

РОССИЙСКО-АРМЯНСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

АРМЕНИЯ:
ФАКТЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

A stylized, dark blue silhouette of a mountain range with several peaks and valleys, positioned in the lower half of the cover.

Ереван
Издательство РАУ
2025

ՌՈՒՄ-ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

**ՀԱՅԱՍՏԱՆ.
ՓԱՍՏԵՐ ԵՎ ՄՏՈՐՈՒՄՆԵՐ**

Երևան
ՌՀՀ հրատարակչություն
2025

РОССИЙСКО-АРМЯНСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

**АРМЕНИЯ:
ФАКТЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ**

Ереван
Издательство РАУ
2025

УДК 94(479.25):008
ББК 63.3(5Арм)+71
К 532

*Печатается по решению
Редакционно-Издательского совета РАУ*

Редакторы-составители: А.К. Егиазарян, Л.С. Меликсетян

К 532 Армения: факты и размышления. – Ер.: Издательство РАУ,
2025. – 544с.

Предлагаемый сборник содержит факты об истории, культуре, географии Армении. Авторы и составители надеются, что читатель найдет в этой книге много интересного и заслуживающего серьезных размышлений об историческом пути одного из древних народов, его потерях и обретениях. Одна из особенностей сборника – отсутствие единого плана в статьях, каждый автор – видный специалист в своей области – писал так, как подсказывали его индивидуальность и понимание национальной истории и культуры. Однако совокупность этих авторских интерпретаций и размышлений призвана создать более целостное представление об Армении и ее культуре.

УДК 94(479.25):008
ББК 63.3(5Арм)+71

ISBN 978-9939-67-393-6

© Издательство РАУ, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей	6
Торк Далалян. Предыстория Армении и история раннего периода: развитие и формирование идентичности и культуры на родине армян	7
Рубен Галчян. Армения в мировой картографии	23
Амо Сукиасян. Республика Армения (1991–2023)	46
Бабкен Арутюнян. Армения на пути к восстановлению независимости	56
Ашот Восканян. Метаморфозы армянской идентичности	98
Грач Чилингирян. Армянская церковь	145
Азат Егиазарян. Литература в духовной жизни армян	162
Сейрануш Манукян. Армянское средневековое искусство	238
Патрик Тонапетян. Армянская архитектура	380
Григор Ордоян. Театр в духовной жизни армян	389
Сурен Даниелян. Армянская диаспора и ее литературно-культурный облик	452
Лилит Меликсетян. Армянский травелог в русской литературе	511

От составителей

Об Армении много написано, и, видимо, будет написана еще не одна книга. Предлагаемый нами сборник – взгляд наших современников, людей 20-х годов XXI века, на Армению, ее историю и культуру. Разумеется, в одной книге невозможно охватить всю культуру и всю историю Армении. Однако авторы и составители надеются, что любопытный читатель и в этой книге найдет много интересного и заслуживающего серьезных размышлений об историческом пути одного из древних народов, его потерях и обретениях. Ни один народ не может считать себя выше других народов, культура и история каждого народа по-своему интересны, и каждый народ имеет право и обязанность осмысливать свою историю и культуру в контексте того огромного явления, которое мы называем мировой культурой. Это – бесконечный процесс, каждое новое поколение вносит свою лепту в эту работу, исходя из представлений своего времени.

Читатель заметит, что в статьях нет единого плана, каждый автор писал так, как подсказывали его индивидуальность и его понимание национальной истории и культуры. Каждый из авторов – видный специалист в своей области. Составители и редакторы избегали вмешательства в их тексты, нам хотелось представить разнообразие взглядов наших авторов, что отразило бы многокрасочность и неизбежную противоречивость образа Армении.

А.К. Егиазарян, Л.С. Меликсетян

ПРЕДЫСТОРИЯ АРМЕНИИ И ИСТОРИЯ РАННЕГО ПЕРИОДА: РАЗВИТИЕ И ФОРМИРОВАНИЕ ИДЕНТИЧНОСТИ И КУЛЬТУРЫ НА РОДИНЕ АРМЯН

Торк Далалян

к.ф.н, историк, Институт этнографии и археологии НАН РА

Введение

Термин «*история Армении*» («армянская история», «Հայոց պատմություն») с V века используется в армянской историографии для обозначения всего комплекса политических и духовно-культурных исторических этапов и эпизодов жизни нашего народа. На грабаре этот термин имеет два значения, поскольку множественное число армянского самоназвания «*ай*» («հայ») – «*Айк*» («Հայր») могло означать как **армяне**, так и **Армения**¹, а родительный падеж множественного числа, «*Айоц*» («Հայոց»), в равной степени означал как «**армян**», так и «**Армении**». Во втором смысле географическое название «*Айк*» использовалось не только для обозначения территорий, где проживали армяне и армянские племена, но и для тех, где языком межэтнического общения, то есть lingua franca, был армянский. Следовательно, «*история Армении*» означает одновременно историю армян, и армянского языка, и Армении, а предыстория относится к тому периоду, когда корень «*ай*» еще не используется, но мы имеем археологические или письменные свидетельства о данной географической области.

Армянский народ сформировался на **Армянском нагорье** (АН), расположенном в центральной части Передней Азии, в результате меж-

¹ Примерно как в древнерусских словах Русь, Чудь, Весь, Пермь и других подобных, имевших значение как этнонимов, так и топонимов.

культурных экономических и политических контактов различных проживавших здесь племен и племенных групп, их взаимодействия и объединения. Армянское нагорье – активная вулканически-сейсмическая зона, общая площадь которой составляет около 400 тыс. кв. км., географически оно расположено между Черным, Каспийским и Средиземным морями, на востоке граничит с Малоазиатским (Анатолийским) нагорьем, на юге – с Месопотамской низменностью, на юго-востоке – с Иранским нагорьем, на востоке – с Аранской низменностью, на севере – с долиной реки Кура и отрогами Большого Кавказского хребта.

Первое государство, объединившее всю территорию АН, называлось Арменией или эквивалентными/синонимическими названиями (Арарат-Урарту, Ванское царство и др.). Объединенные государственные образования существовали здесь почти непрерывно около 2000 лет, начиная с IX в. до н. э. по XI век н. э. Утратив свою государственность, армяне продолжали проживать на всей территории АН вплоть до 1915 года. Другие народы, в настоящее время проживающие на территории АН, никогда не имели единого государства, которое включало бы все АН, поэтому армяне – единственный народ, образовавшийся на этой территории с древнейших времен, и потому неслучайно иностранцы назвали данную географическую область *Армянским нагорьем*².

Армянский народ формировался и развивался на АН, общаясь и взаимодействуя с древнейшими народами и цивилизациями соседних регионов: Месопотамии, Малой Азии, Кавказа и Иранского нагорья. Ни в исторических письменных источниках, ни в богатом археологическом материале нет даже намека на то, что армяне как народ переселились на АН из какого-либо другого региона. Исторические сведения о миграциях отдельных племен или малочисленных народов (известных под другими названиями) свидетельствуют лишь о том, что в число коренных племен АН в разное время включались и ассимилировались иммигрировавшие из других регионов этнические элементы, родственные или иноземного происхождения, которые существенно не меняли культурно-языкового облика АН вплоть до XIII в.

² Термин «Армянское нагорье» как географическое название впервые был введен в научный оборот немецким геологом Германом Абигом в XIX веке.

Происхождение или формирование народа?

Таким образом, армянский народ сформировался на Армянском нагорье (АН) в результате многовековых историко-культурных процессов. В современном научном дискурсе понятия «происхождение народа», «народообразование», «этногенез» являются искусственными и устаревшими: они преимущественно применимы на мифологическом уровне, причем могут использоваться как в примордиалистском смысле, так и в конструктивистском, причем последнее характерно для современных нарративов, направленных на формирование идентичности. Новые и новейшие исследования в области историографии и социальной антропологии показывают, что формирование нации или народа в реальном историческом пространстве представляет собой длительный процесс, иногда растягивающийся на столетия и тысячелетия, а понятие «происхождение» может относиться только к языку, да и то весьма относительно, поскольку представления об унитарном происхождении также являются анахроничными и устаревшими. Принимая это во внимание, теории о прародинах отдельных языковых семей могут представлять интерес с чисто лингвистической точки зрения, в то время как для современной прагматической историографии они не имеют значимой ценности.

Новейшие лингвистические исследования свидетельствуют о том, что в случае с армянским языком имеется составляющий устойчивую основу нашего языка значительный субстрат, происходящие от которого корни и грамматические формы являются не менее родными и присущими армянскому языку, чем словоформы индоевропейского происхождения. Причем эти два компонента, субстратный и индоевропейский, не противостоят друг к другу, а иногда и достаточно часто субстратные формы просто представляют собой более архаичное и примитивное состояние индоевропейских эквивалентов, то из которого эти индоевропейские эквиваленты органически развились и выросли. Таким образом, армянский язык является настолько же индоевропейским, насколько и «субстратным» языком, обнаруживающим множество родственных сходств и параллелей с зафиксированными древними мертвыми языками Передней Азии, такими как: шумерский, хеттский, хурритский.

Во всех случаях, если с точки зрения сравнительного языкознания армянский язык, несомненно, является индоевропейским языком, тем не менее следует учитывать, что ни у одного народа мира язык не отождествляется полностью с сообществом, народом, говорящим на нем. То есть, с точки зрения армянской истории, не имеет никакого значения, в какой части Европы или Азии находится «прародина» носителей индоевропейского «праязыка». Армяне по своему описанию, культурным и языковым особенностям являются переднеазиатским народом, который на протяжении многих тысячелетий формировался и складывался в находящемся между простирающимся промеж Черного и Средиземного моря полуостровом Малой Азии, расположенным между Персидским заливом и Каспийским морем Иранским нагорьем и соединяющим Черное и Каспийское моря Кавказским горным хребтом географическом регионе, который мы называем АН.

Последнее, хотя и расположено в центре Передней Азии (в современной европейской терминологии «Ближний Восток»), в культурном отношении на протяжении своей многовековой истории занимало промежуточное положение между Европой и Азией (согласно древнегреческой терминологии). Поэтому армяне, как и соседние кавказские народы, в культурном отношении не принадлежат ни Востоку, ни Западу, и, хоть язык и является индоевропейским, к народу термин «индоевропейский» нельзя применить, так же как не являются индоевропейскими народами индийцы, иранцы или русские.

Каменный век и Медный век на Армянском нагорье

Следы поселения современного «человека разумного» – *Homo sapiens* – обнаруживаются на АН с того периода, когда он начал расселяться по Европе и более отдаленным регионам Азии, то есть около 80 тысяч лет назад. Люди того времени были охотниками и собирателями, то есть добывали себе пищу охотой, сбором плодов и растений. Они использовали каменные, преимущественно обсидиановые орудия, именно поэтому мы называем данную эпоху каменным веком. На территории Республики Армения стоянки и пещеры человека эпохи древнего каменного века (палеолита) обнаружены на горе Артин, в Арзни, Разданском

ущелье и в других древних поселениях. В древнем каменном веке нечленяемые звукоподражания постепенно превращаются в упорядоченную человеческую речь, для которой характерны связанные фонетические единицы, сочетающиеся с телесными и мимическими движениями – жестами; так возникают племенные языки, которые становятся средствами накопления и передачи информации, организации общественной жизни.

Географическим рельефом (изолированные теснины и ущелья, труднопроходимые большую часть года горные хребты, окруженные ими долины и т. д.) обусловлено то, что АН издревле было заселено многими коренными племенами и племенными группами, говорившими на разных племенных языках и диалектах, зачастую непонятных друг другу. Все эти племена вместе на протяжении тысячелетий составляли армянский этнос, в горниле под названием АН сформировался единый армянский народ, а многие слова и грамматические формы языков упомянутых племен составили неотделимую часть армянского языка. Согласно Р. Ачаряну, большую часть армянского словарного запаса, около 50-60%, составляют слова «неизвестного происхождения», которые не имеют индоевропейских параллелей, не заимствованы из других языков и не могут быть истолкованы на армянском языке посредством знакомых нам моделей словообразования. Эти слова происходят из тех самых племенных языков, на которых говорили в отдельных этнических поселениях и регионах АН. Поэтому они определяются как элементы местного субстрата и образуют наиболее древний пласт армянской лексики.

Около 12 тысяч лет назад начинается новый каменный век (неолит), когда «человек разумный» постепенно переходит от пещерной жизни к жилищному строительству: он совершенствует каменные орудия и строит поселения, занимается сельским хозяйством и получает урожай, а также приручает множество животных. С развитием земледелия и животноводства человек переходит от кочевого образа жизни к оседлому. Создаются первые системы письменности, которые имели пиктографический характер, но все же давали возможность накапливать и распространять информацию в большем объеме, чем в устной форме, а также пе-

редавать ее следующим поколениям с меньшими искажениями. Благодаря всему этому сформировались первые государственные образования, преимущественно в долинах рек и прибрежных районах озер.

Ввиду географической раздробленности создание единого централизованного государства в АН относится к значительно более позднему времени (IX в. до н. э.), чем это происходило в соседних регионах (Шумер, Аккад, Хеттское государство, Ассирия, Элам и др.). Однако древние коренные племена, населявшие АН, создали множество местных племенных государств, правители которых в месопотамских клинописных источниках называются «царями». Древнейшая цивилизация региона возникла благодаря Шумерскому царству, образовавшемуся на юге Месопотамии, к северо-западу от Персидского залива, сумевшему объединить несколько городов-государств. Ряд древнейших корней, зафиксированных в армянском языке, доказывает, что предки армян имели прямые контакты и взаимодействие с шумерами.

В V–IV тысячелетиях до н. э. развитие добычи металлов привело к тому, что каменные орудия постепенно были заменены сначала медными, а затем и бронзовыми орудиями. Бронзовый век на АН относится к периоду 3300–1200 гг. до н. э., в эту эпоху, благодаря металлическим орудиям, повышается производительность труда, активно развиваются сельское хозяйство и ремесла, благодаря улучшению дорожной сети и колеса, оживляются торговые и культурные связи с наиболее отдаленными и изолированными провинциями АН. Таким образом формируется распространившаяся по всему АН культура, которую сегодня археологи условно называют куро-аракской. Значительно увеличивается численность населения, волны переселенцев из АН в соседние земли распространяют «куро-аракскую» культуру через долины рек Тигр и Евфрат в северный Ирак, Сирию и Палестину. Наиболее известными древними поселениями, относящимися к «куро-аракской» культуре на территории РА являются: Шенгавит, Мохраблур, Мецамор, Лчашен и другие.

Жителями Месопотамии, всю экономику государств которой питали реки Тигр и Евфрат, АН рассматривалось как область, давшая начало этим рекам, поэтому еще шумеры в своих религиозно-мифологических представлениях считали АН священной землей, регионом, где обитают

боги. Шумер в Месопотамии в XXIV веке до н. э. сменяет Аккадское царство, которое позднее раскололось на две части: северную (Ашшур или Ассирия) и южную (Вавилон или Вавилония).

Борьба стран «Наири» против Ассирии

В ассирийских клинописных надписях АН обычно называют землей «Вод» или «Рек», по-аккадски – Наири. В разные периоды цари Ассирии упоминают в своих надписях, оставленных на аккадском языке, 23 или 60 «царей земли Наири». Наири – это, по сути, первое общее имя, данное АН в известных нам письменных источниках. По этой причине мы можем условно назвать языковую целостность, составляющую субстратную основу древнего армянского языка, «наирийским субстратом». По всей вероятности, конец периода формирования единого «наирийского субстрата» относится именно к XV–XIV вв. до н. э.

Этим интеграционным процессам невольно способствовали ассирийские набеги на АН в XIII веке до н. э., когда впервые упоминаются «земли» Наири. Иногда в месопотамских клинописных надписях поименно упоминаются и некоторые из наирийских «стран», естественно, те, которые располагались в южных и юго-западных областях АН и были географически ближе к Ассирии. Вопреки этому, более ранние хеттские источники (XVI–XIII вв. до н. э.) свидетельствуют о «землях» на северо-западе АН, расположенных в направлении Черного моря, самая известная из которых – Хаяса. В определенные периоды ключевую и ведущую роль в объединении «Наирийских стран» играла Хаяса, в другие периоды – другие «страны» АН. В основном это делалось в случае внешней военной опасности, поскольку общины АН находились еще на уровне общинно-патриархального развития, когда важную роль играли состоящие из больших родов деревенские общины, вокруг которых формировались местные племенные государства.

Принимая во внимание сведения из клинописных источников, сопоставляя их с данными сравнительного языкознания и анализом мифологического материала, в современной науке принято считать, что формирование армянского народа происходило начиная с III тысячелетия до

н. э., когда армянский язык как отдельная ветвь отделился от индоевропейского единства, и продолжалось до середины II тысячелетия до н. э., когда окончательно сформировался древнеармянский пантеон (с богами Айком, Арегом, Цовинар, Ангехом, Торком, Ара). В последний период существования конфедерации стран Наири АН вступает в Железный век, что выражается в добыче железа и распространении железных орудий. Ассирийские цари часто увозили из АН в качестве трофеев железные предметы. В железном веке переживают большой подъем ремесла и экономика, развивается вооружение, военные конфликты и войны становятся все более частыми и беспощадными. В развитом железном веке на исторической арене появляется Араратское или Ванское царство, имеющее значительный вес в развитии мировой цивилизации данного периода.

Ванское царство

Первое единое централизованное государство в АН было создано в IX в. до н. э. с центром в городе Тушпа (Ван) и называлось оно Ванским царством (иноземцами – Царством Урарту-Арарата, местными царями – в клинописном звучании – Биайнили, что фонетически соответствует форме Ва[й]н-). В период этого царства правители АН впервые оставили свои письменные свидетельства, используя заимствованную из Месопотамии систему письма, которая была существенно реформирована и приспособлена к местным требованиям.

В случае с этими клинописными надписями мы не имеем названия ни языка, на котором они сделаны, ни этнической группы, пишущей на этом языке. Хотя многие «урартские» надписи все еще окончательно не расшифрованы, но использованный в них словарный запас, грамматические формы, зафиксированные в них топонимы, личные имена и имена божеств свидетельствуют о том, что этот клинописный язык был первым литературным языком, сформировавшимся на АН на основе «наирийского субстрата», на котором осуществлялась общая коммуникация разных племен и племенных групп. Более того, первый правитель Ванского царства называл себя «царем страны Наири».

Новейшие исследования показывают, что название «Ванское царство», как и топоним Наири, не имели этнического значения и, по всей вероятности, являлись социальными понятиями, под которым объединялись оседлые и преимущественно земледельческие племена АН, отделявшие себя от кочевого скотоводческого населения. По сути, в период Ванского царства ключевыми отраслями экономики стали земледелие и садоводство, большое развитие получило виноградарство, переход к оседлости стал государственной политикой, были созданы первые в АН города-крепости – в классическом понимании. Цари Вана также попытались создать единый государственный пантеон, в который были включены боги и богини, которым поклонялись разные племена, проживавшие на территории царства, и определялся порядок принесения им жертвоприношений.

Последние цари Ванского царства заключили союз со скифскими воинскими частями, обосновавшимися на северо-восточных территориях АН, центр которых располагался в районе среднего течения реки Курры, в Сакасене (позже Гандзак и прилегающие районы). В сотрудничестве со скифами цари Вана организовывали опустошительные набеги на внутренние провинции и столицу Ассирии. В конце концов Ассирийское государство, не оправившись от этих сильных ударов, сошло с подмостков истории, причем решающую роль в этом процессе сыграли и набеги мидийских племен, создавших в горных районах Ассирии и в центре Иранского нагорья Мидийское царство.

Цари Ванского царства

Первый известный царь Ванского царства упоминается только в ассирийских клинописных надписях. Царь Ассирии Салманасар III (ок. 858–824 гг. до н. э.) называет его Араму/Араме, царем Урарту. Об этом правителе мы имеем очень мало сведений, так как сам он не оставил никаких письменных свидетельств о своих деяниях. Иногда полагают, что некоторые воспоминания о царе Араме сохранились в собирательном образе полулегендарного царя Арама, упомянутого в «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци. Также неизвестно, где находилась столица Араратского царства во времена правления Араму: согласно одной из гипотез,

она могла находиться в Араратской долине, на месте, где впоследствии располагался Армавир, или вблизи него. Салманасар III упоминает в своей надписи, что во время военного похода он сам разрушил Арзашкун, царский город Араму, который иногда отождествляют с Арццешем. Вероятно, это была одна из нескольких царских резиденций; не исключается также, что Арзашкун имеет лишь определенное фонетическое сходство с Арццешем и на самом деле располагался непосредственно в Араратской долине. Тот же царь Салманасар III в поэтическом описании своего третьего похода упоминает город Турушпа, который, по всей вероятности, является древнейшим упоминанием о Тушпе-Ване. Примечательно, однако, что в этом аккадском свидетельстве Турушпа еще не называется царским городом или столицей, кроме того, его местоположение неопределенно.

После Араму известен царь Ванского царства, писавший свое имя идеограммой богини Иштар. В кладке циклопической стены на северо-западном конце основания Ванской цитадели сохранилось шесть идентичных экземпляров лапидарной надписи этого царя, написанной на северном диалекте аккадского языка – ассурском. В них повествуется о строительстве стены (BAD), которая считается древнейшей постройкой города Тушпа-Ван. Примечательно, что свое имя царь пишет двумя иероглифами, второй из которых также означает «стена, крепость», вот так: Istar-BAD, что дословно можно перевести как «Иштар – моя крепость». Во времена правления его преемника вторая часть имени этого царя уже пишется фонетически, но в первой части по-прежнему сохраняют идеограмму богини: Istar-duri, поскольку шумерограмма BAD «крепость, стена» по-аккадски звучала *duru*. Лишь однажды имя этого царя пишется без обозначения имени богини, во всех остальных случаях – с идеограммой божества, что однозначно указывает на то, что имя царя содержало божественное имя. Оно произносилось примерно как Иштар-дур(и) или Ш(т)ардур(и), в ассирийских надписях этого царя называют Седури, а в одной урартской надписи – Сардури. Хотя в упомянутой клинописи Ванской цитадели царь Иштардури-Сардури не упоминает название города, где он строит стену, но, скорее всего, он должен был назвать город в свою честь: Istar-BAD, что позднее в армянских средневековых источниках было переведено как Шамирамакерт (одно из названий

города Ван). Предполагается, что царь Иштардури-Сардури основал новую династию в Арагатском/Ванском царстве после Араму, по другой гипотезе смутные воспоминания о нем сохранились в образе упомянутого Мовсесом Хоренаци Араева Ара, который по традиционной армянской генеалогии был внуком Арама и протеже Шамирам-Иштар. Иштардури-Сардури в аккадской надписи Ванской цитадели называет себя «царем земли Наири», «сыном Лутипри». Начавшаяся в Ассирии в 827–825 гг. до н. э. внутренняя смута, направленная против Салманасара III, способствовала тому, чтобы царь Иштардури-Сардури смог объединить области вокруг озера Ван в централизованном государстве и превратить город Тушпа-Ван в столицу, где располагалась царская резиденция. После него почти все цари Ванского царства носят почетный титул правителя города «Тушпа».

Иштардури наследует его сын Ишпуини, оставивший клинописные надписи уже не на аккадском, а на древнем местном языке, который мы сейчас условно называем «урартским». Существуют разные точки зрения относительно этого языка, пишущие на нем не дают этому языку никакого названия, но изучение лексики и грамматики приводит к выводу, что «урартский» был близок или почти тождествен субстрату или «наирийскому» армянскому, кроме того, он имел определенное сходство с хурритским, аккадским и кавказским языками, распространенными на северо-западном Кавказе. Начиная с Ишпуини, цари Ванского царства называли свою страну «Биани-ли» или «Биайна», что по сути представляет собой клинописную транслитерацию названия Ван/Ва(й)н, поскольку в клинописи не было звука «в».

В период правления Ишпуини Ванское царство расширялось в трех направлениях: на юго-восток от озера Ван, к южным регионам озера Урмия и на север, в направлении долины Аракса. Таким образом, к концу IX в. до н. э. Ванское царство уже установило свою власть над территориями между двумя крупными озерами на юге АН, взяв под свой контроль торговые пути из Месопотамии на север, кроме того, оно овладело регионами, богатыми золотыми и железными рудниками. Эти металлы имели решающее значение для развития экономики Ванского царства.

Ишпуини со своим сыном Менуа оставили двуязычную надпись на ассурском и урартском языках недалеко от современного города Реван-

дуз, к юго-западу от озера Урмия. Из этой надписи мы узнаем, что знаменитый город Ардини, который в ассирийских надписях назывался Муцацир, превратился в религиозный центр Ванского царства. Главный бог Ардини, Алди/Халди, становится верховным богом государственного пантеона Ванского царства, в Ардини Ишпуини и Менуа строят культовое здание, посвященное (Х)алди. Таким образом, государственные религиозные институты регулируются и берутся под царский контроль. Ишпуини и его сын вновь оставляют совместную надпись на Ванской скале, лицевую сторону которой, вытесав, превращают в подобие ниши, назвав ее «Ворота Халди» (в более поздних источниках – дверь Мгера). Это крупнейшая урартская клинописная надпись в Урартском регионе, в которой упорядочен весь государственный пантеон, упомянуты 79 мужских и женских божеств, определено количество жертвоприношений, которые им следует приносить.

Ишпуини и Менуа удается, осуществляя военные рейды по трем направлениям, присоединить к Ванскому царству имеющие большое стратегическое значение горные районы с соответствующими системами укреплений. К югу от озера Урмия они захватывают область Парсуа, а на севере доходят до области Катарза (известной в более поздних источниках как Кхарджк). Ишпуини упоминается также в ассирийских клинописных надписях, в частности его современник, царь Шамши-Адад V называет его «царь Урарту Ушпина».

В последние годы жизни Ишпуини или после его смерти его сын Менуа, наследник престола, становится единоличным монархом Ванского царства. В период правления Менуа начинается небывалый подъем и укрепление государства, продолжавшееся более полувека. Ванское царство становится самым могущественным государством в Передней Азии, Менуа носит титул «царя царей». Начинается активная строительная деятельность, особенно в центральных регионах страны, к востоку и северу от озера Ван. Строятся водохранилища и каналы, совершенствуется ирригационная система, благодаря чему виноградарство и садоводство переживают подъем. Особенно примечателен «канал Менуа» длиной 72 км (в более поздние времена названный *ручьём Шамирам/Семирамиды*), который до сих пор используется для орошения. Активно развивается клинописная культура, известно более 100 клинописных

надписей, сделанных от имени Менуа, среди которых есть как строительные лапидарные надписи, так и описания военных набегов. Из последних мы узнаем, что Менуа подчинил себе царство Мана в бассейне озера Урмия (упоминаемого в Библии в форме *Минни*), а на северо-востоке и северо-западе он достигает Муша и Масаецотна, на западе – Цопка. На правом берегу Аракса, где позже находилась провинция Масаецотн, у подножия горы Масис, Менуа строит крепость, названную в его честь, которая, по-видимому, должна была в качестве пограничной крепости защищать северо-восточную границу царства, а также стать базой для дальнейшей экспансии в Араратскую долину. Однако крупнейшая военная кампания Менуа была осуществлена в северном направлении, где племенное государство Тайк (Диаухи/Дайаэни) сформировало большую конфедерацию, объединившую окружающие небольшие регионы. Менуа удается захватить столицу этого образования и сделать его царя данником.

После Менуа на престол восходит его сын Аргишти I, в период правления которого, в середине VIII века до н. э., Ванское царство превращается в сверхдержаву Передней Азии, достигая пика своего могущества. Особое значение имел поход Аргишти на запад, где он смог завоевать регионы вдоль среднего течения Евфрата и установить контроль над торговыми путями на севере Сирии, ведущими из Ассирии в Малую Азию. Ассирийский царь Салманасар II предпринял ряд походов на Ванское царство, закончившихся поражением ассирийцев. О своих подвигах и военных походах Аргишти I оставил обширную надпись, высеченную на семи (согласно другому мнению – на восьми) колоннах, представляющую собой летопись его воцарения длиной около 380 строк, и поскольку она высечена на части Ванской скалы, известной как Хорхорская скала, то называется Хорхорской летописью. Согласно этому письменному источнику, Аргишти снова отправляется в поход на север, против племенного государства Тайк (Диаухи/Дайаэни), на этот раз достигая примерно границ Джавахка (в клинописи – Забаха) и Ширака (в клинописи – Эриях), снова облагая данью местного царя. Несколько лет спустя, в 782 г. до н. э. войска Аргишти достигают бассейна озера Севан, в этом же году царь Ванского царства основывает на засушливых землях Араратской долины город-крепость Эребуни (название которого соот-

ветствует названию современного Еревана), а через несколько лет строит под своим именем крепость Аргиштихинили в Араратской долине (соответствует Армавиру); два упомянутых центра, очевидно, служат главной урартской военной базой для отражения вторжений северных и северо-восточных племен. На юго-западе Аргишти устанавливает контроль над северной Сирией, победив войска страны Хати. На юго-востоке он обрекает на поражение страны Мана и Бушту, а также укрепляет западные и северо-западные границы своего государства. В Эрбуну Аргишти поселяет пленников, привезенных из Хати и Цупани (Цопка), Араратская долина становится важнейшим регионом для экономики Ванского царства.

Ервандидская и Арташесидская Армения

В последний период существования Ванского царства оно соперничало со скифскими племенами, утвердившимися в северо-восточных областях АН, предводителя которых ассирийские источники называют Партатау, а Геродот – Прототием. В «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци он фигурирует под именем Паруйр Скайорди и считается местным жителем из числа потомков патриарха Айка. Он присоединяется к союзу царств Мидии и Вавилона, силы которого в 612 г. до н. э. захватывают столицу Ассирии Ниневию и уничтожают Ассирийское государство.

Преемником Паруйра стал царь Ерванд I-й Недолгожитель, в честь которого эта новая династия, установившая свою власть на большей части АН, в современной науке называется Ервандуни или Ервандиды. Считается, что Ерванд I расширил границы своего царства на северо-западе до берегов Черного моря, Хагтика, на юго-востоке до Малой Мидии, которая позже была названа Атропатеной, а на юге – до Северной Месопотамии.

Хотя изначально армяно-мидийские отношения были союзническими, Мидия усиливалась день ото дня, что представляло угрозу и для племен АН, поэтому постепенно административный центр Армении был перенесен из Вана в Араратскую долину, в Армавир (Аргиштихинили). Армяно-скифский союз и усиление влияния скифской кочевой элиты способствовали подрыву государственных структур Ванского царства, что повлекло за собой также смену царской династии. Новосозданная династия Ервандидов в конечном итоге сделала центральным престольным регионом Армении Айрарат.

Преемник Ерванда I Тигран Ервандид в союзе с Киром, правителем новосозданного Персидского царства, в 550 г. до н. э. уничтожает Мидийское государство. Спустя несколько десятилетий Армения как полунезависимое государство входит в состав Персидской Ахеменидской империи. В трехязычной надписи, оставленной персидским царем Дарием I в Багистане (Бехистуне), Армения называется Армина в древнеперсидской клинописи, Урашту в вавилонской версии и Харминуя в эламском переводе.

Ервандиды, а затем и Арташесиды расширили границы Армении до Каспийского моря и Кавказских гор. В этот период главным противником Великого Армянского царства в Передней Азии было сначала Мидийское царство, а затем Римская империя. Мидийское царство сошло со сцены истории благодаря союзу Великой Армении с персидскими правителями, в результате которого на престол в Иране взошли Ахемениды. Заимствовав месопотамскую клинопись, существенно реформированную в Ванском царстве (есть ряд западных исследований «урартского» влияния на Ахеменидов), они подвергли ее дальнейшим упрощениям и превратили в двузвучное слоговое письмо, стремящееся к фонетическому.

Великая Армения первоначально выступала как союзное государство Ахеменидской Персии, но впоследствии была включена в состав Персидской империи как полунезависимая сатрапия, имевшая второстепенное или третьестепенное право на престол (наряду с Мидией). После вторжения Александра Македонского Армения снова стала независимой.

В период правления Ервандидов и Арташесидов клинопись, основанная на слоговом письме, вышла из употребления в Армении, и постепенно распространилось арамейское фонетическое письмо, не имевшее, однако, гласных. Армянские цари использовали арамейскую письменность, но язык надписей не вполне определен: есть версия, что писали на одном из диалектов Северной Мидии. Поздние Арташесиды использовали также греческую письменность.

Аршакидская Армения и распространение христианства

После похода Македонского южные провинции Персии вошли в состав государства Селевкидов, однако на севере Иранского нагорья, к

югу и юго-востоку от Каспийского моря, на юге современного Туркменистана постепенно стали могущественной политической силой парфянские племена, называвшие своих царей простым существительным «аршак» (означающим в североиранских диалектах «мужчина, муж»), превратившимся в царский титул. Парфянская династия Аршакидов переняла у Арташесидов арамейскую письменность вместо древнеперсидской клинописи.

С утверждением армянской ветви династии Аршакидов в Великой Армении возникло царство Аршакидская Армения, имевшее тесные союзнические отношения с парфянскими Аршакидами. Этому союзу был положен конец междусобными войнами, вспыхнувшими на юге Ирана в начале III века, в результате которых парфянские Аршакиды были свергнуты и власть перешла к династии Сасанидов. Сасаниды приняли зороастризм в качестве государственной религии, что положило начало многовековым армяно-персидским войнам, проходившим под эгидой религиозных идеологий, в противостоянии сначала между зороастризмом и армянским тритеистическим язычеством, а с IV века – между зороастризмом и христианством.

В начале V века христианство было «национализировано» в Аршакидской Армении посредством создания Месропом Маштоцем алфавита, были заложены основы литературного армянского языка на основе араратского диалекта и положено начало формированию армянской литературы.

Перевод с армянского А. Татевосян

АРМЕНИЯ В МИРОВОЙ КАРТОГРАФИИ

Рубен Галчян

картограф, Почётный доктор НАН РА

Эта статья даст вам сведения о том, как за последние два тысячелетия географы всего мира описывали Армению и армян, она содержит также данные о посвященной Армении картографии.

Более 2600 лет армянский народ непрерывно жил на Армянском нагорье и Южном Кавказе. Эта страна известна под разными именами – Страна Урарту, страна Арарат, Арминия, Айастан (самоназвание на армянском языке). На некоторых средневековых картах 17-18 веков Западная Армения именовалась «Турсоmания», что переводится как турецкая Армения. Топоним «Армения» можно увидеть на картах разных исторических эпох, а также в историкогеографических трудах от древних времен до наших дней.

Когда незнакомый с армянством иностранец спрашивает армян, как бы они охарактеризовали свою страну, многие отвечают: «Мы первая страна, которая приняла христианство как государственную религию в 301 году». Это верно, но бессмысленно, если спрашивающий – еврей, мусульманин, буддист или даже атеист.

Не лучше ли отметить, что Армения – одна из трех стран, которые обозначены на изготовленной в Вавилоне 2600 лет назад глиняной табличке (Подробнее об этом рис. 1 и 2)?

Древний период

Самая древняя карта мира – это вавилонская глиняная табличка, датированная шестым веком до нашей эры. Это изображение мира в виде плавающего в водах диска, в центре которого Вавилон, окруженная Ассирией, Арменией и городом Арран. На табличке изображена река Евфрат,

Клавдий Птолемей Александрийский или просто Птолемей (90 – 168гг.) был самой известной фигурой географии и картографии древнего мира, чьи книги и карты широко использовались до шестнадцатого века. Его самый известный труд – восьмитомная «География», текст которой полностью дошел до нас. В первом томе его труда говорится о географии и географической науке, об измерениях и особенностях картографии, о законах, направлениях и методах расчетов для карт, некоторые из них используются до сих пор. В томах подробный список приблизительно 8000 разделенных порегионально и по странам топонимов. Описано приблизительное местоположение всех стран, а также географическое расположение рек, озер и гор каждой страны (см. рис. 3).



Рис. 3. «Третья карта Азии» из Птолемеевой «Географии», изданной в 1482 году. Карта представляет расположенные к югу от Кавказа Великую Армению, Колхиду-Абхазию, Албанию-Алуанк, Иберию-Картли. Албания занимала территорию нынешней Республики Азербайджан.

Римская и христианская картография средневековья

Армения известна как первая страна, которая официально приняла христианство как государственную религию в 301 году. Это решение

принял армянский царь Трдат Третий после того, как Григорий Просветитель вылечил его от тяжелейшей болезни.

Как и ожидалось, Армения всегда присутствовала на картах христианского периода, так как она была единственная известная христианская страна к востоку от Малой Азии, то есть Анатолии. В христианской картографии Армения часто отождествлялась с горой Арарат, исходя из Библейской истории о Потопе и Ноевом ковчеге. В большинстве карт Эдемский сад или Земной рай расположены на территории Армении или близ нее.

Самая старая римская карта – «Певтингерская карта», оригинал которой датируется серединой первого века нашей эры. Это дорожная карта около 34 см шириной и 6,4 м длиной, пергаментная копия которой, сделанная в тринадцатом веке, сохранилась. На карте изображены дороги от Рима до четырех окраин империи, в том числе в Армению, где обозначены города Арташат, Багреванд (неправильно написано Раугона), Востан (Ван) и Тигранакерт.

Из-за ужесточения христианских и религиозных догм западная картография безмерно пострадала, особенно со второго по пятнадцатый века. Это было обусловлено тем, что в это время все бывшие теории и научные труды были отвергнуты и заменены новыми «фактами», которые были основаны на заповедях Священного писания книги и религиозных догмах.

Начиная с шестого века, шарообразная планета сменилась ровным диском, которая была разделена на три окруженных океанами материка. Это было узаконено Исидором Севильским (560 – 636гг.), который в свою *Etimologiae* включил мировые карты типа Т-О (см. рис. 4). Карты подобного рода появились в сотнях рукописей и с некоторыми изменениями составляли основу христианской картографии на протяжении 1000 лет.

Созданные по схеме Т-О карты средневековья были просты. Землю они показывали в виде круга или буквы О, в которую была вписана буква Т, тем самым разделяя землю на три известных материка. Отсюда и возможное название «*Orbis Terrarum* – земной диск». На этих картах наверху всегда восток, где по преданию находился земной рай. Перпендикулярная линия, представляющая стебель буквы Т, подразумевала Средизем-

ное море, горизонтальная линия справа – река Нил, а слева – Дон, этим деля мир на три известных материка, из коих самый большой – Азия, а также Европа и Африка. Такого типа карты разных размеров сохранились в разных рукописях или музеях. В диаметре они бывают от 10 см до нескольких метров.

Более поздние версии Т-О карт содержат подробные описания районов и городов и включают иллюстрации. На этих картах Армения всегда представлена как страна, где можно найти гору Арарат и Ноев ковчег на его вершине (см. рис. 3).

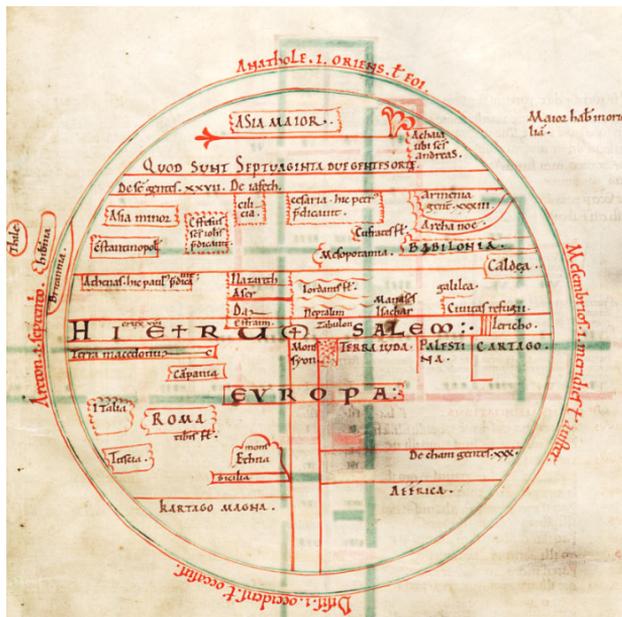


Рис. 4. Типичная Т-О европейская карта мира, созданная Беда Блаженным в 11-ом веке в Англии. Она показывает мир в виде диска, наверху которого Восток. Диск разделен на три материка перпендикулярной линией Средиземного моря. Слева Дон, справа Нил. Названия стран отмечены в районах данных материков в соответствии с проживающими там народами.

Следующая карта мира создана Беатусом для книги «Апокалипсин», датированную восьмым веком. Это Т-О карта, наверху которой Восток с квадратно начертанным Раем, откуда вытекают четыре библейские реки.

Налево от рая, посередине Кавказских и Таврических гор написано «Армения» (подчеркнуто зеленым цветом). Перпендикулярная синяя масса – это Средиземное море со многими островами. Головы представляют Апостолов, которые находятся в местах, где они проповедовали христианство.



*Рис. 5. «Карта мира» Беатуса, 8-й век, Испания.
Армения подчеркнута синим цветом.*

Армения в исламской картографии

В то время как на западе географы и картографы были скованы в своих действиях церковными догмами, на востоке персидские и арабские ученые продолжали беспрепятственно работать, не проявляя религиозного фанатизма. К сожалению, несмотря на то, что средневековый исламский мир был очень развит в науке и астрономии, это никак не отразилось в картографии, их прогресс с тринадцатого века приостановился.

Одной из основ исламской картографии является школа географии и картографии Балха, которая описывала исламские страны Персидского залива, Каспийского, Арабского и Красного морей, восточной части Средиземного моря и Индийского полуострова. Тем не менее Армения вместе с Россией и Болгарией появляется на многих исламских картах мира,

некоторые из которых включают также другие европейские страны, такие как Испания, Франция и Германия (см. рис. 6).



Рис. 6. Карта мира десятого века Истахри, которая является одним из лучших образцов персидской картографии. Исходя из практики исламской картографии юг находится наверху. В центре слева Индийский океан, справа – Средиземное море, водная гладь которого простирается на север, представленная Эгейским и Черным морями, которые подходят к Каспийскому морю. Армения, подчеркнутая желтым цветом, находится около Каспийского и Черного морей.

Все исламские географы, авторы книг по географии описывали мир, страны и народы. Как уже было отмечено, все книги Школы Балха включают карту мира, а также 18-20 региональных карт, которые представляют страны исламского мира. В этом ряду единственное исключение – христианская «Армения», которая находится на картах, посвященных Южному Кавказу. Эта региональная карта озаглавлена «Карта Азербайджана, Аррана и Армении», где Азербайджан расположен к югу от реки Аракс, как одна из провинций Ирана, а Арран (Кавказская Албания) – к северу от Аракса. Армения находится на двух берегах Аракса, простираясь к западу.

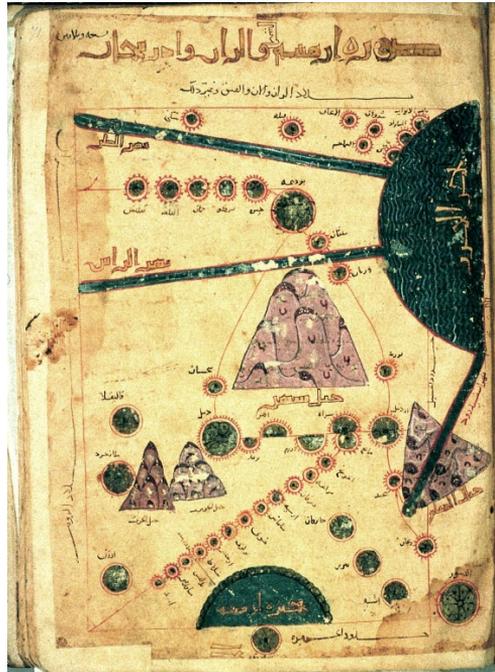


Рис. 7. На карте «Армения, Арран и Азербайджан» Истахрии север находится наверху. Правая зеленая масса – это часть Каспийского моря, куда впадают реки Кура и Аракс. Города Аррана (Кавказской Албании) находятся к северу и югу Куры, армянские города – в районе реки Аракс и озера Ван. Города Азербайджана находятся на юго-востоке карты, все к югу от реки Аракс. Пара треугольников – это Араратские горы. Несмотря на азербайджанские доводы, исламские карты доказывают, что Арран (Албания) и Азербайджан разные страны, которые находятся на северном и южном берегах реки Аракс.

Во времена норманоарабского периода наука быстро развивалась. Самый известный картограф того времени Ибн-аль-Шариф аль-Идриси (родился в Марокко, учился в Кордове). После путешествий по всему свету его пригласили на работу к нормандскому королю Сицилии Рожеру Второму, для которого он изготовил серебряный глобус с картой мира. Идриси в свои карты включал Великую и Малую Армению. Его Атлас мира, который известен как «Книга Рожера», содержит множество подробностей об Армении и показывает множество армянских городов на ее территории.

Карты портолан и Армения

Портоланы – морские чертежи и карты, которые использовались мореплавателями, в основном изображая берега и порты Средиземноморья. Великая Армения, будучи далекой от морей, логически не могла быть включенной в эти карты, но Киликийская Армения, которая с одиннадцатого по четырнадцатый века была независимым армянским царством на северо-востоке Средиземного моря, должна была быть и была на этих морских картах, большинство из которых изготовлены с двенадцатого по шестнадцатый века.

