

ИЗ ИСТОРИИ ПОРТРЕТНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ*

АЛЕКСАНДР КАКОВКИН (Ленинград)

В средневековье, по сравнению с предшествующими эпохами, портрету принадлежало скромное место.

Хотя изображения конкретных лиц встречаются на средневековых мозаиках, росписях, миниатюрах, скульптурах, надгробиях, памятниках прикладного искусства, но почти все они очень условны, безличны. Это портреты по функции, а не по существу, поскольку строились они в соответствии с определенными каноническими схемами и посредством стереотипного набора штампов. Их создателей совершенно не интересовала индивидуальность моделей, а заботила лишь передача идеальных представлений об изображаемом лице.

Тринадцатое столетие явилось переломной вехой эпохи в области портрета. Именно в этом веке, по единодушному мнению исследователей, на Западе, в Византии, в странах христианского Востока появились изображения, которые можно (с известными оговорками) отнести к портретным, т. к. в них видно целенаправленное стремление мастеров к передаче сходства создаваемых ими образов с портретируемыми.

Специалисты объясняют повышение интереса к такому общественно высокозначимому жанру, как портрет, существенными социально-политическими изменениями в средневековом обществе, приведшими к усилению в нем светского начала. А это в свою очередь повело к новым качественным сдвигам в культуре и искусстве. По-видимому, в первую очередь эти сдвиги проявились в быстро развивавшемся процессе индивидуализации и персонализации. Пробуждается интерес к человеку, усложняется его понимание как личности, осознается исключительность, неповторимость индивида (разумеется, в первую очередь представителей высших светских и духовных кругов). Интерес к индивидуализации человека, стремление разобраться в его внутреннем мире толкали мастеров па путь возможно точного запечатления внешнего облика моделей, фиксации их наиболее характерных черт. Конечно, это еще не были портреты в строгом смысле слова: они, как правило, еще полностью зависели от общей концепции культовых в подавляющем большинстве памятников, были неразрывно связаны с ними и находились в единой цепи с другими персонажами, зачастую мифологическими. Но это уже были портретные изображения, т. к. в них мастера стремились запечатлеть индивидуальные особенности моделей, передать их общее настроение и душевный склад, выразить их психологическую углубленность.

Перед теми, кто брался за работу над портретом, задачи стояли очень нелегкие. Традиции портретного мастерства предшествующих эпох были утрачены. Их нужно было не только и не просто воскресить, но и освоить на новой идеологической и эстетической основах (ведь античные концепции искусства и человека коренным образом отличались от понятий средневековья). Процесс этот шел довольно интенсивно. Поиски и находки мастеров XIII в. обеспечили блистательные завоевания портретного жан-

* В основу данной статьи положен доклад «Изображения Гетума II и Эачи Промяна на памятниках торевтики (к вопросу о стилистических направлениях в армянском искусстве рубежа XIII—XIV вв.)», прочитанный автором в октябре 1982 г. в Ереване («V Республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов, Ереван, 12--16 октября 1982 г.», Ереван, 1982, с. 333—335).

ра в будущем¹. Каждое последующее столетие отмечено существенными завоеваниями в области портретных изображений.

Процессы, аналогичные изложенным, происходили и в Армении. Как и во многих других странах, здесь даже несколько ранее, чем в XIII в., светское начало настойчиво заявляет о себе в зодчестве, миниатюре, разнообразных памятниках резьбы по камню (архитектурный рельеф, хачкары), росписях, произведениях прикладного искусства². Одни из убедительных показателей светскости культуры—увеличение числа портретных изображений. Этими проблемами интересовались исследователи армянского искусства старшего поколения³, не оставляют их без внимания и нынешние специалисты⁴. В настоящей статье речь пойдет о двух известных исторических деятелях Армении, представленных на двух не менее известных произведениях армянского ювелирного искусства XIII столетия. Первый памятник—реликварий, выполненный в 1293 г. по заказу настоятеля монастыря Скевра (Киликийская Армения) епископа Костандина⁵. Второй—складень «Хотакерац сурб ишан», исполненный в 1300 г. в монастыре Хотакерац (Травоедов) в Вапоц-дзоре по повелению князя Эачи из сюникского княжеского рода Прошянов⁶.

