При выборе характеризующего цвета предметов он обнаруживает себя одновременно и колористом, и провидцем тайной души вещей» /134, с. 60–62/.

«В жарком солнце его картин, в грустной зелени его деревьев, в синих, переходящих в пурпур (лиловеющих) тенях, ложащихся на песок, как загар, в его налитых зноем цветах, в усталых, тяжело лежащих плодах столько лирического напряжения, что остаться только зрителем сарьяновских картин невозможно – становишься их участником: чувствуешь, как Сарьян, как Сарьян смотришь на мир, не понимая, как можно было не видеть всего этого раньше, не знать, не догадаться (...) Жарок, прян, душен и вместе с тем легок и чист мир Сарьяна, незнакомый, где-то далеко существующий в покое. Вероятно, мы никогда не изучим его до конца и не узнаем всех

А. Тер-Мартирос. Памятник Хачатуру Абовяну
1919. Установлен в Ереване в 1931
A. Ter-Martirosyan
Monument to Khachatur Abovyan, 1919

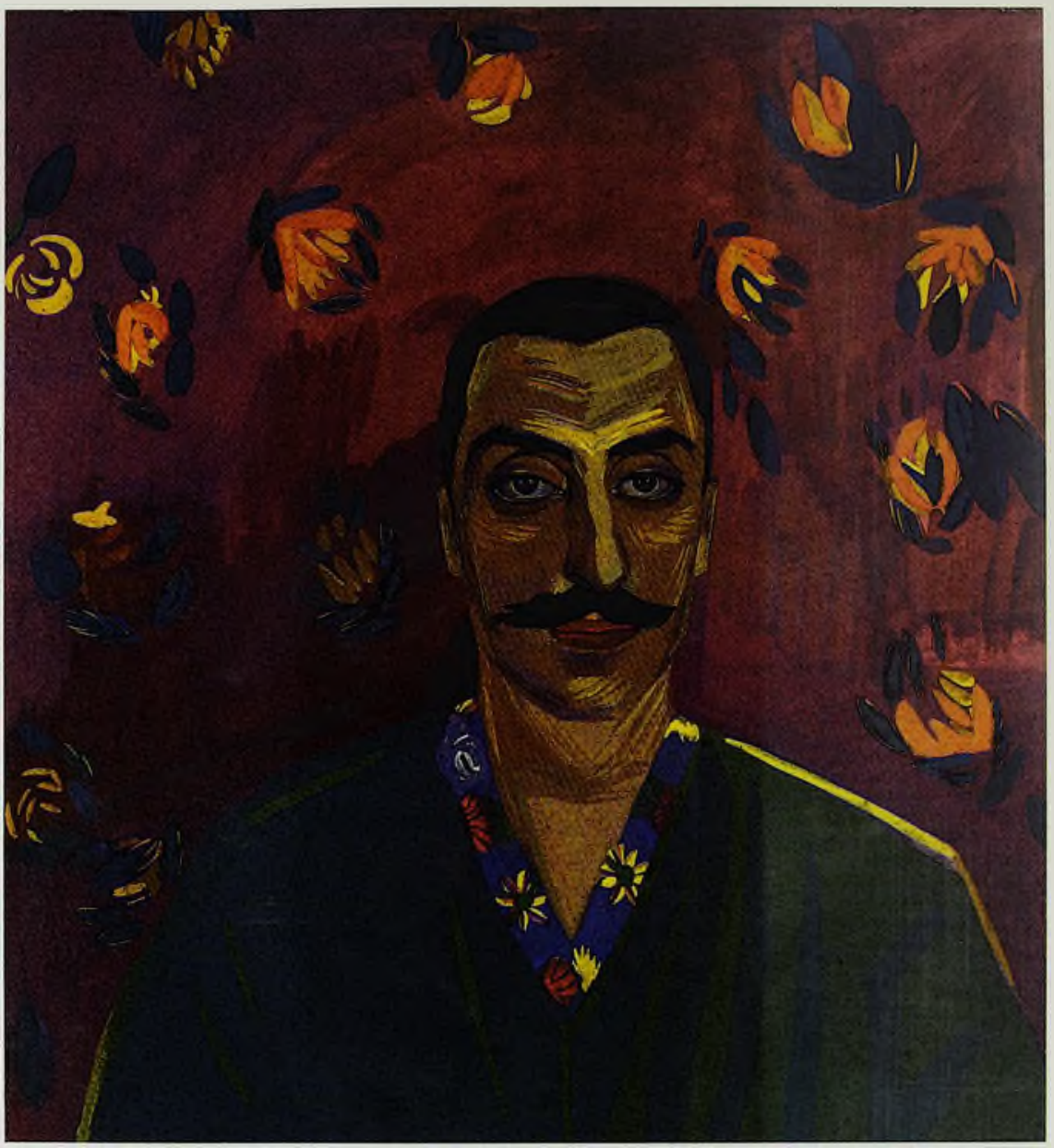
149
М. Сарьян. Финиковая
пальма. 1911
M. Saryan
A Palm-tree. 1911

его свойств и качеств, но все равно с именем Сарьяна останутся навсегда связанными плотные ассоциации, и комплекс этих ассоциаций для каждого, кто Сарьяна видел и понял, будет определяться одним собирающим и выражающим их словом – Армения» /134, с. 98/.

«Пленэр исчез из сарьяновской палитры. Но он заменился такой декоративной системой, которая вся выросла из пленэрной основы, но, как скорлупу, сбросила ее с себя и, освободившись, предстала в чистом виде. Два дополнительных цвета – оранжевый и синий – как бы стянули к себе все мелкие колебания, очистились от примесей и вступили между собой в некие „враждебно-дружеские" отношения. Как желтый цвет солнца у Ван Гога, эти цвета для Сарьяна стали символом южного зноя. Сарьян не добивается колебаний цвета; он кроет большие куски плоскости краской одинакового качества, ровно, не оставляя следов от мазка, не приводя в движение фактуру. Простота цветовых отношений, смелая сила контраста, своеобразная „конечность" цветовой концентрации – все это становится выразителем природных качеств, но не их имитацией. Пожалуй, именно в живописи Сарьяна 1910-х гг. наиболее ярко проявляется специфичность его художественного языка ⟨...⟩» «⟨...⟩ Геральдичность построения, превращая картину в некий предмет и уподобляя образ восточной форме выражения, способствует тому, что картина как бы отчуждается от зрителя. Изображенное пространство не поддается практическому освоению. Силуэты всех форм строго выложены по плоскости. Цвет не изменяется от удаления предметов на дальний план. Поэтому иллюзии пространства нет, есть его условное обозначение ⟨...⟩ Казалось бы, кадр, случайная точка зрения, казалось бы, натура в ее непосредственном претворении. А с другой стороны – знак, вещь, обобщенная характеристика. Казалось бы, острое восприятие мгновения. И вместе с тем, закрепление мгновения, превращение его в постоянное качество – непоколебимое, не поддающееся исправлению, необычайно характеристичное и тем самым преодолевающее мгновение» /134, с. 346, 347/.

Можно привести еще несколько глубоких искусствоведческих характеристик произведений Сарьяна начала века, но смысл у них один: юг, солнце, медленный темп жизни, осознанный как вечность, святость человеческого существования

150
М. Сарьян. Ночь. Египет (Ночной пейзаж) 1911
M. Saryan
At Night. Egypt (A Nocturnal View). 1911



181
М Сарьян. Портрет
И Манташева. 1915
M.Saryan
Portrait of I.Mantashev, 1915

с природой и их родственность, красота, как заключенная в реальности сила, извлеченная живописцем. Средства для этого извлечения: чистые цвета в безупречно-точной по эффекту «сшибке»; рисунок, сильный своей верностью натуре, но сведенный к ее самым важным чертам, практически – к силуэту; комбинация динамичного «жеста» отдельных штрихов с ровным заливом краской каких-то частей изображения; работа в основном на первом плане, без увлечения манящей «по ту сторону» глубиной пространства (прием, который создает ощущение, что пространство развернуто «по сю сторону» изображения, на зрителя, и мы находимся внутри него).

Разумеется, язык дореволюционных сарьяновских полотен не сводится к нашему перечислению черт, состав его «лексики» гораздо шире. Важно подчеркнуть, что счастливая найденность поэтической идеи и живописной манеры изначально создавала, выступая в неразрывном единстве, самобытное, завершенное высказывание.

Можно сказать, что дореволюционные работы Мартироса Сарьяна, выполненные в Москве, Ростове-на-Дону, на Ближнем Востоке, в Тифлисе, без усилия врастали в национальную изобразительную культуру, потому что они отзывались на очень многое в ней, и с самого начала – на характер природы Армении, ее пластику, цвет и свет, в дальнейшем с увлечением и любовью изученные художником. Они отзывались и на отраженное в народном искусстве традиционное понимание прекрасного, как яркого, насыщенного символами, жизнеутверждающего. Эта изначальная родственность «фону» национальной культуры создавала Сарьяну особо благоприятные условия: его изобразительный метод был перспективным, таящим в себе огромные возможности. И все же, чтобы превратиться из живописца-армянина начала века (пусть великолепного!) в основоположника советской армянской живописной школы, Сарьяну надо было отождествить свою жизнь с жизнью своего народа и пойти на ту коренную творческую перестройку, без которой невозможны были ни правдивое отражение жизни новой Армении, ни создание ее обобщенного образа, ни признание (притом – общенародное признание) соотечественников.

Прежде чем перейти к характеристике изобразительной культуры новой, возникшей в результате революции Советской Армении, следует сказать о том огромном общенациональном бедствии, которым сопровождались для армян события первой мировой войны.

В апреле 1915 года в Турции произошла беспримерная в истории нового времени резня мирного армянского населения /253, 123/. Было убито около двух миллионов человек. Уцелевшие, выброшенные за пределы Турции обезумевшие толпы искали убежища на путях к Эчмиадзину, в селах, городах. Впечатления, которые оставили в душах людей эти события, не могли изгладиться, практически каждая армянская семья имела свою «историю резни».

Мартирос Сарьян выезжает из Москвы в Тифлис, отсюда вместе с Вардкесом Суренянцем едет в Эчмиадзин, художники становятся свидетелями ужасных сцен, и искусство надолго отодвигается для них на второй план. Мироощущению художника, уже сложившемуся и выраженному «самодостаточно», наносится удар незабываемый. Вероятно, только учитывая трагические события 1915 года, можно понять тот пафос спасения, которым освещены первые шаги культуры Советской Армении: она воспринималась людьми как возродившаяся из пепла птица Феникс.

В истории армянской культуры переход от раннего и зрелого средневековья к позднему средневековью определяется тем, что Армения полностью теряет государственную самостоятельность, земля Армении делится и в течение двух с лишним веков народ живет под персидским и турецким игом. Происходит массовый отлив населения, родную землю покидают, в разных странах организуются армянские общины, так называемые «колонии». Развиваясь вне исторической Армении, в иноязычной и иноконфессиональной среде, искусство неизбежно отражало каждый раз новые связи. Но и на земле Армении, поделенной между Турцией и Ираном, ситуация резко меняется. Национальное прошлое приобретает со временем характер «цитирования».

В изданной в 1977 году и не раз упоминавшейся нами в первом разделе настоящей работы книге С. Дер-Нерсисян «Армянское искусство с IV по XVII в.» исследовательница завершает свое изложение истории искусства средневековой Армении XVII веком, определяя последние два столетия термином «tardive». Если говорить о явлениях изобразительного искусства этого времени только с оглядкой назад, на памятники раннего и зрелого средневековья, они действительно выглядят как «запоздалые», «поздние», это упадок. Но период был не только временем затухания проявленных ранее тенденций, он

193
М. Сарьян. Цветы Кавказа
1914
M. Saryan
Flowers from Kavkaz, 1914

был и временем появления нового. Ростки нового пробиваются в храмовые росписи, меняют интерьер армянских церквей, создается иконостасная живопись, а в ней начинается постепенное сложение новых принципов изобразительности, начинается выделение живописных жанров. Происходит обмирщение искусства, у него появляются новые ориентиры: «(...) меняя свое содержание, постепенно уходило в небытие понятие „христианский Восток" и сквозь него уже проступили очертания художественной культуры нового времени» /114, с.96/.

Эти тенденции подхватывает искусство XIX века, им дает ход, дает свободу проявления новая историческая ситуация. В 1828 году Армения входит в состав России, хотя входит не вся – западная часть Армении остается в границах Турции, народ разделен, и это составляет одну из ведущих характеристик культуры. Но и в лоне России армянское искусство развивается главным образом в тех городах, где уже сложились армянские общины. Основным центром армянского искусства нового времени становится Тифлис, здесь живут наиболее значительные художники-армяне.

Объединяя в один раздел искусство позднего средневековья и нового времени, мы руководствовались своей задачей: показать связь времен, показать, что в новых исторических обстоятельствах армянская культура и искусство сохраняли ранее обнаруженные черты. Формирование искусства нового времени происходило в недрах XVI–XVIII веков, связь выдающегося портретиста первой половины XIX века Акопа Овнатаняна с его предшественниками-нагашами была так же очевидна, как и его принадлежность искусству принципиально нового типа.

В период позднего средневековья не только в прикладных, но и в изобразительном искусстве усиливаются ориентализирующие тенденции – метрополии диктуют свой вкус. В новое время определяется другой ориентир – нормы европейского искусства, через контакт с русским искусством, становятся доминирующими. Меняется понимание задач искусства в жизни, меняется отношение к художнику и к его роли в обществе. Ведущие течения художественной жизни России разделяются художниками-армянами.

Конец XIX века отмечен творчеством выдающихся живописцев. Живопись сохраняет обращенность к широким слоям населения, но по другой программе, чем это делали живописцы нагаши, интерес к исторической судьбе Армении и ее народа становится стержнем развития живописи рубежа веков, объединяя разные по характеру явления. Тема эта сохраняется и в наше время и сегодня, в 1980-е годы, многие явления изобразительной культуры Советской Армении инспирируются национальной патриотической темой.

На начало XX века падает триумф Мартироса Сарьяна, ставшего в дальнейшем главой современной школы армянской живописи. Как и Акоп Овнатанян, Сарьян был художником, творившим в двух мирах, на переломе истории. Характер и масштаб его таланта позволили ему перенести в новые условия жизни родного народа черты русской и европейской живописной культуры начала века, трансформировать их, обогатить опытом советского искусства и утвердить в Советской Армении. Экспрессия рисунка, эмоциональная выразительность цвета, умение говорить о родине и ее людях метафорически и с огромной силой убежденности – эти черты творчества Сарьяна были зерном развития новой школы. С естественными в ходе исторического развития переосмыслениями проявилась родственность полотен и рисунков Сарьяна изобразительной традиции и характеру народного искусства Армении.

В Советской Армении с первых же лет ее существования восстанавливается вся система искусств: складывается национальная архитектурная школа, развиваются монументальная и станковая скульптура, иллюстрация и станковые виды графики. Но нельзя не увидеть наследуемое от прошлого преимущественное развитие живописи.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ

ИСКУССТВО СОВЕТСКОЙ
АРМЕНИИ

ИСКУССТВО 1920-1940 ГОДОВ

Двадцать девятого ноября 1920 года в Армении была установлена Советская власть. Эта дата определила начало новой эры в жизни народа. 2 декабря 1920 года в телеграмме на имя председателя военного комитета Армении С.И. Касьяна Ленин писал: «Приветствую в лице Вас освобожденную от гнета империализма трудовую Советскую Армению» /96/.

Маленькая горная страна становится центром притяжения армян – деятелей искусства, живущих в России и за рубежом. В Армению съезжаются люди, жаждущие служить своему народу, начинается первый этап современной культуры армянского народа /159, 161/.

Творческие силы интеллигенции направлялись партией большевиков, в рядах которой были такие замечательные деятели, как А. Мясникян, А. Мравян, А. Иоаннисян, П. Макинцян. Их усилиями проводится в жизнь ряд важнейших мероприятий: в 1921 году в Эчмиадзине был создан Научный институт, объединивший хранилище средневековых армянских рукописей, типографию и небольшую галерею картин старых армянских художников, в том числе Акопа Овнатаняна; в Ереване к концу того же года открылась Публичная библиотека и был создан музей для собрания художественных, литературно-архивных и исторических ценностей /53, с. 5–13/. Эти учреждения сыграли огромную роль в жизни республики, став впоследствии центрами всесоюзного значения.

