



И. Р. ДРАМПЯН

ФРЕСКИ КОБАЙРА



Ирина Рубеновна Драмплиан—искусствовед, член Союза Художников СССР, кандидат искусствоведения. Окончила факультет теории, истории искусств Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина и аспирантуру при историческом факультете МГУ. Научный сотрудник Института Искусств АН Арм. ССР. Автор целого ряда статей по средневековому и советскому искусству Армении. Один из авторов книги «Художественные сокровища Матенадарана».

Ի. Ռ. ԴՐԱՄԲՅԱՆ

ՔՈՒԱՅՐԻ
ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ

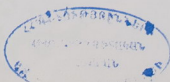
«ՍՈՒՆԵՏԱԿԱՆ ԳՐՈՂ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ, ԵՐԵՎԱՆ, 1979

Ի. Բ. ԴՐԱՄՅԱՆ

ՓՐԵՏԿԻ ԿՕԲԱՅՐԱ

Ր
III
61603

Իշատելստվո «Տօվետական ցրօ», Երևան—1979



ОФОРМЛЕНИЕ, МАКЕТ И ФОТОСЪЕМКА НИКОЛАЯ КОТАНДЖЯНА

75 Ар1
Д 72

Д $\frac{70303 (492)}{7705 (01) 79}$ — 79 «М»

Книга посвящена выдающемуся памятнику средневековой армянской монументальной живописи, фрескам Кобайрского монастыря. Созданные в последней четверти XIII века, они, конечно, сильно пострадали от времени, и все же, наряду с фресками Ахталы, это — пожалуй, — наилучшим образом сохранившийся образец средневековой стенописи на территории Советской Армении. Дошедшая до нас роспись Кобайра — и, прежде всего, роспись алтарной апсиды Большого храма — и сегодня производит сильное художественное впечатление.

Памятник этот публикуется фактически впервые. Поэтому он мало известен специалистам и совсем неизвестен любителям искусства, среди которых нельзя не заметить все усиливающегося интереса как к современному искусству, так и к художественному наследию нашего народа.

Принимая во внимание это последнее обстоятельство, автор адресует настоящую монографию не только историкам искусства, стараясь сделать изложение по возможности доступным широкому кругу читателей и на-

деясь, что в дальнейшем представится возможность для более полного и специального исследования художественных особенностей живописи Кобайра.

Я считаю своим приятным долгом выразить глубокую благодарность лицам, в значительной степени способствовавшим появлению этой книги. Кандидату филологических наук П. М. Мурадян, обратившему мое внимание на этот интересный памятник и любезно предоставившему в мое распоряжение свою, тогда еще не опубликованную книгу «Հայաստանի փրագրերն տրվածագրութիւնները», одна из глав которой посвящена надписям и истории Кобайрского монастыря, кандидату искусствоведения Н. Г. Котанджяну, консультировавшему меня по вопросам, связанным со спецификой фресковой живописи и сделавшему всю съемку к данному изданию, академиком С. Т. Еремян и Л. С. Хачикяну, взявшим на себя труд ознакомиться с рукописью настоящей книги и сделавшим ряд ценных для меня указаний. А также всем тем моим друзьям, которые неоднократно помогали мне, создавая благоприятные условия при изучении мною памятника на месте.

На склонах суровых базальтовых Лорийских гор, высокой стеной замыкающих живописное ущелье реки Дебед, километрах в десяти южнее города Алаверди, находится средневековый монастырский комплекс Кобайр. Совершенно голые в своей верхней части, горы эти у подножья покрыты густой растительностью. С ней почти сливаются три базиликальных сооружения, обращенные к ущелью восточными торцами; это главная группа кобайрских памятников, датируемая XII—XIII веками. Здесь, в Большом храме и в примыкающем к нему с севера приделе, сохранились фрески XIII века, которым и посвящена настоящая книга.

Крутые склоны, обеспечивавшие монастырю необходимую изолированность от окружающего мира, естественные пещеры, служившие, по-видимому, самыми ранними помещениями обитали, выходящие в нескольких местах на территории комплекса источники, один из которых водопадом стекает в глубокое ущелье около Большого храма, фруктовые деревья, густо покрывающие прилегающую площадь,—все говорит об удачном выборе места для монастыря.

По свидетельству средневековых армянских историков¹, монастырь этот был основан царевнами Хорасу и Марпан из рода Кюрикянов на рубеже XI и XII веков.²

Во второй половине XI века Армения переживала тяжелый период своей истории. В середине века византийцами было уничтожено

армянское царство Багратидов и почти все другие, более мелкие армянские царства, находившиеся в вассальной зависимости от него. Уничтожение этих царств и насильственное переселение представителей царских и княжеских родов в Малую Азию и Киликию, сделали страну беззащитной перед лицом грозной опасности—нашествием турок-сельджуков, которые «огнем, мечом и пленом» прошли по стране, уничтожая цветущие села и города.

В последней четверти XI века сельджуки овладели всей Арменией. Из армянских феодальных владений к этому времени уцелело лишь несколько, в их числе Ташир-Дзорагетское царство упомянутых выше Кюрикянов (Лорийской ветви династии Багратидов) в Северной Армении. Оно платило дань сельджукам, но сохраняло внутреннюю независимость.

К концу XI века сельджукская держава распалась. На территории Армении образовался ряд новых мусульманских княжеств, с которыми Ташир-Дзорагетское царство вынуждено было вести борьбу.

В то же время для соседней Грузии, сравнительно мало пострадавшей от турко-сельджукского нашествия, распад государства сельджуков, а также ослабление Византийской империи, открыли возможность объединения ранее разрозненных грузинских земель.

Этот успех грузинского государства пробудил надежды и у армян, обратившихся за помощью к грузинскому царю Давиду II Строителю (1089—1125). Среди населения Северной

Армении началось освободительное движение; в 1124 году жители бывшей столицы Багратидского царства Ани подняли восстание и передали город Давиду. Вслед за тем к Грузии присоединилось и Ташир-Дзоратское царство.

В годы царствования преемников Давида II, Георгия III (1156—1184) и особенно его дочери Тамар (1184—1213) связь между армянами и грузинским государством становится еще более тесной. К этому периоду относится возвышение князей Захаридов. Некогда скромные владельцы крепости Хожори в Северной Армении, они становятся одними из самых значительных и влиятельных деятелей грузинского царства, в течение ряда поколений занимая важнейшие государственные посты. Наиболее блестящими представителями этого рода были амирспасалар (главнокомандующий) Сартис (ум. 1187) и его сыновья, амирспасалар Захария (ум. 1212) и атабег³ (регент) Иванз (ум. 1227). Они и, в первую очередь, амирспасалар Захария сыграли исключительно важную роль в борьбе грузинского государства за освобождение грузинских и армянских земель от сельджуков захватчиков, за что и получили у грузин прозвище Долгоруких (Мхаргрдзелов). За двадцать лет своего амирспасаларства Захария не проиграл ни одного сражения. В результате была очищена от сельджуков вся Северная Армения и укреплены границы грузинского царства, что обеспечило ему десятилетия мирного существования.

Входя в состав грузинского государства, Северная Армения пользовалась полным внутренним самоуправлением и даже не платила налогов грузинским царям. Правителями ее были назначены князья Захариды, которые, кроме того, получили от грузинских царей в наследственное владение ряд армянских земель, в том числе, и земли Ташир-Дзоратского царства (отображенные у Юрияков еще Давидом Строителем). Столицей Северной Армении вновь становится Ани, бывшая столица Багратидов.

Этот частный период в истории Грузии и Северной Армении был прерван в двадцатых годах XIII века нашествием монголов. К середине сороковых годов, сломив героическое сопротивление армянского народа, монголы захватили всю Армению.

Монгольское иго оказалось губительным для страны. Во время нашествий монголы беспощадно истребляли население, грабили города, уничтожали деревни, возделанные поля и сады, оросительную систему; будущи кочевники и скотоводы, они интересовались лишь поголовьями скота.

Завладев Арменией, монголы взвалили на нее тяжкое бремя непосильных налогов, от которых жестоко страдало и трудовое население, доведенное до нищеты, и князья, постепенно

лишавшиеся своих владений. И только церковь была освобождена от всякого рода обложений, в связи с чем широкое распространение получает практика крупных пожертвований со стороны феодальных домов в пользу церквей и монастырей, настоятелями которых часто становятся их представители. Благодаря этому даже в монгольский период продолжается интенсивное церковное строительство.

На таком историческом фоне протекало существование Кобайрского монастыря. Основанный, как уже говорилось, в конце XI века царевнами из рода Юрияковых, Кобайр продолжал оставаться в руках этого феодального дома в течение всего XII века, а быть может, и в начале XIII⁴. Известно, что к середине пятидесятых годов XIII века мужская линия рода Юрияковых пресеклась⁵, но, видимо, еще до этого, Кобайр становится фамильным монастырем старшей ветви князей Долгоруких, сына амирспасалара Захария Шаханшаха и его потомков.

В 1261 году монголами был убит Захария, старший сын Шаханшаха. «Когда печальная весть дошла до отца его в селение Олзу—собирает историк Киракос Гандзакци, современник событий,—тот впал в отчаяние и умер с горя. Его повели и похоронили в Кобайре⁶. Принимая во внимание, что Шаханшах родился в 1197 году⁷, надо полагать, что Кобайр перешел к Захаридам между 1220 и 1261 годами, скорее всего, в двадцатых-тридцатых годах.

Здесь необходимо отметить, что с переходом монастыря от Юрияковых к Захаридам он реорганизуется из монофиситского в халкидонитский. Дело в том, что Шаханшах, в отличие от своего отца, амирспасалара Захария, принадлежал не к национальному, армяно-григоринскому вероисповеданию, а к православному, халкидонитскому⁸, которого придерживалась грузинская церковь. С этим связано и то обстоятельство, что надписи, высеченные Захаридами на стенах и написанные ими на фресках, сделаны на грузинском языке. Наличие грузинских надписей дало основание некоторым исследователям отнести фрески Кобайра к грузинскому искусству⁹.

В связи с этим кажется уместным привести слова Н. Я. Марра: «Выбор языка и письма определяется различными международными, политическими и экономическими условиями, и осторожность требует не полагаться целиком на их свидетельство, когда дело идет о внутренней расцветке армянских национальных традиций и армянской речи, о положении их в интимной жизни правящей армянской среды, аниийской родовой аристократии XIII—XIV веков»¹⁰.

История Кобайра, зафиксированная сведениями средневековых историков и надписями, сохранившимися в самом монастыре, под-

тверждает этот тезис выдающегося ученого. Как доказал П. М. Мурадян, на всем протяжении своего существования монастырь этот, независимо от конфессионального признака, был связан с армянской средой, с хорошо известными армянскими феодальными родами.

И именно с тем обстоятельством, что Захариды как халкидониты пользовались в своей литургии и грузинским языком (который был им знаком лучше, чем греческий), надо связывать появление здесь грузинских надписей. Нет никаких оснований объяснять эти надписи как результат работы в Кобайре приглашенных грузинских мастеров. Прежде всего потому, что — как хорошо известно — в эпоху средневековья мастера не были настолько самостоятельны, чтобы делать надписи по собственному усмотрению: в этом, как часто и в выборе иконографической системы, они обычно следовали воле заказчика.

В начале нашего века сложилось мнение, до конца не изжитое и в наши дни, будто армянская церковь как церковь монофиситская не признавала изображений в храмах. После выхода в свет трудов С. Тер-Нерсисян, Л. А. Дурново, а в самое последнее время и Н. Г. Котанджияна¹¹, становится ясным, что армянская церковь не была противницей изображений и что фресками в свое время были украшены многочисленные армянские памятники. Широкое существование монументальной живописи в средневековой Армении уже само по себе не позволяет механического и бездоказательного изъятия местного памятника из истории армянского искусства, тем более, что, — как мы увидим ниже, — по иконо-

графии и стилю изображений роспись Кобайра связывается с армянской монументальной живописью предыдущих веков. А кроме того, стилистически она сильно отличается от одно-временных грузинских стенописей¹².

Естественно, что как фамильный монастырь Кюрикянов и Захаридов, Кобайр должен был быть объектом большого внимания своих владельцев.

Наиболее интересная для нас группа кобайрских памятников относится к Захаридской эпохе и состоит из четырех сооружений. Три из них смежны между собой. Это — Большой храм, придел и притвор. Четвертое — колокольня-усыпальница — находится напротив этой группы и отстоит от нее метров на десять.

Все эти памятники в свое время были украшены фресками. К сожалению, состояние росписей в двух последних памятниках не позволяет говорить о них как о произведениях искусства. На двух уцелевших стенах лежащего в развалинах притвора, т. е. на внешних стенах главной церкви и придела, имеются лишь следы стенописи в виде небольших разрозненных фрагментов, не вырисовывающихся в изображения. На подпрудной арке колокольни-усыпальницы 1279 года различаются полустертые бюсты в медальонах.

Зато два других памятника, Большая церковь и придел сохранили до наших дней (хотя далеко не полностью) фрески высокого художественного качества, позволяющие говорить и о системе росписи, и о ее стиле, и об иконографии.

Роспись Большого храма

По бокам от входа, ведущего из притвора в Большой храм, имеются две, крайне интересные для нас надписи, высеченные иноком Георгием, одним из сыновей Шаханшаха. В первой надписи, датированной 1276 годом, сообщается о предпринятой Георгием реставрации Большого храма, во второй—1282 года—об украшении им этой церкви фресками¹³.

Имевший, как и большинство других построек Кобайра, форму залыной церкви, храм этот сильно пострадал от землетрясения: обрушилось перекрытие и южная стена; роспись сохранилась лишь в алтарной апсиде и на северной стороне вимы¹⁴.

Поэтому нам неизвестно, ни какова была программа росписи, ни каким был принцип оформления интерьера. Представление об этом принципе дает стенопись придела, где поверхность стен и свода была сплошь покрыта фресками. Известно, что такая система строчного расположения сцен, при которой одна композиция переходит в другую, отделяясь от нее лишь узкой полосой «рамы», была характерна для живописи восточнохристианских школ и для провинций Византийской империи, в отличие от столичного, константинопольского направления, не маскирующего архитектурную композицию, а выявляющего ее. (Заметим, что сама базиликальная форма обеих церквей Кобайра больше, чем интерьер крестовокупольного сооружения, соответствовала подобному принципу организации живописного пространства).

Иконографическая схема алтарной росписи Большого храма восходит в целом к византийской системе декорации, сложившейся уже к XI веку. В конхе апсиды—Богоматер¹⁵, по бокам от нее—по два архангела¹⁶. Под конхой—пояс с изображением «Евхаристии», представленной под двумя видами. В нижнем ярусе—фигуры святителей. Все регистры отделены один от другого орнаментальными поясами.

На стенах вимы были представлены пророки, которые, как известно, рассматривались средневековыми теологами как ветхозаветные прообразы Христа-священника. Среди этих изображений лучше остальных сохранились пророк Илья и неизвестный пророк на пилестре.