На реликварии 1293 г. среди более трех десятков чеканных изображений святых в круглом медальоне представлен царь Киликийской Армении Гетум II (1265—1307), на триптихе 1300 г. также среди святых в сложном картуше видим князя Эачи (1299—1317). Мы сознательно, по нескольким причинам, остановили свой выбор именно на этих персонажах. Во-первых, оба они принадлежали к высшим светским слоям феодального общества. Во-вторых, их изобразили, когда они были живы. В-третьих, они представлены на родственных памятниках—серебряные, с позолотой, чеканной работы складни, близкие по времени выполнения и предназначенные в качестве даров в монашеские обители.

¹ Примечательно, что именно в этом столетии в эстетике оформились основные концепции портретных изображений, во многих отношениях близкие нашему пониманию.

² В. К. Чалоян, Армянский ренессанс, М., 1963; З. Р. Тараян, Светские элементы в армянской монументальной живописи XI—XIII вв. («II Межреспубликанская научная конференция по проблемам искусства Армении и Грузии. Тезисы докладов, Ереван—Сардапат, 3—6 июня 1981 г.», Ереван, 1981, с. 56—58).

³ Н. Марр, Фресковое изображение парона Хутлу-буги в Ахлате («Христианский Восток», т. 1, вып. III, СПб., 1912, с. 350—353, табл. XXI).

⁴ Л. А. Ազարյան, Վաղ միջնադարյան հայ գեղագիտական մտքի պատմությունը, Կ. Հ. Ղազարյան, «Նախադիպ» և «պատկերը» ըստ 17-րդ դարի վերջի և 18-րդ դարի սկզբի հեղինակ Ղուկաս Վանանդեցու («I Республиканская научная конференция по проблемам искусства и архитектуры Армении. Тезисы докладов», Ереван, 1975, с. 1, 10—11); У. Գևորգյան, Դիմանկարները հայ մանրանկարչության մեջ («II Международный симпозиум по армянскому искусству», Ереван, 1978; «Сборник трудов», т. IV, Ереван, 1981, с. 100—107, илл. 30—34; У. Մեսցակյան, Հայկական աշխարհի պատկերաբանությունը IX—XIV դարերում, Երևան, 1976, էջ 132—161; А. Я. Каковкин, Изображения армянских исторических лиц на памятниках золотого и серебряного дела средневековой Армении («III Республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов, Ереван, 4—7 мая 1977 г.», Ереван, 1977, с. 127—129; «Византийский временник», т. 40, 1979, с. 153—156).

⁵ Ленинград, Эрмитаж, инв. № УЗ-828. Последняя работа, посвященная памятнику: Ա. Յա. Կակոկյան, Հայ արվեստի նշանավոր հուշարձանը («Բանբեր Երևանի համալսարան», 1979, № 3, էջ 118—135).

⁶ Эчмиадзин, музей при кафедральном соборе, инв. № 155. Основная литература о памятнике: Գ. Հովսեփյան, Ոսկերչական արվեստի մի նմուշ ԺԳ դարից (նոստիքացի. նշան), («Դեղարվեստ», № 4, ԹԻՖլիս, 1911, էջ 37—44); А. Я. Каковкин, Памятник армянского художественного серебра XIII века (ЗУУЗ ԳԱ «Լրաբեր», 1977, № 9, с. 76—86).

Гетум II (рис. 1) представлен на коленях, в молитвенной позе, в трехчетвертном развороте на зрителя, запрокинувшим голову назад и с устремленным вверх взглядом (к Богоматери, изображение которой вычеканено над ним). Здесь нет никаких реалий, указывающих на его высокое положение (то, что раньше было основным «опознавательным» знаком в такого рода изображениях): царь без короны, в простых, без каких бы то ни было украшений одеждах. Узнаем, кто это, из надписи, вычеканенной рядом: «ՀԷՐԻՈՒ ԲՈՒԿՈՐ ՀԱՅԴ» («Гетум, царь армян»).



Рис. 1. Гетум II—деталь реликвария 1293 г. Рис. 2. Эачи Прощян—деталь триптиха 1300 г.

Эачи (рис. 2) изображен по пояс, в фас, в позе оранта. На голове у него шапка, плотно облегающий тело костюм богато украшен. По сторонам полуфигуры чеканная надпись: «ՍԳԼԻՆ ԶԽԻ ԻՐԱՆԻՇԿԻՆ ԴԻՆ ՀԱՅԴ ԵՐ ՕԳԻՆԿՄ. ԲԻՆԻ ԶԽԻ» («Святое знамение господне, будь помощником Эачи. Год 749[+551=1300]»).

