

АПСИДАЛЬНАЯ РОСПИСЬ ЦЕРКВИ КАРМРАВОР В АШТАРАКЕ

ВАСИЛИЙ ПУЦКО (Калуга)

О существовании армянских стенописей VII в. еще сравнительно недавно было известно так мало и данные были столь неопределенными, что о фресках предпочитали не говорить. Конец этому тягостному молчанию, однако, положили исследования Л. А. Дурново, показавшие, что в древней Армении существовала монументальная живопись высокого художественного уровня¹. С. Тер-Нерсисян с полным правом уже могла включить эти фрески в круг восточнохристианских памятников². О росписях в храмах в Аруче, Талине, Лмбатаванке и Коше впоследствии обстоятельно писал Н. Г. Котанджян³. Вышли также публикации, посвященные таким вопросам, как сложение системы росписей⁴ и истоки апсидальных иконографических схем⁵. На сегодняшний день можно считать твердо установленным фактом прочную связь армянской монументальной живописи VII в. с сирийско-палестинской иконографической традицией.

Армянские фрески VII в. уцелели фрагментарно. Они неравноценны по состоянию сохранности и поэтому требуют от исследователя различного подхода. Если в одних случаях можно говорить о стиле и колорите, то в других, — в лучшем случае, установить сюжет и общую иконографическую схему. Но вряд ли следует пренебрегать даже такой крайне ограниченной возможностью, твердо помня о том, что в изучении раннесредневекового искусства нет мелочей. Именно поэтому здесь пойдет речь об остатках росписи, которые, если не ошибаемся, до сих пор специально не интересовали исследователей.

Церковь Кармравор в Аштараке — небольшой крестово-купольный храм VII в., единственный в Армении сохранивший первоначальную черепичную кровлю⁶. Л. А. Дурново упоминает Кармравор в Аштараке

¹ Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, с. 8—13; ее же, Стенная живопись в Аруче (Талиш), («Известия» АН АрмССР, 1952, № 1, с. 49—66); ее же, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, М., 1979, с. 139—144.

² S. Der Nersessian, La peinture arménienne au VII^e siècle et les miniatures de l'Evangile d'Etchmiadzin. (Actes du XII^e Congrès international d'études byzantines. Ochride, 10—16 septembre 1961, t. III, Beograd, 1964, p. 49—57).

³ Н. Г. Котанджян, Цвет в раннесредневековой живописи Армении (Анализ памятников VI—VII вв.), Ереван, 1978, с. 42—53; его же, Художественный язык аручской росписи и раннесредневековые фрески Армении, Ереван, 1978 (II Международный симпозиум по армянскому искусству).

⁴ С. Маниукян, Сложение системы росписей армянского храма, Ереван, 1978 (II Международный симпозиум по армянскому искусству).

⁵ В. Г. Пуцко, Иконографические схемы армянских алтарных росписей VII в. (истоки и параллели) («Պատմա-բանասիրական հանդես», 1980, № 8, էջ 141—157).

⁶ В. М. Арутюнян, С. А. Сафарян, Памятники армянского зодчества, М., 1951, с. 42—43, табл. 31.

среди памятников, фрагменты росписи которых худшей сохранности, чем фрески Лмбата, Аруча и Талина, хотя и позволяют судить об иконографии и стиле, и, далее, отмечает обнаружившиеся под опавшей побелкой ноги и края одежд святителей⁷. Н. Г. Котанджян говорит о больших фрагментах изображений, оттеняет их плохую сохранность, указывает на то, что, «несмотря на утрату хроматических оттенков, красочный слой сохранил определенность ясно выраженного приема линейной прорисовки»⁸. В остатках росписей церкви Кармравор, имеющих вид коричневатых пятен различной тональности, выделяющихся на плоскости стены, можно установить следы занимавшей конху алтарной апсиды композиции «Христос во славе» (рис. 1), а на стенах западного рукава креста, у входной двери, — изображения святых всадников с армянскими сопроводительными надписями. Присутствие указанных сюжетов показательно для памятников восточнохристианского круга, к числу которых, несомненно, вместе с другими армянскими циклами стенописей VII в., принадлежит и Кармравор. Не приходится сомневаться и в том, что эта изящная миниатюрная церковка с крестообразным планом была расписана внутри полностью. Доступные для обозрения остатки фресок, конечно, не представляют собой материала, который дает право характеризовать монументальную живопись целой эпохи. Но они, являясь ее органической составной частью, могут позволить внести некоторые дополнительные штрихи в общие представления о системе росписей VII в.