Эта схема апсидной росписи, общая для стран византийского круга, имела в Кобайре своеобразные иконографические черты, обусловленные как местными традициями, так и конкретными особенностями архитектуры данного памятника.

Прежде всего, отличается от византийского представленный здесь тип сидящей Богоматери-Одигитрии. В. Н. Лазарев в статье «Этюды по иконографии Богоматери» указывает, что «сидящая Одигитрия, которую следует рассматривать как сирогипетский тип, не принятая столичным константинопольским искусством, — получила широкое распространение в восточнохристианском. Мы встречаем ее очень часто на Кавказе, где сирийская традиция была особенно устойчивой»¹⁷. Он отмечает,

что наиболее ранние известные примеры сидящей Одигитрии на Кавказе дают армянские памятники: рельеф купольной базилики в Одузе (V век) и рельефы ранних армянских надгробных стел VI—VII веков. Тип этот в Армении получил развитие и в последующие века, вплоть до позднейшего времени в самых различных областях искусства: в рельефах и росписях церквей, в книжной миниатюре и мелкой пластике. Среди сохранившихся росписей тот же тип сидящей Одигитрии имеется в конхах апсид Ахталы и Кираши.

Если сидящая с младенцем на коленях Богоматерь в конхе—распространенный местный вариант Одигитрии, то Оплечный Спас и престол под ним в центре «Евхаристии»—иконографическая деталь совершенно необычная и объясняется она конкретными особенностями архитектуры Кобайра: наличием в алтарной апсиде пяти окон, двух помельше вверху и трех побольше внизу. Два верхних окна, вклинившись в регистр с «Евхаристией», мешали установившемуся распределению элементов композиции; они не только повредили цельности и стройности сцены, но и привели к вынужденному изменению сложившейся иконографии: пришлось опустить прислуживающих ангелов и заменить киворий кафедрой и даже уменьшить в размерах фигуру Христа. В результате могло оказаться ослабленным и идейно-смысловое значение всей сцены. И чтобы восполнить этот недостаток, чтобы придать роль Христа—главного действующего лица Причащения, и композиционно организовать поле «Евхаристии», художник помещает между окнами изображение Оплечного Спаса. Своими крупными размерами голова Христа образует здесь некое зрительное «словоное поле», подобно магниту стягивая к центру части композиции. Несомненно, это была находка художника, поставленного в затруднительное положение архитектором.

Предположение о вынужденном сокращении ангелов подтверждается наличием рядом с кафедрами вертикально стоящих ридид,—этого неперемennого атрибута ангелов в сцене «Евхаристии». Кроме того, ангелы фигурируют в изображении той же сцены в алтарной росписи придела Кобайра. А поскольку вариант с ангелами более торжественный, то тем естественнее должно было быть их наличие в Большой церкви.

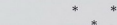
Что касается иконографии, то он встречается во всех известных нам армянских памятниках с изображением «Евхаристии» (в Ахтале, Кираши, церкви Григория Просветителя, построенной Тиграном Ошакцем в Ани, в приделе Кобайра и др.) за исключением, пожалуй, лишь самого раннего образца—росписи VII века в Коше.

Другой, не совсем обычный элемент иконографии наводит на мысль о сохранении в росписи Кобайра старой местной традиции: Хри-

тос, преподающий хлеб, вкладывает его правой рукой в руку Петра, левой же держит дискос с дарами (он лежит на кафедре), а свернутый свиток. В упомянутой росписи Коша VII века был представлен очень интересный извод «Евхаристии», в котором при евхаристическом расположении апостолов, приближающихся с двух сторон к дважды изображенному Христу, сам Христос держал в руке не дискос и чашу, а свиток с текстом. По мнению Л. А. Дурново, это — совмещение «Евхаристии» с вариантом сцены «Господь, дающий закон»¹⁸. Следует думать, что свиток в «Евхаристии» Кобайра—отдаленный отголосок этого старого иконографического извода, бытовавшего в Армении, причем интересно, что его мы встречаем и в «Евхаристии» в приделе Кобайра, и это дает основание считать, что введение свитка было здесь не случайным мотивом, а достаточно стойкой традицией.

В святительском чине было восемь изображений, из которых до нас дошло семь (причем седьмой в плохой сохранности). Надписей около изображений нет, но иконография ряда святителей достаточно определена и позволяет узнать в них Григория Богослова, Василия Великого, Иоанна Златоуста и Кирилла Александрийского.

Под боковыми окнами нижнего регистра представлены два неизвестных святых, а в оконных проемах—ангелы, дьяконы и святые.



Роспись северного придела

Северный придел, как и Большой храм представляет собой заальную церковь. Хотя в отличие от Большой церкви, он дошел до нас в целости, однако, из-за течи в крыше роспись пострадала очень сильно.

От фресок, некогда сплошным ковром покрывавших все плоскости стен, перекрытия и оконные простенки, ныне сохранились лишь северная половина росписи апсиды, фрагменты фресок северной и западной стен и одна сцена в склоне северного свода. Причем, состояние сохранности всех этих фрагментов, прежде всего их красочного слоя, значительно хуже, чем в Большой церкви (хотя сохранность отдельных красочных пятен очень хорошая).

Иконографическая программа росписи придела восстанавливается следующим образом.

В нижнем регистре апсиды были представлены фигуры фронтально стоящих святителей, выше шел фриз с «Евхаристией», конха была занята «Денуссом».

Таким образом, система росписи алтарной апсиды придела, в основном, повторяет программу апсиды Большого храма, отличия—лишь в конхе, где вместо сидящей Одигитрии помещен «Денусус».

Если сидящая Одигитрия, как мы видели, была темой очень распространенной в армянском искусстве, начиная с раннехристианского периода до самых поздних веков, то и «Денусус» был темой для него не менее характерной. Еще Ф. И. Шмидт, который знал далеко не все армянские памятники, известные нам сегодня, сделал заключение, что «именно Армения и Кавказ являются той страной, где Денусус занимал в системе церковной росписи определенное и весьма видное, центральное место и откуда он проник в западно-византийскую роспись»¹⁹.

Напомним, что в это время, что «Денусус» «всегда, начиная с древнейших времен имел в себе идею моления и предстательства и что при составлении композиции Страшного Суда вошел в него как готовый элемент»²⁰. Помещение «Денусуса» в апсиде придела Кобайра объясняется назначением придела как фамильной усыпальницы, как мы увидим ниже, усыпальницы князей Захаридов²¹.

Следует отметить одну особенность в иконографии кобайрского «Денусуса»: у подножия престола изображены тетраморфы (сохранился лишь левый, поскольку, как уже говорилось, вся правая сторона росписи сильно пострадала, в том числе, и фигура Иоанна Крестителя, просматривающаяся лишь светлым силуэтом). Эта редкая для иконографии «Денусуса» деталь встречается и в ряде других армянских росписей: в конхах апсид в Ахпате и в церкви Тиграна Оенца в Ани²².

Такие же тетраморфы у подножия престола Христа были помещены в ряде армянских алтарных фресок VII века (в Лмбате, Талине, Коше, в церкви Кармравор в Аштараке) в композиции Вознесения. Л. А. Дурново объясняла их появление в этой сцене совмещением «Вознесения» с «Видением Иезекииля»²³. Возможно, что и в отмеченных выше росписях тетраморфы навеяны тем же библейским текстом. Но более вероятным кажется другое предположение: они проникли в иконографию «Денусуса» из более ранних армянских росписей, изображавших «Вознесение».

Подобно «Денусусу», и «Евхаристия» сохранилась лишь в левой своей части, изображающей причащение хлебом; но если в конхе еще различается силуэт фигуры Иоанна Крестителя, то в позе с «Евхаристией» вся правая половина полностью утрачена. Единственное окно апсиды делило сцену на две части. В оконных проемах были представлены ангелы с рипидами, обращенные соответственно к двум изображениям Христа, стоящего под киворием и так же, как и в Большой церкви—об этом

уже говорилось выше—державшего в одной руке свиток.

Из четырех сохранившихся святителей нижнего ряда можно опознать Григория Богослова (первый слева), Василия Великого (второй справа) и Иоанна Златоуста (первый справа).

Все ярусы отделяются один от другого локальной (не орамментированной) полосой цвета красной охры²⁴.

Такая же «рама» обрамляет и каждую отдельную сцену в остальных частях росписи, вследствие чего компановка фризлов получает вид непрерывно развертывающегося повествования.

Изображения на северной стене помещались в двух ярусах; третий регистр составляла роспись в северном склоне свода. Понятно, что аналогичной должна была быть декорация южной стены и южного склона свода (не дошедшая до наших дней).

Нижний ярус северной стены, так же как и вся западная стена (а возможно, и нижний ярус южной) были отведены под ктиторские портреты. К сожалению, изображения в верхнем ярусе северной стены и особенно в северном своде сохранились настолько плохо, что их расшифровка наталкивается на известные трудности.

Слева над фигурами ктиторов различается «Успение Богородицы». Хотя красочный слой в значительной степени сошел, но в прорисовке довольно отчетливо виден силуэт лежащей Богородицы и фигуры стоящих у ее изголовья и подножия апостолов. От фигуры Христа, стоящего как обычно за ее ложем, в центре композиции, сохранился лишь не очень четкий фрагмент. Состояние сохранности не позволяет, к сожалению, уточнить отдельные иконографические особенности этой сцены.

Соседняя с «Успением» композиция, отделенная от нее окном, изображает, по-видимому, «Благовестие Ани». Слева, в позе моления стоит Анна, перед ней—ангел с посохом, за ангелом—Иоаким, муж Анны, вверх—погрудное изображение Бога-отца. Эта сцена, встречающаяся в искусстве сравнительно редко²⁵, не имела четко установленной иконографии. В Кобайре мы имеем, по-видимому, совмещение благовестия Ани с благовестием Иоакиму. Входом с голубями, обычно встречающийся в этой сцене, здесь опущен; и вообще здесь нет никаких элементов пейзажа, возможно, из-за отсутствия места²⁶.

В проемах окна—фигуры стоящих в рост неизвестных святых. От композиции, расположенной в своде, над «Благовестием Ани» сохранились отдельные фрагменты, позволяющие предположить, что здесь было изображение «Рождество Марии». Слева, где обычно в этой сцене изображается Анна, сравнительно хорошо видна женская фигура в нимбе; спра-

ва,—мужская, чуть склонившаяся фигура, тоже в нимбе, протягивающая вперед руки, вероятно—Иоаким; центральная часть сильно размыта, но можно предположить, что здесь была служанка с младенцем, к которому протягивает руки Иоаким.

Если наше предположение о том, что здесь изображено «Рождество Марии», верно, то логично предположить далее, что роспись верхних ярусов северной и южной стен, включая и своды, содержала эпизоды из жизни Богородицы, начиная с апокрифического протоевангельского цикла (к которому принадлежит «Благовестие Анны» и «Рождество Марии») и кончая «Успением». Наличие же развернутого богородичного житийного цикла наталкивает на мысль, что придел этот был посвящен Богоматери.

Исходя из того, как расположены три сохранившиеся сцены этого цикла, надо думать, что он начинался в восточном делении верхнего регистра северной стены («Благовестием Анне», продолжался в восточном делении северного склона свода («Рождество Марии») переходил на восточные деления южного склона и верхнего яруса южной стены, затем—на западные деления верхнего регистра южной стены, поднимался в западный отсек свода и опускался в верхний регистр северной стены, где и заканчивался изображением «Успения».

Таким образом, всего должно было быть восемь сцен богородичного цикла, лишь три из которых в той или иной степени дошли до нас.

Как уже говорилось, вся западная стена и нижний ярус северной были заняты ктиторскими портретами. Д. П. Гордеев в 1926 году писал по поводу этих изображений: «Здесь (т. е. в боковом северном приделе—И. Д.) удалось установить, несмотря на сильную запыленность и загрязненность поверхности уцелевших кусков росписной штукатурки, что помимо изображений собственно церковных, имеются и многочисленные ктиторские портреты с обрывками сопроводительных надписей»²⁷.

К сожалению, в настоящее время надписи эти не сохранились; не удалось восстановить их и с помощью съемки в инфракрасных лучах²⁸. Поэтому, при отсутствии каких-либо дополнительных указаний, при выяснении вопроса кто же изображен на этих портретах, остается встать на путь предположений.

В нижнем регистре северной стены, слева, мы видим фигуры двух ктиторов под арками: бородатого мужчины и женщины, предстоящих перед святым Георгием, изображенным в правой части композиции, отделенной от левой широкой орнаментированной полосой. Мужчина стоит первым, почти в фас и протягивает молитвенно сложенные руки к Геор-

гию; на нем широкий плащ, скрепленный на груди фибулой и головной убор в виде сравнительно плоской шапки, от которой отходит вниз лента. Следующая за ним женщина, также в накиннутом широком плаще, держит в руках модель церкви, архитектурный тип которой достаточно ясен даже при современной сохранности росписи: это тип залной церкви, господствующий среди кобайрских сооружений.

Ясно, что здесь мы имеем портрет ктитора, строителя (вернее, строительницы) церкви. Подобные примеры, когда ктиторами выступали женщины, не единичны в средневековом искусстве, но, понятно, что все же это—явление сравнительно более редкое.

Кто же была эта женщина, построившая церковь в Кобайре и заказавшая роспись придела?

Ясно, что искать ее следует среди представительниц двух феодальных родов, связанных с Кобайром: Кюрикянов и Захаридов.

Нам известны имена целого ряда женщин из рода Кюрикянов. Это, прежде всего, Мариам и Хорасу, дочери Кюрике I, жившие в конце XI века; и Мариам, и Рузукан, дочери Кюрике II, жившие в последней четверти XII в. и оставившие надписи, датированную 1171 годом о строительстве модельни-часовни, находящейся перед восточным фасадом Большого храма в Кобайре.

Но ни одна из них не кажется нам подходящей к этой фигуре с моделью церкви в руках. Первые две, также как и третья²⁹, были монахинями, здесь же, несомненно, жена стоит позади мужа. Рузукан и три остальные дочери Кюрике II, следуя лучшим традициям армянских царей и феодалов, занимались церковным строительством; упоминаются они и в связи с пожертвованиями различным обителям драгоценных предметов церковного обихода. Но нигде мы не встречаем свидетельство о том, что они заказывали росписи церквей. Конечно, отсутствие подобных упоминаний может быть результатом случайности. И все же, нам кажется, что роспись придела Кобайра следует отнести к периоду Захаридов.

Киравос Гандзацки связывает реорганизацию Кобайра и самый переход монастыря в руки Захаридов не с самим Шаханшахом, а с его женой³⁰. Вполне закономерно предположить, что активность ее должна была распространяться и на церковное строительство, и что сыновья ее, иннок Георгий, а затем и Мхаргдзел, оставившие в Кобайре следы своей строительной деятельности, следовали в этом непосредственному примеру матери.

