

**YEREVAN STATE UNIVERSITY FACULTY OF HISTORY
INSTITUTE OF ARCHAEOLOGY AND ETHNOGRAPHY
OF NAS RA**

Genesis Forest

Collected articles in memory
of Felix Ter-Martirosov

YEREVAN
YSU PRESS
2015

**ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ ЕРЕВАНСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ИНСТИТУТ АРХЕОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ НАН РА**

Роща Рождения

Сборник статей, посвященный
памяти Феликса Тер-Мартirosова

ЕРЕВАН
ИЗДАТЕЛЬСТВО ЕГУ
2015

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ
ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՖԱԿՈՒԼՏԵՏ
ՀՀ ԳԱԱ ՀՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱԶԳԱԳՐՈՒԹՅԱՆ
ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱՆՏԱՌ ԾՆՆԴՈՑ

Հոդվածների ժողովածու նվիրված
Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսովի հիշատակին

ԵՐԵՎԱՆ
ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2015

Сейрануш Манукян

*ЕГУ, кафедра ЮНЕСКО истории и теории
армянского искусства
Институт искусства НАН РА*

Фрески Татева (930 г.)

Татевский монастырь в исторической области Сюник — один из самых живописных средневековых памятников на территории современной Армении. Он расположен в горах центрального Зангезура, на вершине утеса, огибаемого с юга и востока глубоким ущельем реки Воротан. По своему местоположению и архитектурным формам Татевский монастырь является редким образцом гармонии с окружающим ландшафтом, сохранившим и по сей день первозданную дикую красоту бурной реки, обнаженных вулканических скал, пояса альпийских лугов и маячащих далеко в небе снежных вершин. Своей неприступностью монастырь напоминает крепость, а врастающими в утес стенами — как бы частицу самих гор. Как и в былые времена, с севера, на расстоянии менее километра, располагается давшее ему имя село Татев. Лишь с этой стороны можно подойти к монастырю.

Сведения о монастыре в «Истории Сюникской области»¹ сообщает выдающийся историк, богослов, архиепископ, митрополит Сюника с 1287 г. Степанос Орбелян (1250-е — 1305), из княжеского рода Орбелянов. Как архитектурный ансамбль монастырь сложился в IX—X вв., однако первая (несохранившаяся) церковь монастыря была построена еще в IV в. Во второй половине VIII в. Татевский монастырь становится епископальным центром Сюника² и приобретает роль одного из духовных и культурных центров средневековой Армении.

Собор монастыря построен в 895—906 гг. епископом Иованнесом по повелению Багратидского царя Смбата I и по заказу сюникского князя Ишхана в качестве епископальной церкви Сюника³. Он посвящен святым первоапостолам Петру и Павлу, святые мощи которых были захоронены в его основании⁴. Об истории строительства собора рассказывает также надпись на «хачкаре Иованнеса», вложенном в кладку западной стены.

По заказу следующего сюникского епископа Акопа Двинечи собор Петра и Павла был полностью покрыт росписями, торжественно освященными в 930 г. Самое интересное, что для росписей храма епископ Акоп пригласил

¹ *Օրբելյան Ա.*, Պատմություն նահանգին Միսական, Թիֆլիս, 1910:

² *Ուլունյան Հ.*, Սյունիքը 9–10-րդ դարերում, Երևան, 1958, էջ 160–161:

³ *Օրբելյան Ա.*, Պատմություն... էջ 184:

⁴ Նույն տեղում, էջ 225:

«художников... франков»⁵. Освящение росписей происходило, как и во время освящения самого собора, в присутствии царя Смбата I-ого и будущего васпураканского царя Гагика Арцруни и их приближенных, князей, католикоса Иованнеса Драсханакертци, епископов. Значение татевских росписей осознавалось и во времена Степаноса Орбеляна. Вот как летописец описывает их: «Этот Акоп повелел пригласить художников и «зорохов», что означает иконописец, **из далекой страны** (на)рода **франков**; и лучезарное помещение богообитаемого храма с огромными неисчислимыми расходами повелел украсить весь — сверху донизу; и велел изобразить напротив божественного алтаря, наверху, образ Спасителя, грозного вида, в мандорле, на арке; а ниже, вокруг алтаря — пророков, апостолов и патриархов во всем величии и естестве. И все вокруг сплошь украсил так, что у смотрящих на это слепило глаза; казалось, что это не создание из красок и оттенков, а все живое, и зрители устрашались и проникались почтением к образам. И сделано было это в 379 (+551=930) г. армянского летоисчисления»⁶.

К сожалению, судьба татевских росписей оказалась трагической. Их не пощадило не только время. Они пережили два сильнейших землетрясения — в 1138 г.⁷ и в 1931 г. Но еще более жестоко обошлись с ними люди. Росписи, как и собор, поврежденные вследствие землетрясений, после реставрационных работ по восстановлению монастыря (начатых в конце 80-х гг. прошлого века и продолжающихся с перерывами до сих пор), фактически погибли.

Ввиду своей древности, своеобразного художественного языка, оригинальной истории создания, татевские фрески представляют исключительный интерес как для армянской культуры, так и для истории искусства. Мы посвящаем нашу статью стенописям Татева, которые имели счастье видеть и изучать с конца 1960-х гг. Ее цель — воссоздать для читателя на основе научного исследования облик татевских росписей.

История и состояние росписей

После землетрясения 1931 г. собор стоял до 1988 г. без купола с частью барабана и без верхней части западной стены, со смещениями в кладке всех стен. Дождь, снег и ветер, проникавшие в интерьер из-за отсутствия купола, с каждым годом усугубляли разрушение фресок. К тому времени от огромной площади росписей, покрывавших собор целиком, сохранились фрагменты живописи трех стен: *часть декорации абсиды* (к которой относилось описание Степаноса Сюнеци), *«Омовение младенца»* и *«Благовестие пастухам»* из композиции *Рождества на северной стене* и *сцена «Второго пришествия и Страшного суда»* на западной стене. В 1974 г. фрески были расчищены, закреплены и частично реставрированы сотрудниками спец-научно-производственной мастерской по реставрации памятников при Госстрое Арм ССР

⁵ Օրբելյանի Ա., Պատմություն..., էջ 256–257:

⁶ Նույն տեղում:

⁷ Նույն տեղում, էջ 340:

под руководством Р. А. Арутюняна. С 1987 г. была начата реставрация собора. Ввиду дестабилизации обстановки в Зангезуре после известных событий 1988 г., связанных с карабахским движением, реставрационные работы по восстановлению собора были надолго приостановлены и возобновлены к началу нашего века под руководством архитекторов А. Бадишьяна и А. Ананяна. Приоритетом в проекте реставрации собора была архитектура. Поэтому стены собора, сильно пострадавшие от землетрясения, были заново сложены, окна западной стены, заложенные в X в. для фресок, были открыты. Фрагменты росписей северной стены были без всякой консервации сняты и закреплены на щите. А фрагменты росписей западной стены после такой варварской операции утратили половину сохранившихся к тому времени мелких кусочков грунта с живописью, в частности, — на боковых частях композиции западной стены и над входом; при умелой реставрации они могли бы дополнить композицию. Безвозвратно утеряны и мелкие фрагменты грунта на стене абсиды, стерлись образы патриархов в нижнем регистре абсидной росписи. К тому же все, так сказать, «сохранившиеся фрагменты» потеряли красочный слой и выглядят как бледные тени. Ныне, когда храм полностью восстановлен, почти стершаяся роспись северной стены возвращена на место, зато на щит перенесены куски грунта со **следами** живописи центральной верхней половины западной стены (ил. 25)!

Изучение росписей

Первой научной фиксацией татевских росписей явились документальные копии орнаментов, сцен восточной апсиды (частично), западной и северной стен (в натуральную величину) и схематические уменьшенные реконструкции сцен западной и северной стен, сделанные в 1950-ые гг. К. Овумяном, Э. Корхмазян и Г. Ханагьяном под руководством первого исследователя армянских фресок Л. А. Дурново. Ныне они находятся в Национальной картинной галерее Армении (ил. 4, 3, 24). В своих опубликованных работах Л. А. Дурново довольно кратко, но очень содержательно касается татевских фресок. Она обосновывает возможность участия местных мастеров в росписи Татева и отмечает ее необычный для армянского искусства изобразительный язык⁸. В ходе нашего изложения мы еще вернемся к текстам Л. А. Дурново о татевских росписях, к их копиям и реконструкциям.

Серьезным аналитическим исследованием татевских фресок явилась увидевшая свет в 1968 г. статья французских ученых Н. и М. Тьерри «Фрески западного характера в Армении: собор Св. Петра и Св. Павла в Татеве»⁹, подтвердившая свидетельство Ст. Орбеляна о приглашении «франков».

⁸ Дурново Л. А. Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957. С. 15; *Она же*. Искусство древней Армении // Очерки по истории армянского изобразительного искусства. Ереван, изд-во АН Арм. ССР, 1979, Глава III. С. 56–57; *Она же*. Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979. С. 144–148.

⁹ Thierry N. et J.-M. Peintures murales de caractère occidental en Arménie: Eglise Saint-Pierre et Saint-Paul de Tatev (début du X-me siècle) // Byz. T. XXXVIII. Fasc. I. 1968. P. 180–242.

Рассмотрев значение термина «франк» и обширный сравнительный материал (раннехристианские, армянские, византийские и западноевропейские средневековые памятники), они очертили тот художественный круг, к которому по своей иконографии и стилю примыкают татевские росписи. Это западноевропейское посткаролингское искусство, которое после распада Каролингской империи в 843 г. развивалось в Оттоновской Германии, Франции и Северной Италии¹⁰. Особенно высоко Тьерри оценивают стиль авторов росписей Татева, предполагая их обучение в Риме или каком-либо другом центре, сохранявшем древние традиции. Они находят их своеобразие в «кубистической стилизации» с одной стороны и в родстве с классицизирующими памятниками V–VII вв. типа мозаик церкви Св. Георгия в Салониках — с другой. В этом аспекте авторы ставят татевские росписи на один уровень с фресками Капельеро, отличающимися возрождением классических традиций.

Исходя из общности иконографии сцен «Страшного Суда» и «Благовестия пастухам» и стилистики письма татевской росписи с произведениями школы Райхенау оттоновского периода (сер. X — нач. XI вв., южная Германия), Н. и М. Тьерри склоняются к тому, что художниками татевских фресок были мастера из Рейнской Саксонии или Франконии, хотя допускают возможность их происхождения и из северной Италии и Рима, входивших в ареал посткаролингского искусства. Фресок X в. на Западе не сохранилось, поэтому стенописям Татева ученые придают большое значение. Они определяют их историческое место как звено в становлении посткаролингского искусства в его движении от каролингских образов Мюстайра (IX в., ныне Швейцария) к оттоновскому искусству школы Райхенау. Авторы статьи выражают также уверенность в том, что приезжие мастера работали совместно с армянскими помощниками.