Изображение святых всадников по сторонам входной двери храма в роли апотропеев хорошо известно в христианском искусстве Востока, и в одном случае засвидетельствовано соответственной надписью (Баут, капелла XVII)⁹. Рельефы с аналогичными сюжетами можно видеть по сторонам двери или над ней в церквях Сирии¹⁰. Не продолжая перечень примеров бытования в восточнохристианских памятниках мотива едущих навстречу друг другу святых всадников, восходящего в своих истоках к сасанидскому искусству¹¹, следует, однако, учесть этот случай как один из ранних, хронологически не выходящий за пределы первой половины VII в.

Апсидальная композиция в церкви Кармравор в Аштараке, как и в других раннесредневековых храмах на территории Армении и за ее пределами, занимает пространство конхи (рис. 1). Сюжет Теофании относится к числу наиболее излюбленных тем раннехристианского искусства, дающего несколько вариантов схемы изображения Христа во славе (*Maestas Domini*), основанного на использовании описания видений пророков Иезекииля (I, 5—21) и Исайи (VI, 2) и объединенного

⁷ Л. А. Дурново, *Очерки изобразительного искусства средневековой Армении*, с. 139, 144.

⁸ Н. Г. Котанджян, *Цвет в раннесредневековой живописи Армении...*, с. 13, 15, 49, 55, табл. 52.

⁹ J. Clédat, *Le monastère et nécropole de Baouît, Le Caire, 1904* (Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie Orientale du Caire, t. 12, fasc. 2), pl. LV, LVI.

¹⁰ C. Preusser, *Nordmesopotamische Baudenkmäler altchristlicher und islamischer Zeit, Leipzig, 1911, Taf. 6(1), 10.*

¹¹ Подробнее см.: В. Пуцко, *Киевские рельефы святых всадников*, *Старинар*, XXVII/1976, Белград, 1977, с. 117—118.

с Вознесением¹². Фреска в алтарной апсиде церкви св. Степаноса в Лмбате (Лмбатаванке), как нами было установлено, инспирирована непосредственным обращением к тексту книги пророка Иезекииля¹³. В этой композиции представлено изображение Христа, сидящего на величественном геммированном троне, возвышающемся над языками пламени, окруженного ореолом, в сопровождении тетраморфов и вращаю-

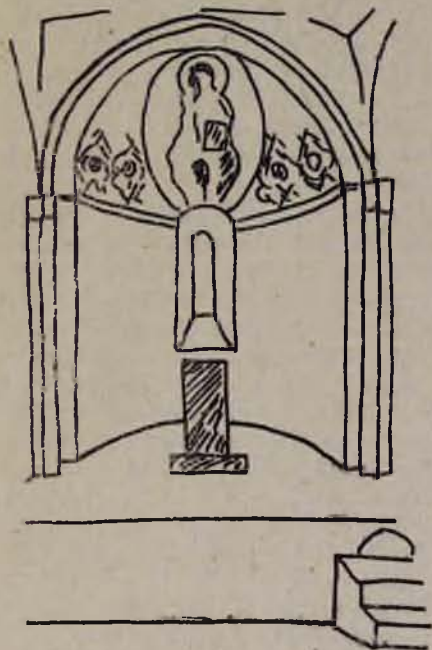


Рис. 1.

Рис. 1. Аштарак, Кармравор. Схема расположения апсидальной фрески.



Рис. 2.

Рис. 2. Лмбат, церковь св. Степаноса. Схема-реконструкция апсидальной фрески.

щихся колес (рис. 2). Для другого варианта этой композиции, известного по росписям грузинского пещерного храма в Додо (VII—VIII вв.)¹⁴ и некоторых каппадокийских церквей¹⁵, характерным является разме-

¹² F. van der Meer, *Maestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien*, Città del Vaticano (Roma-Paris), 1938; A. Grabar, *Martirium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, t. II, Paris, 1946, p. 207—234; Chr. Ihm., *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten bis zu Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960; G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 3, Gütersloh, 1971, S. 233—240.