Возможно, что женой Шаханшаха была построена и Большая церковь Кобайра (которую затем, спустя лет пятьдесят реставрировал ее сын Георгий) и, может быть, модель церкви в ее руках—указание на постройку Большого храма. Думается, также, что придел был сооружен и расписан уже после 1261

года, года смерти Шаханшаха и явился сеном над его могилой, а затем и усыпальницей членов его семьи³¹. Такое предположение объясняет изображение модели в руках жены, а не мужа.

Есть еще одно обстоятельство, убеждающее в том, что в росписи изображен Шаханшах. Указанная пара ктиторов предстает не перед Христом или Богоматерью, а перед святым Георгием.

Известно, что «феодалный класс, создавший своих святых по образу своему и подобию, не только перенес на них все воинские атрибуты феодалов, но и сделал этих святых своими союзниками и патронами. Георгий сделался излюбленным патроном тех византийских императоров, которые **особо прославились своими воинскими подвигами**» (подчеркнуто нами.—И. Д.)³². Понятно, что святой воин Георгий должен был стать патроном не только императоров, но и представителей тех феодалов родов, где были выдающиеся военачальники. Именно к такому роду принадлежал Шаханшах, сын амирспасалара Захария. Более того, как свидетельствует одна из надписей в Ани, сам Шаханшах также был амирспасаларом³³.

В связи с этим интересно обратить внимание на следующее замечание Е. Л. Приваловой: «Несмотря на широкое распространение (в Грузии — И. Д.) ктиторовских изображений, случаи предстания св. Георгия, даже в церквах, посвященных его имени, весьма редки»³⁴. Обращим внимание на то, что и в самом Кобайре остальные ктиторы предстают перед Христом. Все это говорит в пользу того, что выбор святого, выступающего заступником, не был в средневековом искусстве произвольным: далеко не всякий феодал мог быть изображенным перед Георгием, что лишний раз убеждает нас в предположении, что в рассматриваемой ктиторовской группе мы имеем портрет Шаханшаха.

Здесь следует отметить, что почитание святых воинов, в частности св. Георгия, в Армении восходит к эпохе раннего средневековья. «Древнейшие изображения Георгия-драконоубийцы встречаются на Востоке — в Каппадокии и Армении, иначе говоря, в тех областях, с которыми связан культ великомученика»³⁵. Конное изображение св. Георгия мы встречаем в росписях VII века в Лмбате

и Талине, (причем в Лмбате изображен также и св. Саргис). Рядом с другими конными святыми воинами он представлен в типе драконоубийцы среди рельефов Ахтамарского храма (X века)³⁶.

В Кобайре Георгий изображен в ином иконографическом типе: стоящим в фас, держащим в руках воинские атрибуты, одетым в доспехи и плащ. Этот тип, распространенный и в Византии, и на Кавказе, и на Руси, имеет здесь одну не совсем обычную особенность: в руках он держит не копье и щит, или копье и меч,—как это было принято в византийских, балканских, грузинских и русских изображениях,—а меч и щит.

Роспись западной стены имела также три регистра. От верхнего, ограниченного двухцентрковой аркой мало что сохранилось; разлагаются лишь остатки фигуры в северной доле.

Следующий ярус (на который приходится голосник, расположенный явно асимметрично) был занят четырьмя фигурами, поставленными в ряд одна за другой, слева направо, обращенными с протянутыми руками к Христу, являющемуся в виде небольшой фигурки со скипетром, в верхнем правом углу композиции.

Сравнительно лучше состояние первой (т. е. крайней правой) мужской фигуры в характерном для времени костюме в талию, отороченном по низу меховой опушкой. За этим мужчиной следует мальчик, возможно, его сын, затем еще трое: двое взрослых и мальчик, представленный все в той же позе с молитвенно протянутыми руками. Нарушение возрастной последовательности и помещение одного из мальчиков вторым в этом шествии ктиторов, объясняется наличием здесь голосника, который не позволял изобразить фигуру взрослого человека.

В нижнем регистре сохранились лишь две фигуры справа от входной двери, обращенные в той же позе к деснице Божьей, являющейся в верхнем правом сегменте данного яруса.

Принимая во внимание, что на северной стене были изображены Шаханшах и его жена, логично предположить, что на западной (а также в утраченном нижнем ярусе южной) были представлены их дети со своими семьями³⁷.

Такой была программа росписи Кобайрского монастыря.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РОСПИСИ

Переходя к анализу художественных особенностей кобайрских фресок и, прежде всего, фресок Большой церкви, надо с самого начала отметить яркую индивидуальность создавшего их мастера³⁸. Она проявилась и в использовании определенных изобразительных приемов, и в характерном эстетическом идеале художника, несомненно несущем на себе печать общих для эпохи эстетических критериев, но имеющем, как мы убедимся ниже, ясно выраженные индивидуальные черты.

Образы, созданные художником Кобайра, отличаются простотой и мужественностью. Они начисто лишены внешней героизации, напротив, есть в них какая-то смиренность. Значительность этим образам придает то спокойное чувство собственного достоинства, которым они проникнуты, и та отвлеченность от слишком конкретного характера, которая сообщает им особую, вневременную выразительность.

Эта значительность во многом связана и с общей статичностью изображений, наиболее отчетливо проявившейся в фигурах фронтально стоящих святителей и пророков. Но и в сцене «Евхаристии», где апостолы направляются с двух сторон к Христу, художник не стремится к передаче движения, его не интересует передача динамики в их изображениях. Неторопливое движение не индивидуализировано, оно условно и передается лишь общей направленностью, ритмическим чередованием фигур апостолов, представленных в одинаковых поворотах и со сходными положениями рук и ног.

Типаж его лиц довольно определенный. Он отличается правильными пропорциями, близкими к классическим, идущими у нашего мастера, несомненно, от хорошего знакомства с образами византийского искусства. Но подчеркнуты большие миндалевидные глаза, четко прорисованные дуги бровей, остов носа с изящными небольшими ноздрями и маленький рот придают типу лиц кобайрских фресок иной оттенок, несущий в себе выраженный восточный акцент.

Этот, характерный для художника эстетический идеал, отразившийся во всех изображениях, прежде всего, воплотился в образе Христа, наиболее отвлеченном из всех.

Изображение Оплечного Христа, неожданное в сцене «Евхаристии», кажется особенно значительным благодаря своим крупным размерам, а также направленному на зрителя как бы гипнотизирующему взгляду огромных глаз. Глаза его становятся композиционным центром всей росписи, к которому все время возвращается внимание зрителя.

Интересно сравнить это погрудное изображение Христа со Спасом Нерукотворным из арийской церкви Бахатагек³⁹, где сильнее проявилась индивидуальная, портретная определенность: в выражении глаз, форме носа, в рисунке губ. Образ Христа в Кобайре — значительно более трансцендентный и менее индивидуализированный.

Этот эстетический идеал использован художником для всех святых, отчего они похожи

друг на друга, как родные братья; и все же сквозь общий тип проглядывает в каждом из этих изображений живое чувство натуры, угадываются конкретные черты реальных лиц.

Простая, несколько аскетичная мужественность в сочетании со смиренностью в образах Кобайра становится особенно наглядной, если сравнить их, с одной стороны, с утонченными, прищипнутыми мягкой поэтичностью образами росписи грузинского монастыря Кинцвиси (нач. XIII в.) или с полными силы и парадной торжественности образами фресок Ахталы (XII в.). И хотя фрески Кобайра также не лишены силы и торжественности, но эта сила и торжественность иного порядка. В ней нет парадности и внешнего эффекта; если можно так выразиться, это—скромная торжественность, которая должна была удовлетворять сдержанные чувства представителей монастырской среды, тогда как в Ахтале—праздничная торжественность, вызывающая в зрителе представление о пышном богослужении.

В этой сдержанной мужественности и скромном величии образов, в этом просветленном чувстве сосредоточенной отрешенности, в проявлении чисто человеческого, земного чувства, отражающего душевный мир создателя этих фресок, и заключается содержание росписи. И именно благодаря этому, непреходящему содержанию, выраженному в совершенной художественной форме, фрески Кобайра сохранили силу своего воздействия и в наши дни.

Анализ стилистических особенностей теснописи свидетельствует о том, что в ней преобладали местные традиции, тяготеющие к восточнохристианскому искусству, о чем говорят тенденция к плоскостности, условность движения фигур, графичность стиля, активно использующего контурную линию как средство художественной выразительности и чисто восточный типаж.

Объемно-пространственное решение алтарной росписи характеризуется подчеркнутой плоскостностью. К сожалению, мы не имеем возможности судить со всей полнотой об этой стороне росписи, так как верхний ярус (конха) наиболее интересен в этом плане—посколько здесь были представлены трон и подножие, т. е. элементы, в изображении которых наиболее очевидны принципы пространственного построения — в значительной мере утрачен.

Но, основываясь на тех изобразительных принципах, в которых исполнены два нижних регистра, можно утверждать, что объемно-пространственное решение росписи было выражено плоскостным.

Обратим внимание на изображение кафедр в сцене «Евхаристия». В них нельзя не заметить полного отсутствия у художника интереса к передаче объемно-пространственного ас-

пекта предметов. Кафедры эти смотрятся не имеющими третьего измерения плоскими орнаментированными прямоугольниками. Характерно при этом и расположение на них чаш и евангелия. Все эти предметы помещены на фоне верхней доски кафедры, не выходя за ее рамки; в этом сказываются не только принципы пространственного построения, но и стремление к созданию общей декоративной выразительности.

То же отсутствие интереса к объемно-пространственному моменту можно отметить и в изображении свитка пророка Ильи, и в самих фигурах апостолов и святителей. Применительно к этим фигурам можно с успехом употребить меткое и образное выражение В. Н. Лазарева: они словно взяты «из гербария, где пролежали многие сотни лет».

В создании этой плоскостности главную роль играет то обстоятельство, что объемная форма во фресках Кобайра выявляется прежде всего рисунком, средствами линейной характеристики¹⁰ и, лишь в малой степени,—тональной нюансировкой. Трактовка объемных форм осуществляется простым очерчиванием основных плоскостей. Несомненно, художник Кобайра был знаком с канонизированными в византийской живописи приемами моделировки с помощью тональной нюансировки, приемами, характерными для средневековой живописной системы, исключающей понятие светотени. Он использовал в своей росписи тональные вариации; но нюансировка локального пятна здесь едва различима, она лишь намечает объемные формы (наиболее заметно—в лицах), играя как в решении объема, так и во всей пластической системе росписи второстепенную роль и подчиняясь локальному цвету и линии—основным средствам художественного выражения фресок Кобайра.

Гибкая, но лишенная внешнего эффекта, линия характеризуется тенденцией к спокойному ритму, очерчивая плавные, перетекающие переходы округлых форм. Линия контуров, лишенная напряжения, не выносит за общий силуэт ни складок, ни отдельных деталей. Элементы изображения отличаются ясностью и простотой, силуэты фигур имеют замкнутые, легко воспринимаемые формы.

Следует обратить внимание еще на одну характерную, чисто восточную черту искусства художника—особую любовь к орнаменту. Орнамент широко использован в росписи Кобайра. Горизонтальные и вертикальные орнаментальные пояса, отмечающие границы регистров, играют прежде всего конструктивную роль; подчеркивая архитектурные членения интерьера, художник обрамляет орнаментом арку апсиды, покрывает им поверхность пилонов на северной стене. Орнамент способствует созданию цельности росписи, связывает отдельные ее части, помогает уравновесить композицию. Склонность к орнаментальному началу находит выражение

и в характере разделки складок одеяний и даже форм тональных высветлений, которыми моделированы лица.

Рассмотрим несколько подробнее орнаментальные пояса асиды. Они различны не только по мотивам и колориту, но и по своей ширине, благодаря чему достигается ритмическое разнообразие. Верхний пояс, самый богатый по форме и цвету, образован мотивом лотосовидного цветка в круге. И по цвету, и по трактовке форм он объединяется с живописью конхи, с орнаментом подножья и изображениями деревьев. Он отделяет конху, где изображена Богоматерь в раю, от нижних регистров, представляющих земную церковь. Эти два регистра разведены друг от друга сравнительно узкой и менее нарядной орнаментальной полосой в виде гофрированной ленты. Нижний же пояс, очень широкий, напоминающий по мотиву орнамента ковер или ковер, служит как бы основанием, подножием для всей росписи.

В прорисовке всех этих узоров художник обнаруживает уверенную руку незаурядного рисовальщика и яркое дарование колориста, проявившееся в том чувстве меры, с которым он распределяет цвет в орнаментальных мотивах, гармонизируя их с цветовой трактовкой окружающих плоскостей, то подчеркивая их яркость и интенсивность, то ограничиваясь монохромным узором.

Колорит—одно из самых выразительных художественных средств росписи Кобайра во многом определившее, прежде всего, подбором сдержанных, насыщенных оттенков, то чувство сдержанного драматизма, то простоту и мужественность, которые характеризуют образный строй стенописи.

Говоря о колорите росписи, надо принимать во внимание, что в свое время он выглядел иначе. Более яркими и интенсивными были сами оттенки ныне сильно выгоревших и смытых красок; даже подбор их кажется теперь иным, так как некоторые цвета (в частности фонов, когда-то, очевидно, синих или голубых) имеют теперь сероватый тон; при ближайшем рассмотрении нетрудно заметить, что это—не первоначальный, а потухлый и поблекший под влиянием атмосферных воздействий оттенок. Лучше сохранился красочный слой в оконных проемах, но особенно интенсивны, как уже говорилось, отдельные фрагменты в алтарной росписи придела, исключительно яркие и свежие, дающие представление о первоначальной силе и интенсивности колорита.

В том виде, в каком колорит фресок Большой церкви Кобайра дошел до нас, среди красок преобладают довольно интенсивные красно-коричневые и охристые цвета разнообразных оттенков, сочетающиеся с белыми и черными. Причем, красные, коричневые и охры занимают значительную часть красочных плоскостей росписи. Это позволяет предполо-

жить, что и в свое время эти оттенки играли определяющую роль в построении колорита. Сочетание же с холодными тонами должно было усилить общую красочную звучность.

Понятно, что цветовая выразительность фресок Кобайра связана с характером изобразительного языка, отличающегося подчеркнутой плоскостностью. Она построена на сочетании насыщенных локальных пятен, почти лишенных тональной моделировки. Мягкая же варьировка того или иного цвета, помогающая линии в выявлении объемной формы, обогащает полутонами основной цвет локального пятна. Таким образом, колорит приобретает определенную «живописность», смягчающую известную графическую условность и сухость изобразительных приемов.

В связи с анализом художественных особенностей Кобайрских росписей следует еще раз отметить, что, хотя Большая церковь разрушена и фрески ее постоянно подвергаются действию солнца, дождя и ветра, они дают значительно больший материал для анализа стиля, чем фрески сохранившегося полностью придела, которые, как уже говорилось, сильно пострадали из-за течи в крыше: местами стенопись эта утрачена, местами же сильно сошел ее красочный слой, и лишь в отдельных участках каким-то чудом сохранились первоначальные, яркие и интенсивные оттенки красок.

