

ЦВЕТОВАЯ СТРУКТУРА РОСПИСИ ЦЕРКВИ СВ. СТЕПАНОСА В КОШЕ

Н. Г. КОТАНДЖЯН

Еще лет тридцать назад в апсиде церкви св. Степаноса в Коше (в Аштаракском районе) сквозь толстый слой многовековой грязи и копоти можно было различить остатки древней стенописи. Л. А. Дурново в своей неопубликованной работе «Очерки по истории средневекового армянского искусства»¹ так определяла иконографическую схему этой росписи: «...в апсиде—отчетливые остатки «Христа во славе», а на уровне окна очень интересная по иконографии композиция, в которой при евхаристическом расположении действующих лиц (т. е. подходящих с одной и с другой сторон по шести апостолов и дважды изображенному Христу, держащему чашу или блюдо с хлебами), Христос, представленный дважды на откосах окна, держит в руках не чашу и блюдо, а свиток с текстом, последнее дает основание предположить, что это—совмещение Евхаристии с вариантом сцены «Господь, дающий закон».

Сейчас все это трудно разглядеть, т. к. от фрески уцелели лишь разрозненные фрагменты. Однако недавняя расчистка позволяет представить колорит этой стенописи, ранее скрытой от глаз исследователя и вызывающей большой интерес как необычайностью своей палитры, так и особенностями цветового образа.

По оставшимся фрагментам с полной определенностью можно восстановить общую тональность росписи всего интерьера, т. к. в декорировке стен должны были быть использованы в основе одни и те же цветосочетания, чего требовала логика организации живописного пространства и сохранения колористической цельности всей иллюминации.

Колорит этой фрески оказался неожиданным по силе, своеобразию и звучности цвета. Ее цветовая тональность сильно отличается от живописи других одновременных росписей (например, в Талине и в Аруче). Это отличие прежде всего относится к подбору красочной палитры. Она отклоняется от традиционной хроматической иконографии: в ней объединены лишь теплые цвета и совершенно отсутствуют краски холодных оттенков, такие, например, как синие и зеленые в стенописи Аруча.

Основные цвета росписи Коша—красные, очень интенсивных оттенков в широком диапазоне, охристые, от коричневых до золотисто-жел-

¹ Машинопись, стр. 6. Рукопись эта ныне подготовлена к печати Институтом Искусств АН Арм. ССР.

тых, и, наконец, черные и белые. Необычно богат тональный ряд насыщенных красных, сохранившихся в большинстве фрагментов. Широкое применение, интенсивность и тональное разнообразие красных позволяет считать их хроматической доминантой нашей стенописи.

Другой краской, играющей важную роль в ее цветовой структуре, является черная. Она применена очень разнообразно, от глубокого бархатистого оттенка до более прозрачных тонов. Наряду с ней использован и белый цвет; он важен и сам по себе, и в смеси с черными, с которыми дает оттенки, компенсирующие отсутствие красок холодного ряда. Именно к такого рода производным оттенкам следует отнести серо-лиловые пятна: сочетающиеся с черными, красно-коричневыми и золотисто-желтыми тонами, последние из которых дают с ними наиболее сильный хроматический контраст²

Чем же вызван подобный подбор цветовой тональности фресок, не имеющий, как уже говорилось, аналогий среди сохранившихся памятников монументальной живописи?

С самого начала нужно отказаться от мысли объяснить это отсутствием у художника красочных пигментов холодного цвета—сине-голубых и зеленых—, ибо подбор их в Армении был очень широким. Еще Плиний сообщает, что азурит, ценная краска синего цвета, привозился в Рим из далекой Армении и был там известен под названием «армения»³. Поэтому остается предположить, что подбор красочной гаммы и вся цветовая структура росписи были задуманы как определенная художественная задача с вполне конкретным намерением.

Если тональность стенописи Коша определить сравнительно нетрудно по тем участкам красочного слоя, которые хорошо передают первоначальный оттенок цвета, то гораздо сложнее представить характер ее цветового строя.