В июле 1921 года в залах рабочего клуба им. Ст. Шаумяна была открыта первая в республике художественная выставка. Название выставки «Пятая выставка Союза художников-армян» связано с тем, что в основу ее экспозиции легли работы, представленные на «Четвертой выставке Союза художников-армян» в Тифлисе (июнь 1921). Экспонировано было около 300 произведений /34, т. 1, с. 87/. Среди участников – художники С. Аракелян, Г. Башинджагян, Е. Татевосян, Ф. Терлемезян, Д. Окроян, В. Ходжабеков, Г. Шарбабчян и другие мастера, творчество которых сложилось до революции. Закупки с выставки стали основой советского отдела музея.

В 1922 году был организован Художественный техникум (ныне Художественное училище им. Ф. Терлемезяна), в 1923 году было создано общество (товарищество) работников изоискусства. Шел подлинный «съезд сил», в 1920-е годы в Ереване уже работали живописцы Мартирос Сарьян, Акоп Коджоян, Седрак Аракелян, скульпторы Ара Сарксян и Сурен Степанян, график Михаил Арутчян, архитекторы Александр Таманян, Каро Алабян, Михаил Мазманян, Геворг Кочар.

Весной 1924 года Общество работников изоискусства Армении открыло свою первую выставку, в которой участвовали уже 27 художников. Творческие силы группировались и вокруг «Окон РОСТА», где сотрудничали графики, молодые архитекторы и живописцы – боевой жанр сатиры привлекал в равной мере Алабяна, Коджояна и Аракеляна. Скульпторы приступили к выполнению первых государственных заказов, связанных с воплощением в жизнь ленинского плана монументальной пропаганды. Основой для их работ стало принятие в 1924 году правительством генерального плана развития Еревана, разработанного Александром Таманяном. Новые принципы градостроительства, основанные на новом социальном устройстве общества, предполагали активность всех мастеров искусства, но особенно это касалось скульпторов. Обдумываются первые памятники на городских площадях, возникает камнерезный декор, неразрывно связанный с «таманяновской» линией в современной армянской архитектуре, положившей начало национальной школе зодчества.

В конце 1926 года из состава Общества работников изоискусства выходит ряд его членов, они организуют филиал АХРР (Ассоциация художников революционной России), позже, в 1928 году, оформившийся в самостоятельное объединение – АХР Армении.

«Освоение» Армении, ее воплощение в искусстве стало делом жизни художников, поселившихся здесь навсегда. Для многих из них Армения и ее люди были совершенно новой темой, и разработка этой темы, носящая характер открытия огромного личного значения, взывала к творческому воображению. Кого бы из работавших в Армении в 1920-е годы мастеров мы ни назвали, его «главной темой» была Армения, а внутренним содержанием, пафосом творчества – Армения возрожденная, новая, строящаяся. Непреходящая ценность работ этого периода определяется их содержанием, оно было и богатым, и чрезвычайно стойким.

Строительство, подготовка «места действия» – характернейшая черта жизни Армении 1920-х годов и частый сюжет картин, этюдов, рисунков. Строить и снова строить, восстанавливать, украшать – вот основные глаголы времени. Пыльный Эривань, «сельский город» персидских источников, небольшой губернский город окраины России, где каменные здания тонули в кварталах глинобитного одноэтажного жилья и садов, после 1920 года начинает перестраиваться, быстро меняться. Размах строительства таков, что уже в конце 1920-х

– начале 1930-х годов город получает новый облик, оформляется его центр, а к концу 1930-х годов сдаются в эксплуатацию многочисленные школы и институты, больницы, театры, административные здания, по сей день функционирующие и являющиеся образцами новых архитектурно-планировочных решений.

Каталоги художественных выставок от года к году фиксируют одну чрезвычайно важную тенденцию – происходит создание целостной системы пластических искусств. Живопись, скульптура и графика (причем в графике и рисунок, и станковые виды, и иллюстрация, и плакат, и карикатура), прикладные искусства, театральное оформление, возникшее в связи с организацией в республике драматических, а затем – оперного театров, развиваются одновременно. Обычным явлением было участие в художественных выставках архитекторов (в частности М. Григоряна и Н. Буниатова, которые были выдающимися рисовальщиками), а постоянный показ работ учеников Художественного техникума рядом с работами профессионалов создавал атмосферу горения, подъема. Мастера разных поколений встречались на одной «арене» и демонстрировали зрителям широту возможностей пластических искусств, способность их участия в жизни общества.

Это находило отражение и в деятельности Армянского отделения АХР, включавшего к тому времени мастеров среднего и молодого поколения, и в работах Общества работников изоискусств (в его составе оставались старейшие живописцы С. Агаджанян, В. Ахикян, М. Сарьян, С. Аракелян) /131, с. 15/.

Приуроченная к празднованию Дня международной солидарности трудящихся майская выставка 1930 года имела особое значение для художественной жизни Армении /34, т. 1, с. 364/. На ней были показаны пейзажи и картина «Строительство Ширакского канала» Г. Гюрджяна (ил. 153, 154), «Расстрел коммунистов в Татеве» А. Коджояна, а также его ксилографии, офорты А. Гарибяна и рисунки Т. Хачванкяна, «Пастух из Лори» Ф. Терлемезяна, «Крестьянка» В. Гайфеджяна, «Портрет жены» С. Аладжаляна, пейзажи и портрет С. Агаджаняна, работы М. Сарьяна, наброски Тарагроса, «Глажущая женщина» Г. Фермани (ил. 155), рельефы и портрет писателя А. Ширванзаде работы Ара Саргсяна, «Девушка с кувшином (За водой)» (ил. 156) и «Торс рабочего» С. Степаняна, портреты работы А. Урарту, в том числе «Крестьянка из Агбаша». Если к этому добавить эскиз для ковра Д. Гарамфиляна, многочисленные рисунки архитекторов М. Григоряна и Н. Буниатова и работы из металла и дерева студентов Художественного техникума (последний был организован с учетом програмы

153
Г. Гюрджян. Мост через реку Раздан. 1923
G. Gurdjan
Bridge across the Hrazdan,
1923

производственных факультетов Вхутемаса), получила своеобразная панорама развития искусства в республике.

«Идти в ногу с жизнью», «отвечать требованиям», «правдиво отражать» – таков был идеал 30-х годов. Он не отличался бы принципиально от идеала искусства предыдущего десятилетия, если бы при этом не ставился вопрос, как именно это делать. Характер изобразительного языка, суммы формальных средств, которыми произведение осуществляется, обсуждается в эти годы с особенной остротой, здесь видится узел проблемы связи с широкой массовой аудиторией, возможности воздействовать на идейное воспитание нового человека. Вдохновляющий, насыщенный дидактикой рассказ о делах и днях, обнаружение новых человеческих характеров и их увековечение становятся целью искусства. Во главу угла ставится значительность простого человека, понятая в социально-историческом плане.

Естественно, что такая шкала оценок переносила центр внимания в область тематической композиции, именно в этом жанре наиболее полно выражается программа этого периода.

Задачи, поставленные перед искусством, требовали организационных изменений и определения идеологических позиций. Время споров и дискуссий, охватывающее десятилетие, завершается организацией в 1932 году Союза художников.

Задачи творческих союзов были определены в партийном документе – решении ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». Связь с жизнью, правдивое отражение эпохи, служение народу – такие были сформулированные в постановлении требования к писателям, и шире – к работникам культуры.

Характер эволюции творчества ведущих мастеров изобразительного искусства Армении, те изменения, которые претерпевал их метод, следует рассматривать в связи с выдвинутыми временем общественными требованиями к искусству, изменившими роль художника в жизни. Эти аспекты составили стержень развития советского армянского искусства, обусловив переходы от эстетической программы начала века к первому послереволюционному этапу, от 1920-х годов к 1930-м и 1940-м, а позже, уже после войны, от позиций конца 1940-х и начала 1950-х годов – к современному этапу.

Задача войти в контакт с массовой аудиторией, охватить искусством совершенно новые слои населения, до этого остававшиеся практически вне сферы его воздействия, придавала работе художников высокий общественный смысл. Наравне с другими специалистами художник считает себя обязанным участвовать в строительстве новой жизни и новой по характеру народной культуры. Возникает аналогия: труд художника

154
Г. Гюрджян. Строительство Ширакского канала. 1929
G. Gurdjan
Construction of Shirak's Canal, 1929

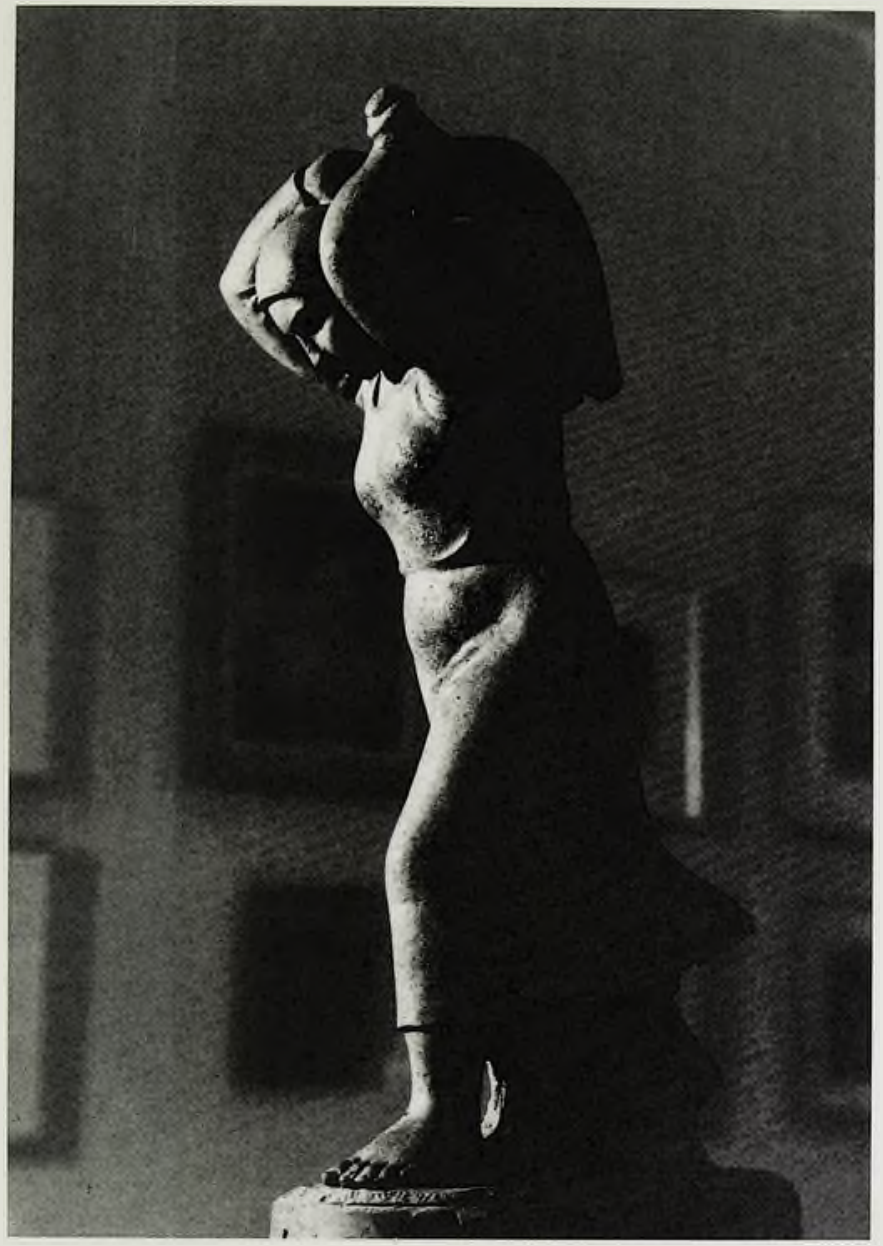
постоянно сравнивается теперь с трудом рабочего и инженера, с трудом защитника родины, с видами деятельности, плоды которой имеют конкретную материальную ценность. Разумеется, духовный аспект творчества принимается во внимание, и все же труд художника по мере сил сближается с конкретными материальными формами деятельности. Определение писателей как «инженеров человеческих душ» стало метафорой новой роли искусства в жизни. Возникают и навсегда укореняются в нашей речи и сознании обороты «труд художника», «фронт искусства», «продукт творчества», «боевой карандаш». Каждое произведение рассматривается с точки зрения доступности пониманию нового зрителя и актуальности. Этот уровень общественных требований и признания входил осознанно или помимо воли художника в сложный механизм его творчества. «Я хочу быть понят родной страной» – слова В. Маяковского выражали общее состояние: здесь видится фокус оценки труда художника обществом и его самооценки – искусство сближалось с новой аудиторией в новом по содержанию диалоге.

Для нашей темы интересны в первую очередь художники, сам масштаб дарования которых позволял им влиять на характер общественного понимания задач и языка искусства. Особо показательно, как воздействовала программа послереволюционных десятилетий на творчество мастеров, сложившихся в период первых двух десятилетий XX века, понимавших суть своей работы в глубоко личном отклике на живые импульсы времени. Как они отвечали на запросы новой эпохи? Для армянского изобразительного искусства самой крупной фигурой такого рода был Мартирос Сарьян, и эволюция его творчества представляется поэтому наиболее поучительной.

Ключом к живописному методу Сарьяна всегда был принцип обобщения, понятого в самых разных смыслах: от темы и настроения до пятна и штриха. В Армении в 1923 году художник создал произведение, которое можно считать и воплощением ранее сложившегося метода, и новацией: занавес Гостеатра (Армянский государственный драматический театр им. Г. Сундукяна). Впечатление, произведенное этим декоративным панно на зрителей, было очень сильным: как писал рецензировавший это произведение художник Г. Гюрджян, «⟨...⟩ зрители были восхищены, взбудоражены, полны самых разноречивых мнений ⟨...⟩» «⟨...⟩ Сарьяновский занавес производит захватывающее впечатление. Не сходя с места, зритель как бы совершает перелет от Лори до Арарата ⟨...⟩» «⟨...⟩ Горячие и яркие краски занавеса полностью соответствуют замыслу художника и красноречиво выражают настроение возрождающейся страны» /134, с. 85/. Как видим, современники понимали, что несло в себе искусство Сарьяна, чем было инспирировано и что по сути своей выражало. В этой и ряде других работ начала 1920-х годов сохранялись черты живописи «дореволюционного Сарьяна» и по-новому воплощались декоративные свойства, которые были в ней заложены (ил. 157, 158).

Однако занавес Гостеатра не стал основой для развития в Армении монументальной живописи в годы своего создания. Много позже, уже в конце 1950-х–начале 1960-х годов он вспоминается следующим поколением художников и используется

169
Г. Фермангян. Гладящая женщина. 1930
G. Fermanyan
Woman Ironing. 1930



15
С Степанян. Девушка с кувшином (За водой) 1930
S Stepanyan
Girl with a Pitcher, 1930

197
М. Сарьян. Армения. 1923
M. Saryan
Armenia. 1923

как образец, а заключенные в нем приемы обобщения пейзажа Армении находят путь в реальное пространство росписей общественных интерьеров. Монументальная живопись Армении и в наши дни нередко опирается на дореволюционную сарьяновскую живопись и на этот его конкретный опыт создания большого декоративного панно: «Армения» 1923 года была обобщением всех впечатлений и апофеозом выражения революционных событий. Сам же Сарьян в дальнейшем продолжил и развил прием, примененный им в занавесе Гостеатра, в своей сценографии.

Говоря об особом, «сарьяновском», театральном пространстве, всегда следует помнить, что его модель была создана еще в 1923 году в занавесе с пейзажем Армении. Но в живописи художник искал в это время другие пути: в основных свойствах своего художественного метода Сарьян был уверен как в родственных национальной художественной традиции, но чтобы работать в полную силу, ему надо было присмотреться к требованиям жизни и поступиться частью своего метода, чтобы, сохраняя наиболее драгоценные его черты, создать искусство принципиально нового типа – новое по содержанию и по форме.

В 1920-е и 1930-е годы Сарьян сохраняет интерес ко всем ведущим жанрам, в которых работал и прежде: пейзаж, портрет и натюрморт занимают его в равной мере. Меняется, правда, их взаимодействие, они предстают в иных комбинациях и сочетаниях, но главное, что отличает все полотна – стремление к точности. Извлечение некоего общего закона из конкретных образов природы, предметов, человеческих лиц, которым был силен Сарьян раньше, уступает место острому интересу к характерному, индивидуальному. Не цветы, фрукты, горы и люди, но *эти* цветы, *эти* горы и *этот* человек находятся сейчас в центре интересов художника.