Несмотря на условность художественного языка средневековых мастеров, на техническую сложность передачи в металле человеческих фигур (усугубленную в нашем случае крохотными размерами персонажей—Гетум—8 см, Эачи—4,5 см—и вторичностью воспроизведения их с прототипов в миниатюре), нельзя не заметить, что обоим изображениям (остающимся в рамках специфических канонических традиций и тесно связанным идейно с культовыми памятниками) все же присущи живая характерность и даже портретная убедительность с ее индивидуальными приметами. Двадцатисемилетний царь представлен крупноголовым, с широким лицом, с большими навывкате глазами, ввалившимися щеками, широкими крыльями носа, густой бородой, маленькими пальцами рук. Князь—узкоплечий, с большой головой, полнолицый, с большим носом, миндалевидного разреза глазами, свисающими усами, маленьким ртом, аккуратной бородкой, соединяющейся бакенбардами с шевелюрой. Обоим героям несомненно приданы черты портретности. Это подтверждается сравнительным материалом. Для Гетума он довольно обширен: миниатюра (евангелие царицы Керан 1272 г., где на одной из страниц семилетний Гетум изображен вместе с отцом, матерью, братьями и сестрами⁷; Чашоц, исполненный в 1286 г. для двадцатидесятилетнего Гетума, и на заглавном листе которого, по предположению Л. А. Дурново, представлен молодой царевич⁸), многочисленные монеты с изображением царя⁹ и, наконец, печать Гетума—члена

⁷ Иерусалим, Библиотека монастыря св. Иакова, № 2563. См.: Н. П. Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине, СПб., 1904, с. 284, табл. LXIII; Л. А. Чашоц, Կիլիկիայի ճանրանկարչությունը XII—XIII դդ., Երևան, 1964, № 4. 115.

⁸ Ереван, Матенадаран, № 979. См.: Л. А. Дурново, Портретные изображения на первом заглавном листе Чашоца 1288 г. (ՀԱՅԿ ԳԱ «ՏԵԴԵԿԱՊԵՐ» (ՀԱՄ. ԳԻՄ.), 1946, № 4, с. 64—65).

⁹ P. Z. Bedoukian, Coinage of Cilician Armenia, New York, 1962, pl. XXXVII, 1606, 1619 и др.

францисканского ордена миноритов (что засвидетельствовано монашеским одеянием владельца печати и надписью на иси—«брат Ованес»¹⁰. Изображения на Чашоце и на монетах (при известных различиях, обусловленных материалом и техникой) передают облик Гетума, довольно близкий образу на реликварии.

Облик Эачи на складне можно сравнить с его изображением на каменном рельефе, некогда украшавшем северный фасад церкви Спитакавор Аствацаци (ныне каменный рельеф хранится в Эрмитаже¹¹),—постройки, начатой Эачи и законченной (1321 г.) его сыном Амнр-Хасаном II¹². На рельефе представлены оба заказчика: слева сидит старый князь с луком в правой руке, перед ним стоит юноша-сын. Принимая во внимание разнородность материалов памятников, специфическое своеобразие чеканки и скульптурного рельефа, разный ракурс персонажей и возрастную разницу, все же можно отметить, что в облике князя на складне и рельефе много одинакового: большая голова, узкие плечи, миндалевидного разреза глаза, схожий покррой одеяния.

Достаточно даже беглого взгляда, чтобы заметить очевидную разницу в трактовке и впечатлении, которые оставляют изображения Гетума и Эачи. Причудливый силуэт и сложный разворот фигуры царя, богатая пластическая разработка (особенно головы), элементы экзатичности в лице—придают изображению необычайную выразительность. Полуфигура Эачи строго фронтальная, исключительно статичная, скованная в движениях, мало расчлененная, пластически упрощенная; выражению лица князя свойственна некая отвлеченность. Иными словами, в изображении Гетума угадываются признаки, которые в столь выразительной форме не наблюдались раньше в портретных изображениях в армянском искусстве. В изображении князя, напротив, сохраняются вполне традиционные приемы. И дело тут не в том, что царь представлен в рост, на коленях и в трехчетвертном повороте, а Эачи по пояс и в фас—типологически они оба изображены в канонических молитвенных позах¹³. Не объяснишь это и разным уровнем дарования и мастерства исполнителей—памятники, столь разные по стилю и идее, в художественном и техническом отношении безупречны¹⁴. Причины столь разной стилистической трактовки и образной характеристики персонажей, полагаем, существеннее. Они, на наш взгляд, кроются в различном подходе мастеров к изображению исторических лиц. Подходы эти отражают различные направления искусства Киликии и Центральной Армении, обусловленные историческими и культурными факторами эпохи.