Портоланы обычно давали подробную информацию о прибрежных районах: все приморские города, устья, заливы, мысы, реки, подводные препятствия, рифы, скалы и другие приметные названия побережья, которые сопровождаются компасными линиями для обозначения географических сторон и направления ветров. Иначе говоря, все то, что могло заинтересовать моряков и способствовало плаванию, демонстрировалось по возможности подробно, и наоборот, на суше подробностей не было.

Большая часть портоланов во внутренних частях стран показывали только фигуры и графические рисунки. Портоланы чертились на пергаменте и почти всегда были цветные, так как цвета для мореплавателей добавляли лишние сведения, показывая размеры городов, портов и их значимость, а также принадлежность к союзникам или недругам.

Даже на самом старом портолане тринадцатого века, называемого *Carte Pisane*, в районе Ближнего Востока в уголке написано «Армения», показывая этим значение страны для средиземноморской торговли.

На итальянских и каталонских портоланах подробности береговых территорий Средиземного моря демонстрировались очень точно, что для того времени было очень прогрессивно. Интересно, что Армения обозначена на большинстве портоланов Восточного Средиземноморья. Великая Армения в основном изображена в виде гор, откуда берут начало Евфрат и Тигр. Иногда упоминается река Аракс, которая протекает на север и восток от этих гор к Каспийскому морю.

Эти карты показывают также находящуюся в Армении гору Арарат с Ноевым ковчегом (в основном сбоку), а также армянонаселенные города Арзена (Эрзинджан) и Малатию (см. рис. 8)

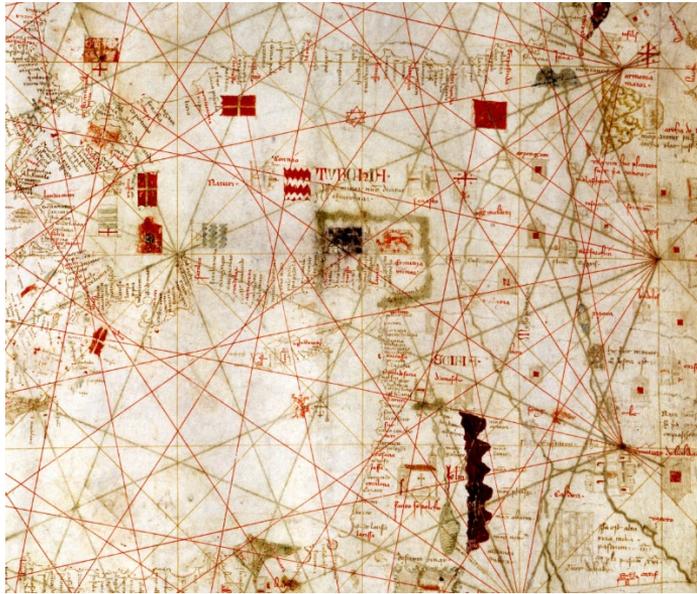


Рис. 8. Это восточная часть Средиземного моря карты портолан Дульсера, которая датируется 1399 годом. Верхняя половина карты пуста и на Малой Азии написано «Турция». Нижняя пустая часть – это восточная окраина Средиземного моря. В северовосточном углу этого моря отделенное зеленой границей Армянское Киликийское царство, обозначенное как «Малая Армения», с двумя флагами армянских царей. Зеленая рамка показывает, что это дружественные для крестоносцев христианские порты. На верхней правой стороне две зеленые горы обозначены Mons Taurus. Восточнее этих гор мы видим «Великую Армению» и две вершины Арарата с Ноевым ковчегом, надпись под которой гласит: «Ноев ковчег на горе Арарат в Армении».

Наличие Армении на портоланах, вероятно, обусловлено тем, что Армения как страна была известна на Западе – в Венеции, Амстердаме – и от армянских купцов, которые торговали с восточными странами. Армения была известна на Западе и в христианском мире, благодаря тому, что в 301-м году стала первой страной, принявшей христианство как государственную религию, и в качестве самой восточной из известных им христианских стран. С той поры в Иерусалиме были сформированы армянские общины, которые до сих пор считаются хранителями Гроба Господня.

Армянская картография

Древнейшей географической труд на армянском «Ашхарацуйц» был написан в 591 – 610 годах и приписывается армянскому математику и географу Анания Ширакаци.

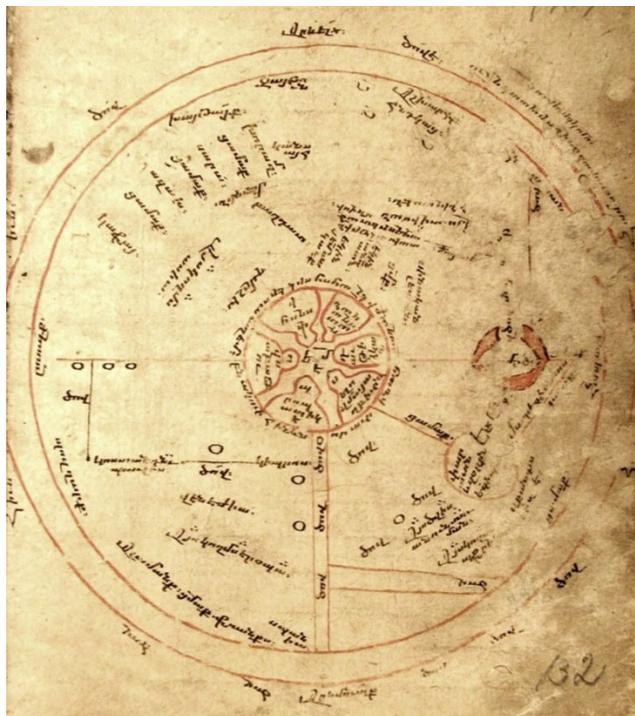


Рис. 9. Т-О карта четырнадцатого века – самая старая из армянских карт, которая хранится в Матенадаране (Хранилище древних рукописей). Наверху восток, земля круглая, в центре Иерусалим с шестью воротами, которые начертаны непропорционально большими в центре карты. Наверху круга, в Азии, мы находим города и страны Шелкового пути, которые тянутся от китайского порта Зайтон и Канся до Каффы на Черном море. Видны также другие торговые центры, в том числе Сарай, Хорезм, Азох а также Мардин, Багдад, Дамаск, Венеция, Кипр и другие европейские города. Красное море находится между Азией и Африкой (направо от центра) и окрашено в красный цвет.

Некоторые армянские средневековые рукописи содержат климатические и Т-О карты, которые созданы под влиянием как христианской,

так и исламской картографии. Они занимают своеобразное место в развитии армянской картографии, которая привела к изданию печатных карт в семнадцатом веке. Одна из таких карт хранится в Матенадаране, в рукописи из Каффы (Феодосия).

В конце 17-го века итальянский граф Марсиллы заказал известному константинопольскому историку, армянину Еремиа Кемурджяну карту армянских церквей и монастырей на территориях, захваченных Османской империей. В итоге получилась рукописная карта размером 358 на 120 см, которая была случайно обнаружена на складе Болонского университета в 1990-м году. Оказалось, что карта была переведена на немецкий язык, а подлинник – армянский вариант – остался в университете Болоньи. Карта содержит около 800 топонимов известных церквей и монастырей с должным описанием.

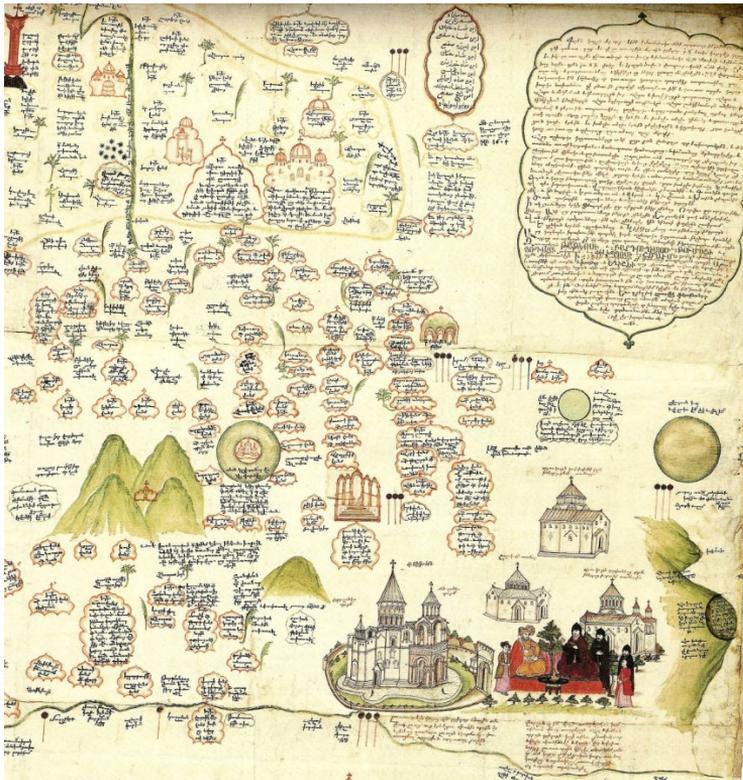


Рис. 10. Часть карты Кемурджяна 1691 года; в нижней правой части в Эчмиадзине Армянский Католикос принимает персидского владыку – Сардара.

Позднее средневековье

В последней четверти пятнадцатого века в мире картографии произошло два важных события: во-первых, Гуттенберг изобрел типографскую машину, и, во-вторых, была обнаружена Новая земля, заставившая всех картографов пересмотреть свои чертежи и записи.

Большинство атласов тех времен включают в себя карту Турецкой империи, которая показывала Армению, разделенную между Османской и Персидской империями. Несмотря на то, что Армения не была независимой, название Армении появляется вокруг озер Ван, Севан и горы Арагат, ибо на этих территориях жили армяне (см. рис. 11).



Рис. 11. Карта Омана 1737 года «Imperium Turcicum» на территории между Черным и Каспийским морями. Здесь Армения разделена между Османской и Персидской империями и представлена от Амида (Тигранакерт) до слияния рек Кура и Аракс. Азербейзан (Азербайджан) отмечен как северозападная провинция Ирана, которая находится к югу от Аракса. Территория Ширвана находится на западном берегу Каспийского моря.

На изготовленной Оманом в 1737 году карте Азербайджан представлен как провинция Персии, которая находилась к югу от реки Аракс, а остальная часть Западной Армении, окрашенная в розовый цвет, представлена как Armenia Turc (Турецкая Армения), находящаяся в Османской империи. Вся территория современного Азербайджана называлась Ширван и включала города Баку и Шамахи.

Французский картограф Гийом Делиль (1675 – 1726 гг.) создал множество атласов, среди них «Atlas de Geographie» в 1707 году, а также «Atlas Russicus», который был издан в 1745-ом году. Этот атлас включает карты Кавказа, Персии и Каспийского моря. На этих подробных картах можно увидеть Армению на территории от Муша до Арцаха. Британский картограф Джон Сенекс скопировал карту Делиля, фрагмент которого представлен на рис. 12.

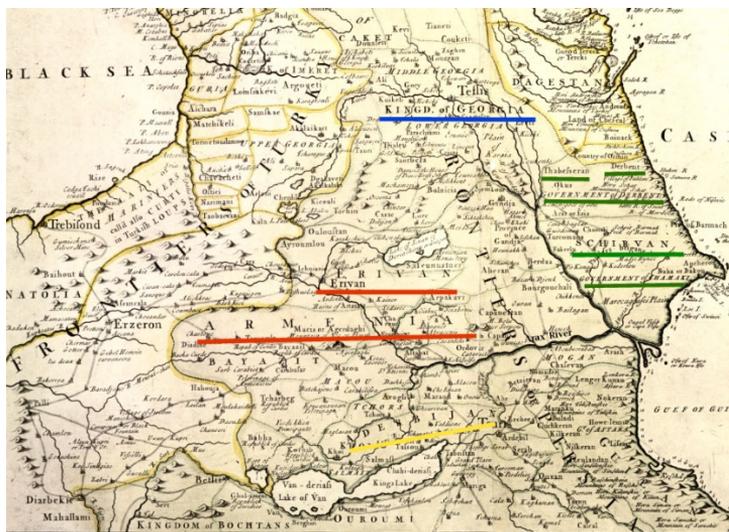


Рис. 12. Фрагмент изданной в 1742ом году карты Джона Сенекса четко показывает, что Азербиджан (подчеркнутый желтым) – провинция Ирана к югу от Аракса. К северо-востоку от него, на другой стороне реки – территория Ширвана, где зеленым подчеркнуты районы Шамаха, Дербента и Табасарана, ныне оккупированные Азербайджанской Республикой. Великая Армения (подчеркнута красным цветом) включает всю Восточную Армению, большую часть Западной Армении и проходит через реку Аракс. На севере, подчеркнутая синим, находится Грузия.

Здесь Азербайджан представлен как северозападная провинция Ирана к югу от Аракса, а территория к северу от реки называется Ширван, Шаки т.д. На изданных до 1918 года картах четко видно, что к северу от Аракса нет такой страны, как Азербайджан. Между тем Атропатена-Азербайджан существовала как одна из провинций Ирана на южном берегу Аракса. Джон Сенекс издал в 1742 году карту Каспийского региона.

К северу от Аракса нет региона с названием Азербайджан, там мы видим только Ширван, где обосновались разные мусульманские ханства, подчеркнутые зеленым.

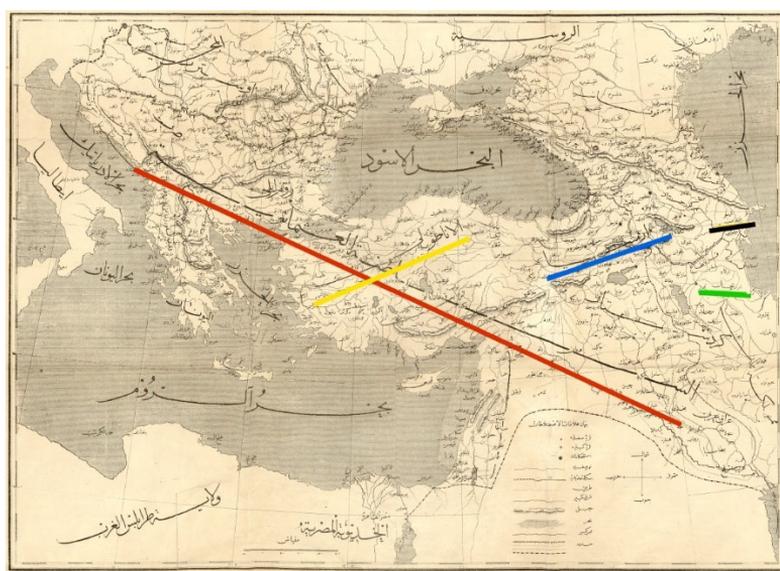


Рис. 13. Османская карта времен войны 1877-78 годов между Османской и Российской империями, составленная военным министерством османов.

На этой османской карте империя подчеркнута красным цветом. Название Армения (подчеркнуто синим) упоминается на территориях, расположенных между Эрзерумом, озером Ван, Битлисом, Малатией и озером Севан. Между тем Азербайджан представлен как провинция Ирана, подчеркнут зеленым и находится на южном берегу Аракса. Грузия и Дагестан находятся на северо-западе Армении. Подчеркнутая желтым цветом Малая Азия называется Анатолия. Территория современного Азербайджана называется Ширван и подчеркнута черным цветом. За все

это время на северном берегу реки Аракс нет страны с названием Азербайджан. Существовали несколько мусульманских ханств и пять областей, где правили армянские мелики (князья).

Во время Берлинской конференции 1878 года судьба армян Османской империи решалась противоборствующими европейскими державами. Армянский вопрос оказался для этих держав не самым важным, и руководитель армянской делегации на конгрессе Хримян Айрик вернулся разочарованным и с пустыми руками.

Двадцатый век

После окончания Первой мировой войны в 1918 году охватывающая Грецию, Арабию, Сирию, Ирак и Армению территория Османской империи стала предметом споров между державами. В течение нескольких лет были разработаны разные программы, был заключен Севрский договор, который дал мандат на разграничение Турции президенту США Вильсону. Названная Западной Арменией территория показана на рис. 14 и отмечена желтым цветом.

После того, как Россия вышла из войны, на Южном Кавказе в 1918 году объявились три новых независимых республики, из коих Армения и Грузия восстановили свои старые названия, а третья страна предпочла название провинции Ирана. Название предложил руководитель радикальной мусаватистской партии Амин Расулзаде после консультаций с османскими политическими деятелями.

По мнению русского востоковеда В. Бартольда, выбор этого названия был связан с программой захвата иранской провинции. Первая попытка такого рода была предпринята в 1946 году. После Второй мировой войны СССР хотел присоединить иранскую провинцию Азербайджан к Советскому Азербайджану, но иранская дипломатия отвела эту угрозу.

Севрский договор отдавал Армении большую часть Исторической Армении, которая на рис. 14 отмечена светло-желтым цветом. Представленные Лиге Наций восточные и северные границы Армении отмечены темно-желтым цветом. Тем временем державы, занятые разделом нефтяных месторождений Ближнего Востока, не обращали внимания на мелкие территориальные проблемы Кавказа

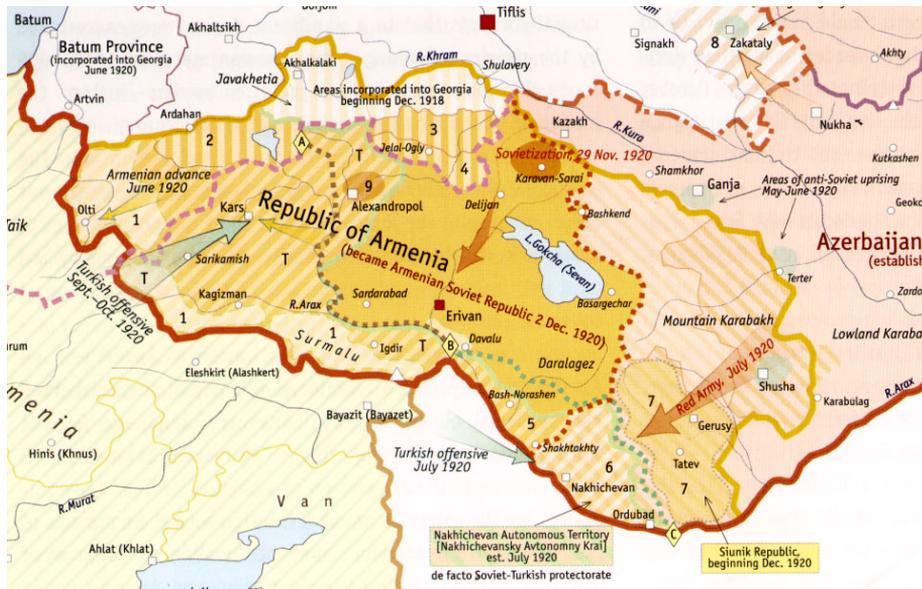


Рис. 14. Представленные Лиге Наций области Армении (светло-желтые), а также ее северные и восточные границы (темно-желтые).

Независимая Армения просуществовала недолго. Сперва в страну хлынули сотни тысяч беженцев, спасшихся от Геноцида в Западной Армении, затем османы напали на Армению. Эта нестабильность была на руку Красной армии, которая стала решающей силой в регионе и при помощи местных большевиков страна 29 ноября 1920го года стала социалистической.

На следующий же день правительство Азербайджана во главе с Наримановым объявило, что спорные территории Нахичевани и Нагорного Карабаха (включая районы нынешнего Лачина и Кельбаджара) должны быть в границах Армении. В это время территория Армении составляла 43000 кв км (см. рис. 15).

На карте рис. 16 зеленым окрашены те территории, которые власти Азербайджана 30 ноября 1920 года объявили частью Армении. Это районы Нахичевани, Нагорного Карабаха и Восточного Сюника.

В марте 1921 года по московскому договору Нахичевани был дан статус автономной области, затем ее передали под юрисдикцию Азербайджана.

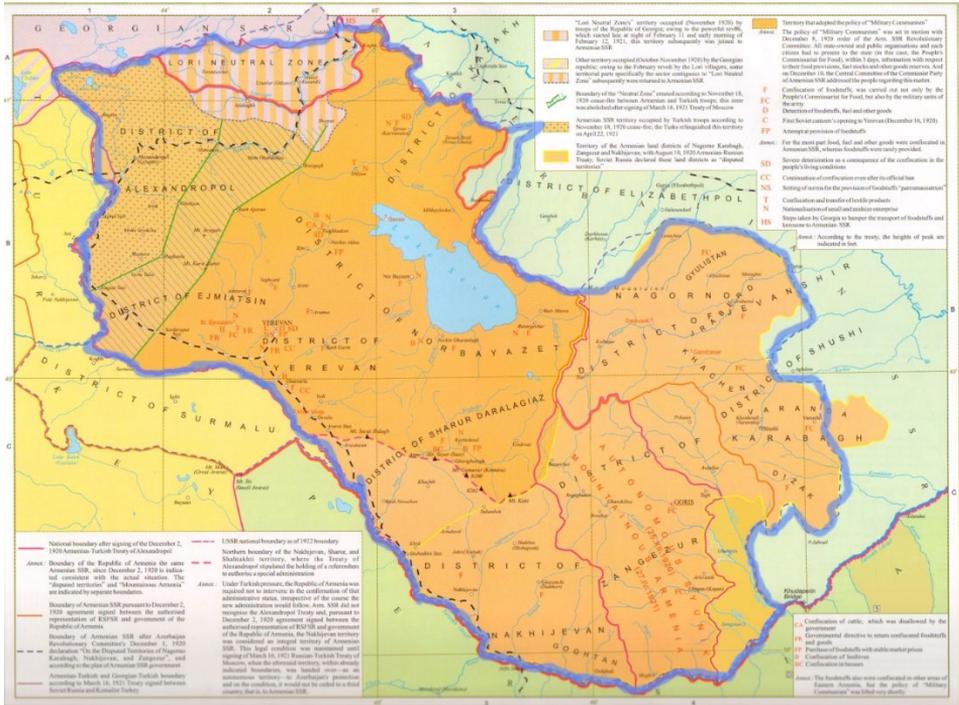


Рис. 15. Районы, завоеванные Красной Армией в декабре 1920-го года, которые включали нынешнюю республику, а также Нахичевань, Нагорный Карабах, Карвачар (Кельбаджар) и Восточный Сюник.

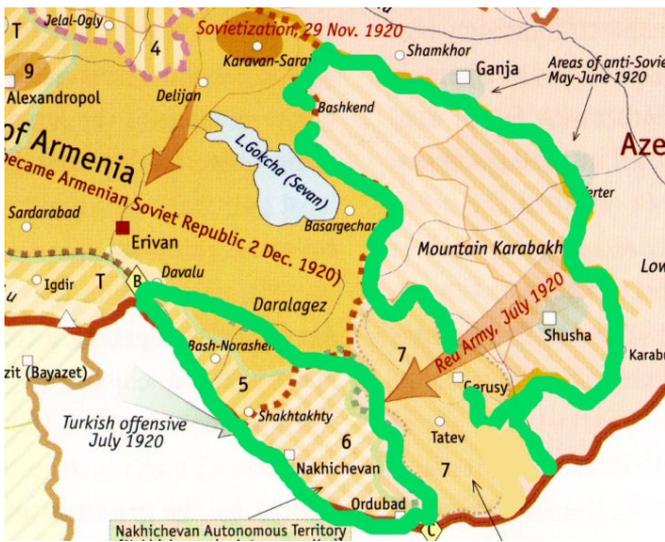


Рис. 16. Восточная часть Армении до передачи Нахичевани и Карабаха Азербайджану.

В начале июля 1921 года Сталин сначала ратифицировал решение Азербайджана о передаче Карабаха под контроль Армении, но 5 июля после закрытого заседания Кавказского Бюро переменял свое решение в пользу Азербайджана. Таким образом Азербайджан получил вышеназванные районы, которые включали также Восточный Сюник, восточной границей которого была река Агар (Агавно). Этим решением, кроме Нахичевани и Нагорного Карабаха, несколько сот квадратных километров Сюникских армянских земель также были переданы Азербайджану.

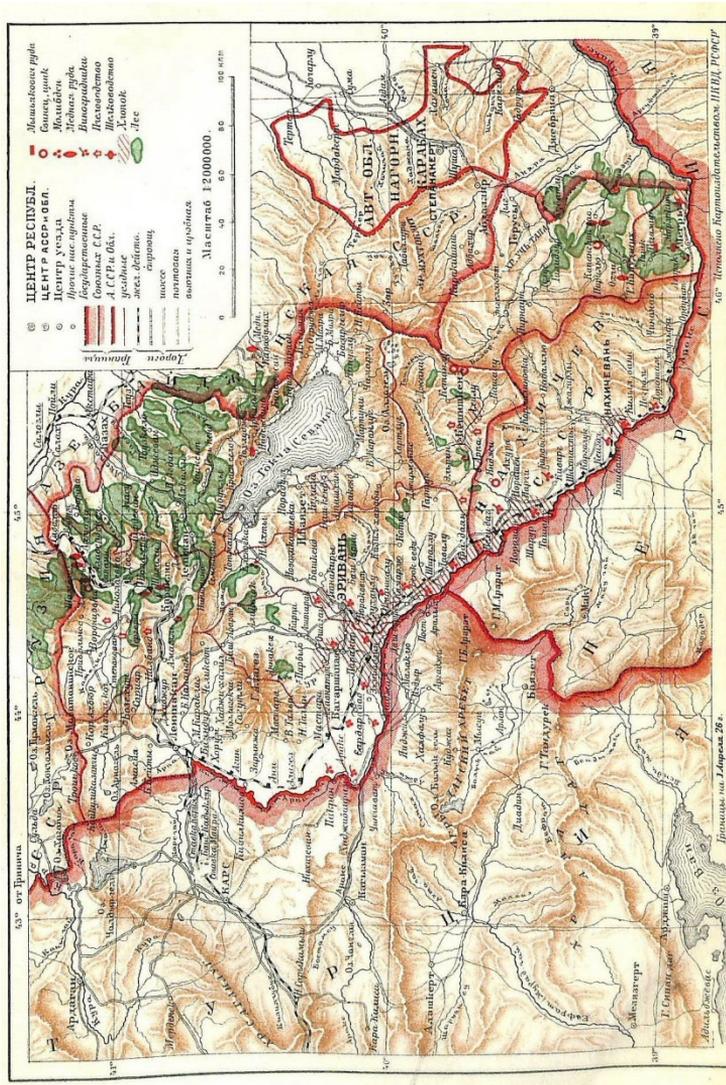


Рис. 17. Советская Армения в Советской Энциклопедии 1926 года.

В начале 1920-х Штаб советской армии под грифом «Секретно» подготовил подробную карту границы между Арменией и Азербайджаном, однако, несмотря на просьбы, ее не предоставили сторонам.

На нижней части карты рис. 17 написано «Границы Армении 1 апреля 1926 года». Принимая во внимание, что в Советском Союзе при издании карт должны были быть согласования нескольких министерств, можно сказать, что она была официально признана. Карта реально и фактически показывает границы Армении на 1 апреля 1926 года. Кроме этого, карта рис. 17 должна была быть основана на данных военных карт, то есть было согласование силовых структур. На этой карте Армения и Карабах имеют общую границу, а около 1400 кв. км (зеленые) еще не были переданы Азербайджану.

В октябре 1921 года В.В. Путин объявил, что участие России при демаркации границ между Арменией и Азербайджаном обязательно, обосновывая тем, что только Москва имеет необходимые точные карты. Официально изданные карты 1929-1980-х годов имеют обе стороны, но подробные топографические карты 1921-23-х годов хранятся только в Москве. Вероятно, это карты Генштаба 1920-х годов, которые были основой карты на рис. 17.

Надо отметить, что на этой карте Армения и Арцах имеют общую границу, разделенную рекой Агавно. Эта граница на карте отмечена синим цветом. В более поздние времена граница изменилась, когда Азербайджан присвоил территории Арцаха, реально отрезав Арцах от Армении.

После советизации по Московскому и Карсскому договорам Карсская и Сурмалинская области были переданы Турции, а Нахичевань, Кельбаджар, Лачин и Нагорный Карабах в 1921 году – Азербайджану. Все, что осталось от армянских земель, можно увидеть на карте на рис. 17. Эта карта находится в третьем томе энциклопедии, которая представляет границы Армении в 1926 году. На карте нет азербайджанских анклавов, а общая площадь составляла 31.000 кв. км. Но эти границы просуществовали недолго...

В 1923 году Азербайджан объявил, что планирует создать район Красного Курдистана между Арменией и Арцахом, куда должны были переселены все живущие в Азербайджане курды. Они обосновывали это тем, что район проживания курдов горный и не хватает пастбищ для

овцеводства. Решение об этом было принято в Тбилиси, который был центром Зафедерации в составе Армении, Грузии и Азербайджана. В 1932 году Красный Курдистан был ликвидирован, но земли Армении не были возвращены истинным владельцам. Более того, Азербайджан постепенно присвоил и другие армянские земли.

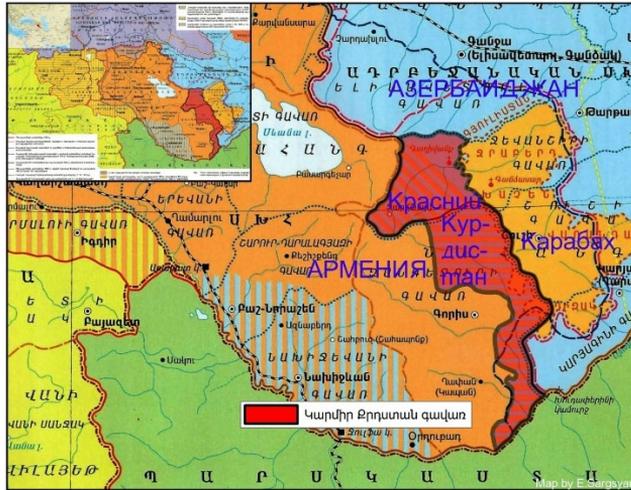


Рис. 18. Территория Красного Курдистана между Арменией и Арцахом, отмеченная темно-красным цветом.

Под разными предлогами и по разным причинам Советское правительство с 1927-го по 1940-й годы отдавало земли суверенной Армении Азербайджану, который в свою очередь присваивал территорию Нагорного Карабаха. Первым был принадлежащий Карабаху Лачин, который разграничивал Армению и Арцах-Карабах. А в 30-е годы Азербайджан начал отчуждать пограничные с Арменией земли Арцаха, отодвигая границу между ними на десятки километров. Целью Азербайджана было разделение двух армянонаселенных регионов.

Такого типа алогичная и вражеская деятельность проводилась также в Тавушском и Зангезурском районах. Например, трасса Горис-Капан была построена в 1953-56-м годах, а межгосударственная граница была проведена еще в тридцатые годы. Дорога была построена так, что в районе села Караундж она километров 20 проходила по территории Азербайджана, и в дальнейшем еще до Капана 7-8 раз пересекала азербайджанскую границу. Один из курьезов советской картографии состоит в

том, что трасса, проходя через село Шурнух, является также частью государственной границы между Арменией и Азербайджаном.

После всех этих перипетий 1400 квадратных километров армянских земель были переданы Азербайджану, они отмечены на карте синим цветом.



Рис. 19. Карта Советской Армении и Карабаха. Районы с синей отметкой – территории Армении и Арцаха, которые с 1929-го по 1940 годы были присвоены Азербайджаном, часто без ведома местного населения.

Заключение

Армения существует более 2600 лет с сужающимися и расширяющимися границами к югу от Кавказа, к востоку от Малой Азии и к северу от Междуречья. В течение веков она была полем сражений для Византийской, Османской, Персидской а в дальнейшем и для Российской империй. После Геноцида и этнических чисток в Османской империи, в декабре 1920 года, Армения стала Советской на территории около 43.000 кв. км.

Восточный сосед Советской Армении, Республика Азербайджан была создана в 1918 году, позаимствовав свое название у провинции Ирана. С первых дней существования новорожденная страна стремилась к захвату армянских территорий и при помощи Москвы под разными предлогами и причинами присвоила более 1400 кв. км.

В 1936-39 годах советское руководство односторонне решило создать азербайджанские анклавные территории на территории Армении, современные азербайджанские власти утверждают, что это их территория, в противном случае требуют от армянских властей предъявить доказательства их принадлежности Армении.

Более того, статья конституции Азербайджана гласит, что они наследники мусаватистской республики 1918-1920-х годов и не признают Советский Азербайджан, вместе с тем требуя анклавные территории, присвоенные ими в 1927-40-х годах.

На переговорах с западными христианскими странами они утверждают, что находящиеся на их территории христианские армянские памятники – их собственность, так как были воздвигнуты их предками – албанскими племенами. Эти племена приняли христианство в середине четвертого века, но в дальнейшем, с восьмого по тринадцатый века приняли ислам. Тем не менее азербайджанские власти утверждают, что христианские памятники – это наследие их предков, забывая, что они были воздвигнуты после принятия ислама албанскими племенами. Вместе с тем они уничтожают христианские монументы на своих землях. Если они на самом деле азербайджанские, то почему народ должен уничтожать свое наследие? Или причина все-таки в том, что это армянские памятники?

Противоречие в том, что в разговорах с руководителями Турции азербайджанцы утверждают, что они с турками – одна нация, разделенная на две страны. Какому наследию надо верить? Албанскому или тюркскому? Для придания логики своему утверждению, они официально заявили, что пришедшие с Центральной Азии турки-огузы являются коренным населением Южного Кавказа. Азербайджан применяет двойные стандарты, при этом игнорируя им же подписанные документы.

И все же правда не может не восторжествовать. Для этого стоит изучить хотя бы историю и образ Армении в мировой картографии.

РЕСПУБЛИКА АРМЕНИЯ (1991–2023 гг.)

Амо Сукиасян

к.и.н., доцент, Институт истории НАН РА

Обретение независимости

В условиях постепенного распада Советского Союза 1 марта 1991 г. Верховный Совет Республики Армения принял решение не участвовать в референдуме 17 марта о сохранении СССР как единого государства. В тот же день Верховный Совет РА, исходя из положений и целей Декларации независимости Армении, постановил 21 сентября 1991 года провести на территории Республики Армения референдум по вопросу выхода из СССР. Председателю Верховного Совета было поручено в случае резкого изменения ситуации провести референдум раньше. Этим решением Верховный Совет, с одной стороны, следовал действующему законодательству СССР (референдум мог состояться через шесть месяцев после принятия решения о нем), а с другой стороны, пытался обезопасить себя от препятствий, которые могли возникнуть до сентября.

В последующие месяцы общественно-политические силы республики готовились к референдуму. В частности, 10 июля 1991 года представители Армянского общенационального движения, Объединения национального самоопределения, Республиканской партии Армении, Демократической либеральной партии Армении «Рамкавар-Азатакан», Национальной консервативной партии Армении, Христианско-демократического союза Армении выступили с совместным заявлением в Верховном Совете, призывая граждан РА проголосовать 21 сентября за независимость. В начале сентября с аналогичным обращением к общественности обратилась Армянская революционная федерация «Дашнакцутюн».

В августе 1991 года консервативное крыло руководства Советского Союза попыталось остановить процесс распада государства. 18 августа ряд высокопоставленных представителей ЦК КПСС, правительства

СССР, армии и органов безопасности устроили в Москве государственный переворот, создав ГКЧП. Однако представителям очень популярного в СССР демократического движения во главе с президентом России Борисом Ельциным удалось подавить путчистов. Неудачная попытка переворота сделала распад СССР неизбежным.

Армянство было единодушным в вопросе восстановления независимости Армении. Воодушевление и ожидания граждан также были чрезвычайно высокими, что выразилось в исключительно высоком показателе участия в референдуме: 2 056 758 человек – 95,05% граждан, имевших право голоса. На поставленный на голосование вопрос «Согласны ли вы с тем, что Республика Армения должна быть независимым демократическим государством вне СССР?» подавляющее большинство граждан РА, 2 042 627 человек (94,39% от числа имеющих право голоса) проголосовали «за». Число проголосовавших «против» составило 10 002, а 4 129 бюллетеней были признаны недействительными. Референдум прошел без инцидентов и нарушений. На заседании Верховного Совета РА 23 сентября были официально объявлены результаты референдума. Верховный Совет, приняв за основу результаты проведенного референдума, провозгласил Республику Армения независимым государством. 25 сентября Верховный Совет Республики Армения проинформировал специальными заявлениями Государственный Совет СССР, ООН и различные государства о результатах референдума и провозглашении Республики Армения независимым государством.

Параллельно с подготовкой к референдуму о независимости Верховный Совет РА принял решение учредить пост президента Республики Армения. В состоявшихся 16 октября выборах президента РА приняли участие 1 518 059 человек или 70,4% избирателей. Получив на выборах 1 260 433 голоса (83 % голосов), президентом Республики Армения был избран председатель Верховного Совета Левон Тер-Петросян.

Международные отношения

После обретения независимости в 1991 году Республика Армения стала полноправным членом мирового сообщества, получив возможность проводить независимую внешнюю политику. В течение 1991–1992 гг.

около ста стран (в том числе Румыния, Россия, США, Франция, Великобритания, Германия, Иран, Турция и др.) признали независимость Армении, а некоторые из них установили с ней дипломатические отношения. В феврале 1992 года в Ереване первым открылось посольство США. Затем свои посольства открыли Россия, Иран, Франция, многие другие государства и международные организации. В свою очередь, Армения также открыла свои посольства в столицах многих государств мира.

После восстановления независимости РА придавала особое значение членству в международных организациях и активному участию в их деятельности.

8 декабря 1991 года лидеры трех из четырех государств, основавших Советский Союз, – России, Украины и Белоруссии – в находящейся неподалеку от Минска Беловежской пуще подписали соглашение о прекращении существования СССР. Также было объявлено о формировании новой, нацеленной на сотрудничество организации – Содружества Независимых Государств (СНГ). РА приветствовала создание СНГ и выразила готовность стать членом этой организации. 21 декабря 1991 года в Алма-Ате, вместе с остальными 10-ю государствами-учредителями организации (Россия, Украина, Беларусь, Молдова, Азербайджан, Казахстан, Кыргызстан, Узбекистан, Туркменистан, Таджикистан), Армения подписала соглашение о создании СНГ. В соответствии с соглашением, государства-члены Содружества были обязаны признавать и уважать суверенитет и территориальную целостность друг друга. Подписанием этой декларации завершился процесс распада Советского Союза, а президент СССР М. Горбачев подал в отставку. В 1992 году РА подписала Договор о коллективной безопасности, который в 2003 году превратился в Организацию договора о коллективной безопасности (ОДКБ). Членами ОДКБ являются Россия, Белоруссия, Казахстан, Кыргызстан, Таджикистан и Армения. Целью ОДКБ является предотвращение военных угроз суверенитету и территориальной целостности государств-членов. Армения активно участвовала в деятельности структур СНГ и ОДКБ, выступала за углубление сотрудничества. Однако основная часть решений, принятых этими организациями, осталась на бумаге, поскольку между странами-членами есть существенные разногласия. При этом связи между отдельными странами СНГ становятся более тесными. С 2015 года

Армения вместе с Россией, Беларусью, Казахстаном и Кыргызстаном является членом Евразийского экономического союза. Целью союза является укрепление экономик государств-членов и повышение их конкурентоспособности на мировом рынке посредством реализации декларируемой общей экономической политики.

Суверенная РА в качестве первостепенного вопроса рассматривала членство в Организации Объединенных Наций (ООН). ООН приняла заявку Армении на вступление в числе других бывших союзных республик, ставших независимыми после распада Советского Союза. Уже 2 марта 1992 года на Генеральной Ассамблее ООН Армения была единогласно принята в члены ООН. В тот же день в Нью-Йорке, перед центральным зданием ООН, были торжественно подняты флаги присоединившихся стран, в том числе – флаг РА. При ООН открылось постоянное представительство РА. Членство в ООН дало Армении возможность быть услышанной в этом престижном международном органе и принять участие в работе его структур. РА активно участвует в работе Комиссии по правам человека ООН, Экономического и социального совета, Контртеррористического комитета при Совете Безопасности, Международного агентства по атомной энергии, Фонда в области народонаселения, Детского фонда, ЮНЕСКО, Продовольственной и сельскохозяйственной организации, Всемирной организации здравоохранения, Международной организации гражданской авиации, Международной организации по миграции и других органов.

РА также участвует в деятельности европейских структур. К Организации по безопасности и сотрудничеству в Европе (ОБСЕ), ранее называвшейся Совещанием по безопасности и сотрудничеству в Европе (СБСЕ), РА присоединилась в 1992 году вместе с только получившими независимость постсоветскими государствами. РА активно участвует в деятельности структур ОБСЕ, в частности Парламентской Ассамблеи ОБСЕ. С января 2001 года Республика Армения официально стала членом Совета Европы, участвуя в работе Комитета министров, Парламентской ассамблеи и других структур Совета Европы. Участие Армении в деятельности Совета Европы способствовало более тесным отношениям с Европейским Союзом. После обретения независимости в Армении осуществляются многоотраслевые демократические реформы,

направленные на достижение соответствия европейским стандартам. С 1994 года РА участвует в программе «Партнерство во имя мира» Организации Североатлантического договора (НАТО), а с 2002 года является ассоциированным членом Парламентской ассамблеи НАТО. РА также участвует в научных и образовательных программах НАТО, миротворческих миссиях, проводимых под эгидой альянса.

Республика Армения также является членом других организаций: Организации Черноморского экономического сотрудничества, Всемирной торговой организации, Международной организации франкофонии и др.

Помимо участия в деятельности международных организаций, Республика Армения установила дружественное и взаимовыгодное сотрудничество со многими государствами. Первостепенное значение для РА имеют отношения с Российской Федерацией. Отношения между двумя странами характеризуются как стратегические, Россия является одним из основных торгово-экономических партнеров Армении. Армения имеет дружественные и добрососедские отношения с двумя своими многовековыми соседями – Ираном и Грузией. После обретения независимости РА поддерживает сухопутную связь с внешним миром через упомянутые государства. С двумя другими соседними государствами – Турцией и Азербайджаном – РА до сих пор не имеет дипломатических отношений.

С первых дней обретения независимости естественным образом развивались армяно-американские отношения. США является крупнейшим государством-донором Армении. Безвозмездную финансовую поддержку Армении предоставили также Европейский Союз, другие международные организации и государства. Армения также установила тесные связи и сотрудничество с Францией, Германией, Грецией, Кипром, Египтом, Ливаном, Сирией, Индией, Китаем, Японией, Объединенными Арабскими Эмиратами, Аргентиной, Уругваем и многими другими государствами. Общины армянской диаспоры играют заметную роль в установлении и развитии отношений Армении с этими странами.

После обретения независимости среди основных вопросов в сфере внешней политики, волновавших армянское население, были международное признание Геноцида армян и урегулирование карабахского конфликта. Начиная с середины 1990-х годов, процесс международного при-

знания и осуждения Геноцида армян, осуществленного в Османской империи, приобрел большой размах. Геноцид признали ряд международных организаций и более тридцати стран: Уругвай, Кипр, Аргентина, Россия, Франция, Бразилия, Австрия, Германия, США и др.

Основной насущной проблемой во внешней политике независимой Армении было достижение мирного урегулирования карабахского конфликта. С 1992 года урегулированием конфликта стало заниматься СБСЕ (а затем и ОБСЕ). В декабре 1996 года было сформировано сопредседательство Минской группы ОБСЕ (США, Франция, Россия). Власти Азербайджана, Армении и Нагорного Карабаха не пришли к согласию относительно предложений по урегулированию конфликта, представленных сторонам сопредседателями. Параллельно переговорному процессу с начала 2010-х годов Азербайджан готовился к военному решению проблемы. После военных операций Азербайджана против Нагорного Карабаха в 2016, 2020 и 2023 годах более 120 тысяч армян были вынуждены покинуть свои дома.

Социально-экономическая и общественно-политическая жизнь

Одной из наиболее сложных проблем, связанных с экономикой Армении, стали изменения, направленные на переход к рыночным отношениям. Накануне обретения независимости экономика Армении (особенно промышленность) была связана многими нитями с экономиками других советских республик. После обретения независимости эти связи были разорваны. Начавшийся экономический кризис оказал негативное влияние на экономику Армении, создав множество сложностей для населения.

Среди практических шагов по переходу к рыночным отношениям во вставшей на путь независимости Республике Армения большое значение имела приватизация сельскохозяйственных земель. В принятом Верховным Советом РА 22 января 1991 года законе «О крестьянстве и коллективных крестьянских хозяйствах» было определено, что каждая крестьянская семья имеет право на получение земельного участка. Земля, принадлежавшая 865 колхозам и совхозам республики, была разделена

между всеми сельскими жителями и иными лицами, пожелавшими стать землевладельцами. В результате в течение 1991–1992 гг. сформировалось более 320 тысяч частных хозяйств. После приватизации земли сельское население начало возделывать собственные посевные поля, бахчи, виноградники и сады. Благодаря этому, в отличие от городов, в армянских селах экономический кризис, начавшийся после распада СССР, ощущался в гораздо меньшей степени.