Новое мироощущение вызывает перемены в изобразительной системе: этюд с натуры, конкретный вид, мельчайшие черты внешности модели, состояние расставленных перед мольбертом объектов пристально изучаются и фиксируются. Выявляется нереализованная до этого способность художника видеть неповторимо индивидуальное во всем, это меняет рисунок, в меньшей степени – палитру; фактура следует порывистым движениям руки художника, и цель достигается: медленные, «вечные» ритмы заменяются учащенным биением пульса. Программными для каждого этапа развития можно считать автопортреты Сарьяна – от подчеркнуто растворенного в

М. Сарьян. Мой дворик. 1923
M. Saryan
My Courtyard. 1923

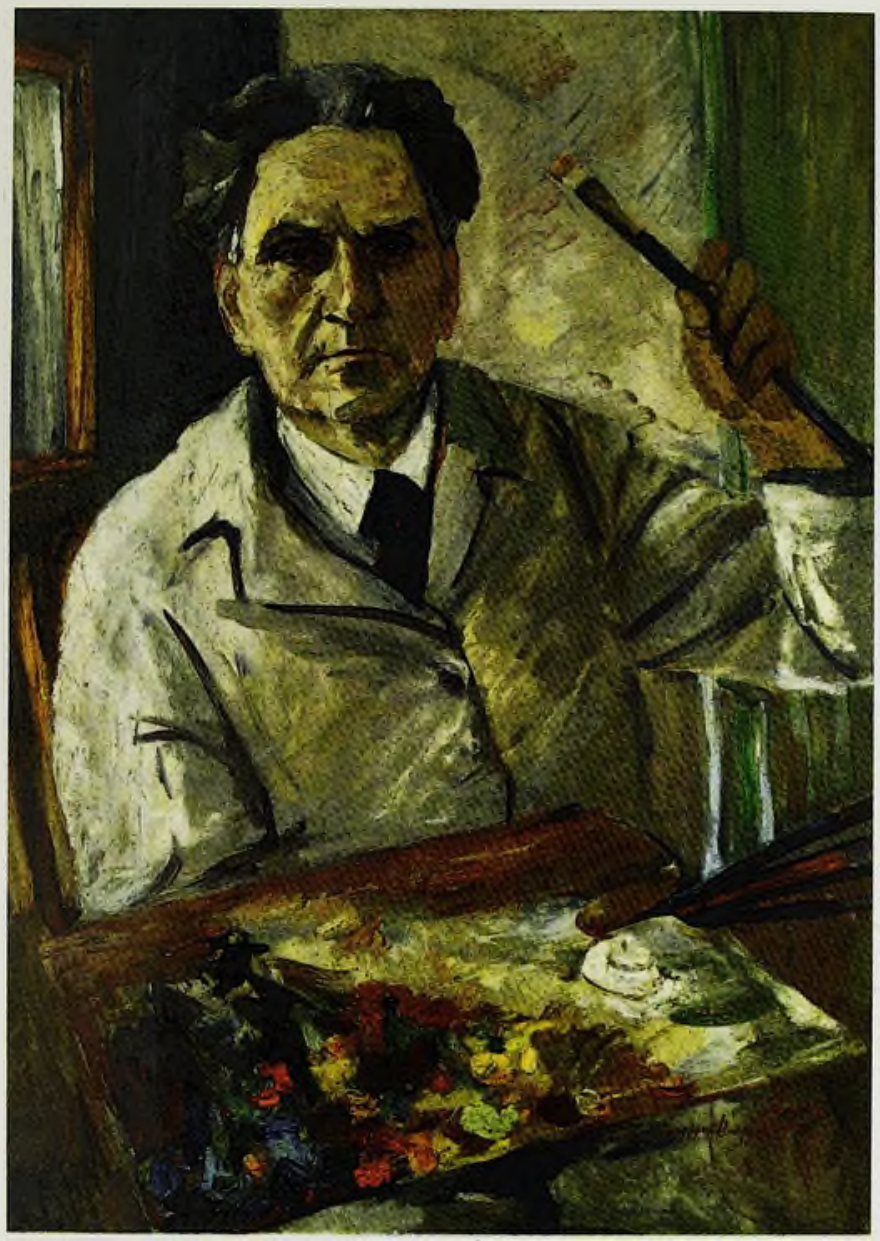
окружении облика юноши – к мечтателю с маской (ил. 159), от него – к человеку с поднятой для удара кистью (ил. 160), а от этого (40-е гг.) – к большому автопортрету «Три возраста» – был пройден длинный путь.

Живописцем, творчество которого сформировалось в досоветский период, был и Е. Татевосян, но последнее пятнадцатилетие своей жизни он работал в новых условиях. Восприняв революцию в Армении как зарю новой эры, как начало нового этапа в жизни народа, Татевосян включился в строительство новой культуры, создав ряд больших пейзажей-картин: «Наша улица в Вагаршапате» (1921), «Купание на реке Алгетке» (1930), ряд портретов современников – выдающихся деятелей армянской культуры: Ов. Туманяна (1936), А. Ширванзаде (1929), Акопа Акопяна (1934), Комитаса (1935; ил. 161). К последним годам жизни художника относится эскиз картины «Ни одной пяди своей земли не отдадим» (1935).

Е. Татевосян воспринимался не как художник, принадлежащий прошлому армянской национальной культуры, но как современник, сумевший всеми своими помыслами войти в новую проблематику, новые задачи искусства, создавший исходные позиции для целого направления в армянской пейзажной живописи наших дней. Без опыта Татевосяна нельзя, в частности, понять характер творчества С. Аракеляна, активно выступавшего в 1920–1930-е годы. С. Аракелян был своеобразный мастер, тонкий колорист, лирик. Его пейзажные этюды наряду с сериями этюдов Татевосяна до сих пор служат для молодых живописцев близкой к импрессионизму школой изображения природы /46; 154, с. 254/.

Пейзажам С. Аракеляна свойственно большое разнообразие – нет такого мотива или освещения, которому он отдавал бы особое предпочтение, но самые различные настроения окрашиваются в его этюдах в светлые, лирические тона. Цве-

159
М Сарьян Автопортрет с маской 1933
M Saryan
Self-portrait with a Mask, 1933



183
М Сарьян. Автопортрет с палитрой 1942
M Saryan
Self-portrait with a Palette, 1942

181
Е. Татевосян. Комитас. 1935
Ye. Tatevosyan
Komitas, 1935

та у Аракеляна как будто чуть приглушены стремлением говорить «вполголоса», немногословно и задушевно.

Небольшие пейзажи Аракеляна на протяжении многих лет не обнаруживают внутреннего роста художника – будь то этюд «Сушат пшеницу» (1920; ил. 162), «Осень» (1926) или «На берегу Севана» (1935; ил. 163) – везде просто и артистично до зрителя доносится конкретное настроение, тонко и точно уловленное цветовоздушное состояние.

Признавая, что ведущие черты армянской живописи формировались под воздействием творчества Мартироса Сарьяна в первую очередь, ни в коем случае не следует сбрасывать со счетов все существовавшие в то время тенденции. В частности, безусловно, очень велико было воздействие на следующее поколение армянских живописцев С. Агаджаняна и Ф. Терлемезяна, преподававших в Художественном техникуме и прививших своим ученикам владение академическим рисунком, любовь к пластической достоверности, уважение к натуре (ил. 165). Линия Агаджаняна – Терлемезяна влияла на характер формирования тематической композиции на темы современности и отчасти жанра портрета в предвоенные годы. Отметим, что Ф. Терлемезяну принадлежат первые в живописи Армении индустриальные пейзажи (ил. 164).

Немаловажной и совершенно новой чертой советской художественной жизни с первых же послереволюционных лет становятся многомесячные поездки художников в братские республики, интерес художников Москвы и Ленинграда к восточным и южным областям страны. Некоторые из них не просто подолгу живут в Средней Азии, на Кавказе, но и остаются здесь навсегда.

Одним из первых Советскую Армению посещает Е.Е. Лансере (1875–1946). Он жил в это время в Тифлисе. Кавказ был едва ли не основной темой дореволюционных работ Лансере: иллюстрации к «Хаджи Мурату» и «Казакам» Л. Толстого, «Демону» и «Ашик-Керибу» М. Лермонтова остаются лучшими в творческом наследии художника. Многолетняя дружба связывала Лансере с Егише Татевосяном, и, вероятно, не без воздействия Татевосяна Лансере предпринял в 1924 году свою первую поездку в Армению, а в 1926 году – вторую, более длительную. Если первая поездка отмечена только путевыми зарисовками, то путешествие 1926 года приносит серию пейзажей и портретов. Виды Татева, Кафана, Гориса, Хндзореска поразили художника своей красотой и необычностью, суровой экзотикой. Поразил и типаж – крестьяне и рабочие с медных рудников. Эти работы составили цикл «Зангезур», который Лансере показал на выставке с таким же названием. В 1926 году она открылась в музее Еревана, через год художник показал ее в Тифлисе, еще через год – в Баку. О характере серии говорит название одной из рецензий – «Революционный Восток в этюдах Лансере».

Е. Лансере участвовал в выставках, организуемых в Тифлисе в Доме армянского искусства («Айартун»), на выставках в Ереване. Многие его работы тех лет были приобретены для советского отдела музея в Ереване.

В 1929–1930 годах Лансере снова в Армении. В Ереване и в Лори он делает большое количество акварелей и рисунков, создает эскизы для фильма «Ануш», который снимался по поэме Ов. Туманяна режиссером И. Перестиани на студии «Арменфильм» (1930). Свойственный Е. Лансере интерес к театру связывает его с актерами армянского драматического театра, память об этом хранят портрет Арус Восканян – исполнительницы лирических ролей в армянской драме тех лет, рисунок «Микаэл Манвелян в роли Шейлока».

Безусловно, в первую очередь, контакты с деятелями культуры открывали для приезжих мастеров страну и ее текущую жизнь. Лансере восхищался личностью и деятельностью Александра Таманяна – к 1925 году относится рисунок с изображением таманяновского здания ЕрГЭС, а в 1934 году Лансере принимает участие в эскизной разработке Таманяном памятника В.И.Ленину, который должен был быть установлен на центральной площади Еревана.

В 1925 году в Армению приезжает другой выдающийся русский график – П.Шиллинговский, его гравюры цикла «Новая Армения» выходят отдельным альбомом в 1928 году в издательстве «Айпетрат». Шиллинговский путешествовал по всей Армении, более 100 рисунков, привезенных из разных уголков республики, составили его выставку в залах ереванского музея. И среди них, как и у Лансере, немалую долю занимали изображения новостроек Армении: Ширакского канала, здравниц в Арзни, новых зданий Еревана. Характерная черта этих работ – чувство соучастия, активность, темперамент, это были рисунки не путешественника, а человека, лично включившегося в процесс преобразования армянской земли.

Но, вероятно, только в конце 1920-х и начале 1930-х годов можно говорить о чем-то большем, чем просто «фиксация происходящих перемен» в армянских сериях русских художников. Полотна, посвященные Армении П.Кузнецовым (1878–1968), приехавшим сюда в 1929 году, живописные серии А.Древина (1889–1938) и Н.Удальцовой (1886–1961), приехавших в Армению в 1933 году в творческую командировку и проживших здесь несколько месяцев в пригороде Еревана – Норке, обнаруживали новое качество.

Картины Древина и Удальцовой были открытием особой, поэтической Армении. Носящие характер темпераментных, размашистых этюдов, выдержанные в особой «выжженной» гамме коричневых и зеленых тонов со смелыми черными или белыми очерками кисти, эти картины отражали то, что впоследствии Древин назвал «мощным дыханием страны», дававшим о себе знать повсеместно и заражавшим художников. Работы эти были показаны в Ереване в 1933-м и в Москве – в 1934 году, они выходили далеко за пределы отчета о командировке – это было явление художественной жизни /80/.

«Армения» Павла Кузнецова входит в обширный ряд картин на «восточную» тему этого выдающегося живописца. Хотя и тут можно отметить особенность «армянской серии»: подвижный, действенный характер изображений, их насыщенность наблюдениями. Снова в названиях картин мы обнаруживаем девиз времени – «Строить!», «Строительство нового района. Ереван», «Обработка туфа», «Ереванские каменщики»...

Работы русских мастеров в Армении, выставки их полотен и зарисовок, издание альбомов, безусловно, определенным образом сопрягались с художественной жизнью республики. Но речь идет не о том, имели ли они воздействие на сложение облика новой живописной и графической школы Армении: важен тот интерес, который работы этих художников вызыва-

С.Аракелян Сушат пшеницу
S.Arakelyan
Drying Wheat Grain, 1920

С.Аракелян На берегу Севана. 1935
S.Arakelyan
Fishing on Lake Sevan, 1935

ли вне республики. Создавался слой «армянской темы» в советском изобразительном искусстве, продолжалась культурная традиция, начало которой было положено еще до революции усилиями переводчиков произведений армянской литературы на русский язык (среди них первым стоит имя Валерия Брюсова), историков, археологов, общественных деятелей. В советское время тема Армении обретала новые краски.

Для первых шагов советской скульптуры решающую роль сыграл принятый советским правительством в апреле 1918 года декрет, получивший название «План монументальной пропаганды». Он имел целью увековечение памяти деятелей социального прогресса и культуры. Сформулированный очень широко, план монументальной пропаганды был по сути программой, возвращавшей искусству его роль в воспитании человека, в нем выделялась, в первую очередь, значительность содержания. К художникам предъявлялось требование понимания ситуации, в которой живет общество, и ответа на его запросы, это была программа служения творчеством народу /170/.

В Армении план монументальной пропаганды вызвал к жизни ряд памятников, по сей день остающихся среди лучших в республике, это были образцы, в следовании или в полемике с которыми развивалась монументальная скульптура. Ими начинался творческий путь двух первых крупных армянских скульпторов – А. Сарксяна (1902–1969) и С. Степаняна (1895–1971).

Как и многие начинания 20-х годов, не все проектировавшиеся в то время в Армении городские монументы были осуществлены и не все осуществленные сохранились до наших дней. Можно только сожалеть о памятнике революционеру Сурену Спандаряну работы Ара Сарксяна в Ереване (1927) – высокий цилиндрический блок, завершавшийся портретной головой Спандаряна (ил. 167), был установлен у здания Армфилармонии (ныне Малый филармонический зал), он был впоследствии снят. Однако другой сохранившийся памятник работы А. Сарксяна – Героям Майского восстания, установленный в Ленинакане (1931), и два ереванских памятника работы Сурена Степаняна – одному из 26-ти бакинских комиссаров, М. Азизбекову (1928), и герою-комсомольцу Гукасу Гукасяну (1934) – позволяют судить о первых шагах советской армянской монументальной скульптуры, ее содержательных и чисто пластических чертах.

Для всех трех названных памятников, хотя и в разной степе-

164
Ф. Тер-Ломазян. Медеплавильный завод в Кафане. 1928
Ph. Ter-Lomazyan
The Kafan Copperworks, 1928

165
С. Агаджанян. Автопортрет в шляпе. 1928
S. Aghadjanyan
Self-portrait in a Hat, 1928

ни, характерна связь с сильной в то время ветвью в архитектурной практике, теоретики и виднейшие деятели которой называли себя конструктивистами. В Армении конструктивисты были представлены группой молодых архитекторов (впоследствии они организовали ОПРА – Организацию пролетарских архитекторов Армении), это были М. Мазманян, Г. Кочар, К. Алабян, С. Сафарян. Выстроенные ими в 1920–1930-е годы здания, разработки в области генеральных планов городов и сел республики, новаторские по своему характеру проекты рабочих поселков, клубов, торговых и зрелищных зданий, детских и медицинских учреждений остаются интересной и перспективной страницей истории современной армянской архитектуры /41/.

Перечисленные нами городские памятники отражали стилистику архитектурной программы конструктивистов в разной степени, и можно сказать, что чем тоньше была эта стилистическая связь, тем сильнее была пластика. Но нельзя одновременно не отметить, что даже едва намеченная общность с программой конструктивистов создает неповторимое ощущение «духа времени».