В 1976 г. в Ежегоднике АН СССР «Памятники культуры. Новые открытия. 1975» вышла в свет небольшая статья автора этих строк. В ней впервые во всесоюзной научной печати были представлены татевские росписи, вместе с публикацией фотографий реконструкций и документальных копий, неизвестных Н. и М. Тьерри; была выдвинута гипотеза об итальянском происхождении художников Татева¹¹.

Занимаясь изучением татевских росписей вплоть до начала 2000-х гг., мы накопили довольно большой материал: образцы грунта с остатками росписей, которые исследовали в московском институте реставрации (ныне — ГосНИИР); архивные и музейные фотографии; черно-белые фотографии до реставрации 1974 г. и после нее; цветные слайды росписей после реставрации 1974 г., фотографии росписей в современном состоянии. За эти годы мы опубликовали ряд статей и докладов, в которых освещаются различные аспекты татевских росписей, в том числе вопросы участия местных армянских

¹⁰ Некоторое время с этой традицией был связан и Рим, который входил и в империю Карла Великого, и в Священную Римскую империю германской нации Оттона I-ого.

¹¹ Манукян С. Фрески в Татевском монастыре // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1975. М., 1976. С. 131–137.

художников и роли заказчика епископа Акопа¹². Часть нашего материала, в том числе сравнительного, мы продемонстрировали в докладе на армяно-итальянской конференции в Ереване в 2005 г. (его опубликовал старейший армянский периодический сборник «Базмавеп»¹³) и в 2008 г. на конференции, посвященной 1100-летию Татева.

В своих работах татевских росписей коснулись также Сирарпи Тер-Нерсисян¹⁴, которая дала блестящий анализ сцены Страшного Суда, и Виген Казарян¹⁵, к тексту которого мы обратимся ниже.

Не так давно на армянском и русском языках вышла в свет посвященная фрескам Татева статья Н. Котанджяна и И. Дрампян¹⁶. Исходя из «урапатриотических» установок, авторы обвинили Степаноса Орбеляна в низкопоклонстве перед Западом, усомнились в правдивости сообщенных митрополитом (!) сведений о «франках», посчитав их «вольностью», которая должна была бы поднять престиж росписей и их заказчиков¹⁷. Подобные утверждения не имеют под собой никакой почвы. Помимо того, что в таком обвинении ощущается интерполяция современных представлений об обществе, преклоняющемся перед всем иноземным¹⁸, это означает подозревать сиюнического архиепископа,

¹² См. след. публикации Манукян С. (*Մանուկյան Ս.*): Армянская живопись X в. // II республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван, 1976. С. 151–152; Армянские фрески X в. в общехристианской системе храмовой росписи // III республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван, 1977. С. 138–139; О тенденции архаизации в армянской живописи X в. // Научные сообщения. Гос. Музей народов Востока. Выпуск X. Москва, 1978. С. 38–47; Сложение системы росписей армянского храма // II Международный симпозиум по армянскому искусству. Сборник докладов. Том III. Ереван, 1978. С. 173–181; О фресках Татевского монастыря // IV республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван, 1979. С. 229–230; О сцене Омовения младенца // Совместная научная конференция, посвященная вопросам армянского и грузинского искусства. Тезисы докладов. Тбилиси, 1979. С. 229–230; О сцене Омовения младенца, «Հայկական արվեստ», № 2, Ереван, ՀՀ ԳԱ, 1984, էջ 63–65 + արտ.; Средневековые фрески и туристические маршруты // Միջազգային սեմինար «Մշակութային տուրիզմը Հայաստանում քրիստոնեության 1700-ամյակի տոնակատարության նախաշեմին», Ереван, 1997, էջ 37: Տարևի վանք, «Քրիստոնյա Հայաստան». Հանրագիտարան, Ереван, 2002, էջ 994–998 (Մ. Հասարթյանի հետ համատեղ, մեր կողմից գրված է որմնանկարների մասին հատվածը, էջ 997–998):

¹³ *Մանուկյան Ս.*, Տարևի որմնանկարները (930 թ.) և արեւմտաքրիստոնէական վաղմիջնադարեան արուեստը, «Բազմավէպ», 2006, 1–4, էջ 293–311 + 11 նկ.:

¹⁴ *Der Nersessian S.* L'art armenien, Paris, 1977. P. 93–97.

¹⁵ *Միսյան Ս., Հակոբյան Հ., Հարությունյան Մ., Ղազարյան Վ.*, Հայ արվեստի պատմություն, Ереван, 2009, էջ 154–155: *Ղազարյան Վ., Հակոբյան Հ.*, Հայ միջնադարյան կերպարվեստի պատմություն, Ереван, 2012, էջ 179–181:

¹⁶ *Քոթանձյան Ն., Դրամյան Ի.*, Տարևի որմնանկարները, «Էջմիածին», 2013, Ը (օգոստոս), էջ 8–32: *Կոտանձյան Ն., Դրամյան Ի.*, Фрески Татева. Судьба росписи и история ее изучения, «Հայ արվեստի հարցեր», 5, Ереван, 2013, էջ 283–316:

¹⁷ *Կոտանձյան Ն., Դրամյան Ի.*, Фрески Татева... С. 293–294. Авторы поставили целью во что бы то ни стало опровергнуть факт исполнения фресок «франками». С этой целью они, не приводя никаких армянских параллелей с татевскими фресками (!), попытались очернить почти через полвека после выхода в свет статью Н. и М. Тьерри, а также в какой-то мере нашу московскую статью о татевских росписях, проигнорировав все остальные наши публикации, идя на искажения, умалчивание определенных фактов и даже на дезинформацию. Подробный ответ на статью Н. Котанджяна и И. Дрампян мы представили в редакции напечатавших ее журнала «Էջմիածին» и сборника «Հայ արվեստի հարցեր» и ждем его публикации.

¹⁸ *Կոտանձյան Ն., Դրամյան Ի.*, Фрески Татева... С. 293–294.

митрополита (!) в сообщении намеренно ложных фактов, что не представляется возможным для человека такого сана! Авторы забывают, что Степанос Орбелян известен как беспристрастный историк, противник латинофильской политики киликийских правителей, поборник защиты Армянской Церкви от нововведений со стороны католической и православной византийской Церквей¹⁹. Отметим также, что в своей истории Сюника Степанос Орбелян пишет о том, что для строительства и росписей соседнего с Татевом храма в Гндеванке в 931–936 гг. сразу после росписи Татева княгиня Соп(ф)и пригласила руководителем работ («գործաւոր») художника Егише-иерея²⁰. Отсюда следует, что историк четко различал создателей этих двух росписей: с одной стороны армянина Егише, с другой — «франков», был объективен в своем изложении и не страдал никаким низкопоклонством. Выход в свет статьи Н. Котанджяна и И. Дрампян выявил необходимость вернуться к теме татевских фресок и написать данную статью.

Наше исследование основано на состоянии татевских росписей в 1970-х гг. до и после их частичной реставрации в 1974 г. и на визуальном и научном материале, который мы собрали за последние 40 лет.

О «франках»

Чтобы понять, кого мог армянский историк конца XIII в. называть франками, необходимо выяснить значение термина «франк». В историографии им обозначают германские племена франков, которые, объединившись в центре Европы, на территории современной Франции, Германии и Северной Италии, создали франкское государство меровингов, позже — каролингов (империю Карла Великого)²¹. Их потомки — немцы, французы и итальянцы — в эпоху зрелого и позднего средневековья также назывались франками. То есть **франками называли западноевропейцев**. Согласно «Новому словарю древнеармянского языка» 1837 г. конгрегации мхитаристов²² (в котором значения слов показаны в контексте первоисточников), в армянской средневековой традиции термин «франк» имел то же значение, равно как и у Степаноса Орбеляна. Термин используется со времени крестовых походов для наименования у армян европейцев, его синонимом является слово «латинаци» (=латинянин). В таком значении в Новом словаре древнеармянского языка слово «франк» указано в четырех

¹⁹ *Мелик-Бахиян С.* Степанос Орбелян // Видные деятели армянской культуры. Ереван, 1982. С. 280–286; «Քրիստոնէւի Հայաստան». Հանրագիտարան, Երևան, 2002, էջ 931–933:

²⁰ *Օրբելյանի Ա.*, Պատմութիւն... էջ 256. К сожалению, от росписей X в. в Гндеванке сохранился лишь небольшой фрагмент-тень фигуры Христа в конхе абсиды.

²¹ Larousse Encyclopedia of Byzantine and Medieval Art. Hamlin, 1968. P. 21, 46, 88, 90–103, 228, 234, 243, 253–254, 366; История средних веков, Том 1, под ред. З. В. Удальцовой и С. П. Карпова. М., 1990. С. 85–116; Том 2, М., 1991, Библиография (с. 356–358); *Нессельштраус Ц. Г.* Искусство раннего Средневековья. Серия «Новая история искусства». СПб., 2000. С. 89 (90) – 148, 228. Примеч. 12–14, 24 (далее главы: «Искусство Каролингской империи». С. 231–298; «Искусство Оттоновской Германии». С. 319–371, библиография С. 381–382; *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. Екатеринбург, 2005. С. 30–72; *Մանուկյան Ա. Ս.*, Արևմտաեվրոպական միջնադարյան արվեստ. դասընթացի ծրագիր (սան գրականության ցանկը), Երևան, 2011, էջ 32–37:

²² Նոր բարգիւրը հավազեան լեզուի, 2 հատոր, Վենետիկ, 1837 (факсимильное издание, Ереван, 1981).

формах написания: «Ֆրանկ», «Ֆրանկ», «Ֆրանկ» и «Փրանկ»²³. Последнее написание «Փրանկ» или «Փրանք» в словаре подробно истолковывается также отдельно как: а) имя древних германцев, б) галлов после завоевания их франками, в) латинян вообще, в том числе римский народ²⁴. Добавим, что буква «Փ» (=арм. «Ֆ») входит в армянское правописание с XI–XII вв., и все иностранные слова на «ф» (=арм. «Ֆ»), которые раньше писались на «փ» (=арм. «п» с придыханием), начинают писать с «ф», как это у Степаноса Орбеляна в слове «Ֆրանկ» (именно так написано слово в древнеармянском тексте Орбеляна). Это означает, что слово «франк» и до перехода на написание с «ф» означало европейцев.