Если изменения, происшедшие в области сельского хозяйства, были более или менее полезными, то в случае с промышленностью проблема была сложнее. Среди других республик СССР Армения выделялась своей наукоемкой экономикой. После обретения независимости многие промышленные предприятия были проданы по заниженной себестоимости частным лицам или организациям, после чего большинство из них прекратило свою деятельность. Утрате промышленного потенциала способствовали землетрясение, блокада, топливно-энергетический кризис, который, помимо блокады, был еще и следствием закрытия АЭС. Частично возникшие проблемы были связаны с тем, что преобразования осуществлялись в спешке, без предоставления гарантий дальнейшей бесперебойной работы приватизированных предприятий. В ряде же случаев можно было временно сохранить государственный статус прибыльно работающих промышленных предприятий.

В результате закрытия одного за другим крупных и мелких промышленных предприятий население, в особенности городское, оказалось в плачевных социально-экономических условиях. В еще худшем положении находились жители зоны бедствия и получившие приют в Армении беженцы с территории Советского Азербайджана. Экономика республики не была готова к кардинальным изменениям, поэтому либерализация цен на товары и услуги создала финансово нестабильную ситуацию. Уже в середине 1990-х годов началось восстановление и развитие экономики Армении.

Из-за экономического кризиса и идущих в Арцахе военных действий многие тысячи людей эмигрировали из Республики Армения. Только за первое десятилетие после обретения независимости республику покинуло около миллиона человек. Значительную часть из них составляли граждане молодого и среднего возраста с высшим образованием.

1990-е годы были периодом не только очевидных социально-экономических трудностей, но и многих позитивных достижений. Были организованы вооруженные силы Республики Армения, введен в обращение армянский драм, сформирована развивающаяся банковская система и т.д. В условиях возможностей, предоставляемых независимой государственностью, связи Родина-Дiasпора стали более тесными и перешли в новое качество, участились взаимные визиты и сотрудничество между научными, образовательными и культурными организациями. Деятели армянской диаспоры внесли большой вклад в восстановление населенных пунктов, пострадавших от Спитакского землетрясения в 1988 году. Многие специалисты, принадлежавшие к армянской диаспоре, переехали на родину и внесли свой вклад в становление независимой государственности Республики Армения. Культура и издательское дело были либерализованы, была отменена политическая цензура. Широкой публике стали доступны произведения, ранее запрещенные по политическим мотивам, были вновь открыты бездействовавшие десятилетиями монастыри и церкви, священнослужители получили возможность свободной деятельности.

В ряду осуществлявшихся преобразований ключевое значение имело принятие Конституции 5 июля 1995 года (впоследствии в Конституцию дважды вносились поправки, в 2005 и 2015 годах). Ее характеризуют как полупрезидентскую. Конституция утверждает Республику Армения как суверенное, демократическое, социальное, правовое государство, власть в котором принадлежит народу. Были сформированы Конституционный суд, суды первой инстанции, апелляционные, кассационные суды и т.д. Власти РА приступили к преобразованию системы территориального управления и местного самоуправления, унаследованной от советского периода. 7 ноября 1995 года, согласно принятому Национальным Собранием РА закону об административно-территориальном делении, на базе около четырех десятков существовавших прежде марзов (областей) были образованы десять марзов (Ширакский, Лорийский, Тавушский, Арагацотнский, Котайкский, Гегаркуникский, Армавирский, Араратский, Вайоцзорский, Сюникский). Столица, Ереван также получила статус марза. Этим законом был также утвержден перечень населенных пунктов, входящих в марзы, и их административные

границы. За административно-территориальной реформой последовал роспуск городских, поселковых и сельских советов, после чего 10 ноября 1996 г. в 926 общинах республики прошли выборы новых органов местного самоуправления (городских и сельских общин).

Еще до провозглашения независимости в Армении были предприняты шаги по организации общественно-политической жизни. Уже 26 февраля 1991 года Верховный Совет РА принял Закон «Об общественно-политических организациях». В республике была установлена многопартийная система.

В отличие от советского периода, когда существовала только одна партия (КПСС), в независимой Армении не только получили возможность возобновить свою деятельность три традиционные партии (Армянская революционная федерация «Дашнакцутюн», Демократическая либеральная партия «Рамкавар-Азатакан», Социал-демократическая партия «Гнчакян»), но также были организованы многие новые партии, политические и общественные объединения: Объединение национального самоопределения, Армянское общенациональное движение, Республиканская партия Армении, Национально-демократический союз, Народная партия Армении, партия «Правовая Страна», партия «Прцветающая Армения», партия «Гражданский договор» и др. Уже в 2000 году число политических организаций превысило 100. Несмотря на предпринятые законодательные изменения, количество партий в последующие годы не уменьшилось за счет идеологического объединения. Увеличение числа партий препятствовало развитию политической системы, реализации партийных функций, противоречило принципам многопартийной системы. Поэтому в 1995-2021 гг. в ходе состоявшихся в РА парламентских выборов идеологическая борьба между партиями ослабла, перейдя в борьбу за власть между партийными лидерами, политическими и финансовыми элитами.

22 сентября 1996 года на состоявшихся в Республике Армения вторых президентских выборах президентом был переизбран Левон Тер-Петросян, который занимал этот пост до февраля 1998 года. В 1998–2008 гг. пост президента РА занимал Роберт Кочарян, в 2008–2018 гг. – Серж Саргсян. После перехода к парламентской системе правления в 2018 г., в 2018–2022 гг. пост президента РА занимал Армен Саргсян. С марта

2022 г. президентом РА является Ваагн Хачатурян. С мая 2018 г. премьер-министром Армении является Никол Пашинян.

Современная Республика Армения – это вещественное доказательство непрерывного существования независимой армянской государственности, созданной в мае 1918 года, преемница Первой (1918–1920 гг.) и Второй или Советской (1920–1991 гг.) республик. Несмотря на имевшиеся проблемы и трудности, Республика Армения выбрала путь независимой демократической государственности.

Перевод с армянского А.Татевосян

АРМЕНИЯ НА ПУТИ К ВОССТАНОВЛЕНИЮ НЕЗАВИСИМОСТИ

Бабкен Арутюнян

д.и.н., профессор, член-корреспондент НАН РА

В 387 г. царство Великая Армения, просуществовавшее, с некоторыми перерывами, более семи веков, было разделено между двумя могущественными державами Передней Азии – Римской империей и Сасанидской Персией. Обе части армянского царства поначалу тоже были царствами. Западноармянское царство, территория которого составляла около одной пятой части прежнего царства Великая Армения, отошло к Римской империи, а Восточноармянское царство, занимавшее четыре пятых территории прежнего царства и по традиции продолжавшее называться Великой Арменией, оказалось под властью Сасанидской Персии. Обе державы только временно терпели существование армянских подвластных царств, выжидая удобного момента, чтобы их упразднить. В 388 г. умер царь Западноармянского царства Аршак IV, и римляне, увидев момент, упразднили царство, превратив его в комитат с существенной автономией. Сасанидский двор оказался более терпимым, и Восточноармянское царство было упразднено лишь в 428 г. Однако к тому времени знатные сторонники независимости во главе с царем Хосровом IV Последним предприняли смелую попытку объединить страну. Пользуясь поддержкой большинства армянской знати, царь Хосров IV Последний обратился к римскому императору с просьбой передать ему также западные провинции Великой Армении обзавшись выплачивать за них дань империи, видимо, надеясь таким образом утвердить свою власть над всей Великой Арменией. Рим согласился, и в 388 г. разделенная страна, за исключением нескольких округов, была воссоединена. У Хосрова IV Последнего были далеко идущие планы, его главной целью было восстановление независимого царства Великая Армения, что шло вразрез с

интересами как Рима, так и Сасанидской Персии. Персидские войска свергли армянского царя и заточили его в крепости Анхуш. При взошедшем на престол Врамшапухе (который не имел ни смелости и воли брата, ни перспективных политических планов) римляне в 408 г. вернули себе свою часть. Хотя во времена царя Врамшапуха была создана армянская письменность, царство все больше слабело. Чтобы приучить армян к подчинению иноземцам, персидский двор возвел на армянский трон наследника персидского престола Шапуха, что лишь усилило недовольство и сопротивление армян.

Вскоре, в 428 г., отбросив дипломатические уловки, сасанидский двор сверг армянского царя Арташеса (Арташира) IV, сместил католикоса Саака I Партева, лишив его владений, а Армянское царство превратил в марзпанство (*наместничество*¹), которое обладало широкой автономией, но управлялось персидским марзпаном.

Армянский народ не смирился с потерей независимости и на протяжении нескольких веков вел борьбу за ее восстановление. В этой борьбе он пошел на огромные жертвы, проявив храбрость, несгибаемую волю и целеустремленность. Политическое положение Армении было сложным. Сначала армяне боролись против персидского владычества, а с 40-х годов VII века – против арабских нашествий и господства. Несмотря на огромные потери, армянский народ находил в себе силы примерно каждые 30–40 лет поднимать мощные восстания против захватчиков и в конечном итоге восстановил свою независимость.

После упразднения царской власти в стране, казалось, ничего не изменилось. По меткому выражению Егише: «Царская власть перешла в руки нахараров (*наиболее общий термин для обозначения армянской знати – комментарий к русскому переводу И.А.Орбели*) Армении, ибо хотя подати поступали в [казну] персидского двора, конница Армянская была ведома в бою всецело нахарарами» (Егише, «О Вардане и войне армянской», гл. I). Важнейшие должности – главнокомандование, тысяцкая должность, верховный суд и др. – находились в руках армянских нахараров и Католикоса всех армян. Однако обширная автономия Армянского марзпанства, даже после территориального дробления Восточной Армении

¹ Здесь и далее – в скобках примечания переводчика.

в 428 г., когда Гугарк отошел к Грузинскому марзпанству, Утик – к Албанскому марзпанству, а Пайтакаран, большая часть Парскаайка и Корчайк были присоединены к персидским провинциям, вызывала постоянное беспокойство персидского двора, поскольку армяне, связанные религией с Византийской империей, в любой момент могли перейти на ее сторону и восстать против сасанидского господства. Хотя после смещения Саака I Партева с престола католикоса персидский двор пытался удерживать Армянскую церковь под своим влиянием, она все равно оставалась самой оппозиционной силой. Поэтому персидский двор решил насильственно распространить среди армян зороастризм, чтобы таким образом разорвать связь с христианской Византией. Для подготовки этого замысла в 449 г. в Армению был отправлен Деншапух с приказом провести перепись и обложить налогами все сословия страны, включая духовенство, ранее свободное от налогов. Это вызвало недовольство всех слоев общества – духовенства, знати и рабочего класса. Армяне были отстранены от государственных должностей, вместо них были назначены персы. Из занятий в руках у армян оставалось лишь главнокомандование, а марзпаном оставался Васак Сюни.

Считая вопрос подготовленным, персидский тысячник Михрнерсех направил в Армению указ, в котором от имени царя от армянской знати требовалось отречься от христианства и принять зороастризм. Состоявшийся в Арташате собор (17 князей и 17 епископов) под председательством местоблюстителя католикоса Овсепя Охоцмеци отверг предложение персов. Армянских нахараров призвали для объяснений в Тизбон, и они были вынуждены формально принять персидскую веру, получив возможность вернуться в Армению, где уже началось народное брожение под руководством духовенства – Овсепя Охоцмеци, священника Левонда и других.

Нахарары вернулись в Армению в сопровождении 700 персидских магов, начавших строить капища. Когда маги попытались возвести очередное капище в Ангхе, народ напал на них, арестовал и разрушил капище. События в Ангхе подняли народ, и началось восстание. В этот период во главе восстания стоял Васак Сюни, а главнокомандующий армянской армии спарапет Вардан Мамиконян его поддерживал. Восставшие жители Албанского царства, также страдавшие от персидских войск

и магов, обратились за помощью к армянам, и спарапет Вардан Мамиконян поспешил им на выручку. Он разгромил персов в битве при Халхале в 450 г., взял Чора-пахак (*«проход Чора»*) и заключил союз с обосновавшимися на Северном Кавказе гуннами.

Перестав надеяться на помощь Византии и гуннов, Васак Сюни решил приостановить восстание и даже получил от персидского двора согласие на отмену требования смены веры. Однако, узнав об этом, Вардан Мамиконян вернулся в Армению и стал готовиться к предстоящим боям. Когда при дворе стало известно о подготовке армян к новому восстанию, в Армению вторглось большое персидское войско, состоявшее, согласно Егише, из 200 тысяч воинов под командованием Ниусалавурта. Вардан Мамиконян смог вывести против врага всего лишь 6-тысячное войско, поскольку Васак Сюни и поддерживающие его нахарары не присоединились к восстанию. Решающее сражение произошло на поле Аварайра, на берегу реки Тхмут, 26 мая 451 г. Восставшие проявили небывалый героизм, нанеся врагу большой урон (3544 человека), потеряв лишь 1036 бойцов, но в итоге потерпели поражение под давлением превосходящих сил персов, когда в битве пал героической смертью Вардан Мамиконян, перед сражением провозглашенный армянскими нахарарами царем. Пленных армянских князей и духовных деятелей увели в Тизбон, первых сослали в Среднюю Азию, вторых, как идеологов восстания, казнили. Персидский двор, однако, не стал предпринимать дальнейших насильственных действий, понимая, что народ, лишившийся независимости всего 23 года назад, может вновь поставить персов в тяжелое положение. Было разрешено свободное исповедание христианства, хотя персидский двор одновременно сделал шаги к распространению зороастризма, дав отступникам привилегию на его распространение среди армянской знати.

Новое армянское восстание вспыхнуло в 482 г. под руководством Саака Багратуни и спарапета Вагана Мамиконяна. Искрой послужило убийство вероотступника Вазгена бдешха (*правителя приграничной области*) грузинским царем Вахтангом Горгасали и поднятое им восстание. Восставшие создали в Шираке правительство и выбрали Саака Багратуни марзпаном (возможно царем). Всего 400 всадников из числа восставших у села Акори на склоне Арарата разбили 7-тысячное персидское войско, затем под руководством Вагана Мамиконяна разгромили врага у

села Нерсехапат в области Артаз. Когда восставшие отдыхали у горячих источников Варшака, к ним обратился за помощью грузинский царь Вахтанг, подвергшийся персидскому нападению. Армянская армия во главе с Сааком Багратуни и Ваганом Мамиконяном поспешила в Иберию, помочь своим союзникам. Однако грузинский царь так и не появился, и персидские превосходящие силы разгромили восставших на поле Чармана, Саак Багратуни и ряд нахараров погибли, что вынудило восставших вернуться в Армению. Ваган Мамиконян с соратниками укрепился в Двине. Он вынужден был отправить часть армянских войск в Иберию, чтобы привезти якобы оставшихся в живых Саака Багратуни и Васака Мамиконяна, поскольку персы распространили в народе слухи, что они выжили. И в этот момент персидские войска во главе с Зармихром Хазаравухтом вторглись в Армению. Спарапет Ваган Мамиконян был вынужден оставить Двин и вести длительную горную войну, в ходе которой армия повстанцев закалилась, достигнув численности примерно в 30 тысяч воинов. В это время персидский царь Пероз погиб в войне с эфталитами, и персидские власти не могли воевать на два фронта. Поэтому по приказу персидского царя Вагарша в Армению прибыл Нихор и в 484 г. в селе Нварсак заключил мир с Ваганом Мамиконяном. Армянские нахарары сохранили свои привилегии, автономия страны была расширена, и разрешена была свобода вероисповедания. Конечно, восстание не закончилось восстановлением армянского царства, поборником чего был Саак Багратуни (под покровительством которого Мовсес Хоренаци написал «Историю Армении» и «Армянскую Географию»). Причина была в том, что в результате четырех лет войны сильно пострадала экономика страны и устал народ.

Армянское освободительное движение было значительным и в Византийской Армении, где знать и народ выступали против антиармянских мер императора Юстиниана. Однако восстание 539 г. было коварно подавлено. Причиной восстания была целенаправленная политика имперских властей, направленная на уничтожение армянской знати и армянской военной силы.

Не прошло и трех десятилетий, как Восточная Армения вновь всколыхнулась, и восставшие под предводительством Вардана Мамиконяна в 572 г. разгромили войска марзпана Сурена, пытавшегося установить

атрушаны или капища в Двине и других местах. Сурен был убит, а его голову восставшие отправили византийскому полководцу Юстиниану. Восстание вскоре переросло в долгую войну между Византией и Персией, в результате которой в 591 г. Армения была разделена между ними, причем большая ее часть отошла Византийской империи. Обе державы сильно ослабли в результате этой войны, а армянские восстания продолжались. Однако их силы действовали разрозненно и не достигли больших успехов. А персидский двор еще до этого начал проводить гибкую политику, противопоставляя Армянскую церковь Византийской.

В 40-х гг. VII века начались арабские нашествия на Армению. Сначала они носили грабительский и разведывательный характер, что дало армянскому князю Теодоросу Рштуни возможность в 652 г. заключить армяно-арабский договор, сохранив фактическую независимость Армении при формальном признании верховенства Арабского халифата. Страна стала яблоком раздора между арабами, Византией и хазарскими племенами. На какое-то время Армения вновь обрела полную независимость, но к 700 г. была завоевана арабами и оказалась под тяжелым арабским игом, против которого и развернулось армянское освободительное движение.

На протяжении всего VIII и первой половины IX века Армения сотрясалась от череды мощных восстаний. Арабы, в свою очередь, уничтожали армянских нахараров, поощряли дробление их владений и ослабляли армянскую военную силу. Сначала сопротивление армян было пассивным: они пытались просто покинуть страну и переселиться в Византийскую империю. Но даже эта борьба перерастала в мощные восстания, как случилось в 703 г., когда арабская 5-тысячная армия попыталась помешать армянским князьям Смбату Багратуни и его братьям Ашоту и Вардану покинуть страну. Видя, что столкновение неизбежно, небольшой армянский отряд атаковал арабов у Варданакерта и просто разгромил их. Восстание разгорелось, византийцы потерпели поражение в войне, а арабы даровали всеобщую амнистию восставшим. Однако в 705 г. под предлогом выплаты жалования военным арабы пригласили армянских князей в Нахджаван и, полностью ограбив их, сожгли их в церквях Нахджавана и Храма, нанеся тяжелый удар по армянской знати.

В 747–750 гг. вспыхнуло крупное восстание в Армении, в 749–752 гг. – в Сасун-Хуте, в 762 г. – в Васпуракане, все они были подавлены после длительного упорного сопротивления. Однако особую опасность для арабов представляли собой всенародные восстания 774–775 и 850–855 гг. Как отмечает историк Гевонд, во время восстания 774–775 гг. восставшие предпочитали умереть, чем увидеть, как ложится в могилу их родина. Восставшие одержали ряд блестящих побед в Шираке, Тароне, у крепости Артагерс и в других местах, но потерпели поражение в сражениях при Арчеше и Ардзни против 30-тысячной арабской армии. Заслуживает внимания тот факт, что второе сражение произошло 24 апреля 775 года. Однако армянские восстания привели арабов в ужас, поэтому, для укрепления своих позиций, они переселили арабские племена в стратегически важные районы Армении.

Однако и некогда могущественный Арабский халифат вступил на путь упадка. Его раздирали восстания покоренных народов, среди которых выделяется восстание Бабека. Армения практически восстановила свою независимость под руководством Багратидов. Только в середине IX века арабы попытались подчинить Армению, но это привело к новому восстанию, подавить которое арабскому полководцу Буге не удалось. Халифат, в лице Багратидов, признал фактическую независимость Армении, а в 885 г. отправил Ашоту Багратиду корону и царское облачение. Армянский народ восстановил свою независимость, утраченную более чем 4,5 века назад.

Армения в эпоху развитого феодализма

К середине IX века Армения вступила в эпоху развитого феодализма. Страна восстановила свою фактическую независимость, армянские князья, вернувшиеся из плена, начали работу по восстановлению страны. Увеличилось население, в земледелии широко стал использоваться трехпольный севооборот, землю начали удобрять навозом и лесной почвой, а также в значительных масштабах выращивать овощные и технические культуры. Широкое распространение получил плуг с железным лемехом.

Внешние условия благоприятствовали восстановлению независимости страны. Арабский халифат был ослаблен восстаниями покоренных народов и борьбой за трон, Византийская империя вновь укрепила

свои позиции и приступила к освобождению своих прежних территорий, поэтому требовалась лишь политическая сила, способная взять на себя задачу восстановления независимости страны. Этой силой стали Багратиды.

В 875 году армянские князья созвали собрание и решили обратиться к арабскому халифу с просьбой признать Ашота I Багратида царем. Но арабы изначально не намеревались удовлетворять эту просьбу, и только после того, как византийская угроза ужаснула их, в 885 году халифат отправил Ашоту I Багратида, князю князей, корону и царские регалии. Существовала реальная опасность, что армяне могут перейти на сторону Византии, император которой, Василий I, даже обратился к Ашоту I по древней армянской традиции, с просьбой прислать ему корону. Несмотря на армянское происхождение Василия I, в данном случае он руководствовался не национальными чувствами, а серьезными политическими расчетами.

С коронацией Ашота I Багратида в Багаране в 885 году было восстановлено армянское царство, разрушенное более чем за четыре с половиной века до этого. Первый представитель династии Багратидов правил недолго – до 890 года, однако, еще будучи князем князей и в период своего царствования, он смог подчинить себе большую часть Закавказья, заложив основу армянского государства Багратидов. Серьезных успехов добился его сын и преемник, Смбат I (правил в 890–914 годах). Несмотря на несколько разрушительных походов арабских эмиратов, он сумел укрепить свою власть, установить господство армянского царства над рядом племен Северного Кавказа, содержал гарнизон у Аланских ворот, на востоке расширил границы царства до Партава, на западе – до города Карин. В 906 году с его участием состоялось освящение Татевского монастыря. Очень гордый своими успехами, он провозгласил себя Смбатом Завоевателем, царем Армении и Грузии, пожаловал царский титул грузинскому князю Атрнерсеху и признал Албанского князя Хамама царем, чтобы подчеркнуть, что под управлением Смбата Завоевателя находятся подчиненные царства. Трудно сказать, какими мотивами руководствовался Смбат I, проводя такую политику, но она достоверно послужила плохим примером как для армянских, так и для грузинских и албанских князей, а также для арабских эмиров, подвластных Армении. Это дало о себе

знать очень скоро. Не всегда гибкая политика Смбата I настроила против него род Арцруни после того, как армянский царь взял город Нахджаван с его окрестностями и передал его роду Сюни. И когда князь Гагик Арцруни, отбросив общеармянские и национальные интересы, обратился с жалобой к Юсуфу Саджиду, эмиру Атропатены, тот счел момент удобным для вмешательства в армянские дела. Он провозгласил Гагика Арцруни армянским царем и с большими силами двинулся в поход против Смбата I. Последний, до этого успешно организовывавший оборону страны, понадеялся на укрепленность крепости Капуйт, а его наследники Ашот, Абас и Мушег потерпели поражение в битве при Дзкнавачаре в провинции Ниг. Юсуф в корне изменил свое отношение к армянским князьям. После ареста Смбата I они ему уже не были нужны, и поддерживавшие его армянские князья также подверглись гонениям. В стране вспыхнуло мощное освободительное движение, которое возглавил сын Смбата I, Ашот II (Железный) Багратид. В борьбу с арабами вступили царь Гагик Арцруни и его брат Гурген. Командование силами повстанцев принял на себя князь Геворг Марзпетуни, который, выиграв сражение при Гарни и ряд других, вытеснил врага из страны. В свою очередь, царь Ашот II разгромил арабские войска в морском сражении на озере Севан. Страна обрела полную независимость, а сам царь Ашот II получил прозвище Железный за свою храбрость и несгибаемый характер. Армянское государство сохранилось, но из его состава вышел Васпуракан, превратившийся в отдельное армянское царство, и лишь через некоторое время признал верховенство царей Багратидов. Однако арабы признали Ашота II Железного (914–928) верховным царем над другими царьками, даровав ему титул Шахиншаха – царя царей.

При царе Абасе (928–953 гг.) столицей Армении был провозглашен Карс, где была построена величественная Церковь святых апостолов (Абасашен). Абас разгромил абхазского царя Бера, нарушившего покой Армении. Верховенство Армении признал эмират Двина. Преемник Абаса, Ашот III, продемонстрировал парад военной мощи, выведя против вторгшегося в Армению Чмшкика 80-тысячное войско, что заставило императора, явившегося на Восток с грандиозными планами, заговорить на языке дружбы. Однако и при Ашоте III процесс разделения царства продолжился. Когда он перенес столицу в Ани, его брат Мушег провозгла-

сил себя царем в Карсе. Правда, он вынужден был признать верховенство Ашота III, но уже непосредственно на территории Армении возникло второе зависимое царство. Ашота III сменил его сын Смбат II (977–990 гг.), также известный под титулом Завоеватель. В 977–982 гг. провозгласил себя царем брат Смбата II, Гурген (Кюрик), основав в Гугарке Ташир-Дзорагетское или Лорийское царство. В 987 г. во время похода Абул-Хайджи Раввадида первоприсутствующий князь Сюника Смбат также провозгласил себя царем, создав новое царство, которое, однако, признало верховенство Багратидов в Ани. Укрепилось также Тайкское куропалатство, которое, хотя официально не называлось царством, было одним из самых мощных княжеств Закавказья. Неудачи Смбата II нанесли серьезный удар по его авторитету, вызвав большое недовольство среди знати. Вероятно, он был убит или отравлен, и на престол взошел его брат Гагик I (990–1020 гг.).

При Гагике I Анийское царство переживало расцвет. Армянский царь, удерживая под своей властью царьков Закавказья, продолжал носить титул «Царь Армении и Грузии». Он подчинил себе эмират Гохтна, завладев долиной реки Аракс и городом Двин. В 998 г. войска Гагика I, Тайкского куропалата и других царств разгромили армию эмира Мамлуна в битве при Цумбе. Особо отличились войска Анийского царства под командованием спарапета Ваграма Пахлавуня. В 1001 г. бездетный Тайкский куропалат Давид завещал свои владения Византии. К прибывшему на Восток императору Василию II явились все местные царьки, однако Гагик I счел, что представление императору ниже его достоинства, а владения очернившего его перед императором Абусала Арцруни Гагик присоединил к Анийскому царству. Он также присоединил к своим землям Вайоц Дзор и несколько провинций Сюника, а также разделил территорию царства Парисос с эмиром Гандзака, забрав его большую часть. Гагик наказал Ташир-Дзорагетского царя Давида Безземельного, захватив его владения. Однако когда Давид Безземельный явился к Гагику I с повинной, то удостоился прощения и получил обратно свои владения. Численность армянской армии достигла 100 тысяч человек, что обеспечивало стране мирную и спокойную жизнь. По словам летописца, в Армении царил мир и никто не угрожал ее спокойной жизни.

Ситуация резко изменилась после смерти Гагика I, когда между Ованесом-Смбатом, взошедшим на трон по праву старшинства, и его братом Ашотом IV разгорелась борьба за царскую власть. В результате Анийское царство было разделено между двумя братьями с условием, что после смерти Ованеса-Смбата царская власть перейдет к Ашоту. Ованес-Смбат получил Ани с прилегающими областями, а Ашот – приграничные области.

Не надеясь больше на поддержку Анийского царства, царь Васпуракана Сенекерим передал свое царство Византии (8 городов, 72 крепости, 115 монастырей, 4000 деревень) в обмен на город Себастию с окрестностями. Вместе с ним переселились 14 тысяч воинов с семьями. Ованес-Смбат, не имевший наследников, завещал свою часть царства Византийской империи, и в 1041 году, после смерти Ашота IV и его брата, империя, согласно завещанию, решила овладеть Ани. Однако патриотические силы возвели на престол 16-летнего сына Ашота IV – Гагика II, который подавил непокорных князей и распространил свою власть на все царство. Потерпев неудачу на поле боя, византийцы решили добиться своего хитростью. Они пригласили Гагика II в Константинополь якобы для решения спорных вопросов, но, когда он прибыл, его арестовали и потребовали передать Ани империи. В итоге Гагик II был вынужден согласиться, получив города Пизу и Калон-Пелат на границе с Киликией, а в 1045 году византийские войска без сопротивления овладели Ани, и Анийское царство пало. Хотя царства Карса, Ташир-Дзорагета и Сюника продолжали существовать, они были слабы и неспособны решать общенациональные задачи.

Спустя всего несколько лет после падения Анийского царства начались набеги турок-сельджуков. Сначала они носили разведывательный и грабительский характер. После набегов 1047/1048/1049 и 1054 годов враг оставлял страну с большой добычей и пленными. Во время последнего набега упорное сопротивление сельджукам оказали Маназкерт и Карс. Набег 1064 года возглавлял султан сельджуков Алп-Арслан. Был захвачен Ани, население которого подверглось резне и грабежу. Захвачены были Карс, Карин и ряд других городов. В 1071 году Алп-Арслан в битве при Маназкерте (Манцикерте) разгромил войска византийского императора Романа Диогена. Согласно заключенному миру, большая

часть Армении перешла под власть турок-сельджуков, которые вскоре овладели как остальной территорией Армении, так и большей частью Малой Азии.

Государство турок-сельджуков достигло расцвета при Мелик-Шахе (1072–1092 гг.). Однако в то же время начали разрушаться основы централизованной власти, и сам Мелик-Шах стал жертвой дворцового заговора. После его смерти государство постепенно распалось, породив множество эмиратов.

Для армянского народа начался тяжелый период. Многие бежали от преследований турок-сельджуков в соседнее Грузинское царство, а также Лорийское и Сюникское царства. Воспользовавшись ослаблением сельджуков, Грузинское царство совершило рывок в развитии при царе Давиде IV Строителе (1089–1125 годы). Он объединил большую часть грузинских земель, овладел арабским эмиратом Тбилиси и провозгласил Тбилиси столицей царства. Затем он захватил Лорийское царство и начал поощрять переселение армян в Грузию. Для армян он построил город Гурра (ныне Гори) и активно привлекал их к государственному управлению и службе в армии. Усиление Грузинского царства вселяло в армян надежды на освобождение от власти сельджуков. Жители Лори обратились с просьбой о помощи к Давиду IV, и когда грузинские войска подошли к городским стенам, армянские жители Ани открыли ворота.

Соседние мусульманские правители объединенными силами осадили Ани. Население города оказывало упорное сопротивление, но смерть царя Давида IV и отсутствие помощи вынудили защитников города сложить оружие. Шаддаиды восстановили свою власть в Ани и продолжили притеснять христианское население.

Новое противостояние в борьбе за Ани началось в 1161 году, когда войска грузинского царя Георгия захватили прибыльный Ани, а год спустя овладели Двином. Однако грузинским войскам не удалось окончательно закрепиться в этих городах. Важным было и освобождение Ани в 1175 году. При грузинском дворе стал играть большую роль Саргис Закарян, старший из сыновей которого, Закаре, впоследствии стал амиспасаларом (*главнокомандующим грузинской армии*), а младший, Иване, – атабеком (*визирем и верховным наставником наследника престола*) государства. В конце XII века они, возглавив армяно-грузинские войска, начали освобо-

длительную борьбу против сельджукских эмиратов, освободив от врагов Ани и Ширак, Карс, бассейн озера Севан, Айратскую равнину с крепостью Амберд, Сюник, Арцах и значительную часть Утика, а также Багреванд. Армяно-грузинские войска подошли к столице государства Шах-Арменидов Хлату и осадили его, но, когда Иванэ по неосторожности попал в плен к врагу, победоносную войну пришлось завершить. В результате освободительной борьбы на северо-востоке Армении сформировалась власть Закарянов, сыгравшая большую роль в социально-экономической и культурной жизни страны. Владения Закаре Закаряна располагались в районе Ани, атабека Иванэ – на Айратской равнине и в ее окрестностях, а земли их дяди Ваграма Закаряна – в Утике, с центром в крепости Гаг. В ходе освободительных сражений были восстановлены многие армянские княжеские дома и сформировались новые: в Сюнике установилась власть Орбелянов, в части Вайоц Дзора, в области Гегарда, на территории Чахук-Шахапонк – власть Прошянов (Хахбакянов), в Арцахе – власть Допянов, в Арагацотне – Вачутянов, в Шираке – Пахлавуни, в Дсехе – Мамиконянов, в северо-западном Утике – Арцруни и т.д. Освобожденные армянские земли переживали экономический и культурный подъем. Процветали Ани, Двин, Карс, Нахджаван, Лори и другие города. Развивалась внутренняя и внешняя торговля, оживились транзитные торговые пути. Усилились крепостнические отношения. Появились первые элементы Возрождения, однако в Армении оно так и не одержало победы из-за неблагоприятных политических процессов.

В начале 20-х годов XIII века в Закавказье появились монгольские войска Субэдэй-Багатура и Джэбэ-нойона, разбившие армяно-грузинские силы в битве при Котмане. Затем Грузинское царство и владения Закарянов подверглись нападению войск хорезмшаха Джелал ад-Дина. Войска Иконийского султаната, государства Айюбидов и Киликийского армянского царства, объединившись, нанесли поражение Джелал ад-Дину, а сам он вскоре был убит. Однако в 30–40-х годах XIII века Армению завоевали монголы, основав в Передней Азии государство Хулагуидов (Ильханидов). Монголы в северо-восточной Армении проводили политику ослабления власти Закарянов и отделения подвластных им княжеств. Монгольское иго особенно усилилось после того, как, вопреки ожиданиям христиан, при Газане-хане государственной религией было

провозглашено не христианство, а ислам. Под гнетом чужеземных захватчиков армянский феодализм постепенно начал уступать место общественно-экономическим отношениям пришлых завоевателей. Вступив в эпоху позднего средневековья, Армения оказалась в периоде застоя феодальных отношений.

Армянское государство Киликия (1080–1375)

Спустя буквально несколько лет после падения в 1045 г. центрального Анийского царства Армения подверглась разрушительным набегам турок-сельджуков, последствия которых усугублялись антиармянской политикой Византийской империи, овладевшей большей частью Армении. Византийские правители стремились уничтожить армянские военные силы, вынуждали армянских царьков и князей переселяться вглубь империи и уступать свои владения, поощряя эмиграцию армян в Малую Армению, Ассирию, Киликию и Каппадокию. В таких условиях ослабленная в военном отношении страна не смогла оказать должного сопротивления туркам-сельджукам, а византийцы своей недальновидной политикой фактически открыли врагу восточные ворота империи, тем самым подготовив почву для ее крушения.

К середине XI века армяне не представляли собой крупной политической силы, однако они были мощны в этническом отношении. Оказавшись в Малой Армении или других византийских областях, армяне смело вступали в борьбу с местными греческими феодалами и создавали собственные княжества. Кое-где империя признавала за ними царские или княжеские права взамен на те владения, которые они ей передавали. Так, в городе Себастии и его окрестностях обосновались Арцруни; в Пизу и Калон-Пелате утвердился царь Гагик II Багратид, которому удалось присоединить к своим владениям города Кесарию, Цамндав и Лариссу. С 1065 года в Малой Армении обосновался царь Карса Гагик Абасян. Большую власть приобрел Филарет Варажнуни, служивший Византии: под его властью находилось княжество Абелгарипа Арцруни в Тароне и равнинной Киликии, а также подвластные ему Ошиняны Ламбронские и Паперонские. Несмотря на дипломатические усилия Филарета, его власть рухнула под ударами турок-сельджуков. Царь Гагик II Багратид

был убит братьями Мандалами, владельцами крепости Кизистра. Тогда один из его соратников, Рубен, которого источники называют Багратуни или Арцруни, обосновался в Горной Киликии, основав в области Барцрберд, в крепости Копитара (Коситара), новую армянскую княжескую династию Рубенидов. Примерно в то же время, на развалинах государства Филарета, возникло княжество Васи́ла Го́ха, получившего прозвище «Гох» («Вор») за то, что обманом отнимал крепости у других властителей.

Появление армянских княжеств в Малой Армении, в Каппадокии, в Лори и в Киликии свидетельствовало о большой жизненной силе армянского народа, который смог возобновить свою государственную жизнь на чужбине. Со временем большинство армянских княжеств пало, однако Рубенидское армянское княжество проявило большую жизнестойкость, ему удалось просуществовать три столетия и в 1198 году превратиться в царство.

Сначала власть Рубенидов была слабой и сохранялась зачастую благодаря опоре на соседние армянские владения и появившиеся к концу XI века на Ближнем Востоке государства крестоносцев. Однако день ото дня усиливающийся приток армянского населения в Киликию, в результате которого оно стало преобладающим – сначала в Горной, а затем и в Равнинной Киликии – подготовил почву для укрепления, усиления и расширения княжества Рубенидов.

Княжество Рубенидов было основано в 1080 году, и при Рубене I, в течение всего периода его правления, оно прочно удерживалось лишь на небольшом горном участке к северу от Сиса, несмотря на то, что более поздние историки приписывали Рубену I крупные завоевания. Княжество начало усиливаться при сыне Рубена Костандине (1095–1100 гг.), который, поддержав рыцарей первого крестового похода, появившихся в Киликии, в особенности продовольствием, а также выдав замуж двух своих дочерей за знатных крестоносцев, смог не только упрочить свое положение, но и захватил Вахку (ставшую центром княжества), Харган (впоследствии Аджн) и ряд других поселений и крепостей.

Княжество Рубенидов значительно усилилось при князе Торосе I (1100–1129 гг.). Он захватил крупный город Анарзаба, ставший столицей княжества, Сис, а также крепость Кизистра, владельцы которой, братья

Мандалы, убившие царя Гагика II Багратида (за исключением младшего брата), были казнены. Его гарнизоны стояли вплоть до границ Равнинной Киликии, а на севере – недалеко от города Кесария. Возвышение княжества продолжилось при его сыне Левоне I (1129–1137 гг.), когда армянские войска овладели Равнинной Киликией с ее тремя значимыми городами: Тарсоном, Аданой, Маместией (Мсисом). Княжество Рубенидов достигло побережья Средиземного моря, вызвав враждебную реакцию как Византийской империи, так и крестоносцев. Продолжая свой победоносный поход на запад, Левон I осадил город Селевкию в устье реки Каликадн. Византийские войска тем временем, оставив Селевкию в тылу, высадились на берег в Равнинной Киликии и начали захватывать крепости. Левон I, сняв осаду Селевкии, поспешил к основным владениям своего княжества, однако в 1137 году, при осаде Вахки, он попал в плен к византийцам вместе со своими сыновьями. Княжество Рубенидов временно пало, но недовольные византийским игом армяне лишь ждали удобного момента, чтобы его сбросить.

В 1143 году сын Левона II Торос II (1145–1169 гг.) либо бежал из византийского плена, либо прибыл в Киликию вместе с византийским войском. Воспользовавшись недовольством населения, он сумел создать боеспособную армию и освободить страну от византийских захватчиков. В короткие сроки он вернул большую часть прежних владений княжества Рубенидов, начал борьбу за Равнинную Киликию и, за исключением владений княжеств Ошинянов, захватил земли вплоть до города Корикоса включительно. Особенно ожесточенной была борьба за Равнинную Киликию, где, помимо армян, стремились утвердить свою власть византийцы и крестоносцы.

Новый этап в истории княжества Рубенидов наступил при брате Тороса II, Млехе (1169–1175 гг.). Он начал реализовывать совершенно новую политику, при необходимости вступая в союзы как с мусульманскими, так и с христианскими властями. Млех расширил границы княжества за счет областей, расположенных к востоку от Аманского хребта, вместе с мусульманскими правителями вытеснил крестоносцев из Равнинной Киликии, попытался подчинить себе Ламбронских и Паперонских Ошинянов, почти довел до конца формирование государственных органов управления, чеканил монету, подавил феодальные мятежи, в том числе и с

помощью мусульманских правителей, и сделал Сис столицей государства. Однако в 1175 году недовольные централизацией власти князя убили Млеха в столице, Сисе. К сожалению, дальновидная внутренняя и внешняя политика Млеха не была должным образом оценена его современниками.

После Млеха на киликийский престол взошел Рубен III, сын Стефана, брата Млеха (1175–1185/87 гг.). Сначала все складывалось удачно. Он подчинил себе Ошинянов Паперона, нижний бассейн реки Каликадн с городом Селевкией, но имел неосторожность по приглашению герцога Антиохии отправиться в Антиохию, где был схвачен и провел в тюрьме два года. Фактическая власть перешла к его брату Левону II, который ради освобождения Рубена II отдал герцогу Антиохии Равнинную Киликию с ее значимыми городами: Тарсоном, Аданой и Маместией (Мсисом). Однако вернувшийся из плена Рубен II отказался от власти и удалился в монастырь. Власть перешла к Левону II, при правлении которого наступил самый блистательный период в истории Рубенидского княжества (с 1198 года – царства).

При Левоне II (1185/87–1198–1219 гг.) владения Рубенидов расширились во всех направлениях. Его войска на западе дошли до города Сиде, захватив не только всю долину реки Каликадн, Ларанду, Кастабалу, Гераклею, Тиану и Хаватанек с прилегающими территориями, Мараш, Айнтап, Турбессель и значимые крепости Бердус и Энкузек, но и большую часть Памфилии и территории вплоть до Рососа с крепостями Баграс и Дарпсак. Армянские армии дошли до города Кесарии, с которого сняли осаду, получив выкуп.

Герцог Антиохии, замышлявший коварно захватить Левона II, как ранее Рубена II, сам попался в расставленную им ловушку. Левон II назначил место встречи в пограничной крепости Гастон², где и захватил врасплох ничего не подозревавшего антиохийского герцога. Авторитет Левона II резко возрос, и он, одновременно с укреплением своей власти, задумался о преобразовании своего княжества в царство. В это время провалился поход Салах ад-Дина на Киликию и начался Третий крестовый поход. Воспользовавшись благоприятным моментом, Левон II всту-

² Баграс и Гастон – это одна и та же крепость, но в оригинале это не обозначено, потому что два разных названия встречаются в разных статьях. – *Прим. переводчика.*

пил в переговоры с германским императором Фридрихом Барбароссой, одним из главных организаторов похода. Однако император утонул в разлившейся реке Каликадн, и коронация Левона II была отложена на неопределенный срок. Стремясь улучшить армяно-византийские отношения, византийский император отправил корону Левону II, и в 1196 г. тот был коронован, но продолжил переговоры о получении царской короны от германского императора. В итоге Конрад Виллебранд привез в Киликию желанную корону, и 6 января 1198 г. Левон II был коронован в городе Тарсоне в присутствии знати и духовенства из числа армян и крестоносцев. Новоиспеченный армянский царь, которого с этого момента следует называть Левоном I, очень высоко ценил храбрость рыцарей Тевтонского ордена и сам стал членом этого ордена.

Царь Левон I проявил качества выдающегося политика и опытного полководца. Он окончательно сформировал государственные органы управления, создал сильную и боеспособную армию, упорядочил судебное дело. Под его верховную власть перешли верховье реки Пирамус (Джейхан), области Кесун, Бехесни, Тлук, Антиохийское герцогство и новообразованное Кипрское королевство, в создании которого он участвовал с армянским войском. В стране была установлена единая таможенная система, за исключением таможен в Корикосе, Ларанде, Капане и Паясе, принадлежавших местным князьям, но вскоре и они были упразднены. Были налажены тесные торговые связи с Венецией, Генуей и рядом западноевропейских городов. Для стимулирования торговли купцам предоставлялись льготы. Благодаря этим мерам основной маршрут торговых караванов к Средиземному морю пролегал через Киликийское армянское царство. Царь также взял под свое покровительство Католикоса всех армян и его владения в Ромкле.

Царь Левон I Рубенид не имел сыновей, поэтому сначала он назначил наследником своего племянника Рубена-Раймонда – сына плененного им герцога Антиохии и дочери своего брата Алисы, надеясь таким образом присоединить Антиохийское герцогство к Киликийскому царству. Он несколько раз захватывал Антиохию и передавал управление Рубену-Раймонду, но, разочаровавшись в нем и неудачно попытавшись выдать свою дочь замуж за венгерского принца, в итоге завещал престол своей дочери Забел. Несмотря на некоторые неудачи в конце жизни и потерю

некоторых территорий, Левон I оставил Забел процветающее, богатое и достаточно мощное в военном отношении царство. Рубен-Раймонд, воспользовавшись сложившейся ситуацией, попытался захватить власть, но был пленен и умер в тюрьме. Регент, князь Костандин, заручившись согласием знати, выдал Забел замуж за Филиппа, сына графа Триполи Боэмунда Одноглазого, с условием, что он будет править страной по армянским законам. Однако тот очень быстро забыл свои обещания и начал расхищать государственную казну и назначать на государственные должности знатных латинских крестоносцев. Терпение армянской знати иссякло: по дороге в Антиохию Филипп был схвачен армянами, заключен в тюрьму, где и умер. На этот раз армянские князья согласились на брак Забел с Хетумом, сыном Костандина Пайла, регента, и таким образом управление Киликийским царством перешло к царской династии Хетумидов. В период их правления на востоке появились монголы, и отец царя, Костандин, царь Хетум и спарпет Смбат решили заключить союз с монголами, разгромившими Иконийский сельджукский султанат. Поначалу сотрудничество с монголами было продуктивным, Киликийскому армянскому царству были возвращены утраченные земли. Но затяжная борьба между государством Хулагуидов и Золотой Ордой отвлекала внимание Хулагуидов от Сирии и Палестины, которые были захвачены Египетским султанатом. В то время как Хетум I отправился к монголам с просьбой о помощи, египетские войска в 1266 г. захватили предместья Антиохского герцогства и напали на Киликийское царство. Не получив помощи от монголов, сыновья царя Левон и Торос дали бой египтянам у Сарвандикара и потерпели поражение. Торос был убит, а Левон попал в плен. В 1268 году, ценой уступки некоторых пограничных крепостей и обмена пленными, был заключен армяно-египетский мирный договор, и Левон был освобожден из плена.