Многочисленные осыпи красочного слоя сделали трудноразличимой цветовую трактовку даже отдельных деталей. Лишь фрагмент орнамента у основания апсиды полностью сохранил следы смелого контурного рисунка, давая представление о стилистической манере автора росписи. Именно характер этого орнаментального рисунка, прием трактовки голов и рук апостолов на северной стене апсиды, следы узоров на одеянии и помогают представить ряд особенностей структуры цветового строя.

Цвет наносился широкими локальными пятнами; отношения между ними строились на близких хроматических интервалах, т. е. в тональности колорита преобладали краски теплых оттенков. Эти близкие хроматические интервалы нарушались более резкими тональными (ахроматическими) перепадами, главную роль в которых, по всей веро-

² Наличие в росписи этих серо-лиловых не означает, однако, что здесь применены холодные тона. Лабораторным путем нами установлено, что этот же самый оттенок серо-лилового можно получить смесью красной, черной и белой красок, без включения синей.

³ B. Slánský, *Technika malby*, Praha, 1953, стр. 51.

ятности, выполняли оттенки черных и белых, придавая изображениям декоративную ясность.

Наиболее четкие цветовые интервалы создавались пятнами серо-лиловых. Их ритмическое чередование в общей тональности фресок Коша вносило в колорит хроматический контраст.

Большую роль в организации структуры цветового строя играла контурная прорисовка изобразительных элементов. Она выявляла форму, объединяя одновременно пятна цвета. Эта контурная линия придавала стенописи Коша определенную графичность, сближающую ее с росписью Лмбата.

Хотя хроматическая структура живописи Коша в целом образуется системой ровно перекрытых пятен цвета, прорисованных линией различных тонов, в ней, однако, в известной степени применен и способ тональной нюансировки локального цвета. Подобная нюансировка, обогащая колористическую фактуру, помогает в то же время преодолеть декоративный орнаментализм росписи, сообщая ей изобразительную определенность—чсрту, свойственную всей древнеармянской живописи в целом.

Эта черта, наиболее ясно выраженная в приеме трактовки голов апостолов, дает основание для следующего вывода: несмотря на преобладание стилистических тенденций, характерных для народного искусства восточно-христианских стран, изобразительная система росписи Коша сохраняла и некоторые навыки эллинистической живописи.

Имея представление о характере цветового строя фрески, можно определить и особенности ее пространственной трактовки, учитывая органическую взаимообусловленность компонентов изобразительной системы вообще.

В живописных произведениях, цветовой строй которых подобен отмеченному в нашей стенописи, пространственная структура трактуется обычно в принципах т. н. «малой глубины». Характер рассмотренных фрагментов полностью подтверждает это положение. Объемно-пространственная трактовка в них сильно уплотнена. И нетрудно представить, что пространственные зоны стенописи Коша создавали впечатление плоскостной структуры, в которой пространство имело не «малую», а «минимальную глубину».

Плоскостной характер изобразительной структуры подчеркивался и подбором теплых красок. Согласно закономерностям пространственных характеристик отдельных цветов, элементы, написанные теплыми красками, кажутся обычно более близкими. Богатое варьирование красных оттенков фрески Коша выводило плоскостные зоны изображения вперед: теплая густая тональность словно приближала стены к зрителю, уплотняя и без того небольшое внутреннее пространство церкви и вызывая у зрителя ощущение интимной сосредоточенности.

Итак, цветовая структура стенописи Коша и, в частности, ее тональность, отклоняющаяся от традиционных канонов хроматической иконографии, создавали совершенно своеобразный эмоциональный настрой.









И он был полностью созвучен объемно-пространственной идее архитектурного сооружения, представляющего собой маленькую церковь крестовообразного типа с купольным перекрытием, предназначенную для культовых нужд монашеской среды.

Чувство интимной сосредоточенности, возникающее в компактном интерьере храма, усиливалось и характером живописных образов па его стенах, которые как бы визуально «осязались», помогая молящемуся слиться с ними и ощутить вблизи присутствие далекого бога.