В то же время в словаре отмечается, что имена «Փրանկ» или «Փրանք» не следует путать со словами «Փրանկ» или «Փրանկ» (и в написании «Փրանկ» или «Փրանք»), обозначающих «փրիգացի յաւիոյ», то есть «фригиец»²⁵ — житель Фригии в Малой Азии. Об этом последнем значении слова «Փրանկ» или «Փրանկ» до крестоносцев пишет Виген Казарян²⁶, предполагая возможность прибытия авторов татевских фресок из Фригии. Но, как видно из приведенных выше значений и написаний термина «франк», он упустил из виду написание и значение слов «Փրանկ» или «Փրանք» как германцев и латинян²⁷.

Итак, Степанос Орбелян имел в виду именно западноевропейцев, потомков германских племен франков и каролингов²⁸. Ими в равной степени могли быть, как уже было сказано, немцы, французы и итальянцы.

«История» Степаноса Орбеляна позволяет уточнить вопрос о происхождении франков. В ней сообщается, что в основании двух пилонов татевского собора, поддерживающих купол и символизирующих апостолов Петра и Павла, были заложены их мощи²⁹. Известно, что свв. Петр и Павел, основатели римского престола, приняли в Риме свою мученическую смерть, и надо полагать, что их мощи должны были быть привезены из Рима. Следовательно, можно с уверенностью предположить, что во времена строительства в 895–906 гг. татевского собора Сюник уже имел определенные связи с Римом, с Италией. И заказчик росписей епископ Татева Акоп, наследовавший эти связи, мог именно из Италии пригласить художников для росписи собора.

Техника и система росписей

Как показали анализы образцов, татевские росписи исполнены в технике фрески, минеральными красками, на тонком двухслойном гипсовом грунте толщиной в 3–5 мм (ил. 25). Техника тонкого грунта и тонкая роспись

²³ Նոր բառգիրք..., հատոր 2, Վենետիկ, 1837, էջ 1057:

²⁴ Նույն տեղում, էջ 962:

²⁵ Նույն տեղում, էջ 963:

²⁶ Չափարկյան Վ., Հակոբյան Հ., Հայ միջնադարյան... էջ 179:

²⁷ См. сноску 24.

²⁸ К тому же значению термина на средневековом Востоке приходят и супруги Тьерри, основываясь на византийских и арабских источниках. См: *Thierry N. et J.-M. Peintures murales...* P. 184–185.

²⁹ *Օրբելյան Ս., Պատմութիւն...*, էջ 225: Орбелян использует слово «նշխար», которое переводится и как мощи, и как реликвия.

минеральными красками характерны и для армянских росписей VII в.: они встречаются в Аруче, Галине, Коше, Артике, Лмбате. Л.А. Дурново считала технику «чрезвычайно тонкого живописного грунта, наложенного прямо на каменную кладку», особенностью армянских фресок VII в.³⁰ Такая техника применялась по той причине, что роспись была не обязательна для армянского храма, и внутренние стены церквей довольно хорошо обтесывались. И чтобы грунт держался на такой поверхности, он должен был быть не толстым³¹. Эта же техника использована в Татеве, где внутренние стены также достаточно гладко обтесаны³². До последнего времени считалось, что в армянских росписях VII в. использован известковый грунт³³, однако сделанные ныне итальянскими реставраторами анализы фресок Аруча и Лмбата показали, что и в них, как и в Татеве, использован гипс³⁴. Следовательно, и в этом техника исполнения фрески Татевского собора совпадает с росписями VII в. Общность техники исполнения татевских фресок и росписей VII в. говорит о том, что художники-франки работали вместе с местными мастерами. Она подтверждает высказанное Л.А. Дурново предположение, что «и местные мастера принимали деятельное участие в работе, так как храм очень обширен и вряд ли приглашенные мастера могли обойтись без помощи»³⁵.

Состояние татевских фресок не позволяет восстановить всю систему росписей. Многое приходится мысленно реконструировать, используя копии и реконструкции группы Дурново, а также близкие им по времени и характеру живописные памятники. В плане и объемно-пространственной композиции грандиозного собора Свв. Петра и Павла объединены купольный зал и переработанный тип «вписанного креста» VII в. (характерный для церкви Гаяне): здесь из свойственных этому типу четырех свободно стоящих пилонов западная пара объединена с угловыми пастофориями, а восточная пара пилонов сохранила³⁶. Не сохранилась декорация купола и парусов, сводов и стен рукавов

³⁰ Дурново Л. А., Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957. С. 13.

³¹ Там же. Часто на поверхность стены для лучшей связи с грунтом наносили насечку, мелкую штриховку.

³² *Միջնադարյան Արևմտյան Հայաստանի Եկեղեցիների և Մուսուլմանական Կառույցների Պատմությունը*, Երևան, 1960, էջ 109: Очевидно, что епископ Иованнес при строительстве не предполагал, что собор будет расписан. Художники для росписи закрыли окна западной стены, чтобы получить большую целостную поверхность.

³³ Дурново Л. А. Краткая история...; Котанджян Н. Г. Цвет в раннесредневековой живописи Армении, Ереван, 1978. С. 10; Котанджян Н., Драмлян И. Фрески Татева... С. 286.

³⁴ Результаты итальянских специалистов были сообщены нам координатором работ Гаяне Казнати, а также были озвучены в докладах Кристин Ламорье и Лоренцо Юрины на конференции, посвященной 150-летию Тороса Тораманяна, Ереван, 2014, 4–6 июня. Гипсовый грунт недолговечен, что и стало одной из причин плохой сохранности армянских фресок.

³⁵ Дурново Л. А. Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979. С. 144. Это мы свидетельствовали и раньше, на IV республиканской конференции и в: *Միջնադարյան Արևմտյան Հայաստանի Եկեղեցիների և Մուսուլմանական Կառույցների Պատմությունը* (930 թ.) եւ արեւմտաբրիտանական վաղմիջնադարյան արուեստը, «Բազմալից», 2006, 1–4, էջ 310. Об этом пишут и Н. Котанджян и И. Драмлян в ук. выше статьях 2013 г., без ссылки на нас. Участие местных художников они считают аргументом для отрицания факта существования художников-франков, как будто нельзя было работать вместе.

³⁶ *Միջնադարյան Արևմտյան Հայաստանի Եկեղեցիների և Մուսուլմանական Կառույցների Պատմությունը*, Երևան, 2002, էջ 994:

внутреннего креста собора. К 1970 г. на них оставались лишь кусочки белого тонкого грунта, подтверждающие сведения Ст. Орбеляна о том, что храм был расписан целиком.

Исходя из исследований христианской монументальной росписи X и предшествующих веков, возможно восстановить общую программу росписей Татева и тот принцип, которым руководствовались художники при размещении сюжетов сцен. Он основывался на понимании центричного характера интерьера армянского храма, просматриваемого круговым направлением взгляда и рассчитанного не на движение от входа к абсиде (как то наблюдалось в западной базилике), а на пребывание в нем³⁷. Он близок к византийской концепции декорации купольного храма, предполагающего перемещение вокруг центра³⁸. Этот принцип наряду с догматическими соображениями позволяет связать систему и программу росписей Татева с другими фресками Армении X в. и предшествующего времени, а также дает возможность заключить, что они были предложены художникам заказчиком, епископом Акопом. Догматическими соображениями были обусловлены также армянские надписи и тексты в росписях, «сделанные опытной рукой художника»³⁹. В армянском храме росписи должны были соответствовать армянскому канону.

Система росписей армянского храма складывается к X в.⁴⁰ Она имела иерархическую схему. Наиболее почитаемые Армянской церковью фигуры располагались в абсиде, в которой и перед которой проходил весь литургический ритуал. Для армянских памятников канонична программа росписи абсиды рядами фигур, над которыми в конхе господствовал образ Христа (ил. 1, 5). Декорация абсиды, как и вся система, отличалась от столичной византийской, где к X в. образ Христа переходит из конхи абсиды в купол⁴¹, а в конхе изображают Богородицу, но смыкалась с восточнохристианской и западноевропейской системами, в которых, как и в Армении, изображение Христа остается в этот период в конхе абсиды. Как пишет исследователь западного средневековья Г. Шраде, для западноевропейской композиции абсиды в рассматриваемый период образцы стоящего Христа, как в Шальерес (XI в., близ Муатье), Галлиано (1007 г., Северная Италия), Мюстайре (IX в., Альпы) и уже в церкви Санти-Косма-э-Дамиано (526–530 гг., Рим), действительно являются наиболее распространенными⁴² (ил. 6, 14).

Стены покрывались изображениями, иллюстрирующими Новый Завет. В Татеве они представляли праздники, сцены христологического цикла. Орнаментальными полосами настенные росписи делились на ярусы,

³⁷ Манукян С. Сложение системы росписей армянского храма // II Международный симпозиум по армянскому искусству. Сборник докладов. Том III. Ереван, 1978. С. 173–181.

³⁸ Демус О. Мозаики византийских храмов. М., 2001. С. 33.

³⁹ Дурново Л. А., Очерки... С. 144.

⁴⁰ Манукян С. Сложение системы...

⁴¹ Лазарев В. Н. Система живописной декорации византийского храма IX–XI вв. // Лазарев В. Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 96–109; Демус О. Мозаики... С. 34–35.

⁴² Schrade H. Malerei des frühen Mittelalters, Köln, 1958–1963, B. I, S. 220, 285, Abb. 87 a, b.

что позволяло расположить новозаветные сцены в относительной хронологической последовательности и что соответствовало центричности интерьера. Верхние зоны храма были покрыты ветхозаветными сценами, а в куполе, видимо, изображался крест⁴³.

В конхе абсиды Татева был изображен *Христос во Славе*, сохранилась часть мандорлы и стоп его ног. Ниже, на полукруглой стене абсиды, в нисходящем порядке представлены в три яруса *фигуры* в рост *пророков, апостолов и святителей* (ил. 1, 5) («патриархов» по Ст. Орбеляну — отцов Церкви, а не ветхозаветных), последние — в погрудном изображении. В 1970-е гг. они едва просматривались. На одной из старых фотографий и на сделанных нами слайдах видно, что это были *отцы Армянской церкви* в характерных острокопечных черных клобуках⁴⁴ (наподобие известного портрета Григора Татеваци с монахами, исполненного в Кафе в 1449 г., Матенадаран, № 1203, л. 14 об.). Ст. Орбелян сообщает о том, что епископ Акоп до росписей Татева имел ряд построек в Дзагедзоре и Ехегисе с фресками⁴⁵, декорация абсиды которых по описанию совпадала с татевской. Ярусы разделены неповторяющимися орнаментальными полосами.