Левон II вступил на престол в 1270 году после смерти Хетума I. В его царствование продолжилась борьба между Киликийским армянским царством и Египетским султанатом. Благодаря военной силе и умелой дипломатии ему удалось восстановить спокойствие в стране. Однако направленные на установление мирового господства силы монголов угасали, и армяне все чаще обращали взоры к Европе. При Хетуме II была предпринята попытка унии с Римско-католической церковью, что раско-

лоло страну. Решения соборов в Сисе в 1307 г. и в Адане в 1316 г. об объединении с латинской церковью большинство духовенства и народа не приняло. В стране началась борьба между униатами и антиуниатами, что разделило силы общества. Постоянные посольства в Европу с просьбами организовать новый крестовый поход лишь усиливали враждебную позицию Египетского султаната. Мирные договоры 1323 и 1337 годов нанесли тяжелый удар по территориальной целостности и военному потенциалу государства. Согласно мирному договору 1337 г. восточной границей Киликии стала река Пирамус (Джейхан, Джахан), был потерян богатый торговый город Айас, а города страны подверглись разрушениям. В 1373 году в Киликию был призван Левон V Лузиньян, который в 1374 г. был коронован в осажденном врагом Сисе. Несмотря на упорное сопротивление, помощь с запада так и не пришла, и в 1375 г. Сис был захвачен, а Левон V Лузиньян попал в плен. Киликийское армянское царство пало, хотя даже в 1424 г. есть упоминание о царе Горной Киликии по имени Смбат.

Армянские национально-освободительные движения (XII – XVIII вв.)

В армянской историографии новая история Армении включает период с середины XVII века и до образования Первой Республики Армении (1918 г.). Такое датирование хронологически совпадает с Английской буржуазной революцией, но в социальном плане в Армении середины XVII века не происходило подобных сдвигов. Страна лишь смогла перевести дух благодаря паузе в персидско-турецких войнах, а армянские деятели искали пути к освобождению от иностранного ига, тем самым придавая национально-освободительному движению новый импульс.

Установление власти иноземных держав в Армении стало тяжелым ударом для армянского народа. Особенно губительными оказались для него многолетние персидско-турецкие войны, сопровождавшиеся не только разорением страны и грабежами, но и насильственными переселениями и эмиграцией, что чрезвычайно затрудняло борьбу против захватчиков. Армянские светские и духовные деятели отлично понимали,

что спасение страны заключается в восстановлении ее политической независимости. И поскольку в результате иноземного владычества армянское население поредело, а территорию заполонило кочевое мусульманское население, армянские деятели считали, что освобождение возможно лишь при поддержке европейских христианских государств.

В 1547 г., когда в персидско-османских конфликтах наступила относительная передышка, католикос Степанос V Салмастеци созвал в Эчмиадзине тайный собор, на котором был поставлен вопрос освобождения Армении. Было решено обратиться к Венецианской республике, и в Европу было отправлено посольство во главе с католикосом, в надежде на помощь. Посольство отправилось в Венецию в 1549 г., затем посетило Рим, Германию и Польшу, но не добилось ни помощи, ни даже обещаний.

Неудача не обескуражила армянских деятелей. После Амасийского мирного договора 1555 г., по которому Османская империя и Иран разделили между собой Армению, Католикос всех армян Микаэл I Себастици, обосновавшийся в Себастии вследствие преследований, в 1562 г. вновь созвал собор по тому же вопросу. Он был прежде местоблюстителем католикоса Салмастеци и фактически пытался возобновить его инициативы. Снова была отправлена делегация в Европу с просьбой о помощи во главе с Абгаром Тохатеци. Однако и на этот раз армянским деятелям успеха достичь не удалось. А возобновившиеся вскоре персидско-османские войны, организованные персидским царем Шах-Аббасом I насильственные переселения, в результате которых было депортировано свыше 330 тысяч человек, разорительные набеги джалалитов и начавшийся голод, наряду с османскими насильственными переселениями и усилившейся эмиграцией, сделали освобождение практически невозможным. Более или менее терпимая ситуация сложилась после заключения Касри-Ширинского мирного договора 1639 г., по которому Османская империя и Сефевидская Персия окончательно поделили между собой Армению, большая, западная часть которой отошла туркам, а меньшая восточная часть – сефевидам. Народ постепенно начал возрождать страну, были восстановлены многие монастыри и церкви, открылся ряд школ, а армянские духовные и светские деятели вновь поставили на повестку дня вопрос освобождения Армении. Этому в немалой степени способствовали войны, начавшиеся между Османской империей и европейскими государствами.

В 1645 году началась война между Венецианской Республикой и Османской империей, что породило большие надежды среди народов, находившихся под османским владычеством. Более того, политические и духовные деятели покоренных народов прекрасно понимали, что достичь свободы можно только совместными усилиями. В 1662 г. киликийский армянский католикос Хачатур III Галатаци, антиохийский греческий патриарх Макарий и алеппский сирийский католикос Андрей обратились с письмом к римскому папе, прося его помочь в освободительной борьбе. В 1663 г. католикос Сиса Хачатур III Галатаци вновь обратился к папе Римскому с просьбой позаботиться об освобождении христианских народов, особенно армян, страдающих под османским игом. Французский консул в письме к королю Франции Людовику XIV отмечал, что христианские народы, угнетенные Османской империей, надеются освободиться от турецкого ига при помощи Франции.

В освободительное движение были вовлечены иерусалимский армянский патриарх Егиазар Айнтапци, Ованнес Тутунчи, а также армянский патриарх Константинополя, настоятель Варагаванка в Ване, армянские купцы, такие как Ходжа Махтеси Мурад или Шахмурад из Багеша, Ходжа Аракел и другие. Когда же стало известно о плане французского полководца Тюренна организовать поход против Османской империи, армяне решили обратиться за помощью к Людовику XIV. Отправленную армянами делегацию возглавлял Шахмурад из Багеша, который вез с собой план, согласно которому следовало использовать Критскую войну и с помощью европейских сил выступить против Османского государства, поднять восстание подчиненных христианских народов против османского ига, свергнуть султанскую власть и передать управление страной доминиканцу отцу Оттоману, происходящему из османской императорской династии. Понятно, что в результате войны восставшие народы должны были освободиться от османского ига. Были и новые посольские миссии. В 1672 г. Шахмурад из Багеша снова встретился с Людовиком XIV, однако ни он, ни Ованнес Тутунчи, ни другие армянские деятели не добились успеха, поскольку французская внешняя политика обратила свое внимание на рейнские границы, и интерес к походу против турок угас.

Вскоре центр освободительного движения переместился в Восточную Армению, где идеи освобождения широко проникли в среду армянских светских и духовных деятелей, особенно распространившись среди

сунийских меликов (*князей*), воодушевляя их возможностью скорейшего освобождения Армении.

В 1677 г. католикос всех армян Акоп IV Джугаеци тайно созвал в Эчмиадзине собор, в котором участвовали 6 светских и 6 духовных деятелей. Участники были даже готовы пойти на некоторые уступки католической церкви в догматических вопросах в надежде получить помощь. Под руководством католикоса в Европу была отправлена делегация, которая сначала направилась в Грузию, чтобы согласовать совместную борьбу. Затем делегация отправилась в Константинополь, где вскоре Акоп IV Джугаеци скончался, а делегация распалась. Однако дело освобождения продолжил сын мелика Израэла – Израэль Ори. Он был единственным из делегации, кто отправился в Европу и после долгих скитаний по ряду стран в 1695 г. обосновался в немецком городе Дюссельдорфе. Здесь ему удалось заинтересовать своим планом пфальцского курфюрста Иоганна Вильгельма, который был готов совместно с германским императором и герцогом Тосканы организовать поход в Армению и, освободив ее, стать армянским царем. Чтобы получить новое прошение, Израэль Ори, которому приписывается происхождение из княжеского рода Прощянов, отправился в Армению и в 1699 г. организовал в деревне Ангахакот собрание меликов, которые, ознакомившись с письмами пфальцского курфюрста, решили признать Иоганна Вильгельма армянским царем и попросить его ускорить отправку войск в Армению. Армянские мелики выражали готовность восстать против персидской власти, как только придут войска курфюрста. Отдельное письмо было отправлено также римскому папе, там говорилось, что ради освобождения Армении они готовы присоединиться к католической церкви. Израэлю Ори были также вручены подписанные пустые листы, которые при необходимости он мог превратить в прошения. Вернувшись к курфюрсту, Израэль Ори представил ему свой план освобождения Армении, умышленно завысив число армянских повстанцев, чтобы подстегнуть интерес Иоганна Вильгельма и его союзников. Однако отказ германского императора сорвал планы похода, и по совету курфюрста Израэль Ори решил поставить вопрос об освобождении Армении перед русским двором.

В 1701 г. Израэль Ори со своими друзьями прибыл в Москву и сначала встретился с главным государственным чиновником Головиным, а

затем и с царем Петром I. Здесь Исраэль Ори преподнес дело так, что армяне связывают свои надежды на освобождение с Россией. Однако при русском дворе ему ясно дали понять, что к армянскому вопросу обратятся лишь после окончания войны со шведами и не собираются создавать армянское государство. Тем не менее, именно здесь Исраэль Ори составил новый план освобождения Армении, известный как «Московский». На встрече с царем Петром I он получил заверения в том, что царь поможет армянам освободиться от турецкого и персидского ига, а Исраэль Ори, в свою очередь, выразил надежду, что будут соблюдены все права армянской знати.

После этого Исраэль Ори побывал в Западной Европе, приобрел для армянской освободительной борьбы оружия на сумму 20 тысяч рублей и, получив рекомендательные письма от римского папы, возглавив делегацию, вновь отправился через Россию в Персию, где в это время французские миссионеры страшили персидский двор армянским происхождением Исраэла Ори и его планами по отделению Армении от Персии. Несмотря на это, Исраэль Ори в Исфахане встретился с персидским шахом, но вскоре, в 1711 г., скончался в Астрахани.

Однако семена освободительной борьбы, посеянные Исраэлем Ори, нашли благодатную почву. В начале XVIII века в Персии начались безвластие, налоговый гнет и национальные преследования, что повсеместно вызывало народные движения. Восставшие афганцы не только добились независимости, но и вскоре захватили столицу сефевидов Исфахан. Повстанческое движение усилилось и в Грузии, а набеги кавказских горцев сплотили восточноармянское население, в особенности в Сюнике и Арцахе, где во главе восстания встали соответственно Давид-Бек и Мхитар Спарпет, гандзасарский католикос Есаи Гасан-Джалалян, Аван Юзбаши и другие. Снова были предприняты шаги, чтобы установить связи и получить помощь от русского двора.

Еще в период набегов лезгин армяне создали несколько укрепленных опорных пунктов – так называемых сигналах. Здесь начали сосредотачиваться армянские военные отряды. Отряды формировались и в Сюнике. Численность армянского войска в Арцахе достигла 12 тысяч человек, а в Сюнике – Капане – 7 тысяч. Лезгины были оттеснены благодаря армяно-грузинскому союзу, а вскоре русский царь Петр I начал свой

Персидский (Каспийский) поход и посоветовал армяно-грузинским силам присоединиться к нему в Шемахе. В том же году русские войска захватили юго-западное и частично южное побережье Каспийского моря с городами Баку и Энзели, однако армяно-грузинские силы, сосредоточенные у Гандзака в местности Чолак, так и не смогли соединиться с русскими войсками, поскольку те не смогли овладеть Шемахой. Русский поход вызвал большой энтузиазм среди армян, но, узнав, что царь приостановил наступление, они вернулись в Арцах и продолжили борьбу самостоятельно. В Сюнике Давид-Бек создал обширное княжество, а Карабах-Арцах был освобожден, и там было восстановлено армянское владичество.

В 1724 г. между Россией и Османской империей был заключен в Константинополе специальный договор, по которому турки признали русские завоевания в прикаспийских регионах, а земли до города Шемахи были признаны зоной турецкого влияния. Турки, уже в 1723 году введшие войска в Восточную Грузию и Восточную Армению, фактически получили право углубиться в страну вплоть до русских владений. Грузинское царство было захвачено, турки, которым удалось овладеть Гандзаком, только осенью 1724 г. ценой больших потерь смогли захватить Ереван, потерпев тяжелые поражения от войск Давид-Бека в Халидзоре и Мегри в 1727 г., а в 1725 г. их 5-тысячное войско было почти полностью уничтожено армянскими повстанцами в Варанде. Против могучих османских армий армяне фактически остались один на один, а Россия, заключившая соглашение с турками, несмотря на все просьбы, не намеревалась присылать армянам на помощь войска и хотела лишь переселить их в захваченные ею новые владения. Армяне попытались договориться с вновь усиливающимися персидскими властями, которые признали власть Давид-Бека, но в 1728 г. скончались вожди восстания Давид-Бек и Есаи Гасан-Джалалян, что стало тяжелым ударом для восставших. Восстание еще два года возглавлял Мхитар Спарапет в Сюнике, однако отсутствие помощи и кровопролитные бои истощили народ, и движение постепенно угасло. Несмотря на это, армянские восстания в Арцахе и Сюнике имели большое значение для дальнейшего развития армянской национально-освободительной борьбы. Персидский правитель Надиршах, придавая большое значение армянскому воинству, даровал широкие

привилегии армянским меликам, а 5 меликств Карабаха-Арцаха объединил в союз Хамсы, который имел право содержать 5-тысячную армию.

Армянское национально-освободительное движение пережило новый подъем во второй половине XVIII века. Возрождение движения связывается с деятельностью индийского армянина Овсеп Эмина. Его отец хотел сделать из него торговца, но молодой Эмин думал лишь о том, как освободить родину от захватчиков. В 1751 г. он без разрешения отца отправился в Лондон и, преодолев большие трудности, при поддержке английского наследника престола поступил в военную академию Вулиджа. Он приобрел ценный опыт, сражаясь на стороне пруссаков в Семилетней войне, сумел помириться с отцом, установил связи с грузинским царем Ираклием II и российскими властями, и в 1759 г. отправился в Армению, чтобы организовать освободительное движение. Увидев положение страны, он вернулся в Англию, а затем отправился в Россию и Грузию с целью организовать освобождение Армении при содействии Грузинского царства. Овсеп Эмин предложил грузинскому царю обучать армию по европейскому образцу, укрепить центральную власть, открыть школы для воспитания молодежи в патриотическом духе и организовать восстание армян и грузин против Османской империи и Персии с целью освободить армянские и грузинские земли. После этого предлагалось создать армяно-грузинское объединенное царство во главе с Ираклием II. Сначала Ираклий II вдохновился его планом, но, обладая малыми силами, опасаясь вступить в борьбу против этих двух могущественных держав. Эмин установил связи со значимыми армянами Западной Армении, готовыми восстать, если он выступит туда с грузинской армией. В итоге, по требованию Ираклия II, Эмин был вынужден покинуть Грузию и, потерпев неудачу в попытке поднять восстание с помощью меликов Хамсы, он в 1770 г. вернулся в Индию и принял участие в деятельности Мадрасского кружка.

Мадрасский кружок, возглавляемый богатым ювелиром Шаамиром Шаамиряном сыграл большую роль в армянском национально-освободительном движении второй половины XVIII века. Усилиями кружка были изданы «Новая книга, называемая увещеванием» и «Вызовы славы», первая из которых была предназначена для ознакомления молодежи с историей и географией Армении, а вторая являлась проектом конституции

будущего Армянского государства. Обе книги были отправлены армянскому католикосу Симеону I Ереванци, гандзасарскому католикосу Ованесу и меликам карабахской Хамсы. Предполагалось вооружить народ, освободить страну от чужого ига с грузинской и российской помощью и создать республику.

К концу XVIII века Россия предприняла определенные шаги для завоевания Закавказья. В 1783 г. российская императрица Екатерина II по Георгиевскому трактату взяла под свое покровительство Грузинское царство и ввела туда войска. Это вызвало новые надежды у армянских деятелей. Еще в 1769 г. известный астраханский шелковод Мовсес Сараян представил императрице Екатерине II свой план освобождения Армении при поддержке России, где предусматривалось восстановление Армянского государства. К Екатерине II по вопросу освобождения Армении обратился и Симеон I Ереванци. Российская императрица пообещала взять армян под свое покровительство. В 80-х годах XVIII века императрица и князь Г. Потемкин поручили знаменитому полководцу Суворову организовать поход в Закавказье. Для консультаций были приглашены Ованес Лазарян и Овсеп Эмин, находившийся в это время в Новой Джуге. Судя по дошедшим до нас обрывочным сведениям, планировалось восстановить Армянское государство со столицей в Эривани. Подготовка похода вызвала большой энтузиазм среди армянских меликов, которые, собравшись в Гандзасаре, написали князю Потемкину письмо с просьбой о защите армян и обещанием всесторонней поддержки русским войскам. Однако поход не состоялся, так как закавказские ханы, с единственной целью – выиграть время, поспешили формально признать верховенство России.

Стремясь любой ценой добиться освобождения Армении, российские и индийские армяне подготовили новые проекты, по которым предполагалась освобождение страны от иноземного ига при помощи российских сил. После петербургских консультаций 1780 г. Овсеп Арутюнян и Ованес Лазарян предложили «Северную программу» армяно-русского союза, а Мадрасский кружок под руководством Шаамира Шаамиряна – «Южную программу».

Программа Овсеп Арутюняна, состоявшая из 18 статей, предусматривал освобождение Армении русскими войсками; кандидата на армян-

ский трон должен был предлагать царь из числа армян или верных ему людей. Страна должна была управляться по армянским законам, с сохранением феодальных порядков. Армянская знать должна была получить право вновь править в своих прежних владениях. То есть предполагалось создание монархии.

Согласно проекту Шаамира Шаамиряна, напротив, после освобождения Армении российскими войсками она должна была стать республикой, что было не слишком реалистично. Российская армия численностью в 6 тысяч человек, освободив страну, должна была остаться в Армении на 20 лет для защиты нового государства. Армянское государство должно было иметь свой парламент, который должен был называться «Армянский дом», и управляться по армянским законам, поддерживать вечную дружбу с Россией и в знак верности ежегодно посылать русскому царю 20 мискалей чистого золота, трех лошадей и шесть овнов.

Оба проекта были представлены царскому правительству, но союз не был заключен, так как, с точки зрения русской стороны, заключать его можно было только между царями, а у армян царя не было.

Пока при российском дворе рассматривались упомянутые проекты, во владениях Персии в Закавказье произошли значительные перемены. Еще ранее в Карабахе утвердилась власть Панах-хана. Из-за разобщенности армянских меликов ему удалось установить свою власть в Хамсе. При его сыне, Ибрагим-хане, начались гонения на армянских меликов и насильственное переселение армянского населения. Цель была одна: не допустить нового усиления меликств Хамсы.

В результате борьбы за трон Персии к власти пришел Ага-Мохаммед-хан, который посредством похода 1795 г. утвердил свою власть над закавказскими ханствами. В ответ на это в 1796 г. русские войска под командованием Платона Зубова отправились в поход на Закавказье. Однако поход был прерван из-за смерти императрицы Екатерины II. Чтобы ослабить российское влияние, в 1797 г. Ага-Мохаммед-хан вновь вторгся в Закавказье, но был убит одним из своих слуг в крепости Шуши. В этот беспокойный период Российская империя приступила к завоеванию Закавказья, в результате чего в 1801–1820 гг. большая часть Восточной Армении была присоединена к Российской империи.

Присоединение Восточной Армении к Российской империи

Армяно-русские отношения перешли на новый этап в XVII веке, когда на глазах удивленной Европы маленькое Московское княжество, постепенно усиливаясь, превратилось в могущественную державу, распространившись до Каспийского моря и предгорий Северного Кавказа. Особенно оживились армяно-русские торговые связи. В 1667 г. армянские купцы из Новой Джуги подарили русскому царю Алексею Михайловичу алмазный трон, стремясь получить торговые привилегии и взять под свой контроль волжскую торговлю. Определенный подъем в армяно-русских отношениях наступил в период переговоров Исраэла Ори при русском дворе, когда русский царь Петр I пообещал организовать поход на Закавказье после победного завершения Северной войны против шведов. Вопреки широко распространенному мнению, Петр I не намеревался восстанавливать Армянское государство, а стремился присоединить Закавказье вместе с Восточной Арменией к Российской империи.

Персидский поход Петра I начался в 1722 г. Русские сухопутные силы, продвигаясь на юг, захватили Дербент, Баку, дойдя до Решта, а морские силы овладели портом Энзели (Анзали). Армяне возлагали большие надежды на победы русского оружия: собравшись вместе с грузинскими войсками близ Гандзака, в местечке Чолак, они ждали, когда русские овладеют Шемахой, чтобы присоединиться к ним. Однако турецкий поход на Армению и Закавказье, а также поражение, которое Петр I до этого потерпел от османов, вынудили русского царя забыть о своих союзниках и в 1724 г. заключить Константинопольский договор, по которому западные и южные прикаспийские территории признавались русскими владениями, а большая часть Закавказья вместе с городом Шемахой – сферой интересов Турции. Армянские национальные деятели, поднявшие восстание против Персидского государства в 1722 г. под руководством Давид-Бека, Есаи Гасан-Джалаляна, Авана Юзбаша и других, теперь были вынуждены бороться против вторжения османских войск. Преемница Петра I, Екатерина I, продолжала кормить армян надеждами на помощь, стремясь использовать армянские силы, чтобы помешать укреплению османского владычества в Закавказье. В результате более десятка лет сражений «обескровленное восстание» постепенно угасло.

Укрепилось Персидское государство и сумело не только вернуть восточные и южные прикаспийские территории, но и, благодаря усилиям будущего Надир-шаха, восстановить прежнюю персо-османскую границу, что было зафиксировано в персидско-турецком мирном договоре 1735 г. Первая попытка укрепиться в Закавказье для русского государства завершилась неудачей.

Армяно-русские политические связи вновь оживились в конце XVIII века. После заключения в 1783 г. Георгиевского трактата с грузинским царским двором, императрица Екатерина II готовилась организовать поход в Закавказье под командованием полководца Суворова и восстановить Армянское царство, провозгласив царем своего любимца, светлейшего князя Потемкина. Однако, когда закавказские мусульманские ханы формально признали верховенство русского царя, поход не состоялся. В 1795 г. с целью ослабить и уничтожить русское влияние в Восточном Закавказье персидский шах Ага Мохаммед-хан Каджар предпринял большой поход. Он осадил Шушу, но, не сумев ее взять, двинулся на Тифлис (ныне Тбилиси), который был разрушен и разграблен, а значительная часть населения насильственно переселена. Осознав, что интересы и авторитет Российской империи под угрозой, Екатерина II в том же 1795 году приказала войскам под командованием Платона Зубова выступить в Закавказье. Армяне и на этот раз с надеждой смотрели на российское наступление, но вскоре стало очевидным, что русское командование стремится договориться с местными мусульманскими правителями, что вызвало большое разочарование. Разочарование еще более усилилось, когда после смерти Екатерины II на престол взошел Павел I, который стремился во всем противопоставить себя матери, и приказал русским войскам вернуться назад. Вторая попытка русских завоевать Закавказье также окончилась неудачей. Великодержавная политика России в регионе, вызывавшая недовольство в Грузинском царстве, сильно затрудняла успех русского оружия.

В 1797 г. Ага Мохаммед-хан предпринял второй поход в Закавказье. На этот раз он овладел Шуши, его войска превратили в руины многие области Закавказья, однако вскоре сам он был убит своим обращенным в мусульманство армянским слугой. Ага Мохаммед-хан был устранен, но персидское владычество в Восточном Закавказье укрепилось. Ослабленное и истощенное Картли-Кахетинское царство под управлением царя

Ираклия II обратилось к русскому царю с просьбой принять царство под покровительство, что и произошло в 1800 г. Однако потребовался всего один год, чтобы царизм забыл о своих обещаниях: последний грузинский царь Георгий XII умер при загадочных обстоятельствах, а сменивший Павла I Александр I особым манифестом упразднил Грузинское царство и присоединил его территории к Российской империи. Таким образом, российское господство установилось в значительной части Закавказья.

Однако упразднение Картли-Кахетинского царства и присоединение его территории к России было не только грузинской проблемой, поскольку с этого начался процесс присоединения Восточной Армении к России. В состав Картли-Кахетинского царства входили Лори с его окрестностями, Газахское муравство и Шамшадинский султанат, из которых первое полностью, а остальные большей частью были населены армянами и входили в состав Восточной Армении. Таким образом, в 1801 г. начался примерно тридцатилетний процесс присоединения Восточной Армении к Российской империи.

Укрепление и расширение Российской империи в Закавказье (отныне и на армянском сменившем обозначение «Прикавказье», так как армяне калькировали топоним «Закавказье») вызвало открытую враждебность не только Персидского государства, но и Османской империи. В 1803 г. русские войска предприняли поход против Гянджинского (Гандзакского) ханства и в 1804 г. захватили Гянджу (Гандзак). И если персидские власти как-то смирились с фактом присоединения Восточной Грузии к России, то взятие Гянджи (Гандзака) расценили как прямое нападение на Персию, и персидский двор объявил войну России, что стало началом русско-персидской войны 1804 – 1813 гг.

Уже в первые годы войны русские войска подчинили себе многие закавказские ханства, впервые выступили к Эривани, однако русский командующий Цицианов (Цицишвили) был убит во время переговоров о сдаче бакинской крепости. Еще до своей смерти, в 1805 г. Цицианов заключил Кюрекчайский договор, по которому Карабахское ханство со своими армянскими территориями, в частности, меликствами Хамсы и армянскими владениями Сюника, присоединялось к Российской империи. Присоединение фактически состоялось, но с точки зрения международного права ханство все еще считалось частью Персидского государства. В 1805 г. султан Будаг из Шорагела (ныне Ширак) признал рос-

сийскую власть, и восточная часть обширной Ширакской равнины была присоединена к Российской империи. Русские войска вели бои против османских армий во время русско-турецкой войны 1806 – 1812 гг., одержали победу над великой армией Наполеона Бонапарта, что отвлекло их внимание от Закавказья и дало персам возможность активизироваться. Военные действия возобновились с новой силой после окончания Отечественной войны российского народа. Победа в сражениях при Мегри, Асландузе и Ленкорани вынудила персидский двор 12 октября 1813 г. подписать Гюлистанский договор, по которому все завоеванные территории, включая Талышское ханство, объявлялись русскими владениями. Однако русские дипломаты, подписывая договор, допустили большую небрежность: окончательные границы предполагалось уточнить в Петербурге, и в результате фактическая граница существенно отличалась от реальной.

По договору граница должна была начинаться от реки Ерасх (Аракс), проходить по реке Капанакчай (ныне река Мегри) до ее истоков, затем продолжаться по Зангезурским горам до Севанского хребта, достигать Бамбакского (ныне Памбакского) хребта и по границам бывшего Шорагелского султаната выходить к реке Ахурян, по которой проходила персо-османская граница. Однако персидские войска удерживали под своим контролем область Капана-Мегри, а русские войска – большую часть нынешнего Варденисского региона, бассейн реки Дзкнагет (северо-западные приозерные районы Севана) и верховья реки Касах с селением Мирак. Несмотря на незначительные столкновения, сложившаяся ситуация сохранялась до русско-персидской войны 1816 – 1828 гг. Гюлистанским договором завершился второй этап присоединения Восточной Армении к России. В декабре 1825 г. в Петербурге произошло восстание декабристов, это вызвало большой энтузиазм в Персии, что поощрялось английской дипломатией. Считая момент благоприятным, наследник персидского престола Аббас-Мирза летом 1826 г. объявил России войну, желая вновь утвердить свою власть в Восточном Закавказье. Персидские войска, переправившись через Ерасх по Худаферинскому мосту, одержали победу над русским отрядом подполковника Назимки и затем осадили крепость Шуши, российский гарнизон и армянское население которого вступили в борьбу не на жизнь, а на смерть, защищая крепость.

Стремясь днем раньше достичь Тифлиса, Аббас-Мирза предложил командиру гарнизона, полковнику Реуту, сдать крепость на почетных условиях, однако тот не дал ответа, сославшись на то, что не может сдать крепость, пока не получит согласие Ермолова. Аббас-Мирза согласился на это и даже заключил перемирие, но Ермолов приказал ни в коем случае не сдавать крепость.

В это время Аббас-Мирза направил основную часть войск к Тифлису. Вскоре генерал Ермолов был отстранен от должности за связи с декабристами, и новым командующим назначили генерала Паскевича. 3 сентября 1826 г. русские войска встретили персидскую армию, шедшую к Тифлису. Русская армия численностью всего в две тысячи человек буквально разгромила персов в Шамхорской битве. Десять дней спустя русское десятитысячное войско у Гандзака дало сражение основным силам Аббас-Мирзы. Генерал Паскевич, напуганный троекратным численным превосходством персов, хотел отступить, однако под давлением армянских генералов Мадатова и Вельяминова согласился дать бой, намереваясь в случае неудачи свалить вину на армянских генералов. Армянские генералы проявили чудеса ведения боя, и персидская армия отступила с большими потерями, сняла осаду Шуши и перешла на правый берег Ерасха, положившись на безопасность переправы. Однако русские отряды, преследуя Аббас-Мирзу, дошли до подступов к Тавризу.

В Шираке армяне оказали блестящее сопротивление персидским войскам у селения Хли-Гаракилиса (ныне Азатан), нанеся врагу большие потери.

Военные действия вспыхнули с новой силой в 1827 г., когда русские войска через Спитакский перевал двинулись на юг и осадили Эривань. Чтобы выиграть время, Аббас-Мирза начал переговоры, но одновременно ввел войска в северную часть Айраратской равнины, стремясь овладеть Эчмиадзином. Русские войска, которые под командованием генерала Красовского поднялись на склоны Арагаца, спасаясь от летней жары, узнав о вторжении персидских войск, малочисленными силами направились к Эчмиадзину и 17 августа ценой больших потерь одержали победу над персами, которые, переправившись через реку, отступили на юг. Русские войска сначала взяли Сардарapat, который защищал брат Эриванского хана – Гасан-хан, а затем продолжили осаду Эривани.

Получив осадные орудия, русские войска после мощной атаки 1 октября захватили считавшуюся неприступной Эриванскую крепость. Когда в октябре 1837 г. в Эривань прибыл русский царь Николай I, пожаловавший генералу Паскевичу титул графа Эриванского, он, удивленный глинобитными стенами крепости, заявил, что Эриванская крепость – всего лишь глиняный горшок.

Увидев, что даже после сражений в Айрарате персы не намерены просить мира, генерал Паскевич повел свои войска вглубь Персии, захватив Хой, Салмаст, Тавриз, Ардебиль, Марагу и двинулся к Миане. Истощенная в военном отношении Персия запросила мира, который был заключен в деревне Туркманчай. Персидский шах от своего имени и имени своих преемников передал Российской империи Эриванское и Нахичеванское ханства и согласился на переселение персидских армян в русские владения Восточной Армении. Переговоры вел опытный дипломат Грибоедов. Католикос всех армян Нерсес Аштаракецци пытался включить в договор особый пункт о передаче России Макинского ханства, но из-за недоброжелательности генерала Паскевича этот пункта в договор не вошел. Из персидских владений на русские территории Восточной Армении переселилось около 40 – 45 тысяч армян, которые расселились по разным районам края и были освобождены от налогов и прочих повинностей на шесть лет. По приказу императора Николая I, 21 марта 1828 года на территориях завоеванных ханств была образована Армянская область, просуществовавшая до 11 апреля 1840 года.

Во время русско-турецкой войны 1828 – 1829 гг. армяне повсеместно помогали русским войскам, надеясь освободиться от унижительного турецкого ига. Русские войска под командованием генерала Паскевича за два года кровопролитных боев заняли значительную часть Западной Армении с городами Муш, Ван, Эрзерум (Карин) и Баберд (Байбурд). Однако по русско-турецкому договору от 2 сентября 1829 года завоеванные территории были возвращены, за исключением Ахалцихского и Ахалкалакского уездов Османские власти были вынуждены разрешить переселение западных армян на русские территории Восточной Армении и Закавказья. Переселилось в общей сложности около 90 тысяч человек, которые обосновались в Шираке, Ахалцихе, Ахалкалаки, а также в ряде других районов. С захватом Ахалкалаки завоевание Восточной Армении

русскими войсками в основном завершилось. Западноармянские переселенцы также были освобождены от налогов и повинностей на шесть лет.

Крымская война (1853–1856 гг.) не изменила русско-турецкую границу, однако в результате русско-турецкой войны 1877–1878 гг. были освобождены от турецкого ига округа Карс, Ардаган и Батум. Русская армия, действовавшая в трех направлениях, центром которой командовал армянский генерал Лорис-Меликов, а южным крылом – генерал Тер-Гукасов, разгромила турецкие войска на кавказском фронте. Наиболее успешно действовали русские военные части на Балканах, угроза захвата ими Константинополя вынудила султана подписать Сан-Стефанский договор, по которому около 40 тысяч квадратных километров территории отходило России. Однако под давлением европейских держав Россия была вынуждена отказаться от Багрэвандского и Алашкертского округов, через которые проходила главная магистраль, соединявшая Османскую империю с Персией. Царизм готовил завоеванные территории к русской колонизации, поэтому дальнейшее переселение армян не было разрешено. Более того, запрещено было обращение обратно в христианство обращенных в ислам армян округа Олты. Этой войной фактически завершилось присоединение Восточной Армении к России, под власть которой перешло 71 500 квадратных километров армянской территории.

Армянское национально-освободительное движение в XIX – начале XX века

Армянский народ вступил в XIX век в условиях постепенного утверждения Российской империи в Закавказье и присоединения к ней в несколько этапов северо-восточной части Восточной Армении. Так велика была ненависть к персидскому владычеству, что восточные армяне были готовы принять русское господство и способствовать победам русского оружия. В результате русско-персидских войн 1804–1813 гг. и 1826–1828 гг., а также русско-турецких войн 1806–1812 гг. и 1828–1829 гг., подавляющая часть территории Восточной Армении была присоединена к Российской империи. Армяне, совершая чудеса беспримерного героизма, вместе с русскими гарнизонами не позволили персам захватить Шуши, оказывали упорное сопротивление войскам эриванского хана в

Хли-Гаракилисе и Харуме, а отряд Григора Манучарянца, достигший численности в 500 бойцов, смело сражался против персидских банд в Газахском, Шамшадинском (ныне Тавушском), Дилижанском и Севанском районах, освобождая из плена сотни армянских семей. Армянские добровольческие отряды в составе русских войск участвовали и во взятии Эривани. Вклад в победы русского оружия внесли армянский генерал Валериан (Ростом) Мадатов, будущий католикос Нерсес Аштаракец и многие другие. Важное значение в укреплении этнического ядра армянского народа имело переселение на российские территории Восточной Армении около 135 тысяч армян из Персии и Западной Армении. Присоединение Восточной Армении к Российской империи породило у армянских деятелей большие надежды на то, что с помощью русского двора удастся восстановить армянскую государственность под покровительством сильной северной державы. Группа армянских деятелей (Хачатур Лазарян, Александр Худбашян, Константин Аргутян-Еркайнабазук (Аргутинский-Долгорукий) и другие), называвших себя «армянскими патриотами», следуя примеру проектов Иосифа Аргутяна, Ованеса Лазаряна и Шаамира Шаамиряна времен Екатерины II о предоставлении автономии Армении, в конце 1827 г. в Санкт-Петербурге составили новый проект и представили его царскому правительству. Однако царизм, преследовавший колониальные цели, отверг этот проект, хотя речь шла всего лишь об автономии в составе Российской империи. По Туркманчайскому договору 1828 г. император Николай I из Эриванского и Нахичеванского ханств, отошедших к России, образовал «Армянскую область», которая была названа «Армянской» лишь для того, чтобы утешить армян.

В первой половине XIX века усилилось освободительное движение в Западной Армении, чему способствовали победоносные войны России против Османской империи, вселявшие в армян надежду освободиться от османского ига. В антитурецкой борьбе выделились Зейтун и Сасун, а также крестьянство Ванской, Каринской, Мушской и Байазетской областей. Зейтунцы в 1808 – 1848 гг. более 10 раз вели оборонительные бои против турецких пашей Мараша, отстаивая свою свободу.

Одним из проявлений армянского национально-освободительного движения в Западной Армении стала борьба за «Национальную конституцию». Несмотря на трудности, созданные эмирской верхушкой, проект

Н. Русиняна, Г. Отыана и Сервичена (Серовбе Виченяна), поддержанный широкими слоями народа, был утвержден 24 мая 1860 г. Национальным собранием Константинополя. Османское правительство лишь в марте 1863 г. санкционировало его, снизив число статей в нем со 150 до 99, урезав наиболее радикальные положения и уменьшив состав Национального собрания с 400 до 140 членов.

Во многом утверждение османским правительством (хотя и урезанной) «Национальной конституции» западных армян было обусловлено зейтунским восстанием 1862 года. Зейтун (Улния), расположен к северу от Мараша, в горах Киликийского Тавра. В середине XIX века в округе Зейтун проживало свыше 30 тысяч армян, из которых 17 тысяч жили в самом поселке Зейтун. Еще специальной грамотой султана Мурада IV Зейтун был освобожден от налогов, жил полунезависимой жизнью и платил только определенную сумму Айя-Софии в Константинополе. Чтобы защитить свою свободу, зейтунские армяне неоднократно сопротивлялись войскам пашей Мараша. В 1860 г. Зейтун вновь подвергся нападению со стороны Хуршид-паши, но войска последнего потерпели неудачу. Армяне Зейтуна давно были «бельмом на глазу» османских властей, поэтому, воспользовавшись удобным случаем, связанным с земельными спорами, марашский Азиз-паша в 1862 г. направил против Зейтуна 10-тысячный регулярный турецкий отряд и множество башибузуков. Зейтунцы единодушно выступили против врага, выведя 5 – 6 тысяч бойцов под командованием Назарета Суреняна, Мкртича Ягубяна, Аствацатура Енитуняна и Газара Шоврояна, зейтунцы разгромили войска марашского Азиз-паши. Выделялись многие народные герои, среди них Маркос Ташчян, Махтеси Григор и другие. Лишь в одном ущелье, названном зейтунцами «Ущельем резни», враг потерял 750 воинов. Однако армянские боеприпасы иссякали, и они вынуждены были обратиться за помощью к Франции. Напуганное этим султанское правительство отказалось от нового похода на Зейтун, а зейтунцы обязались вернуть 2 захваченных орудия, военную добычу и платить налоги. Несмотря на такой исход, зейтунское восстание имело большое значение для армянского национально-освободительного движения, сыграло неоценимую роль в повышении национального самосознания армян и в формировании армянской нации. Восстание поощряли и поддерживали выдающийся армянский революционный демократ М. Налбандян, видные западноармянские деятели

А. Свачян, М. Мамунян, М. Пешикташлян, Церенц и многие другие. Они призывали весь армянский народ к освободительной борьбе по примеру зейтунцев. По случаю восстания М. Пешикташлян написал знаменитое стихотворение «Смерть храбреца», а Смбат Шахазиз – стихотворения «Доказательство армянской храбрости» и «Иезуиты и Зейтун».

В результате русско-турецкой войны 1877–1878 гг. Армянский вопрос получил международный резонанс. Русским войскам удалось захватить Байазетский санджак, Карс и Эрзерум, принудить турок к подписанию Сан-Стефанского договора. Армяне сформировали добровольческие отряды и участвовали в военных действиях. Среди русского командования было немало армян: генералы М. Лорис-Меликов, А. Тер-Гукасов и другие. Армяне сыграли важную роль в захвате важных центров: Кагзвана, Ардагана, Карса и других. Однако под давлением западноевропейских держав Сан-Стефанский договор был пересмотрен в Берлине, и Армянский вопрос, занимавший в Сан-Стефанском договоре 16-е место, в Берлинском трактате стал 61-м. Если сначала гарантом проведения реформ в армянских провинциях была Россия, то по Берлинскому трактату гарантами стали европейские великие державы, что фактически свело на нет результаты победоносной войны в отношении Армянского вопроса. Россия получила лишь области Карс, Ардаган и Батум.

Как и следовало ожидать, турецкие власти вовсе не собирались проводить реформы в армянских провинциях для обеспечения безопасности жизни и имущества армян. Это стало стимулом к новому подъему армянского национально-освободительного движения. Еще до русско-турецкой войны 1877 – 1878 гг. в Восточной и Западной Армении возник ряд кружков, а национально-освободительное движение распространилось в Сасуне, Муше, Эрзеруме, Ване, Чарсанчаке и других местах. В 1869 г. в Александрополе было основано «Благотворительное общество», а в 1874 г. в Каракилисе – «Канцелярия любви к Родине». Эти организации ставили перед собой цель поднять патриотический дух народа и восстановить независимость страны. Царские власти пресекли их деятельность, подвергнув гонениям их видных деятелей.

В 1872 г. в Ване было создано тайное общество «Союз и спасение», просуществовавшее всего два года, но после войны в 1881 г. в Карине возникла тайная организация «Защитник Отечества» под руководством

мастера-ремесленника Хачатура Керекцяна (Каретцяна). Организация поставила перед собой задачу поднять вооруженное восстание и освободиться от турецкого ига. Она пользовалась большим авторитетом у народа, и вскоре в ее составе было около пяти тысяч членов. В 1882 г. организация была раскрыта турецкой полицией, а ее участники подверглись жестокому преследованиям.

В 1881 г. в далекой Москве был создан кружок под названием «Союз патриотов», однако из-за преследований царской полиции в 1884 г. он прекратил свою деятельность.

В 1882 г. в Тифлисе был основан еще один патриотический кружок, сформировавшийся под влиянием идей Г. Арцруни, Раффи, Р. Патканяна и других. В 1885 – 1886 гг. он распался из-за появления различных фракций.

К концу XIX века наиболее примечательным явлением в армянской действительности стало появление армянских политических партий. В 1885 г. во французском городе Марсель была создана партия «Арменакан», основанная выдающимся западноармянским деятелем Мкртичем Португальяном (1848–1921 гг.). Он начал свою деятельность в Ване, участвуя в основании организаций «Прогрессивный союз», «Оруженосец», «Политический клуб». В 1885 г. ему пришлось бежать в Марсель, где он стал издавать газету «Армения», давшую название партии «Арменакан». Партия имела свою программу, которая называлась «Учение об освобождении Армении». Девизом ее членов было «Свобода или смерть». Главной задачей арменаканов было освобождение Западной Армении.

В 1887 г. группа кавказских армян в швейцарском городе Женеве основала партию «Гнчакян», получившую название от газеты «Гнчак» («Колокол»), которую издавала партия. Среди основателей были Аветис и Маро Назарбежяны (Назарбек), Рубен Ханазат и другие. Целью гнчаков было добиться в Западной Армении широкой демократической политической свободы и национальной независимости. Главным средством достижения этого они считали революцию и вооруженную борьбу. Они возлагали большие надежды на поддержку великих держав в этой борьбе. Социализм для них был делом далекого будущего.

В армянской действительности, без сомнения, наиболее важную роль сыграла партия «Армянская Революционная Федерация» – АРФ

«Дашнакцутюн», основанная в 1890 г. в Тифлисе Христофором Микаеляном, Симоном Заваряном, Степаном Зоряном (Ростомом), Хачатуром Малуняном (Агнуни) и другими деятелями. Партия выступила под знаменем национально-освободительной борьбы. Дашнаки стремились достичь решения Армянского вопроса и освободить Западную Армению от турецкого ига. В 1890 г. дашнаки и гнчаки попытались объединиться, но безуспешно. Из-за идеологических разногласий объединение не состоялось. Они пытались путем демонстраций, походов, вооруженных выступлений и террористических акций организовать народ и заставить великие державы решить Армянский вопрос.

В 1890 г. они организовали поход вооруженного отряда из 100 человек во главе с Саркисом Кукуняном в Западную Армению, который не увенчался успехом. В 1896 г. группа дашнаков в Константинополе захватила Османский банк с требованием реализовать 61-ю статью Берлинского трактата. При вмешательстве послов европейских держав им пришлось покинуть страну, не достигнув успеха. В 1897 г. дашнаки организовали Ханасорский поход, который провалился на самой границе Османской империи.

После этого из-за ряда непреодолимых трудностей «Дашнакцутюн» была вынуждена перенести свою деятельность на Кавказ. Дашнаки пропагандировали также социалистические идеи.

Турецкие власти, напуганные армянскими национально-освободительными движениями, в 1895–1896 гг. организовали массовые погромы в Западной Армении, жертвами которых стали свыше 300 тысяч армян. В 1894 г. была организована крупная карательная экспедиция, направленная в восставший Сасун, ее жертвами стали 10–15 тысяч человек. Зверства были настолько ужасны, что великие западные державы вынуждены были вмешаться. 11 мая 1895 г. послы Англии, Франции и России в Константинополе разработали и представили султанскому правительству программу реформ для шести армянских вилайетов (Эрзерум, Битлис, Ван, Диарбекир, Мамурет-уль-Азиз или Харберд и Сивас). Турецкие власти ответили на это массовыми чудовищными армянскими погромами, но в конечном итоге были вынуждены принять проект. Армяне понесли большие потери, однако сумели организовать самооборону в Зейтуне, Ване и ряде других мест. В этой неравной, тяжелой и жестокой

борьбе родились такие народные герои, как Геворг Чауш, Агбюр Сероб, Мурад, Андраник и другие. Великие державы проявили безразличие к армянской трагедии и стремились лишь использовать Армянский вопрос в своих интересах.