Памятник Героям Майского восстания (ил. 166) был предельно, программно прост: прямоугольный блок, покрытый рельефами. Установленный на крупный, схожий по очертаниям постамент, блок был силен внутренней динамикой неглубокого, несколько схематичного рельефа. По плану реконструкции Ленинакана памятник должен был быть окружен стилистически родственными ему зданиями, однако этого не произошло. Интересная работа, затесненная чужеродными постройками, оказалась в небольшом привокзальном сквере, оценить ее образные качества как монументального произведения не представляется возможным: нет поддерживающей ее городской среды.

Иначе сложилась жизнь двух скульптурных памятников, установленных в Ереване С. Степаняном (позже, в 1952 году, скульптор создал один из самых значительных городских монументов Еревана – памятник писателю-демократу Хачатуру Абовяну). Памятник Мешади Азизбекову был установлен в центре одной из круглых центральных площадей города. Отделенный пространством клумбы и сложной уличной развязкой

166
А. Саркисян. Памятник Героям Майского восстания. 1931
Установлен в Ленинакане
A. Sarkisyan
Memorial to the Heroes of the May Revolt, 1931

167
А. Саркисян. Сурен Спандарян
1927
A. Sarkisyan
Suren Spandaryan, 1927

от нейтральных по рисунку фасадов жилых домов, организующих со всех сторон площадь, он живет самостоятельной жизнью. Небольшой постамент в виде высокой призмы из светлого базальта с несколькими «врезками» полуцилиндрических объемов, создающих отвлеченное подобие пластики человеческой фигуры, завершается прекрасно моделированной головой героя. В памятнике есть убедительность жизни и пафос идеи (ил. 169).

Круг чувств и мыслей, свойственных первому десятилетию после установления советской власти в Армении, нашел воплощение и в другом памятнике Степаняна тех лет – герою-комсомольцу Гукасу Гукасяну (ил. 168). Он был установлен напротив Ереванского университета, перед небольшим, спроектированным А. Таманяном зданием университетской обсерватории в студенческом сквере. Степанян решил памятник в виде фигуры идущего человека. Герой изображен в широком шаге, на одном плече – винтовка, на другом – знамя, открытая шея, натянутая ветром футболка, молодое лицо… Он ведет молодежь – таков изображенный момент, но это шаг в бессмертие целого поколения – таков образ /177/.

Характерной чертой армянской скульптуры становится разнообразие жанров, осознанных как разные способы «вторжения» в художественную практику. Городской памятник, как мы сказали, стал самым привлекательным для мастеров жанром, причем в градостроительном смысле его реализация шла разными путями. Классической формой была утвержденная историей схема установки городского памятника – назовем ее «площадь и монумент» – в качестве пластической доминанты: в таком памятнике осуществлялось завершение архитектурного ансамбля. Но опыт 1920-х–начала 1930-х годов предлагал и иные варианты установки скульптуры в городе. В сквере у обсерватории, лицом к зданию университета (ныне Институт народного хозяйства) стоял Гукас Гукасян, перед управлением завода синтетического каучука им. С.М. Кирова был установлен бюст С.М. Кирова (скульптор С. Степанян), у начала выводящего за тогдашние пределы Еревана с северо-запада шоссе, вплотную к скале была установлена в 1939 году фигура девушки с кувшином – «У родника» работы А. Урарту (ил. 173).

168
С. Степанян. Памятник Гукасу Гукасяну в Ереване. 1934
S. Stepanyan
Monument to Gukas Gukasyan, 1934

169
С. Степанян. Памятник Мешади Азизбекову в Ереване. 1932
S. Stepanyan
Memorial bust of Meshadi Azizbekov, 1932

Скульптура осваивала пространство по-разному и, исходя из конкретных задач, сама была разной. Намечалась та разница между монументальным и декоративным произведением в городской среде, которая позже, уже в 1960-е годы, привела к довольно четкому видовому разделению.

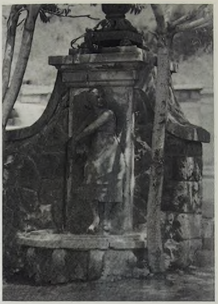
Проблеме выхода изобразительных искусств в городское пространство, в архитектурную среду придавал очень большое значение Александр Таманян. Он писал: «Для расцвета весьма благоприятным обстоятельством является, что монументальные сооружения дают возможность включать в архитектуру скульптуру и декоративную живопись ⟨...⟩ Синтез трех искусств (архитектуры, скульптуры и живописи) приведет к расцвету зодчества» /65, с. 28/.

Для 30-х годов характерно обострение интереса к скульптурному рельефу. Здесь тоже можно увидеть поляризацию задач: с одной стороны, тематический рельеф, который становится своего рода аналогом в твердых материалах тематических живописных композиций, с другой – декоративный рельеф, использующий орнаментальные и камнерезные традиции прошлого и играющий на стенах архитектурных сооружений роль обогащающей плоскость стены «фактуры».

Сюжеты рельефов были самые разные – строительство, ин-

[70]
С. Степанян. Рельефы главного фасада Дома правительства в Ереване (архитектор А. Таманян). 1927–1930
S. Stepanyan
Ornamental reliefs on the main façade of the Government Palace in Yerevan, 1927–30

[71]
С. Степанян. Художник Театрос. 1929
S. Stepanyan
Portrait of the Artist Teraglos
1929



Армии, коллективизация – важнейшие события государственной жизни переходили в скульптурный рельеф, им находили форму, своеобразно соединяющую повествование и символ, во многом родственную живописи художников ОСТа (Общества станковистов).

Действие делилось по планам на определенные зоны, герои изображались в разном масштабе, композиция разворачивалась [illegible]. Фрагментарность, ритмические повторы, суровая простота такого рода рельефа легко «ложились» на стены зданий, хотя нередко его брали в картуш, как картину (яркий пример тому – две большие рельефные вставки на торцовой стене ереванского кинотеатра «Москва», со своеобразным суммированием ключевых кадров двух шедевров советской кинематографии – «Чапаев» А. Сарксяна и «Пэпо» С. Степаняна). Соединением рельефов на кубической форме был, как помним, памятник Героям майского восстания: рельефные вставки на сюжеты событий, предшествовавших подвигу и гибели героя, были помещены на постаменте памятника Гукасу Гукасяну. Желание «рассказать» о том, что было, увековечить историю во всем

событийном богатстве отвечали не только живопись – скульптура находит выход к аналогичным решениям в рельефе.

Отдельным жанром скульптуры становится декоративный рельеф, осмысленный как архитектурный декор. В ставшем своеобразной хрестоматией новой армянской архитектуры здании Дома правительства А. Таманяна рельеф находит широкое применение (скульптор С. Степанян, художник Тарагрос; ил. 170) и в дальнейшем никогда не теряет своего значения в облике общественных зданий, обогащаясь позже в отдельных сооружениях и мемориальных ансамблях архитектора Р. Исраэляна декоративно трактованными фольклорными и историческими сюжетами (скульптор А. Арутюнян). То уступая место [illegible], для которого область орнамента всегда была близкой, то вновь обращаясь к изобразительным формам в сочетании с поэтическим словом (мемориальные комплексы архитектора Дж. Торосяна), декоративный рельеф в Армении навсегда остался компонентом архитектурного образа. Передко именно его использование придает современному по функции и композиции зданию черты связи с национальной зодческой традицией.

Принципы средневекового архитектурного рельефа, обширный репертуар орнаментальных форм, выработанный [illegible], стали арсеналом для современных мастеров, они их наследовали и развивали.

172
А. Сарксян. Портрет художницы М. Асламазян. 1927
A. Sarksyan
Portrait of the Artist Mariam Aslamazyan, 1927

173
А. Урарту. У родника. 1939
[illegible]
A. Urartu
At a Spring, 1939. Ornamental sculpture

Одновременно с рельефом внимание скульпторов привлекает многофигурная композиция, в эти годы она находит несколько оригинальных прочтений, новизна которых, по-видимому, может быть приписана абсолютной новизне задачи. Учителем, влияющим на выбор сюжетов и форму, становилось в первую очередь время, оно диктовало круг задач и чувства, метило практически каждое творение этих лет. Основное инспирирующее творчество начало – желание поведать всем о происходящем – выражалось в удивляющей своим мужеством и неподдельным пафосом форме многофигурных композиций.

В этом же аспекте следует рассматривать скульптурный портрет. Он приобретает своеобразную мемориальность. В дальнейшем не только скульпторы следующих поколений, но и названные выше мастера отказываются от подобной трактовки скульптурного портрета. Их начинает привлекать лирическая обрисовка личности, в портреты входит свободный мазок, а с ним и игра фактуры. Но это в дальнейшем. Что же касается «Архитектора Тораманяна» и «Художницы Мариам Асламазян» (ил. 172) Ара Саркисяна, «Художника Тарагроса» (ил. 171) и «Рабочего, пьющего воду» С. Степаняна, монументальная замкнутость их объема, единство силуэта, полное отречение от деталей при поражающей живостью обрисовке главных черт по сей день остаются в Армении непревзойденными.

В характеристике советской армянской скульптуры первых двух десятилетий следует отметить как главное ее оригинальность и многожанровость. В короткий срок она стала вровень с живописью, а это само по себе достойно быть отмеченным.

Для развития скульптуры в республике, особенно городского монумента, немалую роль сыграло творчество С.Д. Меркурова (1881–1952), одного из крупнейших советских монументалистов. Уроженец Александрополя (Ленинакан), Меркуров считал народное искусство Армении, в частности резьбу по

174
С. Меркуров. Памятник С. Шаумяну в Ереване (архитектор И. Жолтовский). 1932
S. Merkurov
Monument to Stepan Shahumyan, 1932

175
С. Меркуров. Памятник В. И. Ленину в Ереване (архитекторы Л. Вартанян и Н. Паремузова). 1940
S. Merkurov
Monument to Lenin, 1940

А. Коджоян. Улица в Тавризе
1922
H. Kodjoyan
Street in Tabriz, 1922

камню и дереву, важнейшим источником своего творчества. В 1985 году в Ленинакане был открыт Дом-музей Меркурова.

Пройдя школу в Мюнхене, Меркуров уже в молодости стал автором нескольких московских памятников, а после революции – одним из наиболее активных советских ваятелей. В Ереване в разное время им был установлен ряд памятников, и среди них: Ст. Шаумяну (1932, архитектор И. Жолтовский) и В.И. Ленину (1940, архитекторы Л. Вартанян и Н. Паремузова). Это были монументы исключительного градообразующего значения (ил. 174, 175), велика их роль в превращении Еревана в современную столицу. Лаконизм и величие первых по времени памятников Меркурова в Ереване имели воздействие на умы: форма городского памятника с широким архитектурным обрамлением (правительственные трибуны памятника Ленину, «стена коммунаров» за фигурой Шаумяна) прививалась в республике как ведущая. Такое понимание городской скульптуры нашло продолжателей. Нельзя, в частности, не отметить связь с меркуровскими решениями памятника Александру Мясникяну (1980, скульптор А. Шираз, архитектор Д. Торосян). Сведенная к простейшим объемам фигура революционера с подчеркнуто портретной головой установлена на фоне гигантских каменных стел – архитектор и скульптор использовали композицию раннего памятника Степану Шаумяну для завершения одной из основных магистралей Еревана.

Ведущей фигурой первого периода развития советского армянского искусства был Акоп Коджоян (1883–1959), основоположник и крупнейший представитель армянской графики /66/. Но Коджоян интересен в 1920-е годы и как автор живописных полотен, по крайней мере три из которых – «Столовая в Тавризе», «Улица в Тавризе» и «Расстрел коммунистов в Татеве» – вошли в историю новой армянской живописи, наметив в ней определенные линии.

Первые две картины были выполнены художником во время его короткого пребывания в Иране в 1918–1920 годах. Персия сказок «Тысячи и одной ночи», Омара Хайяма в переводах Фицджеральда, Персия французских романистов начала XX века предстает тут перед зрителем с размахом, театрализованно, как буффонада (ил. 176). В спектакль включены все – поэт с розой в руке, красавица, на миг откинувшая с лица чадру, дервиш, зажмурившие глаза старики. Есть синяя дымка колорита, летящие острые складки белых одежд и главное – организация пространства, родственная фрагментам персидской миниатюры. Картины воспринимаются как своеобразные иллюстрации, выполненные темперой на больших полотнах.

177
А. Коджоян. Иллюстрация к сказке С. Зорьяна «Азаран-блбул». 1925
H. Kodjoyan
Illustration to S. Zoryan's fairy-tale *Hazaran-blbul*, 1925

«Расстрел коммунистов в Татеве» (1930–1932) – работа совершенно иного плана (ил. 178). В ней есть драма противопоставления добрых и темных сил, пусть схематичные, но самой историей вычерченные характеры, есть и драматизация символического порядка – так, не только карателю-палачу, но и его коню приданы дьявольские черты, они воплощают зло. Вероятно можно представляя себе индивидуальность Акопа Коджояна по всем его работам, и в этом полотне увидеть черты «работы в стиле». Картины остовцев, в частности Дейнеки, безусловно, были ему знакомы.

Их суровая стилистика, подача человеческих характеров не в подробностях, а в целом, сведение натуры к двум-трем обобщенным знакам, в которых современник узнает и место действия, и смысл события, и его нравственную оценку, были общими для многих тематических композиций, созданных в нашей стране на рубеже 1930-х годов. В Армении это была первая картина на революционную тему, она и осталась одной из наиболее значительных, наполненных не только пафосом исторического переживания, но и отсветом живых чувств очевидца. Ораторский тон и драматическое противопоставление сил в картине Коджояна не повредили ощущению пережитости события.

Коджоян – мастер с обостренным чувством внутреннего ритма, отношение линии и пятна, в которую должно отлиться литературное произведение, у него было безошибочное. В этом смысле достойны внимания все иллюстративные циклы Акопа Коджояна, а также отдельные графические листы, созданные им в 1920-е и 1930-е годы. Шедеврами были «Армянский герольд», «Давид Сасунский» и иллюстрации к сказке Ст. Зорьяна «Азаран-блбул» (1925) и к «Книге пути» Егише Чаренца (1933), а позже – цикл, посвященный песням знаменитого ашуга Саят-Нова, и уже в 1950-е годы – обширный свод иллюстраций к армянским народным сказкам.

Иллюстрации к сказке «Азаран-блбул» («Тысячеголосый со-

ловей») стали лучшими в наследии Коджояна неспроста. В истории завоевания отважным бедняком сказочной птицы человеческого счастья было заключено идеальное соответствие общенародных чувств – чувствам самого молодого художника (ил. 177). Динамика, яркость и любовь к фантастическому – лучшие качества дарования Коджояна – определяют эти листы. Интересно, что в иллюстрациях к сказке Зорьяна художник выходит из роли следующего за текстом интерпретатора, он создает свой собственный сказ о «Тысячеголосом соловье», по темпераменту и вдохновенности далеко перекрывающий «учительскую» интонацию писателя. Вторично подобный подъем творчество Коджояна пережило в 1950-е годы, когда он обратился к армянским народным сказкам: мир лукавства, бытового отношения к чуду, обязательной победы молодого и сметливого героя был органически близок художнику.

Иначе проявляется Коджоян при иллюстрировании поэмы М. Горького «Девушка и Смерть» (1934), обратившись к наследию графики «модерна», или в нескольких листах к сборнику стихов Саят-Нова (1941–1945), где художник избрал из всех предоставляющихся текстом вариантов линию «придворности», той персидской лирической закваски, которая в песнях Саят-Нова жила особой жизнью, но, безусловно, постоянно присутствовала. Коджоян легко переходил из одной изобразительной системы в другую, владея практически всеми графическими материалами и техниками – сказывалась учеба Коджояна в мюнхенской школе Антона Ашбе. Акварель, рисунки пером, офортные техники, вплоть до трудоемкого меццотинто, в котором Коджоян исполнил портрет Степана Шаумяна (1950), и ксилография составили энциклопедию искусства станковой графики Советской Армении на протяжении 40 лет.

Заслуга Акопа Коджояна перед новой изобразительной культурой была, однако, не только в создании ее органических воплощений в листах «Армянский герольд», «Давид Сасунский» и иллюстрациях к сказке «Азаран-блбул». Две гравюры на дереве – «Вход Красной Армии в Карчеван» и «Дзорагюх», а также цикл иллюстраций к «Книге пути» Егише Чаренца наряду с упомянутой композицией «Расстрел коммунистов в Татеве» оказались наиболее созвучными формальным исканиям в советской графике этого времени (ил. 179, 181).