Изображение Богоматери в армянских фресках находилось на стене абсиды или рядом с ней. В Татеве оно расположено *в ряду апостолов с южной стороны от центрального окна абсиды в паре с Иоанном Предтечей с северной стороны окна* (ил. 1). Оба представлены обращенными в молитвенном жесте ко Христу и составляют композицию *Деисуса*. А если объединить изображения Христа в конхе и Богоматери с апостолами в единую композицию, то можно увидеть сцену Вознесения Христа. В армянских фресках VII в. — Лмбат (с Видением Иезекииля), Кош, Аруч, Артик — Христос во Славе в конхе наряду с другими изображениями абсиды представлялся в сочетании двух редакций: с «Вознесением» или с «Господом, дающим закон» (= *Traditio Legis*)⁴⁶. Очевидно, что сцена Вознесения постепенно как бы растворялась в новой иерархической символической системе — декорации рядами фигур пророков, апостолов и святителей, — как в Татеве и Ахтамаре. Подобное расположение изображений в абсиде выражало идеи последовательной преемственности власти от Бога-Отца через Бога-Сына к Земной Церкви — посредством символической иерархии Ветхого Завета, представленного пророками; Нового Завета, представленного апостолами, Марией и Иоанном; Земной Церкви, которую символизировали Отцы церкви.

Статичности композиции алтаря, соответствующей литургии Армянской церкви (во время которой верующие обращались лишь к алтарю)

⁴³ Манукян С. Сложение системы... С. 177. Такова система росписей в Ахтамаре. См.: *Der Nersessian S. Aghtamar*. Cambridge, 1965.

⁴⁴ Л. А. Дурново предполагала, что эти полуфигуры, разделенные между собой завесами, были обновлены во времена Григора Татеваци, в к. XIV- нач. XV в. См.: *Дурново: Л. А. Очерки...* С. 144.

⁴⁵ *Օրբելիանի Ա., Պատմություն...* էջ 254, 258: К сожалению, они не сохранились.

⁴⁶ *Дурново Л. А. Очерки...* С. 139–142; Пуцко В. Г. Иконографические схемы армянских алтарных росписей VII в. // ИФЖ. 1980. № 3. С. 141–158.

и характеру интерьера, противостоит динамичная грандиозная композиция *Второго пришествия и Страшного Суда* на западной стене (ил. 4, 2). Если Христос во Славе абсиды вовлекал верующих в высшие сферы мироздания, то *Христос-Судья* западной стены предупреждал о судном дне на выходе из церкви. Композиция покрывала всю стену от перекрытия до входа и, возможно, переходила на северную и южную стены западного рукава. Довольно широкий меандровый фриз на высоте входа в храм отделял ее от нижней части стены, декорация которой нам неизвестна.

На той же высоте орнаментальный фриз проходил и на северной стене (был слегка виден в 1970-е гг.), а следовательно, и на южной, также отграничивая сюжетные сцены от нижней части стен. Декорация последней не сохранилась ни в какой части собора, но мы можем предположить по аналогии с восточнохристианскими и западными памятниками, что здесь была фоновая одноцветная роспись, или, что менее вероятно, отдельные фигуры на одноцветном фоне.

Как и на всем христианском Востоке, в армянских фресках изображенные рядом сцены не отделялись друг от друга рамками. (Такова роспись ахтамарского храма.) Это позволяло объединять воедино разновременные события. Для западной системы была типична ленточная декорация стен центрального нефа базилик заключенными в рамки отдельными самостоятельными сценами, последовательно осматриваемыми при движении к алтарю. Сцены *Омовения младенца и Благовестия пастухам* в центре северной стены, на участке между окнами, являются именно неразделенными, соподчиненными сценами единой, большой, распространенной на христианском Востоке композиции Рождества (другие сцены которой не сохранились) (ил. 3, 9, 15, 16). Композиционным центром ее являлась фигура служанки (*Саломии*) с младенцем (ил. 16). Судя по обмерам, сцена занимала всю левую половину среднего яруса северной стены. Правая половина, очевидно, была расписана сценами, последующими Рождеству. Надо полагать, что средний ярус противоположной южной стены также занимали сцены Праздников, одна из композиций которых, объединяющая разновременные события, была выделена в центре, между окнами.

Иконография

Несмотря на то, что иконография является наиболее консервативной гранью средневекового христианского искусства, исследование схем татевских росписей выявляет сложное переплетение различных иконографических традиций. Это связано с обстоятельствами и временем их создания. После восстановления в Византии в сер. IX в. иконопочитания иконография пересматривается и канонизируется, а на Западе и в восточнохристианском мире связь с раннехристианскими образцами все еще продолжается наряду с проникновением канонизированных схем.

Абсида

Фигуры *пророков и апостолов* представлены под арками (ил. 1, 5, 20). Изображение арок в качестве обрамления зачиналось в раннехристианском искусстве⁴⁷. Впоследствии оно наиболее часто встречается в западном искусстве, особенно в монументальных росписях, вплоть до романского периода. Каролингские рукописи, росписи IX в. Мюстайра в швейцарских Альпах, крипты церкви Св. Максимиана в Трире, церкви Сан-Бенедетто в Маллсе в итальянских Альпах (ил. 14), фрески XI в. капеллы Шальерес (ил. 6) красноречиво иллюстрируют это⁴⁸. Особенно близки татевским росписям фигуры апостолов в росписях Шальерес близ Муатье (ил. 6), скомпонованные по две в каждой арке на орнаментированных, близких татевским, колонках. В одной руке, как и татевские апостолы, они держат книги, жесты другой руки напоминают жесты рук татевских фигур. Некоторые из них, как и татевские пророки, смотрят вверх. Арки также орнаментированы. Орнаментальные полосы, как в Татеве, отделяют фриз от образа Христа в конхе⁴⁹.

В армянском и византийском искусстве IX–X вв. иконография евангелиста и святых в арке довольно типична для рельефов и миниатюр (как, например, в Эчмиадзинском Евангелии 989 г.), но в монументальной живописи практически не встречается. Этот мотив можно увидеть в архаичных росписях X в. в Каппадокии⁵⁰.

Фигуры *Мариин, Иоанна-Крестителя* в ряду *апостолов и Христа* в конхе, как уже указывалось, объединяются в схему *Деисуса* с характерным молитвенным жестом Мариин-заступницы (ил. 1). Схема Деисуса, вкрапленная в программу росписи абсиды тремя регистрами фигур, довольно типична для каппадокийских и грузинских росписей XI в.⁵¹ Очевидно, что истоки ее — в более раннем искусстве. Татевский пример — один из этих более ранних восточнохристианских образцов, подтверждающих местный характер системы ее росписей и решающую роль заказчика в ней. Растворение в ней *Вознесения* и *Деисуса*, мотив фигуры в арке сближают иконографию татевских росписей с восточнохристианской и западноевропейской традициями, сохраняющими связь с раннехристианскими образцами.

⁴⁷ Brenk B. Tradition und Neuerung in christlichen Kunst des I. Jahrtausendes. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes. (Wiener byzantinische Studien 3). Wien, 1966. S. 31–32.

⁴⁸ Brenk B. Tradition... S. 31–32; Hubert J., Porcher J., Volbach F. L'Empire Carolingien. Paris, 1968. P. 79–81, 89–91; Grabar A. und Nordenfalk K. Das frühe Mittelalter vom vierten bis zum elften Jahrhundert. Geneve, 1957. S. 55–74; Schrade H. Malerei des frühen Mittelalters... B. I, S. 220, 225, 236, 285, Abb. 87 a, b; Thierry N. et J.-M. Peintures murales... P. 209; Манукян С. Фрески в Татевском монастыре... 1976. С. 131–132; Մանուկյան Ս., Տաթևի քրիստոնեական արվեստը (930 թ.)... էջ 297–298, լույս. 8, 9:

⁴⁹ Фрески считаются работой школы Райхенау, в статье Тьерри они не упоминаются и не рассматриваются. См. Corpus Inscriptionum Medii Aevi Helvetiae /ed. by Wilfried Kettler. Vol. 3. P. 72.

⁵⁰ Thierry N. et J.-M. Peintures murales... P. 209; Idem: Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Paris, 1963. P. 77.

⁵¹ Thierry N. et J.-M. A propos du peintures d'Ayvali köy (Cappadoce). Les programmes absidaux à trois registres avec D'eïsis en Cappadoce et en Géorgie // Zographe. 1974. P. 5–22 (15–22) .

Северная стена

В сцене *Омовения младенца* (ил. 3, 15) изображен момент, когда служанка с обнаженным Христом-младенцем пробует воду для купания в чане (купели). Справа от чана видны горлышко кувшина со струйкой воды, несколько пальцев и стан несохранившейся фигуры, наливающей воду из кувшина. Сцена Омовения младенца была широко распространена в восточнохристианском мире⁵², хотя эпизодически встречалась и на Западе, в том числе в каролинском искусстве⁵³. Очень близкий по иконографии образец на Западе сохранился во фресках Сигены⁵⁴ более позднего времени (Испания, XII–XIII вв.). В иконографии сцены Омовения младенца различают два типа изображения: 1) *иератический тип*, в котором Христос представлялся как во время Крещения в Иордане; 2) *реалистический тип*, где Христос изображался младенцем, которого купают две служанки-повитухи. Одна из женщин иногда отсутствует, а на ее существование указывает кувшин на земле. Реалистический тип Омовения отличается вариантами, иллюстрирующими различные моменты купания младенца. Три из них наиболее характерны и встречаются чаще других: 1) схема пробы воды для купания (татевский вариант); 2) Христа собираются окунуть в воду; 3) купание младенца в чане. В армянских памятниках встречаются все варианты реалистического типа⁵⁵; ближайший по времени к Татеву образец — в Евангелии Могни XI в. Если согласиться с датировкой фресок Кастельсеприо, где эта сцена присутствует, X в.⁵⁶, то татевская сцена окажется наиболее ранним изображением реалистической схемы Омовения.

Омовение младенца — не действительный факт, ибо Иисус был чист; оно возникло под влиянием обычных представлений о купании младенца повивальными бабками.⁵⁷ Литературной основой сцены являются фрагменты из Протоевангелия Рождества Христова и Евангелия Псевдо-Матфея.⁵⁸ Согласно этим текстам, одной из повитух была Саломия (в сирийских памятниках именно она держит младенца⁵⁹), другой — Зеломия. Иногда фигура, наливающая воду, надписана и как Ева. На нашей фотографии рядом с фигурой Саломии (справа для зрителя) четко видна буква Մ (арм. «М»), буква перед ней не читается, буквы были и справа от Саломии (ил. 16).

⁵² Lafontain-Dosogne J. Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantine et en Occident, I. Bruxelles, 1964; *Idem*: Iconography of the Life of the Virgin. Iconography of the Infancy of Christ // Underwood P. The Kahriye Djami and its Intellectual Background. Bollingen Series LXX, Princeton, 1975. P. 161–241; Манукян С. С. О сцене Омовения младенца, «Հովհաննիս արվեստ» 2, Երևան, 1984, էջ 63–65 (где собраны известные восточнохристианские — византийские, сирийские, каппадокийские, армянские, — и западные образцы Омовения).

⁵³ Thierry N. et J.-M. Peintures murales... P. 204.