Царские власти душили армянские национально-освободительные движения, занимая в основном протурецкую позицию. Закрывались армянские школы, а законом от 12 июня 1903 г. были конфискованы имения и имущество Армянской церкви, на доходы от которых и содержали армянские школы. Закон от 12 июня вызвал сильный гнев в широких кругах населения. Его исполнению повсюду оказывалось массовое народное сопротивление. Прошли демонстрации в Александрополе, Эривани, Ахалцихе, Елисаветполе, Тифлисе, Баку, Шуши, Эчмиадзине, Лори, Гамарлу, Нахичеване, Ахалкалаки и других армянонаселенных местах. Антиармянская ориентация царизма была настолько очевидна, что к демонстрантам начали присоединяться даже азербайджанцы.

В годы первой русской революции (1905–1907 гг.) кавказские армяне активно участвовали в революционных выступлениях. В ответ на это царизм организовал армяно-татарские (ныне азербайджанские) столкновения. Застигнутые врасплох на первом этапе столкновений и понеся значительные потери, кавказские армяне под руководством политических партий смогли организовать и дать достойный отпор татарам (нынешним азербайджанцам), ставшим орудием в руках царизма.

Армянский вопрос вновь был поднят в 1912–1914 гг. в связи с поражением Османской империи в Первой Балканской войне. В Константинополе 8 июня 1913 г. главный переводчик российской дипломатической миссии А. Мандельштам подготовил российский проект реформ, которые должны быть проведены в Западной Армении, согласно которому из территорий шести армянских вилайетов (за исключением некоторых участков) должна была быть сформирована Армянская область, которой в течение пяти лет управлял бы христианин – турецкоподданный или европеец, назначенный с согласия султана и великих держав. Однако под давлением великих держав, в частности Германии, этот проект не был принят, и Османская империя 26 января 1914 г. только в соответствии с русско-турецким соглашением была вынуждена образовать из шести упомянутых вилайетов и Трапезундского вилайета две области. В первую

должны были войти вилайеты Эрзерум, Сивас и Трапезунд, а во второе – вилайеты Ван, Битлис, Диарбекир и Мамурет-уль-Азиз. Они должны были управляться европейцами, которых бы предлагали великие державы и утверждал султан.

Начавшаяся 19 июня (1 августа) 1914 г. Первая мировая война аннулировала русско-турецкое соглашение. Вступив в войну на стороне Германии, младотурецкое правительство Османской империи организовало Геноцид западных армян, жертвами которого в 1915–1916 гг. стали 1,5 миллиона армян. Тем не менее, обескровленный и практически стоявший на краю гибели армянский народ нашел в себе силы 28 мая 1918 г. восстановить свою независимость, создав Первую Республику Армения.

ИСТОРИЧЕСКИЕ МЕТАМОРФОЗЫ АРМЯНСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ (к феноменологии «армянского духа»)

Ашот Восканян

доктор философских наук, политик, дипломат

Нелишне уведомить читателя, что представленные в эссе данные по истории Армении никак не претендуют на оригинальность и сам текст не является историческим исследованием. При его создании примером для автора служил скорее брюсовский «Краткий очерк исторических судеб армянского народа», тоже написанный не историком и не в исторических целях, а в качестве неких пролегомен, позволяющих поэту, взвалившему на себя тяжелую ношу переводчика поэзии с незнакомого языка, войти в домен армянского жизненного мира¹.

В методологическом плане автор следовал гегелевской «Феноменологии духа», в которой ведь тоже логика исторического развития переплетена с историей формирования сознания как на индивидуальном, так и родовом уровнях. Не случайно современники упрекали Гегеля в некритическом смешении истории и психологии. Из «Феноменологии» заимствовано важнейшее понятие «образов сознания» (*Gestalten des Bewusstseins*), под которыми Гегель понимал исторически сформировавшиеся устойчивые образы, которые, будучи данными в сознании и поэту *известными* (*bekannt*), остаются *непознанными* (*nicht erkannt*) в качестве конституирующих ступеней развития человеческого духа. В известном смысле, можно сказать, что именно *осмысление «известного, но непознанного»* является целью любой феноменологии.

¹ Упомянутый труд послужил для В.Я.Брюсова подготовкой к изданию фундаментальной «Поэзии Армении с древнейших времен до наших дней» (под редакцией, со вступительным очерком и примечаниями В. Брюсова), вышедшей в свет в 1916 году, непосредственно следующим за годом Армянской Катастрофы.

Именно этот подход к армянской истории автор стремился осуществить в предлагаемом эссе, в конечном итоге ориентирующемся на идеал будущей «феноменологии армянского духа». В соответствии с этим конституенты национальной идентичности рассматриваются как «образы сознания», формирующиеся и трансформирующиеся в процессе исторического развития народа. С этим связано понимание идентичности как «пройденного пути» и «взятого обязательства».

Отдельные составляющие национальной идентичности, формируясь на разных этапах истории народа, осмысляются и усваиваются в двойном качестве:

- триединого «жизненного мира» в смысле Юргена Хабермаса (культурная традиция, социальные структуры, коммуникативные качества индивида) и

- целенаправленной самопрезентации: *мы таковы, требуем воспринимать нас таковыми и обязуемся быть таковыми.*

Важное место в кристаллизации конституент идентичности занимает их отбор и репрезентация, которые иногда претендуют на статус национальной идеологии.

Автор отдает себе отчет, что те же самые мировоззренчески обусловленные отбор и репрезентация присущи и предлагаемому эссе, которое само выступает в двойном качестве – претендующая на объективность критическая рефлексия над историческими этапами развития армянского жизненного мира неизбежно несет на себе печать мировоззрения самого автора, что ведет к дальнейшей трансформации этого мира и новым метаморфозам национальной идентичности.

Предлагаемый текст не охватывает всех этапов армянской истории, ограничиваясь возникновением, развертыванием, разрушением и последующей «переформатизацией» несущей парадигмы армянской национальной идентичности от возникновения армянского народа до его вступления в эпоху модерна.

При этом автор исходит из того, что своеобразие армянской национальной идентичности в значительной степени обусловлено одним из конституирующих качеств армянской истории последнего тысячелетия – ее «пространственно-временной дискретностью».

В процессе исследования учитывается известный принцип Арнольда Тойнби, оценивающего развитие социума с точки зрения смысловой пары «вызов – ответ».

Начало: происхождение армянского народа

*Древние армяне были светловолосы
и голубоглазы
Из народного фольклора*

1. Библия, греки и все все...

Подходы к проблеме происхождения того или иного народа (и армянский не является исключением) неотделимы от мировоззренческих установок их авторов. С точки зрения формирования национальной идентичности одинаково важны оба аспекта: как научные данные об этногенезе, так и подходы к конструированию нации, формирующие ее самосознание.

В этом контексте особое место занимают национальные мифы, объединяющие в себе первоначальное знание о происхождении с идеологическими установками, присущими эпохе их возникновения. Мифы и сказания о происхождении армян специфичны тем, что они не являются результатом позднего этнографического собирательства (в отличие от армянского национального эпоса, записанного со слов народных сказителей в 19 веке), а дошли до нас в передаче историографа 5-го века Мовсеса Хоренаци, склонного к их рационализирующей интерпретации.

Мифологические представления, определившие самосознание народа, в кратком пересказе таковы. Первым предком армян был Аик, сын Торгома, из племени Иафета, сына Ноя. После постройки вавилонской башни он отказался подчиниться вавилонскому тирану Белу (библейскому Нимроду) и переселился в Армению, на северо-запад от озера Ван, со своей армией в триста человек. Будучи атакован Белом, победил его, убив соперника из лука. Старший сын Айка Арамьяк переселился в Араратскую долину. Ему следуют Арамаис, затем Амасия, с именем которого связано армянское название Арарата – Масис. За ними следуют Гегам (эпоним Гегамских гор и озера – современный Севан), Арма, затем

Арам, который во многих войнах расширяет границы Армении со всех сторон. Сын Арама Ара Прекрасный погибает в войне против царицы Семирамиды, и армяне подпадают под власть Ассирии. На этом заканчивается эпоха мифологических патриархов и начинается «собственно история».

Достоин упоминания и греческий миф, согласно которому армяне происходят от некоего Арменоса из группы аргонатов, выходца из города Арменион на севере Греции.

Обе эти линии, независимо от их достоверности, важны тем, что связывают происхождение, а соответственно и самосознание армян с двумя важнейшими историко-культурными ареалами: библейским и античным. Если справедливо представление о Европе как цивилизации, питающейся из трех источников: античной философии, иудейско-христианской религиозной традиции и римского права, – то очевидно (в этом мы убедимся ниже), что первые два органично вписаны в армянское национальное самосознание. Римское право – элемент, отсутствие которого обусловило качественное различие армянской и западно-европейской идентичности.

2. Миграционная гипотеза

Научные подходы к армянскому этногенезу делятся на два основных направления. Одно из них – *миграционная гипотеза*, восходящая еще к Геродоту, который предполагал, что армяне имеют фригийское происхождение. Речь шла о балканском народе, происходившем из Македонии, который переселился в Малую Азию и основал там царство. Миграционная гипотеза получила дальнейшее развитие в трудах Игоря Дьяконова, согласно которому армянский народ сформировался на границах Армянского нагорья, имея в своем составе как многочисленные местные, так и пришлые индоевропейские племена, родственные фрако-фригийцам, язык которых лег в основу будущего армянского языка. Это родственное с фригийцами балканское племя после падения Хеттской империи, но до образования Урарту, перешло в Малую Азию и обосновалось на западе Армянского нагорья.

Миграционную гипотезу, вполне согласующуюся с древнегреческими представлениями о родстве армян с фригийцами, с готовностью

приняла армянская диаспора, поскольку она отличала армян как индоевропейскую нацию от других кавказских народов. С этим же связана идея арийства армян, которая способствовала относительной безопасности армян в нацистской Германии (одним из пропагандистов арийского происхождения армян в Германии считается теософ Георгий Гурджиев), вызывая ожесточенное противодействие турецкой диаспоры Германии.

На уровне популярных представлений речь шла о формировании армянского народа на основе смешения пришлых арийских племен Арменов с местными Хаяса. Отсюда название страны *Армения* и ее самоназвание *Айастан*.

3. «Мы всегда жили на этой земле...»

С послевоенных лет начало подчеркиваться *автохтонное происхождение* армян. Этот подход, который получил большое распространение в самой Армении, стал особенно популярным благодаря появлению лингвистической гипотезы Иванова – Гамкрелидзе, связывающей происхождение индоевропейского праязыка с Армянским нагорьем. Тем самым находил объяснение вопрос об индоевропейской природе армянского языка, который не должен был быть присущ местным племенам. На этом и сегодня основываются различные модификации местной (армянской) гипотезы.

4. Урарту это Армения?

В контексте идеологизации проблем этногенеза неожиданное звучание получил вопрос об Урарту. Это древнее царство (9-6 вв. до н.э.), возникшее на основе сплочения племен в борьбе против Ассирии (мы помним легенду об Ара Прекрасном). Переход от ассирийского к урартскому языку, носителем которого было небольшое племя, был результатом политического решения и был направлен на формирование общей идентичности жителей империи. Основное население составляли другие элементы. Они говорили на многих языках, в число которых входил и древнеармянский.

В отличие от некоторых историков, считающих Урарту (оно же Ванское или Араратское царство) армянским государственным образованием, резонно остановиться на роли, сыгранной Урарту в окончательном

формировании армянского народа. Это, прежде всего, объединение разных территорий Армянского нагорья и их населения под политическим управлением единого государства, а также формирование «плавильного котла» национальностей, явившегося следствием последовательной переселенческой политики. Насильственное переселение способствовало распространению армянского языка по всей территории империи, что впоследствии привело к обретению армянским языком статуса *лингва франка*. Сразу после падения Урарту на ее территории возникают первые армянские государственные образования (Ервандиды). Вследствие этого наследие Урарту явилось важной частью армянской культуры и идентичности.

5. Антропология и генетика

Антропологически армян принято относить к передне-азиатскому, арменоидному типу европеоидной расы (средиземноморская или южно-европейская местная раса). Исследование *генома армян* показало, что армяне составляют отдельную группу, объединяющую в себе элементы с Ближнего Востока, Европы и Кавказа. Армянская специфика обусловлена некоторыми евразийскими популяциями, возникшими в 3-м и 2-м тысячелетиях до н.э. Это примерно соответствует времени, когда была одомашнена лошадь, появились колесницы и возникли высокоразвитые цивилизации Ближнего Востока. Показано также, что армяне имеют гораздо большее генетическое сходство с европейцами эпохи неолита, чем другие народы Ближнего Востока. 29% предков армян, возможно, произошли от неолитических европейцев, что может считаться косвенным подтверждением миграционной гипотезы.

Очевидно, что окончательный вердикт о происхождении армянского народа может быть вынесен только на основе дальнейших исследований. Ясно одно: идеологизированная дилемма «местные – пришлые» не имеет большой ценности уже потому, что даже миграционная гипотеза признает проживание армян на своей территории *еще до возникновения государства Урарту*. С точки зрения идентичности, это обеспечивает достаточную привязку армянского народа к своей территории.

Между эллинизмом и иранизмом

Как нация мы античны

Микаэл Налбандян

1. Арташесиды

Первое письменное упоминание об Армении относится к записи персидского царя Дария, 520 г. до н.э., что доказывает существование страны уже в 6 веке до нашей эры. После падения персидско-ахеменидского государства армянские земли получили фактически независимый статус. Хотя они частично признали власть Александра Македонского, его войска так и не проникли в Армению. С конца 4 века образовались три полунезависимых армянских образования: Малая Армения, Софена (Цопк) и Великая Армения, которые в той или иной мере находились под властью Селевкидов. С распадом государства Селевкидов правители Великой Армении и Софены, Арташес и Заре объявили себя независимыми царями. Арташес явился основоположником династии Арташесидов (Арташисянов), сыгравшей выдающуюся роль в установлении армянской государственности. Три крупнейшие фигуры – Арташес I, Тигран II и Артавазд II – символизируют поворотные пункты истории Арташесидской Армении.

2. Установление и обустройство

Родоначальник династии Арташес Первый (190-160 гг. до н.э.) расширил территорию царства, осуществил новое административное деление, земельную (кадастровую) реформу, следы которой в виде разделительных камней, обозначающих границы между земельными наделами, сохранились до нашего времени. Возникло рабовладение. Были основаны новые города. Столица Арташат была построена на пересечении торговых дорог. Согласно Плутарху, место для основания Арташата было выбрано по совету Ганнибала. Независимо от достоверности этого свидетельства, оно интересно уже тем, что соотносит Арташеса с непримиримым соперником Рима.

В период правления потомков Арташеса положение Армении усложнилось вследствие появления нового противника – Парфянского царства, отделившегося от государства Селевкидов в середине III века.

3. «Армения от моря до моря»: реальность и мифы империи

В 95 году до н.э. парфяне, при согласии римлян, возвели Тиграна II на армянский престол. Рим переживал кризис, государство Селевкидов находилось в состоянии упадка, сильнейшим государством был Понт, царь которого Митридат IV подписал договор о дружбе с Тиграном в 94 г. д.н.э. В 88 г., когда Митридат воевал с Римом, Тигран выступил против Парфии, дошел до Ассирии, Ниневии, отобрав царя парфян титул «царя царей». Воспользовавшись гражданской войной в Риме и ослаблением Понта, Тигран начал завоевывать территории Селевкидов, дошел до Средиземного моря, поставил под свой контроль Сирию (по некоторым источникам, был призван на царство), Финикию и часть Киликии. Тигран объявил себя наследником побежденной династии Селевкидов, сделал Антиохию, наряду с Арташатом, второй столицей своего государства. Около 70 года государство Тиграна простиралось от реки Куры до Иордана, от Средиземного моря до Каспия. В 77 году он основал новый город Тигранакерт, куда насильно переселил жителей 12 эллинистических городов. Эта новая столица должна была заменить Арташат и Антиохию, занимавших периферийное положение. Завоевания дали толчок транзитной торговле. Развивалось денежное обращение, монеты с изображением Тиграна Великого и сегодня являются украшением нумизматических коллекций.

Поражающая своей мощью империя Тиграна просуществовала лишь до начала 60-х годов. Этот быстрый распад имел свои как политические, так и экономические и административные причины. Временное подчинение богатых торговых городов Сирии и Финикии не привело к изменениям в центральных районах Армении, где по-прежнему были развиты земледелие, коневодство, обработка металлов. Жители деревни жили общинной жизнью. Античные формы рабства существовали только в городах эллинистического типа. На деле можно было говорить о смешанной форме хозяйствования: рабовладельчество соседствовало с общинной организацией хозяйства. В смешанном населении городов армяне были меньшинством, остальные – греки, сирийцы, евреи, персы. Армянская знать находилась под сильным иранским влиянием, что, в частности, проявлялось в именах арташесидов: Арташес, Артавазд, Тигран... Налицо были реликты первобытнообщинных порядков. Большинство завоеванных стран, хотя и зависели от Тиграна, платя налоги и снабжая

войска, имели значительную внутреннюю самостоятельность. В социально-экономическом отношении государство Тиграна, управляемое разнородным и слабым бюрократическим аппаратом, было достаточно неустойчивым образованием.

Слабость государства Тиграна проявилась при столкновении с Римом. После победы над Митридатом Евпатором в 70 г. н.э. Рим направил острые атаки на Тиграна. В 69 году войско Тиграна потерпело тяжелое поражение. Сразу после этого все южные территории, от Месопотамии до Киликии, отделились от империи Тиграна.

Характерно, что римский полководец Лукулл позиционировал себя защитником «принципа законности» и покровителем эллинизма, восстанавливая свергнутые Тиграном эллинистические династии и позволив насильственно перемещенным вернуться на родину. Здесь нельзя не отметить некий элемент идеологического лукавства римских историков, выстроивших искусственную оппозицию эллинизма и «восточной деспотии». На самом деле, как двор Тиграна, так и окружение его союзника и тестя Митридата Понтийского сами были продуктом встречи местной культуры с эллинской. Даже насильственное переселение жителей покоренных городов в Тигранакерт имело целью дальнейшую эллинизацию страны. Все это мало соответствовало традиционной имперской картине «усмирения варваров Римом».

Во внутренних районах самой Армении Лукулл не сумел преодолеть народное сопротивление и в 66 году был отозван. Командование римскими легионами было поручено Помпею. Ценой больших уступок Тигран заключил мир с Помпеем, сохранив за собой Армянское нагорье и некоторые территории, отнятые у парфян, тогда как Сирия, Комагена и Киликия перешли к Риму. Отделившаяся от Великой Армении Софена перешла к Каппадокии.

Хотя история империи Тиграна Великого достаточно хорошо изучена, в контексте национальной идентичности имеет смысл говорить о ее «мифологизации», выразившейся в расхожем выражении «Армения от моря до моря». Вопрос, конечно, не в том, что это выражение не соответствует действительности (Армения действительно простиралась от Средиземного моря до Каспия), но в том, что эта мифологема часто использовалась в качестве некоего мерил, применяемого к историческим

событиям последующих эпох. Вдохновляющий масштаб «необъятного простирания» играл роль «эстетически возвышенного», отвлекая от конкретного социо-политического и экономического анализа этого крупнейшего исторического феномена. С другой стороны, 25 опер западноевропейских композиторов (в том числе Вивальди, Генделя, Глюка), посвященных Тиграну Великому, свидетельствуют о том, что пиетет относительно его фигуры был свойствен не только армянам.

4. Геополитическая трагедия царя-драматурга

Последняя знаковая фигура династии Арташесидов – Артавазд Второй (55–34), геополитические метания которого воплощают амбивалентное положение Армении между двумя могущественными державами, в данном случае – Римом и Парфией. Исходя из ситуации, Артавазд был вынужден попеременно вступать в союз то с Римом, то его соперником Парфией. Когда в 54 году нашей эры римский триумвир Марк Красс вторгся в Парфию, Артавазд пытался маневрировать между соперниками, но в конечном счете предпочел союз с парфянами.

Поражение римлян от парфян в 53 году связано с известной историей, происшедшей во время постановки «Вакханок» Еврипида в столице Армении Арташате в присутствии парфянского и армянского царей. Согласно традиционной версии, после победы, одержанной в знаменитой битве при Каррах, Красс был обезглавлен и голова его была послана царям в качестве доказательства триумфа над римлянами. Гонец как раз подоспел к спектаклю, и артист Язон который должен был по ходу действия показать зрителям бутафорскую голову Пентея, побежденного Дионисом, вырвал из рук гонца и поднял над головой отрезанную голову Красса. Однако более убедительной кажется версия Георга Гояна, предположившего, что речь должна идти не о странной череде совпадений, а сознательно организованной постановке: голова Красса была привезена в Арташат накануне, а Артавазд специально выбрал пьесу, подходящую к случаю. Это тем более вероятно, если учесть, что согласно Плутарху, Артавазд сам являлся автором трагедий, исторических сочинений и речей, написанных на греческом языке.

В 36 г. н.э. войска нового римского триумвира Марка Антония вошли в Армению с целью вторжения в Парфию. После долгих колебаний

Артавазд отказался от участия в этом походе. Армия Антония потерпела поражение и была вынуждена перезимовать в Армении. Сам Антоний вернулся в Египет, к Клеопатре. Во время второго вторжения Антония в Армению Артавазд, неучастием которого Антоний пытался оправдать свое поражение от парфян, был пленен и представлен в качестве трофея во время триумфального шествия в Александрии. Легендарным стало дерзкое поведение плененного царя, отказавшегося склонить голову перед победителями. После поражения, нанесенного Антонию Октавианом в 31 году, разъяренная Клеопатра казнила Артавазда как виновника всех своих бед.

Династия Арташесидов прервалась на границе старой и новой эпох, в первом веке новой эры со смертью Тиграна Четвертого. История последующих четырех (с первого по четвертый) веков после империи Тиграна Великого – это история постепенной утраты независимости и раздела между двумя могущественными державами: Римской империей и Ново-иранским государством Сасанидов, пришедшим на смену парфянам.

В соответствии с этим в Армении образовались две партии – римская и антиримская, в которых воплотилась *борьба между двумя началами армянской культуры, эллинизмом и иранизмом*.

Формирование парадигмы

Армянская история в подлинном смысле этого слова начинается с утверждения христианства. История, дающая возможность составить представление о духовном характере (народа), существует только с этого времени. Свидетелями исторической жизни являются письма и книжность. Армянская историография начинается с появления письменности.

Николай Адонц

1. Аршакиды: принятие христианства как акт «высокого модернизма»

Все эти тенденции связаны с новой династией Аршакидов (Аршакуни), основанной в 52-ом и царившей в Армении до 428 года. Именно в

ее русле состоялось формирование новой армянской идентичности. Основоположителем династии был Трдат I (52-80 гг.), брат Вагарша I, царя Парфии, который стал армянским царем благодаря соглашению между Римом и парфянами – Рим одобрил предложенную последними кандидатуру.

Парфянское происхождение оказалось судьбоносным для Аршакидов. Смена династии в Иране в 227 году, в результате которой место разгромленной парфянской династии заняли Сасаниды, превратила безоблачные, по сути братские отношения «парфянской» Армении с Ираном во враждебные. Армения объединилась с Римом, ведя непримиримую борьбу против сасанидского Ирана. В 298 г., потерпев поражение от армяно-римских войск, сасаниды признали суверенные права Армении.

В 301 году решением Трдата Третьего Великого (287-330) Армения приняла христианство. Христианизация Армении осуществлялась двумя путями – снизу и сверху. На территории Армении уже существовали отдельные христианские общины, связанные с сирийскими первохристианами. Однако христианство не могло стать государственной религией без целенаправленного действия сверху. По сути, это был акт «принудительной модернизации», осуществленный Трдатом при активном содействии Григория Просветителя (252–325), ставшего первым официальным главой Армянской церкви.

Можно выделить внешние и внутренние резоны, сподвигшие Трдата к этому решению. Основным *внешнеполитическим* фактором была необходимость противостоять зороастрийскому Ирану, имея в виду антиэллинистическую реакцию, последовавшую за уничтожением парфянской династии. Таким образом, принятие христианства явилось защитным действием против Сасанидов. Правда, христианство противоречило также религиозной системе Рима, но при всех перипетиях, развертывающихся на римской сцене, оно было терпимо для последнего. Победа христианства была победой ориентированного на римлян царя и князей-нахараров. Церковь становится важным фактором сближения Армении и Рима, а внешнюю политику формирует глава церкви вместе с царем.

Среди *внутриполитических* причин наиболее важным было стремление обуздать сепаратистские устремления нахараров с помощью церкви. Вертикальная организация христианских общин Сирии и Малой

Азии вполне соответствовала субординационным потребностям армянской монархии.

Характерно, что после принятия христианства борьба между эллинизмом и иранизмом в Армении приняла форму соперничества за Католикосский престол между потомками Григория Просветителя, ориентирующимися на греческую традицию, и потомками Албиануса, тяготеющими к сирийской христианской церкви. Смена католикосов происходила в соответствии с победой соответствующей политической партии.

С другой стороны, с укреплением церкви как политического института стали проявляться противоречия между светской и церковной властями. Особенно заметными они стали при Аршаке Втором (350–368) и его сыне Папе (369–374). Знаковым для армянской церкви явилось решение Папы отказаться от рукоположения главы армянской церкви за рубежом (как известно, Григорий Просветитель в качестве архиепископа Великой Армении был рукоположен в Кесарии). Это весьма неоднозначное решение повысило самостоятельность Армянской церкви, но, с другой стороны, отдалило ее от Вселенской церкви, усилив ее зависимость от царской власти. Противоречия между светской и церковной властью с этим не исчезли, но приняли специфический характер. Результатом явилась «нахараризация» армянской церкви, ее адаптация к формирующейся феодальной системе армянского общества.

После смерти римского императора Юлиана (Отступника) его преемник Иовиан в 363 г. подписал «позорный договор» с Ираном, не только передав ему на тридцать лет территории, удерживаемые армяно-римскими войсками, но и обязавшись *не поддерживать армян в их борьбе с Ираном*. В 364 году Шапух II при содействии проирански ориентированных нахараров вторгся в Армению, подвергнув разрушению ее городские центры. Это не только потрясло основы эллинистической культуры в Армении, но и привело к разрыву связей между отдельными частями страны.

Побочным результатом этого процесса явилось превращение отдельных провинций в самостоятельные единицы, что в конечном итоге привело к укреплению феодальных структур, способствуя окончательному переходу армянского общества от античности к средневековому феодализму.

В 387 году Армения была разделена между Римом (позже Византией), формирование последней началось в 330 г. и завершилось в 395 г.)

и Ираном. Византийская Армения утратила независимость в 389 году, в 428 году в иранской части объявляется марзпанство (наместничество).

Заслуживает быть приведенной общая оценка эпохи, данная В. Брюсовым: *«Преемственность царей показывает влияние римлян и парфян в Армении. Римляне считались могущественной, но внешней силой, а парфяне – соседями и друзьями. Поэтому парфянская партия считалась национальной. Но проблема в том, что в век могущества Рима Армения вела с ним бесплодную борьбу, а в середине 3 века оказалась в статусе второстепенного восточного государства. А когда она начала проводить политику тесного сотрудничества с Римом, Рим был уже слаб и набирали силу сасаниды, с которыми также складывались враждебные отношения».*

2. Трезвучие истории: формирование триединой парадигмы национальной идентичности как ответ на вызов потери государственности

Раздел Армении между двумя могущественными империями явился для армянского народа вызовом, требующим радикального решения. Эта ситуация может быть рассмотрена в терминах предложенного Арнольдом Тойнби принципа, согласно которому национальный коллектив может преодолеть *вызов*, если его элита оказывается способной на *ответ*, имеющий целью внутреннее преобразование собственного общества.

Таким ответом явилось формирование триединой парадигмы новой национальной идентичности, основанной на принятии *христианства*, изобретении *национального алфавита* и создании идеологической мифологемы *Варданидов*, отдавших жизнь за защиту этих ценностей. Это удивительно устойчивое триединство оформилось за 150 лет – весьма короткий с исторической точки зрения промежуток времени, предопределивший ментальное развитие армянского народа в течение многих веков.

Хронология такова: принятие христианства – 301 г., изобретение алфавита – 405–406, война Варданидов (Аварайр) – 451 г. О христианизации Армении мы уже говорили, оно произошло еще до раздела страны. Ниже – о следующих двух составляющих.

А. Изобретение алфавита

Несомненно, что первоначальным и основным посылом к созданию национального алфавита были церковные нужды. Стремящаяся к

самостоятельности армянская церковь нуждалась в письменности как для перевода и распространения Священного писания и других религиозных текстов, так и формирования когорты священнослужителей, призванных к распространению и укреплению новой веры. Это судьбоносное предприятие было осуществлено совместными усилиями светских и религиозных властей. Во главе – три фигуры: царь Армении Врамшапух, католикос Саак, сын Нерсеса Великого, из рода Григория Просветителя и Месроп Маштоц – главное действующее лицо, которому принадлежит честь изобретения армянского алфавита. Алфавит был создан на основе изучения сирийской и греческой письменности Маштоцем и его учениками в процессе предпринятого с этой целью путешествия в сирийские города Амид и Эдессу. Окончательное оформление было закончено в Самосате. Поразителен высокий уровень анализа, позволивший Маштоцу создать 36-буквенную систему, способную выразить все тонкости армянской фонетики и дошедшую практически без изменений до нашего времени. Сразу после изобретения алфавита усилиями католикоса Саака и Месропа Маштоца была создана система школ (Саак-Месроповская школа), имеющая целью формирование нового поколения армянской элиты. Был начат перевод Библии на армянский язык. Первой переведенной фразой было библейское изречение: *«Познать мудрость и наставление, понять изречения разума»* (Притчи Соломона 1,1).

Что значение создания собственного алфавита выходит далеко за пределы церковных нужд и имеет прямое отношение к проблеме *национальной ориентации*, стало очевидным уже в процессе переводческой и просветительской деятельности Месропа Маштоца. Так, в ответ на просьбу Маштоца разрешить организацию армянских школ на части территории Армении, подначальной Византийской империи, власти последней не только упрекнули Маштоца в том, что он в своих путешествиях предпочел Сирию Византии, но и высказали сомнение в точности перевода с сирийского языка, предложив осуществление нового перевода с греческого. В конечном итоге было принято компромиссное решение. Сделанный с сирийского армянский перевод Библии был заново сверен с греческим текстом и подвергся соответствующей правке.

Так или иначе, было очевидно, что если принятие христианства стало неким водоразделом между Арменией и иранским миром, то создание собственной письменности позволило провести границу с визан-

тийским и сирийским культурными ареалами. Это ни в коем случае не предполагало отгорожения и прерывания связей, но свидетельствовало о формировании весьма специфической самобытной национальной идентичности, которая однако все еще нуждалась в некоем *экзистенциальном акте самоутверждения*. Это самоутверждение нашло свое воплощение в войне Варданидов (Вардананк).

Б. Варданиды

Основными источниками истории Варданидов являются тексты Газара Парпеци и Егише. Первому свойственно относительно прагматичное изложение, работа второго написана в жанре жития святых. История такова.

С 387 года Армения разделена между Византийской и Иранской империями. Персидский шах Хазкерт (Йездегерд) II требует от армян отказаться от христианства и принять зороастризм. После напряженных совещаний и споров формируется *Братство Завета*, заявившее о готовности умереть за веру. Лидер – спарапет (командующий войсками) Вардан Мамиконян, происходящий из рода Григория Просветителя. Девиз движения: «*Смерть неосознанная – смерть, смерть осознанная – бессмертие*». Марзпан Васак Сюни, двое сыновей которого находятся в заложниках в Тизбоне (Ктесифон), склонен к достижению прагматичного компромисса с иранцами. После провала переговоров Васак и его войска присоединяются к персидской армии. Вардан и большинство его соратников погибают в битве при Аварайре. После Аварайра многие светские и духовные князья этапируются в Тизбон, где принимают мученическую смерть за веру и Родину. Марзпан Васак, которого Хазкерт обвиняет в двойной игре, брошен в тюрьму и умирает в плену. Армянское сопротивление длится еще несколько десятилетий, пока Иран, столкнувшись с решимостью армян, отказывается от политики принудительного религиозного обращения. Герои Аварайра вносятся в число святых Армянской церкви и остаются в истории под собирательным именем Вардананк (Варданиды). Смислообразующее ядро истории Варданидов разрабатывается и интерпретируется в течение веков во многих последующих изложениях.

Специфическим качеством этой истории, приобретшей со временем архетипическое значение и по сути воспроизводящей гегелевскую

фигуру *борьбы самосознания за признание*, является мифологема *коллективной смерти* за родину и веру, в которой религиозная и политическая составляющие слиты воедино. Этот синкретизм нашел свое воплощение в уникальном религиозно-правовом механизме, превратившем Братство Завета в единый субъект истории Варданидов. Благодаря Газару Парпеци, мы знаем о *ритуальном восстановлении Евангельского Завета*, которое стало необходимым из-за вынужденного *псевдо-отступничества* вызванных в Тизбон нахараров. Документ, составленный собранием нахараров-отступников, призван восстановить их приверженность христианской вере: *«И мы свидетельствуем и исповедуемся перед Тобою... Мы, отрекшиеся и раскаявшиеся, согрешившие и уповающие на Твое милосердие, упавшие и вновь поднявшиеся. Прими нас, как блудного сына, что продавшись, осквернили одеяние святого крещения, надетое тобой на нас омыванием в купели...»*

Текст, приведенный Парпеци, показывает, что Завет относится к Богу и имеет форму религиозного *символа веры*. Важно, однако, что его восстановление осуществляется как совместное общественное действие. Документ скрепляется «сначала перстнем Сюникского князя Васака, затем перстнями всех армянских нахараров и сепухов». Благодаря этому светскому юридическому акту, *религиозное* обязательство приобретает качество *взаимного социального* обязательства членов Братства Завета, по сути, *общественного договора*. Последний снова возвращается в сферу религиозного, поскольку документ помещается в «святое Евангелие Завета» и передается на хранение духовенству, получив тем самым статус *дополнения* к евангельскому тексту. То, что толпа воинов, закончивших молитву, «не дожидаясь приказа старейшин», бросается тушить пламя зороастрийского алтаря, указывает, что простолюдины также присоединились к Братству Завета.

Слияние национального и религиозного, свойственное мифологеме Варданидов, не является уникальным в мировой истории. Можно вспомнить, например, слова Спинозы, характеризующие похожий феномен, свойственный древнееврейскому государству: *«Любовь иудеев к Родине была не обычной любовью, а благочестием»*. Армянский вариант усугублялся еще и тем, что присущая христианству идея *индивидуальной* смерти за веру, будучи переосмыслена в терминах *национального коллектива*,

приводит к парадоксальному понятию *осознанной коллективной смерти*, возможно приемлемому в религиозном смысле, но сомнительному с прагматической точки зрения. Историк Лео (Аракел Бабаханян) подчеркнул эту амбивалентность, введя понятие «клерикальной дипломатии», ориентирующейся скорее на идеологию, чем на реальную политику, а дебаты о позициях антагонистов Вардана и Васака актуальны до сих пор.

3. Золотой век: перевод как форма национального существования

В четверг, следующий за четвертым воскресеньем Пятидесятницы, в Армении празднуется *День святых переводчиков*. Хотя номинально он посвящен памяти переводчиков Библии, св.св. Католикоса Саака и Месропа Маштоца, этот праздник давно вышел за пределы церкви и воспринимается как День Переводчика и Перевода в самом широком смысле слова. Традиция восходит к пятому веку нашей эры, названному Золотым, имея в виду огромную работу полного обновления культурной жизни Армении, проделанную несколькими поколениями учеников Маштоца. Эта работа может быть названа переводческой не только в прямом смысле языкового перевода, но также – и прежде всего – в более высоком смысле *переноса на армянскую почву и усвоения разнообразных областей античной культуры*.

Группа ученых, получивших образование в Александрии, Афинах и Константинополе и ориентирующихся на греческую культуру, получила название *грекофильской школы*. Мы ограничимся перечислением наиболее значительных переводов и упоминанием наиболее крупных мыслителей грекофильской школы с тем, чтобы затем остановиться на специфических текстах, имеющих конституирующее значение с точки зрения национальной идентичности.

Были переведены труды Иринейя, Аристита, Василия Великого, Иоанна Златоуста, Ефрема Сирина и других богословов, из философов стали доступными на армянском языке Аристотель, Филон Александрийский, Порфирий и Платон.

Мыслителями самого высокого калибра были Езник Кохбацци, Давид Анахт (Непобедимый) и Анания Ширакаци.

Езника можно назвать идеологом. Он присутствовал на богословских спорах, связанных с решениями Никейского собора 325 года и

Эфесского собора 431 года, участвовал в сверке уже выполненного перевода Библии с каноническими греческими копиями. Его основная работа «Опровержение сект» посвящена критике религиозных верований и философских учений, конкурирующих с христианством, в том числе двух ветвей гностицизма, языческих культов, политеизма, пифагореизма, стоицизма, аристотелизма, платонизма, эпикуреизма и др. Однако основная стрела критики направлена против иранского зороастризма, выступавшего в качестве наиболее значительного политического и идеологического противника. Не доказано участие Кохбаца в знаменитом Арташатском собрании 449 года, предшествующем войне Варданидов. С этим связан важный вопрос о том, предшествовала ли религиозно-идеологическая защита христианства началу войны Варданидов или она была осуществлена *post hoc*, после ее завершения. Очевидно, что оба варианта ценны – каждый в своем качестве.

Философ Давид Анахт учился и преподавал в Александрии, вернулся в Армению в зрелом возрасте. Есть вероятность, что его армянские тексты являются переводами с греческого, на котором Давид собственно писал. Это предположение подтверждается их стилистикой, весьма похожей на стиль армянских переводов Аристотеля и Порфирия. Главная из дошедших до нас четырех книг Давида – «Определения философии», заложившая основы армянской философии как профессиональной дисциплины.

Анания Ширакаци явился основоположником естественных наук среди армян. Учился и работал в Трабзоне (Трапезунде), где оставался восемь лет. В 661 году он вернулся в Ширак. Хотя он и стремился согласовать свои научные положения с Библией, но подвергался гонениям со стороны духовенства, его труды долгое время были запрещены. Занимался математикой (известны его арифметические таблицы), астрономией, метеорологией, географией (в частности, разделял представление о земле как круглом шаре). Ввел традицию обозначения чисел буквами армянского алфавита. Созданный им атлас «Ашхарацуйц», на котором представлены Европа, Африка и Азия, является важным источником сведений об Армении своего времени.

При всей значимости трудов вышеназванных авторов их роль в формировании новой армянской идентичности не была центральной.

Наиболее значимыми здесь были тексты, напрямую относящиеся к трем вышеназванным составляющим новой триединой парадигмы идентичности – христианство, письмена, Аварайр, а также конституирующий труд отца армянской историографии Мовсеса Хоренаци.

Феномен Агатангелоса

Один из наиболее ранних текстов, дошедших до нас на армянском языке – *Агатангелос*. Содержание книги составляют армяно-персидские войны, но основная часть посвящена жизни Григория Просветителя. Автор книги в предисловии к ней сообщает, что он римлянин, знающий греческий язык, был секретарем царя Трдата III и написал армянскую историю по его приказу. Считается историком 4-го века, был переведен на армянский язык в 5-м веке. Примечательно, однако, что название книги, которое наличествует только в армянской версии и состоит из двух греческих слов *агафон* и *ангелос*, не обязательно должно быть интерпретировано как собственное имя автора. Его буквальное значение – *благой посланник*, вполне согласуется с названием *христианской благой вести*, собственно *Евангелия*. При этом можно прислушаться к мнению Николая Марра, который рассматривал книгу как совокупность бытующих в народе историй о жизни Григория Просветителя, объединенных самим Месропом Маштоцем под общим названием «Агафангелос». Если даже это версия не соответствует действительности, это не отменяет факта, что один из первых памятников армянской письменности представляет *Житие Григория Просветителя*, христианизировавшего Армению, и этот памятник называется *Благой вестью*. Таким образом, рядом с общехристианской благой вестью, повествующей о деяниях Иисуса, принесшего человечеству христианство, армяне поставили свое национальное «Евангелие», повествующее о деяниях Просветителя, принесшего христианство армянскому народу.

Житие Маштоца

Аналогом к житию Григория Просветителя является *Житие Маштоца*, написанное *Корюном*, самым младшим из первого поколения учеников Месропа Маштоца.

Еще одно Житие: О Вардане и армянской войне

Если даже согласиться с мнением (Роберт Томсон), что *история Егише* является более поздней переработкой части Истории Газара (Лазаря) Парпеци, повествующей о войне Варданидов, по своему эмоциональному накалу, идеологическому и символическому воздействию на современников и грядущие поколения текст Егише, изложенный в жанре *жития святых*, находится вне конкуренции. Такое же символическое значение приобрело имя самого Егише – предположительно одного из самых молодых учеников Саак-Месроповской школы, прошедшего обучение на Западе, а после разгрома восстания Варданидов удалившегося в отшельничество – сначала в одной из пещер в земле Мокац, затем в области Рштуняц, в небольшой пещере у моря.

Отец всех грамматик

Свой титул *Отца всех грамматик (всех книжников)* – *Кертюгаайр*, Мовсес Хоренаци получил за свою *Историю Армении*, которая в отличие от хроник предыдущих историографов, впервые представила всю историю армянского народа – от происхождения до современных ему событий, с использованием около 40 источников, в том числе и устных народных преданий, с хронологическим, а иногда и синхроническим изложением исторических событий. Элемент синхронизма указывает на стремление Хоренаци осмыслить историю армянского народа в сравнении с историей других народов, в контексте мировой истории, с привлечением критически осмысленных библейских и греческих сказаний. Хоренаци был одним из ярчайших представителей эллинизма в Армении, идеологически обосновывающим преимущества рациональной греческой культуры перед ассирийской, для которой законом было следование обычаям предков. Несколько неожиданным может показаться отсутствие у Хоренаци упоминания о войне Варданидов, что впрочем можно объяснить противоречиями между нахарарским домом Мамиконянов и Смбатом Багратуни, под патронажем которого Хоренаци написал свою *Историю*.

4. Армяне как текстуальная нация

Известно, что «священные тексты» играют особую роль в жизни некоторых народов, которые принято называть *текстовыми сообществами*. В этом плане наиболее характерны примеры «людей Книги» –

евреев, ориентирующихся на Тору, Пятикнижие Ветхого Завета, а также мусульманских общин, для которых источником традиции является священная книга ислама Коран. В обоих случаях значимыми являются не только исходные тексты, но и их многочисленные интерпретации и с переинтерпретации.

Имея в виду особую роль представленных выше текстов армянского Золотого века в формировании национального самосознания, есть все основания характеризовать армян как «текстовую общность», согласившись с мнением Хачика Тололяна о том, что в случае армян речь идет не об одном центральном тексте, а о совокупности различных текстов, как устных, так и письменных. Нет сомнения, что среди текстов, составляющих многовековую армянскую традицию, важны прежде всего документы, говорящие о принятии армянами христианства в качестве государственной религии (Агатангелос, Хоренаци), создании собственной письменности и литературной традиции (Корюн, Хоренаци), а также о готовности защищать эти приобретения национального духа против врага ценной своей жизни на поле боя (Егише, Парпеци). При этом эмоционально притягательное поле трех *житий* (Григория Просветителя, Маштоца и Варданидов) дополняется рациональным и генерализирующим изложением истории Армении у Хоренаци, формируя некий *политекст национальной идентичности*.

Нетрудно заметить, что составляющие этого *политекста* не только дополняют друга друга, но и взаимно отталкиваются. В этом контексте наиболее существенным является противоречие между мировоззренческими установками Мовсеса Хоренаци и Егише. Если первый стремится осмыслить и определить армянскую идентичность через ее отнесенность к большому миру всеобщей истории, то второй предпочитает самоопределение через противопоставление *другому*. Коллизия, безусловно не нова: в библейской истории ей соответствует, например, оппозиция между открытым внешнему миру Авраамом и предпочитающим противопоставление и исход Моисеем. В армянской истории борьба между противоположными установками Хоренаци и Егише далеко пережила их создателей и до сих пор продолжает определять содержание дебатов, касающихся проблем национальной идентичности.

Развертывание парадигмы

1. Между имперским функционализмом Византии и родовым консерватизмом Ирана

Первый раздел Армении между Римом и Сасанидским Ираном можно назвать *парадигматическим*, имея в виду, с одной стороны, качественно отличное социально-политическое и культурное влияние двух империй на подчиненные им части Армении, с другой – *повторяемость* ситуации разделенности страны между разнокультурными империями, что составляло одну из особенностей армянской истории на протяжении многих веков.