Ввиду такой плохой сохранности красочного слоя, придела, дающий значительный материал к иконографии стенописи в несравненно меньшей степени может быть привлечен в связи с анализом ее стиля.

В отличие от фресок Большой церкви, время возникновения росписи северного придела нам неизвестно. Но идентификация ктиторского портрета на северной стене позволяет предположить, что роспись эта, если и не одновременно фрескам Большой церкви, то во всяком случае, очень близка им по дате. Как уже говорилось, она возникла после 1261 года, года смерти Шахншаха, и, по всей вероятности, не позднее начала восьмидесятых годов.

О хронологической близости фрескам Большой церкви говорит и большая общность в художественном стиле этих двух росписей, позволяющая считать, что обе они были созданы одними и теми же мастерами.

К сожалению, плохая сохранность стенописи в приделе не позволяет подробно и обстоятельно провести это сравнение; но отдельные участки красочных поверхностей, сохранившие чистоту и насыщенность колорита, приемы трактовки рук и ног идентичны в обеих росписях.

В то же время можно указать и на ряд различий. В целом для стиля фресок в приделе характерна известная уточненность. Здесь меньше простоты, больше любви к детализации, что проявляется особенно наглядно в

трактовке складок одежд, более тонкой и дробной в росписи придела. Здесь несколько более удлиненные пропорции, в фигурах меньше той спокойной силы и уверенности, которой отмечены изображения в Большой церкви.

Кроме того, есть различия, связанные со спецификой различных по характеру сцен. Так, изображения ктиторов в приделе, естественно, отличаются большей портретностью и менее каноничны.

В частности, несомненным портретным характером отмечена фигура ктиториши, женщины крепкого сложения с широким полным лицом. Достаточно сравнить ее изображение со стройной и тонкой фигурой св. Георгия, представленного на той же стене, чтобы стало ясно, что подобный тип женской фигуры идет не от эстетического идеала художника, а от конкретных черт модели.

Но, несмотря на эти частные различия, фрески Большой церкви и придела выявляют большую близость художественного стиля, на основании чего можно утверждать, что расписывались они одной и той же группой фрескистов, скорее всего из одной и той же мастерской и приблизительно в одно и то же время. Возможно, однако, что главными, ведущими мастерами в этих двух росписях были разные художники.

Своеобразие изобразительного языка Кобайрских фресок становится особенно наглядным, если сравнить их с другими памятниками. Выберем для сравнения две росписи, одну — из соседней Грузии, уже упоминавшуюся роспись Кинцвиси, другую — среди балканских памятников, фрески Сопочан (около 1265 г.).

Эти три, совершенно различные росписи объединяет то, что все они относятся к кругу византийского искусства и, несомненно, связаны с ним, хотя и в различной степени. Но каждый из этих памятников несет на себе сильную печать не только индивидуальности мастеров, но и неповторимых местных художественных традиций.

Сравнение с мягкими тональными переходами в трактовке лиц и фигур Кинцвиси и, особенно, со смелой, свободной манерой живописи Сопочан наглядно выявляет совершенно иной принцип Кобайрской стенописи, а ее локальным, насыщенным колоритом и общим линейно-плоскостным стилем.

И хотя художник Кинцвиси также оперирует линейной, но здесь она является лишь вспомогательным средством, тогда как определяющую роль играет тональная проработка.

Тональная нюансировка фресок в Сопочан почти нивелирует линейное начало; энергичные белые движения создают ощущение ярко выраженного объема.

В Кобайре же фигуры, лишенные активной моделировки, имеют как бы «барельефный» объем, подчиненный плоскости стены.

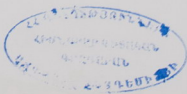
Итак, всем своим художественным строем, также как и рядом иконографических особенностей и самой системой живописного убранства, Кобайр тесно связан с традицией восточнохристианского искусства.

В период, когда создавались фрески Кобайра, в византийской живописи уже сложились в своих основных чертах раннепалеологовский стиль. Однако, в искусстве коренной Армении, сохранявшей верность старым местным традициям, тенденция эта не нашла сколько-нибудь заметного развития, о чем свидетельствуют образцы монументальной и книжной живописи. Тщетно было бы искать ее отражение и в росписи Кобайра. И хотя отдельные черты в стиле фресок можно связывать с воздействием византийской живописи (как то: более стройные и удлиненные, более близкие к классическим пропорции, намеки на канонизированную проработку лиц) все это не меняет основного, чисто местного характера росписи.

Интересно, что иная картина наблюдается в одновременном искусстве соседней Грузии. Восприняв художественно-пластические принципы византийской живописи, она сохраняет в XIII веке лишь отдельные черты восточнохристианского искусства. Она «отходит от обобщенной и отвлеченной трактовки сюжетов и отдельных фигурных изображений», в ней «получает развитие психологическая трактовка сюжета»⁴¹. Все это говорит о наличии здесь тенденций, связанных с палеологовским искусством.

И в самом деле, сравнивая роспись Кобайра с грузинскими фресками XIII века, такими как Кинцвиси, Хопи, Тимотесубани и даже Бертубани, нельзя не заметить ее сильного отличия от них⁴². В частности, следует обратить внимание на совершенно иной колорит грузинских стенописей, выдержанных в синеватых тонах, «базирующийся на черных, зеленых, коричнево-красных, серых, синих и белых красках»⁴³. Тогда как в Кобайре доминируют красные и охры, на которых и строится цветовой характер Кобайрских фресок.

Фрески Кобайра — выдающееся произведение средневековой армянской живописи и по высокому качеству исполнения, и — что не менее важно в настоящее время — по достаточно хорошей сохранности. Памятник этот, счастливо уцелевший до наших дней в своей значительной части, проливает яркий свет на один из важнейших этапов развития монументальной живописи Армении, и в этом его главное художественно-историческое значение.



Քորայր վանքի որմնանկարները հայ արվեստի նշանավոր ստեղծագործություններից են: Դրանց արժեքը ներկայումս մեծանում է նաև այն պատճառով, որ դրանք հայ միջնադարյան մոնումենտալ գեղանկարչության համեմատաբար այն քիչ թվով հուշարձաններից են, որոնք հասել են մինչև մեր օրերը:

Քորայր վանքը գտնվում է Ալավերդոց ոչ հեռու, Դեբեդի գեղատեսիլ կիրճում:

Վանքի պատմությունը կապված է հայ երկու նշանավոր ավատական տների՝ Բագրատունիների և Զաքարյանների իշխանական տոհմի հետ, վերջինիս ներկայացուցիչները սելջուկների և մոնղոլների արշավանքների ժամանակահատվածում իշխել են Հյուսիսային Հայաստանում: Զաքարյանների ձեռքն անցնելուն զուգընթաց Քորայրը միաբնակներից անցնում է քաղեկեղծականներից, սրանով էլ բացատրվում են նրա պատերի և որմնանկարների վրա վրացերեն արձանագրությունները, որոնք որոշ հետազոտողների ափսոսանքով են տվել որմնանկարները վերագրելու վրաց արվեստին: Սակայն Քորայրի պատմությունը, արտացոլված միջնադարյան պատմիչների տեղեկություններում և վանքի պատերի արձանագրություններում, դավա-

նաբանական կողմից զատ, վկայում է հայ միջավայրի հետ նրա մշտական կապվածության մասին:

Քորայրի որմնանկարները պատկանում են վանքի պատմության երկրորդ, Զաքարյանների շրջանին: Մի ժամանակ Քորայրի կառույցների մի ամբողջ շարք պատած է եղել որմնանկարներով: Իսկ այժմ, եթե նկատի չառնենք մյուս հուշարձանների վրա գեղանկարչության ստանձին հետքերը, ապա միայն երկու հուշարձան՝ Մեծ եկեղեցին և նրան հյուսիսից հարող ավանդատունը, իրենց երբեմնի գեղանկարչական զարդարանքից պահպանել են ստանձին հատվածներ: Ծիսնաբարական արձանագրությունից հայտնի է Մեծ եկեղեցու որմնանկարների կատարման տարեթիվը՝ 1282 և պատվիրատուի անունը՝ Զաքարյանների տոհմից Ծանճահի որդի՝ արքեպ Գեորգի: Թեև ավանդատան որմնանկարի մասին չունենք վավերագրեր, սակայն նվիրատուների դիմանկարները, որ արված են այստեղ, և պատկերում են, մեր կարծիքով, Ծանճահին և նրա կնոջը, թույլ են տալիս այս որմնանկարը համարել Մեծ եկեղեցու որմնանկարի մերձավոր ժամանակակիցը, գեղարվեստական ոճի նմանությունը ևս հաստատում է այս ենթադրությունը:

Մեծ եկեղեցում պահպանվել է միայն բեմի որմնակարը: Ավանդատանը բեմից բացի պահպանվել են նաև հյուսիսային և հարավային պատերի որմնակարների մնացորդներ:

Մեծ եկեղեցու և ավանդատան բեմի որմնակարների պատկերագրությունը ընդհանուր առմամբ առնչվում է բյուզանդական գեղագրության համակարգին, որ ձևավորվել էր արդեն XI դարում, սակայն այն ունի նաև տեղական մի շարք առանձնահատկություններ, որոնց ակունքները սկիզբ են առնում հայ մոնումենտալ գեղանկարչության առավել վաղ շրջանում, VII դարից սկսած:

Երկու բեմերի որմնակարների սիեմաները իրար նման են՝ արքերը ներքևի շարքում են, Հաղորդությունը՝ միջին: Տարբերությունը վերին շարքի և կոնքավորչի միջև է. Մեծ եկեղեցում Տիրամայրն է մանկան հետ, ավանդատանը՝ Բարեխառությունը (Նիխուս):

Ավանդատան հյուսիսային պատին Տիրամոր նկարաշարի մնացորդներն են, հյուսիսային և արևմտյան պատերին՝ մկիթատուների դիմանկարների մնացորդները:

Որմնակարների ոճական առանձնահատկությունների վերլուծությունը վկայում է, որ նրանցում գերիշխում է տեղական ավանդույթը, որը արևելաքրիստոնեական միտում ունի. դրա օգտին են խոսում հարթապատկերացմության հավումը, ֆիգուրների շարժման պաշտանականությունը, ունի գրաֆիկականությունը, որը եզրագիծը ակտիվորեն օգտագործում է որպես գեղարվեստական արտահայտիչ միջոց, և, ի վերջո, պարզորոշ արևելյան տիպաժը:

Քութայրի նկարիչների ստեղծած կերպարները աչքի են ընկնում պարզությամբ և առնականությամբ: Դրանց նշանակալիություն է հատորդում սեփական արժանապատվության անվերջ զգացումը:

Բախտի մի երջանիկ բերումով փրկված և մինչև մեր օրերը հասած Քութայրի որմնակարները պայծառ լույս են տալիս միջնադարյան Հայաստանի մոնումենտալ գեղանկարչության կարևորագույն փուլերից մեկի վրա:

S U M M A R Y

The frescoes of the Kobayr monastery may be classified among the most remarkable creations of Armenian art. At present their value is increasing since they belong to the group of monuments of medieval Armenian monumental painting preserved in comparatively small number.

The monastery of Kobayr is situated in the picturesque ravine of the river Debed, not far from Alaverdi.

The history of the monastery is connected with the names of two famous Armenian feudal houses, i. e. the Kiurikians and the Zakarians. The Kiurikians, by whom the monastery was founded, were a branch of the Bagratouni dynasty. The Zakarians were princes by their origin. In the period between Turkish and Mongol invasions, their representatives ruled over Northern Armenia, which, at that time, was part of the Georgian kingdom. After having passed into the hands of the Zakarians, the Kobayr monastery was transformed from monophysitic into chalcedonic. That is why the wall inscriptions and the frescoes of the monastery are in Georgian, which made some art investigators think the frescoes to be of Georgian origin. But the history of the Kobayr monastery, which can be fixed by the statements of medieval historians and the wall inscriptions, testify that the monastery has always been connected with the Armenian environment irrespective of the confessional sign.

The frescoes of Kobayr refer to the second, i. e. to the Zakarian period. There has been a period when most of the structures of the monas-

tery were covered with paintings. Now if we don't count the traces of painting on the other structures, only two monuments have preserved part of their decoration; and those are the Big Church and the Aisle adjoining it from the north. Thanks to the inscription referring to the construction of the building, we are informed of the date, which is the year 1282, and also the name of the donor, the monk George who was the son of Shahنشah, of the Zakarian family. Though we don't have documental informations concerning the paintings of the Aisle, the portraits of the donors — whom we consider to be Shahنشah and his wife — allow us to look upon the painting as one close to the date of the Big Church; the likeness in the artistic style confirms this suggestion.

From all the wall paintings of the Big Church only that of the altar has been preserved. As for the Aisle, here we can see not only the altar painting, but also remains of frescoes on the northern and western walls.

The iconography of the altar paintings of the Big Church and the Aisle, on the whole, can be traced back to the Byzantine system of decoration. Having been already formed in the XI c., it has also some local peculiarities, the sources of which go back to the Armenian monumental art of earlier ages, beginning from the VII c.

The set-up of both altar paintings are similar: the Church Fathers are in the lower rank, the Eucharist is in the middle. The difference lies in the upper circle, in the concha: in the

Big Church, the painting represents «The Virgin with the Child», while in the Aisle we see the «Deesis».

On the northern wall of the Aisle there are remains of the Virgin cycle; on the northern and western walls there are remains of donator's portraits.

The analysis of the style peculiarities of the wall paintings testify that in them prevailed the local traditions having a tendency towards east-christian art; we have in view the flatliness, the conventionality of the motion of figures, the graphic style of painting, using actively the

outline for depicting artistic expressiveness, and the pure eastern types.

The images created by the painters of the Kobayr monastery are distinguished with simplicity and manliness. They are deprived of exterior heroic manner; their significance is brought about through the calm feeling of individual pride.

The frescoes of Kobayr which have fortunately survived in a rather considerable portion, throw light on one of the most important stages of development of medieval Armenian monumental painting.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. Всеобщая История Вардана Великого, перевод Н. Эмина, М., 1864, стр. 149; Мхитар парадпет Аливанский, Хронографическая история, пер., предисл. и примеч. К. Патканова, СПб., 1869, стр. 411.

2. Датировка эта дана П. М. Мурадяном, *Հայաստանի Գրադարանի արձանագրությունները*, б., 1977, էջ 163—164.

3. «Атабек, по характеристике грузинских источников, был выше всех князей (эриставов) и считался визиром царского двора» (см. *Հ. Մ. Սեփրսի-Քեկ, Գրադարանի Հայաստանի և Հայերի մասին*, б., 1936, հ. 2 էջ 50.)

4. Осветить историю Кобайрского монастыря помогают не только лаконичные свидетельства средневековых армянских историков и летописцев, но и многочисленные надписи: строительные, посвященные, надгробные, сохранившиеся на его стенах и могилах плитах. Этим надписям, как уже говорилось выше, посвящено исследование П. М. Мурадяна, откуда и почерпнуты в основном наши сведения по истории монастыря, о его владельцах, о датировке росписи и т. д.