¹³ В. Г. Пуцко, Иконографические схемы армянских алтарных росписей VII в., с. 150.

¹⁴ Ш. Я. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, т. I, Тбилиси, 1957, с. 31—35, табл. 17—23.

¹⁵ N. Thierry, *Peintures du VII siècle inédites en Cappadoce (St.-Georges de Zindanön)*, Recueil du Musée National, t. IX—X. Hommage à M. Ljubinkovic-Corovic, Belgrade, 1979, p. 98—99, fig. 1, 3. См. также: M. Restle, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, vol. 1—3, Recklinghausen, 1967.

щение по сторонам окруженного ореолом Христа двух фигур стоящих архангелов и двух серафимов или тетраморфов. В церкви Кармравор, насколько можно судить по остаткам фрески в конхе алтарной апсиды, указанная композиция имела довольно существенные отличия. Окруженная овальным ореолом (мандорлой) фигура сидящего Христа, поддерживающего левой рукой почти квадратный по форме большой кодекс Евангелия, опирающийся на колено, фланкирована двумя парами херувимов. Таким образом, к числу известных армянских апсидальных росписей VII в. следует добавить еще одну, отличающуюся от иконографических схем Лмбата и Талина¹⁶.



Рис. 3. Палестинская ампула в сокровищнице собора Монцы.

Представление Христа во славе среди четырех херувимов или серафимов нельзя признать характерным для монументальной живописи раннего христианского средневековья как восточной, так и западной его ветвей. Однако этот мотив был достаточно хорошо известен византийскому искусству доиконоборческого периода, на что дают весьма определенное указание миниатюры Гомилий Григория Назианзинна (Рag. gr. 510) и Топографии Космы Индикploва (Vat. gr. 699, fol. 74), иконография которых восходит к ранним моделям¹⁷. Впоследствии эта особенность иногда проявляется в композициях Страшного суда¹⁸, и

(что особенно важно) встречается в иллюстрациях видения пророка Исайи в иллюминированных рукописях Гомилий Иакова Кокиновафского (Vat. gr. 1162, fol. 119-v; Рag. gr. 1208)¹⁹. Между тем, в описании видения Исайи число серафимов не определено, и лишь замечено, что «Вокруг Него стояли Серафимы; у каждого из них по шести крыл: двумя закрывал каждый лицо свое, и двумя закрывал ноги свои, и двумя летал. И зывали они друг ко другу и говорили: Свят, Свят, Свят Господь Саваоф, вся земля полна славы Его!» (VI, 2—3). Поскольку этот текст является принадлежностью литургии, можно думать, что он ока-

¹⁶ Н. Г. Котанджян, Цвет в раннесредневековой живописи Армении..., табл. 26—30, 41—42.

¹⁷ J. Lafontaine-Dosogne, Théophanies-visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images (In: Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'antiquité et du moyen âge, Paris, 1968, p. 137, fig. 6, 8).

¹⁸ B. Brenk, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichts-bildes, Wien, 1966 (Wiener byzantinische Studien, Bd. III), S. 82—86, Fig. 5, Abb. 22, 24.

¹⁹ C. Stornajolo, Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco... Roma, 1910 (Codices e Vaticanis selecti, ser. minor, vol. I), tav. 52; Annuaire du Musée National de Varsovie, XIX, 1975, p. 117 (fig. 74).

зал, в соответствующем контексте, известное воздействие на сложение данного варианта изображения Христа во славе. Здесь нет четырех таинственных животных, о которых сказано у Иезекииля (I, 5—14) и в Апокалипсисе (IV, 6—9), где они, как и в описании видения Исайи, непрестанно поют «трисагион». Поскольку композиция носит символический характер, ее нельзя рассматривать лишь в качестве иллюстрации конкретного литературного текста, инспирировавшего создание основы иконографической схемы.