Коджоян-стилист (а работа в определенном образном ключе, «в стиле» была сутью, натурой этого художника) чувствовал характер пластических новаций особенно остро /165/. Вряд ли можно сказать, что он участвовал в поисках «новой выразительности» лично, но он был способен выступать как интерпретатор и на этом пути создавать работы редкой убедительности. Вожатым для него в ряде случаев стал Егише Чаренц, поэт, для которого революция была событием провиденциальной важности, не только менявшим судьбу народа, но и врывающимся в личную судьбу и преобразующим мир художника. Отсюда – новая изобразительная система, суровая, обобщенная, подчеркивающая резкую конфронтацию и оце-

178
А. Коджоян. Расстрел коммунистов в Татеве. 1930–1932
H. Kodjoyan
The Execution of Communists in Tatev, 1930–32

179
А. Коджоян. Вход Красной Армии в Карчеван. 1928
H. Kodjoyan
The Red Army Enters Karchevan, 1928

нивающая мир по принципу революционных лет без компромиссов. Черно-белая ксилография оказалась идеальной техникой для этого содержания, для этой позиции. Поэмы и стихи Чаренца воплощали состояние творческих поисков, проецируя их на глубокий исторический водораздел, проложенный событиями войны и революции. Коджоян в перечисленных нами работах выразил это состояние убедительно и с увлечением: и рисунок, и графика в материале – офорт и ксилография – в Армении развивались под сильным воздействием названных работ (А. Гарибян, Г. Брутян, Т. Хачванкян; ил. 180).

Коджоян внес немалый вклад и в возрождение в республике декоративно-прикладных искусств. Потомок ахалцихских ювелиров, он на протяжении всей жизни работал над эскизами различных предметов – ювелирные изделия, керамические расписные кувшины, этикетки казались ему такой же достойной областью приложения фантазии и мастерства, как и картина или гравюра. Поддержкой ему в этом деле в 1930-е годы были эскизы к коврам Тарагроса, ювелирные изделия Ваана Ацагорцяна, работы в области ковроделия Акопа Кешишяна, Довлета Гаранфиляна, а позже, с конца 1940-х годов – керамистки Рипсиме Симонян.

На характер творчества художников молодой страны определенным образом влияли новые черты художественной жизни.

Начиная с 1930-х годов меняется характер выставочного дела. Выставки формировались в течение десятилетий как творческие отчеты группировок и отдельных мастеров, они организовывались как высказывание коллег-единомышленников. Возникновение «тематических выставок» – явление принципиально новое. Эти выставки собирали вокруг себя все творческие силы и ориентировали мастеров изобразительного искусства на решение определенных идейно-образных задач. В искусстве фиксировались важные даты, события и явления жизни народа и государства, к оценке труда художников привлекались более широкие, чем раньше, слои зрителей, выставки обсуждались и рецензировались как общенародное, государственное дело.

Среди художественных выставок 1930-х годов особо запоминающимися были выставка 1931 года «Изобразительное искусство Армении за 11 лет» и две выставки 1939 года – посвященная 1000-летию эпоса «Давид Сасунский» («Эпоха Давида Сасунского») и приуроченная к декаде армянского искусства в Москве. Ими завершается предвоенное десятилетие /34, т. 1, с. 397; т. 2, с. 293–294/.

Выставка 1931 года состояла из четырех разделов: «Первые

180
Т. Хачванкян. Обложка каталога выставки «Изобразительное искусство Армянской ССР за 11 лет». 1931
T. Khachvankyan
Cover design for the exhibition catalogue *The Fine Arts of Armenia: 11 Years*, 1931

181
А. Коджоян. Титульный лист «Книги пути» Е. Чаренца. 1933
H. Kodjoyan
Title-page design for Ye. Charents'a *The Book of the Way*, 1933

182
М. Сарьян. Эскиз декораций к опере А. Спендиарова «Алмаст». 1930
M. Saryan
Sketch design for A. Spendiarov's opera *Almast*. 1930

183
М. Арутчян. Маузеристы. 1931
M. Arutchyan
"Mauser" Combatants. 1931

годы советизации – 1921–1922 гг.», «Восстановительный период – 1923–1927 гг.», «Реконструктивный период – 1928–1930 гг.», «Третий, решающий год пятилетки – 1931 г.». Членение это кажется многозначительным – организаторы выставки видели ход жизни искусства в тесном соответствии с жизнью других областей народного хозяйства, так они определяли свое «место в рабочем строю», и состав выставки подтверждает неформальность этого осмысления.

Выставка показала творчество художников в развитии. Акоп Коджоян был представлен своими лучшими работами – в первом разделе экспозиции была показана «Столовая в Тавризе» и станковые графические листы «Персиянка», «Давид Сасунский» и «Армянский герольд», во втором – иллюстрации к сказке Ст. Зорьяна «Азаран-блбул», в третьем разделе – гравюры «Дзорагюх» и «Вход Красной Армии в Карчеван», в четвертом – композиция «Расстрел коммунистов в Татеве» со всеми подготовительными эскизами и рисунками. Впоследствии все названные работы Коджояна вошли в музейные коллекции.

На выставке 1931 года были экспонированы также этюды Е. Татевосяна и В. Ахикяна, многочисленные пейзажи и наброски к композиционным работам С. Аракеляна, Ф. Терлемезяна, В. Гайфеджяна, портреты и пейзажи М. Сарьяна, иллюстрации и отдельные графические работы Т. Хачванкяна, карикатуры М. Арутчяна (ил. 183), многочисленные пейзажи и тематическая картина Г. Гюрджяна «Строительство Дзорагэса». Здесь были работы таких в дальнейшем утвердивших себя в армянском искусстве живописцев, как А. Бекарян, А. Аве-

тисян, С. Галстян, Х. Есаян, Ц. Азизян, Е. Саваян, в совокупности они создавали у зрителя полноценную картину армянской живописи и графики в развитии.

То же можно сказать о скульптуре, представленной в новом качестве. А. Сарксян показал два упомянутых портрета – архитектора Т. Тораманяна и художницы М. Асламазян; С. Степанян – тематические рельефы «Весенний сев», «Сбор хлопка», «Вырастим наших малышей!», фигуры «Девушка с кувшином (За водой)» и «Кули», серию рисунков, сделанных на строительстве в поселке Ани-Пемза. Если добавить, что в это время названные скульпторы осуществили и ряд городских памятников, мы почувствуем размах, которого армянская скульптура в прошлом не имела – он мог возникнуть только в результате нового жизненного статуса, в результате обретения государства, появления принципиально новых творческих задач и совершенно новых форм поощрения искусств.

Тематические выставки 1930-х годов не были явлением искусственным, они выявляли назревшие интересы, создавали возможность показа и обсуждения потока творчества. Событием в жизни республики было празднование 1000-летия народного эпоса «Давид Сасунский», оно отмечалось всей страной. Научные сессии, доклады, публикации вариантов эпоса, многочисленные издания его сводного текста (ил. 184), проекты памятника герою эпоса, выставка картин и иллюстраций к тексту создавали единый поток культурных мероприятий. И здесь среди многочисленных графических циклов и живописных станковых произведений следует отметить в качестве выдающегося события художественной жизни рисунки Ерванда Кочара к юбилейному изданию эпоса (ил. 187) и первую небольшую модель его будущего памятника Давиду, ставшего впоследствии, уже после осуществления в 1960-е годы, символом столицы республики.

Пристального внимания заслуживает третья из перечисленных нами выставок, состоявшаяся в Москве в октябре 1939 года, в дни декады армянского искусства. Развернутая в залах Музея нового западного искусства (ныне выставочные залы Академии художеств СССР), она делилась на три раздела.

В первом разделе «Древнее искусство Армении» были представлены подлинники и копии миниатюр из рукописей, хранящихся в Государственном музее изобразительных искусств и Государственном хранилище рукописей (ныне Государственная картинная галерея Армении и Институт древних рукописей им. Месропа Маштоца – Матенадаран), каменные рельефы из

184
А. Коджоян. Форзац к изданию эпоса «Сасунские храбрецы». 1935
H. Kodjovan
Flyleaf design for the Armenian epic *The Brave Men of Sassun*, 1935

185
В. Гайфеджян. Октябрьский праздник в Ереване 1930-е гг.
V. Gaifedjan
Celebrating the Anniversary of the October Revolution in Yerevan, 1930s

собрания Государственного исторического музея (ныне Государственный музей истории Армении), предметы из серебра, расписная керамика из раскопок средневековых армянских столиц, а также обширный свод фотографий и графических изображений памятников средневековой архитектуры.

Второй раздел выставки «Искусство XVIII–начала XX в.» включал полотна живописцев от Акопа Овнатаняна до Вардкеса Суренянца, а также коллекцию серебряных изделий и вышитых тканей из Государственного исторического музея.

Третий раздел – «Искусство Советской Армении» был самым обширным и демонстрировал творческие силы с исчерпывающей полнотой.

Советский раздел, подобранный из фондов Государственного музея изобразительных искусств и работ, взятых непосредственно у художников, показывал эволюцию каждого мастера. Так, Степан Агаджанян был представлен рядом портретов, от шедевров 1900 года – «Портрет отца художника», «Портрет матери художника», до «Автопортрета» 1926 года и «Портрета знатной доярки М.С. Фрич» (1938); Седрак Аракелян – ранним этюдом «Сушат пшеницу» (1920), пейзажами, жанровыми полотнами и большой композицией «Бой Давида с Мсра Меликом» (1939); Егише Татевосян – от «Портрета Р.М. Суренян» до «Автопортрета» (1938) и «Арарата» 1934 года. Многие полотна показал Габриэл Гюрджян, уже определивший свою линию в пейзажной живописи Армении и создавший ряд картин на современные темы; живопись последних лет и практически все свои графические работы показал Акоп Коджоян. Великолепно было развернуто творчество Мартироса Сарьяна – от «Египетских масок» (1910), через «Армению» (1923) – к пейзажам 1930-х годов, к «Портрету Р.Н. Симонова» (1939). Добавим, что в дни декады в Москве была показана опера «Алмаст» А. Спендиарова в декорациях М. Сарьяна (ил. 182) – триумфальный спектакль, сценография которого стала этапной /174/.

Характерной чертой выставки было уважение к наброску, к этюду – художники демонстрировали не только завершенные работы, но и путь к ним, а этюды Ваграма Гайфеджяна (ил. 185), Егише Татевосяна, Седрака Аракеляна составили драгоценный аккомпанемент всей экспозиции.

Советский раздел выставки 1939 года был интересен и работами художников, поколение которых более полно проявило себя позже, в военные годы, – это были Мариам Асламазян и Мгер Абегян, Корюн Симонян, Симон Галстян и другие.

С такой же полнотой, как живопись, были представлены

186
М. Абегян. Портрет лингвиста Манука Абегяна. 1937
M. Abegyan
Portrait of the Linguist Manuk Abegyan, 1937

187
Е. Кочар. Иллюстрация к эпосу «Давид Сасунский». 1939
Ye. Kochar
Illustration to the Armenian epic *David of Sassun*, 1939

графика и эскизы оформления театральных спектаклей – на выставках последующих лет сценография выделилась в самостоятельные отделы экспозиций. Выставка 1939 года показала увлеченность гравюрой на металле, в которой выступили Арарат Гарибян, Степан Тарьян, Владимир Айвазян, Мгер Абегян (ил. 186), ксилография была представлена листами Акопа Коджояна и молодого художника Саркиса Алексаняна. Среди рисунков открытием для публики стали бытовые сценки из жизни старого Тифлиса Вано Ходжабекова. Эффектность графического раздела была связана с экспозицией созданных к празднованию 1000-летия эпоса «Давид Сасунский» иллюстративных циклов Ерванда Кочара, Мгера Абегяна, Ашота Мамаджаняна, Седрака Рашмаджяна, Саркиса Алексаняна.

Скульптура Советской Армении была представлена на выставке 1939 года работами А. Гюрджяна, А. Сарксяна, С. Степаняна, А. Урарту, С. Тарьяна и молодых художников А. Партизпаняна и С. Сарксяна. Скульптура была показана так же, как живопись – творчество каждого мастера представало в развитии и основными произведениями. Здесь были лучшие портреты А. Сарксяна 1920-х годов, его «Женский торс» (1935; ил. 189), «Народный композитор А.А. Спендиаров» (1938); скульптурные портреты Сурена Степаняна – «Жена скульптора» (1935; ил. 188), «Голова рабочего» (1936), «Писатель Перч Прошьян» (1938), его многофигурные композиции – «Конная разведка» (1933), «Смерть военкома Липарита Мхчяна» (1935), наконец, обнаженная фигура героини эпоса «Давид Сасунский» Цовинар (1939), носящая декоративно-парковый характер. Айцемник Урарту экспонировала, кроме портретов, фрагменты памятника поэту Ованесу Туманяну, над которым работала и впоследствии в течение многих лет.

Самостоятельным разделом выставки были архитектурные проекты – объединенный показ работ мастеров изобразительного искусства и архитекторов не вошел в дальнейшем в практику художественных выставок.

И вся концепция, и конкретные работы декадной выставки армянского изобразительного искусства в Москве в 1939 году делали ее узловой. Выставка подводила итоги двадцатилетнему развитию искусства Советской Армении, показывала динамику происшедших в нем перемен, она впервые выносила на суд московского зрителя одновременно старшее поколение художников, среднее и только еще вступающую в жизнь молодежь. Ценнейшей чертой этой выставки был цельный показ изобразительной культуры Армении в хронологическом охвате от средневековья до текущего дня.

188
С. Степанян. Портрет жены скульптора. 1935
S. Stepanyan
Portrait of the Sculptor's Wife. 1935

189
А. Сарксян. Торс. 1935
A. Sarkisyan
Woman's torso, 1935

Миниатюры, рельеф, прикладные формы, возникшие на почве Армении в средние века, живопись нового времени с впервые широко представленными работами Акопа Овнатаняна и живописцев конца XIX века, показ искусства советского периода как феномена исторического, как явления, уже имеющего прошлое, давали возможность оценить и работы современников с высоких позиций. В выставке 1939 года можно увидеть в первом приближении черты нашей сегодняшней попытки представить искусство Армении как некий путь, как национальную школу изобразительного искусства, жизнь которой от истоков до XX века включительно, учитывая и паузы, и разрывы в системе преемственности, была отражением истории армянского народа. Мастера советского искусства представали в органической связи и единстве с национальной изобразительной традицией, наследниками и продолжателями грандиозного опыта прошлого.

Аналогичная по своему характеру выставка была организована в [illegible] в 1970 году, в Париже, в Музее декоративных искусств /231/.

Наметившийся процесс сложения новой художественной направленности резко прерывается с началом Великой Отечественной войны советского народа с фашистской Германией – она, охватывая все стороны жизни, меняет течение развития советской культуры.

ИСКУССТВО 1941-1960 ГОДОВ

Уже в декабре 1941 года была открыта первая выставка военного времени «Армянские художники – Великой Отечественной войне». Драматизм первых месяцев войны придал ее экспонатам особый характер: [illegible] большие панно, исполненные коллективами авторов («орнаментальный метод» в терминологии тех лет), строились [illegible] сцен, художники фиксировали события дня («На защиту Ленинграда» О.Зардаряна, [illegible] М.Тиратуряна; «На защиту Москвы» М.Сарьяна, [illegible], Б.Колозяна; «Балтийский Красный флот» Г.Гюрджяна).

Актуализируется графика. В январе 1942 года были выпущены первые листы «Окон АрмТАГа», газетные строки получали на плакатах броский, запоминающийся облик. В августе 1942 года состоялась специальная выставка плаката. Лучшие произведения на ней: «Не пропустим!», «Отомстим» Мгера Абегяна, «Кровь за кровь!» Мариам Асламазян, графические панно [illegible] «У Кавказского хребта разобьем хребет фашистской гадине!».

Графика военных лет отмечена открытой экспрессией, она содержала текст с прямым обращением к зрителю, создавала собирательный образ героя-защитника Родины. Опираясь как на основную традицию на плакаты времен революции, плакат военных лет обращается к газетной сводке, он «бьет впрямую», и это понятно: к листам плаката в те годы люди обращались за поддержкой, им был нужен «боевой карандаш» художника.