5. *Պ. Սեփրսի, Երկրի Կիրակիների թվագրությունները*, Վենիս, 1923, էջ 68.

6. *Կրթության Գործակալի Պատմություն Հայաստանի*, Ե., 1961, էջ 393.

7. До недавнего времени, на основании свидетельства историка Вардана (ук. соч., стр. 172) считалось, что Шаханшах родился в 1207 году. В статье *Հայր Գրադարանի արձանագրությունների շարքը* («Կրթության Գործակալի թիւթեր», № 1, 1974, էջ 56) П. М. Мурадян установил, что сведения это не точно и что дату рождения Шаханшаха следует отнести к 1197 году.

8. Вероятно, не без влияния принявшего халкидонитство дяди своего Ивана, у которого он воспитывался, потеряв в раннем возрасте отца.

9. См. Н. И. Толмачевская, Фрески древней Грузии, Тбилиси, 1931, стр. 17—18, III. Я. Амиранашвили, История грузинского искусства, М., 1963, стр. 281; N. Thierry, La peinture médiévale géorgienne, XX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna, 1973, p. 409—421; id., Peinture géorgiennes inédites de la Cathédrale de Kobayr (2-e moitié du XII siècle), XV-e Congrès International d'Etudes Byzantines, Résumés des Communications, Athènes, 1976 (без pagination).

10. Н. Я. Мавро, Ани. Книжная история города и раскопки на месте городища, Л.—М., 1934, стр. 43.

11. S. Der Nersessian, Une apologie des images du septième siècle, "Etudes byzantines et arméniennes," Louvain, 1973, t. I, p. 380—387; id., La peinture arménienne au VII-e siècle et les miniatures de l'évangile d'Etchmiadzin, ibid., p. 525—532.

12. А. Дурново, Краткая история древнеармянского живописи, Е., 1957; см. же. Очерки по истории армянского искусства (рукопись); Искусство народов СССР, т. II, М., 1973, стр. 95—173; Н. Г. Котанджян, Цвет в ранне-средневековой живописи Армении, Е., 1978.

13. Есть еще одно, косвенное доказательство армянского происхождения фресок Кобайра: те самые надписи, которые-то и вызвали сомнение в нем. В них встречаются арменизмы, которые вряд ли можно приписать грузинам, будь то заказчики или мастера. Так, в надписи на стене вимы около пророка Ильи написано: «Երես» (Елия), т. е. армянская форма этого имени, а не «ილია» (Илия), как должен был бы написать грузин. (Эта подробность была замечена П. М. Мурадяном).

13. Даты эти уточнены П. М. Мурадяном. До того надписи были прочтены Л. М. Меликсет-Бекон, который расшифровал дату создания росписи как 1263 год. Отсюда, по-видимому, и идет датировка данной росписи в

работам Л. А. Дурново (см. см.: Краткая история древнеармянской живописи, Е., 1957, стр. 33; Очерки по истории средневекового армянского искусства, машинопись, стр. 11, а также «Искусство народов СССР», т. II, стр. 149).

14. Совершенно сошел грунт на западной и северной стенах. Такая разница в сохранности естественна, т. к. на западную и северную стены больше падало солнце и они были сильнее подвержены другим атмосферным воздействиям, тогда как ансиду от дождя и снега защищала до известной степени мушкетерская сохранившаяся «козларек» конна, а от ветров—высокие горы с запада.

15. Конха сильно разрушена; сохранилась лишь нижняя часть фигуры Богоматери и подножие трона, фланкированное с двух сторон кустами, символизирующими рай.

16. Видны лишь архангелы с левой стороны, но, по-видимому, что с правой также должно быть два архангела.

17. В. Н. Лазарев, Византийская живопись, М., 1971, стр. 303.

18. Л. А. Дурново, Очерки по истории армянского искусства, рукопись, стр. 124.

19. Ф. И. Шатт, Заметки о поздневизантийских храмовых росписях, «Византийский Временник», т. XXII (1915—1916), вып. 1, 2, Петроград, 1916, стр. 124.

20. А. И. Кирпичников, Деисус на востоке и западе и его литературные параллели, Журнал Министерства Народного Просвещения, 1893, ноябрь, стр. 8.

21. Известно, что главной усыпальницей Захариюв являлся Сананский монастырь, где были похоронены ампрасалары Саргис I и Захария I. И позднее, уже в XVII—XVIII вв. Санани служил усыпальницей потомкам этого рода, князьям Аргутинским-Долгоруким. Кобайр же был усыпальницей семейства сына Захарии I, Шаханшаха I, привязанного халкидонитов.

22. Monuments d'Architecture arménienne, Beyrouth, 1972, t. 73.

23. Л. А. Дурново, Очерки, стр. 3.

24. И только свод продольно поделен пополам орнаментированным поясом.

25. Например, в мозаике нафиска храма в Дафнии (вторая половина XI века) «Молитва Иоакима и Анны» (см. В. Н. Лазарев, История византийской живописи, т. II, табл. 161; Encyclopedia of World Art, vol. II, New York—Toronto—London, tabl. 449—450); и на фреске южной стены в апсиде придела Иоакима и Анны собора св. Софии в Киеве, 1046—1051/67 (см. В. Н. Лазарев, Древнерусские мозаики и фрески, М., 1973, стр. 69).

26. Но скорее, это надо все же объяснить склонностями самого художника, не проявившего интереса ни к пейзажу, ни к архитектурному фону.

27. Д. П. Гордеев, Об экспедиции Кавказского Историко-Археологического Института в район Дебелдзана в конце 1925—начале 1926 гг., «Известия Кавказского Историко-Археологического Института в Тифлисе», т. IV, Тифлис, 1926, стр. 127—131. Сам Гордеев не приводит, к сожалению, этих надписей, которые, несомненно прояснили бы очень многое; что здесь изображено, а следовательно, и когда они были созданы.

28. Возможно, оказались те подвеса, что разделяют нас от соображения Гордеева. В 1973 г. роспись была расширена реставрационной группой при Госстрое Арм. ССР (руководитель Р. Арутюнян). Уничтожена до обстоительности, что надписи делались не в технике фрески и поверх нее, ясно, что они были еще более подвержены внешним воздействиям.

29. См. *Հ. Մովսեսյան, Ի. աղ. Էջ 63:*

30. *Շիրակի Գանձակեղի, Պատմության շարք, էջ 393.* К сожалению, имя ее осталось неизвестным. Правда, в ряде исследований (М. Brosset, Deux historiens

arméniens, St-Petersbourg, 1870, p. 125; *Հ. Մովսեսյան, Շիրակ, Անկարի, 1887; 2. Անարյան, Պատմական հիշատակ, Ե., 1930, 3. էջ 110—111;* и др.) встречается указание, что она была дочерью видного армянского деятеля монгольского периода, парона Садуня, и называется то Анной, то Назут, то Ванени. Но при таком разногласии все эти авторы основываются на одной неоправданно прочтенной С. Джадзянцем (*Ս. Շախախան, Զանգեզուրի լեռների լեռնաշխարհի, Տիֆլիս, 1842, Զանգե, էջ 59*) и Р. Еркинцем (*Ռ. Երզնկյան, Զանգեզուրի տեղերի մասին շարադրանք, Գաղաթիվ, 1886, էջ 28*) надписи Ахпата, где, в самом деле, упомянута дочь Садуня, но как жена не Шаханшаха, а сына его Мхаргдрзела (см. *Կ. Գալստիանյան, Շիրակի, Զանգեզուրի տեղերի մասին շարադրանք և հիմնական տեղերի մասին շարադրանք, Ե., 1960, էջ 171*). Сходная надпись, где упомянуты Мхаргдрзель, сын Шаханшаха, и его жена, дочь Садуня (на этот раз надпись дана на грузинском языке) имеется и в Кобайре (И. М. Мурадян, ук. соч., стр. 177).

31. Надгробия самого Шаханшаха и его жены не сохранились, но придел, также как и притвор Кобайрского монастыря, был усыпальницей этой ветви Захаридов.

32. В. Н. Лазарев, Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и русском искусстве, «Русская средневековая живопись», М., 1970, стр. 77.

33. Надпись 1220 года в церкви св. Апостолов в Ани. См. *Մ. Մուսաճյան, Զանգեզուրի լեռ, Գաղաթիվ, Ե., 1966, էջ 16—17*.

34. Е. Л. Привалова, Павлины, Тбилиси, 1977, стр. 42.

35. В. Н. Лазарев, Новый памятник, там же.

36. И. А. Орбели, Избранные труды, т. I, М., 1968, стр. 89, 416.

37. Известно, что у Шаханшаха было много сыновей. Киракос Гандзакец называет имена пятерых: Захрар, Авака, Саргиса, Арташира и Иован (Киракос Гандзакец, стр. 393). На основе надписей выясняются имена еще двоих—Георгия и Мхаргдрзела (И. М. Мурадян, ук. соч.).

38. Здесь следует отметить, что по всей вероятности в росписи этого, довольно большого по размерам, храма, должны были принимать участие несколько мастеров, возможно даже целая артель, мастерская, под руководством главного художника. В настоящее время мы уже не имеем возможности это проверить. Но даже в той части, которая сохранилась—в росписи алтарной апсиды—при внимательном изучении фресок все же выявляются некоторые различия и в манере письма, и в качестве исполнения. Так, левая часть Евхаристии кажется исполненной более совершенным и зрелым мастером, чем правая, где силуэты фигур отличаются некоторой вялостью.

Можно предположить, что здесь работали учитель и ученик, причем первый «проходился» по работе второго. Несомненно, что даже если в росписи Кобайра участвовала целая мастерская, то роспись алтарной апсиды должна была в целом исполняться главным художником.

39. Эта разрушенная до основания церковь была раскопана экспедицией Н. Я. Марра в 1892 г. Три из многочисленных найденных фрагментов росписи этой церкви находятся в Государственном Эрмитаже; два из них, в том числе и Спас Нерукотворный, были представлены на выставке «Искусство Византии в собраниях Советского Союза» в Эрмитаже осенью 1975 года. Н. Сичев, единственный, насколько нам известно, исследователь этой росписи считал временем ее создания середину XIII века (см. Н. Сичев, Аниийская цер-

ков, раскопанная в 1892 г., «Христианский Восток», т. I, вып. 2, 1912, СПб, стр. 212—219), т. е. время, близкое к дате написания Кобайрских фресок. В Каталоге упомянутой выше выставки (М., 1977, т. I, стр. 20) в статье А. В. Банк фрески эти датированы концом XII — началом XIII веков (а в ее же статье в Кратком путеводителе по той же выставке, Л., 1975, стр. 38—концом XII века), что кажется нам менее убедительным, чем датировка Сычева.

40. Здесь, конечно, надо учесть, что линейная основа Кобайрских фресок в настоящее время различается особенно явно за счет того, что красочный слой в значительной степени стерт. Но даже приняв это во внимание, нельзя не заметить, что именно линейная трактовка является основным средством, выражающим объемную форму.

41. Ш. Я. Амиранашвили, История грузинского искусства, стр. 228—229.

42. Неудивительно поэтому, что, рассматривая на этом фоне фрески Кобайра, Ш. Я. Амиранашвили, относивший их к грузинскому искусству, не мог не заме-

тить в то же время, их обособленности от одновременных грузинских стенописей и определил их как «единственный памятник сохранившийся до конца XIII века древние традиции старомонастырского искусства» (подчеркнуто нами — И. Д.; там же, стр. 281). Несомненно, что термин «монастырское» или «старомонастырское» искусство, употребляемый грузинским ученым, является синонимом другого, более распространенного в литературе термина: «восточнохристианское искусство». Так, в «Истории грузинской монументальной живописи» (Тбилиси, т. I, 1950, стр. 65) он пишет: «Грузинские росписи до X в. по содержанию и стилю являются произведениями монастырского искусства» и далее, там же: «Грузинские росписи этой эпохи по стилю и иконографии тесно связаны с памятниками стран христианского Востока — Сирии, Палестины и Каппадокии».

Отметим здесь также, что на отличие Кобайрских фресок от грузинских указывает и Д. П. Гордеев (см. Мгвимская резная дверь, / "Bulletin du Musée de Géorgie", III, Тбилиси, 1927, стр. 204).

43. В. Н. Лазарев, История византийской живописи, т. I, М., 1947, стр. 182.

ЛИТЕРАТУРА О ФРЕСКАХ КОБАЙРА

Д. П. Гордеев, Об экспедиции Кавказского Историко-Археологического Института в район Дебеда-чая в конце 1925 — начале 1926 годов, «Известия КИИИ в Тифлисе», т. IV, Тифлис, 1926, стр. 127—131.

Д. П. Гордеев, Мгвимская резная дверь, „Bulletin du Musée de Géorgie“, III Тбилиси, 1927, стр. 204.

Н. И. Толмачевская, Фрески древней Грузии, Тбилиси, 1931, стр. 17—18.

Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, стр. 33.

Искусство стран и народов мира, М., 1962, т. I (текст Л. А. Дурново, стр. 107).

Л. А. Дурново, Очерки по истории армянского искусства (рукопись, архив Института Искусств, стр. 11).

Ш. Я. Амиранашвили, История грузинского искусства, М., 1963, стр. 281.

Искусство народов СССР IV—XIII веков, М., 1973, т. II (текст Л. А. Дурново, стр. 149).

И. Р. Драмлян, Фрески Большой церкви монастыря Кобайр, сб. «Кавказ и Византия», Ереван, 1978.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Кобайрский монастырь.
2. Вид на Кобайрский монастырь.
3. Большая церковь Кобайра. Общий вид на апсиду.
4. Большая церковь Кобайра. Роспись апсиды.
5. Левая часть «Евхаристии». Роспись в апсиде Большой церкви Кобайра.
6. Голова апостола из «Евхаристии». Роспись апсиды Большой церкви Кобайра. Деталь.
7. Апостолы из «Евхаристии». Фрагмент росписи апсиды Большой церкви Кобайра.
8. Три апостола из «Евхаристии». Деталь фрески в Большой церкви Кобайра.
9. Фрагмент «Евхаристии». Роспись апсиды Большой церкви Кобайра.
10. Правая часть «Евхаристии». Роспись апсиды Большой церкви Кобайра.
11. Незвестный пророк на пидласте северной стены вимы и апостол из «Евхаристии». Фрагмент росписи Большой церкви Кобайра.
12. Орнаментальный пояс и остатки фигуры святителя. Роспись на северной стене вимы в Большой церкви Кобайра.
13. Пророк Илья, неизвестный пророк и апостол из «Евхаристии». Фрагмент росписи на северной стене вимы в Большой церкви Кобайра.
14. Пророк Илья. Фрагмент росписи на северной стене вимы Большой церкви Кобайра.
15. Часть подножия трона. Деталь росписи конхи апсиды в Большой церкви Кобайра.
16. Нижняя часть фигуры архангела. Фрагмент росписи конхи апсиды в Большой церкви Кобайра.
17. Оплечный Спас. Фрагмент центральной части «Евхаристии». Роспись апсиды Большой церкви Кобайра.
18. Оплечный Спас и кафедра. Деталь «Евхаристии» из росписи апсиды Большой церкви Кобайра.
19. Кафедра. Деталь «Евхаристии» из росписи апсиды Большой церкви Кобайра.
20. Незвестный святитель. Фрагмент росписи апсиды Большой церкви Кобайра.
21. Два неизвестных святителя. Деталь росписи апсиды Большой церкви Кобайра.
22. Григорий Богослов. Роспись в апсиде Большой церкви Кобайра.
23. Голова Григория Богослова. Деталь росписи апсиды Большой церкви Кобайра.
24. Василий Великий. Роспись в апсиде Большой церкви Кобайра.
25. Голова Василия Великого. Деталь росписи апсиды Большой церкви Кобайра.
26. Иоанн Златоуст. Роспись апсиды Большой церкви Кобайра.
27. Голова Иоанна Златоуста. Деталь росписи в апсиде Большой церкви Кобайра.
28. Кирилл Александрийский. Роспись апсиды Большой церкви Кобайра.
29. Голова Кирилла Александрийского. Деталь росписи апсиды Большой церкви Кобайра.
30. «Денусе», Роспись конхи апсиды в приделе Кобайра.
31. Левая часть «Денусе» и «Рождество Богоматери» (?). Фрагмент росписи конхи апсиды и северной стены в приделе Кобайра.
32. Христос на троне из «Денусе». Деталь росписи конхи апсиды в приделе Кобайра.
33. Левая часть «Евхаристии» и святительского чина. Роспись апсиды в приделе Кобайра.
34. «Успение Богоматери» и портреты ктиров. Фрагмент росписи западной и северной стен в приделе Кобайра.
35. Ктиров перед святым Георгием. Роспись северной стены в приделе Кобайра.
- 36—37. Два ангела в простенках окна в апсиде Большой церкви Кобайра.
- 38—39. Св. Козьма и св. Дамниан. Роспись в простенках окна в апсиде Большой церкви Кобайра.
40. Св. Пантелеймон. Роспись в простенке окна в апсиде Большой церкви Кобайра.
41. Незвестный святой под окном в нижнем ярусе апсиды Большой церкви Кобайра.
42. «Рождество Богоматери» (?) Остатки росписи на северном склоне свода в приделе Кобайра.
43. «Успение Богоматери». Роспись на северной стене в приделе Кобайра.
44. Орнаментальный мотив. Деталь росписи из Большой церкви Кобайра.
45. Рука неизвестного святого. Деталь росписи в Большой церкви Кобайра.
46. Голова неизвестного святого. Деталь росписи апсиды Большой церкви Кобайра.
47. Остатки росписи на восточной стене притвора Кобайра.
48. Орнаментальный мотив. Деталь росписи Большой церкви Кобайра.
49. Спас Нерукотворный. Деталь росписи церкви Бахатаек в Ани, XIII в.
50. Голова апостола. Деталь фрески в Сопочаках, XIII в.
51. Оплечный Спас. Роспись в апсиде Большой церкви Кобайра.
52. Св. Георгий. Деталь фрески Киндиси, XIII в.
53. Большая церковь и придел монастыря Кобайр с востока.

ՆԱԾՐԵՐԻ ՅՈՒՑԱԿ

1. Քորայրի վանքը
2. Քորայրի վանքի տեսարան
3. Քորայրի Մեծ եկեղեցին: Արսիդի ընդհանուր տեսքը
4. Քորայրի Մեծ եկեղեցին: Արսիդի որմանակաբլրը
5. «Տաղդուրդյան» ձախ մասը: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմանակաբլր
6. «Տաղդուրդյան» առաքյալի գլուխ: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմանակաբլրի դետալ
7. «Տաղդուրդյան» առաքյալներ: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմանակաբլրի հատված
8. «Տաղդուրդյան» երեք առաքյալ: Քորայրի Մեծ եկեղեցու որմանակաբլրի դետալ
9. «Տաղդուրդյան» հատված: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմանակաբլր
10. «Տաղդուրդյան» աջ մասը: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմանակաբլր
11. Բնակավանքի հյուսիսային որմնապատի անհայտ մարզարևի և «Տաղդուրդյան» առաքյալ: Քորայրի Մեծ եկեղեցու որմանակաբլրի հատված
12. Չաղթանախշ եղազարտի և սրբի ֆիգուրի մնացորդներ: Քորայրի Մեծ եկեղեցու բնակավանքի հյուսիսային պատի որմանակաբլր
13. Նդիս մարզարև, անհայտ մարզարևի և «Տաղդուրդյան» առաքյալ: Քորայրի Մեծ եկեղեցու բնակավանքի հյուսիսային պատի որմանակաբլրի հատված
14. Նդիս մարզարև: Քորայրի Մեծ եկեղեցու բնակավանքի հյուսիսային պատի հատված
15. Գանի պատվանդանի մաս: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի խորշի որմանակաբլրի դետալ
16. Հրեշտակապետի ֆիգուրի վարի մասը: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի խորշի որմանակաբլրի հատված
17. Փրկիչ: «Տաղդուրդյան» կենտրոնական մասի հատված: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմանակաբլր
18. Փրկիչ և ընծ: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի «Տաղդուրդյան» որմանակաբլրի դետալ
19. Ընծ: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի «Տաղդուրդյան» որմանակաբլրի դետալ
20. Անհայտ սուրբ: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմանակաբլրի հատված
21. Նրվու անհայտ սուրբ: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմանակաբլրի դետալ
22. Գրիգոր Աստվածաբան: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմանակաբլր
23. Գրիգոր Աստվածաբանի գլուխը: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմանակաբլրի դետալ
24. Բարսեղ Անապրացի: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմանակաբլր
25. Բարսեղ Անապրացու գլուխը: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմանակաբլրի դետալ
26. Հովհան Ոսկեբերան: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմանակաբլր
27. Հովհան Ոսկեբերանի գլուխը: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմանակաբլրի դետալ
28. Կուրեղ Աղեքսանդրացի: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմանակաբլր
29. Կուրեղ Աղեքսանդրացու գլուխը: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմանակաբլրի դետալ
30. «Դեխուս»: Քորայրի ավանդատան արսիդի խորշի որմանակաբլր
31. «Դեխուսի» ձախ մասը և «Տիրամոր ծնունդը» (?): Քորայրի ավանդատան արսիդի խորշի և հյուսիսային պատի որմանակաբլրի հատված
32. «Դեխուսի» Քրիստոսը զանի վրա: Քորայրի ավանդատան արսիդի խորշի որմանակաբլրի դետալ
33. «Տաղդուրդյան» և սրբերի շարքի ձախ մասը: Քորայրի ավանդատան արսիդի որմանակաբլր
34. «Տիրամոր ննջումը» և պատվիրատուների դիմանկարները: Քորայրի ավանդատան արևմտյան և հյուսիսային պատերի որմանակաբլրերի հատված
35. Դատվիրատուները սրբ. Գևորգի առջև: Քորայրի ավանդատան հյուսիսային պատի որմանակաբլր
- 36—37. Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի լուսանալուի ներքնասյուսերի երկու կիլեռակները
- 38—39. Սրբ. Կովստան և Սրբ. Դավթանուր: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի լուսանալուի ներքնասյուսերի որմանակաբլր
40. Սրբ. Դամոնդեմոս: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի լուսանալուի ներքնասյուսերի որմանակաբլր
41. Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի ներքին շարքի լուսանալուի անհայտ սուրբ
42. «Տիրամոր ծնունդը» (?): Քորայրի ավանդատան կամարի հյուսիսային կրի որմանակաբլրերի մնացորդներ
43. «Տիրամոր ննջումը»: Քորայրի ավանդատան հյուսիսային պատի որմանակաբլր
44. Չաղթանախշ: Քորայրի Մեծ եկեղեցու որմանակաբլրի դետալ
45. Անհայտ սրբի ձևը: Քորայրի Մեծ եկեղեցու որմանակաբլրի դետալ
46. Անհայտ սրբի գլուխ: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմանակաբլրի դետալ
47. Քորայրի ամպի արևելյան պատի որմանակաբլրի մնացորդներ
48. Չաղթանախշ: Քորայրի Մեծ եկեղեցու որմանակաբլրի դետալ
49. Անձեռակերտ Փրկիչը: Անիի Բախտառեկ եկեղեցու որմանակաբլրի դետալ, XIII դար
50. Առաքյալի գլուխ: Ստրչանիի որմանակաբլրի դետալ, XIII դար
51. Փրկիչ: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմանակաբլրի դետալ
52. Սրբ. Գևորգ: Կիլեզլիսիի որմանակաբլրի դետալ, XIII դար
53. Քորայրի վանքի Մեծ եկեղեցին և ավանդատունը արեվելից

LIST OF ILLUSTRATIONS

1. The Kobayr Monastery.
2. The General View of the Kobayr Monastery.
3. The Big Church of Kobayr. General View of the Apse.
4. The Big Church of Kobayr. Wall-painting of the Apse.
5. The Left Part of the "Eucharist". Wall-painting of Apse in the Big Church of Kobayr.
6. Head of an Apostle from the "Eucharist". A Fresco of the Apse in the Big Church of Kobayr. Detail.
7. Apostles from the "Eucharist". A Fresco of the Apse in the Big Church of Kobayr. Fragment.
8. Three Apostles from the "Eucharist". A Fresco of the Apse in the Big Church of Kobayr. Detail.
9. Fragment of the "Eucharist". Wall-painting of the Big Church of Kobayr.
10. Right Part of the "Eucharist". Wall-painting of the Big Church of Kobayr.
11. A Prophet on the Pilaster of the Northern Wall and an Apostle from the "Eucharist". Wall-painting of the Big Church of Kobayr. Detail.
12. An Ornamental Band and Remains of a Saint's Clothing. Frescoes of the Northern Wall in the Big Church of Kobayr.
13. The Prophet Elijah, an Unidentified Prophet and an Apostle from the "Eucharist". Fragment of the Frescoes of the Northern Wall. The Big Church.
14. The Prophet Elijah. Detail of the Fresco of the Northern Wall in the Big Church of Kobayr.
15. Part of the Pedestal of the Throne of the Virgin. Detail of the Fresco in the Concha of the Apse of the Big Church of Kobayr.
16. Lower Part of the Archangel. Fragment of a Fresco in the Concha of the Apse. The Big Church of Kobayr.
17. The Saviour. Fragment of the Middle Part of the "Eucharist". A Fresco of the Apse in the Big Church of Kobayr.
18. The Saviour and the Pulpit. Detail of the "Eucharist". The Big Church of Kobayr.
19. The Pulpit. Detail of the "Eucharist" in the Big Church of Kobayr.
20. A Saint. Fragment of the Wall-painting of the Apse. The Big Church of Kobayr.
21. Two Unidentified Saints. Detail of the Wall-painting of the Apse. The Big Church of Kobayr.
22. Gregory the Theologian. A Fresco of the Apse. The Big Church of Kobayr.
23. Head of Gregory the Theologian. Detail of the Fresco of the Apse. The Big Church of Kobayr.
24. Basil the Great. A Fresco of the Apse in the Big Church of Kobayr.
25. Head of Basil the Great. Detail of the Fresco of the Apse. The Big Church of Kobayr.
26. John Chrysostom. A Fresco of the Apse in the Big Church of Kobayr.
27. Head of John Chrysostom. Detail of the Fresco of the Apse. The Big Church of Kobayr.
28. Cyril of Alexandria. A Fresco of the Apse in the Big Church of Kobayr.
29. Head of Cyril of Alexandria. Detail of the Fresco of the Apse in the Big Church of Kobayr.
30. The "Deesis". A Fresco of the Concha of the Apse in the Aisle of Kobayr.
31. Left Part of the "Deesis" and the "Birth of the Virgin" (?). Fragment of the Frescoes of the Concha of the Apse and of the Northern Wall in the Aisle of Kobayr.
32. Christ Enthroned from the "Deesis". Detail from the Fresco of the Concha in the Aisle of Kobayr.
33. Left Part of the "Eucharist" and of the Row of Saints. Frescoes of the Apse in the Aisle of Kobayr.
34. The "Dormition" and the Portraits of Donators. Fragment of the Frescoes of the Western and Northern Walls in the Aisle of Kobayr.
35. Portraits of Donators in Front of St. George. Frescoes of the Northern Wall in the Aisle of Kobayr.
- 36—37. Two Angels on the Wall of the Window in the Concha of the Apse. The Big Church of Kobayr.
- 38—39. Cosmas and Damian. Frescoes on the Wall of the Window in the Concha of the Apse. The Big Church of Kobayr.
40. St. Panteleimon. A Fresco of the Wall of the Window in the Apse of the Big Church of Kobayr.
41. Unidentified Saint under the Window of the Lower Part in the Apse of the Big Church of Kobayr.
42. "The Birth of the Virgin" (?). Remains of the Frescoes in the Northern Slope of the Vault in the Aisle of Kobayr.
43. "The Dormition". Fresco of the Northern Wall in the Aisle of Kobayr.
44. An Ornament. Detail of the Fresco of the Big Church of Kobayr.
45. Head of an Unidentified Saint. Detail of the Fresco of the Big Church of Kobayr.
46. Head of an Unidentified Saint. A Fresco of the Big Church. Detail.
47. Remains of Frescoes of the Eastern Wall of the Porch of Kobayr Monastery.
48. An Ornament. Detail of the Fresco of the Big Church of Kobayr.
49. The Vernicle. Detail of the Fresco of the Church of Baghtegheh in Ani, XIII c.
50. Head of an Apostle. Detail of the Frescoes in Sopochni, XIII c.
51. The Saviour. Detail of the Frescoes in the Apse of the Big Church of Kobayr.
52. St. George. Detail of the Frescoes in Kintsjvi, XIII c.
53. The Big Church and Aisle of Kobayr, from the East.

И Л Л Ю С Т Р А Ц И И
Ї Ч Ц Р Ї Ї Р
I L L U S T R A T I O N S

1

КОБАПСКИЙ МОНАСТЫРЬ

ԲՈՐԱՅՐԻ ՎԱՆՔԸ

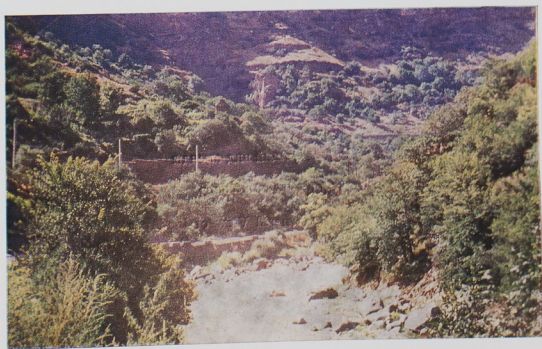
THE KOBAYR MONASTERY

2

ВИД НА КОБАПСКИЙ МОНАСТЫРЬ

ԲՈՐԱՅՐԻ ՎԱՆՔԻ ՏԵՍԱՐԱՆ

THE GENERAL VIEW OF THE KOBAYR MONASTERY



БОЛЬШАЯ ЦЕРКОВЬ КОБАЙРА. Общий вид апсиды

ՔՈՐԵԱՅՐԻ ՄԵԾ ԵԿԵՂԵՑԻՆ: Աբսիդի ընդհանուր տեսքը

THE BIG CHURCH OF KOBAYR. General View of the Apse



РОСПИСЬ АПСИДЫ БОЛЬШОЙ ЦЕРКВИ КОБАЙРА

ՔՈՒԲԱՅՐԻ ՄԵՑ ԵԿԵՂԵՑԻՆ: Աբսիդի որմանկարը

THE BIG CHURCH OF KOBAYR. Wall-painting of the Apse



ЛЕВАЯ ЧАСТЬ «ЕВХАРИСТИИ». Роспись в апсиде Большой церкви
Кобайра

«ՀԱՂՈՐԴՈՒԹՅԱՆ» ՉԱԿՍ ՄԱՍԸ: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմնանկար

THE LEFT PART OF THE "EUCHARIST". Wall-painting of Apse
in the Big Church of Kobayr



6

ГОЛОВА АПОСТОЛА ИЗ «ЕВХАРИСТИИ». Роспись апсиды Большой церкви Кобайра. Деталь

«ՀԱՂՈՐԴՈՒԹՅԱՆ» ԱՌԱՔՅԱԼԻ ԳԼՈՒԽԸ: Քորալի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմնակարի դետալ

HEAD OF AN APOSTLE FROM THE "EUCCHARIST". A Fresco of the Apse in the Big Church of Kobayr. Detail

7

АПОСТОЛЫ ИЗ «ЕВХАРИСТИИ». Фрагмент росписи апсиды Большой церкви Кобайра

«ՀԱՂՈՐԴՈՒԹՅԱՆ» ԱՌԱՔՅԱԼՆԵՐ: Քորալի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմնակարի հատված

APOSTLES FROM THE "EUCCHARIST". A Fresco of the Apse in the Big Church of Kobayr. Fragment



ТРИ АПОСТОЛА ИЗ «ЕВХАРИСТИИ». Деталь фрески в Большой церкви Кобайра

«ՏՆՆՈՐԴՈՒԹՅԱՆ» ԵՐԵՔ ԱՌԱՔՅԱԼ: Քորարի Մեծ եկեղեցու որմնանկարի
դետալ

THREE APOSTLES FROM THE "EUCCHARIST". A Fresco of the
Apse in the Big Church of Kobayr. Detail



ФРАГМЕНТ «ЕВХАРИСТИИ». Роспись апсиды Большой церкви Кобайра

«ՀԱՂՈՐԴՈՒԹՅԱՆ» ՀԱՏՎԱԾ: Քոբայրի Մեծ եկեղեցու արքայի որմնանկար

FRAGMENT OF THE "EUCCHARIST". Wall-painting of the Big Church of Kobayr



ПРАВAYA ЧАСТЬ «ЕВХАРИСТИИ». Роспись апсиды Большой церкви
Кобайра

«ՏԱՆՈՒԴԻԹՅԱՆ» ԱԶ ՄԱՍԸ: Քրիստի Մեծ եկեղեցու արքայի որմնանկար

RIGHT PART OF THE "EUCCHARIST". Wall-painting of the Big
Church of Kobayr



НЕИЗВЕСТНЫЙ ПРОРОК НА ПИЛЯСТРЕ СЕВЕРНОЙ СТЕНЫ
ВИМЫ И АПОСТОЛ ИЗ «ЕВХАРИСТИИ». Фрагмент росписи Боль-
шой церкви Кобайра

ԲԵՏԱԿԱՄԱՐԻ ՀՅՈՒՍԻՍԱՅԻՆ ՈՐՄԱՍՅԱՆ ԱՆՀԱՅՏ ՄԱՐԳԱՐԵ ԵՎ
«ՀԵՂՈՐԴՈՒԹՅԱՆ» ԱՌԱՔՅԱԼ: Քորալի Մեծ եկեղեցու որմանկարի
հատված

A PROPHET ON THE PILASTER OF THE NORTHERN WALL
AND APOSTLE FROM THE "EUCCHARIST". Wall-painting of the
Big Church of Kobayr, Detail

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЙ ПОЯС И ОСТАТКИ ФИГУРЫ СВЯТИТЕЛЯ.
Роспись на северной стене вимы в Большой церкви Кобайра

ՉԱՐԿԱՆԱՆԵ ՀԶՐԱԳՈՏԻ ԵՎ ՍՐԻ ՖԻԳՈՐԻ ՄԱՅՈՐԴՆԵՐ: Քորալի Մեծ
եկեղեցու բնակամարի հյուսիսային պատի որմանկար

AN ORNAMENTAL BAND AND REMAINS OF A SAINT'S
CLOTHING. Frescoes of the Northern Wall in the Big Church of
Kobayr



ПРОРОК ИЛҖА, НЕИЗВЕСТНЫИ ПРОРОК И АПОСТОЛ ИЗ «ЕВ-ХАРИСТИИ». Фрагмент росписи на северной стене вимы в Большой церкви Кобайра

ԵՐԱՍ ՍԱՐԳՍԻՆ, ԱՆՀԱՅՏ ՍԱՐԳՍԻՆ ԵՎ «ՎԱՐՈՐԴՈՒԹՅԱՆ» ԱՌԱՔՅԱԼ:
Քոջարի Մեծ եկեղեցու բնականաբար հյուսիսային պատի որմնանկարի
հատված

THE PROPHET ELIJAH, AN UNIDENTIFIED PROPHET AND AN
APOSTLE FROM THE "EUCCHARIST". Fragment of the Frescoes of
the Northern Wall. The Big Church

ПРОРОК ИЛҖА. Деталь росписи на северной стене вимы в Большой церкви Кобайра

ԵՐԱՍ ՍԱՐԳՍԻՆ: Քոջարի Մեծ եկեղեցու բնականաբար հյուսիսային պատի
որմնանկարի հատված

THE PROPHET ELIJAH. Detail of the Fresco of the Northern Wall
in the Big Church of Kobayr



ЧАСТЬ ПОДНОЖИЯ ТРОНА. Деталь росписи конхи апсиды в Большой церкви Кобайра

ԳԱՀՐ ՊԱՏՎԱՆԴԱՆԻ ՄԱՍ: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի խորշի որմնանկարի դետալ

PART OF THE PEDESTAL OF THE THRONE OF THE VIRGIN.
Detail of the Fresco in the Concha of the Apse of the Big Church of Kobayr

НИЖНЯЯ ЧАСТЬ ФИГУРЫ АРХАНГЕЛА. Фрагмент росписи конхи апсиды в Большой церкви Кобайра

ՀՐԵՏԱԿԱԳԵՏԻ ՖԻԳՈՒՐԻ ՎԱՐԻ ՄԱՍԸ: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի խորշի որմնանկարի հատված

LOWER PART OF THE ARCHANGEL. Fragment of a Fresco in the Concha of the Apse. The Big Church of Kobayr



ОПЛЕЧНЫЙ СПАС. Фрагмент центральной части «Евхаристии». Роспись апсиды Большой церкви Кобайра

ՓՐԱԻՉ: «Հաղորդության» կենտրոնական մասի հատված: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արքիդի որմանկար

THE SAVIOUR. Fragment of the Middle Part of the "Eucharist".
A Fresco of the Apse in the Big Church of Kobayr



ОПЛЕЧНЫЙ СПАС И КАФЕДРА. Деталь «Евхаристии» из росписи
апсиды Большой церкви Кобайра

ՓՐՆԻՉ ԵՎ ԲԵՍ: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի «Հաղորդության» որմնա-
նկարի դետալ

THE SAVIOUR AND THE PULPIT. Detail of the "Eucharist". The
Big Church of Kobayr

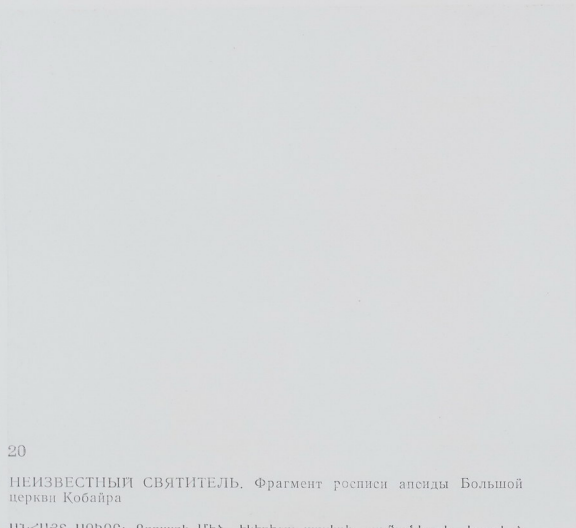


КАФЕДРА. Деталь «Евхаристии» из росписи апсиды в приделе Кобайра

ԲԵՄ: Քորալի Մեծ եկեղեցու արաբի «Հաղորդության» որմնանկարի դետալ

THE PULPIT. Detail of the "Eucharist" in the Big Church of Kobayr



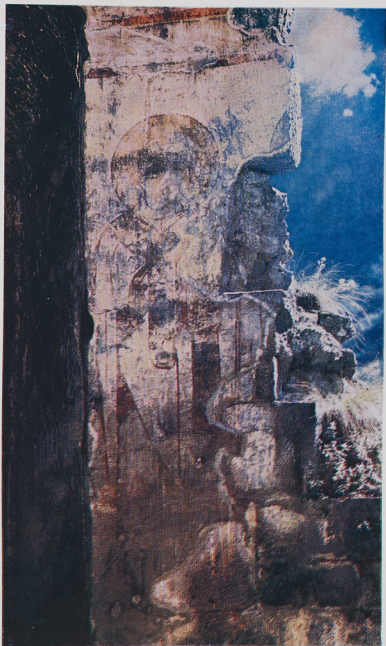


20

НЕИЗВЕСТНЫЙ СВЯТИТЕЛЬ. Фрагмент росписи апсиды Большой церкви Кобайра

ԱՆՀԱՅՏ ՍՈՒՐԲ: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմնանկարի փառված

A SAINT. Fragment of the Wall-painting of the Apse. The Big Church of Kobayr



ДВА НЕИЗВЕСТНЫХ СВЯТИТЕЛЯ. Деталь росписи апсиды Большой церкви Кобайра

ԵՐԿՈՒ ԱՆՀԱՅՏ ՍՐԲԵՐ: Քոբայրի Մեծ եկեղեցու արքիդի որմնանկարի դետալ

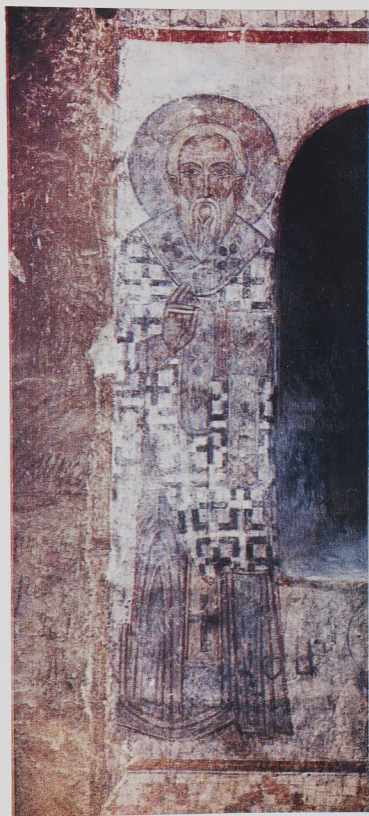
TWO UNIDENTIFIED SAINTS. Detail of the Wall-painting of the Apse. The Big Church of Kobayr



ГРИГОРИЙ БОГОСЛОВ. Роспись в апсиде Большой церкви Кобайра.

ԳՐԻԳՈՐ ԱՍՏՎԱԾԱԲԱՆ: Քորալի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմնանկար

GREGORY THE THEOLOGIAN. A Fresco of the Apse. The Big Church of Kobayr.



ГОЛОВА ГРИГОРИЯ БОГОСЛОВА. Деталь росписи апсиды Большой церкви Кобайра

ԳՐԻԳՈՐ ԱՍՏՎԱԾԱԲԱՆԻ ԳԼՈՒԽԸ: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմնանկարի դետալ

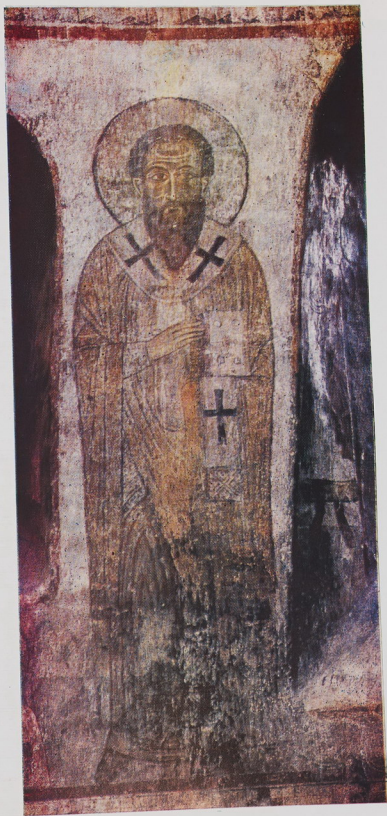
HEAD OF GREGORY THE THEOLOGIAN. Detail of the Fresco of the Apse. The Big Church of Kobayr

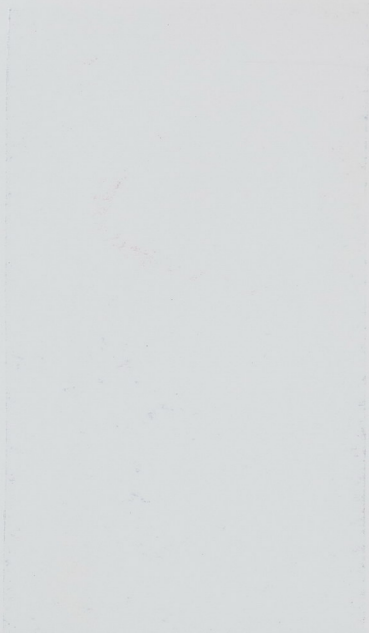


ВАСИЛИЙ ВЕЛИКИЙ. Роспись в апсиде Большой церкви Кобайра

ԲԱՐՍԵՂ ԿԵՍԱՐԱՅԻ: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արսիդի որմանկար

BASIL THE GREAT. A Fresco of the Apse in the Big Church of Kobayr



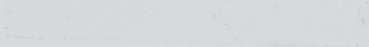


25

ГОЛОВА ВАСИЛИЯ ВЕЛИКОГО. Деталь росписи апсиды Большой церкви Кобайра.