⁵⁴ Demus O., Hirmer M. Romanische Wandmalerei, München, 1968. Abb. 181.

⁵⁵ Примеры всех вариантов и литературу по ним см: Манукян С. С. О сцене Омовения...

⁵⁶ Лазарев В. Фрески Кастельсеприо // Лазарев В. Византийская живопись. М., 1971. С. 67–87. В. Н. Лазарев датирует их VII, самое позднее VIII в., а К. Вайцман — X в.

⁵⁷ Покровский Н. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб, 1992. С. 77–78.

⁵⁸ Там же. С. 79–81.

⁵⁹ Leroy J. Les manuscrits syriaques a peintures. Album. Paris, 1964. P. 76 (1, 2).

Фигура служанки с младенцем выделена среди других как размерами (около 3 м высотой), так и нимбом. Обычно служанки с младенцем изображались без нимбов. Лишь с конца XII в. появляются их единичные изображения с нимбами.⁶⁰ Наше исследование выявило, что сцена была подновлена в промежутке времени после 1274 г. (когда был восстановлен поврежденный землетрясением 1138 г. купол⁶¹) до середины XIV в. (когда художником Аваком была создана миниатюра Рождество для Евангелия царя Ошина, повторяющая татевскую версию Пробы воды), и нимб был приписан в это время⁶².

Благовестие пастухам. Представлены трое пастухов, прислушивающихся к небесному гласу, сообщающему о рождении Спасителя (ил. 3, 9). Правый, безбородый юноша, сидящий спиной к нам, в изумлении повернул лицо в профиль к небу. Двое других, слева, словно переговариваются. Один из них в пастушьей шапке призывает другого к вниманию. У ног пастухов просматриваются овцы. Вверху видны очертания пяти благовествующих ангелов, один из которых в динамичной позе «быстрого бега» спускается на землю.

Иконография данной сцены ближе всего к схеме, распространенной в посткаролингском искусстве⁶³ (ил. 9). Особенно она схожа с изводом «Псалтири Одберта»⁶⁴ и знаменитого «Бамбергского апокалипсиса»⁶⁵. Первая — французская рукопись, вторая происходит из германской школы Райхенау. Существенной чертой данной схемы Благовестия является сгруппированность пастухов по 2 и 1 фигуре, при этом всегда один из них призывает другого к вниманию. Бросаются в глаза и одинаковые — благословляющие и указующие — жесты рук ангелов, тип сапожек, посохи в руках пастухов. Тьерри отмечают, что для латинских рукописей X—XI вв., как и в Татеве, характерным было также отделение одного из благовествующих ангелов, слетающего на землю⁶⁶.

Согласно Тьерри, татевская сцена Благовестия пастухам, отличается от посткаролингских изображений большей близостью к раннехристианским образцам⁶⁷. Изображение двух фигур беседующими имеет раннее происхождение. Оно встречается уже в таких раннехристианских памятниках, как рельефы 430 г. деревянной двери нартекса церкви Санта-Сабина в Риме и на ампуле № 1 VII в. из Монцы⁶⁸. Татевская версия Благовестия по времени и по типу

⁶⁰ Манукян С. С. О сцене Омовения... С. 64–65.

⁶¹ Оррлиш U., *Чинтинфрһтн...*, т. 240.

⁶² Манукян С. С. О сцене Омовения... С. 64–65.

⁶³ Wölfflin H. Die Bamberger Apokalypse. München, 1921. F. 64r; Elbern V. H. Die bildende Kunst der karolinger Zeit zwischen Rein und Elbe // Das erste Jahrtausend. Düsseldorf, 1962. S. 412–435. Taf. 357, 440–441; Porcher J. L'enluminure française. Paris, 1959. Fig. 13. Pl. V, VII, XIII, XVII.

⁶⁴ Псалтирь Одберта, кон. X в., Boulogne, Bibl. mun., ms. 20, f. 58v. См.: Porcher J. L'enluminure... Pl. VII.

⁶⁵ Бамбергский апокалипсис, ок. 1000 г., Staatsbibl., Ms. 140 (A. II. 42), f. 63v. Очень близкий пример содержится и в Книге евангельских чтений Генриха II того же времени, той же школы: München, Bayer. Staatsbibl., Clm. 4452, f. 8v.

⁶⁶ Thierry N. et J.-M. Peintures murales... P. 207.

⁶⁷ Ibid. P. 208.

⁶⁸ Thierry N. et J.-M. Peintures murales... P. 207; Volbach W. F. Frühchristliche Kunst. München, 1958. Abb. 103; Grabar A. Ampoules de Terre-Sainte (Monza-Bobbio). Paris, 1958. Pl. XI.

ближе к последней, что придает большое значение татевской сцене как одному из звеньев развития иконографии Благовестия пастухам. Мы вновь сталкиваемся с архаическим, или, возможно, архаизирующим характером татевской живописи.

Западная стена. Страшный Суд и Второе пришествие Христа⁶⁹

Сцена Страшного Суда, даже в той плохой сохранности, в какой она была в 1970-е гг., производила неизгладимое впечатление. Это было апокалиптическое видение Второго пришествия Христа с грандиозным «воскресающим кладбищем», полное необычайной силы, динамики, экспрессии образов восстающих из гробов мертвых.

В прошлом сцена покрывала всю западную стену (ил. 4, 2, 19). К 1970-м гг. сохранились только нижняя и центральная части. Композиция имела двухъярусное построение. Наверху был Небесный Суд. Здесь был изображен, судя по следам трона, украшенного камнями, огромных размеров *Христос-Судья во Славе* — в окружении мандорлы. По обе стороны от него располагались фигуры апостолов, из которых *Павел* по правую руку от Христа и *Петр* были выделены как апостолы, которым был посвящен собор⁷⁰. Над рядом апостолов можно реконструировать сонм ангелов, как принято было представлять небесное воинство в сцене Страшного Суда. Непосредственно под тронем — раскрытая книга, от которой сохранился лишь правый угол. В реконструкции группы Л. А. Дурново, которая была еще неизвестна Н. и М. Тьерри во время работы над статьей, слева, несколько ниже от нее, представлена еще одна книга, следы которой к 1970-ым гг. стерлись окончательно. Очевидно, как предполагает С. Тер-Нерсисян, это были раскрытые книги жизни из Апокалипсиса (20, 12), по которым должны быть судимы мертвые. Центральную часть композиции занимают две большие фигуры *ангелов*, разворачивающих *свитки с текстом*. На левом от Христа свитке — «Время судить мертвых» из Апокалипсиса (11, 18). За фигурой ангела на этой стороне изображена крона «райского дерева». За правой от Христа фигурой изображена «огненная река» ада. Здесь как бы произошла инверсия двух (праведных и грешных) половин композиции Страшного Суда, объяснение которой мы дадим чуть ниже.

⁶⁹ Иконография сцены подробно исследована Н. и М. Тьерри (см.: *Thierry N. et J.-M. Peintures murales...* P. 192–202), которые, во многом опираясь на положения В. Бренк (*Brenk B. Tradition...*), причисляют ее к западному иконографическому типу, распространенному в школе Райхенау, по аналогии с листами «Бамбергского Апокалипсиса» и «Книги избранных евангельских чтений Генриха II» ок. 1000 г. Мы попытаемся восстановить иконографию сцены, используя документальную копию и реконструкцию сцены из Национальной Галереи Армении, которые Тьерри были неизвестны, архивные фотографии и съемку после реставрации 1974 г., а также анализ Тьерри и С. Тер-Нерсисян (см.: *Der Nersessian S. L'art armenien...* P. 93–97). Нами использована также статья: *Brenk B. Weltgericht // Lexikon der christlichen Ikonographie*. B. 4. Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1972. S. 513–523.

⁷⁰ От их фигур в 1970-е гг. сохранялись фрагменты ног и книга в руках Павла, который определялся по надписи на книге: «В день, когда по благовествованию моему, Бог будет судить тайные дела человека через Иисуса Христа» (Послание к Римлянам 2, 16). Надписи прочтены С. Тер-Нерсисян для супругов Тьерри.

Изображение реки разделяет верхний «небесный» ярус от нижнего. Вся нижняя часть композиции и пространство между ангелами и краями западной стены были покрыты изображением воскресающего кладбища: из гробов вытянутой прямоугольной формы, отменяя крышки, встают *мертвые* на Суд при Втором пришествии Христа. В основном из каждого гроба выходит пара. Почти все фигуры запеленаты в саваны и представлены с протянутыми ко Христу руками. За фигурами ангелов со свитками Н. и М. Тьерри предлагают реконструировать по следам обнаженных маленьких ног над головой воскресающей женщины в левой половине — изображение одного из трубящих ангелов, которые приняты в данной иконографии⁷¹. Судя по реконструкции группы Л.А. Дурново, к свиткам и книгам устремлялись, вытянув руки, восставшие из общего гроба *Адам и Ева*. Сохранились голова и руки Адама. Рядом с головой Адама была не дошедшая до нас надпись «Праотец Адам» (видна как на реконструкции, так и на копии).

Композиция сочетала Страшный Суд и Второе пришествие Христа, что свойственно латинской иконографической редакции. Татевские росписи являются одним из самых ранних, уже сформировавшихся и своеобразных образцов западной иконографии Страшного Суда. Характерными чертами последней являлись появившиеся уже в 800 г., во фресках Мюстайра, воскресающие мертвые и — в тот же каролингский период — ангелы со свитками с текстом. Схема иллюстрировала текст Евангелия от Матфея (24, 30–31), в котором предсказывается Второе пришествие Христа («*Тогда явится знамение Сына Человеческого на небе, и тогда восплачутся все племена земные и увидят Сына человеческого, грядущего на облаках небесных с силою и славою великой; И пошлет Ангелов Своих с трубою громогласною, и соберут избранных его от четырех ветров от края небес до края их*»). В татевской сцене еще нет самого Суда — нет взвешивания душ, но уже есть «огненная река» ада⁷² и стены рая с пальмами, *восстание мертвых из гробов*, которые западные художники особенно любили представлять в сцене Страшного Суда. Хотя «огненная река» ада и «райское дерево» предполагают деление композиции на ад и рай, фигуры мертвых в Татеве не разделены на праведников и грешников. В этом вновь проявляется известный архаизм росписи, так как в родственных образцах каролингского и посткаролингского времени группы праведников и грешников в данной сцене разделены: это и памятники школы Райхенау — самые близкие по иконографии «Бамбергский Апокалипсис» и «Книга избранных евангельских чтений Генриха II» ок. 1000 г. (ил. 13, 7) — с наиболее развитой иконографией, и более ранние каролингские памятники. Татевский вариант с его особенностью изображения мертвых без деления на праведников и грешников обращается к раннему, общему для Запада и Византии

⁷¹ На реконструкции группы Л.А. Дурново здесь изображена запеленатая в саван фигура мертвого, в неестественно изогнутом положении, благодаря чему она и вписывается в небольшое пространство утраченного фрагмента живописи.