Вторым воспроизведением той же парадигмы, имевшим не только геополитическое, но и большое культурное значение, явился раздел Армении в между Византией и Ираном в 591 году, последовавший за двадцатилетней войной двух империй.

В результате Армения оказалась между Сциллой *имперского функционализма* Византии и Харибдой *родового консерватизма* Ирана.

Ситуация в Западной Армении была во многом обусловлена реформами императора Юстиниана (527-565), которые, конечно же, не были направлены против армян, а были связаны с необходимостью трансформации административной системы Византийской империи и имели целью искоренение коррупции, продажи должностей и других пороков. Однако в результате введения функционального единообразия на всей территории стороны традиционные социальные структуры армян, такие как *нахарарские дома*, утратили свое значение. Ощутимую роль в этом процессе сыграла отмена майората, что привело к дроблению собственности и ее частичному переходу в византийские руки. Были упразднены армянские военные образования, альтернативой которым стала служба в византийской армии. Армянская феодальная аристократия превратилась в служащий класс, а ее главные представители были поглощены имперской бюрократией.

Это привело к оттоку армянского населения с исконных национальных земель в центр империи. Началось также движение в сторону соседних стран, Черного и Средиземного морей. Результатом явилось образование в этих регионах значительного армянского элемента, послужившего впоследствии основой для создания армянского Киликийского госу-

дарства. Уезжали лучшие, ядро армянской знати сосредоточилось в Константинополе, пополнив собой византийскую правящую элиту. Очевидное противоречие заключалось в том, что армянская знать укрепляла империю, угнетающую ее родину.

Чтобы понять своеобразие *положения Восточной Армении*, оказавшейся под властью Ирана, необходимо учесть, что Армения всегда находилась в одном культурном мире с персами. Иран не проявлял поползновений к изменению социально-политического уклада Армении. Внешняя зависимость страны сочеталась с внутренней независимостью и тем самым обеспечивалась самобытность страны.

Именно в Восточной Армении проявилась такая специфическая форма организации армянского общества, как *Нахарарутюн*, возникшая во время царствования династии Аршакуни (Аршакидов). Система *нахарарутюн* сформировалась в результате разложения патриархальных структур, но в то же время довела до *non plus ultra* пирамидальную, по сути, «семейную» форму организации княжеских домов, напоминающую феодализм Западной Европы. О внутренней связи нового феодального строя с патриархальным свидетельствует тройственное название глав княжеских родов: нахарар (политический аспект), танутер (хозяйственный), нахапет (семейно-патриархальный). Нелишне знать, что в современном армянском языке слово нахарар используется для обозначения министра.

Важно отметить, что нахарарская система обусловила также специфику армянской церкви. Если в византийской части Армении она остается в русле общецерковной жизни, то в Восточной Армении церковь становится специфически национальным образованием, повторяющим организацию феодального нахарарского дома. Это была политическая структура, значение которой измерялось не только (не столько) ее христианским содержанием, сколько ее феодальным устройством, что послужило основой изоляции Армянской церкви от мировой. Отказ от участия в Халкидонском Вселенском Соборе произошел на основе иерархических проблем: упразднение Константинополем Эфесского и Кесарийского престолов вызвало опаску и негативное отношение Армянской церкви. Влиянием нахарарского порядка объясняется также и принцип наследования церковных санов, который был совершенно непонятен императорской церкви Византии.

Принцип наследования сыграл значительную роль также в трансформации светских структур. Если в византийской Армении отмена майората по сути привела к ассимиляции нахарарских домов, то в восточной части страны ослабление майората должно было обусловить дальнейшую дифференциацию феодального строя. С победой принципа равенства над майоратом происходит раздел феодальной вотчины между так называемыми *сепухами*, в число которых входили все члены нахарарского дома, кроме его главы (братья, сыновья, племянники, родственники). Отделившись от рода, сепухи переходят на службу к более могущественным князьям, начинается формирование института вассалов. Важным выражением сути нового общественного слоя – «сепухской свободы», становится специфический тип отношений собственности. Примечательно, что для выражения значения собственности в армянском языке используется слово *сепаканутюн*, прямо отсылающее к сепухскому переделу собственности.

Внешнеполитические обстоятельства, а также ожесточенное сопротивление нахараров остановили развитие института «сепухской свободы».

К сожалению, в армянской истории часто решающую роль играли не внутренние, а внешние обстоятельства. Так и в этом случае – впереди было арабское нашествие.

2. В контексте арабского мира

Сложные, внутренне противоречивые отношения с арабами нашли своеобразное выражение в армянском национальном эпосе «Сасунские удалцы», отражающем борьбу против арабских захватчиков. Парадоксальным элементом этого эпического памятника являются отношения родства, воспроизводимые в разных поколениях его героев. Так, основоположники сасунского рода Санасар и Багдасар, чудесно рожденные армянской царевной от водного начала, являются пасынками египетского халифа. Сын Санасара, Мгер Старший, победив в поединке потомка халифа Мсра Мелика Старшего, согласно своей клятве позаботиться о семье погибшего, отправляется в Мсыр. От его семени жена Мелика рождает сына – Мсра Мелика Младшего. За рождением наследника Мгера Давида, следует смерть его обоих родителей, вследствие чего сироту Давида

выкармливают жена Мелика Старшего и мать Младшего Исмиль хатун. Таким образом смертельные враги – араб Мсра Мелик и армянин Давид Сасунский оказываются сводными, а также молочными братьями. Близка к этой истории связь Давида с хозяйкой Хлата, от которой рождается дочь, в конечном счете убившая его из лука. Все эти перипетии делают очевидным, что в антагонистических отношениях с арабами присутствует также элемент позитивного взаимодействия, культурной контаминации, если не симбиоза, свидетельствующий о долгом периоде совместного проживания на одной территории.

Специфическим образом эпоса является Кери (дядя) Торос – вечный персонаж, нестареющий опекун и хранитель всех четырех поколений его героев. Примечательно, что его прототипом был князь Теодорос Рштуни, назначенный иранцами спарапетом (военачальником) в 628 году и марзпаном (наместником) с 634 года. После того, как 630-х и 640-х годах Арабский халифат сверг Сасанидское государство, разгромил византийцев и установил свое господство на Ближнем Востоке, Теодорос Рштуни объявил о своей независимости в 639 году, объединив с помощью нахараров подвластные Византии армянские земли. В 652 году он заключил выгодный мир с арабами, признал их верховенство и получил полную внутреннюю автономию. Одной из причин заключения мира с арабами были также напряженные богословские споры с византийцами. Этот момент заслуживает специального упоминания. Весьма часто конфессиональные разногласия между христианскими государствами приводили к большим трениям, чем сосуществование фундаментально различных религий, как правило равнодушных друг к другу. Обстоятельство, хорошо знакомое также из российской истории, формирующейся между христианским Западом и мусульманским Востоком.

В 701 году была образована административная единица Арминия. В 705 г. арабы вероломно сожгли группу мятежных армянских нахараров, приглашенных на переговоры, после чего сопротивление армян резко снизилось (символична дата – 24 апреля, ровно за 1210 лет до начала депортации из Константинополя и последующего уничтожения цвета армянской интеллигенции, условно считающегося началом Геноцида армян в Османской империи). В новых обстоятельствах в 719 году халиф Омар предоставил Армянской церкви некоторые привилегии и свободу

вероисповедания (в отличие от навязывания халкедонитства византийцами). Армянские нахарары вернули себе свои владения и права. После подавления мятежа ряд нахарарских домов (Мамиконяны, Камсараканы, Аматыни, Рштуни, Гнуни и др.) ушел с политической арены или переселился в Византию. Чтобы сохранить рычаги влияния, арабы покровительствовали некоторым другим нахарарским родам, прежде всего – Багратуни (Багратиды). Укрепились и нахарарские дома Арцруни и Сюни.

3. На пути к развитому феодализму (государство Багратидов)

Багратуни, пользуясь ослаблением халифата, установили свою власть на значительной части Армении в конце VIII – начале IX веков. Аббасидский халифат, находящийся на грани распада, был вынужден даровать Ашоту Багратуни титул князя князей, с которым он стал почти независимым, уплачивая Аббасидам небольшую дань. Так была восстановлена армянская государственность. В 875 году армянские нахарары признали Ашота Багратуни армянским царем, и император Василий I установил с ним тесные отношения. Изгнание в 875 году арабского наместника Ахмада из страны положило конец 200-летнему правлению арабов. При этом тесные контакты с арабами сохранились, о чем свидетельствуют, в частности, вкрапления небольших арабских амиратов в мозаику локальных армянских царств Багратидской Армении.

Наряду с Багратидским возникли и другие царства и княжества, признавшие главенство Багратуни. Основные из них: Васпураканское царство рода Арцруни (908–1021), Таронское княжество (826–967), княжества Арцаха (IX–XVI вв.), Карсское (Ванандское) царство (963–1065), царство Кюрикидов (Лори или Ташир-Дзорагет, 966–1118 гг.), курапатство Тайка (коротко), Сюникское царство (987–1170). Мозаика локальных государственных образований вполне воспроизводила классическую структуру феодального общества.

Расцвет царства Багратуни приходится на вторую половину 10 века. В 961 г. Ашот Третий Милостивый, царствовавший в Ани, был провозглашен царем царей (шахиншахом). Государство Багратидов имело армию численностью до 100 000 человек (кавалерии и пехоты).

Армения вступила в период развитого феодализма. В городах (Двин, Ани, Карс, Карин, Ерзнка и др.) сформировались новые социальные слои. Крупные землевладельцы отдавали часть своих территорий

сельским общинам, получая дополнительный доход, а на остальной части вели собственное хозяйство. Произошло расслоение крестьянства, включая закабаление его части. Ведущие ремесла – кузнечное, оружейное, ковроткачество, резьба по дереву, горное производство. Развивается торговля, некоторые города становятся крупными центрами транзитной торговли.

Этот период был озарен сиянием двух жемчужин: города тысячи церквей и крупнейшего торгового центра Ани (столицы Багратуни) и величественной островной крепости Ахтамар (столицы Арцруни на озере Ван).

4. Павликиане: какие же это армяне? Тондракийцы: армянская «реформация»?

О многообразии и противоречивости общества средневековой Армении свидетельствует распространение социально-религиозных движений *павликианцев* и *тондракийцев*. Первое возникло в середине VII века в Западной Армении, распространилось на востоке Византийской империи и проникло в Восточную Армению, второе возникло в 830-е годы севернее озера Ван, в районе вулканической горы Тондрак и получило распространение во всей Восточной Армении. В контексте интересующей нас проблемы национальной идентичности мы остановимся только на различии интерпретаций этих движений в советской армянской и постсоветской историографии. Если в первой оба движения рассматривались как крупнейшие проявления социального протеста угнетенных слоев общества, облеченные в религиозную форму, то в независимой Армении преимущество получила точка зрения Церкви, рассматривающей их в качестве еретических сект, направленных против канонической церковной традиции. При этом некоторыми историками ставится под сомнение даже армянское происхождение павликианского движения, которое, согласно их версии, возникло на базе византийской проблематики и было перенаправлено в Армению с целью ослабления армянской церкви. Не избежала крайностей и другая партия. Так, в советско-армянской историко-философской литературе (В. Чалоян) тондракийское движение, возникшее на стадии первоначального накопления капитала, по аналогии с восстанием Томаса Мюнцера рассматривалось как прообраз европейской

Реформации. Очевидно, что истина находится посередине. Отголоски павликианского движения мы находим, в частности, в народной сказке «О попе Слике», в лубочной форме высмеивающей церковную догматику, о серьезности воздействия тондракийских идей свидетельствует масштаб их идеологических противников: крупнейших мыслителей армянского средневековья философа и воина Григория Магистра Пахлавунни и поэта и теолога Григора Нарекаци. Очевидно, однако, что подобные движения свидетельствуют о внутренних противоречиях общества, что в конечном счете снижает его способность противостоять внешней агрессии.

5. Исход

Исчезновение государства Багратидов с исторической арены сопровождалось обстоятельствами, знаковыми с точки зрения трансформации армянской национальной идентичности. Очевидно недалёковидной оказалась политика Византии, которая перед лицом продвижения на запад турок-сельджуков не только не сумела разглядеть в этих полчищах опасность для себя, но и постаралась воспользоваться ситуацией для овладения территориями Багратидов. С другой стороны, однако, столь же близорукой оказалась армянская сторона, понадеявшаяся на покровительство культурно и религиозно близкой Империи.

Византийская экспансия осуществлялась на основе территориальных обменов: армянским властителям предлагалось сдать собственные владения в обмен на аналогичные территории в глубине империи. Таким образом, во второй половине X века Византия получила Тарон, Тайк, Васпуракан и предъявила свои претензии на Ани-Ширакское царство. Властитель Васпураканского царства Сенекерим-Ованнес, сдав в 1021 году свои владения византийцам, взамен получил Себастию. Все его владения, кроме монастырей, перешли к византийцам. Гагик Аббасян из Карса передал свое царство Византии в 1065 году и переселился в Малую Азию (Цаминдав). Царь Ованес-Смбат Багратуни в 1022 году завещал свое царство империи, получив тем самым двадцать спокойных лет правления вплоть до своей смерти в 1042 году. В том же году византийские войска осадили Ани, но армянская армия под предводительством спартапета Ваграма Пахлавунни нанесла им поражение. Вступивший на престол

Гагик II (1042–1045) сначала сопротивлялся захватчикам, но затем был вынужден в Константинополе передать императору Константину Мономаху Ани, получив взамен города Калон-Пегат и Пизу в Каппадокии.

Необычным следствием этой, казалось бы, хитроумной, но на самом деле губительной для самой метрополии политики явилась эмиграция армянской знати в глубь Византийской империи. Необычным это обстоятельство было потому, что речь шла не просто об эмиграции населения, а об *исходе самих феодальных структур власти*. Неожиданным его следствием оказалось возникновение армянского «государства-эмигранта» в Киликии.

Не заботясь о том, что практическая ликвидация армянских государственных образований оголяет границы самой империи, Византия также отказалась от услуг армяно-грузинского Иверийского корпуса, заменив его наемниками.

Нашествия сельджуков начались в 1016 году и стали катастрофическими после того, как 16 августа 1064 года ими был завоеван и разрушен город Ани, уже находившийся под контролем Византии. Чтобы предотвратить продвижение сельджуков, византийский император Роман IV Диоген вошел в Армению с большой армией, включавшей в себя также мусульманских наемников, ожидаемо перешедших на сторону соперника. 19 августа 1071 года он потерпел под Маназкертом сокрушительное поражение, принципиально изменившее исторический баланс сил между Западом и Востоком.

К 1092 году византийцы признали власть турок-сельджуков над всей Малой Азией. Турки стали селиться на армянских землях. Только Лори, Сюник, Сасун и некоторые другие области продолжали сохранять относительную независимость еще около столетия.

6. Империя и мы: уроки истории

Для понимания сомнительности стратегии армян, оказавшихся в клещах между Византией и сельджуками, показательна амбивалентная, в некотором роде трагическая фигура католикоса Петроса I Гетадарца, подписавшего от имени царя соглашение с императором Василием II о передаче Ани империи. По возвращению из Византии он был обвинен в предательстве государственных интересов, отлучен от престола и сослан

в имение Григора Пахлавуни. На престол был призван представитель антивизантийской партии Диоскорос Санаинский. Многими современными армянскими историками деятельность католикоса Петроса до сих пор рассматривается как предательство, хотя весьма вероятно, что ему, как убежденному стороннику христианской Византии, передача Ани виделась единственным возможным спасением для государства, но прежде всего для Армянской церкви. Примечательно, что армянская церковь так и не признала антивизантийца Диоскороса, отказавшись внести его в официальный список армянских католикосов, а вернувшийся вскоре на престол Петрос был объявлен святым, способным поворачивать вспять движение рек (Гетадарц – обращающий реку). С другой стороны, известно, что сам католикос, встретившийся с очевидным недоверием византийских властей, как и его соратник Вест Саргис, раскаивались в продвижении «византийского проекта», в конечном итоге приведшего к коллапсу армянской государственности.

Большой разрыв (разрушение парадигмы)

1. Под сельджуками

При турках-сельджуках общественная жизнь и экономика Армении пережили серьезный упадок. Их правление отличалось от арабского и персидского тем, что последние правили извне, тогда как турки-сельджуки основали свои кочевые феодальные дома в самой Армении, вытесняя армянские нахарарские дома. В результате, определенная часть нахарарских родов была вынуждена эмигрировать из страны. Однако власть сельджуков оказалась короткой. После смерти султана Меликшаха I в 1092 году государство Сельджуков начало разрушаться, распавшись на ряд самостоятельных княжеств, эмиратов и меликств.

2. Армяно-грузинская интермедия

XII-XIII века прошли под знаком армяно-грузинского военного сотрудничества. Главной действующей силой с армянской стороны в этом процессе был род Закарян. Царица Грузии Тамара (1184–1213) назначила Саргиса Закаряна амирспасаларом (командующим военными силами) в 1185 году. Армянскими войсками командовали сыновья Саргиса

Закаре и Иванэ. Благодаря союзу с грузинами, Закаридам удалось освободить большинство армянских территорий. Было создано практически самостоятельное государственное образование, в которое вошли город Двин, районы Лори, Ширак и другие. Освобожденному Ани был возвращен статус столицы. Закаряны позиционировали себя как правопреемники Багратидов, сохранив за собой их титул.

В период царствования Закарянов было восстановлено хозяйство, получили развитие ремесла, торговля, городская жизнь, распространилось товарное производство, расцвел торгово-ростовщический капитал. В крупных городах (Ани, Двин, Карс) существовали кустарные хозяйства. Полному освобождению и дальнейшему развитию Армении помешали монгольские нашествия, начавшиеся в первой половине XIII века.

Деятельность Закаридов наглядно выявила большой потенциал возможного армяно-грузинского содружества. К сожалению, не во все периоды истории этот потенциал использовался в полной мере. Отношения армян и грузин всегда были лояльными и часто дружественными, но не всегда были ориентированы на совместное использование открывающихся исторических возможностей, омрачаясь соперничеством и поверхностными амбициями. Достойным ответом на извечное стремление двух наций на некое национальное превосходство относительно друг друга было бы ироничное замечание Гете: *«Эти немцы странные люди. Они постоянно спорят о том, кто из нас более велик: я или Шиллер. Им бы радоваться, что у них есть два таких парня».*

3. Монголы

Монгольские племена под предводительством Чингисхана вторглись в Армению во втором десятилетии 13 века. К середине 13 века основные территории Армении были завоеваны. В соответствии с новым административно-территориальным делением, часть Армении оказалась в вилайете Гюрджистана (Грузии), часть в вилайете Великой Армении (Мец Айк). В первом вилайете некоторые нахарарские дома сохранили относительную самостоятельность. Особую роль здесь сыграл Аваг Закарян, которого монгольский правитель Чармаган, учитывая его влияние при грузинском дворе и среди армянских князей, отправил к Великому хакану. Получив обратно свои владения, Аваг приобрел превосходящее

положение по отношению к армянским князьям и рассматривался как главнокомандующий армяно-грузинского войска, поступившего на вооружение монголов. (Историческая параллель с Великим князем московским Иваном Калитой, сыгравшим подобную роль на Руси, здесь очевидна). Некоторые другие нахарары, в частности, хаченский владыка Хасан Джалал и сюникские Орбеляны, используя свои связи с монгольской верхушкой (Хасан Джалал был близок к Бату-хану (Батью) Золотой Орды, а сюникский князь к Мангу-хану), получили относительную независимость и были назначены правителями.

Несмотря на отдельные примеры сотрудничества, монгольское владычество привело к существенному ослаблению армянских нахарарских домов. Последние потомки Закаряннов исчезли с Ани-Ширакской сцены в 60-е годы XIV века. Еще более сильный удар нанесли походы Тамерлана (1335–1405).

Монгольское правление радикально затормозило политическое, экономическое и культурное развитие Армении. Многие города превратились в руины или незначительные поселения. Развитый феодализм уступил место примитивным раннефеодальным отношениям. Упадок длился столетия.

В оценке результатов монгольского ига слова араба Хамдаллаха Газвини – *«нет сомнений, что если даже в течение грядущей тысячи лет не произойдет еще одной катастрофы, последствия монгольского владычества будет невозможно исправить, и мир не вернется к прежней мощи, присущей ему до этих событий»*, – перекликаются с известными словами Алексея Константиновича Толстого: *«...когда я думаю о красоте нашей истории до проклятых монголов..., мне хочется броситься на землю и кататься в отчаянии...»*

Рассеяние как ответ

Рассматривая те или иные исторические ситуации в терминах концепции *вызова и ответа* Арнольда Тойнби, мы вынуждены учитывать также, что вызов, с которым сталкивается общество, может быть настолько разрушительным, что рациональный ответ национальных элит, стремящихся к внутренней трансформации собственного общества,

будет невозможен. В подобном случае единственным выходом из положения может оказаться *исход*. Такой исход мы наблюдали в период гибели государства Багратидов под сдвоенным ударом враждебных сельджуков и «дружественной» Византии, что привело к переселению значительной части армянского населения в глубь Византийской империи, в области Малой Армении и Киликии. Монгольская оккупация еще более усугубила положение, дав толчок для очередного рассеяния.

Вопрос, который возникает по этому поводу, следующий: может ли *рассеяние* рассматриваться в качестве адекватного ответа на вызов истории, позволяющий найти конструктивный выход из ситуации, или это просто проявление *резигнации*, за которой неизбежно следует разрушение национального организма? Ниже рассмотрим некоторые формы *конструктивного рассеяния*, приведшие к качественному обновлению национального *modus vivendi*.

1. Государство-эмигрант

Армянское царство Киликия было создано армянами, переселившимися в Киликию в результате нашествий турок-сельджуков. Основа была заложена в 1080 году князем Рубеном, давшим начало династии Рубинянов. В 1198 году, с коронацией Левона II, Киликийское армянское княжество стало царством. В 1226 году престол перешёл к династии Хетумянов. Армянское Киликийское царство просуществовало до 1375 года, когда египетские мамлюки захватили столицу Сис. Таким образом, Армянская Киликия, явилась одним из наиболее долговечных армянских государственных образований (около 300 лет), уступая только царству Аршакидов и ощутимо опережая по длительности Арташесидов и Багратидов. Своеобразие ее развития во многом способствовало обновлению национального мышления. Два особенно важных момента, непосредственно связанных с трансформациями национальной идентичности, представлены ниже.

А. «Экстатическая» встреча армян и Европы в Киликии.

Слово «экстатический», употребленное в подзаголовке, не несет оценочной или эмоциональной нагрузки. Оно просто призвано напомнить, что прямое соседство армянского государства с европейскими

государственными образованиями было возможно лишь при условии их обоюдного выхода за привычные пределы своих стран (экс-стазис). Если армянская Киликия возникла в результате массового исхода из Багратидской Армении, то западноевропейцы появились в Малой Азии в результате крестовых походов, начало которым положил папа Урбан II осенью 1095 года. В результате последующих военных действий до 1099 года были созданы Эдесское графство, Антиохийское герцогство, графство Триполи, а также Иерусалимское королевство, по отношению к которому остальные три находились в вассальной зависимости.

Сотрудничество Рубинянов с крестоносцами носило разнообразный характер – от военного союзничества до матримониальных связей. Благодаря благоприятным обстоятельствам Киликийское княжество существенно расширилось и укрепилось. Особую роль сыграли контакты Левона II (1187–1219) с императором Священной Римской империи Фридрихом I Барбароссой, вошедшим в Киликию в 1190 году с войсками Третьего крестового похода. За помощь, оказанную крестоносцам, Левон получил согласие Барбароссы признать Киликийскую Армению царством. Несмотря на неожиданную гибель Барбароссы, обещание было выполнено. Во время нового крестового похода, организованного в 1196 году, по поручению нового императора Генриха VI кардинал Майнца Конрад Виттельсбах вручил Левону царскую корону. Права Левона были вынуждены признать также византийский император Алексий III Ангел. 6 января 1198 года в городе Тарсоне Левон II был провозглашен царем всех армян, получив титул *рекса*. Государство Левона было организовано по западной модели. Должности и титулы были заимствованы у запада: констебль, гундстебль, бароны, рыцари и т. д. Действовали суд, налоговая система, торговля подчинялись определенным правилам.

Б. Уроки киликийской “Realpolitik”

Присутствие государств крестоносцев в регионе явилось всего лишь одним из факторов, обусловивших расцвет и относительно долгое с исторической точки зрения существование Киликийского царства (около 300 лет). Основной причиной послужило многообразное геополитическое окружение, включающее в себя, наряду с западноевропейцами, также Византию, сельджукский султанат Рума, монголов, мамлюкский

Египет. Это уникальная констелляция, дополненная контактами со вторым армянским государственным образованием, княжеством Закарянов, дала возможность осуществления многовекторной внешней политики, исходящей из прагматического учета баланса разнонаправленных сил.

Киликийская “Realpolitik” стала доминирующей во время правления Хетума I (1226–1269), когда династия Рубинянов сменилась династией Хетумянов. В основу новой восточной политики было положено сотрудничество с монгольским государством, которое к тому времени простиралось от Средней Азии до Ближнего Востока, включая Месопотамию и Сирию. Царь Киликии Хетум в 1253 году, благодаря посредничеству Авага Закаряна, посетил Великого Хакана в столице монголов Каракоруме. Примечателен маршрут Хетума (инкогнито через враждебные Киликии княжества, встреча с Бачу-ноином в Карсе, остановка в Варденисе, современная Армения, у князя Курда Вачутяна, через Дербент к реке Итиль, тюркское название Волги, во владения Бату и его сына Сартаха, переправа через реку Айех, нынешний Яик, к местности Ор, срединной между владениями ханов Бату и Мангу, переправа через реку Ертыч, нынешний Иртыш, в страну Найиман, в Татарстан, Каракорум, где и произошла встреча с Мангу ханом), свидетельствующий о вступлении армянского царя на будущую территорию Российской империи. Нелишне вспомнить, что всего лишь за пять лет до Хетума, в 1248 году, Каракорум посетил Великий князь Александр Невский, также заключивший союз с монголами. Хетум подписал договор о военной взаимопомощи с монголами. Были предоставлены привилегии армянским купцам, армянские церкви и монастыри были освобождены от налогов. Хетум и его войска оказывали помощь монголам при взятии Алеппо и Дамаска в 1259–1260 годах.

Союз с монголами, который помог Хетумянам противостоять давлению мамлюков Египта, а также предшествующая ему восточная политика князя Млеха являлись образцовыми проявлениями политического прагматизма. Однако радикальное изменение геополитической ситуации сделало невозможным дальнейшее существование Киликийского царства. В XIII–XIV веках монголы приняли ислам, государства крестоносцев исчезли с карты Малой Азии, оставив одинокую Киликийскую Армению в мусульманском море один на один с мамлюками. После ряда набегов,

в 1375 году мамлюки захватили Сис, положив конец трехсотлетнему существованию Киликийского армянского государства.

Падение Киликийского армянского царства привело к второй после падения Анийского царства Багратидов волне *рассеяния*, обусловившей формирование широкомасштабной армянской Диаспоры и предшествующей *великому рассеянию*, вызванному элиминацией Западной Армении в результате Геноцида армян 1915 года.

2. Темные века: разрушение социальных структур

Власть туркменских племен Кара-коюнлу и особенно Ак-коюнлу, под которую подпала Армения в XV веке, после правления монголов, привела к дальнейшему распаду социальных структур.

Было ужесточено налоговое бремя, введен институт «Бейт ул Мал», согласно которому имущество христиан, отказывающихся принять ислам, конфисковалось. В результате, многие дворяне исламизировались, чтобы сохранить свои имения, другие либо превратились в мелких землевладельцев, либо, переведя свою собственность в капитал, переквалифицировались в торговцев. Поскольку крупное землевладение допускалось только в форме монастырского землевладения, потомки армянских феодальных домов «дарили» монастырям оставшуюся часть своих владений, а сами принимали духовный сан, тем самым гарантируя себе право распоряжения своей же собственностью. Этот процесс привел к образованию нового сословия *священников-феодалов*, к которым начало изменяться обращение «господин-владыко» (парон-тер).

«Переквалификация» нахараров в купцов и священников привела к радикальной трансформации социальной структуры армянского общества, выразившейся в фактической элиминации его политической составляющей. Именно этот трагический сдвиг имел в виду историк Николай Адонц, констатируя:

Конец политической свободы в Армении наступил не с падением царских династий Аршакуни и Багратуни, а с уничтожением нахарарских домов во время монгольского нашествия.

3. Возникновение торговой диаспоры

Как в Киликии, под влиянием итальянского капитала армянские *бароны* превращаются в *паронов* (господ), так и в Центральной Армении

господа заменяют *нахараров*. Аристократия земли и денег вступает на место аристократии крови. При этом важно, что именно *рассеяние* позволило армянскому купеческому капиталу, в отличие от персидских, арабских или турецких аналогов, ограниченных границами одной страны, вступить в контакт с европейским капиталом и подвергнуться его конституирующему влиянию. Здесь мы имеем дело еще с одной «экстатической встречей», на этот раз случившейся благодаря *выходу армянской торговли* за пределы своей страны. Результатом стал феномен армяно-индийского торгового капитала, возникший в 16-м веке и продлившийся до 19-го, который явил поразительный пример самоорганизации / внутренней реорганизации общества, найдя свой *собственный ответ* на исторический *вызов рассеяния*.

А. От капитала ходжей к армяно-индийскому торговому капиталу

История начиналась в XVI веке с небольшого автономного торгового поселения Джульфа в долине реки Аракс (вблизи нынешней Нахичевани), управляемого армянскими купцами-«ходжами». Большую роль в его расцвете сыграло географическое положение: оно связывало Средиземноморскую Азию, Иран с восточным бассейном Черного моря и большими дорогами Кавказа. Второй этап связан с усилиями иранского шаха Аббаса Первого, в 1603 году насильно переселившего общину ходжей в Иран с целью стимулирования иранской торговли. Джульфа, перемещенная в Исфахан, под названием *Нор Джуга* (Новая Джульфа) становится опорным пунктом и колониальной столицей армянских ходжей. Важнейшим третьим этапом стало движение армянских купцов-ходжей в Индию, при котором совмещались сухопутные и морские пути. До моря добирались караванами, оттуда на кораблях в Индию, а затем снова двигались по сухопутным путям для переброски товаров в разные части Индии. Основным конкурентом армянских купцов стала английская Ост-Индская компания. Конкурентным преимуществом армянских купцов в споре с могущественной компанией явилось то обстоятельство, что армянские ходжи лучше англичан справлялись с сухопутным развозом товаров внутри Индии. В 1688 году был подписан договор между англичанами и ходжами, которых представлял Ходжа Панос. Лоббистские связи

ходжей с местными властями внесли свой вклад в основание англичанами нового города Калькутты. Сотрудничая с английским капиталом, капитал ходжей становится мореплавательским и приобретает новые качества. В XVIII веке он преобразуется в армяно-индийский торговый капитал.

Другим направлением торговой деятельности армянских ходжей стала Россия. Волга напрямую связывала Персию с дорогами, ведущими в Европу через Каспийское море. Опорным пунктом служила армянская купеческая колония Астрахани, откуда купцы, на пути в Западную Европу, следовали в Москву, Новгород, Архангельск.

Б. «Джюльфа» как сетевая социальная структура.

Текстуальная нация – 2

В результате трехэтапного развития (Джуга, Новая Джуга, Калькутта), возникает новый для армян феномен: торговая диаспора, представляющая собой социальную среду, качественно отличную от нахарарской структуры средневекового армянского общества.

Эта сетевая структура курсирующих на огромных расстояниях суши и моря купцов представляла собой *безгосударственное общественное образование* (stateless social formation – С. Арсланян), устойчивость которого обеспечивалась особыми стратегиями выживания, выработанными в процессе развития сообщества ходжей.

Наиболее важной из стратегий была система письменной коммуникации (договоров, векселей, поручительств, рекомендательных и бытовых писем), посредством которых передавалась информация и поддерживалась связь между купцами. Источник, на основании которого стало возможно судить о содержании этой многообразной и разнокачественной системы общения, сам по себе уникален и многое говорит о специфических жизненных обстоятельствах этого сообщества. Речь идет о португальском судне «Санта Каролина», зафрахтованном армянским купцом для перевозки торгового груза и захваченном англичанами в качестве военного трофея. Длительная судебная тяжба между хозяином груза и англичанами закончилась в пользу последних, к вящей радости будущих историков, уже в наши дни получивших доступ к большому массиву писем, найденных на судне и переданных педантичными англичанами на

хранение в Британский музей. Очевидно, что в противном случае письма разошлись бы по адресатам, не послужив исторической науке.

Дополнением к эпистолярной коммуникативной сети служил специально разработанный календарь торгового сообщества. Из других стратегий выживания достойны упоминания сотрудничество с официальными структурами принимающего государства, являющее собой прообраз современной лоббистской деятельности, а также принятый внутри сообщества порядок заключения браков, предписывающий выбор невесты, происходящей исключительно из столицы сообщества – Новой Джуги.

Сказанное позволяет дополнить концепцию «текстуальной нации», представленную выше в связи с анализом роли *священных* (исторических или мифологических) текстов, фундирующих единство армянского жизненного мира, текстами совершенно иного, *профанного* характера. В торговом сообществе *ходжей* аналогичную функцию выполняла система практической эпистолярной коммуникации – некий прообраз будущего интернета – обеспечивающая как практическое, так и идеологическое функционирование сетевого целого. Таким образом, представление об армянах как текстовой нации приобретает дополнительное измерение.

В. Ранние глобализаторы

«Джюльфа» как сетевая социальная структура явилась одной из специфических воплощений диаспорального *modus vivendi*, ставшего обычным для значительной части армянского народа в Новое время. С другой стороны, неоспорим вклад джюльфийских «ранних глобализаторов» (Д. Шперлинг) в формирование глобальной системы мировой торговли. Именно их имел в виду Иммануил Кант в известной характеристике армян, данной им в «Антропологии с прагматической точки зрения»: *«Среди другого христианского народа, у армян господствует какой-то торговый дух особого рода, а именно: они занимаются обменом, путешествуя пешком от границ Китая до мыса Корсо на Гвинейском берегу; это указывает на особое происхождение этого разумного и трудолюбивого народа, который по направлению от северо-востока к юго-западу проходит почти весь Старый Свет и умеет найти радушный прием среди всех народов, у которых они бывают».*

Усилие возрождения (переформатирование парадигмы)

Восстановление парадигмы национальной идентичности в Новое время не могло быть осуществлено как простое повторение пройденного. В контексте Просвещения ее основные конститuentы возродились в новых ипостасях: письменна в качестве *книгопечатания*, грекофильская культура перевода в качестве *филологической реконструкции национальной традиции*, Аварайр – в виде актуализации *идеи национального освобождения*.

1. Книгопечатание: от Венеции до Эчмиадзина

Если в армянской жизни на протяжении четырех (XV-XVIII) веков можно найти утешительное явление, то это только книгопечатание.

Лео (Аракел Бабаханян)

Начало армянского книгопечатания восходит к 1512 году (через 67 лет после Гутенберга и за 40 лет до «Апостола» Ивана Федорова), в котором первопечатник Акоп Мегапарт основал в типографию в Венеции. Первой напечатанной книгой был «Урбатагирк», первым изданием с обозначенной датой (1513) явился «Патарагатетр» (собрание литургических текстов). Типография Акопа Мегапарта проработала 2-3 года. После полувековой паузы работа была возобновлена иным мастером, действовавшим в 1565-66 годах. Затем типографии была перевезена в Константинополь. В 1584 году по инициативе Ватикана был издан армянский перевод Григорианского календаря. Эта начальная фаза армянского книгопечатания важна не количеством напечатанных книг, а возникновением традиции. Позднее армянские книги печатаются в Риме, Венеции, Ливорно.

Важнейшей вехой явилось основание в 1656 году типографии в Амстердаме. Особенно значительной здесь была роль Воскана Ереванци, выдающимся достижением которого явилась роскошная Библия, напечатанная в 1666–1668 годах. Благодаря деятельности Воскана печатные книги получают все более широкое распространение, количество экземпляров

с 300–400 увеличивается до нескольких тысяч, достигая до относительно широких слоев населения. Книги доставлялись в Смирну на корабле, а оттуда разными путями развозились в провинции. Преимущество Голландии заключалось в том, что она была свободна от католической цензуры. Неудивительно, что типография семейства Ванандеци также действовала в Амстердаме. В 1695 году Ванандеци напечатали «Всемирный атлас», основанный на геоцентрической системе докоперниковского периода.

С конца XVII века главным центром стал Константинополь, где было напечатано около 300 книг, а в XVIII веке действовало около двух десятков армянских типографий. На втором месте была Венеция, где было напечатано около 250 книг в общем количестве 1800 экземпляров. С середины XVIII века ведущую роль здесь начала играть Конгрегация мхитаристов. Первая типография Индии была основана в Мадрасе в 1772 году. Ей же принадлежит честь выпуска первого периодического издания на армянском языке, журнала «Аздарар», выходившего в 1794–1796 годах. Армянское книгопечатание в России началось с Петербурга в 1781 году. Эстафету переняли Новая Нахичевань, а затем Астрахань. В самой Армении первая типография возникла в Эчмиадзине в 1771 году, при католикосе Симеоне Ереванском. Для обеспечения ее нужд в 1776 году была основана первая бумажная фабрика, работавшая на основе хлопка-сырца.

За период 1512–1800 годов было издано около 1000 книг на армянском языке.

Схематический очерк, по сути – простое перечисление основных «точек кристаллизации», с которых начиналось армянское книгопечатание, со всей очевидностью иллюстрирует весьма специфическое качество армянской истории – ее *пространственно-временную дискретность*, связанную с увеличивающейся со временем диаспоризацией армянского национального существования. Очевидно, что значительные временные разрывы, сочетающиеся с не менее значительными пространственными перемещениями, характеризующие развитие армянского книгопечатания, существенно затрудняют реализацию его основной функции – *распространения просвещения* среди широких слоев населения. Фрагментарность этого процесса обусловила неоднородность распространения

печатного слова и, в соответствии с этим, существенную разнородность и дискретность армянского социума как такового.

Эта дискретность неизбежно приводит к осознанию необходимости «связывания распавшегося» на основе *реконструкции давно и, казалось бы, безвозвратно утерянного*.

2. Филологи: текстуальная нация – 3

С течением времени армянская монодическая музыка достигла того предела сложности, после которой должна была трансформироваться в полифонию. Однако ее развитие было прервано в силу внешних причин. Комитас показал, какой бы была армянская полифония, если бы она была.

3. Саакянц

Конгрегация Мхитаристов (монахов-бенедиктинцев Армянской католической церкви), основанная в 1701 году игуменом Мхитаром Себастианом в Константинополе и окончательно утвердившаяся в Венеции (с отделением в Вене), явилась одной из немногих армянских институций, взваливших на себя тяжелый труд «культурной археологии», историко-филологической актуализации культурных феноменов, определивших основные черты армянской национальной идентичности.

В этом контексте особый интерес представляет проект «исторической географии», задуманный членом конгрегации отцом Инчиджяном в 1822 году и имеющий целью археологическое описание территории исторической Армении. Эта «историзация» современности носила умозрительный характер, поскольку автор не имел возможности представить нынешнее состояние этих мест читателям и даже себе самому – время европейских *ориенталистских* путешествий еще не наступило. Лишь семь десятилетий спустя, другой член конгрегации, отец Гевонд Алишан, также ни разу не ступавший на землю предков, осуществил намеченный Инчиджяном план, создав три монументальных исследования по исторической географии Армении (1881, 1885, 1893).

Другим вариантом «культурной археологии», на этот раз не географической, а фольклорной, этнографической, явилась деятельность Гаре-

гина Срвандзтянца, результаты которой начали издаваться с 1874 года. Целью второго направления были устные предания, от народных песен и сказаний до эпических фрагментов, собрание которых составило корпус упомянутого выше эпоса «Сасунские удалыцы».

Непосредственным результатом двух «археологий» (географической и этнографической) стали *архивы* – результаты филологической реконструкции забытой национальной традиции. Таким образом, армяне становятся «филологической нацией», а *филология становится посредницей, представляющей нацию самой себе*.

М. Ншанян, на анализ которого опирается вышесказанное, нашел удачное афористичное название для этого процесса национальной саморефлексии – «нас нам». С одной стороны, речь идет о представителе народа, потерявшем свою идентичность и нуждающемся во вмешательстве филолога, чтобы вернуть ее, с другой – о представителе того же народа, выступающем в качестве исследователя, возвращающего *нас нам*. Устная речь становится «заветом», поскольку завещается в письменной форме людям, которые ее произвели и, по сути, являются ее владельцами. Таким образом, нация становится наследницей того, что «самозавещано» и «самоадресовано».

Обращение к филологии как основному инструменту национальной саморефлексии дополняет характеристику армян как *текстуальной нации* и дает возможность переосмыслить представленную выше мифологему *братства Завета* в контексте Нового времени. Неудивительно, что сами «филологи» не остались в стороне от исторического *завета* Аварайра. Классическое стихотворение Алишана «Аварайрский соловей», призванное возродить память об одной из основных конститuent *резвучия истории*, явилось существенным звеном в дальнейшем развертывании *действенно-исторического сознания* нации.

3. Трансформация идеи национального освобождения

С легкой руки Ашота Иоаннисяна многие историки видят первоисток армянской идеи национального освобождения в знаменитом *сне* Католикоса всех армян Нерсеса I Великого (353-373), согласно которому армянская государственность будет надолго утеряна, но затем восстановлена при содействии некоего могущественного христианского госу-

дарства. С течением времени представления об этом государстве менялись. Византийцев сменили крестоносцы, тех снова византийцы (ромеи), затем были Рим (франки), Бурбоны, Габсбурги, русские. В результате принцип *ориентации* на христианскую державу-спасителя стал существенной составляющей армянских проектов освобождения.

Это своеобразное представление о путях национальной свободы наиболее очевидным образом проявилось в деятельности Исраэла Ори (1659, Сисиан – 1711, Астрахань). Его дипломатические усилия по привлечению европейских властителей к участию в проекте освобождения Армении делятся на два этапа. На первом основная роль отводилась дюссельдорфскому курфюрсту Иоганну Вильгельму, с предполагаемым участием австрийского императора Леопольда Первого и тосканского герцога Козьмы Третьего. На втором этапе Ори сконцентрировался на России, представив в 1701 году свой проект освобождения Петру Первому. Начинания Ори не увенчались успехом, но имя его осталось в армянской истории, хоть и окутанное несколько двусмысленным ореолом.

Наиболее взвешенной кажется оценка А. Иоаннисяна, позитивно относящегося к этой переходной фигуре. Хотя Ори перевел свою новую освободительную идею на язык старой легенды, он сумел также нащупать практическую связь с историческим будущим, в котором политические требования Армянского вопроса не были связаны с религиозными убеждениями. Ори, поначалу бессознательно, провозгласил новую эпоху тем, что в конце почувствовал себя вынужденным освободить собственное политическое мышление от догматических идей и искать практические решения.

Характерно, однако, что Армянское общенациональное движение 1988 года (АОД) приняло позицию оппонента Иоаннисяна, историка Лео, который в приверженности Ори к *принципу ориентации* усматривал очередное проявление «клерикальной дипломатии». Склонные к прагматическим решениям отцы Третьей республики скептически оценивали деятельность Ори, а термин «исраэл-оризм» стал нарицательным для обозначения деятелей, стремящихся заменить «опору на свои силы» ориентацией на «духовно родственную» сверхдержаву.

Очевидно одно: деятельность Ори явилась водоразделом, обозначившим переход от мифологизирующей идеи национального освобождения

ния к политической постановке Армянского вопроса и его последующих трансформаций.

В перспективе Нового времени

С обновленной парадигмой национальной идентичности и тяжелейшим грузом нерешенных проблем армянский народ вступал в эпоху модерна с целью преодолеть последствия «большого разрыва» и присоединиться к сообществу наций, обустроивающих свою жизнь в перспективе Нового времени.

Впереди были долгое разделенное существование в составе враждебных друг другу империй, бесплодные усилия по международному решению Армянского вопроса, возникновение национальных политических партий и борьба за освобождение Западной Армении, мировые войны, революции и распад империй.

Впереди были Геноцид, аннигиляция Западной Армении, великая травма Армянской Катастрофы и продолжающиеся до сих пор попытки ее преодоления.

Впереди было третье, *Великое рассеяние*, по сути – атомизация выжившего армянского населения, окончательное формирование Армянской Диаспоры.

Три попытки возрождения национального государства за сто лет: много это или мало?

Впереди были:

Первая республика, просуществовавшая всего два с половиной года и павшая под сдвоенным ударом южных и северных революционных соседей;

Вторая республика – Советская Армения, воплотившая в себе свет и тень советской мобилизационной модернизации;

Третья республика – сегодняшняя, с Арцахским чеканом, со своими взлетами и падениями, демократами и олигархами, с восстаниями масс, чередующимися периодами массовой апатии, двумя кровопролитными войнами, унесшими тысячи молодых жизней. Поражение во вто-

рой Арцахской войне явилось еще одним *историческим вызовом*, потрясшим армянский мир.

Каким будет ответ? Какие новые трансформации ожидают армянскую национальную идентичность в стремительно меняющемся мире?