ԲԱՏԱՆԱԿԱՆ ՎԵՐՈՒՄ: Քոբայրի Մեծ եկեղեցու արքայի որմնա-
նկարի դետալ

HEAD OF BASIL THE GREAT. Detail of the Fresco of the Apse. The Big Church of Kobayr.





ИОАНН ЗЛАТОУСТ. Роспись апсиды Большой церкви Кобайра

ՀՈՎՀԱՆ ՈՍԿԵՔԵՐԱՆ: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արքիդի որմնանկար

JOHN CHRYSOSTOM, A Fresco of the Apse in the Big Church of Kobayr



ГОЛОВА ИОАННА ЗЛАТОУСТА. Деталь росписи в апсиде Большой церкви Кобайра

ՀՈՎՀԱՆ ՈՍԿԵՐԵԱՆԻ ԳԼՈՒԽԸ: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արքիդի որմնանկարի դետալ

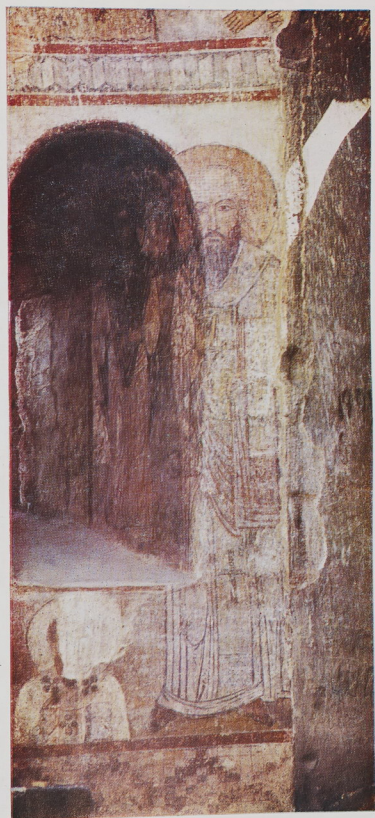
HEAD OF JOHN CHRYSOSTOM. Detail of the Fresco of the Apse.
The Big Church of Kobayr



КИРИЛЛ АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ. Роспись апсиды Большой церкви
Кобайра

ԿՅՈՒՐԵՆ ԱՂԵՔՍԱՆԴՐԵԱՅԻ: Քորայրի Անձ եկեղեցու արսիդի որմնանկար

CYRIL OF ALEXANDRIA. A Fresco of the Apse in the Big Church
of Kobayr



ГОЛОВА КИРИЛЛА АЛЕКСАНДРИЙСКОГО. Деталь росписи апсиды Большой церкви Кобайра

ԿՅՈՒՐԵՆ ԱՂԵՔՍԱՆԴՐՈՍՈՒ ՔԼՈՒԽԸ: Քորայրի Մեծ եկեղեցու արքայի
որմանկարի դետալ

HEAD OF CYRIL OF ALEXANDRIA. Detail of the Fresco of the
Apse in the Big Church of Kobayr



«ДЕИСУС». Роспись конхи апсиды в приделе Кобайра

«ԳԵՐՍՈՐԾ»: Քորաքի ավանդատան արսիդի խորշի որմանկար

THE "DEESIS". A Fresco of the Concha of the Apse in the Aisle of
Kobayr



ЛЕВАЯ ЧАСТЬ «ДЕИСУСА» И «РОЖДЕСТВО БОГОМАТЕРИ» (?).
Фрагмент росписи конхи апсиды и северной стены в приделе Кобайра.

«ԴԵՍՈՒՍԻ» ՉԱՆ ՄԱՍԸ ԵՎ «ՏԻՐԱՄՈՐ ԾՆՈՒՆԴԸ» (?): Քորալի
ավանդատան արսիդի խորշի և հյուսիսային պատի որմնանկարի հատ-
ված

LEFT PART OF THE "DEESIS" AND THE "BIRTH OF THE
VIRGIN" (?). Fragment of the Frescoes of the Concha of the Apse
and of the Northern Wall in the Aisle of Kobayr.



ХРИСТОС НА ТРОНЕ ИЗ «ДЕНСУСА». Деталь росписи конхи апсиды в приделе Кобайра

«ԴԵԻՍՈՒՍԻ» ՔՐԻՍՏՈՍԸ ԳԼՏԻ ՎՐԱ: Քորարի ավանդատան արսիդի խորշի որմնանկարի դետալ

CHRIST ENTHRONED FROM THE "DEESIS". Detail from the Fresco of the Concha in the Aisle of Kobayr



ЛЕВАЯ ЧАСТЬ «ЕВХАРИСТИИ» И СВЯТИТЕЛЬСКОГО ЧИНА.
Роспись апсиды в приделе Кобайра

«ՀԱՂՈՐԴՈՒԹՅԱՆ» ԵՎ ՍՐԲԵՐԻ ՀԱՐԺԻ ԶԱՅՈ ՄԱՍԸ: Քորարի ավանդա-
տան արսիդի որմանկար

LEFT PART OF THE "EUCCHARIST" AND OF THE ROW OF
SAINTS. Frescoes of the Apse in the Aisle of Kobayr



«УСПЕНИЕ БОГОМАТЕРИ» И ПОРТРЕТЫ КТИТОРОВ. Фрагмент
росписи западной и северной стен в приделе Кобайра

«ՏԻՐԱՄՈՐ ՆԵՋՈՒՄԸ» ԵՎ ՊԱՏԱՐԱՏՈՒՆԵՐԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐԸ: Քո-
բայրի ավանդատան արևմտյան և հյուսիսային պատերի որմնանկարների
հատված

THE "DORMITION" AND THE PORTRAITS OF DONATORS.
Fragment of the Frescoes of the Western and Northern Walls in the
Aisle of Kobayr



КТИТОРЫ ПЕРЕД СВЯТЫМ ГЕОРГИЕМ. Роспись северной стены в
приделе Кобайра

ՊԱՏՎԻՐԱՏՈՒՆԵՐԸ ՍՈՒՐԲ ԳԵՎՈՐԳԻ ԱՌՋԵՎ: Քորայի ավանդատան
կիսխաային պատի որմանկար

PORTRAITS OF DONATORS IN FRONT OF ST. GEORGE.
Frescoes of the Northern Wall in the Aisle of Kobayr





36

37

Два ангела в простенках окна в апсиде Большой церкви Кобайра

Քորայի Մեծ եկեղեցու արևելի լուսամտի ներքևագտերի երկու իրեշտակները

Two Angels on the Wall of the Window of the Apse of the Big Church



38

39

Св. Козьма и св. Дамнан. Роспись в простенках окна в апсиде Большой церкви
Кобайра

Սրբ. Կոզման և Սրբ. Դամնանոսը: Քարայրի Մեծ եկեղեցու արևելյի լուսամտով ներքևագլխերի
որմամակերը

Cosmas and Damian. Frescoes on the Wall of the Window in the Concha of the Apse.
The Big Church of Kobayr



40

Св. Пантелеймон, Роспись в простенке окна в апсиде Большой церкви Кобайра

Սրբ. Պանտելեյմոն: Քորարի Մեծ եկեղեցու արևելի լուսամտի ներքնալստի որմնակար

St. Panteleimon. A Fresco of the Wall of the Window in the Apse of the Big Church of Kobayr

41

Неизвестный святой под окном в нижнем ярусе апсиды Большой церкви Кобайра

Քորարի Մեծ եկեղեցու արևելի ներքին շարքի լուսամուտատակի աննալստսրբ

Unidentified Saint under the Window of the Lower Part in the Apse of the Big Church of Kobayr



42

«Рождество Богоматери» (?) Остатки росписи на северном склоне свода в приделе Кобайра
 «Տիրամոր ծնունդը» (?) : Քարայրի ափսեղառան կամարի հյուսիսային կտրի որմնակալների
 մնացորդներ
 "The Birth of the Virgin" (?). Remains of the Fresco in the Northern Slope of the Vault
 in the Aisle of Kobayr

43

«Успение Богоматери». Роспись на северной стене придела Кобайра
 «Տիրամոր նկումը» : Քարայրի ափսեղառան հյուսիսային պատի որմնակալը
 "The Dormition", Fresco of the Northern Wall in the Aisle of Kobayr



44

Орнаментальный мотив. Деталь росписи Большой церкви
Кобайра
Զարդանիվը: Քրիստի Մեծ եկեղեցու որմնանկարի դետալ
An Ornament. Detail of the Fresco of the Big Church of Kobayr

45

Рука неизвестного святого. Деталь росписи в Большой церкви
Кобайра

Անհայտ սրբի ձեռք: Քրիստի Մեծ եկեղեցու որմնանկարի դետալ
Hand of an Unidentified Saint. Detail of the Fresco of the Big
Church of Kobayr



46

Голова неизвестного святого. Деталь росписи апсиды Боль-
шой церкви Кобайра

Անհայտ սրբի ձեռք: Քրիստի Մեծ եկեղեցու որմնանկարի դետալ
Head of an Unidentified Saint. A Fresco of the Big Church. Detail



47

Остатки росписи на восточной стене притвора Кобайра
 Քորարի գավրի արևելյան պատի որմանկարի մնացորդներ
 Remains of Frescoes of the Eastern Wall of the Porch of Kobayr Monastery

48

Орнаментальный мотив. Деталь росписи из Большой церкви Кобайра
 Ջարդանախ: Քորարի Մեծ եկեղեցու որմանկարի դետալ
 An Ornament. Detail of the Fresco of the Big Church of Kobayr



49

Спас Нерукотворный. Деталь росписи церкви Бахтагек в Ани. XIII в.

Անճռանկերտ Փրկիչը: Ասիի Բախտաղէկ եկեղեցու որմնանկարի դետալ, XIII դար

The Vernicle. Detail of the Fresco of the Church of Baghtegheg in Ani, XIII c.



50

Голова апостола. Деталь фрески в Сопочанях. XIII в.

Առաքյալի գլուխ: Սոպոչանիի որմնանկարի դետալ, XIII դար

Head of an Apostle. Detail of the Frescoes in Sopochani, XIII c.

Оплечный Спас. Роспись в апсиде Большой церкви Кобайра.

Փրկիչ: Քրիստի Մեծ եկեղեցու արտիկի որմնանկարի դետալ.

The Saviour. Detail of the Frescoes in the Apse of the Big Church of Kobayr.

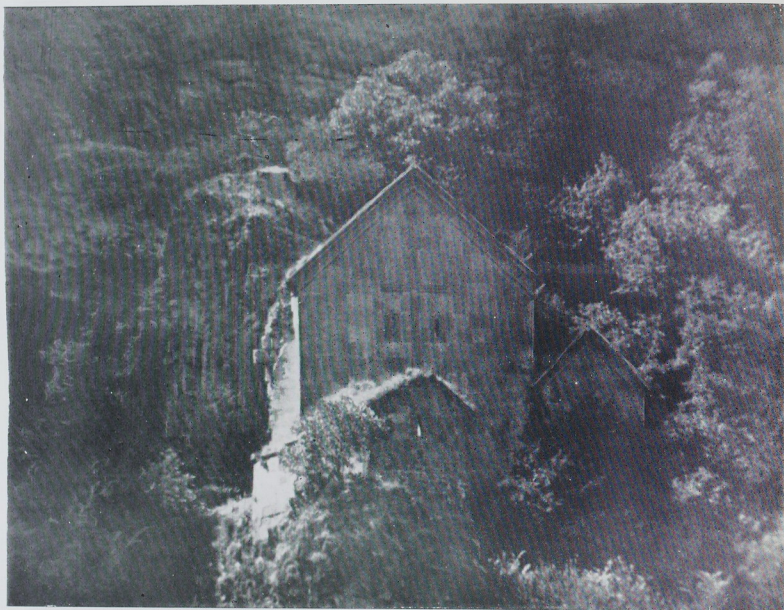


Св. Георгий. Деталь фрески Кинтсвици, XIII в.

Ս. Գևորգ: Կինգվիսիի որմնանկարի դետալ, XIII դար

St. George. Detail of the Frescoes in Kintsvici, XIII c.





СОДЕРЖАНИЕ

От автора	5
История Кобайрекского монастыря	6
Иконография стенописи	9
Стилистические особенности росписи	14
Ամփոփում, արագ. Վ. Լ. Վաղանյան	18
Summary, translated by A. Keushkerian	20
Примечания	22
Լիտերատուրա օ ֆրեսքա Կօբայր	24
Список иллюстраций	25

Драмман Ирина Рубеновна

ФРЕСКИ КОБАИРА

Наборщик А. А. Гаспарян, перестальщик С. М. Киметлян, мастер С. Н. Григорян. Корректора клише Р. Г. Сандухтиян, мастер Л. О. Григорян. Печатники: А. Д. Бабаев, Т. Н. Мусоян, мастер С. С. Товмасян. Переплетчики: М. Г. Мхитарян, М. С. Шахназарян, Т. М. Атанесян, С. М. Гиносян, мастер А. С. Саркисян. Гл. технолог А. М. Туманян. Нач. производственного отдела М. Р. Копян.

Гл. инженер А. А. Матинян.

Директор типографии, инженер В. Л. Арамян.

Գրքակալ՝ Ա. Ա. Գալստյան, Էջակալ՝ Ս. Մ. Կիմետյան, վարպետ՝ Ս. Ն. Գրիգորյան: Կլիշեների օրգանադրություն՝ Ռ. Գ. Սանդուխտյան, վարպետ՝ Լ. Ն. Գրիգորյան: Տարագրիչներ՝ Ա. Զ. Բաբայան, Թ. Ն. Մուսոյան, վարպետ՝ Ս. Ս. Թովմասյան: Կազմարարներ՝ Ս. Գ. Մխիթարյան, Ս. Ս. Շախնազարյան, Թ. Մ. Գրուկանյան, Ս. Մ. Գրետյան, վարպետ՝ Ն. Ս. Սարգսյան: Գլխ. տեխնիկոս՝ Ն. Մ. Թումանյան: Արտադրական բաժնի վարիչ՝ Մ. Ռ. Կոպյան: Գլխավոր ինժ.՝ Ա. Ա. Մատինյան:

Տպարանի գլխավոր, ինժ. Վ. Լ. Արամյան

Редакторы А. Г. Аракелян, В. Л. Варданян. Худ. редактор О. А. Асатрян. Техн. редактор А. В. Саакян. Констр. корректоры А. О. Айвазян, Г. Г. Паян.

Издательство «Советакан грох», Ереван, 1979

ИБ № 2305.

Сдано в набор 14.11.78. Подписано к печати 13.4.79

Формат 70×108¹/₄. Бумага мелованная. Гарнитура

«Литературная». Печать высокая.

Печ. 17,5 усл. печ. л. Уч.-изд. 6,5 л. ВФ 03324.

Тираж 5000. Заказ 3624. Цена 10 р. 70 к.

Издательство «Советакан грох», Ереван-9, Теряна, 91.

Типография № 1 Госкомитета Арм. ССР по делам

издательств, полиграфии и книжной торговли.

Ереван, ул. Алавердяна, 65.

p. III
61603