⁷² Согласно Тьерри, рядом с ней была надпись «огненная река, в которой...», которая не сохранилась к началу 1970-х гг., мы ее не видели, она видна на схематической реконструкции в НГА.

прототипу, возможно римскому, в котором разделение еще не было обязательным. Он дает возможность точнее представить эволюцию иконографии Страшного Суда.

Однако этому есть и еще одно объяснение. С. Тер-Нерсесян считает, что татевская сцена Страшного Суда иллюстрировала текст Апокалипсиса, который также предсказывает Страшный Суд. Этим объясняется то, что «река ада» в Татеве не «огненная», а синяя, как «вода жизни» из Апокалипсиса (22, 1); неразделенность на ад и рай; на праведников и грешников; присутствие книг жизни и цитата на свитке из Апокалипсиса, а не Евангелия. Этим объясняется и то, что «райское дерево» расположено слева, а не справа, как должно, так как является «древом жизни» из Апокалипсиса (22, 2). Очевидно, что художники, расписавшие Татев, были глубоко осведомлены в иконографии и создали исключительно оригинальный вариант Второго Пришествия Христа, используя различные редакции, иллюстрирующие и Евангелие, и Апокалипсис. Книга Апокалипсиса, наряду с Евангелием, являлась наиболее часто иллюстрируемой книгой на Западе с конца IX в., в преддверии конца света в 1000 г., — начиная с «Апокалипсисов Беатуса» и вплоть до готики⁷³.

Сопоставление сцены Страшного Суда Татева с той же сценой в ахтамарских фресках 915–921 гг., созданных артелью армянских художников, убеждает в том, что они имеют разное происхождение. По мнению С. Тер-Нерсесян,⁷⁴ ахтамарская версия Страшного Суда и Второго пришествия представляет собой византийскую иконографическую схему в зачаточном состоянии, это — наиболее ранняя из известных нам восточных примеров этой сцены. Для византийской иконографии характерны были Этимасия — престол уготованный для Второго Пришествия Христа, — и Деисис на центральной оси композиций — элементы, появившиеся в X в. и отсутствующие в Татеве.

Необходимо сказать несколько слов и об орнаментах росписей. Фрагмент, который сохранился в сцене Омовения младенца, Н. и М. Тьерри считают восточным⁷⁵. В Национальной картинной галерее Армении сохранилась таблица со скопированными художником К. Овумяном орнаментальными мотивами татевской росписи (ил. 24), большинство из которых мы не видели в начале 1970-х гг. Об их происхождении трудно что-либо сказать определенное, во всяком случае, они не привычны для нашего глаза. Один из них из декорации абсиды имитирует кессонированный плафон, такие плафоны встречались в западных, в том числе римских, базиликах. Интересен меандровый орнамент, который виден на архивной фотографии сцены Страшного Суда на западной стене (ил. 2). Почти такой же меандровый пояс отделяет ярус апостолов от яруса Отцов Церкви в абсиде (ил. 1). Он был широко распространен в каролингских

⁷³ Brenk B. «Weltgericht»... S. 513–523; Chadraha R. Apokalypse des Johannes // Lexikon der christlichen Ikonographie... В. I. S.124–142; Нессельштраус Ц. Г. Искусство Западной Европы в средние века. Л. — М., 1964. С. 82–84, 160–161, 164–166, 171–178, 182; Она же. Искусство раннего Средневековья... С. 300–301, 306, 348–351; Романское искусство /Ред. Рольф Томан. Кёльн, 2001. С. 259–262, 272–274, 284, 287, 299, 314, 324, 328–333, 387, 389, 405, 409–410, 413, 419, 442–444.

⁷⁴ Տիր-Ներսեսյանի Ս., Աղթամար, Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1976, էջ 114:

⁷⁵ Thierry N. et J.-M. Peintures murales... P. 204, 235.

и оттоновских (Мюстайр, Гольдбах, Оберцелл, Шальерес) (ил. 6), в том числе северо-итальянских (Галлиано, самый близкий образец) фресках⁷⁶ (ил. 21). Меандр встречается и в восточнохристианских памятниках, но не во фресках, и в другом очертании, в частности, его можно увидеть в Эчмиадзинском Евангелии 989 г.⁷⁷

Иконографическое изучение татевских сцен свидетельствует о том, что они выполнены в западных редакциях и связаны с каролингским наследием. Оно выявляет также архаичность многих элементов, свойственных ранним докаролингским христианским схемам. Архаичность, как покажет и анализ стиля, является существенной чертой школы, из которой происходили художники-«франки». Активное использование ими раннехристианских схем приводит к мысли, что они, скорее всего, происходили из Италии, поскольку на всей территории, жителей которой называли «франками», только в Италии было возможно знакомство с раннехристианскими образцами. Система росписи и иконография сцены Омовения младенца, а также некоторые другие детали говорят о том, что в росписи участвовали и местные, армянские мастера.

Стиль

С художественной точки зрения Татевские фрески производят очень сильное впечатление. Глаз сразу отмечает мастерство моделировки фигур, искусность драпировки, одухотворенность и выразительность образов. Бросается в глаза и необычная для армянского искусства стилистика: отсутствие подчеркнутых цветовых контрастов, гармоничный колорит с мягкими переходами тонов, линейная стилизация, сложные положения фигур. Метко характеризует их Л. А. Дурново: «Очень мягкая тональность фрески с преобладанием чистого голубого цвета, служащего не только фоном, но и цветом многих одежд и деталей, обилие белого, общий графический линейный строй исполнения производят **не совсем обычное впечатление. В других, как современных Татеву, так и позднейших памятниках, подобный колорит больше не встречается**»⁷⁸ (ил. 1, 4, 3, 5, 19).

⁷⁶ *Elbern V. H.* Die bildende Kunst... S. 412–435. Taff.; *Idem.* Die Malerei in ottonischer Zeit // Das frühmittelalterliche Imperium. Baden-Baden, 1968. S. 179–208 (181–183); *Schrade H.* Malerei des frühen... B. I. Abb. 87 a, b; *Dodwell C. R.* Painting in Europe: 800–1200. Pelican History of Art. Harmondsworth, 1971. Pl. 51.

⁷⁷ Матенадаран. Армянская рукописная книга VI–XIV вв. (сост. и авторы текста *В. О. Казарян, С. С. Манукян*). Т. I. М., 1991. Ил. 32. С. 30. Л. А. Дурново пишет о распространенности орнаментов Татева как на Западе, так и на Востоке, не уточняя, в каких именно видах искусства: «Некоторые иконографические черты Татевской росписи — например, размещение отдельных изображений под арками, выбор немногих орнаментальных мотивов и другие штрихи — в известной степени свойственны живописи Западной Европы, они — в равной мере типичны и для Ближнего Востока и для Средиземноморья». См.: *Дурново Л. А.* Очерки... С. 148.

⁷⁸ *Дурново Л.* Очерки..., там же. Н. Котанджян и И. Драмбян в указанной статье на с. 312–313 умалчивают данную характеристику колорита татевских росписей, считая их созданными армянскими пигментами, следовательно и армянскими художниками. Местные пигменты могут свидетельствовать об участии местных художников, но не могут быть аргументом для отрицания факта работы «франков».

Каролингское наследие

Н. и М. Тьерри, имея целью атрибуцию росписей, исключительно скрупулезно проанализировали почерк художников Татева, как-то: технику драпировки, различные ракурсы фигур, типологические приемы изображения рук, черт лица, схемы жестов и поз, особенности архитектурных и предметных деталей, предельно ясно показав их каролингское происхождение⁷⁹. Мы же попробуем охарактеризовать более общие стилистические черты.

Искусство татевских росписей отличается экспрессивностью художественного языка. Она выражена в линейных формах, вытянутых пропорциях, разномасштабности фигур, подчеркнута сложных ракурсах, напряженности жестов, усложненных драпировках и прихотливым декоративном рисунке их краев. Композиции сцен динамичны, все персонажи, независимо от их положения, пронизаны движением. Этот стиль рождается в каролингском искусстве и, развиваясь, приобретает общеевропейский характер в романском искусстве⁸⁰.

Умноженность драпировок одеяний, их «ступенчатые» очертания в гиматиях пророков и Иоанна (ил. 5, 1), орнаментализованная и зигзагообразная линии краев платка Саломии, гиматия пророков, апостолов в абсиде и апостола Павла на западной стене (ср. ил. 16, 5, 15 и 17), перекинутые через руку, словно развевающиеся, остроугольные концы лорума ангелов (ср. ил. 4 и 14, 13, 17) напоминают приемы каролингских и посткаролингских памятников: рукописи школ Ады и Тура, фрески Мюстайра, Маллса (ил. 14) и Оберцелла⁸¹. Драпировки одеяния служанки с младенцем, очерчивая округлость коленей, веерообразно расходятся от левого колена вниз и в стороны, своими изломами выявляя постановку ног сидящей фигуры, — точно так, как в фигуре сидящего на троне Лотаря (ил. 15) в известном Евангелии Лотаря 849–851 гг.⁸² Эта схема встречается в многочисленных рукописях поздне- и посткаролингских школ Тура, Карла Лысого⁸³, Райхенау и др.

Типажи и моделировка образов сравниваются Тьерри с каролингскими и посткаролингскими образцами. Черты татевских ликов несколько геометризваны: у воскресших женщин и служанки очертания подбородка не округлые, а угловатые, четко выделена прямоугольная спинка носа (ил. 16, 19, 23). Подобные лица можно увидеть во фресках Брешии (753 г.), Трира, в школах Тура и Карла Лысого⁸⁴. Добавим, что лики левого пророка в абсиде (ил. 20), Адама (ил. 18), левого ангела и нескольких воскресающих из

⁷⁹ *Thierry N. et J.-M. Peintures murales...* P. 210–234.

⁸⁰ *Elbern V. H. Die bildende Kunst...; Idem. Die Malerei in karollingscher Zeit; Die Malerei in ottonischer Zeit // Das frühmittelalterliche Imperium, Baden-Baden, 1968, S. 115–148, 179–208; Beckwith J. Early Medieval Art. T&H. London, 1977. P. 24–25, 88–94; Dodwell C. R. Painting in Europe 800 to 1200. London, 1971; Нессельштраус Ц. Г. Искусство раннего... С. 231–371, 382–460.*

⁸¹ *Hubert J., Porcher J., Volbach W. F. L'Empire Carolingien, Paris, 1968, pp. 124–140, 141–157; Grabar A. und Nordenfalk K. Das frühe... S. 74–75.*

⁸² *Ibid. S. 150.*

⁸³ *Elbern V. H. Die Malerei... S. 142, 144; Dodwell C. R. Painting... Pl. 40–42, 60.*

⁸⁴ *Thierry N. et J.-M. Peintures murales... P. 221–226; Hubert J., Porcher J., Volbach W. F. L'Empire... P. 20–21, 124–157; A. Grabar A. und Nordenfalk K. Das frühe... S. 74.*

Страшного Суда (ил. 4) своей особой конструктивностью и экспрессивностью находятся в непосредственном родстве с образами фресок Галлиано 1007 г. в Северной Италии⁸⁵ (ил. 21, 18).

Продолжая ряд сравнений, отметим, что и сложная S-образная поза сидящего пастуха на северной стене (ср. ил. 3, 9 и 8), и «согбенный» дугообразный силуэт ангелов из Страшного Суда (ил. 4) также имеют свои прототипы в каролингских образцах: Мюстайр (ил. 11), миниатюры школ Карла Великого, Карла Лысого, Тура и Корби⁸⁶. Последний встречается и во фресках нижней церкви Сан-Клементе в Риме (ил. 10).

Цветовая гамма Татева характеризуется непривычным для армянских памятников обилием белого. Основными цветами росписи были охра нескольких оттенков, вишневый, белый, серый, бирюзово-зеленый, голубой и синий⁸⁷. Фон — белый, голубо-синий или бирюзово-зеленый. Прорисы нанесены черным, серым или темно-вишневым контуром. Белый и синий являются не только фоном, но и цветом фрагментов изображений. Этот спокойный, «притушенный» колорит перекликается с излюбленной колористической гаммой росписей каролингского и посткаролингского периодов в Трире, Оксерре, Мюстайре, Оберцелле, с итальянскими памятниками в Брешии, Санта-София в Беневенто, Сан-Винченцо в Галлиано, с фресками в Аоста IX–XI вв.⁸⁸ (ср. ил. 1, 4, 3, 5, 19 и 21, 11). Он отличается от армянских памятников IX–XI вв., для которых характерен определенный, «звучный», яркий цвет.

Синим покрывали фоны художники мозаик и фресок Рима IX в.: церковь Санта-Прасседе, Санта-Чечилиа, капеллы Сан-Зено, нижней церкви Сан-Клементе⁸⁹. А «притушенная» живопись под стать татевской характерна для большинства итальянских росписей IX–XI вв., о которой можно судить по довизантийскому слою фресок XI в. церкви Сант-Анджело-ин-Формис в Капуе⁹⁰.

⁸⁵ *Bologna F.* Die Anfänge der italienischen Malerei, Dresden, 1964, Abb. 8–11; *Grabar A. und Nordenfalk K.* La peinture romane de onzième ou treizième siècle. Geneve, 1958. P. 40, 41.

⁸⁶ *Elbern V. H.* Die bildende Kunst... Abb. S. 118, 137; *Dodwell C. R.* Painting... Pl. 26, 28; *Thierry N. et J.-M.* Peintures murales... P. 216–221; *Beckwith J.* Early Medieval... Ill. 44, 61; *Hubert J., Porcher J., Volbach W. F.* L'Empire... P. 136–139, 144–145, 150–155.

⁸⁷ Для синих и бирюзово-зеленых тонов использована, как показали анализы, ляпись-лазурь.

⁸⁸ *Grabar A. und Nordenfalk K.* Das frühe... S. 55, 56, 72–79; *Hubert J., Porcher J., Volbach W. F.* L'Empire... P. 20–21, 135–137, 150–154; *Bologna F.* Die Anfänge... Abb. 1–3, 7–11; *Ragghianti C. L.* L'arte in Italia. V. II. Roma, 1968. Ill. 24, 383–385, 537–539, 877–879. P. 533, 838. В указанных европейских памятниках, как и в Татеве, господствует мягкость цветовых переходов. Предпочтительнее отдается голубому и бирюзово-зеленому (Галлиано) или охре (Мюстайр), которые словно вплавлены во все цвета и создают бирюзовый или охристый колорит.

⁸⁹ *Grabar A. und Nordenfalk K.* Das frühe... S. 22, 40–43, 51; *Wilpert J.* Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV bis zum XIII Jahrhundert. Freiburg im Breisgau, 1916. B. 3. Taf. 114–116. B. 4, Taf. 140, 172, 209–212, 216, 217; *Ragghianti C. L.* L'arte in Italia... Ill. 507, 508, 512–516. Эти памятники сравнимы с Татевом и некоторыми чертами моделировки фигур.

⁹⁰ *Grabar A., Nordenfalk K.* La peinture... P. 34–37. Фрески покрывают абсиду, абсидиолу и левую стену нефа, они не записаны приглашенными позднее византийскими мастерами.

Классицизирующая линия

Как иконография, так и стиль татевских росписей наделены такими чертами, которые архаичны для X в. и сравнимы с монументальной живописью Равенны, Салоник и Кипра. Искусство VI–VII вв. считается классическим для христианского искусства, поэтому названные архаическими, эти черты скорее можно определить как классицистические. В отличие от художников школы Райхенау, авторы татевских росписей не утрируют экспрессивность стиля и в определенной мере сохраняют правильность и пластичность классических форм. В татевских ликах священных фигур внутреннее совершенство выражено во внешней физической красоте, они не аскетичны и не строги (ил. 20, 19, 23). В образе правого ангела из Страшного Суда — и в лике, и в позе — словно воскрешен образ архангела Гавриила из абсидной мозаики церкви Панагии Ангелоктисты в с. Кити на Кипре (ср. ил. 4, 19 и 22, 12). А в лике одного из ангелов сцены Благовестия пастухам — образ архангела Михаила из той же мозаики⁹¹ (ср. ил. 23 и 12). Они полны спокойствия и умиротворения, в них слышны отзвуки классичности, свойственной, согласно Э. Панофскому, средневековым «малым ренессансам»⁹². Лик правого ангела, самый прекрасный (ил. 19) из сохранившихся в росписях образов, сравним и с ликом Гавриила (так называемый «Прекрасный ангел» к. VI — I пол. VII в.) из фресок Санта-Мария-Антиква в Риме⁹³. С позиций классицизирования правомерно сравнение татевских росписей с вышеупомянутыми римскими памятниками монументальной живописи IX в. периода «пасхалиевского ренессанса», для которых характерно обращение к памятникам VI–VII вв.⁹⁴ К средневековым «малым ренессансам» относятся также «каролингское» (IX в.) и «оттоновское» (X в.) «Возрождения», также обращающиеся для создания нового искусства к памятникам VI–VII вв., несущим в себе классические традиции. Таковые всегда были живы в итальянских средневековых памятниках, в частности, в названных выше фресках Маллса и Галлиано, к которым, по нашему мнению, татевские фрески ближе, чем к искусству школы Райхенау. Образы и композиция фрески западной стены в Татеве (ил. 4) сравнимы со сценой Вознесения нижней церкви Сан-Клементе в Риме⁹⁵ (ил. 10), в создании которой, согласно Й. Вильперту, участвовали каролингские мастера⁹⁶. Динамичность

⁹¹ *Stylianou A.* Cyprus. Byzantine Mosaics and Frescoes. New York, 1969. Pl. III–IV; *Лазарев В.* История византийской живописи, М., 1986. Т. I. С. 41. Т. II. Табл. 45–46; *Манукян С.* О тенденции архаизации в армянской живописи X в. // Научные сообщения, Государственный музей искусства народов Востока, Вып. X, М., 1978. С. 38–46.

⁹² *Panofsky E.* Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm, 1960.

⁹³ *Попова О. С.* Пути византийского искусства. М., 2013. С. 135–139.

⁹⁴ *Dodwell C. R.* Painting in Europe... P. 10–14. Pl. 2, 3, 5, 141; *Grabar A. und Nordenfalk K.* Das frühe... S. 46–47; *Chatzidakis M. und Grabar A.* Die Malerei im frühen Mittelalter // *Epochen der Kunst.* B. 4. 1965. S. 50–51.

⁹⁵ *Dodwell C. R.* Painting in Europe... P. 125–126; *Osborne J.* The christological scenes in the nave of the Lower Church of San Clemente, Rome // *Medieval Lazio, Studies in architecture, painting and ceramics, Papers in Italian Archaeology III.* BAR International Series 125. 1982. P. 237–285; *Idem.* Early Mediaeval Wall-Paintings in the Lower Church of San Clemente, Rome // *A Garland Series Courtauld Institute of Art.* New York-London, 1984. P. 23–96.

⁹⁶ *Wilpert J.* Die römischen... B. 3. S. 526.

композиций и фигур, взволнованность образов, подчеркнутые усложненным движением тел, скошенностью глаз, жестами рук, словно концентрирующих в себе эмоциональное состояние персонажей,— эти существенные черты стиля объединяют фрески Сан-Клементе, Татева и упомянутые каролингские, оттоновские, североитальянские памятники.

Художественный язык, оригинальная иконография, в определенной мере классический дух образов Татева не имеют аналогий в армянском искусстве и сближаются с теми итальянскими памятниками монументальной живописи IX–X вв., которые несут в себе и каролингские, и классические традиции VI–VII вв.

Вместо заключения

Нам представляется, что мастерами-«франками», расписавшими вместе с армянскими художниками Татевский собор, являлись выходцы из Италии, где была возможность ознакомиться как с «классическим» искусством VI–VII вв., так и с каролингским. В пользу такого мнения говорят следующие аргументы. Все те иконографические и стилистические особенности, которые были характерны для каролингских и посткаролингских школ, в том числе для Райхенау и для татевских фресок (рассмотренные в статье Тьерри и нами выше), свойственны также памятникам итальянских мастеров. Это касается особенно тех памятников, которые находились в Северной Италии и Риме, входящих в Каролингскую, позже в Оттоновскую империю⁹⁷. С другой стороны, связи Армении с Италией исторически были более древними и постоянными, чем с какой-либо другой западноевропейской страной или народом⁹⁸. И если Сюник уже с конца IX в. имел контакты с Италией, откуда в Армению были привезены захороненные в татевском соборе мощи свв. Петра и Павла, то, вероятнее всего, именно из Италии епископ Акоп мог пригласить художников. Известно, что в X в. Италия была ареной войн, и итальянские художники, за неимением работы на родине, искали ее в заальпийских и прочих странах⁹⁹, в нашем случае они получили заказ в Армении.

В X в. армянское искусство переживало расцвет после долгого арабского ига. Бурно развиваясь, оно использовало в качестве образца искусство VI–VII вв.¹⁰⁰ — классики средневековья. Обращением к этому периоду татевские росписи вошли в основную линию развития армянского искусства.