Подробный анализ трансформаций армянской национальной идентичности в Новое время, тем более, ответы, касающиеся будущего, требуют отдельного исследования и несколько иного исследовательского инструментария.

АРМЯНСКАЯ ЦЕРКОВЬ

Грач Чилингирян

профессор Оксфордского университета, религиовед

Краткое введение

Церковь была основана Иисусом Христом¹. Согласно традиции, двое Его Апостолов – Св. Фаддей и Св. Варфоломей – проповедовали Его Евангелие в Армении еще во второй половине первого века. Затем, в начале четвертого века, когда царь Трдат III был крещен и объявил христианство государственной религией², Св. Григорий Просветитель официально основал Церковь в Армении. Несомненно, христианизация Армении «определила весь будущий ход армянской истории»³.

Святой Григорий (ок. 240–325 н.э.) был потомком знатного парфянского рода, воспитанным как христианин в Каппадокии. Он был рукоположен в сан епископа Леонтием, митрополитом Кесарии, как первый епископ Армении⁴. Начал свою миссионерскую работу в Армении в первом десятилетии четвертого века, будучи мирянином, а после рукоположения в сан епископа, он основал Святой Престол армянского народа в

¹ Мф. 16:18; 28:19-20. Церковь, *екехеци* на армянском языке (от греческого *ekklesia*) буквально означает собрание, сбор, объединение для общей цели, т. е. для поклонения Богу и для того, чтобы услышать Его слова. См. *Նոր բարձրագույն հայկազգային լիզվի*, т. 1, Ереван, 1979; Арх. Khoren Narbey, *A Catechism of Christian Instruction According to the Doctrine of the Armenian Church* (New York: Diocese of the Armenian Church, 1964), с. 75.

² Хотя 301 год традиционно считается датой обращения, критические исследования известных ученых (А. Манандян, Ж. Гаритт и Б. Ананян) показали, что фактической датой является 314 год; см. Tiran Abr. Nersoyan, *Summary Topics of Armenian Church History* (New Rochelle: St. Nersess Armenian Seminary, 1986), с. 3.

³ David Marshal Lang, *The Armenians* (London: Unwin Paperbacks, 1988), с. 47.

⁴ См. Ազաթանգեղոս, Պատմութիւն Հայոց, Тифлис, 1914, с. 782.

Вагаршапате (Эчмиадзине)⁵. Его называют Просветителем за «просвещение нации светом Евангелия» через крещение. *Эчмиадзин* буквально означает «сошел едиnorodный». Согласно традиции, Святой Григорий узрел в видении Христа, который указал ему, где построить Его Церковь, первую армянскую церковь.

Поскольку новая вера укоренилась в жизни народа, возникла необходимость в изобретении армянского алфавита. Осознавая нужды армянской паствы, в 406 году Св. Месроп Маштоц⁶ создал армянский алфавит при поддержке католикоса Саака⁷, чтобы сделать христианскую веру доступной для людей в письменной форме. До этого языками церковного богослужения были греческий и сирийский.

Вскоре после изобретения алфавита Св. Месроп вместе со Св. Сааком и группой единомышленников, известных как «Святые Переводчики», перевели на армянский язык Священное Писание, а затем библейские, теологические и литургические сочинения выдающихся отцов церкви. Этот важнейший период называют Золотым веком армянской истории. «Миссионерские и литературные труды [этого периода] сформировали судьбу армянского народа и Церкви для последующих поколений. [Св. Месроп и Св. Саак, их ученики и соратники] инициировали создание армянской христианской культуры под покровительством царя Врамшапуха . Этот период был отмечен интенсивной деятельностью и быстрым развитием Церкви и имел решающее значение для ее консолидации и национализации»⁸.

⁵ Согласно археологическим находкам, нынешний кафедральный собор Эчмиадзина находится на месте, где Святой Григорий возвел здание над языческим святилищем. До этого он основал христианское святилище в Аштишате в Тароне.

⁶ Святой Месроп Маштоц (ок. 355–439) родился в деревне Хацекац в Тароне, Армении. Получив школьное образование в Армении, затем он учился в Антиохии, где изучил греческий, сирийский и персидский языки. По возвращении он работал секретарем при царском дворе. В 394 году он покинул дворец и стал монахом, а затем был рукоположен в священники.

⁷ Святой Саак (ок. 348–438) родился в Кесарии. Он был единственным сыном католикоса Нерсеса Великого, которому наследовал в 386 году. Он получил образование в Кесарии и Византии. Помимо своей важной роли в изобретении армянского алфавита, Святой Саак также известен организацией Церкви и созданием учебных центров.

⁸ Nersoyan, *указ. соч.*, с. 8.

Одним из самых значимых событий в истории армянского христианства является битва при Аварайре. К середине пятого века Армения столкнулась с растущим давлением со стороны персидского царя Йездегерда II, который издал указ, призывающий армян отречься от Христа и принять зороастризм⁹. В 451 году армяне, ведомые главнокомандующим Варданом Мамиконяном, сражались против персов, чтобы сохранить свою веру. Егише, историк, написавший книгу *«О Вардане и войне армянской»*, в диалоге между персом Деншапухом (послом) и священником Левондом выражает глубину этой веры: «Христос, истинный Бог, живой и животворящий, – в силу своего благодеяния явился врачом душ и тел; и прежде всего Он Сам в болях собственных мучений вылечил весь род человеческий. И трогательно смиловившись, вторым рождением родил нас в здоровье, без болей и ран»¹⁰. Святой Вартан пал на поле Аварайрской битвы, и армяне потерпели физическое поражение. В течение следующих тридцати лет продолжалось персидское угнетение и сопротивление армян под руководством Ваана Мамиконян (племянник Вардана), продлившееся до 484 года, когда персидский царь Пероз изменил курс и объявил о полной терпимости к христианской вере и официальном признании Церкви в Нварсакском договоре.

Последующие столетия включали трудные периоды в истории Армении, такие как персидское владычество (430–634), а затем арабское господство (ок. 654–851). В IX веке (ок. 885 г.) в Армении существовало независимое царство Багратидов, однако оно прекратило свое существование в 1079 году. Средневековое Киликийское царство, или Малая Армения, было независимым государством с конца XII века по 1375 год. Преследования и мученичество стали обычным явлением. Большая часть армян была убита в Османской империи, начиная с конца XIX века до Геноцида в начале XX века. Армяне также страдали под российским

⁹ Зороастризм был доминирующей религией Персии, особенно при династии Сасанидов (211–640 н.э.). Это система религиозных доктрин, приписываемая Зороастру. Он учил, что мир был создан одним «Мудрым Господом» с помощью его Духа и шести других божественных духов или атрибутов бога. Эти духи работают против Злого духа, которому также помогают шесть других духов, и который искушает человека склониться ко злу.

¹⁰ Yeghisheh, *History of Vartan and the Armenian War*, Trans. Dikran Boyajian (New York: The Delphic Press, 1952), p. 110.

владычеством начиная с 1893 года, а затем в составе Советского Союза до 1980-х годов.

Оценивая историю и роль Армянской Церкви в жизни армянского народа, архиепископ Арам Кешишян (Католикос Киликии с 1995 года) пишет: «Исповедание Христа стало квинтэссенцией нашей истории. История Армянской Церкви во всех ее проявлениях и достижениях, конфликтах и борьбе, в самом полном смысле этого слова, является историей исповедания Христа в действии. Все сферы нашей жизни были затронуты преобразующей силой Христа. Армянская культура, в частности, с ее духовной глубиной и трансцендентным динамизмом обеспечивала Церкви творческие прозрения и новые перспективы и горизонты с точки зрения интеграции Христа в этос Нации»¹¹.

Вера Армянской Церкви

Вера Армянской Церкви передается через Священное Предание церкви, то есть текущую жизнь церкви со времен Христа до наших дней. Библия, литургия и богослужение, писания отцов Церкви, церковные соборы, святые, каноны, религиозное искусство и ритуалы, органически связанные между собой, формируют Священное Предание церкви. Эта Вера сформулирована в Символе веры Армянской Церкви, официальном заявлении о верованиях, которое, в свою очередь, определяет смысл существования Церкви и устанавливает параметры ее миссии и функционирования¹².

¹¹ Aram Keshishian, *The Witness of the Armenian Church in a Diaspora Situation* (New York: Prelacy of the Armenian Apostolic Church, 1978), p. 53.

¹² Символ веры (հալիսիւմը) выражен в «Никео-Константинопольском символе». Догматы и учения Армянской Церкви основаны на декларациях первых трех Вселенских Соборов Церкви. Никейский собор в 325 году н.э. определил божественность Сына Божьего; Константинопольский собор в 381 году определил божественность Святого Духа; Эфесский собор в 431 году определил Христа как Воплощенное Слово Божие, а Мария была объявлена Богородицей (*Սուրբմայր*). Последующие «Вселенские» соборы, которые приняты Византийской и Римской церквями, определили другие богословские вопросы: Халкидонский собор в 451 году, Константинопольский II в 555 году, Константинопольский III в 680 году, Никейский II в 787 году; однако они не признаны официально Армянской Церковью. Тем не менее, решение Второго Никейского собора (787г.) о сохранении почитания святых икон соответствует армянской традиции, сформулированной еще Католикосом Вртанесом Кертохом в VII веке.

Армянская Церковь исповедует свою веру в контексте своего богослужения. Теологически во что церковь верит, тому церковь и молится¹³. Таким образом, богослужение и литургия Армянской Церкви являются основным источником для того, чтобы обучаться ее вере и жить ею. Традиция, с другой стороны, определяет и формулирует «символы веры» и передает их из поколения в поколение.

Как указано в Символе веры, Армянская Церковь верит в Единого Бога, Отца Всемогущего, Творца неба и земли, всего видимого и невидимого. Человечество (мужчины и женщины)¹⁴ создано по образу и подобию Бога, и это делает человека уникальным среди Божьих творений¹⁵. Однако из-за грехопадения человека грех вошел в мир¹⁶.

Церковь верит в Иисуса Христа, «Сына Божия, Единородного, сошедшего с Небес, и воплотившегося от Духа Святого и Марии Девы, и вочеловечившегося». Он стал человеком, страдал, был распят и погребен. Он воскрес из мертвых на третий день и вознесся на небеса и сидит по правую сторону от Отца. Он придет снова со славой, чтобы судить живых и мертвых.

Армянская церковь верит в Духа Святого, несотворенного и совершенного, который исходит от Отца, и вместе с Отцом и Сыном почитаем

¹³ *Lex orandi est Lex credendi et agendi* (лат.) «правило молитвы есть правило веры и действия». Это простое правило есть суть литургического богословия. Согласно святоотеческому пониманию, «человек молитвы есть истинный богослов; истинный богослов есть человек молитвы».

¹⁴ Слова *Иш* и *Иша* на иврите являются мужским и женским родом того же слова *человек*. Исчерпывающее обсуждение этой темы можно найти в Claus Westermann, *Genesis 1-11: A Commentary* (Minneapolis: Augsburg Publishing House, 1987), сс. 201–208. Верховской пишет: «Глубокая мысль Бытия заключается в неразрывности мужчины и женщины в самый момент творения. Бог создал не одного человека, а двоих, в сочетании и взаимной зависимости». Относительно богословского обсуждения этого вопроса см. Serge Verhovskoy, «Creation of man and the Establishment of the Family in the Light of the Book of Genesis», *St. Valdimir's Theological Quarterly* 8:1/64, pp. 5 – 30.

¹⁵ Теологически, по «образу» Бога означает разделение духовных атрибутов божественности. «Подобие» – это потенциал людей стать подобными Богу через Его благодать. С теологической точки зрения, человеческое развитие и рост – это непрерывный процесс в жизни.

¹⁶ *Грех* в греческом оригинале (*hamarthis*) означает «промах», неспособность быть тем, кем следует быть, и делать то, что следует.

и прославляем. Святой Дух говорил с пророками и апостолами и сошел в реку Иордан, став свидетелем Крещения Христа.

Армянская Церковь – Единая, Святая, Апостольская, Православная Церковь¹⁷. Она верит в единое Крещение с покаянием для отпущения и прощения грехов. В день суда Христос призовет всех мужчин и женщин, которые покаются, к вечной жизни в Своем Царствии Небесном, которому нет конца. Христос победил силу смерти Своей смертью и даровал спасение всему человечеству.

Догматы Армянской Церкви основаны на этих «символах веры».

Основными таинствами Армянской Церкви являются: Крещение (մկրտութիւն), Миропомазание (ղրշմ), Покаяние (Կարգաւարտութիւն), Причащение (հաղորդութիւն), Брак (սիսկ), Священство (ձեռնադրութիւն), Соборование или елеосвящение (վերջին օճով). Таинство (*խորհուրդ*) означает тайну, то есть то, что невозможно объяснить доступно для человека. Св. Павел использует слово тайна, чтобы объяснить желание Бога спасти, обновить и объединить все во Христе. Иисус мистически присутствует во всех таинствах церкви и Сам является служителем через личность священника. Таинства – это внешние знаки, дающие благодать и благословение человеку, принимающему причастие.

¹⁷ ЕДИНАЯ: Церковь едина, потому что Христос основал одну церковь. Может быть только одна Церковь, а не много, как таковая Церковь неделима. СВЯТАЯ: святость Церкви исходит от Бога. «Члены Церкви святы в той мере, в какой они живут в общении с Богом. Внутри земной Церкви люди участвуют в святости Бога. Грех и заблуждение отделяют их от этой божественной святости, как и от божественного единства. Таким образом, земные члены и институты Церкви не могут быть отождествлены как таковые с Церковью как святой». ПРАВОСЛАВНАЯ: православность Церкви понимается как универсальность Церкви во времени и пространстве. Также термин *православная* – *Catholic*, который означает всеобщий, не следует путать с Римско-католической церковью. АПОСТОЛЬСКАЯ: термин *апостольская* традиционно, подтверждает создание Армянской церкви святыми Фаддеем и Варфоломеем. Однако тот факт, что слово *апостольский* описывает то, что имеет миссию, то, что «было послано» для выполнения задачи, не следует упускать из виду. «Как Христос был послан от Бога, так и Сам Христос избрал и послал Своих апостолов». Он сказал: «как послал Меня Отец, так и Я посылаю вас... Примите Святого Духа». Так же, как апостолы были посланы Христом проповедовать слово Божие, Церковь, т. е. ее земные члены, также *послана* Богом, чтобы свидетельствовать о Его Царстве, хранить Его слово и творить Его волю и Его дела в этом мире. См. Thomas Hopko, *Doctrine* (New York: OCA, 1981), pp. 123–128.

Семья Церквей

Армянская Церковь принадлежит к православной семье церквей, известной как Древневосточные (Ориентальные) православные, или нехалкидонские, церкви: Армянская, Коптская, Сирийская, Маланкарская церковь Индии, Эфиопская и Эритрейская церкви.

В целом христианство разделено в основном между Восточной и Западной церквами. Отношения между Византией (Восток) и Римом (Запад) ухудшались постепенно. В девятом веке, во времена патриарха Фотия, начал формироваться раскол между Византийской и Римской церквами. В 1054 году обеими сторонами (патриархом Михаилом и кардиналом Гумбертом) были объявлены анафемы, которые длились столетиями. К 1204 году, когда крестоносцы захватили Константинополь, раскол стал окончательным. В 1965 году, после II Ватиканского собора, анафемы были сняты обеими сторонами в духе экуменизма и взаимопонимания между церквами.

Основные теологические различия и разногласия между Восточной (в том числе армянской) и Римской Церковью (католиками) заключаются в следующем:

Папское превосходство: римские католики считают Папу «наместником Христа», в то время как православные церкви считают его только «первым по чести» и в пастырской диаконии.

Папская непогрешимость: Католики следуют «монархической» модели церковного устройства, в соответствии с которой заявления Папы, сделанные от имени Церкви (*ex cathedra*), считаются непогрешимыми. Православные следуют «соборной» модели, в соответствии с которой церковные соборы определяют церковные догматы, каноны и политику.

Существуют и другие незначительные различия между этими двумя ветвями церквей, например, в правилах поста; использовании пресного хлеба для причащения (на Западе); способа совершения конфирмации; безбрачия духовенства; развода (не допускается в римском католицизме); чистилища (Восточная церковь не учит этому); Запад придержи-

вается «схоластического», Восток – «мистического» подхода к богословским вопросам.

С другой стороны, основное различие между церквами византийской традиции (Восточной Православной), называемыми также «халкидонскими церквами», и Армянской Церковью (вместе с Древневосточными Православными церквами) заключалось в вопросе христологии, а именно, касалось догмата о Божественной и Человеческой природе Христа. Спор возник на Халкидонском соборе 451 года, который определил Христа «Совершенным по Божеству и Его же Самого Совершенным по человечеству» и «познаваемым в двух природах неслитно, непревращенно, неразделимо, неразлучимо...»¹⁸.

В отличие от формулировки Халкидонского собора, христология Армянской Церкви опиралась на то, что известно как «Александрийская богословская школа». Формула св. Кирилла Александрийского «Единая Природа Воплощенного Слова» является основой этой христологии. Она учит, что в момент Воплощения Христа божественная природа и человеческая природа неразрывно соединены в *одной* природе, то есть «в одном лице». Католикос Гарегин I поясняет: «Две природы не потеряли собственных черт и своей полноты, но они не действуют раздельно, иначе мы бы имели дуализм, и воплощение не имело бы места»¹⁹. Более того, «“Одна Природа” никогда не толкуется в армянской христологии как числовая, но всегда как единая», – добавляет архиепископ Кешишян. «Во-вторых, термин «природа» (греч. *ousia*, арм. *րիւնջոյնի*) употребляется в армянской теологической литературе в трех различных смыслах: (а) как сущность, абстрактное понятие, (б) как субстанция, конкретная реальность, (в) как личность. В контексте антихалкидонской христологии «одна природа» употребляется в смысле «одной личности», состоящей из двух природ»²⁰.

¹⁸ Халкидонский (ныне Кадыкёй, пригород Стамбула) собор, также известный как Четвертый Вселенский собор, был созван с целью, среди прочего, утверждения православного учения Церкви против ереси Евтихия, который утверждал, что после Воплощения Христос имел *одну природу*.

¹⁹ Guaita, Giovanni, *Between Heaven and Earth. A conversation with His Holiness Karekin I* (New York: St. Vartan Press, 2000), p. 97.

²⁰ Keshishian, указ. соч., pp. 58 – 59.

Последователи Кирилла Александрийского и те, кто принял его формулировку, стали известны как *монофизиты* (те, кто отстаивал «одну природу»), потому что они отвергли формулировку Халкидонского собора на том основании, что Собор говорил о *двух природах* (*диофизиты*). Вот почему Армянская и другие Ориентальные Церкви также известны как Нехалкидонские Церкви и иногда ошибочно называются Монофизитскими Церквами.

Эта христологическая терминология и дебаты могут показаться тривиальными для мирян, но теологические споры продолжались на протяжении столетий, часто становясь вопросом политического влияния и целесообразности. Однако в 1990 году теологи и официальные представители как Восточной (Византийской), так и Ориентальной Православной Церкви – после многих лет диалога и совещаний – согласились в официальном заявлении, что их теологическое понимание – в особенности их христология – является «православным». Заявление призывало к единству и общению между двумя ветвями Православных Церквей. Документ был отправлен соответствующим лидерам участвующих церквей для рассмотрения и официального одобрения²¹.

Функциональная структура Армянской Церкви

Функциональная структура Армянской Церкви в первую очередь основана на канонах и устоявшихся традициях Армянской Церкви, которые были сформулированы на протяжении веков. Одним из важнейших аспектов управления Армянской Церковью является ее *соборная система*. Другими словами, административные, а также доктринальные, литургические и канонические нормы устанавливаются и утверждаются собором – это коллективный и совместный процесс принятия решений. Действительно, соборность в принятии решений является важным аспектом в 15 главе Деяний Апостолов. Совет епископов (или Синод) является высшим религиозным органом в Церкви.

Нормы административной структуры церкви восходят к апостольским временам. Можно отметить тот факт, что в группе из двенадцати

²¹ Текст совместного заявления см. в *Window view of the Armenian Church, Vol. 2, № 3, 1992, сс. 21 – 24.*

апостолов Христа существовала квазиорганизационная структура. Возможно, не столь четко определенная, но, так или иначе, это была организационная подсистема, с определенной задачей и целью. Хотя в Писании не зафиксирован организационный аспект «апостольской коллегии», в их деятельности и взаимодействии прослеживается существование определенных «норм». Например, в группе из двенадцати учеников Христа был казначей (Иуда Искариот) и «естественное» разделение труда, основанное на талантах или чертах каждого апостола. Матфей был сборщиком налогов («государственным служащим») и был в определенной степени знаком с управленческими практиками того времени. Фактически, Матфей «сидел в своем офисе», когда Христос встретил его и попросил его «следовать» за ним (Мф. 9:9). Затем говорится: «Иисус, призвав двенадцать учеников Своих, дал им власть» для выполнения их миссии (Мф. 10:1). Существуют также определенные «правила» для выполнения указаний Иисуса, записанные в Евангелии: «Иисус отправил этих двенадцать человек с ... наставлением» (Мф. 10:5 и далее). Можно даже увидеть следы «бюрократии» (как ее определил Макс Вебер) еще во времена Христа: а) набор и иерархия, б) разделение труда, в) набор правил.

Апостолы продолжили миссию, возложенную на них Христом. Первое, что они сделали, – избрали замену Иуде. «Перед братьями, а их собралось множество... предложили двух человек... При жеребьевке жребий выпал Матфию. Он и присоединился к одиннадцати апостолам» (Де. 1:15 и далее). Интересно, что эти «демократические» выборы и процесс выдвижения кандидата свидетельствуют о еще одной бюрократической норме, а именно о «продвижении по службе на основе заслуг и квалификации». В конце концов, по мере того как церковь прогрессировала от преследуемого объединения верующих до институционализированной организации, правила и наставления «апостолов и старейшин» (Де. 15:6) были включены в канонические книги христианских церквей, включая Армянскую Церковь.

Иерархическая структура Армянской Церкви

Духовная иерархия

✓ Католикос

- ✓ Епископ
 - ✓ Священник
- Представительство мирян
- ✓ Национально-Церковный Собор
 - ✓ Епархиальное управление
 - ✓ Приходская паства

Католикос

Первым на иерархической лестнице является Католикос, как Верховный Патриарх и верховный глава Армянской Церкви. Католикос избирается пожизненно Национально-Церковным собором (НЦС), состоящим из мирян и представителей духовенства армянских церквей со всего мира. Католикос является главным администратором по всем религиозным, духовным, церковным и административным вопросам и контролирует процессы принятия решений по догматическим, литургическим и каноническим вопросам. Он имеет исключительные полномочия освящать Святое Миро, рукополагать епископов, утверждать выборы епархиальных прелатов, наказывать священнослужителей и решать другие связанные с этим вопросы. В Средние века Католикос также осуществлял помазание царей Киликийской Армении. Тесно сотрудничает с Католикосом Верховный духовный совет (исполнительный орган НЦС), который осуществляет общее управление Армянской Церковью во всем мире.

Епископ

Вторым на иерархической лестнице является епископ, который «избирается» народом и рукополагается Католикосом с помощью двух других епископов (согласно современной практике, Католикос имеет исключительное право посвящать епископов в сан). Епископ в данной епархии является «главным исполнительным должностным лицом» данной страны или региона, который работает в сотрудничестве с Епархиальным управлением (состоящим из духовенства и мирян), которые, в свою очередь, избираются Епархиальным управлением региона. Епископ *ex-officio* руководит каждой епархиальной организацией.

Священник

Третьим на иерархической лестнице является священник, который назначается епископом и принимается приходским собранием данного прихода. Приходской священник *ex-officio* руководит каждой приходской организацией. «Монашествующие» или соблюдающие целибат священники (*варданеты*) обычно являются членами общин архиерейских кафедр в Эчмиадзине, Антелиасе, Иерусалиме или Константинополе и находятся под юрисдикцией Католикоса или Патриарха данного престола.

Национально-Церковный Собор

Национально-Церковный Собор (ЦНС) – высший законодательный орган Армянской Церкви – состоит на две трети из мирян, представляющих армянскую нацию, и на одну треть из священнослужителей. Делегаты ЦНС избираются Епархиальными собраниями епархий Армянской церкви или общин по всему миру. Каждый епископ Армянской Церкви автоматически является членом Собора. Католикос – или в его отсутствие Местоблюститель – является *ex-officio* председателем ЦНС. Основная функция ЦНС – избрание преемника умершего Католикоса. Последние три ЦНС созывались в 1955, 1995 и 1999 годах для избрания Католикоса всех армян в Эчмиадзине.

Епархиальное управление

Епархиальное управление состоит из делегатов-мирян, избранных приходскими собраниями. Каждый епархиальный священнослужитель автоматически является членом управления. Предстоятель епархии является *ex-officio* председателем епархиального управления.

Приходская паства

Приходская паства состоит из всех крещеных и/или платящих взносы членов данного прихода в данной епархии. Пастор является *ex-officio* председателем Приходской паствы.

На каждом уровне иерархической структуры Армянской Церкви сотрудничество духовенства и мирян является центральным для общего управления и служения церкви. В то время как Церковь управляется в соответствии со стандартами, изложенными в Канонах, в большинстве епархий существуют дополнительные Уставы, которые дополнительно определяют роль и отношения каждого функционера в церкви в пределах данного региона.

Архиерейские кафедры Армянской Церкви

- ✓ Католикосат всех армян в Эчмиадзине (основан святым Григорием Просветителем в IV веке).
- ✓ Католикосат Великого Дома Киликии (основан в городе Антелиасе (Антилиасе) в Ливане в 1930 году, но его корни уходят в XIII век).
- ✓ Иерусалимский Патриархат (Община монастыря Святого Иакова основала Патриархат в начале XIV века).
- ✓ Константинопольский патриархат (основан в 1461 году султаном Мехмедом II).

Католикосат Всех Армян, также известный как Первопрестольный Святой Эчмиадзин, является высшим духовным центром Армянской Церкви. Он признан «высшим» Престолом (իսխիանիճար Շրթն, primus inter pares) среди четырех архиерейских кафедр Церкви.

Католикос Киликии равен по сану, но признает первенство чести Католикоса Всех Армян в Эчмиадзине. Главы обеих кафедр посвящаются одним и тем же чином Церкви и имеют те же привилегии католикоса, а именно, рукоположение в епископы и освящение Святого Мира.

Патриархи Иерусалимский и Константинопольский имеют сан архиепископов. Они автономны во внутренних делах своих Патриархатов и признают духовное верховенство Католикосата Всех Армян.

Каждая кафедра имеет свою общину, церковную юрисдикцию и внутренние административные уставы. Они не являются отдельными церквями, но являются частью Единой Святой Апостольской Церкви – Армянской Церкви – и едины в догматике, теологии, литургии и совершаемых богослужениях.

Хотя подавляющее большинство армян являются членами Армянской Апостольской Церкви (по крайней мере номинально), есть также армяне, принадлежащие к Армянской Католической и Протестантской (Евангелической) церквям.

Армянская Католическая Церковь

С XII века армяне стали контактировать с Римской церковью через свои связи с крестоносцами в Киликии. Позже, в XIV веке, посредством миссионерской деятельности францисканских и доминиканских орденов, «латинизирующее движение» получило распространение среди «либеральных элементов в Армянской Церкви». Однако только в XIX веке Армянская католическая церковь была официально организована как отдельная церковь. В 1831 году, когда была принята новая конституция для христиан, проживающих в Османской империи, католики в Османской империи были юридически признаны в качестве отдельного *миллета* – автономной церкви, связанной с Римско-католической церковью – со своей иерархией и своим Католикосом–Патриархом.

В начале XVIII века были основаны две монашеские конгрегации Мхитаристов, в Венеции и Вене. Эти монашеские ордена являются автономными и не подпадают под юрисдикцию Армянского Католического Патриархата, хотя они и связаны с Ватиканом. В 2000-м году, в 250-ю годовщину основания ордена, две ветви из Венеции и Вены объединились в организацию.

Согласно источникам Ватикана, около 250 000 армян являются католиками «армянского обряда» (другие называют цифру ближе к 150 000) с общинами в Иране, Ираке, Ливане, Турции, Иерусалиме и США. Армянская католическая церковь находится в «полном общении с Римом» и признает духовное верховенство Папы Римского как верховного главы церкви. На протяжении столетий между Армянской Апостольской и Армянской Католической церквами продолжались споры, теологические дебаты и поливание друг друга грязью. Даже в последнее время, всего несколько лет назад, когда Армянская католическая церковь объявила о «возвращении» в Армению после обретения ею независимости, священнослужители обеих церквей обменивались резкими словами о том,

кто должен «ревангелизировать» армян после 70 лет коммунизма. Армянская апостольская церковь не полностью приняла «законность» Армянского католического патриархата и рассматривала его как «отделенную» общину. В свою очередь, армянское католическое духовенство постоянно подвергает сомнению теологию и историю Армянской Апостольской Церкви, а некоторые клеймят ее «еретической».

Армяне-евангелисты

Армянская евангелическая община была официально признана в 1846 году османским правительством после «болезненных столкновений» между церковными властями и «реформаторами» – теми, кто изнутри Матери-Церкви хотел «восстановить» истинную евангелическую миссию церкви. Предпосылки армянского протестантизма прослеживаются в миссионерской деятельности Американского совета миссий, который в XIX веке распространил агрессивную миссионерскую деятельность по всей Малой Азии. В результате продолжающейся связи армянских евангелистов с американскими миссионерскими организациями, во второй половине XIX века было основано множество школ и колледжей, от чего выиграли тысячи армян, проживавших в Османской империи²².

Армянские евангелисты, которых насчитывается всего 50 000–70 000 человек по всему миру, – среди самых организованных и активных из примерно восьми миллионов живущих во всем мире армян. Несмотря на их малочисленность и периодические конфликты с Армянской Апостольской Церковью, легитимность и миссия Армянской Евангелической Церкви признаны Апостольской Церковью. В 1996 году покойный Католикос Всех Армян Гарегин I принял участие в прошедшей в Ереване церемонии празднования 150-летия основания Армянской Евангелической Церкви. Он высоко оценил заслуги Евангелической Церкви в жизни армянского народа за последние полтора столетия.

²² Подробное обсуждение армян-евангелистов см. в работах: see Leon Arpee, *A Century of Armenian Protestantism* (New York: The Armenian Missionary Association, 1946); Hratch Tchilingirian, “When Small is Big. Armenian Evangelicals Render a Century and a Half of Service,” *AIM*, Vol. 11, No. 1, January 2000.

Армянское христианство в 21 веке

В 2001 году Армянская Церковь отметила 1700-летие христианства в Армении. В честь исторических торжеств было организовано множество мероприятий, конференций, паломничеств и публикаций, кульминацией которых стало освящение нового собора в Ереване, названного в честь покровителя Церкви, Святого Григория Просветителя.

В ноябре 2014 года Синод епископов во главе с двумя Католикосами Армянской Церкви объявил, что мученики Геноцида армян в Османской империи будут официально объявлены святыми 23 апреля 2015 года. Торжественная церемония прошла в столетнюю годовщину Геноцида в Святом Эчмиадзине, где были объявлены и почтены новейшие святые Армянской церкви. Канонизация является заключительным этапом причисления к лику святых (в последний раз в Армянской Церкви осуществленному около пятисот лет назад), посредством которого человек или группа людей считаются разделяющими святость Бога, и их жизни свидетельствуют о подлинности и истинности христианского Евангелия. Считается, что святые присоединились к Богу, навечно разделив с Ним божественную жизнь за пределами всякой скверны и обрели истинную жизнь с Богом. Таким образом, святые, с их образцовой жизнью, являются неотъемлемой частью христианства с древних времен и занимают значительное место в доктринальных, литургических и пиетических традициях «Единой, Соборной, Апостольской, Святой Церкви».

Несомненно, религия включена в национальный этос армян. Эта «система верований» сохраняется и передается в первую очередь через семью и ее расширенную сеть отношений, а не напрямую через Церковь. Практика *матаха* или жертвоприношения животных, например, является традиционной церемонией в Армянской Церкви, корни которой уходят в дохристианскую армянскую историю, и которая продолжает широко практиковаться, особенно в Армении и на всем Ближнем Востоке. В связи с наличием подобных практик Армянская Церковь как значительный исторический национальный институт пользуется широким уважением тех, кто рассматривает свою Церковь (и религию) как слияние верований, языка, земли и истории – источник утверждения и подтверждения армянской коллективной идентичности независимо от личных взглядов.

Тем не менее, в дополнение к общим тенденциям секуляризации и глобализации, которые переопределяют общество и религию повсюду, Армянская Церковь столкнется со многими вызовами в ближайшие десятилетия. Ей придется сформулировать, чем Церковь является и будет являться для армян, как коллективно, так и индивидуально. Но самый большой вызов заключается в том, чтобы сделать фундаментальные принципы христианства – «веру, надежду, любовь и милосердие» – актуальными для повседневной жизни во все более глобальном и светском мире.

Перевод с английского А.Татевосян

ЛИТЕРАТУРА В ДУХОВНОЙ ЖИЗНИ АРМЯНСКОГО НАРОДА

Азат Егиазарян

д.ф.н., профессор Российско-Армянского университета

Армянский народ – один из древнейших в своем регионе. Первые государственные образования появились на его территории, по данным историков, где-то в VIII-VII вв. до нашей эры. Но в средних веках (в V в.) армяне потеряли государственность. В IX веке восстановили, в XIII опять потеряли, теперь уже до новых времен (Республика Армения возникла в 1918 г.). То есть сильная государственность не была характерной чертой армянской истории. Но сильную и яркую культуру армяне создали, и эта культура сыграла важнейшую роль в армянской истории, несмотря на бесчисленные набеги, выселения, физические угрозы самому существованию народа. Можно утверждать, что в этой трудной истории именно культура стала главным оружием армян в борьбе за существование, за сохранение идентичности. С древнейших и средних веков до нас дошли памятники, свидетельствующие о высокоразвитой архитектуре, фольклоре, изобразительном искусстве. И в новое время все эти ветви культуры продолжали развиваться. Но одним из самых значительных элементов армянской культуры стала литература.

Бросая беглый взгляд на возникновение армянской литературы, мы замечаем загадочные, во всяком случае, с первого взгляда, явления. Армянская литература возникла намного позже государственности. Армянские государственные образования появились на Армянском нагорье где-то в VIII-VII вв. до н.э. Но только в V веке нашей эры Месроп Маштоц создал армянский алфавит. Почему так поздно? Всякое государство нуждается в переписке, в бюрократии. Но, как видим, не все государства создают свою письменность. В армянском государстве были в ходу греческая и ассирийская письменность. Сохранились каменные погранич-

ные столбы между земельными участками с греческими надписями. После принятия христианства для богослужения и церковных нужд использовались в основном ассирийские письмена.

Но все-таки отсутствие письменности у народа, который жил активной и богатой культурной жизнью, удивительно. Армяне достаточно тесно общались не только с персами, у которых или не было письменности, или она занимала не очень важное место в жизни народа, но и с греками, у которых с древних времен была письменность, и еще в VIII–VII веках д. н. э. они записали свои великие эпические поэмы – «Илиаду» и «Одиссею». Так что в истории культуры Армении остается вопросительный знак: почему в языческие времена армяне не создали свою письменность? Особенно если учесть, что искусства, связанные с языческими верованиями – архитектура и изобразительное искусство эллинистического типа – в Армении были достаточно развиты. Об этом нам дает много сведений не кто иной, как Агатангехос (Агафангел) – первый в ряду историографов V в., фанатичный христианин. Он вдохновенно рассказывает, как сразу после принятия христианства толпы под предводительством Григора Просветителя и царя Трдата разрушили множество архитектурных памятников и статуй языческих богов (Агатангехос перечисляет некоторые соборы и скульптуры богов). А это значит, что у армян были достаточно интенсивные культурные связи с античной Грецией, с ее культурой. Материальные свидетельства этого сохранились до сих пор – античный храм в Гарни и голова богини Анаит, которая хранится в Британском музее.

Так что были все предпосылки для создания собственной письменности. Но, видимо, были разные весомые, возможно, политико-дипломатические, причины того, что они в течение многих веков не заботились о создании собственного алфавита и письменной литературы, однако создали достаточно развитый эпический фольклор. Говоря о возникновении и развитии армянской литературы, для полноты картины, нам нужно разобраться в устном фольклоре Армении в языческий период ее истории.

Чисто теоретически можно было предположить, что устный фольклор развивался в Армении в течение многих веков язычества. Но армянской культуре повезло: сохранилось много текстов – полностью или в отрывках – устных эпических творений, записанных Мовсесом Хоренаци. Это красочные эпические сюжеты о древних армянах, их богах и героях.

Эти сюжеты свидетельствуют о довольно богатой, многокрасочной духовной жизни армян-язычников. С одной стороны, мы видим могущественных эпических героев, как, скажем, Торк Ангех (ангех – буквально некрасивый, хотя, возможно, за этим эпитетом лежит какое-то мифологическое объяснение), который в минуты возмущения срывал огромные скалы и бросал их вслед бегущим врагам. А с другой стороны, мы имеем красивые лирические сюжеты, скажем, о том, как армянский царевич Арташес влюбился в аланскую царевну Сатеник и как похитил ее и сделал своей женой. Их песенный диалог и сегодня удивляет своей красотой.

Среди этих эпических фрагментов также история роковой любви ассирийской царицы Шамирам (Семирамиды) к армянскому царю Ара Прекрасному. Угрозами и силой Шамирам хотела сделать его своим мужем, но Ара отказался исполнить ее волю. Тогда Шамирам «в великом гневе» пошла войной на Ара. Ара остался верен своей стране и жене и был убит воинами Шамирам. В своем пересказе Хоренаци всячески подчеркивает страсть Шамирам к Ара, при этом ничего не говорит о его чувствах. Шамирам выступает перед читателем как пленница своих желаний. Но Ара – властитель, верный своей стране: «Так она многократно шлет вестников, но Ара не соглашается...». Несколькими страницами позже Хоренаци сообщает, что Нвард была любимой женой царя («сын его [Ара] – от любимой жены Нвард»). Трудно сказать, какие ассоциации возникали у читателей в V в., но у современного читателя неуступчивость Ара и его верность стране переплетается с верностью «любимой жене». Не случайно тема Ара Прекрасного в новейшей литературе привлекла внимание армянских писателей (вспомним хорошо известную трагедию Наири Заряна «Ара Прекрасный»). Фактически в этом сюжете тема верности Родине и тема верности жене удивительным образом объединяются, сливаются воедино. Эти несколько строк Хоренаци заставляют вспомнить другой эпический памятник древности – «Илиаду», где взаимоотношения в семейно-любовном «треугольнике» Елена-Парис-Менелай основываются не на верности, а на честолубии, храбрости, победе. Не надо модернизировать древнюю легенду, но для понимания духовной жизни древних армян этот сюжет заслуживает особого внимания.

Мифы и эпические фрагменты, записанные Хоренаци, охватывают огромный период истории. Скажем, один из них повествует о возникновении армянского народа и самоназвания этого народа – Айк (по-армянски – Հայր). Их героический предок Айк победил Бела, который хотел подчинить себе Айка, завоевал себе пространство жизни, оно и стало Айастан (Հայաստան), а его потомки заселили это пространство; так и возник армянский народ. Другие сюжеты уже ближе к историческому времени, они повествуют об армянских царях и их деяниях.

В записях Мовсеса Хоренаци сохранились дословно записанные фрагменты эпических песен. Из них особенно красив отрывок о рождении одного из богов армянского Пантеона – Ваагна. Здесь мы видим многие характерные черты устного эпического слова – повторяющиеся или постоянные эпитеты, другие повторы, торжественный тон всего отрывка. Очень привлекательна цветовая палитра сказания: камыш – красный, волосы новорожденного бога – светлые, море, из которого рождается Ваагн, – пурпурное. Его волосы вторично описываются как огненные, борода – как пламя. А глаза бога сравниваются с солнцем:

*В муках рождения
Были небо и земля,
В муках рождения было пурпурное море,
И в море в муках был красный камыш,
И из пламени выбежал светлоголовый юноша,
У него волосы были огненные,
Борода была пламенная,
И глаза были как солнца.*

Этот и некоторые другие фрагменты (скажем, о любви Арташеса и Сатеник) говорят о том, что в дописьменный период фольклор был достаточно развит не только по содержанию, но и с точки зрения искусства слова, и это прямо или косвенно повлияло на новоявленную письменную литературу.

* * *

В создании армянской письменности есть интересная закономерность. Письменность не была создана в те времена, когда в Армении существовала более или менее сильная государственность. Да и культурная

жизнь, если судить по сохранившимся памятникам, в те времена была достаточно интенсивной. Армяне явно не ощущали необходимость создания собственной письменности и, если хотели что-то написать, обращались к греческой письменности. Царь-драматург Артавазд писал трагедии на греческом языке. Его произведения не дошли до нас, но, без сомнений, они были продолжением античной традиции. Однако так или иначе армяне не очень нуждались в собственном алфавите и собственной литературе. Ситуация изменилась в V веке, когда над армянской государственностью нависла угроза уничтожения.

Еще в последней четверти IV века западная часть Армении вошла в состав Византии как провинция. Восточная Армения в составе Ирана еще несколько десятилетий сохраняла полунезависимый статус в качестве царства. Но персидский царь сохранял за собой право «казнить или миловать» армянских царей и нахараров (дворян). Само царство постепенно теряло жизненные силы, и в 428 г. перестало существовать. Лучшая часть армянского дворянства и духовенства в начале V в. уже чувствовала опасность, нависшую не только над государством, но и всем народом. Вот тогда-то и начали думать о письменности. Молодой дворянин и воин Месроп Маштоц стал монахом и посвятил себя поискам путей создания письменности. Его деятельность хорошо освещена в армянской литературе (начиная с V века, с книги ученика Месропа Корюна «Житие Маштоца»). Мы должны осмыслить факт создания алфавита именно в контексте кризиса государственности Армении. Потеряли государственность – приобрели письменность. Вопрос о том, что лучше, что хуже, не стоит. Для нормального развития нужно и то, и другое. Но вот бывают ситуации, когда народу приходится удовлетворяться одним или другим. Армянам осталась письменность. Письменность, литература и церковь заменили собой и государственность, и армию (хотя храбрых воинов народ рождал во все времена).

Прежде чем пойти дальше, мы должны обратить внимание на роль церкви и религии в создании армянской письменности. Примерно за сто лет до создания письменности армяне приняли христианство как государственную религию, что имело важнейшее значение в развитии армянской культуры. В создании армянской письменности религиозный фактор сыграл принципиальную роль. Больше ста лет армяне вели религиозные ритуалы на других языках (на греческом и на ассирийском).

Религиозные тексты тоже были на этих языках. Служители церкви понимали, что на чужих языках христианство не укоренится в сознании народа – языческие верования, культ языческих предков были еще сильны среди и простых людей, и нахараров. Необходимо было перевести религиозные книги на армянский язык. Это обстоятельство сыграло значительную роль в создании письменности. В конце концов, армянский язык на религиозных мероприятиях имел и политическое значение: он был элементом духовной независимости армянского народа. Именно духовная независимость стала решающим фактором в жизни армян после падения государственности.

Так или иначе, V век стал периодом бурного развития армянской письменной культуры. Поразительно, но литература развивалась на пустом месте. Ведь V век не получил никаких письменных текстов на армянском языке. Словесность развивалась только устным путем, в виде фольклора. Но, видимо, традиции устного фольклора были достаточно сильны и продуктивны.

Что дошло до нас из этого века? Достаточно многое. Во-первых, перевод Библии, который был сделан учениками Маштоца. Этот перевод в наше время, конечно, частично устарел. Но долгое время он был в числе лучших переводов Святого Писания. Один из европейских знатоков Библии даже назвал его «царицей переводов». Уже этот перевод свидетельствует, что армянский язык и культура были достаточно развиты в V веке. Но перевод Библии был началом целого ряда переводов церковной литературы, о которых подробно рассказывает Манук Абегиан в своей «Истории древней армянской литературы». Эти переводы и развивали язык, и углубляли религиозные чувства армян. Были и другие переводы религиозных текстов, разных житий святых, возникла и религиозная поэзия. После фольклорных песен это было нечто новое в армянской поэзии; авторами были знаменитые деятели армянской культуры V века – Месроп Маштоц, Саак Партев, Мовсес Хоренаци и другие.

Наряду с переводом Библии и других текстов, связанных с церковной жизнью, созданием религиозных стихотворений создавалась и мирская литература – исторические или историографические (սիւսմադրամանկ) сочинения, которые в основном назывались «История армян» (Հայոց սիւսման գրքեր). С пятого века до нас дошли пять исторических

сочинений, четыре из них – Агатангехоса, Павстоса Бузанда, Мовсеса Хоренаци и Казара Парпеци – называются «История армянского народа» или «История армян». Только одно из них назывался по-другому – «О Вардане и армянской войне» Егише. Уже названия этих книг говорят о том, что они посвящены истории или историческим событиям.