Киликийское царство конца XIII в., хотя и переживало кризис, продолжало под-
держивать и расширять давние разносторонние тесные связи не только со своими непосредственными соседями, «латинскими» государствами на Ближнем Востоке, но и

¹⁰ Ղ. Աւերբախ, Հայաստանի Վեհապետի, 1901, էջ 520; J. de Morgan, Histoire du peuple arménien, Paris, 1919, рис. на с. 210.

¹¹ Т. Измайлова, Дар Правительства Армянской ССР Эрмитажу («Сообщения Гос. Эрмитажа», вып. 4, 1945, с. 23).

¹² Ս. Մանասյան, указ. соч., с. 142, рис. 57.

¹³ Разница между этими изображениями заключается лишь в том, что князь представлен здесь как ктитор, а царь, исходя из содержания надписей на памятнике и заключающейся в нем идеи, лишь как проситель, адресующий свою мольбу к своей небесной патронессе—богоматери. Подробнее об этом см.: А. Я. Каковкин, Скверский триптих 1293 г.: замысел заказчика—воплощение мастеров («Բանբեր Երևանի Համալսարանի», 1975, № 3, с. 246—248). Бытующее до сих пор мнение, что Гетум—заказчик реликвария, ошибочно. Об этом см.: Ս. Մանասյան, Ուղի է Սկևրի 1293 թ. մանուկների պատկերման խնամքին երկրպագու («Էջմիածին», 1972, № 9, էջ 57—65).

¹⁴ Простота одеяния Гетума находится в полном соответствии с общим обликом памятника, украшенного орнаментом очень скупой, лишь в отдельных местах. В триптихе 1300 г., напротив, роскошные одеяния князя отвечают богатой и разнообразной чеканной и гравированной орнаментике, покрывающей каждый квадратный сантиметр поверхности памятника.

с западноевропейскими странами. Естественно, что это вело к взаимообогащению контактирующих сторон в различных областях жизни, в том числе и искусстве. Зодчие, резчики по камню, живописцы, чеканщики Киликии смело брались за решение новых художественных задач, обогащая свои творения заимствованиями из культурного арсенала других народов. О. Х. Халпахчян выявил западные элементы в архитектуре Киликийской Армении¹⁵. С. Тер-Нерсисян проследила западные влияния в иконографии и в стиле ряда миниатюр киликийских рукописей¹⁶. Ее идеи развили другие исследователи¹⁷. Воздействием «латинских» образцов объясняются особенности техники выполнения и иконографии отдельных персонажей и даже спен на некоторых памятниках киликийско-армянской чеканки¹⁸.

В связи со всем сказанным вполне закономерно в драматически выразительном облике Гетуна на реликварии 1293 г., в его сложно построенной фигуре и в близком к экстатическому выражении лица видеть отзвуки черт, присущих готическим произведениям¹⁹.

Сюник (где был создан «Хотакерац сурб ишан») избежал захвата монголами и был почти единственным районом Армении, где продолжалась художественная жизнь. Но, окруженный завсегаятелями, он оказался в известной изоляции. А это естественно привело к сужению ареала его контактов с соседями и, как следствие этого,—обусловило привязанность к традиционным схемам и старым приемам большинства находивших тут приют и возможность приложить свои знания, умение мастеров: строителей, скульпторов, живописцев, торевтов. Новшества прививались и здесь, но процесс этот шел не столь интенсивно и широко, как в Киликии. В свое время это наглядно, на широком историко-культурном фоне продемонстрировал основоположник армянского искусствоведения Г. Овсепян в ряде своих работ, объединенных в капитальном исследовании о роде Прошянов²⁰. А недавно аргументированно и многопланово показал в своей диссертации, посвященной пластике Вайотс-дзора, П. З. Донабабян²¹.

¹⁵ О. Х. Халпахчян, Архитектура Киликийской Армении («Всеобщая история архитектуры в 12 томах», т. 3, Л.—М., 1966, с. 273—284).

¹⁶ S. Der Nersessian, Western Iconographic Themes in Armenian Manuscripts. («Gazette des Beaux-Arts», v. 26, n°6, 1914, p. 71—94).

¹⁷ A. Grabar, Une pixide en ivoire à Dumbarton Oaks. Quelques notes sur l'art profane pendant les derniers siècles de l'Empire byzantin («Dumbarton Oaks Papers», v. 14; 1950, p. 130, fig. 14); T. Velmans, Manierisme et innovations stylistiques dans la miniature cilicienne à la fin du XIII^e siècle. («II международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1978 г., сборник материалов», т. IV, Ереван, 1981, рис. 67—81, илл. 12—18).