Апсидальную фреску церкви Кармравор в Аштараке, по причине ее плохой сохранности, практически невозможно сопоставлять в деталях с аналогичными композициями, получившими распространение в искусстве христианского Востока. Вместе с тем, думается, правомерно будет отметить ее лаконизм, наглядно обнаруживающийся по сравнению с широко известными примерами декора алтарных апсид и ниш²⁰. Открытым остается вопрос о том, составляла ли она верхнюю часть композиции Вознесения, типологически приближаясь к сирийско-палестинской схеме, которая известна по ампулам Монцы²¹ (рис. 3). Во всяком случае, категорически отрицать эту возможность не приходится, помня о том, что христианское искусство древней Армении развивалось в тесном взаимодействии с культурой Сирии и Палестины.

Сейчас уже довольно обстоятельно прослежены этапы утверждения иконопочитания²². Причины, вызвавшие на рубеже VI—VII вв. написание трактата Вртанеса Кертюга, говорят о развитии в Армении иконоборческих тенденций²³. Известно также о том, что во второй четверти VII в. значительная часть Армении оказалась, в силу исторически сложившихся условий, подверженной византийским влияниям. В 631 г. престол католикоса занимает халкедонит Езр, а десять лет спустя его сменяет Нерсес III — строитель Звартноца, активный сторонник воссоединения армянской церкви с греческой. Не сказалось ли это обстоятельство, в известной степени, на развитии армянских стенописей и их иконографии? Ставя этот вопрос, мы, разумеется, слишком далеки от мысли утверждать о неприемлемости изображений для монофизитских храмов, поскольку отдаем себе отчет в различии между декором и изображением — объектом поклонения, сакральным предметом, хорошо известным в Византии и оставшимся чуждым для Армении.

Раннехристианское искусство, крайними хронологическими датами которого обычно считают III—первую половину VII вв., оставило обширное и разнообразное по составу и характеру художественное насле-

²⁰ Chr. Ihm, *Op. cit.*, S. 42 ff., S. 95 ff., Taf. XIII, XIV, XXIII—XXV.

²¹ A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris, 1958; A. Weltzmann, „Loca Sancta“ and the Representational Art of Palestine (Dumbarton Oaks Papers, 28, 1974, pp. 35, 43—44).

²² E. Kitzinger, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm* (Dumbarton Oaks Papers, 8, 1954, pp. 85—150); A. Grabar, *Iconoclasm Byzantin. Dossier archéologique*, Paris, 1957.

²³ S. Der Nersessian, *Une apologie des images du septième siècle (Byzantion, XVII, 1944—1945, pp. 58—87)*; Հ. Հ. Քյուրкչյան, Վերջին Բեբեգի ժամանակահատվածի եկեղ (Շրջամաշտակաւի հանդես), 1981, № 2, էջ 178—180).

дие ²⁴. Памятники древней Армении тоже представляют его неотъемлемую часть. И поэтому о них можно говорить в связи с историей восточнохристианской цивилизации, даже если они дошли до нас в таком виде, как фрагменты фресок церкви Кармравор в Аштараке. Они заслуживают право на внимание исследователя и дают большей частью новый штрих, позволяющий рельефнее выявить местные особенности и одновременно единство раннесредневековой культуры христианского Востока.

ԱՇՏԱՐԱՎՈՐ ԿԱՐՄՐԱՎՈՐ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ԱՊՍՏՈՒԱՅԻՆ ՈՐՄԵԱՆԿԱՐՆԵՐԸ

ՎԱՍԻԼԻ ՓՈՒՅԿՈ (Կալուգա)

Ա մ փ ո փ ո լ մ

Աշտարակի Կարմրավոր եկեղեցին VII դ. փոքր պրեթախաչաձև տաճարներից է, որը պահպանել է իր սկզբնական կղմինդրածածկը: Եկեղեցու որմնակարների մնացորդների մեջ կարելի է գտնել «Քրիստոսը փառքի մեջ» կոմպոզիցիայի հետքերը, ինչպես և սուրբ հեծյալների պատկերները՝ հայերեն բացատրագրերով: Նշված սյուժեների առկայությունը բնորոշ է արևելաքրիստոնեական հուշարձաններին, որոնց թվին էլ պատկանում է Կարմրավորը:

²⁴ W. F. Volbach, M. Hirmer, Frühchristliche Kunst, München, 1958; R. Krauthelmer, Early Christian and Byzantine Architecture, Baltimore, 1967; A. Grabar, Le premier art chrétien, Paris, 1966.