В годы Великой Отечественной войны впервые выступили мастера, занявшие впоследствии видное место в армянском искусстве: живописцы О.Зардарян, Э.Исабекян, скульпторы Г.Чубарян, Н.Никогосян, К.Мецатурян, Э.Абрамян и др. В 1942 году в Ереване были проведены две большие выставки: «Героика Красной Армии» и выставка, посвященная 25-летию Октября /34, т.3, с.110, 111/.

Последняя была задумана еще до войны как юбилейная, но превратилась почти целиком в выставку, посвященную Отечественной войне. Среди экспонированных на ней свыше полутораста работ многие прочно вошли в историю армянского искусства: «Возвращение героя» М.Асламазян (ил.190), «Последний приказ полковника С.Закяна» Д.Налбандяна (ил.191), «Передача знамени армянской дивизии» Э.Исабекяна и др.

Путь армянской живописи в годы Великой Отечественной войны – это в первую очередь путь овладения жанром картины на темы современности, но время отразилось определенным образом на всех жанрах, меняя их концепцию.

Перемены можно наблюдать в творчестве М.Сарьяна – в центре его интересов становится портрет. Сарьян пишет портреты в небывалом для себя количестве, меняя подход к модели. Достаточно сравнить два уже упоминавшихся нами автопортрета – с маской (1933) и с палитрой (1942), чтобы понять смысл происшедших в творчестве мастера перемен. Слегка прищуривший глаза, откинувший голову мечтатель сменился образом художника, напряженным взором всматривающегося в мир, с кистью, поднятой, как оружие (ил.160). Лирический и созерцательный характер сменился глубоко драматическим, и перемена выразилась в живописном методе художника: он использует верность натуре, дорожит ее приметами, включает их в образ. В портретах 1941–1945 годов (академики И.Орбели и Ст.Малхасянц, поэт М.Лозинский и многие другие) Сарьян характеризует своих сограждан как людей значительных, обладающих огромной нравственной силой.

Сразу после войны, в 1945–1947 годах, Сарьян создает большие натюрморты, ставшие своего рода «возвращением в мир», апофеозом Победы. Первым среди них был натюрморт-посвящение воинам-победителям (1945). В 1950-е годы Сарьян работает преимущественно над пейзажем, создавая своеобразный эпос армянской земли /81, с.45–55/.

Сложившаяся в довоенные годы система изобразительных жанров в дни войны нарушается – приостанавливается деятельность монументалистов, сокращается число [illegible] изданий.

В станковой скульптуре военных лет актуальность [illegible] и мысль о сплочении людей в общих действиях вызывают к жизни такие работы, как «За Родину!», «К оружию, мой народ!» А.Саркисяна, «К партизанам», «Медсестра [illegible] спарян», «Октябрь» С.Степаняна, «Клятва мести» А.[illegible], «Непокоренная» Г.Чубаряна, «Не скажу!» Н.Никогосяна (1943). Большую роль в годы войны и первое послевоенное [illegible] в творчестве скульптора играет портрет. Следует отметить портрет героя Сталинградской битвы А.Мкртчяна работы А.Саркисяна, а также такие его произведения, как «Театровед А.Дживелегов» (1943) и «Художник О.Зардарян». Портрет занимает большое место в 1940-е годы и в творчестве С.Степаняна: «Поэт Ав.Исаакян», «Писатель Деревня Демирчян» (1944). Так же как и в многофигурных композициях, в портрете появляются черты экспрессии, внутрен-

М. Аслямазян. Возвращение героя. 1942
The Return of the Hero, 1942

него движения, диктующие новые пластические решения. Обобщенность, некоторая статичность скульптуры 1920-х и 1930-х годов не удовлетворяют, интерес к мимолетному движению души, к каждой черточке индивидуального облика человека создает новый пластический язык: летящие, подвижные силуэты, фактурный мазок, движение световых бликов на поверхности произведений.

Годы Отечественной войны стали началом творческого пути Н. Никогосяна. Его первые выступления на республиканских выставках были в жанре малой пластики: небольшие фигуры свидетельствовали об остром глазе, умении выявить повадку модели, характерные черты облика («Манук Абегян», «Рачья Ачарян», «К. Игумнов» и др.). Эти свойства дарования молодого скульптора составили сильную сторону его работ, причем, вопреки жанровому характеру, в них было идущее от школы А. Матвеева поэтическое переживание пластики, был внутренний «нерв», который сохранился в портретах Никогосяна вплоть до 1980-х годов.

Для последующего развития армянского изобразительного искусства годы Великой Отечественной войны были очень важны: стремление откликаться на запросы дня, утвердить кровную связь с жизнью закрепились в армянской графике, скульптуре и живописи.

Окончание войны стало началом нового периода в развитии армянского изобразительного искусства. Конечно, многое в жизни еще напоминало о прошедших годах, искусство первых послевоенных лет все еще насыщалось впечатлениями военного времени, оно не сразу находило новых героев и новый эмоциональный строй, ему надо было перестраиваться, как перестраивалась сама жизнь. Многие работы 1941–1945 годов послужили основой для картин и скульптур следующего десятилетия, когда мастера искусства начали обобщать и осмыслять опыт войны. Так, из небольшого портрета-этюда Героя Советского Союза летчика Нельсона Степаняна, сделанного А. Сарксяном с натуры в 1941 году, вырастает его памятник-бюст в Ереване (1950). Он потерял, естественно, черты живого наблюдения, которые есть в небольшом натурном портре-

Д. Налбандян. Последний приказ полковника С. Заикяна
D. Nalbandyan
Colonel Zaldyan's Last Command, 1942

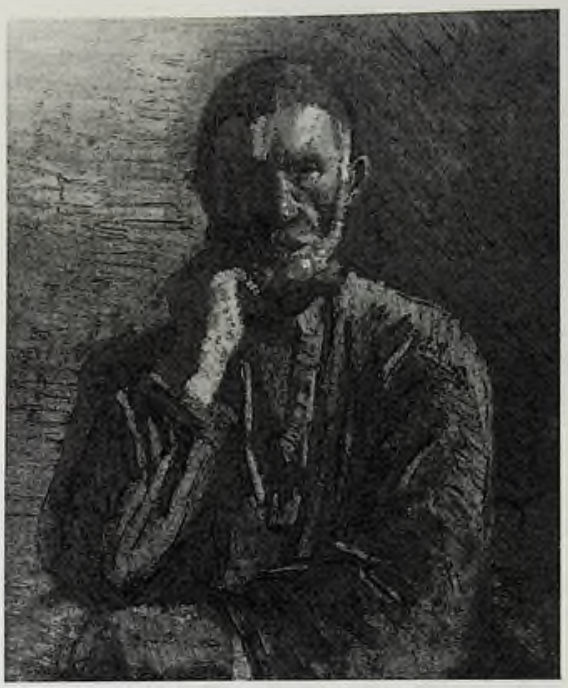
те, но обрел черты приподнятой героичности, выражающей настроение победы.

В конце 1940-х и начале 1950-х годов получают распространение парадные картины, создаются громадные по величине полотна на военные и исторические темы. Утвердившийся еще в дни войны «бригадный метод» был одной из причин вялости этих работ, он не нашел в дальнейшем последователей. Но и в границах названной тенденции был создан ряд произведений, выдержавших испытание временем. Сюда в первую очередь надо отнести работы Э. Исабекяна – его эскиз к картине «Давид-Бек» (ил 194), иллюстрации к роману Д. Демирчяна «Вар-

А. Бакарян. Вступление 11-й Армии в Ереван. 1949
A. Bakaryan
The Eleventh Army Enters Yerevan in 1920, 1949

193
[illegible]
1920 год. 1960
[illegible]
Armenia in 1920, 1960

Э. Исабекян. Эскиз к картине «Давид-бек». 1948
E. Isabekyan
Study of the painting *David-bag*, [illegible]



дананк» (1952), большое полотно «Таня» (1947), посвященное подвигу Зои Космодемьянской. Многофигурность, динамика действия, несколько театральная подача событий истории соответствовали индивидуальности художника.

В первое послевоенное десятилетие расцветает творчество живописцев, сознательно ограничивших себя лирическим кругом сюжетов. Это были Епрем Саваян (ил. 197), Арпеник Налбандян (ил. 196), Седрак Рашмаджян (ил. 195). Портреты близких и жанровые композиции, которые они оставили, трогают непритязательностью изображенного действия. Но тематическая замкнутость имела и свои недостатки – следующий по времени период и его проблематика оказались вне поля зрения этих художников.

Новизну современного этапа изобразительного искусства Армении можно наблюдать на нескольких уровнях, основной из них – уровень идейно-образной интерпретации материала. Ярким примером этого могут служить две написанные в разное время на одну и ту же тему картины Ара Бекаряна: «Вступление 11-й армии в Ереван» (1949) и «Армения, 1920 год» (1960; ил. 192, 193). День, с которого ведет отсчет история Советской Армении, изображается художником как момент перелома судьбы, овеянный настроением чрезвычайного подъема. Но трактовка темы различна. В картине 1949 года изображена огромная уличная толпа, она окружила всадников и пехотинцев, превратив их вступление в город в праздничное шествие. Народ приветствует освободителей. В толпе виден мальчишка-газетчик, размахивающий свежим выпуском, он – часть толпы, хотя именно этот образ конкретизирует событие и придает историчность сцене. В композиции 1960 года художнику уже достаточно одной этой фигуры, она и есть воплощение темы – «Армения, 1920 год». Формат становится меньше, но заполняясь одной фигурой победно кричащего, размахивающего свежей газетой подростка, эта картина кажется больше многофигурного полотна 1949 года. Изменился сам изобразительный язык – лирический подход к теме «расковал» кисть: свободный мазок, непринужденная яркость поверхности, мелька-

195
С. Рашмаджян. Ночной сторож. 1939
S. Rashmadjan
A Night Watchman, 1939

196
А. Налбандян. Автопортрет 1948
A. Nalbandyan
Self-portrait, 1948

ние людей на втором плане передают нам чувства художника. Бойцы и вышедшие им навстречу горожане едва намечены, но зритель практически и не нуждается в них – все сказано: юный глашатай оповещает о появлении республики, он воплощает народные чаяния, он сам и есть этот народ и эта возникающая на наших глазах республика.

Но суть идейно-образных поисков наиболее полно выразилась в 1950-е годы в области живописной композиции на темы современности. Перемены связываются с именем Ованеса Зардаряна, проложившего в двух своих работах 1940-х годов – «Предтропье» и «Победа строителей Севангэса» – путь, направление которого определилось в его же большой композиции «Весна» (1956).

«Предтропье» – первая большая работа О. Зардаряна, обратившая на себя внимание широкой общественности, была посвящена 100-летию со дня смерти писателя-демократа Хачатура Абовяна. На большом полотне были изображены две фигуры – Абовяна и крестьянского мальчика. Строго реалистическая манера исполнения не предполагала аллегории, но величественный пейзаж подталкивал к обобщениям.

Героико-символическое начало присутствует в полотне «Победа строителей Севангэса» (ил. 198), хотя посвящено оно событию трудовых будней. Сюжет картины, казалось бы, жанровый – рабочим только что сообщили об их награждении. Произведений на эту тему в советской живописи было немало, но для 1947 года картина Зардаряна была явлением совершенно новым. Решением композиции, обобщенностью форм, самой точкой зрения на сцену, взятой несколько снизу, художник утверждал мысль, что строители Севангэса – герои большого масштаба. Действие как бы развернуто на цоколе здания: рабочие написаны в том исполненном сдержанного величия тоне, который проявился в советской живописи в начале 1960-х годов и получил несколько условное наименование «сурового стиля». Но интересно, что в Армении, где эта картина появилась, подобный подход не обрел того количества последователей, которое он имел в других республиках. Героизация каждодневного трудового подвига современников не стала и для Зардаряна основной темой творчества, он стремился выйти к решению другой задачи. В 1956 году Зардарян показывает свое третье, этапное для армянской живописи полотно – «Весна» (ил. 199).

Работа эта, безусловно, синтезировала искания художника предыдущих лет: здесь также представала жизнь «в целом» как символический образ и вместе с тем – вполне конкретно, были монументальность и смелое введение пейзажа, но по пластическому решению, в первую очередь – по цветовому строю «Весна» отличалась от всего, что было до этого создано Зардаряном. Сохранив все особенности своего дарования, художник смело обратился к сарьяновской живописной традиции и сумел в ее границах решить центральную для советского искусства проблему «тематичности».

Трудно объяснить, в чем именно обаяние этого произведения. Видимо, его источник в неразрывном единстве образа крестьянской девочки и самой Армении, весенней природы и

197
Е. Сарьян. Женский портрет
1941
E. Sarayan
Portrait of a Young Woman,
1941

весеннего возраста. Это сопоставление приобрело в «Весне» совершенно новое звучание. Пейзаж, с его широкими планами вспаханных полей, зеленых холмов, синих гор, и точно найденная по масштабу, господствующая над ним фигура девочки с кувшином, производят впечатление неодолимой силы роста. Образ девочки превращается в олицетворение природы, в символ родины – в этом был глубоко национальный смысл картины.

В «Весне» Зардарян широко использовал эмоциональные возможности цвета. В отличие от Сарьяна, декоративная система которого строилась на горячих тонах, Зардарян строит свою композицию на зеленовато-синих оттенках, как бы окружающих светящуюся на солнце фигуру. Ощущение вольного дыхания, которое вызывает «Весна», связано именно с ее цветовым решением.

Концепция тематической композиции, найденная Зардаряном, имела множество продолжателей, художник предложил

198
О.Зардарян. Победа строителей Севангэса. 1947
H.Zardaryan
The Sevan Hydro-Electric Station is Commissioned, 1947

199
О.Зардарян. Весна. 1956
H.Zardaryan
Spring, 1956

200
М.Сарьян. Колхоз села Каринджа в окрестностях Туманяна (из серии «Моя Родина»). 1952
M.Saryan
The Collective Farm of the Village of Karindj in the Environs of Tumanyan, from the *My Native Land* series, 1952

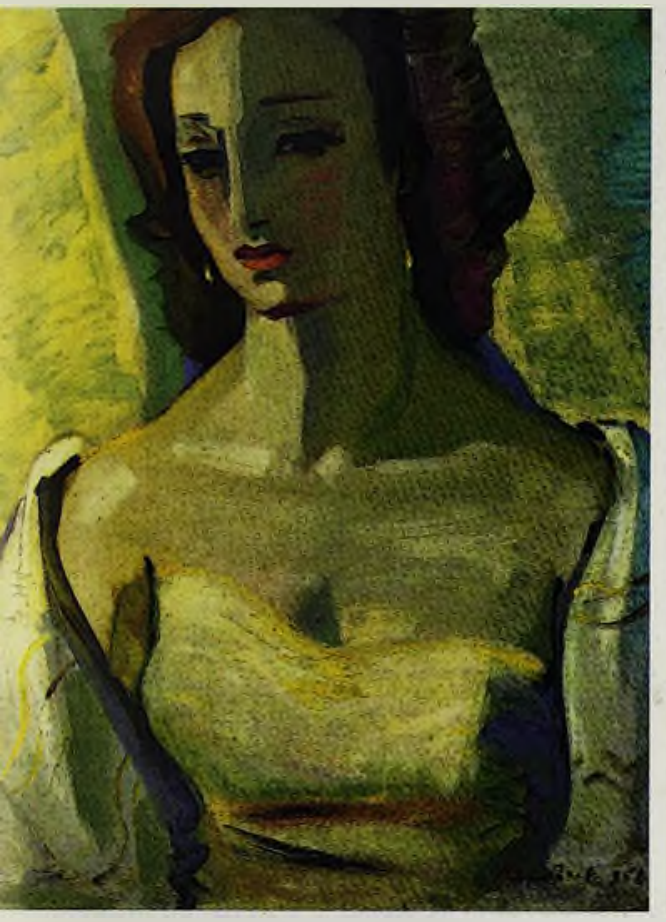
решение, которое было созвучно новому мироощущению, нашел для него адекватную пластическую форму. «Посадка табака» (1956) К. Вартанян, «Ветер» (1958) М. Арутюняна, «Утро» (1956) А. Абрамяна, «Севанские рыбаки» (1956) Т. Симоняна, «Лето» (1959) М. Абегяна – все эти картины отличаются сюжетно-повествовательным, но и настолько высокоэмоциональным подходом к теме, что «жанровыми» их никак не назовешь: они выросли в русле заложенного Сарьяном монументально-декоративного направления в армянской советской живописи. Пейзаж становится в них ключом к пониманию идейного замысла не в меньшей мере, чем выбор действия и героев, пейзаж придает этим картинам национально-самобытный характер. Именно такого характера произведения стали осуществляться в 1960-е и 1970-е годы в виде больших панно, фресок и мозаик (ил. 203).

С середины 1950-х годов сарьяновское направление утверждается как ведущее, его адепты доказывают в эти годы жизнеспособность метода в применении к новому содержанию и смело объединяют его с другими направлениями в советском искусстве.

[illegible]
Б. Вартанян. Старая улица в Бухаресте. 1948
B. Vartanyan
Old Street in Bucharest, 1948

[illegible]
П. Контурджян. Пасмурный день. Севан. 1950
P. Konturdjian
A Dull Day. Lake Sevan, 1950

[illegible]
М. Абегян. Айастан. Центральная часть триптиха. 1975
M. Abegyan
Hayastan, centre-piece of a triptych, 1975



Для самого Мартироса Сарьяна 1950-е годы были временем нового взлета творчества. Он не просто много работает – «передышек» Сарьян себе не давал никогда. В полотнах этих лет можно отметить совершенно новые качества. Несколько пейзажей, созданных в 1950-е годы и составивших цикл «Моя Родина», могут считаться своего рода выразителями периода. Это «Колхоз села Каринджа в окрестностях Туманяна» (1952; ил. 200), «Сбор хлопка в Араратской долине» (1952), отмеченные в 1961 году Ленинской премией. Обобщенные, повышенно-цветные, они вместе с тем обладали силой абсолютной достоверности. Армения Сарьяна полностью отождествлялась с реальной страной, а страна приобретала отныне в массовом восприятии черты сарьяновского видения. Пейзажи 1950-х годов соединяли в себе живописные искания предыдущих десятилетий, примиряли их – ни одно не отвергалось Сарьяном! – и вместе с тем они утверждали монументальность в качестве ведущей тенденции для армянской живописи на будущие десятилетия.

Точно подмеченная Сарьяном тенденция была подхвачена и развита. Все творчество Сарьяна (хотя художнику предстояло

204
А. Галенц. Женский портрет
1958
A. Galents
Portrait of a Young Woman,
1958

205
А. Гарибян. Женский портрет (За чтением). 1940
A. Garibyan
Portrait of a Woman (Reading),
1940

еще создать многое) воспринималось с конца 1950-х годов именно как наследие и становилось опорой для исканий. Свойство даже малых полотен Сарьяна сплавлять качества станковой живописи с качествами стенописи облегчало поиски новых решений в области тематических композиций и выводило художников к пространству общественных интерьеров.

В июне 1955 года в Ереване открывается первая персональная выставка Мартироса Сарьяна, за год до этого, в 1954-м, состоялась большая персональная выставка Акопа Коджояна. Они были особенно поучительны – путь крупнейших армянских художников старшего поколения представал целостно и осознавался как урок верности своим принципам, глубины постижения жизни и мастерства.

Для полноты характеристики периода, предшествовавшего началу современного этапа истории советского изобразительного искусства Армении, надо учесть некоторые события художественной жизни, значение которых было очевидно, но оценка требовала определенного срока. Таким событием была выставка нескольких репатриировавшихся после войны на роди-

Э. Шаин. Сен-Севарен. 1909
E. Shahin
St.-Séverin, 1909

Э. Шаин. Тряпичница. 1901
E. Shahin
Rag-and-bone Woman, 1901

Э. Шаин. Джемма. 1909
E. Shahin
Jemma, 1909

ну в Армению художников /34, т. 3, с. 401–402/. За каждым из них стоял определенный путь, школа, направление, мир образов – Петрос Контураджян, Армине и Арутюн Галенцы, Бартух Вартанян, Арам Гарибян, Григор Агаронян (ил. 201, 202, 204, 205). Репатриация шла из Франции, США, Греции, Сирии, Ливана, Египта, Румынии. Это были живописцы и скульпторы разного творческого потенциала, некоторые в дальнейшем отошли от искусства, но бóльшая их часть осталась в нем и внесла свой вклад в современное армянское изобразительное искусство, и особенно – в живопись.

Среди выставок 1950-х годов следует выделить еще несколько, имевших воздействие на процесс развития изобразительного искусства. Такой была обширная выставка французского графика армянина Эдгара Шаина (1874–1947); коллекция из 170 офортов художника была привезена в Армению еще в 1936 году, но показана полностью впервые (ил. 206, 207, 208). Выставка открыла мир образов, известных по литографиям Домье и Стейнлена, по гравюрам Брэнгвина и других европейских графиков реалистического направления /83, 247/. Развитие иглового офорта в Армении в 1950-е годы, безусловно, опиралось не только на уроки Коджояна, но и на опыт Шаина – в тесной связи с ним располагаются пейзажные серии В. Айвазяна (ил. 209), Р. Адаляна, а позже, уже в 1980-е годы – композиции С. Амбарцумяна (ил. 210).

Аналогичную роль для скульптуры сыграла организованная в 1959 году выставка Акопа Гюрджяна, бóльшая часть наследия которого – 400 работ – была привезена из Парижа и передана в дар Государственной картинной галерее Армении /52/. Показ работ мастера такого масштаба, с его совершенно новым подходом к портрету, к задачам монументального рельефа (ил. 211, 213), малой пластики, анималистической скульптуры, а главное – с огромным разнообразием пластических «ходов» – вызвал широкий резонанс и дал толчок дальнейшему развитию скульптуры в Армении. Без «присутствия» Гюрджя-

209
В. Айвазян. Церковь Кармравор в Аштараке. VII век. 1955
V. Aivazyan
The Seventh-century Karmravor Church in Ashtarak, 1955

210
С. Амбарцумян. Канатоходцы (из серии «Народные праздники»). 1982
S. Hambartzumyan
Rope-walkers, from the *Folk Festivities* series, 1982

на в обозримом наследии национальной пластической школы невозможно понять характер творческого развития таких мастеров, как А. Арутюнян, С. Багдасарян, Арташес Овсепян и другие (ил. 215, 270). Влияние гюрджяновских рельефов с их стилизованными формами, с их гротескным рисунком и динамикой пронизывающего плоскость движения, можно ощутить во всех монументальных рельефах 1960-х и 1970-х годов, которые, кстати сказать, стали вновь, после десятилетия отстраненности, излюбленной формой монументальной скульптуры, но об этом позже.

Скульптурное наследие Гюрджяна, представ перед художниками и общественностью сразу, целиком, произвело огромное впечатление диапазоном интересов и способностью сделать предметом пластики любую живую форму. Привлекало и другое – это была за немногим исключением скульптура в материале: камень, терракота, великолепные бронзовые отливки поражали высоким качеством, свободой обращения с любым материалом.

Анализируя изменения в армянском изобразительном искусстве послевоенных лет, связанные с подготовкой к новой проблематике и изобразительным программам 1960-х годов, можно увидеть несколько благоприятствующих развитию обстоятельств: присутствие прекрасных мастеров старшего поколения, опыт которых становился достоянием следующих поколений художников («старшие» вошли в преподавательский состав организованного в 1945 году Института); новая, расширяющая границы творческих возможностей и целостная по характеру трактовка наследия национальной культуры; выход на сцену в годы Отечественной войны нескольких талантливых живописцев и скульпторов, определивших характер искусства следующего десятилетия.

Создание в 1945 году в Ереване Художественно-театрального института сыграло в дальнейшем первостепенную роль в деле подготовки профессиональных кадров /40/. Начиная с 1951 года ряды армянских художников пополняют выпускники института, среди первых были скульптор Г. Чубарян, живописцы К. Вартанян, С. Мурадян, во втором выпуске – живописец и график Г. Ханджян, скульпторы С. Багдасарян и Г. Бадалян, в третьем – скульптор А. Арутюнян и т. д.

218
А. Гюрджян. Саломея. 1925
H. Gurdjan
Salomé, 1925

219
Г. Агарунян. Негритянка. 1928
G. Agharonyan
A Negro Woman, 1928

213
А.Гюрджян. Актриса Генриетта Паскар. 1933
H. Gurdjian
The Actress Henriette Pascar,
1933

214
Х. Искандарян. Обсуждение (Художники М. Сарьян, Г. Гюрджян, А. Саркисян, С. Степанян, А. Коджоян)
1960
Kh. Iskandaryan
An Artists' Get-together: Saryan, Gurdjan, Sarksyan, Stepanyan, and Kodjoyan,
1960

С мая 1955 года в Ереване начинает издаваться ежемесячный журнал «Советакан арвест» («Советское искусство»), сыгравший немалую роль в сложении в республике художественной критики. Особенностью журнала с первых же шагов становится многообразие в подходе к явлениям искусства: в нем систематически печатаются рецензии на выставки, творческие портреты художников, сообщения о текущей работе в мастерских, статьи проблемного и теоретического характера, интервью с мастерами, публикуются малоизвестные работы классиков армянского изобразительного искусства, отмечаются юбилейные даты.

Зеркалом, отразившим сложную и богатую перспективами картину художественной жизни Армении, стала большая выставка 1956 года, организованная в связи с днями армянской культуры и искусства в Москве. Ее можно считать рубежной /34, т. 5, с. 327–328/. Выставка показала достижения прошедшего десятилетия и тенденции, подлинное проявление которых обнаружилось в будущем.

Три упомянутые картины О. Зардаряна – «Победа строителей Севангэса», «Предтропье» и «Весна» – говорили на этой выставке о появлении новой программы тематической композиции на темы современности. Концепция героико-символического осмысления материала, с ее возвышенным тоном, органическим слиянием действия и пейзажа, в котором это действие развернуто, была на выставке поддержана несколькими полотнами.

215
А. Арутюнян. Юноша. 1962
[illegible]
A. Harutyunyan
A Youth, 1962
[illegible]

Здесь же была показана картина С. Мурадяна «Последняя ночь (Композитор Комитас)» (ил. 216). Обращение к трагическим и героическим страницам национальной истории с этого времени приобретает постоянный характер и вызывает к жизни циклы иллюстраций и скульптурные работы, ставшие в ряд достижений советского искусства в целом. Архитектурным «камертоном» этого течения становится Мемориал армянам – жертвам геноцида 1915 года в Ереване, в графике – иллюстрации Г. Ханджяна к поэме П. Севака «Несмолкаемая колокольня» (1969).

Воспоминания о Великой Отечественной войне также нашли отражение на московской выставке – несколько художников, в том числе С. Сафарян, были верны им и остались верны навсегда (ил. 217).

Размах творчества обнаруживался в самом богатстве подходов к материалу и разнообразии индивидуальных манер. Упомянутый цикл пейзажей М. Сарьяна, серии пейзажей и натюрмортов М. Абегяна, «У колыбели» и «Весна» А. Бекаряна, пейзажи О. Зардаряна, П. Контураджяна, Н. Котанджяна,

Л. Коджояна, Х. Есаяна (ил. 219) создавали в своей совокупности образ Армении. Портреты М. Сарьяна (в их числе «Автопортрет» 1942 года и портреты маршала И. Баграмяна и художницы Т. Яблонской), Е. Саваяна, А. Аветисяна, М. Асламазян (художница показала портрет балерины Е. Чикваидзе и «Мариам-баджи»), М. Камаляна (ил. 218) создавали яркую портретную галерею. А. Галенц был представлен двумя натюрмортами и портретом Зарифы Псоян, как мастер лирического пейзажа он проявил себя в 1960-е годы. Жанровые картины Г. Ханджяна также могли только намекнуть на появление интересного художника-лирика – драматизм и экспрессия, присущие его темпераменту, проявились позже.

Скульптура Армении была показана на выставке 1956 года в первую очередь портретами. Среди них выделялись работы известных мастеров А. Саркисяна, С. Степаняна, два портрета работы А. Урарту (историк А. Иоаннисян и скрипач А. Габриелян). Портретами был представлен Н. Никогосян, А. Арутюнян выставил в мраморе своего «Комитаса», Г. Агаронян – одну из лучших своих работ, «Негритянку» 1928 года (ил. 212). Экспонировалась малая пластика Х. Искандаряна, навсегда оставшегося верным этому жанру, который он трактовал и в середине 1980-х годов в духе свободного скульптурного наброска, с мягким юмором и особой «уловленностью» жестов и ситуаций (ил. 214).

219
С. Мурадян. Последняя ночь (Композитор Комитас) 1956
S. Muradyan
The Last Night (The Composer Komitas), 1956

217
С. Сафарян. Родные мелодии 1958
S. Safaryan
Native Melodies, 1958

218
М. Камалян. Портрет певицы М. Чишкян. 1952
M. Kamalyan
Portrait of the Singer M. Chimshkyan, 1952

219
Х. Есаян. Апрель. 1952
Kh. Esayan. April, 1952

Среди произведений скульптуры на выставке выделялись «Герой Советского Союза Унан Аветисян» С. Багдасаряна и «Пролетарий» Г. Чубаряна, их можно считать первыми высказываниями двух скульпторов, ставших в дальнейшем ведущими.

Широтой жанрового диапазона отличалась на выставке и графика. Здесь были пейзажи В. Айвазяна и А. Гарибяна в технике офорта, ксилографии Р. Бедросова, акварельные иллюстрации А. Коджояна к армянским народным сказкам, небольшие пейзажи В. Гайфеджяна, выполненные в технике гуаши, черно-белые акварели Е. Кочара (в том числе «Дон Кихот», 1951, и «Низами с сыном», 1953). Широко были экспонированы плакат и сатирический рисунок.

Отдельными разделами на выставке были показаны театрально-декорационное и прикладные искусства. В экспозиции прикладных искусств еще преобладали работы народных мастеров – резчиков по дереву и ювелиров, но уже набирала силу профессиональная керамика, подлинный расцвет которой падает на 1960-е годы. Небольшими жанровыми фигурками из фаянса была представлена Р. Симонян, в дальнейшем обратившаяся к обожженной глине и шамоту, к декоративной и парковой керамической скульптуре.

ИСКУССТВО 1960-1980 ГОДОВ

Последнее двадцатипятилетие развития изобразительного искусства Армении отмечено несколькими наиболее характерными чертами, подготовленными ранее, но проявившимися с необычайной силой теперь. На арену художественной жизни последовательно выходят выпускники Ереванского художественно-театрального института, складывается коллектив мастеров, объединенных определенной школой и по-разному решающих задачи осмысления современности, вторгающихся в самые разные области жизни, в пространственную среду городов и сел Армении, в повседневный быт и предметное окружение людей. Развитие монументальных форм искусства, не ограниченное одним только жанром городской скульптуры, дает ряд интересных вариантов связи с архитектурой. Воинские мемориалы, соединяющие архитектуру со скульптурой, мозаикой и камнерезными надписями, витражи и росписи, настенные панно становятся привычной формой привлечения искусств в природную и городскую среду, в общественные интерьеры. Развиваются декоративно-прикладные искусства как в промышленных формах, так и в малых сериях специальных мастерских Художественного фонда, а также в виде уникальных произведений из грубой керамики, цветного стекла и хрусталя, гобеленов в авторском исполнении.

В общественном сознании происходят существенные изменения в оценке национального культурного наследия, в эти годы отношение к традиции приобретает первостепенную важность. Для Армении в силу исторических причин это был в первую очередь вопрос отношения к наследию средневековья. Эволюцию этого отношения можно охарактеризовать как постепенное переосмысление религиозных святынь в памятники культуры, без которых невозможна духовная жизнь народа. Усилиями архитекторов, мастеров искусства и ученых создается общенародный интерес к материалу средневекового изобразительного искусства Армении: оно становится органической частью «культурной памяти».

Активно осваивалось наследие армянского искусства нового времени и первых десятилетий XX века. Исключительная роль в этом важнейшем деле принадлежит искусствоведам республики – с первого же послевоенного десятилетия появляются публикации материалов, статьи, альбомы, монографии, посвященные мастерам армянского изобразительного искусства нового и новейшего времени. Но, вероятно, наиболее важным звеном в системе оценок было отношение к творческим урокам Мартироса Сарьяна.