Подобное ощущение было прямо противоположно тому впечатлению, которое испытывал зритель в Аручском и Таллинском храмах. Величественная торжественность интерьеров этих «официальных» по характеру сооружений, призванных, с одной стороны, поразить воображение зрителя, а с другой — прославить и упрочить власть их заказчиков, возникала не только от самих масштабов построек, но в не меньшей степени была обусловлена характером красочной декорировки стен. Так, применение зеленых, и особенно сине-голубых красок в росписи Аруча усиливало ощущение легкости и простора. Эти тона не только «раздвигали» стены, но и, в соответствии с закономерностями психологического воздействия холодных тонов, придавали интерьеру храма атмосферу преральной таинственности.

Анализ особенностей структуры цвета стенописи Коша и сопоставление ее с характером других одновременных памятников позволяет выделить два основных типа в художественной декорировке раннесредневековых храмов Армении, условно названных нами: официально-торжественным и камерно-интимным.

Таким образом, задача, стоявшая перед средневековым мастером, с самого начала осознавалась им; она была в неразрывной связи с художественным замыслом зодчего, дополняя и развивая его. Художественно-пластическая идея росписи становилась органическим продолжением идеи архитектурной, благодаря чему и возникал синтез искусств, столь характерный для средневекового искусства христианского мира.

Пример колористической структуры фрески в Коше свидетельствует о том, что цвету в этом синтезе отводилось не последнее место.

ԿՈՇԻ Ս. ՍՏԵՓԱՆՈՍ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ՈՐՄԱՆԱՆԿԱՐԻ

ԳՈՒՆԱՅԻՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱՆՔԸ

Ն. Գ. ՔՈԹԱՆՋՅԱՆ

Ա Վ Փ Ո Փ Ն Ն Վ

Կոշի սուրբ Ստեփանոս եկեղեցու որմնանկարի մնացորդների սաքրումը բացահայտեց նրա գունային կառուցվածքի մի քանի հատկանիշներ՝ գույնի տոնայնության ինքնատիպությունը, գունային կարգի ընդլայնումը և գույնի տարածական կառուցվածքի առանձնահատկությունները (փաստական նյութի թնփրատության պատճառով գույնի կոմպոզիցիան մնաց չսպարզված):

Ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ գույների ընտրությունը ղգալիորեն շեղվում է այդ շրջանի հայկական որմնականների գույնի պատկերադրության համընդհանուր նորմաներից և հիմնականում կազմված է տաք տոներից, առանց սառը տոների՝ կանաչի, կապույտի ներգրավման: Այդպիսի շեղումը պայմանավորված էր եկեղեցին զարգարող վարպետի առջև ծառացած երկրեա խնդրով՝ շենքի փոքր չափեր ունեցող ներքնամասում գեղանկարչության միջոցներով որոշակի կերպարա-բովանդակային մթնոլորտ ստեղծելու անհրաժեշտությամբ:

Նույն կերպարա-բովանդակային պրոբլեմի լուծմանը օժանդակում էր զույգային կարգը, որով գեղանկարչական տարրերը մեկնաբանվում էին հիմնականում լոկալ գույնի սկզբունքների օգտագործմամբ, մասնակի տոնային նյութերանգություն մտցնելով: Այդ նույն պրոբլեմի լուծմանը օժանդակում էր նաև ակտիվությունից զուրկ խտացված ասարածական ֆառուցվածքը:

Այդպիսի լուծումը համապատասխանում էր ինտիմ, ինքնամոխի այն տրամադրությանը, որը թելագրվում էր աաճալի ֆունկցիոնալ ժառանգությամբ՝ բավարարել կրոնավորների հոգևոր պահանջները: Այդ իմաստով կոշի որմնանկարը միջնադարյան շրջանի համար շաա ընտրող երկու արվեստների սինթեզի լավագույն օրինակներից է: