

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Государственный институт искусствознания

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ АРХИТЕКТУРЫ И СТРОИТЕЛЬНЫХ НАУК
Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства
ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Кафедра ЮНЕСКО истории и теории искусства

Министерство культуры Республики Армения
Союз армян России

Материалы
Международного симпозиума

**АРМЕНИЯ — РОССИЯ:
ДИАЛОГ В ПРОСТРАНСТВЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

15–16 ноября 2010

Նյութեր
Միջազգային գիտաժողովի

ՀԱՅԱՍՏԱՆ — ՌՈՒՍԱՍՏԱՆ
ԵՐԿԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ
ՏԱՐԱԾՔՈՒՄ

Materials of the
International Symposium

**ARMENIA — RUSSIA:
THE DIALOGUE IN THE SPACE
OF ARTISTIC CULTURE**

МОСКВА – 2010

Редакционная коллегия:

З.А. Акопян, А.Ю. Казарян (ответственный редактор),
С.В. Тарханова, Л.Б. Чугасзян

Оргкомитет симпозиума:

д. иск., советник РААСН Армен Юрьевич Казарян (председатель),
д. иск., профессор Левон Бабкенович Чугасзян,
Гагик Вагаршакович Габриелян

Симпозиум проводится при поддержке
Фонда Арама Хачатуряна

Спонсор симпозиума

Группа компаний Ташир (Tashir Group)



Информационный спонсор:

Телеканал «Культура», г. Москва
Телекомпания «ШАНТ», г. Ереван

ПРОГРАММА СИМПОЗИУМА

Москва, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер. 5.

15.11.2010

Открытие 10:30

Ведущий — А.Ю. Казарян

Выступления:

Д.В. Трубочкин — д. иск., проф., директор Государственного института искусствознания Минкультуры РФ (далее — ГИИ Минкультуры РФ).

И.А. Бондаренко — д. архит., проф., член-корр. РААСН, директор НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства РААСН (далее — НИИТИАГ РААСН).

Л.Б. Чугасзян — д. иск., проф., зав. кафедрой ЮНЕСКО истории и теории искусства ЕГУ.

Г.В. Габриелян — Союз армян России.

Пленарное заседание:

Ведущие — Ирина Скворцова и Левон Чугасзян

Тер-Мартirosов Феликс Иванович (Ереван). Вопрос армяно-российских исследований древних культур.

Григорян Нора Андреевна (Москва). Армяно-российское взаимодействие в области науки и искусства.

Тер-Минасян Ануш Ашотовна (Ереван). Островок русского искусства в Ереване.

КОФЕ-БРЕЙК

Акопян Левон Оганесович (Москва). Армянское осмогласие и хаэы в контексте аналогичных восточнохристианских систем.

Шукуров Шариф Мухаматович (Москва). Проблема генезиса башенных сооружений на территории Ирана, Кавказа, России.

Айказун Григорян Ашот (Ереван). Роль армянских мастеров-строителей и архитекторов в процессе русско-армянских культурных связей.

СЕКЦИЯ 1. Историография. Искусство Средних веков:

Ведущие — Ирина Гаюк и Армен Казарян

Амаякян Симон Геворкович (Ереван). Борис Борисович Пиотровский и Армения.

Тарханова Светлана Валерьевна (Москва). Армянские мозаики в Иерусалиме. Стилистические и технические особенности.

Саргсян Татевик Эдуардовна (Симферополь) Армянский храм Спасителя в Крыму и его сюжетные рельефы. К научному наследию А.Л. Якобсона.

Чугасзян Левон Бабкенович (Ереван). «Страшный суд» в творчестве армянских художников средневековья.

Пищулина Виктория Владимировна (Ростов-на-Дону). Храмы с вписанной апсидой в бассейне р. Кубань и строительная деятельность армянских мастеров из Кафы в XI–XIII вв.

ПЕРЕРЫВ

СЕКЦИЯ 2. Искусство Нового и Новейшего времени 15:00

Ведущие — Виктория Пищулина и Карен Бальян

Липоян Лилит Суреновна (Ереван). Архитектура русских поселений Армении.

Комашко Наталья Игнатьевна (Москва). Русские иконы в собрании музеев Эчмиадзина.

Баева Ольга Владимировна (Ростов-на-Дону). Вклад армянских художников в расцвет изобразительного искусства на Дону (рубеж XIX–XX вв.).

Иванова-Ильичева Анна Михайловна (Ростов-на-Дону). Произведения городского архитектора Нахичевани-на-Дону Н.Н. Дурбаха.

Веселова София Сергеевна (Москва). Архитектор А.О. Таманян. Московский период творчества (1910-е — начало 1920-х гг.).

КОФЕ-БРЕЙК

СЕКЦИЯ 2. Искусство Нового и Новейшего времени:

Ведущие — Сейрануш Манукян и Шариф Шукуров

Зограбян Шушаник Геворковна (Ереван). Вардкес Суренянц и русская культура.

Варданян Сатеник Владимировна (Ереван). Образ Иисуса Христа. Отражение традиций русской живописи второй половины XIX века в творчестве Егише Татевосяна.

Таманян Айк Александрович (Ереван). Нардом – оперный театр в Ереване: предыстория, становление, влияния.

Казарян Армен Юрьевич (д. иск., Москва). Творческий метод Александра Таманяна и архитектурная идея Народного дома в Ереване.

Сорокин Игорь (Саратов). Павел Кузнецов: армянский вектор.

16.11.2010

СЕКЦИЯ 1. Историография. Искусство Средних веков

10:30

Ведущие — Наталья Комашко и Феликс Тер-Мартirosов

Акопян Заруи Аветисовна (Ереван). Воплощение образов «Рая» и «Мира» в средневековой пластике Армении и Древней Руси.

Манукян Сейрануш Сосовна (Ереван). Общие особенности иконографии сцены Успения Богоматери в армянском и русском искусстве.

Чугасян Сатеник Левоновна (Ереван). О художественном убранстве киликийского Евангелия XIII века из собрания Матенадарана им. М.Маштоца в Ереване (рук. № 9422).

Седов Владимир Валентинович (Москва). Внутренние аркатуры в куполах храмов византийского мира.

Петросян Меружан Воронцович (Симферополь) Рукопись книги О.Х. Халпахчяна «Архитектура крымских армян».

КОФЕ-БРЕЙК

СЕКЦИЯ 2. Искусство Нового и Новейшего времени:

Ведущие — Ануш Тер-Минасян и Игорь Сорокин

Аракелян Микаэл Гегамович (Ереван / Иерусалим). Новоджувльфинский период в творчестве живописца Аствацатура (Богдана Салтанова).

Хачатрян-Паладян Нелли Александровна (Париж) Русская и армянская живопись первой половины XIX века. Грани романтизма.

Скворцова Ирина Николаевна (Минск). Роль армянских мастеров в становлении художественного шелкоткачества на белорусских землях во второй половине XVIII — начале XIX столетий.

Гаюк Ирина Яковлевна (Львов). Итоги работы над «Иллюстрированной энциклопедией армянской культуры в Украине»: материалы, актуальные вопросы, проблемы.

Печёнкин Илья Евгеньевич (Москва) Архитектурное наследие Закавказья глазами теоретиков и практиков эпохи историзма.

Гаспарян Мариетта Арташесовна (Ереван). Роль российского архитектурного образования в развитии армянской архитектуры XIX и первой трети XX века.

ПЕРЕРЫВ

СЕКЦИЯ 2. Искусство Нового и Новейшего времени

14:30

Ведущий — Ольга Баева и Левон Акопян

Игитян Гаяне Генриховна (Москва). Армяно-российский диалог в советском и современном искусстве: династия Бажбеук-Меликян.

Слабуха Александр Васильевич (Красноярск). В Сибири — из Армении. об архитектурном творчестве Г.Б. Кочара и М.Д. Мазманяна в Норильлаге.

Бальян Карен Владиленович (Москва). Архитектура свободных форм

Волчок Юрий Павлович (к. архит., Москва). Архитектоника большого времени. Образы Армении и сложение понятия «современность». Взгляд из России.

Есяянц Армен Вальтерович (Ереван). Портреты представителей русской интеллигенции в творчестве художника Арутюна Галенца.

КОФЕ-БРЕЙК

СЕКЦИЯ 2. Искусство Нового и Новейшего времени:

Ведущие — Анна Иванова-Ильичева и Ашот Григорян

Оганисян Артур Агасиевич (Ереван). «Ода миру» Хорена Тер-Арутюна.

Манискалко (Рещикова) Юлия Валентиновна (Санкт-Петербург / Палермо). Черты традиционализма в творчестве скульптора Левона Лазарева.

Костина Ольга Владимировна (Москва). Скульптор Георгий Франгулян: кавказские истоки пластического мышления.

Габриэлян Нина Михайловна (Москва). Диалог культур в живописи Бориса Отарова (1916–1991 гг.).

Вяткина Наталья Федоровна (Москва). Учитель и ученик. Два взгляда на Армению.

Ерзнкян Анна Юрьевна, Ерзнкян Рубен (Ереван). Роль взаимодействия двух культур (о творческом пути видного кинорежиссера Юрия Ерзнкяна).

Подведение итогов.

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ

Айказун Григорян Ашот

д. архит., профессор, Национальный музей-институт архитектуры Армении

РОЛЬ АРМЯНСКИХ МАСТЕРОВ-СТРОИТЕЛЕЙ И АРХИТЕКТОРОВ В ПРОЦЕССЕ РУССКО-АРМЯНСКИХ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

Русско-армянские культурные связи берут начало с эпохи средневековья. В течение IX–XI вв. и после в городах России (Киев, Москва, Новгород, Казань, Астрахань, С. Петербург, Новый Нахичевань, Армавир, Ставрополь, Екатериноград, Грозный и др.) появляются армянские колонии, где среди прочей деятельности армян выделяется также культурная.

Почитание св. Григория Просветителя и св. Рипсима, особо популярное на Руси с X в., находят отражение в летописи русской церкви (храм Спаса Нередицы (1198 г.), Хутынская обитель (1445 г.), собор Василия Блаженного в Москве (1550–60-е гг.), церковь св. Григория Просветителя и др.). Многие армянские строители, каменотесы, художники-мастера принимали участие в этом процессе.

Начиная с XVIII–XIX вв. ощущается влияние новых стилистических направлений в русско-армянских архитектурных взаимосвязях. С одной стороны, российские архитекторы и строители возводят здания и сооружения (жилые дома, замки, церкви, торговые и производственные здания) для армянской колонии (в России и присоединенной к России Восточной Армении). А с другой, армянские архитекторы, которые получили образование в Санкт-Петербурге и в Москве, проектируют и возводят здания и сооружения в России, в Закавказье и в Армении. Этот процесс продолжается после установления Советской власти в России и Армении.

С 1990-х гг. начинается новый этап в русско-армянских архитектурных связях, обусловленный деятельностью специалистов, получивших образование и обосновавшихся в России.

Русско-армянские архитектурно-строительные отношения можно сгруппировать по следующим периодам: исторический (IX–XII вв.), средневековый (XIII–XVIII вв.), досоветский (1800–1920-е гг.), советский (1920–1990-е гг.) и современный (с 1990 г. по сей день).

Подобная периодизация даст возможность исследовать русско-армянские архитектурные связи с точки зрения исторического, теоретического, стилистического, типологического, творческого наследия, взаимовлияний, определения путей дальнейшего сотрудничества, сферы научно-практического и образовательных проектов. Это в свою очередь будет способствовать процессу познания, развития и укрепления сотрудничества российско-армянских культурных и, в частности, архитектурных связей.

Акопян Заруи Аветисовна

к. иск., кафедра ЮНЕСКО истории и теории искусства ЕГУ

ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗОВ «РАЯ» И «МИРА» В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ПЛАСТИКЕ АРМЕНИИ И ДРЕВНЕЙ РУСИ

В специальной литературе не раз затрагивался вопрос о влиянии внешней декорации церкви Св. Креста на острове Ахтамар на скульптурное убранство владимиро-суздальских храмов (Н. Марр, И. Орбели, Н. Брунов, В. Лазарев). Научная дискуссия о восточных или западных корнях декорации владимиро-суздальских храмов идет давно, однако общий замысел и образ ансамбля, все же, говорят в пользу восточнохристианских истоков. Сопоставление некоторых древнерусских и армянских храмов выявляет

поразительное сходство образно-символического замысла. Обобщая идейный замысел внешнего убранства таких памятников как Звартноц (642–662 гг.), Ахтамар (915–921 гг.), Дмитриевский собор во Владимире (нач. XII в.), можно сказать, что в них наиболее полно воплотился символический и визуальный образ «Мира», или «Рая».

«Мир» - это мир идеальный, по подобию которого строится и мир людей. Скульптурное убранство храмов Звартноца, Ахтамара и св. Дмитрия во Владимире, выражая именно такую установку, является программным документом эпохи. Для Армении блестящей эпохой был VII в., а также X в., когда после почти двухсотлетнего арабского владычества были созданы все условия для возрождения армянского государства; переломной в истории Руси была и эпоха владимиристо-суздальских князей. Только выдающимся эпохам присущи цельные, совершенные в своем архитектурно-пластическом и религиозно-духовном выражении памятники, которые на протяжении долгих веков являются символами и выразителями культурного наследия народа.

Акопян Левон Оганесович
д. иск., ГИИ Минкультуры РФ

АРМЯНСКОЕ ОСМОГЛАСИЕ И ХАЗЫ В КОНТЕКСТЕ АНАЛОГИЧНЫХ ВОСТОЧНОХРИСТИАНСКИХ СИСТЕМ

В армянском музыкознании и, шире, в армянском общественном сознании утвердилось мнение, будто хазы — знаки, фигурирующие над текстами духовных песнопений в средневековых рукописях, — нуждаются в расшифровке: когда их значение, утраченное за последние несколько веков, будет восстановлено, нам откроются забытые сокровища национального искусства. Проблеме расшифровки хазов посвящена обширная литература, в которой труды серьезных ученых соседствуют с работами дилетантского и даже откровенно лженаучного характера. В действительности проблема хазов во многом надуманна и, во всяком случае, заключается отнюдь не в их расшифровке. Хазы — всего лишь армянская разновидность византийской невменной нотации, от которой произошли и другие аналогичные средневековые системы, по большей части хорошо изученные; соответственно то, что известно об этих системах, в значительной степени относится и к хазам. Нельзя упускать из виду, что армянское духовное песнетворчество, представленное прежде всего жанром шаракана (духовного гимна), имеет общие корни с церковно-певческими традициями, развивавшимися в других регионах христианского мира. Оно также основано на системе восьми мелодических моделей — гласов; армянское осмогласие в некоторых отношениях своеобразно и отличается от аналогичных «соседних» систем, но сам принцип опоры на ограниченное число стандартных мелодических моделей действителен и для шараканов. Подлинная проблема заключается в том, чтобы осознать суть осмогласия как особого рода идеи (в своей основе единой для всего христианского мира), выявить параметры, определяющие своеобразие армянского осмогласия, осуществить систематизацию гласов и их разновидностей и исследовать функцию хазов как системы-«посредника» между исходными гласовыми конфигурациями (известными церковному певчему и поэтому не нуждавшимся в письменной фиксации) и конкретными песнопениями — результатом приспособления этих конфигураций к различным по объему, распределению акцентов и синтаксической структуре словесным текстам (именно такую функцию выполняли невменные знаки в других церковно-певческих традициях).

Амаякян Симон Геворкович
Институт археологии и этнографии НАН РА

БОРИС БОРИСОВИЧ ПИОТРОВСКИЙ И АРХЕОЛОГИЯ АРМЕНИИ

Деятельность выдающегося археолога, лауреата государственных премий, академика, заслуженного деятеля науки Б. Б. Пиотровского неразрывно связана с Арменией. Свои первые полевые исследования в Армении он предпринял сразу после окончания историко-лингвистического факультета Ленинградского университета, летом 1930 г. Две его статьи, посвященные циклопическим крепостям Армении, не потеряли своей актуальности до сих пор. В 1939 г., с раскопками Кармир-Блура начинается новый этап в биографии ученого. Он все свои силы посвящает исследованию истории и культуры Ванского царства, издав множество книг и статей, которые стали фундаментальными для изучения проблемы образования армянского народа, а также истории урартской цивилизации. Б.Б. Пиотровский прошел выдающуюся школу у таких учителей как Н.Д. Филтнер, В.В. Струве, А.А. Миллер, Н.Я. Марр и И.А. Орбели, и в 1950–1970-е гг. в Ереване ему самому удалось сплотить вокруг себя одаренных молодых сотрудников, которые впоследствии стали его учениками в Ленинграде, в частности в Эрмитаже, директором которого он являлся долгие годы. В итоге, в Армении образовалась новая археологическая школа, которая продолжает свою деятельность и в настоящее время.

Аракелян Микаэл Гегамович

к. иск., Матенадаран им. Маштоца, Институт азиатских и африканских исследований Иерусалимского Еврейского университета

НОВОДЖУЛЬФИНСКИЙ ПЕРИОД В ТВОРЧЕСТВЕ ЖИВОПИСЦА АСТВАЦАТУРА (БОГДАНА САЛТАНОВА)

О московском периоде творчества живописца Богдана Салтанова написано не мало научных трудов, опубликованных как на армянском, так и на русском языках. Известно, что в 1666 г. по приглашению царя Алексея Романова в Москву прибыл армянский мастер из Новой Джульфы, по имени Танриверан (арм. «Аствацатур», т.е. «Богом данный»). Уже через семь лет, приняв православие, Аствацатур возглавляет художественные мастерские Оружейной палаты и становится известным под именем Богдана Салтанова.

В представляемом докладе, впервые предпринимается попытка освятить практически не изученный новоджувльфинский период творчества мастера Аствацатура. В ходе исследования новоджувльфинской школы армянской миниатюрной живописи первой половины XVII в. были обнаружены и атрибутированы миниатюры из десяти Четвероевангелий, принадлежащих перу и кисти Аствацатура. В настоящее время эти рукописи хранятся в собраниях Матенадарана (Ереван), Первопрестольного Эчмиадзина, библиотеки монастыря Святых Яковов (Иерусалим), монастыря Спасителя (Исфган) и Апостольской библиотеки (Ватикан). Колофоны этих манускриптов содержат сведения, подтверждающие, что художник Аствацатур иллюстрировал лицевые миниатюры в скрипториях Новой Джульфы в период между 1630–1660 гг.

На основе проведенных исследований выдвигается версия, о том, что Аствацатур и Богдан Салтанов, являются одним и тем же мастером. Что подтверждается отсутствием упоминаний имени Аствацатура в колофонах иллюминированных рукописей, созданных в Персии после 1660 г., и появлением его имени в списках художников, принимавших участие в работах над фресками ряда церквей в Новой Джульфе (до 1664 г.).

Немаловажным фактором, подтверждающим актуальность данного исследования, является сравнительный анализ стилей исполнения миниатюр, фресок Новой Джульфы

(Исфагана) и станковой живописи московского периода творчества Аствацатура/Богдана Салтанова.

Баева Ольга Владимировна

к. ист. наук, доцент, Институт архитектуры и искусств Южного федерального университета

ВКЛАД АРМЯНСКИХ ХУДОЖНИКОВ В РАСЦВЕТ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА НА ДОНУ (РУБЕЖ XIX–XX вв.)

Жители города Нахичевани-на-Дону, основанного на Донской земле в XVIII веке, до середины XIX века не были активными участниками донской культурной жизни. Это было обусловлено социально-экономическими причинами. В XIX веке начинается интеграция армянских переселенцев в донскую культурную жизнь, а через нее и в общероссийскую. Этот процесс проявился во всех сферах культуры, но самым значительным итогом стало появление на Дону плеяды талантливых художников, выходцев из Нахичевани. Их творчество основывалось на армянской и российской художественных традициях.

Жизнь и творчество многих из этих художников хорошо изучены. Исследована деятельность М. Сарьяна, А. Ованесова, К. Аладжалова. Однако не изучен вопрос о том, какие культурные и социально-экономические процессы способствовали одновременному появлению в Нахичевани-на-Дону большого количества одаренных художников. Недостаточно освещен их вклад в донскую культуру, их влияние на творчество местных художников.

С середины XIX века начинается новый период в истории Нахичевани-на-Дону, связанный с переходом экономического лидерства к Ростову-на-Дону. Однако и Нахичевань остается богатым городом. Дети донских армян получают образование в Европе и российских столицах. Возвращаясь на родину, они становятся проводниками передовой художественной культуры. Это способствовало расцвету донского художественного творчества, которое пришлось на начало XX века. В это время было создано Ростово-Нахичеванское на Дону общество изящных искусств, проводившее ежегодные выставки, участниками которых были знаменитые российские художники.

Процесс расцвета донского изобразительного искусства был прерван революцией и гражданской войной. Одни художники, оставшись в СССР, не смогли приспособиться к требованиям соцреализма, творчество других продолжало совершенствоваться, третьи предпочли эмиграцию и свободное творчество.

Бальян Карен Владиленович

к. архит., профессор МААМ

АРХИТЕКТУРА СВОБОДНЫХ ФОРМ

Вслед за происходящими в центре, в Армении в конце 1950-х гг. также наметились тенденции приближения профессии архитектора к общемировому процессу. Однако общий фон и само развитие имели определенные особенности. Их было несколько.

Национальная составляющая находилась в основе всей армянской культуры в XX столетии, в том числе в архитектуре и градостроительстве. От поверхностной соцреалистической национальной формы произошел возврат к поиску форм отображения сущностной национальной идеи (как это было в 1919-1936 гг.).

Этот процесс вывел на первые роли новое поколение армянских архитекторов, которое начало свободно выражаться на языке архитектуры модернизма. Некоторые ведущие мастера-классики Р. Израелян, С. Сафарян, О. Акопян также были активно во-

влечены в происходящие события. К ним присоединился репатриировавший из Италии А. Зарян с богатым опытом послевоенной модернистской архитектуры. Важнейшей особенностью было то, что в новейшем архитектурном процессе заняли ведущие позиции вернувшиеся из ГУЛАГ-а армянские конструктивисты Г. Кочар и М. Мазманян.

Главной темой стало выражение свободы, что в архитектуре привело к моделированию соответствующих форм. Архитектура свободных форм в первую очередь находила самовыражение в тектонике железобетона. В предыдущий период главной идеей было сохранение национальной идентичности, что нашло выражение в традиционной тектонике исторических форм архитектуры.

В 1960-х и в начале 1970-х годов в армянской архитектуре был создан целый ряд высокохудожественных произведений, в которых через свободные от традиционной тектоники, стилистики и материала формы находила выражение доминирующая в обществе идея свободы (свободы мировоззрения, национального развития, художественного творчества).

Первой подобной постройкой была огромная железобетонная инсталляция «Чайка» над автострадой Ереван–Севан. Наиболее ярко идея свободных форм выразилась в выдающейся постройке в центре Еревана, в летнем кинотеатре «Москва», где в формообразовательном процессе заметны даже характерные для более позднего периода элементы деконструктивизма.

Важной особенностью было то, что идеи свободы находили выражение в градостроительных решениях, в первую очередь – в реконструкции центра Еревана, в контекст которого были встроены соответствующие постройки.

Процессы свободомыслия в армянской архитектуре (как и в обществе в целом) проходили с глубокими внутренними противоречиями и окончательно угасли в середине 1970-х годов.

Белинцева Ирина Викторовна
к. иск., профессор, НИИТИАГ РААСН

АРМЯНСКАЯ ЦЕРКОВЬ В КАЛИНИНГРАДЕ: ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРОТОТИПЫ И НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

Калининград, бывшая столица Восточной Пруссии, как и вся Калининградская область, после Второй Мировой войны формировались как многонациональное поселение. Первый армянин, который был морским офицером, появился здесь в 1950-х гг. Сейчас армянская диаспора региона насчитывает около 60 тысяч человек. С целью сохранения национальной идентичности в разнородной среде в начале третьего тысячелетия возникла идея создания духовного центра армян в Калининграде. Первый архитектурный проект, задуманный с большим размахом, не был осуществлен. Второй проект духовно-культурного центра был создан архитектором Рубеном Азатяном, бывшим руководителем архитектурной мастерской св. Эчмиадзина, знатоком армянской церковной архитектурной традиции. Многофункциональный комплекс, занимающий значительную территорию в историческом районе города Северная гора, включает, помимо храма, также здание для воскресной школы, гостиницы, театральных представлений. Храм был закончен в 2006 г. и освящен во имя Святого Стефана (Сурб Степанос), одного из первых христианских мучеников, почитаемого в Армении. Формы нового сооружения следуют средневековым армянским образцам. Основной объем здания напоминает соборы Ани и Гандзасарского монастыря, барабан купола — церкви Талина, Сисавана и многие другие. Современная постройка облицована розовым туфом, привезенным из Армении, усиливая визуальную связь с ее культурой, как и стоящий рядом хачкар из карельского гранита, созданный калининградским мастером Михаилом Нечавевым. Стилизованный резной орнамент на фасадах также восходит к древним образцам. В интерьере церкви в упро-

ценном виде воспроизведена средневековая конструктивная схема крестово-купольного центрического храма. Барабан основан на железобетонном кольце, расположенном над подкупольными арками. Исторические формы храма Святого Стефана вносят специфические элементы Востока в городскую среду бывшего немецкого города, в котором успешно соседствуют также и кирхи германского периода, новые православные и протестантские храмы. Сурб Степанос стоит напротив православной церкви Святого Герасима Болдинского, и происходит диалог не только в пространстве культуры, но и в пространстве одного города, одной улицы города Калининграда.

Вартанян Сатеник Владимировна

кафедра ЮНЕСКО истории и теории искусства ЕГУ

ОБРАЗ ИИСУСА ХРИСТА. ОТРАЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ ЕГИШЕ ТАТЕВОСЯНА

Божественная сущность Спасителя, Его «абсолютная личность» (А. Лосев) на протяжении столетий доминирует в сознании двух христианских народов. Памятники изобразительного искусства неоспоримо свидетельствуют о том, что каждый народ и индивидуальность, каждая эпоха воспринимали Образ Христа по-своему.

С развитием науки и аналитического восприятия религии и действительности, в художественной жизни России XIX в. зарождается новый образ Христа-проповедника, реалистический образ Учителя — Совершенного Человека. Эта концепция, в первую очередь, связана с творчеством А. Иванова. Подобная трактовка образа отразилась в произведениях многих русских художников (И. Крамской, Н. Ге, В. Поленов, И. Репин, Г. Семирадский, И. Аскназий, М. Нестеров и др.)

За неимением собственной художественной школы, многие талантливые армянские художники во второй половине XIX века получали свое образование в Российских художественных заведениях, тем самым вбирая в свое творчество и новое восприятие образа Христа. Среди них ученик В.Д. Поленова, выдающийся армянский живописец Егеше Татевосян (1870–1936 гг.). Посвященные образу Спасителя малоизвестные произведения этого художника «Христос и самаритянка» (1893 г.), «Христос перед Пилатом» (1894 г.), «Молитва в Гефсимании» (1900 г.), «Видение Григория Просветителя» (1901 г.), «Христос и фарисеи» (1919 г.) — будут рассмотрены в новом свете. В их число входит и мозаичный Образ Христа (1908 г.), украсивший фасад церкви Св. Троицы, построенной в 1906 году В. Поленовым в с. Бехово (ныне Поленово). В этих работах мастера отразились основные идеологические воззрения, а также живописные приемы русского искусства рассматриваемого периода.

Образ Христа в творчестве армянского художника Е. Татевосяна — это отражение веры в идеал мудрости, воли и любви, вдохновленный православной культурой России.

Веселова София Сергеевна

МГУ им. М.В. Ломоносова

АРХИТЕКТОР А.О. ТАМАНЯН. МОСКОВСКИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА (1910-Е — НАЧАЛО 1920-Х ГГ.)

Имя народного архитектора Армении А.О. Таманяна хорошо известно. Зрелый период его творчества (с 1923 г.) был связан с Ереваном. Среди наиболее известных работ мастера: генеральный план реконструкции города, Дом правительства, Театр оперы и балета, Политехнический институт и Обсерватория.

В 1898 году Таманян поступил на архитектурное отделение Высшего художественного училища Петербургской Академии художеств. В 1904 году был удостоен звания архитектора-художника. Начало профессиональной деятельности была связана с реставрацией армяно-григорианской церкви в Санкт-Петербурге (1904–06 гг.).

В дальнейшем происходит становление мастера. Поиски собственного стиля отразились в работе над проектом комплекса павильонов Показательной выставки в Ярославле (1913 г.), выстроенных в традициях русского деревянного зодчества. В то же время, Таманян изучает творческое наследие мастеров русского классицизма конца XVIII – начала XIX вв.

В настоящем выступлении нам показалось интересным обратиться к московскому периоду творчества архитектора, оговорив условность такого определения. С Москвой был связан ряд проектов зодчего, которые продемонстрировали зрелое мастерство, умение следовать требованиям места и функциональному назначению, понимание исторического и культурного контекста, а также задач современной архитектуры.

Работы московского периода:

- Дом князя С.А. Щербатова (1911-1913 гг.) (Новинский бульвар, 11).

- Реконструкция усадьбы Охотниковых / В.И. Фирсановой. (1915-17 гг.) (ул. Пречистенка, 32).

- Участие в разработке проекта города-сада Прозоровки на Московско-Казанской ж.д. (современная станция Кратово).

В докладе основное внимание будет сосредоточено на доме князя Щербатова, что предопределено несколькими причинами:

Во-первых, в мемуарах заказчика и владельца можно прочесть слова, характеризующие его дом как «вклад в московскую архитектурную сокровищницу».

Во-вторых: в 1914 г. здание было объявлено лучшей постройкой года.

В-третьих: оно демонстрирует характерный для эпохи синтез новаторских и традиционных приемов.

Волчок Юрий Павлович

к. архит., советник РААСН, НИИТИАГ РААСН,

Московский архитектурный институт (Государственная академия)

АРХИТЕКТОНИКА БОЛЬШОГО ВРЕМЕНИ. ОБРАЗЫ АРМЕНИИ И СЛОЖЕНИЕ ПОНЯТИЯ «СОВРЕМЕННОСТЬ». ВЗГЛЯД ИЗ РОССИИ

Поэтически емкое, художественно-образное восприятие Армении и Еревана оставили, исходя из личных ощущений от путешествий по этой стране, Андрей Белый и Осип Мандельштам, современники первых шагов по реализации А.О. Таманяном Генерального плана столицы Армении (1923-1932 гг.).

Опираясь на архитектурно-заинтересованный анализ их текстов, удастся обрести эстетически оформленные и востребованные современностью архетипы историко-культурного наследия Армении и традиционно сложившихся приемов строительного освоения особенностей ее природных ландшафтов. Уместно привести здесь подводящее итог наблюдение А. Белого (из переписки с М. Сарьяном) по прочтении книги Стржиговского «Архитектура Армении и Европа»: «Стрж[иговский] считается не только с каменным каркасом формы, но и с воздушной формой, в нем заключенной; он изучает **обе формы** и их соотношение; ведь до него лишь Ш[тайнер] указывал на то, что подлинная форма — **воздушная**, а каменный каркас — **негатив**... То, что в XX столетии Ш[тайнер] силился явить как новую форму, **в утробном состоянии**, как вырез воздуха внутри стен, уже было намечено в Армении» (выделено — *А. Белый*).

В начале 1970-х годов устройство образа современности соотносилось с творчеством А. Пелешяна (В. Шкловский, Ю. Лотман). В начале нашего века К. Свастьян фикси-

рует «растождествление» (2006 г.) веками накопленного опыта. «То, что в тысячелетиях ощущалось ... аномалией, станет вдруг нормой...»

Преодоление содержательного разрыва в построении образа современности в логике возвращения к эволюционному подходу наиболее перспективно средствами проектного, в своей основе архитектурного, мышления и деятельности.

* * *

Памятник А.О. Таманяну совместно с Каскадом в полной мере реализуют образ диалога культуры и цивилизации в современном Ереване. Памятник=мост – «лестница цивилизации»=Каскад. Объединяющий их диалог растворен в пространстве генерального плана города, развернутом на столешнице (мосту) перед склонившимся над ним автором.

Именно этот образ лег в основу обсуждаемой здесь концепции эволюционного подхода к развитию города.

Вяткина Наталья Фёдоровна

Музей наивного искусства

УЧИТЕЛЬ И УЧЕНИК.

ДВА ВЗГЛЯДА НА АРМЕНИЮ

В Музее наивного искусства в Москве летом 2006 года состоялась выставка работ армянской художницы Анаит Кикинян. Выставка называлась «Незнакомка из Спитака». На ней было представлено более 30-ти живописных произведений Анаит. Эта выставка открыла для нас новое самобытное имя в наивном искусстве Армении и вызвала большой интерес зрителей.

Музей наивного искусства открылся в Москве в 1998 году. Первоначально он был муниципальным. В 2003 году постановлением Правительства г. Москвы он переименован в Государственное учреждение культуры города Москвы «Музей наивного искусства».

Это событие значительно повысило его статус и позволило занять достойное место среди столичных музеев. Музей занимается собиранием, хранением, изучением, популяризацией наивного искусства.

Музей подобного профиля — единственный в Москве и России. В его фондах хранятся уникальные произведения живописи, графики, декоративно-прикладного искусства, созданные художниками, не имевшими профессионального художественного образования. Собственно, его история — это история открытия новых имён в наивном искусстве.

Картины, представленные на выставке «Незнакомка из Спитака», были написаны в середине 80-х годов XX века, во время учёбы Анаит (в ту пору — Серобян) во Всесоюзном заочном народном университете искусств (ВЗНУИ).

В архиве музея сохранилась фотография Анаит и многочисленные биографические сведения, предоставленные московским художником Евгением Золотарёвым, её учителем. В те годы Е.Золотарёв был педагогом изофакультета ВЗНУИ. В число его заочников входила группа из Армении. Он вспоминает: «Станковые работы учеников носили, преимущественно, характер общераспространённой студийности. Исключение составляли лишь те немногие, кто жили вдалеке от Еревана. Их творчество отличалось более выраженным своеобразием и непосредственностью». У Анаит эти качества со всей очевидностью преобладали.

Анаит – уроженка села Джаджур, поступила в ВЗНУИ сразу после окончания средней школы с намерением получить квалификацию художника-оформителя. Однако, дело пошло совсем иначе. Оформительская направленность занятий как-то сама собой отпала, ибо врождённый дар живописца у Анаит вскоре проявился в полной мере. Кроме

того, всё более определялось истинно-народное, национальное начало художественного творчества Анаит».

Работы Анаит Кикинян пронизаны огромной и трогательной любовью к родной армянской земле. Её пейзажи, портреты, жанровые сцены, натюрморты, написанные масляными красками на картоне, не нуждаются в том, чтобы их приукрасили. Они наполнены реальной жизнью обычных людей с их будничными или праздничными хлопотами, наполнены характерным настроением. Таковы картины: «Пекут лаваш», «Беседа», «За столом», «Ожидание», «Свадебное застолье», «Перед праздником», «Домашние хлопоты», «Сбор яблок». В картинах: «У водопада», «Купальщицы» — слышатся переливы воды. В картинах «Горы», «У храма», «Родные места», «Тихое утро» — дыхание голубого неба. В работах «Первый снег», «На улице города осенью», «Большой букет», «Золотые мечты», «Дары Волхвов», «Армянские девушки», «Жёлтая скатерть», «Армянки. Две сестры», «Спитак. Прогулка по городу» — тёмную грусть красок озаряет золотое сияние жёлтого солнца.

Чтобы продолжить занятия живописью с Анаит и «не испортить» её индивидуальность, происходящую из истоков армянской духовности, художник Е. Золотарёв, как творческий человек, сам воспринял армянские многовековые культурные традиции.

Он написал цикл стихотворений об Армении: «Пейзаж с ретроспекцией», «Пейзаж в тёплой гамме», «Весенний эскиз», «Натюрморт с рукописной книгой», «Пейзаж в утренней гамме», «Мемориальный пейзаж». «Состояние невесомости», «У храма в Гарни», «Ах, Ереван, Ереван», «Деревенский мотив», «Портрет художника», «Слияние с природой», «Праздничный этюд», «Путевая зарисовка», «Автопортрет с зурначами»:

Встаёт рассвет в горах
Идут два зурнача
За ними в звук шагаю
Я, с бубном у плеча.
Играют зурначи
И я бубню им в лад
Мелодия звучит,
И ритм почти впад.
И ритм с нею совпал
Я понял смысл игры
Я тоже заиграл
Мелодию горы.
Я вовлечён в игру
Сияющих вершин
Я точно тон беру,
Совсем, как армянин.
Как армянин вполне,
Спасибо зурначам
Я с ними наравне
Играю гимн горам.

Он «рисовал» Армению поэтическим словом, а названия его стихотворений «звучали» как названия картин.

Анаит Кикинян и Евгений Золотарёв работали в одно и тоже время — в середине 80-х годов прошлого века: она писала картины, он — стихи. Они нашли общий художественный язык. Учитель и ученик говорили на нём о любви к древней и богатой своей духовностью стране — Армении.

Р.С. Спитакское землетрясение застало Анаит в Ленинанкане. После этого, она вместе со своим ребёнком, лечилась в одной из больниц города Ленинграда. Заочный народный университет искусств, к тому времени был закончен. Где живёт и чем занимается сегодня Анаит Кикинян не известно.

Габриэлян Нина Михайловна

член Союза писателей Москвы и Международного Художественного Фонда

ДИАЛОГ КУЛЬТУР В ЖИВОПИСИ БОРИСА ОТАРОВА (1916-1991 ГГ.)

Борис Отаров родился в 1916 г. в армянской семье в Тбилиси. В 1929 г. вместе с родителями переехал в Москву. В годы Великой Отечественной войны вместе с действующими частями Советской Армии прошел через всю Европу.

Одним из основных творческих устремлений художника был синтез культур Запада и Востока и поиск цветофактурного символа всеединства бытия.

Его творчество впитало в себя достижения и западноевропейской живописи (своими учителями он считал Ван-Гога, Руо и Клее) и армянской культуры (ювелирного искусства и средневековой архитектуры).

По словам Отарова, живопись Ван-Гога и Руо научила его «осознанию духовного содержания цвета», а творчество Клее побудило к созданию «знаковых портретов», в которых «реальные» объекты, экспрессивно акцентированные, преображаются в знаки и символы.

Армянское ювелирное искусство оказало влияние на особенности работы художника с красками: «ювелирность» выразилась у Отарова в драгоценности фактуры («чтобы каждый кусочек поверхности звучал»). А лаконизм армянской архитектуры претворился в стремление выразить некие праосновы бытия: в большинстве картин художника, как правило, присутствует абстрактная составляющая.

Работы Отарова полисемантичны и могут иметь множественное прочтение. Некоторые из них являют собой сложный цветопластический текст, образованный несколькими взаимопорождающими субтекстами, отличающимися друг от друга содержательно и пластически. Ни один из этих субтекстов не является главенствующим или основным по отношению к остальным. Основным текстом следует считать целостно-динамический сплав этих субтекстов. Такие работы являются цветопластическим выражением философских воззрений художника, стремившегося к созданию некоей «бесконечной» картины, и требуют особых стратегий чтения.

Гаспарян Мариетта Артасесовна

д. архит., доцент Ереванского Государственного университета архитектуры и строительства

РОЛЬ РОССИЙСКОГО АРХИТЕКТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РАЗВИТИИ АРМЯНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ XIX И ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Три периода в истории армянского зодчества во второй половине XIX и первой трети XX века, в контексте взаимодействия с российской культурой, обусловлены преобразованиями художественно-эстетического мировоззрения. Они связаны с движениями, определяемыми приехавшими из России архитекторами.

В совокупности с историко-политическим фактором, первый период характеризуется фундаментальным изменением направленности художественно-стилевых тенденций — от восточной ориентации к западной, под коим знаком проходит весь XIX век, в течение которого в региональную архитектуру вписываются интернациональные течения исторических стилей и модерна (архитекторы М. Фон-дер-Нонне, Л. Погребной, Е. Калужный, В. Мирзоян, Б. Меграбян, К. Ионнисян, Н. Киткин).

Начало второго этапа закладывается в 1918–1920-х гг., когда архитектурную жизнь страны восполняют армянские специалисты, представители архитектурной элиты Петербурга, Москвы, Тбилиси, Баку, Марселя (М. Капутикян), бывшие выпускники столич-

ной Художественной академии (А. Таманян, Н. Буниатян), Института гражданских инженеров (О. Качазнуни, Н. Баев, О. Хизанян, Ф. Агалян, Б. Аразян, Г. Саркисян), Рижского политехнического института (Д. Числян, А. Закиян). Все они к тому времени – известные представители архитектурной профессии, обладающие престижными должностями, званиями (А. Таманян — академик архитектуры, Н. Баев — городской архитектор Баку, Д. Числян — городской архитектор Тифлиса), и в творческом аспекте — мастера с отмеченными яркой индивидуальностью авторскими почерками. Из стиливого разнообразия архитектурных направлений 1920–1930-х гг. позже обособляется и развивается таманьянская архитектурная школа.

Третий этап инноваций диктуют молодые архитекторы, выпускники московского ВХУТЕИНа (К. Алабян, Г. Кочар, М. Мазманян, Т. Ерканын), импортировавшие в армянскую архитектуру формообразующие принципы конструктивизма, под знамя которого примкнули первые выпускники-архитекторы Ереванского Государственного университета.

Новые художественно-эстетические тенденции, внесенные в армянское зодчество в течение XIX и первой трети XX века, нашли органичное, целесообразное сочетание с армянскими принципами строительного искусства, обоснованными местными социальными, природно-климатическими, бытовыми, конструктивными традиционными основами, и при этом в данном процессе приняли участие работающие в Армении зодчие всех национальностей, способствовавшие окраске современной архитектуры Армении своеобразием интернациональной художественно-стилевой палитры.

Гаюк Ирина Яковлевна

к. философ. наук, доцент, Львовская национальная академия искусств

ИТОГИ РАБОТЫ НАД «ИЛЛЮСТРИРОВАННОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИЕЙ АРМЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В УКРАИНЕ»: МАТЕРИАЛЫ, АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ, ПРОБЛЕМЫ.

Культура армянской диаспоры в Украине — это оригинальное неповторимое переплетение древних христианских и даже дохристианских традиций исторической Родины с традициями и обычаями украинско-польского-российского окружения.

В отличие от архитектурного, движимое культурное наследие армян Украины, т. е. памятники, хранящиеся в музейных коллекциях, почти не изучались. Учитывая значение армян в истории Украины, а также интерес, который вызывала и вызывает их культура, потребность в таком исследовании давно назрела. Поэтому, в 2005 г. автором начата комплексная работа по изучению государственных музейных собраний с целью найти и каталогизировать экспонаты армянской культуры. На момент написания «Энциклопедии армянской культуры в Украине с каталогизированным перечнем памятников армянской культуры в музеях» — итог работы — исследованы фонды 44 музеев. Помимо выявления экспонатов, целью автора также было сделать их возможно полное первичное научное описание, на основе которого станет возможной формулировка основных вопросов и проблем, требующих последующего специализированного исторического, искусствоведческого и музееведческого исследований.

Так, изучение и сравнительный анализ музейных коллекций выявили ряд сходных серьезных проблем во всех регионах Украины, связанных с изучением культуры армянской диаспоры, а именно: 1. определение содержания термина «армянская культура диаспоры» и критериев принадлежности предметов к армянской культуре; 2. проблемность национальной идентификации и самоидентификации армян в диаспоре; 3. сложность, часто — и невозможность — этно-национального определения производителя. Более того, есть все основания утверждать, что аналогичные проблемы в изучении армянской диаспоры существуют и во всех других странах.

Ерзинкян Анна Юрьевна

профессор, Ереванский государственный институт театра и кино

Ерзинкян Рубен.

кинорежиссёр, доцент

РОЛЬ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ДВУХ КУЛЬТУР (О ТВОРЧЕСКОМ ПУТИ ВИДНОГО КИНОРЕЖИССЕРА ЮРИЯ ЕРЗИНКЯНА)

Трудно переоценить значение армяно-русских культурных связей. Своими корнями они уходят в далекое прошлое. Взаимодействие, взаимовлияние и взаимообогащение самых разных сфер культуры и искусства, будь то литература, изобразительное искусство, театр или кино, многообразны. Мы попробуем проследить эти процессы на творчестве армянского кинорежиссёра, народного артиста, лауреата Государственной премии, профессора Юрия Ерзинкяна.

Совсем еще молодой Ерзинкян участвовал как художник в постановках русского драматического театра им. Станиславского «Татьяна Белкина», «На той стороне». На оформлении, сделанных будущим режиссером, чувствовалось влияние русского изобразительного искусства. Потом состоялась встреча с Р. Симоновым и М. Роммом. Они были художниками абсолютно разных творческих привязанностей. По признанию Ерзинкяна учеба, совместная работа с Симоновым и Роммом, сформировали художественные пристрастия режиссера.

Юрий Ерзинкян пришел в кинематограф в 50-ые годы XX-ого столетия, и напутствием для него стали слова М. Ромма, который писал о своем ученике: «Ерзинкян, несомненно, очень одаренный человек. Он обладает хорошим знанием кинематографа. У него глубокий подход к работе, хороший вкус. Я не сомневаюсь, что из него выработается хороший профессиональный режиссер».

Уместно отметить, что Юрий Ерзинкян в работе над своими фильмами, часто привлекал русских актеров, понимая всю значимость взаимодействия двух великих культур — армянской и русской. Ю. Ерзинкян приглашал сниматься в своих фильмах корифеев русского театра и кино — И. Смоктуновского и Н. Гриценко («Мое сердце в горах»), Е. Евстигнеева и Вл. Басова («Мосты через забвения»), А. Ливанова и А. Ромашина («Пять писем прощания»). В фильме «Снег в трауре» снялась актриса Майя Булгакова.

В 80–90-ые гг. наряду с творчеством Ю. Ерзинкян занимался и преподавательской деятельностью, заведовал кафедрой кино и телевидения на факультете культуры Армянского педагогического университета. Уроки своих учителей Б. Барнета, Р. Симонова, Мих. Ромма он использовал в своей практике, обогатив их своим личным художественным опытом. Ю. Ерзинкян — режиссер и педагог, конечно же, носитель армянских национальных традиций, но в то же время, он и носитель культурного наследия русского искусства. Пересечение и взаимовлияние двух начал и определили самобытность художника, диапазон его творчества.

Есяянц Армен Вальтерович

кафедра ЮНЕСКО истории и теории искусства ЕГУ

ПОРТРЕТЫ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ АРУТЮНА ГАЛЕНЦА

В плеяде величайших армянских художников свое особое место занимает Арутюн Галенц: магическое обаяние его палитры нашло свое отражение в жанрах натюрморта, пейзажа и портрета. Последний сыграл исключительную роль в художественном наследии художника. Это обстоятельство можно объяснить тем, что Галенцу, как человеку трагической судьбы и с глубоким внутренним миром, удавалось проникать в тайные

глубины человеческой души и переносить их суть на холст. Особо следует подчеркнуть тонкую художественную интуицию мастера.

Среди множества работ художника небольшую, но очень важную нишу, занимает ряд портретов представителей русской интеллигенции 50–60-х годов прошлого столетия. В переломный момент для советского общества, во второй половине пятидесятых годов, Галенц стал часто посещать Москву. Здесь у художника завязались дружеские отношения со многими деятелями культуры, искусства и науки. Созданные им портреты этих ярких личностей являются жемчужинами не только творчества самого мастера, но и всего армянского искусства 20-ого века. Большая часть портретов, созданных в Москве, находится в частных коллекциях, а судить о них по бесцветным и некачественным репродукциям советского периода достаточно трудно. Но, к счастью, есть произведения, которые находятся в Ереване. По некоторым работам из этой группы картин мы и постараемся представить творчество Галенца как одно из звеньев культурной цепи, связывающей Армению и Россию.

По словам искусствоведа Нонны Степанян, Галенц с его особой «завороженностью» взгляда на мир и одновременно — артистической независимостью от объекта при убедительности в передаче чувств, которые модель вызывала, был в Армении в конце 1950–1960-х годов вне конкуренции. Портреты Райкина, Луначарской, Хмары, Гитовича и других отображают восточное восприятие русского артистизма и ума в лучших традициях европейского искусства.

Зограбян Шушаник Геворковна

кафедра ЮНЕСКО истории и теории искусства ЕГУ

ВАРДГЕС СУРЕНЯНЦ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА

В сфере живописи армяно-русские связи имеют почти тысячелетнюю историю. Вся жизнь, искусство, общественная деятельность крупнейшего художника нового времени Вардгеса Суренянца является воплощением тесного и животворного взаимодействия двух народов и их культур.

До 1916–1917 гг., при отсутствии каких-либо объединений армянских художников, Суренянец был членом лидера русской живописи — общества передвижников, что сыграло большую роль в становлении его демократического мировоззрения. За неимением какой бы то ни было национальной площадки для показа своих работ, он предвзвешивал их на выставках, организованных Петербургской академией художеств, передвижниками, объединением московских художников, обществами имени Леонардо да Винчи, Куинджи, получая признание и одобрителные отзывы со стороны не только армянской, но и русской интеллигенции и печати.

Суренянец оставил неизгладимый след в русской издательской графике, сделал иллюстрации к произведениям Лермонтова, Толстого, Пушкина. В этом плане особое значение имеют оформление и иллюстрации к «Бахчисарайскому фонтану». Глубокое знание Востока, композиционный дар, осмысленное прочтение поэмы дали возможность художнику создать исключительно ценное, полное глубокого романтического чувства монументальное произведение, соответствующее стилю этой восхитительной поэмы.

Суренянец связан с русской культурой и как театральный художник. Ещё в начале 1890-х годов он исполняет театральное оформление симфонической поэмы Римского-Корсакова «Шехерезада» и выставляет её.

В 1900 г. Петербургский Мариинский театр приглашает Суренянца оформить балет А. Адана «Корсар». Через год в том же театре он оформляет оперу А. Рубинштейна «Демон», а затем и «Зигфрида» Р. Вагнера.

Успех этих работ, а также ширящаяся и крепнущая с каждым днём известность открывают перед ним двери Московского художественного театра, где он в 1904 г. оформ-

ляет пьесы М. Метерлинка «Слепые», «Непрощенная», «Там, внутри», драму П. Ярцева «У монастыря» и «Чайку» А. Чехова. В этом ряду наибольший успех выпадает на долю оформлений пьес Метерлинка.

Иванова-Ильичева Анна Михайловна

к. архит., доцент, Институт архитектуры и искусств Южного федерального университета

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ГОРОДСКОГО АРХИТЕКТОРА НАХИЧЕВАНИ-НА-ДОНУ Н.Н. ДУРБАХА

История города Нахичевани-на-Дону связана с именами таких известных архитекторов, как Старов, Закиев, Черкесиан, Сазонов. Среди них особая роль принадлежит архитектору Николаю Никитичу Дурбаху, который работал на рубеже XIX–XX вв., долгое время был главным архитектором Нахичевани.

В творчестве Н.Н. Дурбаха нашла отражение школа Санкт-Петербургской Академии художеств, которую он закончил в 1886 году. Будучи высокообразованным и постоянно развивающимся в профессиональной сфере специалистом, Дурбах не прерывает контактов со столичной архитектурно-художественной школой, внимательно следит за новейшими тенденциями архитектуры и активно использует прогрессивные новации в своих постройках. Начиная с 1892 г., Н.Н. Дурбах вместе с архитектором Ростовского-на-Дону градоначальства Е.М. Гулиным принимает участие в съездах русских зодчих, регулярно проводимых в Петербурге.

Архитектор, который провел детство и юность в Нахичевани, тонко чувствовал особенность уникальной архитектурной среды, сложившейся в городе в XVIII — первой половине XIX вв. Уже в ранних его произведениях, созданных сразу после возвращения из Петербурга, проявляется мастерство, с которым Дурбах сочетает принципы современной архитектуры и традиции архитектуры города.

Будучи главным архитектором Нахичевани-на-Дону с 1889 по 1913 гг., Дурбах активнейшим образом участвует в архитектурно-строительной практике не только Нахичевани, но соседних городов (например, Ростова-на-Дону). Он выполняет разные виды проектных работ:

- градостроительные работы — проекты площадей Бульварной и Екатерининской (в настоящее время площади Свободы и Карла Маркса);
- проектирование общественных зданий — Нахичеванский городской театр (1896–1899 гг., Бульварная пл., 3); Екатерининская женская гимназия (1893 г., 1910 г., Бульварная пл., 1); Гоголевская женская гимназия (1910-е гг., 28 линия); Мужская классическая гимназия (1912 г. Федоровская (Мясникова) ул.);
- проектирование жилых домов, особняков — дома Л. Попова (ныне здание роддома на площади Карла Маркса, 8), юриста Степаносяна (1880-е гг., ул. Первая Майская, 20), доктора К. Кечека (1886–1889 гг., 30 линия, 22 «а»), доходный дом Когбетлиевых (1886–1889 гг., угол 1-й Георгиевской и 17-й линии, 14/4), жилые дома на 7-й линии (ныне под № 5 и 29); особняк Е.Е. Пивоваровой (1904 г., 3 линия, 10); собственный дом Н.Н. Дурбаха (28 линии, 9) и др.

Интерес вызывают здания за пределами Нахичевани-на-Дону, проектированием и строительством которых занимался Н.Н. Дурбах. Одним из замечательных примеров является гостиница «Московская», которая была построена в 1894–1896 гг. (архит. А.Н. Померанцев, Н.Н. Дурбах) в Ростове-на-Дону Церковным Попечительством о бедных армянах города Нахичевани-на-Дону.

Игитян Гаяне Генриховна
искусствовед

АРМЯНО-РОССИЙСКИЙ ДИАЛОГ В СОВЕТСКОМ И СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ: ДИНАСТИЯ БАЖБЕУК-МЕЛИКЯН

«Когда делаю коллажи, их пишу абсолютно так, как пишу маслом. Тут вместо красок у меня под рукой есть предметы, и получается так плавно, тонально, валюрно. Все так же как в живописи — не то, что наклейка ради наклейки. Я беру маленькую вещь и всю свою душу, лиричность, романтичность, мечтания — все хочу туда вложить», — писал известный художник Вазген Бажбеук-Меликян сестре Зулейке.

Настоящий доклад будет в основном посвящен творчеству художника. Его жизнь была нелегкой и рано оборвалась, но он оставил огромное количество работ, в которых нет тяжести страдания, а есть безграничная любовь, гармония, благоговение, ощущение счастья и покоя.

Династия Бажбеук-Меликян насчитывает четыре поколения художников: Александр (1891–1966 гг.), Лавиния (1922–2005 гг.), Вазген (1941–2004 гг.) Зулейка (1939 г.), дочь Лавинии Мариам и ее дочь Катерина. Все они учились в Москве. Они дружили со многими русскими художниками, что, несомненно, повлияло на их собственное творчество, — с Дмитрием и Ниной Жилинскими, с И. Ефимовым и В. Фаворским, с Сарабьяновыми, с А. Каменский. Последний посвятил этой семье целое исследование и назвал его просто — «Династия Бажбеук-Меликовых».

Русская школа дала нам таких мастеров как Мартирос Сарьян, Минас Аветисян, Ашот Ованесян, Генрих Игитян, Шаэн Хачатрян и многих других. Основа взаимосвязей Армении и России — преемственность. Школа, общение двух культур позволили армянскому искусству открыть границы своей страны.

В сентябре 2011 года будет отмечаться 70-летие Вазгена Бажбеук-Меликяна. К этой дате автором подготовлена книга о его творчестве. В дальнейшем планируется цикл книг о других членах династии — Александре, Лавинии, Зулейке Бажбеук-Меликян. Проводить исследование культурного наследия этой семьи крайне увлекательно, потому что, как заметил Генрих Игитян, — «В этой династии творчество одного художника не повторяет творчество другого, что говорит о силе индивидуумов в этой семье».

Казарян Армен Юрьевич

д. иск., советник РААСН, НИИТИАГ РААСН, ГИИ Минкультуры РФ

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД АЛЕКСАНДРА ТАМАНЯНА И АРХИТЕКТУРНАЯ ИДЕЯ НАРОДНОГО ДОМА В ЕРЕВАНЕ

Общепризнано, что А. Таманян являлся основоположником обновленной армянской архитектуры XX века. В Армении мастер обогатил характерную для его творчества неоклассику стилистикой средневекового армянского зодчества. Национальная идея, мысли о необходимости создания нового армянского искусства лежали в основе той направленности великого зодчего, которая определила его творческое кредо с начала 20-х гг. Все эти суждения можно встретить в научной литературе о Таманяне, которая, кажется, еще только создала основу для исследований, способных отразить глубину и масштаб этой творческой личности.

Анализ генплана Еревана и, в большей мере, архитектуры Народного дома (театр оперы и балета) — «самого новаторского» произведения Таманяна (К. Бальян), — раскрывает под внешней, стилизованной в духе ар-деко оболочкой глубокую философскую основу, предположительно теснейшим образом связанную с антропософским течением. Очевидно восхождение композиции Народного дома, прежде всего, к первому Гётеануму Р. Штайнера, и лишь затем к римскому Колизею и армянскому Звартноцу. Российская

художественная среда, в которой зодчий Таманян вырос и, достигнув высочайшего признания, играл одну из ведущих ролей, развивала весь спектр новейших идей того времени. Появление в годы создания Народного дома нового типа клубных и театральных зданий, а также архитектурных композиций, структурированных, как и произведение Таманяна, из двух круглых объемов, служит зримым подтверждением близкой философской основы развития творчества ряда архитекторов в России и Таманяна в Армении.

Народный дом воспринимается в рамках новой национальной архитектуры, но при этом, имея откровенные цитаты из зодчества античности и модерна, почти не содержит традиционных армянских элементов. Феномен достижения национального образа в творчестве Таманяна – загадка, требующая серьезного изучения. Идея включения, точнее, возвращения армянской архитектуры в русло общечеловеческих ценностей, к вселенскому масштабу, кажется, превалировала над задачей создания национальной архитектурной формы.

Комашко Наталья Игнатьевна

Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева

РУССКИЕ ИКОНЫ В СОБРАНИИ МУЗЕЕВ ЭЧМИАДЗИНА

В собрание Музеев Первопрестольного Эчмиадзина входит небольшая коллекция икон, насчитывающая около 90 произведений. Основную часть среди них составляют русские памятники, созданные с XVI по начало XX века. Единичными примерами представлена иконопись итало-критского круга XVI–XVII столетий, а также произведения греческого мира позднего времени (островная Греция, Иерусалим).

Русская часть собрания формировалась, преимущественно, в 1960-1980-х годах по инициативе католикоса Вазгена I. Часть произведений была подарена лично католикосу и отдельным представителям армянского высшего духовенства. Другая часть целенаправленно приобреталась для музейного собрания. В настоящее время иконы в Эчмиадзине представлены в трех музейных экспозициях (основная экспозиция сокровищницы, зал даров католикосу Вазгену I, соборная ризница), а также в залах патриаршей резиденции.

Наиболее древними и ценными памятниками собрания являются две иконы XVI века — «Покров» и «Богоявление». Первая из них связана с художественной культурой Новгорода середины столетия и имеет чрезвычайно редкое для своего времени иконографическое решение – композиция дополнена двумя сценами, связанными с гимнографом Богоматери Романом Сладкопевцем, нетрадиционно представлена группа певцов в нижней части изображения. Аналогичное решение имеет новгородская икона XVI века из собрания Н. Лихачева. Вторая икона ярко отражает псковскую иконописную традицию второй половины XVI столетия.

Иконопись XVII столетия представлена немногочисленными, но интересными памятниками. Среди них большое «Сретение», входившее, по-видимому, в местный ряд иконостаса. Стиль живописи этого памятника отражает тенденции столичного иконописания второй четверти — середины XVII века. С художественной культурой Ярославля связана небольшая икона «Богоматерь Владимирская», созданная в конце XVII века. Она была подарена католикосу Вазгену I митрополитом Минским и Белорусским Филаретом в 1988 году в связи с его 80-летием. На обороте иконы имеется владельческая запись XVII века о принадлежности образа некоей Федоре Жулиной. В 1792 году на икону в Ярославле был сделан серебряный венец, а в 1804 — оклад работы московского серебряника. Большой образ «Спас Нерукотворный» представляет интересный пример интерпретации столичных стилистических тенденций провинциальным мастером на рубеже XVII–XVIII столетий.

Иконы XVIII века представлены памятниками как традиционного, так и живописного направления, а также произведениями народной иконописи. Среди первых наиболее интересна небольшая икона с четырьмя чудотворными образами Богоматери («От бед страждущих», «Взыскание погибших», «Утоли моя Печали», «Умиление») – один из наиболее ранних примеров подобного рода композиции, широко распространившейся позднее. Этот памятник, отражающий воздействие стилистики барокко, интересен также включением стихотворных текстов в контекст изображения.

Произведения живописного направления, ориентированные на европейскую манеру письма, имеют, в основном, южнорусское происхождение. Среди них особый интерес представляет икона конца XVIII столетия «Богоматерь Казанская» в окладе, имеющая на обороте обширную разновременную запись о бытовании образа в семьях Орловых и Лопухиных и сургучную печать с фамильным гербом.

Памятники XIX — начала XX столетия составляют наиболее значительную по численности часть иконного собрания музея Эчмиадзина. Иконопись этого времени представлена в нем достаточно полно. Наряду с произведениями, созданными в Санкт-Петербурге и Москве, в нем есть иконы многих других художественных центров этого времени, главным образом, владимирских иконописных сел – Палеха, Холуя и Мстёры. Представлены также старообрядческие центры Романов-Борисоглебск, Сызрань, Ветка. Из памятников рубежа XIX–XX веков выделяется икона «Равноапостольный князь Владимир, священномученик Афиноген, мученики Кирик и Улита», которая по манере письма чрезвычайно близка произведениям московской иконописной мастерской В.П. Гурьянова.

Особую группу образуют иконы, имеющие дарственные надписи на обороте. В частности, к ним относятся московская икона «Богоматерь Владимирская» начала XIX века, подаренная в 1968 году Архиепископу и настоятелю кафедрального собора в Эчмиадзине Айгазуну реставратором В. Фроловым, и ветковская икона «Богоматерь Феодоровская, с избранными святыми», поднесенная в дар от армянской церкви Ростова епископу Комитасу в 1964 году.

Наиболее поздний памятник собрания — икона «Чудо Георгия о змие» — датирован 1926 годом. Созданное уже в советское время это редкое произведение отражает дальнейшие поиски нового иконописного стиля с опорой на древние образцы, начавшиеся в первые годы XX столетия в связи с реставрационными открытиями памятников иконописи Древней Руси.

Костина Ольга Владимировна

к. иск., журнал «Русское искусство», ГИИ Минкультуры РФ

СКУЛЬПТОР ГЕОРГИЙ ФРАНГУЛЯН: КАВКАЗСКИЕ ИСТОКИ ПЛАСТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ

Московский скульптор Георгий Франгулян — один из ведущих мастеров современности, соизмеримый по масштабу монументальных замыслов и уровню мастерства с известными европейскими пластиками второй половины XX века. (Показательно, что Джакомо Манцу выбрал именно Франгуляна как автора «Распятия» для храма в Равенне — работы, которую знаменитый итальянский художник не мог выполнить по состоянию здоровья). Расцвет творчества Георгия Франгуляна пришелся на трудные для искусства времена — 1990-е — начало 2000-х годов. За эти годы скульптор установил несколько памятников: Петру I в Антверпене, А.С. Пушкину в Брюсселе. Булату Окуджаве и Араму Хачатуряну в Москве, императрице Елизавете Петровне в Балтийске; сейчас ведутся подготовительные работы для установки памятника Иосифу Бродскому в Москве на Садовом кольце. В последние годы художник стал объектом пристального внимания художественной критики. Характерно, что большинство публикаций о нем — это диалоги: ху-

дожник открыт для диалога как в своем искусстве, так и в жизни. Такая творческая открытость обусловлена особенностями характера художника, формировавшегося в детские и юношеские годы на Кавказе: Франгулян — уроженец Тбилиси. В докладе исследуются истоки особенного пластического мышления мастера — его архитектурности, объемно-пространственной экспрессии, артикулированной энергии — которые, несомненно, определялись той средой, которая окружала его в пору формирования как личности. «Я вырос среди гор. И мое ощущение пространства было воспитано там. Что поразительно в горах — там воздух виден. Там не просто небо — там другой космос. Когда видишь, что облака плывут ниже тебя, что орлы летают внизу, и ты следишь за их скольжением на фоне гор, за движением воздушных потоков, поднимающегося тумана, тогда и рождаются ощущения, определяющие твою жизнь». Поэтому так близка Франгулян пластику итальянских мастеров XX века, повлиявшая на его сложение как скульптора: «Думаю, что и подход итальянских скульпторов к форме — говорит художник — определен ощущениями детства, той природой, в которой они выросли». Диалогичность природы Георгия Франгуляна во многом обусловлена его южным происхождением и темпераментом, что продиктовало и жанр доклада, который строится на материалах бесед с мастером.

Манискалко (Рещикова) Юлия Валентиновна

Санкт-Петербургская Государственная Художественно-промышленная Академия, Associazione culturale "Itinerarium Art"

ЧЕРТЫ ТРАДИЦИОНАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ СКУЛЬПТОРА ЛЕВОНА ЛАЗАРЕВА

Сегодня явление традиционализма занимает ведущие позиции в российской изобразительной практике. Не является исключением в этом отношении и творчество петербургского скульптора Левона Лазарева. Традиционализм в его творчестве выражается на нескольких уровнях. Есть ряд работ, в которых автор явно обращается к канонам или известным в истории искусств иконографическим типам. В других случаях традиционализм в творчестве скульптора выражается через обращение к мифу. И, наконец, во многих работах можно проследить определённые заимствования в подходе к материалу и трактовке формы.

В скульптуре Пушкина художник, верно, использует посмертный слепок с лица поэта. Даже открытые глаза не дают ощущения живого лица, перед нами всё же слепок с отпечатком смерти. Это ощущение усиливает покоящаяся на груди рука, гладкий слепок на фоне кипящей скульптурной поверхности. Таким образом, художник способен передать трагичность образа погубленного поэта, но, в то же время, в том, как он создаёт этот образ, мы видим связь со скульптурой заупокойного культа в Древнем Египте.

В некоторых работах скульптора обращение к традиционным композиционным решениям или канонам способствуют раскрытию образа. Так скульптуру «Раны человеческие» можно отнести к работам скульптора на религиозную тематику. В композиции явно прочитывается силуэт традиционного «Снятия с Креста», но здесь нет канонических фигур Марии, Иосифа и Никодима, нет изображения креста, остаётся лишь поникшая и зависшая как будто в невесомости израненная фигура Христа.

В композиции женской фигуры 1989 года (гипс) угадываются знакомые черты ваханки Скопаса. Здесь нет прямого сходства, торс обнажён, и нет струящихся складок одежды, однако динамизм движения и ритм заданы в соответствии с известным древним произведением. Использован приём как будто разрушенной под влиянием времени формы, но в то же время скульптор не боится оставлять не защищенными швы отливки и включает их как ритмическое добавление к декоративной поверхности. Это нарочитое

желание оставить след современной технологии на виду перед зрителем сталкивает в игре современность и прошлое.

Немного по иному проявляются черты традиционализма в работе «Орфей». Здесь связь с античным искусством происходит через обращение к мифу. В данной работе снова изображается торс в виде как бы частично утраченной статуи. Это имеет не только эстетическое, но и смысловое значение. Фигура представлена с усечёнными по колено ногами, но длинный стержень каркаса, на котором держится вся скульптурная масса, возносит фигуру высоко над постаментом. В результате получается необыкновенно красивый и точный образ античного поэта и мистика.

В живописных и графических произведениях из серии образов с кентавром «Нимфа и кентавр», «Семья», «Похищение Елены», «Катание на кентавре» на античную тему художник представляет сочетание традиционализма и юмора, отождествляя некоторых героев с собственной персоной. В этих забавных рисунках так же можно проследить архаическую традицию повествовательности в вазописи.

В полихромных скульптурных портретах современников скульптор стремится соединить архаику и современность. В них отражён духовный мир современного человека, но в то же время художник здесь явно отталкивается от образцов танагрской пластики. Заимствование происходит на уровне технического приёма. В данных скульптурах Лазарев применяет цвет и намеренно архаизирует поверхность, создавая подобия отколовшихся от статуй голов и эффект местами потёртой краски. Но удивляет тот факт, что эти «артефакты», вдруг оказываются портретами известных артистов Аркадия Райкина, Армена Джигарханяна, режиссёра Нино Манфреды и свой собственный портрет. Так силами таланта художника происходит перемещение нашей реальности в мир далёкого прошлого.

Манукян Сейрануш Сосовна

к. иск., кафедра ЮНЕСКО истории и теории искусства ЕГУ

ОБЩИЕ ОСОБЕННОСТИ ИКОНОГРАФИИ СЦЕНЫ «УСПЕНИЯ БОГОМАТЕРИ» В АРМЯНСКОМ И РУССКОМ ИСКУССТВЕ

Сведений об Успении Богородицы в канонических Евангелиях нет. Поэтому иконография сцены «Успения Богородицы» полностью основывается на апокрифических источниках. Содержание греческих и армянских апокрифических текстов об Успении — «Видения Богородицы» и «Успения Богородицы ... (от) Никодима» — совпадает. В византийском и русском искусстве «Успение» входит в канонический ряд двенадцати Праздников, каждая сцена которого изображается и в рукописях, и в иконах и в монументальной живописи. В армянском искусстве состав Праздничного ряда не устойчив, и «Успение Богородицы» иллюстрируется не всегда. Упоминания о Празднике Успения Богородицы в Армении встречаются с V в. Наиболее раннее его изображение в храме св. Креста на острове Ахтамар относится к нач. X в. Сохранилось немного изображений сцены «Успения», однако почти все из них присутствуют в очень известных рукописях, таких как Дворцовое Евангелие №5786 и Евангелие Таргманчац №2743 из Матенадарана.

Для армянских миниатюр «Успения» характерно добавление к канонической византийской иконографии эпизода с Наказанием Софонии. Такой извод с XIV в. появляется и в русских памятниках, в которых Софония фигурирует как Афония. Иудейский священник Софония (Афония) должен был осквернить тело Пресвятой Богородицы. Когда он попытался перевернуть одр, явился Ангел с мечом и отсек ему святотатственные руки. История Софонии обычно разворачивается в нижней части композиции, на переднем плане, выразительно иллюстрируя Божье Наказание кощунства.

Общей особенностью армянской и русской иконографии сцены «Успения» является также включение в группу апостолов святителей в епископских облачениях с крестами,

числом от двух до четырех. Ими являлись первый епископ Иерусалима апостол Иаков; ученики Павла, епископы афинские Дионисий Ареопагит и св. Ерофей (Hierotheus); священник Иерусалима Тимофей.

Оганесян Артур Агасиевич

кафедра ЮНЕСКО истории и теории искусства ЕГУ

«ОДА МИРУ» ХОРЕНА ТЕР-АРУТЯНА

Творчество выдающегося армянского скульптора-художника Хорена Тер-Арутяна (1909–1991 гг.) сформировалось в начале тридцатых годов 20-го века за пределами исторической родины (Западная Армения), в частности, на латиноамериканском острове Ямайка. Здесь он создал множество красочных живописных и графических работ, а также многочисленные скульптуры из разных видов местного прочного дерева. В последующие годы искусство Тер-Арутяна развивалось в США, Англии, Италии. А с семидесятых годов он жил и творил в Советской Армении. За эти годы он установил тесную творческую связь с Россией. Ярчайшим результатом содействия между Тер-Арутяном и русской культурой стала скульптура «Ода миру». В 1987 году в Москве Тер-Арутян представил гипсовый макет будущей скульптуры «Ода миру», окончательный вариант которого планировали отлить из бронзы и установить в парке им. Горького.

В основе композиции лежит образ молодой девушки, которая в правой руке держит голубя. Слегка касаясь земли, она как будто парит над землей, провозглашая мир во всем мире. Будучи свидетелем Геноцида армян 1915-го года (потерявший отца, брата и многих родственников), а так же двух мировых войн, Тер-Арутян всю свою творческую жизнь оповещал о мире.

Говоря о скульптуре «Ода миру» Тер-Арутян подчеркивал, что он путешествовал по всему миру, часто бывал в советских республиках, собственными глазами видел искреннее стремление народов этих стран к миру. Он верил в разум человечества и надеялся, что люди найдут общий язык, спасут мир от ядерной катастрофы. По утверждению Тер-Арутяна, именно эту идею он подчеркнул в этой скульптуре.

Петросян Меружан Воронцович

архитектор-реставратор, заслуженный архитектор Крыма

РУКОПИСЬ КНИГИ О.Х. ХАЛПАХЧЬЯНА «АРХИТЕКТУРА КРЫМСКИХ АРМЯН»

Рукопись книги «Архитектура крымских армян» — итоговый труд доктора архитектуры и искусствоведения, заслуженного архитектора РСФСР Ованеса Хачатуровича Халпахчьяна по многовековой строительной деятельности крымских армян. Он включает исследования автора по указанной тематике, начатые в середине прошлого века и продолжавшиеся вплоть до его кончины.

В 1996 году, по просьбе Крымского Армянского Общества, Ованес Хачатурович выслал свою работу в Крым для публикации. Однако после его смерти, в том же году, о книге забыли, и рукопись оказалась в сыром подвале Общества, где я случайно нашел ее в 2001 году. Это была ксерокопия машинописного текста, по всей видимости, сделанная специально для передачи в Крым. При этом, имея вполне понятные опасения, автор повременил с отправкой иллюстративного блока будущей книги. Судьба последнего неизвестна, как и неизвестна участь оригинального текста. Обращения к семье исследователя по этим вопросам результата не дали: материал, скорее всего, утрачен, и единственное, что сохранилось от этой интереснейшей работы — крымская копия текстовой части. Последняя состоит из 378 страниц, вместе с примечаниями, именным указателем,

списком литературы и оглавлением. Судя по последней отметке на странице 318, иллюстративный материал включал 206 авторских фотоснимков и чертежей.

В 2008 году крымская копия книги «Архитектура крымских армян» была возвращена дочерям Ованеса Хачатуровича, которые, являясь правообладателями научного наследия своего отца, надеюсь, найдут возможность опубликовать ее. Для этого в первую очередь необходимо отредактировать текст и восстановить иллюстративный материал по архивным снимкам и соответствующим чертежам автора из изданных статей. По мере сил я готов помочь как в первом, так и втором направлениях.

Печёнкин Илья Евгеньевич

к. иск., Московская Государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова.

АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ЗАКАВКАЗЬЯ ГЛАЗАМИ ТЕОРЕТИКОВ И ПРАКТИКОВ ЭПОХИ ИСТОРИЗМА

В контексте искусства историзма в России первенствующее значение приобрели стилистические формы, связанные с восточно-христианской храмостроительной традицией. Наряду с «византийским» и «русским» «стилями» во второй половине XIX века переживает становление особая версия архитектуры историзма, основанная на интерпретации форм средневекового зодчества Закавказья. Этому предшествовало пробуждение научного интереса к художественным традициям Армении и Грузии, начало археологического и историко-архитектурного изучения памятников кавказского региона. Практическое претворение этой стилистики (не имеющей в историографии терминологического определения) была невозможна без предварительных исследований, описания и фиксации композиционных схем, декоративных мотивов и отдельных элементов.

В середине XIX века зодчество Закавказья привлекает внимание археологов и архитекторов, занятых формированием русского национального стиля, укоренённого в традиции византийского зодчества (Г.Г. Гагарин и Д.И. Grimm). Во второй половине столетия археологическое изучение древностей Закавказья превращается в одну из приоритетных государственных задач. Отчёты многочисленных экспедиций Императорского Московского археологического общества публиковались в сборниках «Материалы по археологии Кавказа», регулярно издававшихся П.С. Уваровой с 1888 по 1916 годы. На рубеже XIX–XX веков появились первые историко-архитектурные реконструкции памятников Закавказья (Т. Тораманян).

В 1860–1900-х годах появляются проекты и постройки, полностью решённые в стилистике армяно-грузинской средневековой архитектуры. Это церкви в Ростове-на-Дону (Б. Газарбекян, 1867 г.), в имении Е.А. Хомяковой в Терской области (С.У. Соловьёв, 1895–1902 гг.), конкурсные проекты Армянской церкви в Баку (конкурсы 1899 и 1907 годов). Хронологическая систематизация и сравнительный анализ этих произведений позволяет выявить внутреннюю эволюцию данного стилистического направления, аналогичную развитию иных неостилей архитектуры историзма.

Опыт, наработанный в XIX веке, был воспринят в советский период, когда почти во всех национальных республиках Союза были созданы собственные архитектурные школы. Наиболее крепкие из них сформировались именно в Армении и Грузии, возрождение национальных традиций зодчества которых началось задолго до 1917 года и осуществлялось при участии ведущих российских учёных и архитекторов.

Пипоян Лилит Суруновна

к. архит., кафедра ЮНЕСКО истории и теории искусства ЕГУ

АРХИТЕКТУРА РУССКИХ ПОСЕЛЕНИЙ АРМЕНИИ

Заселение Армении русскими произошло в первой половине XIX века, когда в Закавказье была создана своеобразная русская колония, состоящая из военных и сектантских поселений. Были основаны поселения при штаб-квартирах полков. Жилища и другие постройки в таких поселениях возводились по единому плану. Кроме того, в последующий период, до 60-х годов XIX века, из внутренних губерний России в Закавказье, в частности в Армению, были высланы целые деревни русских сектантов: молокан, духоворов, прыгунов. Переселение шло с 1830 по 1853 г.

Русские застраивались согласно установившейся у себя на родине традиции. Для местностей, откуда переселенцы были родом (Тамбовская, Саратовская, Владимирская, Пензенская, Воронежская и пр. губернии), весьма характерен вытянутый линейный план селений с расположенными вдоль улицы усадьбами, ритмично повторяющимися силуэтами домов с палисадниками перед ними. Развита система кварталов русского поселения образует правильную квартально-уличную форму застройки. Усадьбы разбиты по форме прямоугольников, жилой дом стоит на красной линии, за ним — подсобные помещения (конюшня, баня, мастерская, сарай-кузня, склад инструментов, амбар для хранения продовольствия, для варок — навес, пчельник и пр.). Подсобные помещения составляют хозяйственный двор, за которым находится огород и гумно, если позволяет местность.

Планировки жилых домов в большинстве своём однотипны — это трёхраздельный план с сенями. В прошлом веке русские строили дома полностью деревянными, техникой сруба, с соломенными крышами, однако впоследствии, по примеру местного населения, подвальный и первый этажи стали делать каменными, что спасало от грунтовых вод, и начали покрывать дома черепичными крышами. Стены оштукатуривались известью с песком и периодически белились. Главный фасад дома, смотрящий на улицу, непременно имел три проёма. С дворовой стороны также существовало по два-три проёма в каждой комнате. Характерны входные ворота в усадьбу, которые, как и весь фасад, щедро украшались резьбой, содержащей русскую орнаментальную символику.

Пищулина Виктория Владимировна

д. архит., профессор, Институт архитектуры и искусств Южного федерального университета

ХРАМЫ С ВПИСАННОЙ АПСИДОЙ В БАСЕЙНЕ Р. КУБАНЬ И СТРОИТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АРМЯНСКИХ МАСТЕРОВ ИЗ КАФЫ В XI–XIII ВВ.

Появление на северо-западном Кавказе в XI–XII вв. храмов с вписанной апсидой (с. Ильич, Курджиново, Белореченская) можно соотносить с переселявшимися в это время из Абхазии племенами абазин или абадзехов. Об этом свидетельствуют анализ греческих надписей, особенностей пространственной организации, декора и кладки, капителей, алтарных преград и инвентаря окружающих погребений, а также отсутствие рядом с храмами святилищ раннего христианства. Армянские строительные надписи, исторические документы, конструктивные особенности храмов и особенности резных каменных капителей, схожих с капителями армянских храмов Крыма, свидетельствуют о привлечении к строительству мастеров из Кафы.

Один из наиболее известных памятников этой группы — храм на реке Белой. Строительная надпись на храме гласит, что его построил армянский каменщик из Кафы Қрымбей в

1171 г. Наличие стрельчатых завершений вполне соотносится с приглашением армянского мастера из Кафы. Связям с Кафой способствовал и пролегалый здесь с XII в. торговый путь. Мастер работал с конструкциями, которые хорошо знал. Стрельчатые завершения характерны именно для армянских храмов Кафы XIII–XIV вв. Техника кладки с использованием металллических скоб для скрепления каменной также соответствует приемам мастеров армянских храмов Кафы. Ориентирами для декора капители, возможно, послужили абхазские образцы, и мастер для декора был приглашен другой.

Греческая надпись о владетеле некоей Минилии, наличие в непосредственной близости от Белореченской церкви еще двух городищ, в которых в аналогичной технике были построены церкви с вписанными апсидами, с резными каменными алтарными преградами и сидениями вдоль продольных стен, то есть с чертами, присущими одноапсидным церквям Абхазии — все это, с учетом датировки церквей в городищах Ильич и Курджиново концом XII — началом XIII в., позволяет объединить эти храмы и соотносить их с т.н. Минилией — возможным местом проживания абадзехов в XIII–XIV вв. Второй период строительства не только храмов, но и оборонительных сооружений на городищах в селениях Курджиново и Ильич относится именно к этому времени. Таким образом, особенности архитектуры храмов этой группы во многом определены влиянием храмостроения Абхазии, но некоторые конструктивные особенности были обусловлены привлечением армянских мастеров из Кафы, с которой, очевидно, были налажены интенсивные торговые контакты.

Саргсян Татевик Эдуардовна

к. ист. наук, Научно-исследовательский центр Крымоведения, Симферополь

АРМЯНСКИЙ ХРАМ СПАСИТЕЛЯ В КРЫМУ И ЕГО СЮЖЕТНЫЕ РЕЛЬЕФЫ. К НАУЧНОМУ НАСЛЕДИЮ А.Л. ЯКОБСОНА

Храм Спасителя — центральная постройка одноименного армянского монастыря в Крыму (Белогорский р-н, с. Богатое) — основан в XIV веке, в период активной деятельности на полуострове генуэзцев. Он примечателен тем, что демонстрирует уникальное сочетание армянских архитектурных и декоративных традиций с западноевропейскими. Оно подпитано средневековым крымским колоритом, обусловленным спецификой местного стройматериала.

Сегодня, преклонившийся храм на грани полного обрушения. Его реставрация, по поводу которой были неоднократные обращения в соответствующие организации Крыма, Украины и Армении, предполагает детальное исследование архитектурного сложения, элементов каменной резьбы и украшавших интерьер сюжетных рельефов. И если архитектура памятника подробно анализируется О.Х. Халпахчыяном, А.Л. Якобсоном и Ю.А. Таманяном, то сюжетные рельефы, отчасти подпорченные, отчасти утраченные, — окончательно еще не распознаны. В этой связи особую важность приобретают работы А.Л. Якобсона. К храму Спасителя он обращался неоднократно, снабдив свои исследования рисунками и фотографиями, которые сегодня являются единственным источником для исследования и возможного восстановления утраченных сюжетных рельефов. Их было девять: сцена «Крещения» на северной стене (сильно выветрена), два медальона с изображением Агнца с лабарумом на своде и алтарной конхе (сохранились), обращенные к молитвенному залу 6 рельефов на приалтарных простенках. Два из последних, вывещающие явное сходство с западноевропейскими образцами сцен «Воскресения» и «Распятия», были высечены на двухметровых плитах, помещенных в нижних нишах по обе стороны алтаря (сохранился фрагмент «Воскресения»). Выше, также в нишах, находилось еще два рельефа: северный не был распознан А.Л. Якобсоном (утрачен), а южный представлял Богородицу с младенцем-Христом (ныне в Краеведческом музее Симферополя). Верхний сюжетный ряд изображал сцену «Благовещение», состоящую из отдельных рельефов Ангела (утрачен) и Богородицы под киворием (сильно выветрен). Отмечу,

что фотоснимки последней, опубликованные А.Л. Якобсоном, позволяют распознать в ней композицию «Богородица за пряжей», также иконографически близкую к западноевропейским образцам.

Седов Владимир Валентинович

д. иск., профессор, Институт археологии РАН, НИИТИАГ РААСН

ВНУТРЕННИЕ АРКАТУРЫ В КУПОЛАХ ХРАМОВ ВИЗАНТИЙСКОГО МИРА

В храме в Джурджеви Ступови (Георгиевы Столбы) в области Рашка средневековой Сербии, построенном в конце XII в., в барабане купола имеются уцелевшие части аркатурно-колончатого пояса, в который вписаны оконные проемы. Церковь в Джурджеви Ступови принадлежит к типу «компактного вписанного креста» и демонстрирует как преемственность объемно-пространственного решения по отношению к более раннему и совершенно византийскому по типу, материалу и деталям храму Николая в Куршумлии (Топлице), так и несомненное влияние романских форм, пришедших в архитектуру Рашки из областей на побережье Адриатического моря.

В архитектуре романского Запада внутренние аркатуры в куполах встречаются достаточно часто, для примера укажем на соборы XI–XII вв. в Вормсе, Саламанке, Старой Казерте и Сиене.

Можно было бы считать внутреннюю аркатуру барабана храма в Джурджеви Ступови чисто романской, привнесенной формой, если бы не живописная аркатура росписи внутри барабана церкви Георгия в Старой Ладоге (середина XII в.). Эта аркатура явно изображает какой-то архитектурный прототип.

Кроме того, внутренние аркатуры есть в целом ряде памятников средневековой архитектуры Кавказа. В областях Тао и Кларджети укажем на внутренние аркатуры в барабанах храмов в Гогюба, Ишхани и Шатберди (Йени Рабат). Подобные аркатуры есть также в армянской архитектуре XIII в.: в соборе Гандзасарского монастыря и церкви Аствацацин в Гегарде.

Мы предполагаем, что все эти памятники, как западные, так и восточнохристианские, ориентировались на один образец: на барабан храма Воскресения у Гроба Господня. Сейчас такая аркатура в барабане храма имеется, но когда она сделана — неясно. На гравюрах Бернардино Амико конца XVI в. этой аркатуры нет, но, возможно, она просто не была отражена. Во всяком случае, речь идет о целой традиции, в которой равнение на образы Святой Земли очень возможно.

Скворцова Ирина Николаевна

к. иск. Национальный художественный музей Республики Беларусь

РОЛЬ АРМЯНСКИХ МАСТЕРОВ В СТАНОВЛЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ШЕЛКОТКАЧЕСТВА НА БЕЛОРУССКИХ ЗЕМЛЯХ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII — НАЧАЛЕ XIX СТОЛЕТИЙ

Проблематика белорусско-армянского культурного взаимодействия не была предметом специального научного исследования, хотя целый ряд памятников белорусского искусства является его наглядной демонстрацией. Исключительно велика роль армянских мастеров в становлении художественного шёлкоткачества Беларуси, самые яркие образцы которого — так называемые кунтушовые пояса. Это общее название широких и длинных шёлковых поясов, которые были неотъемлемой частью мужского аристократи-

ческого костюма Речи Посполитой, символом благородного происхождения и высокого социального положения своего владельца.

Традиция ношения кунтушовых поясов на Беларуси относится к концу XVI века и связана с распространившейся в Речи Посполитой модой на ориентализм. Первые пояса привозили из Персии и Турции, торговля велась через Галицию, и занимались ею преимущественно армянские купцы Львова. Многие из ввозимых поясов производились в мастерских, также принадлежавших армянам, например на стамбульских мануфактурах Якуба Пиатровича и Эвона Миконовича. С начала XVIII столетия мастерские кунтушовых поясов открываются в местечках Речи Посполитой, где существовали большие армянские колонии: Станиславе, Бродах. И работали на них, и руководили ими армяне.

В 1758 году владелец несвижских земель князь Михаил Казимир Радзивилл пригласил ткача станиславской мануфактуры, армянина, уроженца Стамбула, Ованеса Маджарянца (Яна Маджарского), возглавить аналогичное предприятие в своих владениях, обучать местных мастеров технологии узорчатого шелкоткачества, создавать эскизы и производить согласно им пояса. В 1762 году мануфактура переводится из Несвижа в Слуцк, на период с 1770-х гг. по 1807 г. (когда ею руководят Ян Маджарский, и позже его сын – Леон) приходится расцвет предприятия. На основе декора восточных поясов Маджарские разработали оригинальные типы орнаментации (их названия: «карумфиль», «сухарик», «китайское облачко», «василёк», «букет», «цветущие пни» и «венково-медальонный» тип), в которых наряду с восточной орнаментикой широко использовали мотивы из западноевропейского искусства барокко, рококо, классицизма, элементы из белорусской народной культуры. Совершенные в художественном и технологическом отношении, слуцкие пояса задали высочайший уровень художественного мастерства, стали образцами для многих изделий других ткаческих мануфактур Речи Посполитой и Западной Европы. Фактически, Маджарские явились не только создателями уникального, самобытного художественного стиля, широко прославившего пояс слуцкой мануфактуры, но и сыграли выдающуюся роль в становлении белорусского художественного шелкоткачества в целом.

Слабуха Александр Васильевич

к. архит., профессор, советник РААСН, кафедра архитектурного проектирования
Сибирского федерального университета

В СИБИРИ — ИЗ АРМЕНИИ. ОБ АРХИТЕКТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Г.Б. КОЧАРА И М.Д. МАЗМАНЯНА В НОРИЛЬЛАГЕ

*Исследование выполняется при финансовой поддержке РФГФ
в рамках научно-исследовательского проекта (№08-04-00447а)
«Архитектурное творчество в Норильлаге»*

Представляются результаты научного исследования, посвященного ранее малоизученному периоду профессиональной деятельности в Сибири замечательных советских архитекторов, близких друзей Геворга Барсеговича Кочара (1901–1973 гг.) и Михаила Давидовича Мазманяна (1899–1971 гг.), чьи жизненные пути оказались тесно связанными даже в неволе ГУЛАГа.

Рассматривается их архитектурное творчество периода 1937-1950-х гг. в условиях Норильского исправительно-трудового лагеря. Прослеживаются основные этапы профессиональной деятельности в Норильске. Рассматриваются и анализируются их работы в широком многообразии типологии планировочных и архитектурных проектов.

Дается оценка современному состоянию их архитектурного наследия в Сибири; рассказывается об утраченных постройках, возведенных по их проектам.

Особое внимание уделяется проявлению в проектах для Сибири индивидуального почерка армянских архитекторов, использованию форм и приемов, рожденных под влиянием зодчества южных регионов. Определяется их место и роль в развитии архитектурного профессионального сообщества в Красноярском крае середины XX столетия, в формировании среды Норильска, других поселений края.

Прослеживается специфика непростых условий архитектурного творчества в системе подневольного труда заключенных. Творческие портреты дополняются штрихами об их взаимоотношениях с норильскими коллегами-зодчими.

Определяется значение норильского периода, на долгие годы сменившего творчество на родине, как важнейшего этапа в профессиональной жизни этих мастеров. Армения и Сибирь практически поровну поделили время творческих жизней советских армянских архитекторов Г.Б. Кочара и М.Д. Мазманяна.

Настоящее сообщение основывается на новых, ранее не известных, материалах, полученных в ходе многолетних исследований автора, изучения архивных документов из гражданских ведомственных и государственных архивохранилищ, ранее засекреченных архивных фондов государственных репрессивных органов, материалах натуральных обследований архитектурных объектов, воспоминаниях коллег-современников. Сообщение богато иллюстрируется ранее не публиковавшимися фотографиями с проектов и построек.

Сорокин Игорь Владимирович
дом-музей П.В. Кузнецова

ПАВЕЛ КУЗНЕЦОВ: АРМЯНСКИЙ ВЕКТОР

Связи Павла Варфоломеевича Кузнецова с Арменией — как личные, так и творческие — разнообразны. Одна из центральных улиц в его родном Саратове называлась Армянской. Дружба с Мартиросом Сарьяном, начавшаяся в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВиЗ), связывала их всю жизнь. Сарьян был активным участником «символистского проекта»: как выставки «Алая Роза» (1904 г., Саратов), организованной его друзьями Павлом Кузнецовым и Петром Уткиным в родном городе, так и знаменитой «Голубой Розы» (1907 г., Москва). На протяжении многих десятилетий мастерские Сарьяна и Кузнецова в Москве располагались рядом, дверь в дверь, на Арбате, на верхнем этаже дома в Карманицком переулке (угол Спасопесковского).

Пятьдесят лет супружеской жизни связывают Павла Варфоломеевича Кузнецова с Еленой Михайловной Бебутовой. Она и её брат режиссёр Валерий Бебутов — потомки известного армянского княжеского рода.

В 1930-х П.В. Кузнецов создал большой цикл армянских работ. Толчком к этому стала его поездка весной 1930-го года (встречи с Сарьяном, архитектором Таманяном, поэтом Чаренцом). В пейзажах художника появляются озеро Севан, Арарат, мост через реку Зангу. Героями его произведений становятся люди самых разных занятий: строители, поэты, спортсмены, садоводы, пастухи, ковровщицы, гончары.

Однако главным героем армянского цикла П.В. Кузнецова стал сам Ереван: более тридцати живописных полотен художник посвятил теме строительства нового Еревана.

Таманян Айк Александрович
музей-институт Александра Таманяна

НАРДОМ – ОПЕРНЫЙ ТЕАТР В ЕРЕВАНЕ: ПРЕДЫСТОРИЯ, СТАНОВЛЕНИЕ, ВЛИЯНИЯ

Оперный театр в Ереване — сооружение, значение которого — градостроительное, духовное, академическое, политическое — не оценимо. Новаторское композиционно, задуманное с применением беспрецедентных сценических технологий и возможностей трансформаций зала, рассчитанное на проведение грандиозных мероприятий, оно, одновременно, является воплощением традиций, сооружением достойным лучших образцов средневекового армянского зодчества.

Один из первенцев театральной архитектуры в СССР, проект этого театра наглядно отражает искания 20–30-х гг., а также кредо и принципы Александра Таманяна, за которые он подвергался гонениям вплоть до 1931 года, когда в процессе обсуждений результатов предварительного конкурса на лучший проект Дворца Советов были приняты и провозглашены приоритеты, идентичные тем, что исповедовал Таманян.

Создание и эволюция этого проекта, промежуточных вариантов, процесс строительства здания продлились десятилетия, в течение которых произошли значимые и даже драматичные события. В разное время и в разном качестве к процессу создания этого проекта были причастны такие деятели культуры как архитекторы А. Щусев, И. Жолтовский, И. Фомин, Н. Буниатов, художники Е. Лансере, М. Сарьян, Г. Якулов, композитор А. Спендиаров, балетмейстер В. Пресняков.

В докладе предпринята попытка охватить наиболее существенные из этих событий, вкратце представить историю становления проекта и здания, дать представление о влиянии, оказанном этим проектом на армянскую архитектуру нескольких последующих десятилетий, о его роли и значении для советской архитектуры.

Тарханова Светлана Валерьевна
НИИТИАГ РААСН

АРМЯНСКИЕ МОЗАИКИ В ИЕРУСАЛИМЕ. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ И ТЕХНИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

В Иерусалиме с 1871 г. и до конца XX века было обнаружено шесть раннехристианских напольных мозаик с надписями на армянском языке. Памятники, которые оказались погребальными или поминальными капеллами, были разбросаны на обширной территории за пределами современного Армянского квартала, на север и восток от Старого Города Иерусалима (район Мусрара рядом с Дамасскими воротами и гора Елеон). Четыре мозаики, одни из лучших по качеству, были раскопаны под руководством арх. Антонина Капустина, который приобрел территорию на вершине горы Елеон (сейчас — Русский монастырь Вознесения).

Изучением надписей, их палеографией и историей ученые занимаются с конца XIX века, однако, стилистические и технические особенности самих мозаичных изображений и орнаментов до сих пор ускользали от научного внимания. В моей работе рассматриваются параллели с мозаиками в храмах Палестины, Иордании, Сирии, Греции, что поможет уточнить датировку. Также это выявит особую историческую ситуацию, при которой появление таких уникальных для армянской культуры памятников, стало возможным. Подобные мозаичные панно в самой Армении, видимо, создавались редко. Остатки мозаик в соборах Эчмиадзин и св. Григория в Двине не позволяют восстановить их облик. Однако, в ранневизантийский период на Ближнем Востоке (и в эллинистической,

и в семитской среде), а также во многих странах Средиземноморья, они были очень популярны у христианского населения.

Тер-Мартirosов Феликс Иванович

к. ист. наук, доцент ЕГУ, Институт археологии и этнографии НАН РА

ВОПРОС АРМЯНО-РОССИЙСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ ДРЕВНИХ КУЛЬТУР

Совместные армяно-российские исследования древних культур имеют большую историю. Упомяну успешные работы экспедиций Н.Я. Марра, И.А. Орбели, Б.Б. Пиотровского. Однако, иногда для получения быстрых результатов, предусматриваются сужение темы исследований, попытки объяснить особенности памятников ссылкой на их провинциальность, что не дает удовлетворительного результата. Так при раскопках урартской крепости **Эребуни** не были углублены исследования по искусству. Прделанная недавно работа позволила уточнить данные по архитектуре урартского храма Халди и выделить среди ранее раскопанного материала фрески ахеменидского времени. Храм в крепости **Гарни** рассматривался как памятник с провинциальными особенностями. Это мешало уточнению датировки памятника, определению назначения храма. Рассмотрение памятника на фоне построек Древнего Мира и римских провинций Ближнего Востока, в контексте с исторической ситуации в древней Армении выявило, что храм был построен в начале III в. н.э. как героон армянских царей династии Аршакидов, и перестроен в начале IV в. в усыпальницу святой Хосровидуخت, сестры царя Трдата III, что позволило храму сохраниться в древнем облике до землетрясения в 1679 г.

Сейчас начались исследование памятника **Ервандашат**, последней резиденции армянских царей династии Ервандидов. Раскрывается царский дворец, построенный в III в. до н.э., и крепость, основанная во II в. до н.э. Новые данные требуют пересмотра термина «эллинистическая культура» и введения термина «постахеменидская культура». Эти вопросы необходимо рассматривать в областях архитектуры, изобразительного искусства огромных регионов. Организация систематических и широких совместных армяно-российских исследований может открыть новые перспективы изучения культур Древнего Мира.

F.I. Ter-Martirosov

ARMENIAN-RUSSIAN STUDIES OF ANCIENT CULTURES

Joint Armenian-Russian study of ancient cultures have a long history. For example, I can mention the successful expeditions of N. Marr, I. Orbeli, B. Piotrovsky. However, sometimes for quick results, the restriction of research topics have been provided and attempted to explain the reference to the monuments by their provincialism that does not give a satisfactory result. So during the excavations of the urartian fortress of **Erebuni** the study of art hasn't been deepened. Work that was done recently helped to clarify details on the architecture of Urartian temple of Khaldi and to distinguish among the previously excavated material murals of the Achaemenid time. The temple in the fortress of **Garni** was considered as a monument with the provincial peculiarities. This prevented the refinement of dating of the monument and the definition of its function. Consideration of a monument on the background of the buildings of the Ancient World and the Roman provinces in the Middle East, and in the context of the historical situation in ancient Armenia, revealed that the temple was built at the beginning of the 3rd century AD as heroon of Armenian kings Arshakids dynasty, and rebuilt in the early 4th century, as a shrine of holy Khosrovidukht, the sister of king Trdat III, which allowed the temple to be preserved in ancient appearance before the earthquake in 1679.

Now began the study of the monument of **Yervandashat**, the last residence of armenian kings of dynasty of Yervandids. Reveals the royal palace, built in the 3rd century BC and the

castle founded in the 2nd century BC. The new data require revision of the term “Hellenic culture” and the introduction of the term “postachaemenid” culture. These issues must be considered in the fields of architecture and fine art of large regions. Provide systematic and extensive joint Armenian-Russian research may open new perspectives for the new study of the Ancient World.

Тер-Минасян Ануш Ашотовна

к. архит., Музей русского искусства в Ереване, Институт искусств НАН Армении

ОСТРОВК РУССКОГО ИСКУССТВА В ЕРЕВАНЕ

Странный парадокс заключается уже в самом названии нашего сообщения — русское искусство — такое известное и востребованное во всём мире, и вдруг — забытый островок? Да ещё где — в Ереване, где всегда был особый интерес ко всему русскому, а в особенности — ко всем видам русского искусства! И действительно — все, кто заходят в Музей русского искусства (коллекция проф. А.Абрамяна) в самом центре столицы Республики Армения, удивляются, восхищаются и задают почти одинаковые вопросы: «Каким образом? Как попали в Ереван все эти шедевры? Почему об этом неизвестно широким кругам специалистов и любителей искусства – не только за пределами Армении, но даже в Ереване?». Конечно, в Ереване многие о нём знают — это государственный музей, основанный в 1980-м году на основе личной коллекции героя социалистического труда, лауреата Государственной премии СССР, почётного гражданина Москвы, известного врача, профессора Арама Яковлевича Абрамяна и его супруги Марии Леонтьевны Абрамян. Однако в основном о Музее известно людям, так или иначе причастным к искусству или музейному делу.

Как известно, за последние десятилетия в мире сильно возрос интерес к русскому изобразительному искусству конца XIX — начала XX веков — крайне важному и совершенно особенному периоду в истории не только русского, но и мирового искусства. В коллекции Музея в Ереване представлено русское искусство именно этого периода, причём достаточно широко - произведениями знаменитых мастеров живописи, графики, декоративно-прикладного искусства и сценографии, во многом определивших процесс дальнейшего развития всей русской художественной культуры. В музее выставлены работы таких художников, как К. Коровин, В. Серов, К. Сомов, В. Борисов-Мусатов, М. Врубель, М. Нестеров, Б. Кустодиев, А. Бенуа, Н. Гончарова, К. Петров-Водкин, Н. Рерих, А. Головин, Е. Лансере, М. Волошин, Р. Фальк, П. Кончаловский, П. Кузнецов, А. Лентулов, М. Сарьян, З. Серебрякова, С. Судейкин, А. Тышлер и другие. Многие авторы представлены в экспозиции музея по художественным объединениям, членами которых они являлись — таких, как всемирно известные «Мир искусства», «Голубая роза», «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Союз русских художников» и другие.

По своему значению и широте представленных в экспозиции произведений Музей русского искусства в Ереване может претендовать на важную роль в числе мировых центров по изучению русской культуры. Однако в музее достаточно много проблем, и одна из первых - сделать его коллекцию широко известной и доступной как для научного изучения, так и просто для любителей искусства. Ибо редкая по своей художественной ценности коллекция Музея того достойна.

Необходимые с нашей точки зрения мероприятия, благодаря которым Музей русского искусства в Ереване может занять своё достойное место в ряду центров по исследованию и пропаганде русского искусства, мы представим в нашем сообщении.

Хачатрян-Паладян Нелли Александровна
искусствовед

РУССКАЯ И АРМЯНСКАЯ ЖИВОПИСЬ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА. ГРАНИ РОМАНТИЗМА

Известно, как многолики романтические художественные структуры. Сопоставление русской и армянской живописи первой половины XIX в. - одна из возможностей добавить несколько нюансов к нашим представлениям в этой области.

Русский романтизм профессионально и основательно изучен. Проявления романтизма в армянской живописи в пер. пол. XIX в. не изучены совсем (некоторые специалисты лишь бегло касались этого вопроса). Этот дисбаланс приводит к необходимости уделить армянской стороне проблематики большее место.

Романтизм в армянском искусстве (как в большинстве случаев) начинается с литературы (Хачатур Абовян, 1805–1848 гг.). Если касаться живописи пер. пол. XIX в., то тут можно говорить лишь о романтических *тенденциях*, что вполне логично. Это период, когда в Закавказье реализуется переход к новому времени, когда происходит становление светского искусства.

Первая параллель с Россией возникает в связи с тем, что светская армянская живопись, как и русская, брала начало с жанра *портрета*. Однако секуляризация в Закавказье, в отличие от России, не носила упорядоченного характера, и тем более не была делом «государственным». Здесь не было ни «россики», ни пенсионеров. Новая живопись формировалась спонтанно. Вся ответственность в сложении новой традиции ложилась на самого художника. Вот почему это время нуждалось в исключительной личности, способной сыграть роль, сопоставимую с ролью ключевых ренессансных фигур. Такой фигурой в армянском искусстве стал Акоп Овнатанян Младший (1806-1881 гг.).

Вместе с тем полное отсутствие регламента в процессе секуляризации означало открытость к разным типам информаций, в том числе новейшим европейским. Чем, в частности, можно объяснить раннее распространение романтических веяний в этом регионе и их восприятие со стороны мастеров, находившихся, в сущности, еще на этапе разработки нового пластического языка. В живописи Акопа Овнатаняна романтизм принял наиболее отчетливые черты.

В докладе рассматривается **романтический** компонент творчества Овнатаняна в параллели с искусством русских романтиков: О.А. Кипренского, А.Г. Венецианова, Г.В. Сороки. В параллели с Кипренским отмечается близость портретных концепций (примиряющих парадный портрет с интимным) и некоторых стилистических черт. Со всеми тремя русскими художниками Овнатаняна сближает характер созерцательно-идиллического темперамента (близкого в свою очередь к немецкому романтизму и бидермейеру). В процессе сопоставления искусства армянского портретиста и русских мастеров в контексте романтизма обсуждаются вопросы типологии, композиционного мышления, образной интерпретации и живописной техники.

Чугасзян Левон Бабкенович

д. иск., профессор, кафедра ЮНЕСКО истории и теории искусства ЕГУ

«СТРАШНЫЙ СУД» В ТВОРЧЕСТВЕ АРМЯНСКИХ ХУДОЖНИКОВ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

«Страшный суд» занимает значительное место в средневековом христианском, в том числе, и в армянском искусстве. Постоянный и стойкий интерес к этой теме держался на протяжении всего средневековья. Причина этого феномена обусловлена не только художественными исканиями. Мысль о конце света и Страшном суде всегда сохранялась в человеческом сознании, и людей всегда живо интересовало, когда именно наступит «этот суд, когда последует справедливое возмездие за грехи и воцарится вечная правда...» (Н. Покровский).

Наиболее древнее армянское изображение «Страшного суда» встречается среди росписей церкви Св. Креста (915–921 гг.) на острове Ахтамар, где в северной конхе можно разглядеть образ Христа в мандорле и под ним два ряда фигур в нимбах. Также этот сюжет появляется в системе декора монастыря Татев (930 г.), который, к сожалению, сильно пострадал во время землетрясения и сохранился лишь во фрагментах.

Кроме того, эта тема представлена и в скульптурном оформлении притвора монастыря Оромос 1038 г. около Ани, где внутри восьмигранного барабана, на одной из плит показан Христос на троне, окруженном четырьмя апокалиптическими существами, и под ним восемь фигур в нимбах, расположенных в два ряда.

Из числа армянских произведений XII века, созданных на эту тему, дошла до нас миниатюра Евангелия, которое хранится в Венеции (Остров св. Лазаря, Собрание Конгрегации Мхитаристов, рук. 141/102). Эта иллюстрация основана на очень лаконичной иконографии.

В армянской среде особое место занимает роспись «Страшного суда» церкви в Ахтала (датируется 1205–1216 гг.), сопровождаемая не только армянскими, но и греческими и грузинскими надписями. Фрески этой церкви созданы армянами-халкидонитами, а также византийскими и грузинскими художниками.

В виде лицевых миниатюр «Страшный суд» появляется и в искусстве выдающегося армянского миниатюриста XIII века Тороса Рослина, среди художественного убранства Евангелия Себастии 1262 г. (Балтимор, Галерея Уолтерс, W.539), а также иллюстраций Евангелия Малатии 1267–68 гг. (Ереван, Матенадаран им М.Маштоца, рук. 10675.). Эти армянские изображения «Страшного суда» отличаются друг от друга своей иконографией.

Тема «Страшного суда» неоднократно изображалась и в искусстве армянских художников последующих веков.

Чугасзян Сатеник Левоновна

кафедра ЮНЕСКО истории и теории искусства ЕГУ

Chookaszian Satenik

UNESCO chair of Armenian art history, Yerevan State university

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ УБРАНСТВЕ КИЛИКИЙСКОГО ЕВАНГЕЛИЯ XIII ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ МАТЕНАДАРАНА ИМ. М. МАШТОЦА В ЕРЕВАНЕ (РУК. № 9422).

THE MINIATURES OF 13th CENTURY ARMENIAN CILICIAN GOSPEL NO. 9422 OF MATENADARAN AND ITS RELATIONS TO THE ART OF MEDITERRANEAN WORLD

My work is focused on the phenomena of the meeting of the East and West in the miniatures of Toros Roslin's successors who had illustrated the Gospel No. 9422 of Matenadaran, one of the best examples of Royal and Princely Armenian Cilician manuscripts of 80-s of the 13th century. The Gospel is decorated with twelve Canon tables, portraits of evangelists, incipit pages of their Gospels and six full-page miniatures.

The decoration of the Canon tables amaze with astonishing fantasy and scrupulous processing of details, such as a depiction of a creature which has two-faced and half-faced human head and image of bicorporate and also another one with animal body, carrying different creatures on his torso. Such motives are well known from the art of numerous countries, but their symbiosis in Armenian miniatures is an absolutely new enigma that deserves attention.

Indo-Iranian traditions are reflected in the rendering of royal hunt and in the scenes of animal combat. In the scene of a royal hunt the rider is represented in "Parthian turn", which bridges Cilician art with Parthian.

Interesting example of intercultural dialogue is evident in the title-page of Matthew which illustrates the allegorical Tree of Jesse.

Шукуров Шариф Мухамадович

д. иск., Институт востоковедения РАН

ПРОБЛЕМА ГЕНЕЗИСА БАШЕННЫХ СООРУЖЕНИЙ НА ТЕРРИТОРИИ ИРАНА, КАВКАЗА, РОССИИ

Доклад посвящен проблеме генезиса башен с конической / пирамидальной кровлей. Генезис таких форм исследователи возводят ко временам Урарту и Ахеменидов с VIII–VI вв. до н. э. При Сасанидах башни входили в структуру храмов огня. После Сасанидов эти формы появляются на территории Армении, Ирана, Средней Азии, включая горские башни на территории Грузии и России. Не лишено вероятности, что башенная форма с характерной кровлей осела и на территории России.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРОГРАММА СИМПОЗИУМА.....	3
ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ	6
АЙКАЗУН ГРИГОРЯН АШОТ	6
АКОПЯН ЗАРУИ АВЕТИСОВНА	6
АКОПЯН ЛЕВОН ОГАНЕСОВИЧ.....	7
АМАЯКЯН СИМОН ГЕВОРКОВИЧ.....	8
АРАКЕЛЯН МИКАЭЛ ГЕГАМОВИЧ	8
БАЕВА ОЛЬГА ВЛАДИМИРОВНА	9
БАЛЪЯН КАРЕН ВЛАДИЛЕНОВИЧ	9
БЕЛИНЦЕВА ИРИНА ВИКТОРОВНА	10
ВАРТАНЯН САТЕНИК ВЛАДИМИРОВНА	11
ВЕСЕЛОВА СОФИЯ СЕРГЕЕВНА	11
ВОЛЧОК ЮРИЙ ПАВЛОВИЧ.....	12
ВЯТКИНА НАТАЛЬЯ ФЕДОРОВНА.....	13
ГАБРИЭЛЯН НИНА МИХАЙЛОВНА	15
ГАСПАРЯН МАРИЕТТА АРТАШЕСОВНА	15
ГАЮК ИРИНА ЯКОВЛЕВНА.....	16
ЕРЗИНКЯН АННА ЮРЬЕВНА, ЕРЗИНКЯН РУБЕН	17
ЕСАЯНЦ АРМЕН ВАЛЬТЕРОВИЧ	17
ЗОГРАБЯН ШУШАНИК ГЕВОРКОВНА.....	18
ИВАНОВА-ИЛЬИЧЕВА АННА МИХАЙЛОВНА	19
ИГИТЯН ГАЯНЕ ГЕНРИХОВНА	20
КАЗАРЯН АРМЕН ЮРЬЕВИЧ	20
КОМАШКО НАТАЛЬЯ ИГНАТЬЕВНА	21
КОСТИНА ОЛЬГА ВЛАДИМИРОВНА.....	22
МАНИСКАЛКО (РЕЩИКОВА) ЮЛИЯ ВАЛЕНТИНОВНА	23
МАНУКЯН СЕЙРАНУШ СОСОВНА	24
ОГАНЕСЯН АРТУР АГАСИЕВИЧ	25
ПЕТРОСЯН МЕРУЖАН ВОРОНЦОВИЧ	25
ПЕЧЕНКИН ИЛЬЯ ЕВГЕНЬЕВИЧ	26
ПИПОЯН ЛИЛИТ СУРЕНОВНА	27
ПИЩУЛИНА ВИКТОРИЯ ВЛАДИМИРОВНА.....	27
САРГСЯН ТАТЕВИК ЭДУАРДОВНА.....	28
СЕДОВ ВЛАДИМИР ВАЛЕНТИНОВИЧ	29
СКВОРЦОВА ИРИНА НИКОЛАЕВНА	29
СЛАБУХА АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВИЧ.....	30
СОРОКИН ИГОРЬ ВЛАДИМИРОВИЧ.....	31
ТАМАНЯН АЙК АЛЕКСАНДРОВИЧ	32
ТАРХАНОВА СВЕТЛАНА ВАЛЕРЬЕВНА	32
ТЕР-МАРТИРОСОВ ФЕЛИКС ИВАНОВИЧ	33
ТЕР-МИНАСЯН АНУШ АШОТОВНА.....	34
ХАЧАТРЯН-ПАЛАДЯН НЕЛЛИ АЛЕКСАНДРОВНА	35
ЧУГАСЗЯН ЛЕВОН БАБКЕНОВИЧ	36
ЧУГАСЗЯН САТЕНИК ЛЕВОНОВНА	37
ШУКУРОВ ШАРИФ МУХАМАДОВИЧ	37

Материалы Международного симпозиума «Армения — Россия: диалог в пространстве художественной культуры», 15–16 ноября 2010 / Отв. ред. А.Ю. Казарян. М., 2010.

Оформление и верстка:

Элеонора Казарян, Асмик Казарян, Армен Казарян

Бумага офсетная. Формат 60×88/16. Объем 2,5 у. печ. л.

Подписано в печать 09.11.2010 г.