¹⁸ А. Я. Каковкин, Элементы западной иконографии в армянских памятниках художественного серебра XIII—XVI вв. («Византийский временник», т. 37, 1976, с. 212—214); В. П. Даркевич, Художественный металл Востока VII—XIII вв. Произведения восточной торевтики на территории европейской части СССР и Зауралья, М., 1976, с. 132.

¹⁹ Это наглядно видно в следующей детали. Царь и князь представлены как молятели, но если просьба князя вынесена на обратную сторону средника (невидимая нами), то слова царя вычеканены рядом с ним, как бы произносятся им, наподобие бандеролей с текстами в памятниках готического искусства.

²⁰ Գ. Հովսեփյան, Խոսքեր և խոսքեր Գ. Օվսեփյանի համար պատմության մեջ, հ. I, Վաղարշապատ, 1928, էջ 155—182. Эти проблемы Г. Овсепян разрабатывает и в ряде других своих работ, объединенных в сборнике «Նյութեր և ակունքներ թյուրքերին», մաս II (1935), մաս A (1937), Երևան, մաս Գ (1943—1944), նյութեր:

²¹ П. Донабабян, Сюжетные барельефы архитектурных памятников Вайотс-дзора XIII—XIV вв., (автореферат канд. дисс.) Л., 1980; его же: L' Ecole de sculpture armenienne du Vayots-Dzor (XIII^e—XIV^e siècle). («II международный симпозиум по армянскому искусству», Ереван, 1978 г., сборник материалов, IV, Ереван, 1981, рис. 129—140, илл. 57—64).

В полном соответствии со старыми образцами выполнено изображение Эачи на складне 1300 г., где лицо его не более, чем маска, а покроя одеяния и его узорочье переданы очень точно и тщательно.

Рассмотренные здесь изображения, думается, убедительно демонстрируют два основных направления в армянском искусстве на стыке XIII—XIV вв. Примечательно, что эти направления прослежены на материале торевтики—отрасли художественного творчества, традиционно считаемой довольно консервативной, технически сложно выполнимой и к тому же сохранившейся немного портретных изображений исторических деятелей.

Изображения исторических лиц на средневековых памятниках Армении (будь то миниатюра, скульптура, роспись²², ткани, торевтика) представляют для нас огромную художественную, историческую, этнографическую ценность. Они являются неотъемлемой составной частью огромной портретной галереи мирового искусства.

**ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ
ԴԻՄԱՆԿԱՐԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐԱՎՈՐՈՒՄՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԳՅՈՒՆԻՑ
ԱԵՔՍԱՆԴՐ ԿԱՆՈՎԿԻՆ (Լենինգրադ)**

Ա մ փ ո փ ո լ մ

Կիրիկյան Հայաստանի թագավոր Հեթում II-ի զրվագրված պատկերի (1293 թ.) և Խաչենի իշխան Էաչի Պոռչյանի (1300 թ.) արծաթյա տրիպտիխի (եռանկար) օրինակների հիման վրա 1911 թ. վերջին Հայաստանում նկատվում են զեղարվեստական երկու ավանդույթ. կիրիկյան հռչարձանում արտահայտվել է անխնայակալի, պատկերազրույթյան, կերպարների զգացմունքային կառուցվածքի նորարարությունը, իսկ Խաչենի չարազատ է զեղարվեստական հին ավանդույթներին:

²² Пользуясь случаем, хочу обнародовать еще одно малоизвестное изображение ктитора. Оно располагалось на западном фасаде храма Григория (1215 г.) Тиграна Оненца в Ани. Н. П. Сычев, исследовавший памятник в 1911 г., оставил следующее его описание: (8. Небольшой фрагмент фигуры ктитора, держащего в руках модель храма. Краски сильно выцвели. Видны: верхняя часть церкви, покрытой барабаном. Барабан и часть крыши все желто-красного цвета, как и головной убор ктитора, часть его лица и бороды. Нижнее его левое плечо, по которому (изгиб линий) все же можно сказать, что он держит модель. Драпировка—красная с голубыми бликами. Надпись не сохранилась). Ктитор преподносит модель храма Лусаворичу, представленному с воздетыми руками слева (Архив Ленинградского отделения Института археологии АН СССР, ф. 51, ед. хран. 12—Сычев Н. П., 1911 г.—л. 25).