⁹⁷ В 843 г. по Верденскому договору Каролингская империя делится на три части, между внуками-преемниками Карла Великого. Северная Италия оказывается в королевстве одного из них — Лотаря. Оттон I (912–973) вновь объединил все части распавшейся Каролингской империи и, точно так, как в прошлом, Карл Великий, захватив Северную Италию и Рим, в 962 г. основал «Священную Римскую империю» германской нации, которая просуществовала до XI в. Таким образом, Северная Италия и Рим в IX–X вв. находились в орбите влияния каролингов и их преемников оттонов.

⁹⁸ *Thierry N. et J.-M. Peintures murales...* 185–186, 186; *Zekiyani B. L. Gli Armeni e l'Occidente // Gli Armeni in Itali (Coordinamento... B. L. Zekiyani), De Luca Ed. d'Arte, 1990. P. 24; Հայերն Իտալիայում // Տեւի գերկիրն Իտալիոյ. Հայ-Իտալական բարեկամութեան օրեր, Երևան, 2005, էջ 71–75: Roma-Armenia (a cura di *Mutafian C.*), Ed.de Luca, 1999.*

⁹⁹ *Toesca P. Storia dell'arte Italiana, Il medioevo. Torino, 1927. P. 413.*

¹⁰⁰ *Манукян С. О тенденции архаизации... С. 38–46.*

Սեյրանուշ Մանուկյան

*ԵՊՀ, հայ արվեստի պատմության
և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոն
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ*

Տաթևի որմնանկարները (930 թ.)

Հոդվածը նվիրված է Տաթևի վանքի Սուրբ Պողոս-Պետրոս եկեղեցու այժմ փաստացի կորսված որմնանկարներին: Հեղինակը նպատակ է ունեցել վերստեղծել որմնանկարների նկարագիրը՝ 40 տարվա ընթացքում հավաքված նյութերի հիման վրա: Արժարժված են հուշարձանի նկարագրման համակարգի, պատկերագրության և ոճի առանձնահատկությունները: Ըստ Ստեփանոս Օրբելյանի, որմնանկարները կատարվել են «ի հեռաւոր աշխարհէ ֆրանգ ազգաւ» նկարիչների կողմից: Հեղինակը՝ բազմակողմանի ուսումնասիրության հիման վրա, եզրակացնում է, որ այստեղ հայ վարպետների հետ մեկտեղ աշխատել են Իտալիայից եկած նկարիչները:

Seyranush Manukyan

*YSU, UNESCO Chair of History and
Theory of Armenian Art
Institute of Art of NAS RA*

Murals of Tatev (930)

The article is devoted to the frescoes of SS. Paul-Peter Church of the Tatev monastery factually lost at present. The author had an intention to recreate description of the wall-paintings on the basis of the material compiled during forty years. It touches upon the specifications of iconography and style, illustration system of the monument. According to Stepanos Orbelyan, the murals have been executed by “frang” painters (in Old Armenian “i heravor ashxharhe frang azgav”). Taking into consideration comprehensive and multilateral studies the author concludes that here Italian painters have worked alongside with the Armenian painters.

Список иллюстраций

- Ил. 1. Христос, пророки, апостолы. Фрески абсиды Татева
- Ил. 2. Вид западной стены. 1950-ые гг. Фрески Татева
- Ил. 3. Омовение Младенца и Благовестие пастухам (реконструкция).
Фрески северной стены Татева. НГА
- Ил. 4. Страшный Суд (реконструкция). Фрески западной стены Татева. НГА
- Ил. 5. Фрагменты ног Христа в конхе и фигуры пророков. Фрески абсиды Татева
- Ил. 6. Христос, апостолы. Фрески абсиды капеллы Шальерес близ Муатье, XI в.
- Ил. 7. Воскресение мертвых и Страшный Суд. Книга избранных Евангельских чтений Генриха II, ок. 1000 г. Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Clm. 4452, fol. 201v-202
- Ил. 8. Фрагмент миниатюры с фигурой монаха. Сакраментарий, 870 г., школа Корби (Сен-Дени)
- Ил. 9. Благовестие пастухам (рис. Н. Тьерри), северная стена Татева; Благовестие пастухам, Книга Евангельских чтений Генриха II, fol. 8v; Благовестие пастухам, Бамбергский Апокалипсис, fol. 63v
- Ил. 10. Фрагмент сцены Вознесения. Фреска Нижней ц. Сан-Клементе, Рим, IX в.
- Ил. 11. Сцена Исцеления. Фреска церкви Иоанна, Мюстайр, Швейцария, IX в.
- Ил. 12. Богоматерь с архангелами Михаилом и Гавриилом. Фрагмент абсидной мозаики церкви Панагии Ангелоктисты. Кити, Кипр, I пол. VII в.
- Ил. 13. Страшный Суд. Бамбергский Апокалипсис, ок. 1000 г. Бамберг, Государственная библиотека, Msc. Bibl. 140. fol. 53
- Ил. 14. Христос с архангелами. Фрагмент фрески церкви Сан-Бенедетто в Малсе, Северная Италия, ок. 881 г.
- Ил. 15. Сидящая фигура служанки с Младенцем, фреска Татева; сидящая фигура Лотаря, Евангелие Лотаря, 849–851 гг., школа Тура. VnF
- Ил. 16. Фрагмент головы Саломии с Младенцем. Фреска северной стены Татева
- Ил. 17. Евангелист Марк. Евангелие Ады, ок. 800 г., Придворная школа Карла Великого. Трир, Городская библиотека, cod. 22, fol. 59v
- Ил. 18. Фрагмент головы пророка Иеремии из Галлиано; фрагмент головы архангела Михаила из Галлиано; фрагмент головы Адама фрески западной стены Татева
- Ил. 19. Прекрасный Ангел. Фреска западной стены Татева
- Ил. 20. Фрагмент головы пророка под аркой. Фреска абсиды Татева
- Ил. 21. Пророк Иеремия. Фреска церкви Сан-Винченцо в Галлиано. Северная Италия, ок. 1000 г.
- Ил. 22. Архангел Гавриил. Фрагмент мозаики церкви Панагии Ангелоктисты. Кити, Кипр, I пол. VII в.
- Ил. 23. Фрагмент благовествующего ангела. Фреска северной стены Татева
- Ил. 24. Орнаменты (документальные копии). Фрески Татева. НГА
- Ил. 25. Фреска западной стены Татева. Современное состояние



1



2



3



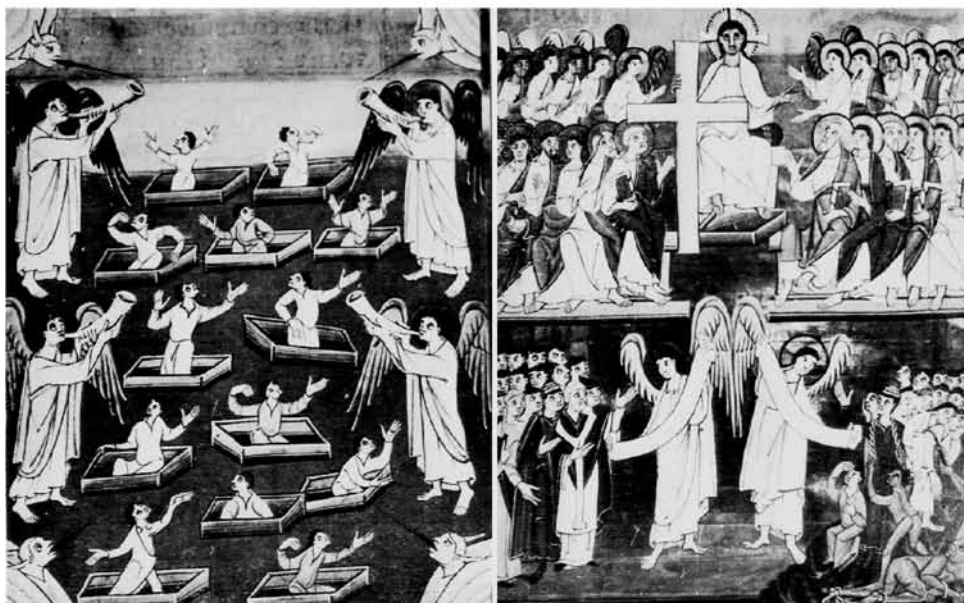
4



5



6



7



8



9



10



11



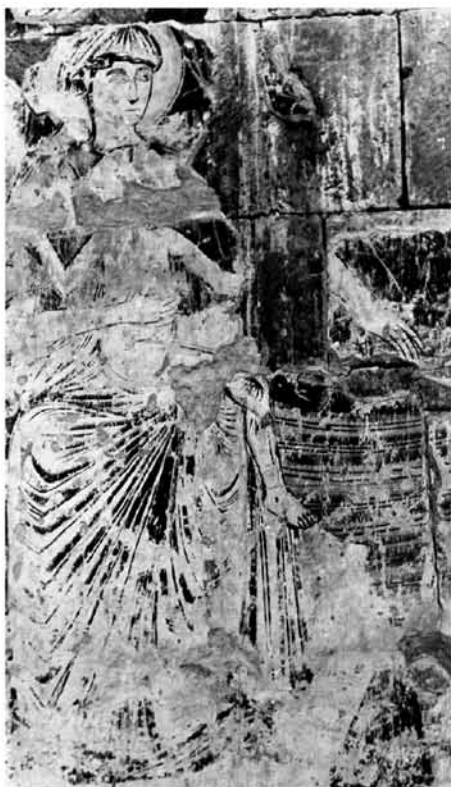
12



13



14



15



16



17



18



19



20



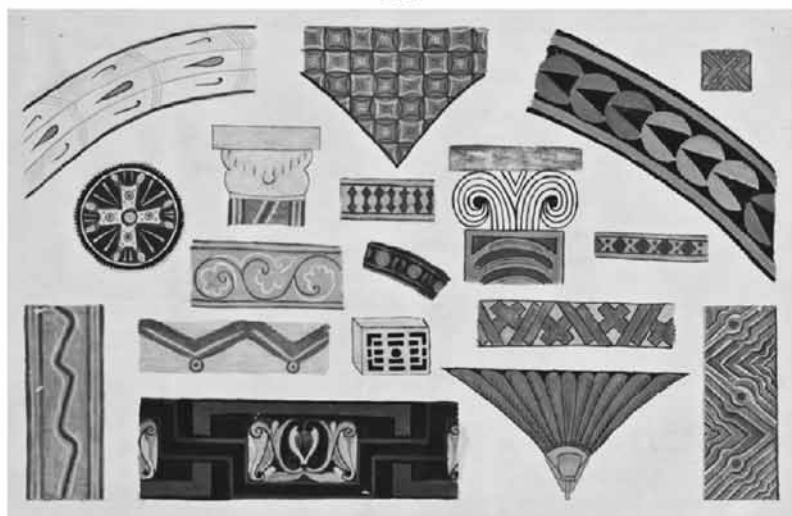
21



22



23



24



25