В 1958 году на страницах журнала «Советакан арвест» прошла дискуссия, начатая статьей Е. Мартикяна «Юбилейная выставка изобразительного искусства» /104/ и завершившаяся нашей статьей «Сила художественного обобщения» /148/. Хотя в центре спора было творчество Мартироса Сарьяна, речь шла о большем – о путях современного искусства и изменившихся требованиях к нему со стороны зрителей, о выразительных средствах и других проблемах. Дискуссия фиксировала переход к современному этапу развития армянского искусства, определяла и роль художников старшего поколения в общем процессе, и характер новых тенденций в каждом из видов изобразительного искусства.

Источником взаимодействия искусства с обществом в 1960-е годы кроме печатного слова становятся кино, радио, телевидение: фильмы и передачи пропагандируют искусство и дополняют выставочное дело. Художественные выставки приобретают разнообразие: кроме всесоюзных и республиканских, это групповые, индивидуальные, выставки одной работы, отдельных видов и жанров искусства, выставки, приуроченные к датам или на определенную тему, выставки произведений ветеранов войны, женщин-художниц и т.д. Каталоги выставок, организуемых в Доме художника в Ереване, становятся ценнейшими документами при изучении истории изобразительного искусства последнего двадцатипятилетия. Начиная с 1960-х годов каталоги персональных выставок превращаются в небольшие монографии с предисловием, библиографией, основными датами жизни художника, как правило, они издаются на двух (армянском и русском) языках. На этом фоне вырисовываются ведущие тенденции в изобразительном искусстве и проявляются наиболее яркие имена.

В конце 1950-х годов в изобразительное искусство Армении входит Минас Аветисян (1928–1975), художник, сыгравший исключительную роль в развитии современной армянской живописи, особенно – тематической картины /223/.

Все основные полотна М. Аветисяна имеют определенную сюжетную канву, но в его живописи осуществляется сдвиг, меняющий форму и обогащающий смысл сложившегося жанра. В основе многофигурных работ художника, начиная с «Уборки свеклы» (1960), всегда имеется мотив, создающий далекий от конкретного сюжета круг ассоциаций и говорящий о явлениях, основополагающих для человеческой жизни вообще. С годами – через пейзажи, лишь в малой степени населенные людьми, через композиции, в которых нетрудно уви-

деть постоянство излюбленных тем и конструкций, выявляется круг волнующих художника идей. Тема ожидания, которая начиная с картины 1966 года «У порога» много раз привлекала М. Аветисяна, прощания (начало было положено большой картиной «Мои родители», 1962), разговора двух женщин, в котором нетрудно угадать значительность беседы, носящей провидческий характер («Подруги», 1973), сцены оплакивания, представления ребенка близким разворачивались на фоне родного пейзажа, обретавшего напряженность пространства человеческой драмы. В этих работах используются схемы, принятые в старой европейской живописи, они узнаются зрителями и придают картинам значительность. Декоративная структура полотен одухотворялась в картинах М. Аветисяна совершенно новым смыслом, художник сумел наполнить сарьяновский метод драматическим содержанием /152, 166/.

Вероятно, объяснение удач этого мастера не только в его личной одаренности и требовавших выражения в искусстве чертах индивидуальности: за ним стояло новое поколение, оно должно было по-новому выразить свое время. Одного оптимистического приятия окружающей жизни было мало – конфликтность современности, оказавшаяся за границами творческого метода Сарьяна, требовала выражения в искусстве, и у

М. Аветисян. Джиджур. 1980
The Village of Djidjur. 1980

321
М Аветисян. У порога 1966
M Avetisyan
On the Threshold, 1966

222
М. Аветисян. Автопортрет с колючкой. 1967
M. Avetisyan
Self-portrait with a Burdock,
1967

М Аветисян. Подруги 1973
M. Avetisyan
Friends, 1973

224
М. Аветисян. Оплакивание
1975
М. Аветисян
The Lamentation, 1975

225
М. Аветисян. Эскиз декораций к опере А. Спендиарова
«Алмаст», 1972
М. Аветисян
Stage design for A. Spendiarov's opera *Almast*, 1972

Минаса Аветисяна она его находила внутри апробированной общественным сознанием живописной концепции. Глубокие, в подлинном смысле корневые связи художника с родной деревней Джаджур придавали его полотнам убедительность. Джаджур был воспет в картинах Минаса Аветисяна с такой интенсивностью и силой, что деревня эта в представлении зрителей стала своего рода символом Армении (ил. 220–223).

Пластический язык живописи М. Аветисяна и особенно колористический строй его полотен, обладающий исключительными метафорическими свойствами, заслуживают отдельного анализа. Цветовидение художника было пронизано не только поэзией – без этого нет живописи, – но и символикой, убедительность которой оказывала, наравне с отмеченными нами композиционными схемами, подспудное влияние на зрителя. Интенсивность и содержательность творческого акта передавались через организацию живописной поверхности, хотя сюжет, само «событие» также играли важную роль. Подтверждением самостоятельной силы избранных тем служит графика Минаса Аветисяна, в основном – рисунки, где мотив обнаруживал свою поэзию и значительность в скромной штриховой подаче. Рисунки художника говорили о связи с «большой классикой», которая есть и в его живописи, в частности, за ними нетрудно увидеть мощную поддержку рисунков и офортов Рембрандта (ил. 224).

Линия мифо-поэтического отношения к современности, которую представлял Минас Аветисян, нашла выход в монументальной живописи – рано умерший художник успел создать около двадцати росписей /82/. Нельзя представить себе и совре-

менную сценографию Армении без декораций М. Аветисяна к балетам «Болеро» М. Равеля и «Гаянэ» А. Хачатуряна, опере А. Спендиарова «Алмаст» (ил. 225).

Отличной от линии Сарьяна – Зардаряна – Минаса Аветисяна была линия, связанная с обращением к национальной истории. В 1960-е годы в изобразительное искусство входили темы первостепенной важности, внимание к которым в предыдущие годы было приглушенным. А между тем события 1941–1945 годов снова выдвигали на первый план круг чувств, связанных с народной трагедией, подвигом, неисчислимостью жертв и победой. Для Армении этот круг чувств отождествлялся не только с недавно пережитым: были разбужены и более давние воспоминания, поднимались пласты памяти, находившиеся до этого в тени. События 1915 года стали темой, созревшей для отражения в искусстве.

На выставке 1956 года, о которой мы уже говорили выше, экспонировалась картина С. Мурадяна, начавшая собой целый ряд полотен, посвященных трагедии 1915 года. Ее сюжетом была гибель композитора Комитаса. Напомним, что в эти же годы поэтом Паруйром Севаком была опубликована поэма «Несмолкаемая колокольня» – она тоже была посвящена Комитасу, это была поэма о художнике, разделившем трагедию своего народа.

В картине «Последняя ночь (Композитор Комитас)» Мурадян не ставил перед собой задачи пересмотра сложившихся канонов исторической живописи, но вывело в нее актуальность: в привычном для зрительского сознания крупном по размеру полотне, в доступной, предельно достоверной форме предстала потрясавшая каждого трагедия национальной истории.

Впоследствии Мурадян не раз возвращался к изображению драматических событий армянской истории начала века. Сопротивление крестьянского ополчения регулярным турецким войскам в 1918 году легло в основу таких картин, как «Похороны товарища», «На рассвете» (ил. 226). Параллельно художник развивал в ряде больших композиционных работ темы современно-

С. Мурадян. На рассвете. 1973
S. Muradyan
At Mournful Sunrise, 1973

С. Мурадян. Гоарик с кувшином. 1973
S. Muradyan
Goharik with a Pitcher, 1973

сти, двигаясь от документальной трактовки материала («Свадьба в Раздане», 1958) к работам «сурового стиля» («Утро в Раздане», 1962), и от них – к таким картинам, как «Мои современники» (1970), «Под мирным небом» (1972), «Гоарик с кувшином» (1973; ил. 227). За простотой запечатленных сцен, их подчеркнутой правдивостью неизменно чувствуется желание сказать о чем-то большем, чем мотив, придать сцене обобщающий характер /160/.

Среди художников, стремившихся говорить с широким зрителем, опираясь на литературный материал, следует первым отметить Григора Ханджяна (ил. 229). Наиболее значительные работы этого мастера лежали в области книжной графики. Его циклы иллюстраций к роману «Раны Армении» Х. Абовяна (1959; ил. 228) и поэме П. Севака «Несмолкаемая колокольня» (1969) были событиями в художественной жизни республики. Успех этих изданий вызвал оживление в области иллюстрирования книг. Среди последних можно выделить иллюстрированные М. Сосоянom, Г. Мамяном и А. Яралянom.

В 1981 году Ханджян суммировал свои поиски в области исторического жанра в двух гигантских картонах к шпалерам «Нарданянк» на тему битвы Вардана Мамиконяна с персами в 451 году и «Алфавит», посвященной изобретению армянского алфавита Месропом Маштопом (ил. 230). За этой работой Ханджяна стояли классические образцы исторического жанра, опыт русской академической живописи XIX века с ее свободным обращением к легендарным событиям прошлого и неизменной возвышенностью идей.

ԳՈՀԱՐԻԿ
1973

228
Г. Ханджян. Иллюстрация к роману Х. Абовяна «Раны Армении». 1958
G. Khandjan
Illustration to Kh. Abovyan's novel *Armenia's Wounds*, 1958

229
Г. Ханджян. Песня (из серии «Воспоминания о Мексике») 1976
G. Khandjan
A Song, from the *Memories of Mexico* series, 1976

Картоны Григора Ханджяна, особенно громадное изображение битвы, интересны во многих отношениях. В них заслуживает внимания безошибочно точная найденность темы, способной затронуть все слои зрителей. Битва полководца Вардана Мамиконяна осознается в лоне армянской культуры как основополагающее событие национального прошлого – это была первая победоносная битва армии, уже ставших народом христианским, она велась, по словам историка V века Елиде, молодого участника битвы, «за родную землю и за свою веру» (в армянской этимологии – «за свои святыни»). Слова участника битвы Геворда, лица невысокого духовного звания, взявшего на себя в этой битве роль патриарха, «смерть неосознанная – есть смерть, но осознанная смерть – есть бессмертие» так же понятны каждому армянину, как человеку европейской образованности слова царя Леонида, начертанные на надгробии спартанцев, погибших при Фермопилах. Но точность в тематическом выборе, даже если художник умеет использовать тему, не может быть единственным средством достижения того резонанса, который вызвала эта работа. Интерпретация темы должна была обеспечить зрительский охват и не меньшей степени.

Обрисовать события отечественной истории можно по-разному. При обращении изобразительного искусства в наши дни к событиям столь далеким возможна стилизация, возможно точное воссоздание по документам ситуации, некая историческая убедительность, можно сделать из прошлого поэтическую легенду, можно оснастить его и духом провиденциальности

Ханджян выбрал наиболее универсальный аспект изображения определенным образом суммируя все названные варианты но придав им подкупающую серьезность. Опора на наследие академической живописи для Ханджяна, блистательного рисовальщика и «композитора», была естественной, органической. Как иллюстратор книг он нисколько не боялся костюмированности – это была его область: грандиозная иллюстрация к хрестоматийному тексту истории могла выглядеть как спроецированная на стену страница из старинной книги с гравюрами. Но для того, чтобы возбудить в зрителе заинтересованность, родственную той, которую вызывают выдающиеся события наших дней, художник применил известный прием – он ввел в качестве участников битвы всех выдающихся деятелей армянской культуры, в том числе и недавнего прошлого, кто вписывался в тему своей работой и судьбой. Так «Вардананк» получил самую близкую общенародному сознанию интерпретацию исторического события: каждый, кто участвовал в защите Армении и в создании ее культуры, – участвовал в битве. Едва ли не самый сильный фрагмент картона – введенное в сутолоку боя лицо самого художника. Это лицо потрясенного свидетеля: автор выражал свое отношение к происходящему и давал оценку событию самим фактом включенности в него.

Зрители не просто искали и обнаруживали в картоне «Вардананк» любимых писателей, художников, деятелей родной истории, тех, о которых знали с ранних лет, которые служили образцом и чья жизнь с юности переживалась с огромной остротой. Они обращались к художнику с просьбой ввести того или иного, не упустить, не оставить вне битвы. Выставка картонов Ханджяна в Ереване могла служить своего рода иллюстрацией к социальной психологии, – она выходила за пределы «художественного» события – зрители видели в этой работе

Г. Ханджян. Вардананк
Картон к гобелену. 1981
G. Khandjian
Vardanank, tapestry cartoon,
1981

231
А. Галенц. На кухне. 1950-е гг.
H. Galentz
In the Kitchen, 1950s

232
А. Галенц. Натюрморт с семьей художника. 1967
H. Galentz
Still Life with the Artist's Family, 1967

воздаяние за заслуги перед народом, увенчание. Так, «академическая» струя в советском искусстве при обращении к актуальному для общественного сознания тематическому репертуару обнаруживала свои потенциальные возможности /67/.

Конец 1950-х годов ставит перед художниками вопрос о специфических задачах искусства в духовной жизни человека. Время нуждалось не только в новом взгляде на современную жизнь и в новой интерпретации прошлого, оно нуждалось и в лирике, импровизаторе – по-видимому, только так могла пробиться к воплощению потребность в прочувствованном личном высказывании. Здесь Арутюн Галенц (1910–1967) с его особой «завороженностью» взгляда на мир и одновременно – артистической независимостью от объекта при убедительности в передаче чувства, которое модель вызывала, был в Армении в конце 1950-х–начале 1960-х годов вне конкуренции. Ощущение мимолетности настроения, импровизации буквально пронизывало полотна Галенца и поражало зрителей – это было новостью (ил. 231, 232, 233, 234). Зритель тянулся к «личным» темам и попросту – к небольшим форматам. В оценку стало властно входить требование свежести пластической формы как качества особо ценного, а Галенц был нов не только в существующей художественной ситуации – в каждой следующей работе он ставил новую живописную задачу и стремился к ее решению.

Как бы долго ни работал Галенц над картиной, она кажется сделанной «одним махом», в торопливой смене легких, прозрачных, но неизменно ярких мазков. Свежесть пейзажей Галенца поражала – в слегка деформированные формы деревьев, скал, пронесшегося над озером облачка вторгалось ощущение подлинности. Умение воплотить миг восторженного погружения в красоту видимого мира – основа обаяния картин Галенца.

Сопоставление холстов Галенца с реальностью (картин весеннего или осеннего рая – с небольшим двориком, давшим толчок к их появлению; реальных плодов и цветов – с кущами, в которые вплетены его натюрморты; конкретных людей – в основном молодых женщин и детей, – повлиявших на создание его лирических портретов) приводило зрителей к мысли о способности искусства преображать реальность, наделять ее чертами идеальными и к следующей мысли: идеальное скрыто в натуре и может быть выявлено искусством.

На этом пути существовала, правда, и опасность. Она заключалась в постоянном, вероятно, не вполне осознанном, стремлении живописца идти «по краю», по самой границе «салонной живописи». Но в лучших работах Галенца содержалось ощущение счастья. Это были лирические исповеди, которые искал зритель. В мастерской Галенца в начале 1950-х годов складывалось новое отношение к вставшей перед художниками задаче глубоко личного лирического постижения жизни, происходило очевидное перемещение и расширение линии творческого горизонта. Бесспорно, в увлечении живописью Арутюна Галенца немалую роль играл он сам, его личность. Не случайно после ранней смерти художника друзья издали о нем сборник статей и воспоминаний под названием «Удивительный Галенц» [173].

Мастерская Галенца открывала собой традицию постоянного посещения личных мастерских, которые стали, наряду с музейными и выставочными залами, центрами общения людей с искусством. Это были мастерские Ерванда Кочара, Минаса Аветисяна, Геворка Григоряна (Джотто). Появление в 1980-х годах мемориальных музеев этих художников продолжало и закрепляло их прижизненную популярность.

С конца 1950-х годов в мастерские художников входит частный коллекционер, собирательство становится широко распространенным явлением, безусловно, отразившим новую общественную потребность. Конечно, коллекции создавались и раньше, многие стремились купить работу у Сарьяна или Коджояна, были люди, охотно покупавшие пейзажи Х. Есаяна, нередко заказывались портреты Е. Саваяну, но, как правило, это касалось среды чисто художественной или же покупка ор-

А. Галинц. Портрет киноактрисы В. Хмары. 1960-е гг.
H. Galentz
Portrait of the Cinema Actress
V. Khmara, 1960s