Первая из этих книг – книга Агатангехоса «История армян», посвящена принятию христианства армянами. Здесь автор достаточно подробно и красочно рассказывает о событиях начала IV в., о том, как армяне принимали христианство под руководством царя Трдата и Григора Просветителя, при этом Агатангехос восторженно описывает, как разрушали языческие строения и скульптуры богов и как наказывали непокорных. Тут и сюжет о том, как царь Трдат был наказан за то, что он сначала преследовал Григора – он был превращен в свинью. Но потом наказанный им Григор, который был брошен в глубокую яму, вышел из ямы по просьбе сестры Трдата и молитвами вернул Трдату человеческую внешность. После этого Трдат, естественно, принял христианство и насильно ввел новую религию в Армению. Есть и другие яркие сюжеты (например, о трех девственницах – христианках, которые бежали в Армению от византийского императора Диоклетиана и приняли мученическую смерть от рук все еще язычника Трдата и других, а потом в их честь воздвигли величественные церкви в духовной столице Армении Эчмиадзине (Вагаршапат)).

Об этих событиях кратко можно сказать, что Трдат и Григор навязали армянам христианство. Но последующая история армянского народа показала более глубинную истину: язычество уже устарело, новая религия, единобожие быстро завоевали души армян, и христианство стало важной чертой армянской культуры. В исторических книгах пятого века христианство не выступает как нечто чужеродное для армян, патриотизм и религиозное чувство выступают в них воедино, подпитывая друг друга. Правда, в каждой из этих пяти книг и религия, и патриотизм имеют свой особенный облик, и их взаимоотношения – очень интересный аспект общей картины литературы пятого века.

Четыре книги историков пятого века дошли до нас под названием «История Армении» (или армян). Это любопытный феномен. Значит, в сознании авторов все то, о чем они рассказывали, являлось историей

армян. В названиях религиозная сторона никак не подчеркивалась. Но в содержании она занимала значительное, а иногда и главенствующее место, как в книге Агатангехоса. Стержень этой книги – принятие христианства в Армении и события, связанные с ним. Больше половины объема книги посвящено изложению христианской веры.

В другой книге этого периода – в «Истории армян» Павстоса Бузанда перемежаются эпизоды светского и религиозного характера. Одних религиозных деятелей он возвышает, как католикоса Нерсеса Великого, других жестоко высмеивает, как епископа Иоанна (Հոհովի), одних государственных деятелей, царей и полководцев представляет как великих патриотов и храбрых людей (царь Аршак и спарапет (главнокомандующий) Васак Мамиконян), а других обрисовывает самыми черными красками (царь Пап). Притом, Павстос не щадит и своих любимых героев, тех же Аршака и Васака, сообщая о них самые отрицательные сведения. Это уже вопросы «стиля», кстати, весьма интересные. Нас же в данном случае интересует роль религиозных и светских мотивов в книгах первых армянских авторов. Хотя понятно, что Павстос тоже служитель церкви, но он чувствует себя достаточно свободно для своего времени, когда рассказывает или размышляет о своих современниках, будь они церковники или цари и нахарары. В любом случае, необходимо констатировать значительное место церкви и религии в книге Павстоса.

Книга Павстоса Бузанда выделяется особым вниманием к устному творчеству. Упомянутые выше сюжеты, особенно о приключениях епископа Иоанна, перешли в книгу именно оттуда. Это очень оживляет повествование Павстоса. Но в его книге есть сюжет, который занимает совершенно исключительное место в армянском фольклоре. Этот эпизод напоминает сюжет античной легенды о Геракле и Антее. В древнегреческой легенде Мать-Земля, которую олицетворяет богиня Гея, дает силу великану. Антей в единоборстве с Гераклом каждый раз черпает силу от прикосновения к Матери-Земле. Цар Аршак в армянской легенде, которую приводит Павстос, черпает силу каждый раз, когда он наступает на армянскую землю. Павстос излагает легенду как исторический факт. Персидский шах, чтобы проверить верность армянского царя, покрывает половину пола своего шатра армянской землей и поливает ее армянской водой. Шах гуляет с Аршаком, и каждый раз, когда они наступают на

армянскую часть пола, Аршак становится дерзким и непокорным. Связь с древнегреческой легендой очевидна. Трудно проследить пути проникновения этой легенды в Армению. Может быть, она имеет общие корни в античной и армянской мифологии. В любом случае, связи человека с родной землей – тема, занимающая особое место в армянской литературе.

Книга другого историка – Егише – занимает особое место не только в литературе V века, но и во всей средневековой армянской литературе. Эта книга не обладает той сочной повествовательностью, которая свойственна книге Павстоса. Но зато здесь мы чувствуем сильную и глубокую патетику, которая отличает эту книгу от остальных книг пятого века. Но с чем связана эта патетика – с религиозным чувством или патриотизмом, сразу и не скажешь. Сначала мы слышим голос убежденного христианина, который отвергает зороастризм – персидскую религию. Персы навязывают ее армянам (впрочем, и другим народам, живущим в Персидской империи). Мы замечаем также особое внимание, уделяемое Егише представителям армянского духовенства, которые вместе с солдатами Вардана сражаются против персидских войск.

Впрочем, Егише слишком страстно для религиозного деятеля защищает право армян поклоняться своей вере. И тут мы постепенно начинаем замечать, что в этой страстности проявляется душа патриота. Его заботит духовная независимость своего народа. Именно духовная. Немного упрощая, можно сказать, что религия интересует Егише как элемент духовной независимости Армении. Он не тоскует о потерянной государственности, он издевается над Васакком – марзпаном (правителем) Армении в связи с тем, что тот ценой измены хочет восстановить армянское царство и стать царем. Об этом стремлении Васака Егише говорит лишь одну фразу, тема восстановления царства его особенно не волнует. Говоря о Васакке, он гневно осуждает его измену, то, что он с персами сражается против своих, издевается над его желанием стать армянским царем. Больше того, он с пониманием передает слова Вардана, обращенные к персидскому шаху, о том, что армяне всегда верой и правдой служили персидским царям, но в вопросах веры они не пойдут на уступки. Это очень важный элемент патриотизма Егише. Он больше духовный, чем материальный. Интересно, что Егише в своем знаменитом гимне армянским женщинам – женам арестованных нахараров, делает акцент на

светских достоинствах армянских женщин, как они отказались от всех мирских благ, потому что их мужья томятся в ссылке. «Женщины страны армян, жившие в неге» (Տիկնայր փափկաւունիւր Հայոց աշխարհի) – так он обращается к ним. Этот отрывок воспринимается как лирическое стихотворение, столько в нем истинного чувства и гордости за армянских женщин. В этом отрывке нет почти ничего религиозного, Библия, библейские женщины не упоминаются. Егише воспевает дух армянских женщин. Но эти достоинства нахарарских жен имеют свои корни в новой, христианской религии. Его интересует не светское царство, но возвышенный дух армянок.

Один из авторов V века – Казар Парпеци – во второй части своей истории говорит о тех событиях, которым посвящена книга Егише. Сравнение этих двух сочинений позволяет видеть некоторые важные детали истории и их восприятие народом и писателями V века.

Из всех авторов V века Парпеци изучен меньше всех. А между тем он один из самых интересных и противоречивых авторов этого века. То, что он был служителем церкви, мы узнаем из его текста. Да и весь дух его Истории говорит о том, что он верный служитель армянской церкви. И главные события V и предыдущих веков он излагает в христианском религиозном духе. Но именно тут всплывают интересные детали.

Главные действующие лица его истории – два Мамиконяна, прославленный Вардан Мамиконян и его племянник, современник и друг детства Казара Ваан Мамиконян. Он прославляет Мамиконянов, говорит о тех же событиях, связанных с Варданом, что и Егише. Есть все основания считать, что Казар был знаком с сочинением Егише. Но некоторые пункты весьма интересным образом и существенно отличаются от того, что сообщает Егише. Первый – Вардан Мамиконян перед тем, как дать ответ персидскому шаху на требование последнего принять зороастризм, заявляет, что он покинет Восточную Армению, которая была под властью персов и переедет в греческую часть Армении, чтобы иметь возможность свободно исповедовать христианство. Это даже фанатичностью не назовешь; для него высшая ценность – его религия. При этом он упрекает всех армян в неверности. Он собирает всю свою семью, братьев и отправляется в Западную Армению. Армяне, восставшие против персидского шаха, остаются без спарапета, без полководца. Остальные нахарары

пишут ему письмо и сообщают, что без Вардана они обречены. С трудом уговаривают Вардана вернуться и возглавить армян. Ничего такого в книге Егише нет. Там тоже Вардан верный христианин, преданный своей вере, там он выступает с вдохновенной речью перед битвой, приводит примеры из Библии, чтобы повести своих воинов на решительный бой с персами. То есть он выполняет свой долг перед своим народом, и это тот пункт, где христианская вера и патриотическое чувство сливаются воедино. Верность вере становится верностью народу. А у Парпеци элемент верности народу никак не акцентируется. Главное – религия, вера.

Под пером Казара Парпеци эти поступки становятся своего рода подвигами во имя христианства, они должны прославлять Вардана. Но если смотреть на эти поступки глазами Егише, они становятся фактами религиозного фанатизма, но никак не патриотизма. Вот два отношения к религии. Вся книга Егише пропитана горячей религиозностью, религиозным энтузиазмом, но это никак не противоречит его преданности родине. Не случайно многие фразы из книги Егише в течение веков сопровождали армян в их борьбе против притеснителей, как, например, эта: *«Смерть неосознанная – смерть, смерть осознанная – бессмертие»*.

Нужно обратить внимание и на то, как Парпеци рисует образ Ваана Мамиконяна. Храбрый человек, горячий патриот, который иногда с небольшой группой соратников побеждает персов. Он осуждает персов за то, что они насаждают всяческие пороки в Армении, оттесняют от власти хороших людей и выдвигают негодяев. Он требует от персов изменения этой политики, он стремится улучшить нравы в Армении. Но на большее не рассчитывает. О восстановлении армянской государственности не упоминается. Эта проблема исчезла из армянской литературы. Остается только требование духовной независимости. Но в этом вопросе все писатели V века единодушны. Впрочем, не только V века. Всю дальнейшую историю армянского народа можно представить как борьбу за духовную независимость.

Разговор о литературе V века завершим кратким обзором «Истории армянского народа» Мовсеса Хоренаци. Армяне его называют отцом историографии. Действительно, его книга, будучи литературным произведением, является важнейшим трудом по истории армянского народа. Не только и, может быть, не столько за счет конкретных исторических сведений, сколько благодаря всему строю его мышления, особенностям

взгляда на историю родной страны. В некотором смысле, Хоренаци – первый армянский автор, который осознает себя историком.

Два момента в его книге обращают на себя особенное внимание. Во-первых, он отмечает значение истории для народа, и поэтому критикует наших предков, которые не озаботились написанием истории нашей страны. Он понимает, что мы не большой народ, и пишет: «Хоть мы народ и небольшой, но совершили много дел, заслуживающих упоминания, однако наши неумные предки не позаботились об этом». Здесь он проявляет широту взгляда, говоря о том, что если у нас не было своей письменности, то мы могли бы воспользоваться греческими или ассирийскими буквами. Кстати, здесь он косвенно подтверждает, что до Месропа не было армянской письменности. Так Мовсес воспитывает уважение к истории в своих современниках и потомках. В средневековых книгах мы находим глубокое понимание значения истории. К примеру, автор X века Маттеос Урайеци (Матфей Эдесский – Մաթթէոս Արաբիցի) пишет в своем труде: «чтобы будущие поколения не забыли об этой катастрофе и несчастиях». Долго он рассуждает об этом предмете, из чего видно, что он действительно понимает значение своей работы и вообще историографии для своих соотечественников.

Это не случайное признание. То, что в средние века армяне усердно трудились над созданием исторических книг о всей армянской истории или об отдельных событиях этой истории, было продолжением традиции, заложенной Мовсесом Хоренаци. Этот интерес к истории не погас до сих пор и стал важнейшей чертой всей армянской культуры. Но вернемся к Хоренаци. Его книга не была посвящена одному событию или определенному периоду, а охватывала всю историю армянского народа – от этногенеза до его времени. Причем это был *критический* обзор, как бы странно это ни звучало в устах автора V века. Он опирается на все доступные источники армянской истории – на фольклорные материалы, легенды и предания, о которых мы говорили чуть раньше, на работы историков, как, например Мара Абаса Катину, на Библию (причем данные Библии тоже становятся предметом критического осмысления). Он стремится к тому, что сейчас мы называем научным взглядом. Он подчеркивает значение хронологии для истории, приводя разные таблицы властителей разных народов и эпох, чтобы с их помощью уточнить события армянской истории. Он заявляет: нет истории без хронологии!

На мой взгляд, центральным элементом в его истории является то, что он проявляет глубокое чувство национального самосознания, является носителем этого самосознания. Как уже было сказано, первые армянские государственные образования появились на Южном Кавказе уже в VIII-VII вв. до нашей эры. Это значит, что племена, образовавшие армянский народ, населяли этот регион еще раньше. Но армянское самосознание достаточно полно проявилось только в книге Хоренаци. Говоря об этногенезе армян, он опирается на легенду об Айке и Беле, которую мы уже упоминали. Это легендарное объяснение возникновения армянского народа и Армении в данном случае нам интересно тем, что свидетельствует о раннем возникновении национального самосознания армян, и еще тем, что Хоренаци именно эту легенду берет в качестве свидетельства рождения армянского народа. То есть армяне, как отдельный народ, живут в этом регионе издавна. Такое начало – не случайный элемент в книге Хоренаци. Все его повествование проникнуто этим национальным сознанием: и когда он с гордостью рассказывает о хороших делах армянских царей, и когда с горечью говорит о недостатках и пороках своих соотечественников. Достаточно прочитать те страницы, где он рассказывает о единоборстве Айка и Бела – представителя деспотической силы, который хотел подчинить себе Айка. Айка в его повествовании – благородный и сильный, красивый человек, который убил Бела. Но главное в его рассказе – облики героев-антиподов: Айка, который не терпел власти чужестранца и деспота, а хотел жить в Армении независимо, при этом сам не стремился подчинить себе других, в том числе и Бела. Хоренаци открыто восторгается Айком и не скрывает своей ненависти к Белу.

Но он сохраняет ясность взгляда, его патриотизм – удивительно трезвый, он много, иногда резко критикует своих земляков за их действия. Апогеем его критики являются два удивительных отрывка, один из которых он сам называет «Плачем». В этой завершающей главе своей «Истории» Хоренаци говорит о плачевном состоянии своей родины, в котором виноваты сами же армяне, упоминает все сферы общественной жизни. Как правило, исследователи упоминают именно эту завершающую главу книги Хоренаци. Но вторая часть его повествования тоже кончается своеобразным плачем по Армении. Он упоминает пороки своих земляков, комментируя смерть армянского царя. Его отравили. По этому

поводу он с великой горечью упрекает армян. Во всех этих отрывках читатель видит не страсть критиковать, чернить народ, а искреннюю боль за соотечественников, которые не соответствуют высоким моральным стандартам, проповедуемым Хоренаци.

Это отношение отличается от позиций других авторов V века. Все они патриоты, они с удовольствием рассказывают о хороших делах армянских царей или победах полководцев. И критикуют армян за конкретные проступки. Но ни у кого мы не встретим того целостного взгляда, того желания и умения обобщать и хорошее, и плохое, что является, может быть, главной чертой этого писателя. В его лице мы видим мыслящего человека, который пытается понять события и героев. У него нет той страсти к бытовым деталям, которая свойственна, пусть и по-разному, Бузанду и Парпеци. У него нет того благородного патриотически-религиозного пафоса, что выделяет Егище среди других авторов V века. Он выделяется именно как мыслитель, мыслящий патриот, который пытается исправить пороки своих соотечественников.

По поводу Хоренаци необходимо сказать еще вот о чем. В некоторых арменоведческих кругах уже много десятилетий имеет хождение точка зрения, что армянская культура развивалась под влиянием персидской культуры. Связи армянской мифологии и древней культуры с персидской культурой, несомненно, существовали и сыграли свою роль. В этой связи часто вспоминается тот научно доказанный факт, что множество корней армянского языка в древнейшие времена произошли от персидского. Но чрезмерное подчеркивание этой истины дает одностороннюю картину. Забываются связи древнеармянской культуры, искусства и мифологии с древнегреческой культурой, что особенно ярко заметно в книге Хоренаци. Уже в предисловии он упрекает своего заказчика и донатора Саака Багратуни за его желание видеть персидские мифы и предания на страницах «Истории» Хоренаци. Этот отрывок из его предисловия тоже заслуживает внимания, особенно когда рассматриваются вопросы взаимоотношений армянской культуры с другими культурами. Эти строки показывают, что уже в V веке в армянском сознании был достаточно силен восточный элемент. Но характерно и отношение к древнегреческой культуре. «Грубым мифам» персиян Хоренаци противопоставляет греческие мифы. Персидские он передает не по своей воле, а идя

навстречу пожеланиям Саака, излагает *отдельно* (в данном случае это важно!) некоторые персидские мифы, подчеркивая свое отрицательное отношение к ним. В самом тексте он восторженно говорит о Греции и греческой культуре: «Я не устану называть всю Грецию матерью и кормилицей наук».

Но дело не только в его оценках греческой культуры. Очень важно, что в самом его мышлении ощущается влияние этой культуры. Критическое отношение к истории, аналитический взгляд на источники связаны с греческой культурой. То есть любовь к греческой культуре ясно проявляется в самом тексте его «Истории». Его спокойный, размеренный рассказ напоминает повествование Геродота. Во второй главе своей книги Хоренаци прямо ссылается на греческие источники, которым он следует: «сжато и точно излагая, откуда и при каких обстоятельствах они возникли, *согласно тому, что записано в некоторых греческих историях*».

С точки зрения влияния на армянскую культуру греческой или персидской культур весьма интересно также восторженное отношение Казара Парпеци к греческой культуре. По его словам, из Греции *«ручейки науки <...> обильно бьют и растекаются по всему миру*». Сошлюсь еще на мнение Валерия Брюсова, одного из знатоков средневековой армянской литературы: *«...влияние классической греческой литературы, которая с того же V в. стала распространяться в Армении в многочисленных переводах, и в VII в. вызвала появление школы эллинистов. Этому эллинистскому влиянию ранняя армянская литература обязана многим из своих лучших созданий, особенно в ряде исторических трудов, не исключая и книги Моисея Хоренского (на котором сказалось, между прочим, влияние Гомера)»*. Слова Брюсова для нас – как бы взгляд со стороны незаинтересованного человека. Но как раз это обстоятельство делает высказывание Брюсова объективным и интересным.

Этот факт еще раз говорит о том, что армянская культура была самостоятельным явлением, имеющем точки соприкосновения и с восточной – персидской – культурой, и с западной – греческой. В разные эпохи развития армянской культуры более или менее ярко проявлялись то одни, то другие тенденции.

Этот по необходимости беглый обзор армянской литературы V века заставляет еще раз задуматься о преобладании в ней духовного начала.

Вся армянская литература этого века была проникнута религиозностью, духовными потребностями. Сильный и глубокий патриотизм армянских авторов предстал перед нами как сильная и глубокая религиозность.

В свете этого нельзя не обратить внимание на место государственности в сочинениях авторов. В двух книгах первых (как считают традиционно в армянской медиевистике) авторов – Агатангехоса и Павстоса Бузанда – цари и их деятельность (особенно в «Истории» Павстоса) занимают центральное место. Для Егише и Казара Парпеци этой проблемы уже нет. Они гордятся победами своих соотечественников, но даже и не мечтают о восстановлении царской власти в Армении, о восстановлении государственности. Как я уже упоминал, Егише даже издевается над Васакком Сюни – марзпаном, который ценой предательства хотел вернуть царскую власть в Армению и стать монархом. Современный человек по-другому, с большим пониманием отнесся бы к этому желанию Васака (совсем не случайно в новейшее время армянские историки – М. Гаррагаш, Никогайос Адонц и другие – изменили отношение к Васаку и рассматривали его как человека, не менее патриотичного, чем Вардан, а иные даже ставили его выше Вардана (Грант Армен)).

Но в пятом веке он был предателем. И много веков подряд в восприятии армян Васак оставался предателем, потому что он принял маздеизм и рядом с персидскими войсками боролся против своих соотечественников, сохранивших верность религии отцов. Обратим внимание: он не государство предал, а религию, можно сказать, во имя государства.

В дальнейшем тема государственности не занимала важное место в книгах армянских авторов. Вместо государственности в армянской литературе культивировался патриотизм с важным религиозным компонентом. Патриотизм с V века оставался важнейшей чертой духовной жизни армян, не пересекаясь с жадой государственности. Эта черта, как увидим дальше, особенно ярко проявилась в начале XX века.

Прежде чем перейти к следующим периодам истории армянской литературы, нужно уточнить (в пределах моих размышлений) значение понятий *государственность* и *патриотизм*. Несмотря на их очевидную взаимосвязь, они достаточно сильно отличаются друг от друга. Любовь к родине далеко не всегда означает любовь или преклонение перед государственностью. Преобладание того или другого обусловлено историей

данного народа. Скажем, для русских государство означало куда больше, чем для армян, которые так и не смогли создать сильное и устойчивое государство.

* * *

Армянское Средневековье характеризуется расцветом литературы, в первую очередь – поэзии. Об этом речь впереди. Но Средневековье – также время возникновения ярких эпических памятников и, в первую очередь, эпоса «Давид Сасунский».

Мы уже видели, что в дохристианский период в Армении было создано много монументальных эпических произведений. Казалось бы, эпический период армянского фольклора был завершён этими произведениями. Но в конце XIX века собиратель армянского фольклора епископ Гарегин Срвандзтян записал сюжет «Давид Сасунский, или Ворота Мге-ра». Дальнейшие записи подтвердили, что в горных районах Армении уже много веков бытует эпический сюжет о борьбе сасунских богатырей против чужеземных, в данном случае арабских завоевателей. Главным героем этих историй был Давид Сасунский – уроженец Сасунских гор (Сасун – одна из областей исторической Армении). Он разгромил Мсра Мелика – Мелика Мсырского (Мсыр – Египет).

Средневековую армянскую словесность нельзя представить без этого памятника. Его история имеет много особенностей, о которых до сих пор спорят. Первый вопрос – когда возник этот памятник. Некоторые эпосоведы считают, что он возник в дохристианские времена. Действительно, в этом эпосе много мифических сюжетов, которые корнями уходят, естественно, в доисторические времена. Другие специалисты считают, что эпос, как целостное произведение словесного искусства, сформировался в средние века. Есть еще и другая проблема – почему армянский эпос так долго избегал письменности. Ведь он до конца XIX века бытовал в устном виде, первая запись появилась в последней четверти этого века. То есть независимо от того, возник эпос в дохристианские времена или в средние века, он минимум тысячу лет оставался устным памятником, в течение этих веков изменялся, развивался, несмотря на то, что в средние века у армян была уже богатая литература, развитая письменность.

Мифические сюжеты, вошедшие в состав эпоса, естественно, возникли в доисторический и языческий периоды армянской истории. Эти сюжеты составляют основной материал первой, второй и четвертой ветвей эпоса (эпос состоит из четырех ветвей). Но, как я старался показать в своих книгах (в частности, в «Поэтике эпоса “Сасунские безумцы”»), на этот дохристианский материал наложили свой сильный отпечаток христианские верования, которые могли появиться только после принятия христианства в начале IV века. Можно сказать, эти ветви «Давида Сасунского» переосмыслили языческие сюжеты в христианском духе. Что до третьей ветви о Давиде Сасунском, то очевидно (и об этом много писали армянские эпосоведы и историки), что ядро этой – центральной – ветви эпоса составила борьба армян против арабов. А это уже средние века. Поэтому логично предположить, что эпос, как целостное эпическое произведение, сформировался в средние века, в период освободительной войны против арабов. Не случайно, что большинство вариантов эпоса называется именем главного героя третьей ветви – «Давид Сасунский».

Эпос представляет собою историю возникновения, усиления и падения Сасунского дома, который в своем, эпическом роде символизирует историю армянского народа. Этот процесс происходит в столкновениях с окружающими народами, в основном с арабами – ближайшими соседями сасунцев. В первой ветви главный враг – багдадский халиф. По этому словосочетанию видно, что мы имеем дело с арабским владыкой. Но здесь арабы еще язычники. Дальше об их религии мы ничего не узнаем, но язычество, в отличие от первой ветви, уже не бросается в глаза. Вообще религиозная тематика занимает в эпосе незначительно место. Главное – борьба сасунцев за свою независимость. Дальше главным врагом выступает Мсра Мелик. Мсыр – сильное государство, Сасун иногда платит дань ему. Но сасунцы не хотят быть в подчинении Мсыра.

Самый важный эпизод третьей, центральной ветви, да и всего эпоса – поход Мсыра Мелика на Сасун. Мелик хочет наказать непокорных сасунцев за отказ платить дань и вообще за желание быть независимым от Мсыра. Мелик собирает огромное войско (эпическое преувеличение здесь действует в полную силу) и идет на Сасун. Количество войск Мсыра пугает всех, в том числе и сасунских богатырей. Но Давид, главный герой, один идет на войну с мсырцами и побеждает. Сначала он убивает

мсырских солдат – простых людей, которых Мелик насильно повел на Сасун. Но старый солдат Мелика объясняет Давиду, что эти простые люди не враги ему. Главный враг – Мелик, который спокойно поживает в своем шатре. Давид прекращает убийство солдат, идет к шатру Мелика, будит его и убивает. Об этом важнейшем эпизоде еще я скажу несколько слов. Но пока – почему Давид один шел против многотысячной армии Мелика и победил. Дело совсем не в том, что Давид искал славу и был таким уж индивидуалистом в современном смысле. Давид и есть армянский народ. Он был наделен богатырской силой как защитник своего Сасуна и употреблял эту силу только для защиты страны и соотечественников.

Об этой моральной стороне борьбы сасунцев необходимо сказать отдельно. Она, возможно, главная особенность, которой сасунцы, особенно Давид, отличаются от других эпических героев мирового эпического наследия. Он изначально не терпит насилия. Не только по отношению к своей личности, но и к Сасуну. Когда юношей он узнает, что Сасун платит дань Мелику, он сразу прекращает это и готов сразиться с самым Меликом. Что интересно, в своих взаимоотношениях со старшими родственниками, с сасунцами он ведет себя как уважающий старших и патриархальные законы юноша. Есть несколько отрывков прямо-таки лирического склада, в которых Давид трогательно прощается с горожанами и с сасунской природой перед отправкой на поле боя, на единоборство с Меликом. Эти отрывки – бесхитростные песни, но в них – глубокая любовь к сасунцам и сасунской природе. А к врагам он беспощаден.

Для понимания моральных принципов Давида надо очень внимательно прочитать эпизод единоборства Давида и Мелика. Давид входит в палатку Мелика и требует разбудить того, спящего богатырским сном. Мелик с трудом просыпается, видит юного Давида и решает уничтожить его одним своим дыханием. Но Давид никак не реагирует. Мелик начинает бояться. И прибегает к хитрости: он предлагает Давиду сначала разделить вместе трапезу, а потом уже сражаться. Давид принимает приглашение. Но оказалось, Мелик предусмотрел все возможные варианты и подготовил глубокую яму для противника. Давид садится и падает в эту скрытую яму. Мелик запирает его в яме и злорадствует. Но Давид слышит голос из Сасуна, набирается сил и выскакивает из ямы. Мелик пытается второй раз посадить Давида за стол, но Давид уже не верит ему и

требует боя. Он даже не пытается наказать вероломного Мелика. Он соблюдает все законы рыцарского поведения – дуэль по всем правилам. *Ему нужна не победа любой ценой, а честная победа, одержанная в честном бою.* Он не только соглашается вести бой по правилам, но и уступает первые три удара сопернику, который старше. Выдерживает его удары, а потом соглашается, чтобы Мелик спрятался от его ударов в глубокой яме, под защитой огромных жерновов и буйволиных шкур, которые славились не только толщиной, но особой прочностью. Как настоящий рыцарь, который не может отказать женщинам (хотя формальные законы рыцарского поведения в этот период еще не были известны в Армении, по крайней мере, об этом нет упоминаний в армянской средневековой литературе), Давид уступает первые два удара матери и сестре Мелика. И все равно побеждает. Одним-единственным ударом своего волшебного меча разрубает тело Мелика ровно пополам.

Очевидно, что в образе Давида создатели и сказители воплотили свои представления не только о силе героя, но и о нравственности. В этом отношении создатели и исполнители эпоса очень последовательны. В столкновениях с Меликом Давид ни разу не нарушает мораль, которую он впитал с рождения. В своих лекциях об эпосе, говоря о моральном облике эпических героев, я часто сравниваю их с героями античного эпоса. Для Ахилла, Агамемнона, Одиссея и других высшим принципом была победа, неважно каким путем добытая. Как греки (ахейцы) взяли Илион? С точки зрения Давида (вернее – его системы ценностей), – обманом, который был решительно неприемлем для сасунцев. Одиссей – умный и хитрый герой, построил огромную статую коня, посадил в его утробу своих вооруженных бойцов. Ночью наивные илионцы втащили статую в город, там ахейские воины вышли из статуи и перебили защитников города. Одиссей – прославленный герой, Гомер восхищается его победами. Такова была система ценностей в античном мире. И совершенно другая была система в средневековой Армении. Во всяком случае, в народной среде.

Почему я подчеркиваю народную среду? Дело в том, что «Давид Сасунский» – истинно народный эпос. Те тексты, которые дошли до нас, явно созданы в народной среде, и рассказывали их простые люди. Вся атмосфера сасунского дома не имеет в себе ничего дворянского или царского. Во многих эпических памятниках в центре повествования цари и

дворяне. Скажем, в киргизском «Манасе» главный герой – будущий король Манас. Вся его жизнь протекает в царских забавах и войнах, он не просто путешествует по стране. Его непременно сопровождают тысячи воинов, телохранителей, и чем больше их, тем величественнее для авторов и сказителей этот герой. Не будем искать других примеров – их очень много. А главные герои армянского эпоса особо не отличаются от своих сограждан. Нет ничего дворянского в их быту, они живут и бедствуют так же, как их сограждане. Не случайно же самый любимый герой Давид пастет то барашков, то более крупный скот. Если здесь и был мифический контекст, то он полностью растворился в сюжете «крестьянского» эпоса. Давид в данном случае просто помогает дяде содержать семью.

Конечно, эпос есть эпос, время от времени герои сасунского дома называются царями, появляются случайные черты дворянского или царского этикета. В любом случае, они являются защитниками и хранителями Сасунского дома. В древнем эпосе армян действуют цари и великие герои. Какие-то элементы воспоминаний об этих эпосах сохранились в средневековом эпосе. Но в целом, «Давид Сасунский» не очень «эпичен» в этом плане.

Итак, я исхожу из убеждения, что армянский эпос «Давид Сасунский» в целом, как некое художественное единство, является творением средних веков, того периода, который охватывает время создания Григором Нарекаци своей книги. Теперь нам необходимо хотя бы вкратце охарактеризовать это произведение Средневековья.

Его автор был монахом, всю жизнь (X- XI вв.) провел в Нарекском монастыре на берегу озера Ван (до начала XX столетия, до Геноцида монастырь сохранялся, а после турки уничтожили и его). Оставил много трудов богословского содержания и религиозные стихотворения. Жанр его главного произведения – «Книги скорбных песнопений» – определить нелегко. По форме и по существу она является молитвой богобоязненного христианина. Все 95 глав книги называются «Слово из глубины сердца, обращенное к Богу». Но автор явно осознает свой труд как нечто поэтическое, художественное. Иначе он не стал бы экспериментировать с формой. Один из отрывков книги написан как рифмованное стихотворение. А в те времена рифма была почти неизвестна в армянском стихосложении, она только-только проникала с востока в армянскую литера-

туру. Но не только рифма. По богатству языка это произведение превосходит труды всех тогдашних армянских авторов. Нарекаци, естественно, прекрасно знал Библию и широко пользовался языком и образами этой великой книги. Сам создавал яркие, удивительные образы. Одним словом, он творил как истинный поэт, но молился как истинный христианин.

И о чем просил он Бога? Таких поэтических молитв после создания армянской письменности в V веке было написано много. Авторы все обращались к богу, просили его быть снисходительным к порокам людей. Такая молитва является одной из центральных тем поэмы. Нарекаци так искренне, так действительно из глубины сердца говорит о бесчисленных пороках людей, так сокрушается об их несовершенстве, что читатель не может не проникнуться этим чувством. Целые страницы своей книги он посвящает людским порокам, и поражаешься, откуда он берет все эти слова и образы, чтобы описать ничтожность и греховность человека. Люди его времени, настоящие христиане наверно так и воспринимали себя, вообще человека.

Но это только одна тематическая линия поэмы. Она вряд ли звучала бы так сильно, если бы не сочеталась с другой линией – прославлением Бога. Целые страницы и главы поэмы посвящены этому восхвалению. Эти темы как бы сталкиваются, усиливая друг друга. Бог предстает перед мысленным взором читателя – такого же верующего в величие и совершенство Бога и в свое ничтожество христианина. В этом отношении ничего принципиально нового в этой поэме как бы нет. Это – отражение души средневекового человека, который страшится наказания Бога. Но не зря с самого начала к этой поэме относились с преклонением, она стала как бы новой Библией для армян. Она существенно отличалась от множества поэтических молений. Это противопоставление бесконечного совершенства Бога и бесконечного ничтожества человека содержит в себе некий заряд столкновения. Не может в душе самого богобоязненного человека не возникнуть вопрос: а почему так, почему человек так грешен и так ничтожен, а Бог, который создал людей, так чист и так велик? Это не просто коленопреклоненная молитва (каковой она является вне всяких сомнений), но и какое-то взрывное переживание, которое превращается в некое требование к Богу – сделать человека таким же совершенным существом, каковым является сам Бог. Если бы что-нибудь такое

сказали самому Нарекаци, он бы ужаснулся. Но в самой поэме он почти угрожает Богу. Если тот не сделает человека совершенным, если не улучшит его, то сердце молящегося окаменеет, он перестанет бояться Бога. В тексте есть такие строки: «Почему же Ты превращаешь в камень мое сердце несчастливца, чтобы я перестал бояться Тебя?» Это, несомненно, одно из первых проявлений пробуждения человека от всеохватывающего страха перед богом, понимания своего права быть совершенным существом, носителем высоких нравственных принципов христианства. То есть главное в этой поэме – нравственное совершенство, духовные потребности человека. Интересно, что о родине в поэме нет ни слова, лирический герой страдает от духовных пороков, вообще от пороков человека. Очень важно, что при том Нарекаци говорит вообще о человеке; в поэме есть такая строка – «Я во всех, и все во мне». Так что надо избегать соблазна считать Книгу лирической поэмой в духе XIX века, нужно видеть в ней неразделимое единство молитвы и художественного слова.

Теперь я призываю читателя сопоставить эту поэму и эпос, не забывая, конечно, об их глубоких и принципиальных различиях. Один из них – создание грамотного, глубоко религиозного монаха, другой – продукт работы многих поколений простых людей. Но не надо забывать также, что оба создания – произведение одного и того же народа, в определенный период его истории, и даже географически места их создания достаточно близки: Сасунские горы и побережье Ванского озера – местности в Западной Армении. При ближайшем взгляде мы можем обнаружить и некоторые важные общности. В поэме христианин просит Бога сделать человека нравственно совершенным существом. В эпосе же моральные проблемы проявляются не в молениях, а в действиях героев. Главные герои, особенно первых трех ветвей, всегда действуют согласно тем правилам, которые в Западной Европе связывались с рыцарством, с рыцарскими правилами поведения. С одной разницей – в Европе эти правила имели почти силу закона, они как бы извне навязывались рыцарям-дворянам, а в армянском эпосе они выступают как сердечный порыв, как проявление души героя. Я думаю, это значение, которое придают герои эпоса «человеческим ценностям», созвучны жажде морального совершенства моления Нарекаци. И в обоих случаях – и в поэме и в эпосе – это внимание к нравственности отражает свое время, когда христианские ценности приобретают силу и влияние в христианских странах.

Но очевидно также, что содержание обоих произведений в целом далеко друг от друга. Если «лирического героя» Нарекаци волнуют общечеловеческие проблемы совершенства человека, нравственности, то герои эпоса борются за свободу и независимость своей страны или своего города. Поэма в целом и в частности – напряженное размышление о духовных страданиях человека. Эпос – яркий, сочный рассказ о столкновениях и дуэлях, в которых, к тому же, оживают быт и обычаи простого народа, его язык. То есть каждое из этих произведений олицетворяет одно направление жизни армян – духовное и будничное, материальное, стремление избавиться от вполне конкретного противника, который пытается подчинить себе сасунцев. Эти направления дополняли друг друга, их нельзя развести, их такая противоречивая целостность и дает полную картину духовной и мирской жизни армян.

Первое преимущественно связано с письменной культурой, с литературой, второе – с фольклором, при том они бросают свет друг на друга. В каких-то глубинных пластах они едины. Особенно если иметь в виду некоторые другие произведения литературы. Например, поэму прославленного поэта, религиозного и государственного деятеля Нерсеса Шнорали (Благодатного) «Плач Эдессы». Поэма называется плачем, потому что рассказывает о том, как мусульмане взяли и разграбили Эдессу – богатый город в Малой Азии, где проживало много армян. Но поэма в целом – рассказ о героическом сопротивлении горожан, о самых красочных эпизодах боев. Правда, священники играют важную роль в этой неравной битве. Но это не меняет общий героический дух поэмы.

* * *

Пространство этой статьи не дает возможности продолжить подробный рассказ об исторических сочинения армянских писателей. После V века эта линия средневековой литературы продолжалась до конца средневековья. В этих книгах главной темой оставалась история Армении в разные периоды. Тональность этих книг часто менялась. Много писали о бедствиях, о природных катаклизмах (землетрясения, пандемии, голод и др.). Писали и о событиях политической жизни, о нападениях различных племен и народов – арабов, сельджуков и других. Вообщем-то, картина вырисовывалась не очень веселая. Но и в таких условиях

армянские писатели (историографы) проявляли интерес к другим народам, к другим странам. Упомяну два сочинения – XIII и XVI веков. В первом Киракос Гандзакеци, рассказывая о бедствиях Армении, дает подробные, подчас очень живописные сведения о других народах, с которыми общались армяне. Он описывает путешествие армянского царя к монгольскому владыке. Особенно подробно говорит о татарах и монголах, обстоятельно описывая их внешность и обычаи. Временами эти сведения кажутся сказочными (скажем, псоглавые люди, удивительные женщины). Это было свойственно не только армянской литературе – вспомним известную книгу итальянского писателя и путешественника Марко Поло. Марко сообщал примерно такие же сведения об азиатских народах, как и Гандзакеци. О влиянии говорить бессмысленно, потому что Гандзакеци жил раньше Поло. Речь может идти только об общих чертах мышления в средневековье.

Второй труд – книга историка XVII века Аракела Даврижеци «История». Здесь он рассказывает о Кероглы – общем герое нескольких эпических сказаний кавказских и среднеазиатских народов. Эти сведения достаточно подробны, они помогают пониманию возникновения эпических сюжетов и их развития. Вот этот интерес к жизни других народов делал средневековую армянскую прозу красочнее и интереснее.

В тематическом и жанровом плане литература Средневековья представляет собою весьма интересную картину. В литературе как бы происходит своеобразное разделение труда (потом похожее явление мы увидим и в литературе Нового времени). Проза, в основном историография, посвящена историческим, не очень радужным картинам жизни Армении. А поэзия, особенно после XII века, воспевает радости жизни, любовь, природу. Самые разные проявления жизни и быта становятся предметом поэтического вдохновения. Создается удивительно богатая поэзия, несмотря на отсутствие государственности и нормальных условий для простой человеческой жизни.

Средневековая поэзия, как это ни странно, расцветает после падения двух армянских государств – Багратидов в Восточной Армении и Киликийского царства. Возможно, здесь мы имеем параллель с тем расцветом армянской письменной культуры, который имел место в V веке – в период ослабления, а после и падения армянской государственности.

Говорить об организованном сопротивлении народа у нас нет оснований. Но говорить о естественном, можно даже сказать – инстинктивном, напряжении внутренних, духовных сил народа можно и нужно. После этих трагических событий армянской истории в Армении создается богатейшая поэзия. В этой поэзии мы находим такое разнообразие тем и образов, такие яркие краски, что не может не поразить современного читателя. И все это в тот период, когда Армения истекала кровью, тысячи армян покидали родные места и искали безопасность в чужих краях, в европейских странах. Эта трагическая черта армянской жизни не могла не оставить следа в армянской поэзии. Но об этом мы поговорим чуть позже. Пока приведу слова Валерия Брюсова о средневековой армянской поэзии: *«Средневековая армянская лирика есть одна из замечательнейших побед человеческого духа, какие только знает летопись всего мира»*. И еще: *«средневековая армянская лирика есть истинное торжество армянского духа во всемирной истории»*. Брюсов, знаток мировой культуры и особенно поэзии, дает эту оценку не чтобы поразить наше воображение, а чтобы описать реальную ценность этой поэзии. Можно рекомендовать всем читателям ознакомиться со статьей Брюсова «Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков», чтобы составить более или менее полное представление о средневековой поэзии Армении.

А мы попробуем понять появление и развитие светской поэзии в армянской литературе (светской относительно, потому что очень многие песни, посвященные далеко не религиозным темам, завершались извинениями перед Богом за воспевании мирских тем). Был такой поэт в XII–XIII веках со странным именем Фрик. У него много песен религиозного характера. А рядом с ними – стихотворения, в которых Фрик спорит с судьбой, потому что он видит несправедливое неравенство между людьми: одним – целые стада, у других даже и козленка нет. Он прекрасно знает, что за колесом судьбы стоит Бог. В конце он опять молит Бога о прощении за такую смелость. Но он идет дальше. Он удивляется, что все мы – дети Адама и Евы, но почему-то одни – белые, другие черные, третьи – красные или желтые. Как это произошло? Это ли не начало критического мышления человека? Ведь он начинает подвергать сомнению сведения Библии!

Примерно в то же время появляются первые песни о природе и о любви. В этих стихотворениях чувствуется почти детское удивление

перед приходом весны, перед красотой природы, обаянием женского тела и т.д. Этот взгляд создает яркие, светлые картины жизни человека и природы. Поэт выражает свои чувства, свои переживания. Человек начинает думать о смерти совсем не в христианском духе, выражает недовольство тем, что смерть не дает человеку наслаждаться жизнью, теми благами, которые он создал (Григорис Ахтамарци). Начинает чувствовать влияние персидской поэзии (песни о любви, жизни и смерти).

Человек армянского Средневековья остается богобоязненным христианином, как и полагалось в средние века. Но его кругозор резко расширяется, он открывает столько красоты вокруг себя, что не может не воспевать их – природу, женщину. Главное – он открывает себя, начинает понимать, что он имеет какие-то свои права, свою жизнь, которая не исчерпывается поклонением Богу. И то, что являлось великим грехом в глазах церкви, то, что называется плотской любовью, занимает умы и сердца людей, особенно, если судить по тем стихотворениям, которые дошли до нас из средних веков.

Я имею в виду в первую очередь те стихотворения, которые дошли до нас под названием айренов (айрен – հայերեն, то есть по-армянски, как объясняют название жанра филологи). Эти поэтические миниатюры демонстрируют такое роскошное восприятие любви, женской красоты и такое преклонение мужчины перед ней, которое дальше не повторилось в армянской поэзии. Герой этих миниатюр – мужчина, который женское тело ставит выше христианских символов, он готов жечь свечу не перед алтарем, а перед этим телом, перед женской грудью. Но при том в этом телесном восприятии любви ощущается такой восторг перед женской красотой и такая искренность и сила чувства, что покоряет всех, в том числе и служителей церкви. И в этом случае телесное и духовное едины. Чувство любви олицетворяется в материальных образах, что никак не ослабляет глубину этого чувства. Яркая образность этих песенок подчеркивает именно силу чувства. Два примера. Влюбленный уподобляет любимую женщину и себя красивым явлениям природы: *на этой земле, где есть прохладный источник, ты зеленая трава, а я – капля росы на ней, Ты яблоко на ветке, я зеленый лист, придет осень, тебя сорвут, я высохну на ветке*. В другом айрене появляется другое сравнение: *я рыба и ты – вода, душа, без воды рыба умрет, но если рыбу бросят в другую*

воду, она выживет, а если меня отлучат от тебя, нет другого пути, кроме смерти. Все эти сугубо материальные сравнения демонстрируют органическое единство духовного – любви – и материального – явлений природы. Смысл духовного в этих песнях расширяется, это уже не только любовь к богу, но и любовь к человеку, к женщине.

Так же одухотворяется и материализуется любовь к родине. Есть прекрасная миниатюра о персиковом саженце, который пересадили в другое место: *Я был персиковым саженцем И рос на скале. Пришли, вырвали меня оттуда и пересадили в чужой сад, и поливали меня сахарной водой. Братцы, прошу вас, унесите меня отсюда, верните на мое место и поливайте снеговой водой.* Понятно, что сахарная вода и снеговая вода являются символами богатства и бедности. И та глубокая тоска, которая слышится в песне саженца, жила в сердцах многих армян, которые вынуждены были уехать из своей беззащитной родины в чужие страны.

Вообще тема странничества становится одной из центральных тем не только айренов, но и всей армянской средневековой (а потом и новой) поэзии. Она вплетает в яркую картину средневековой поэзии мрачную черту. После падения царства Багратидов усилился отток армян с родины. Это явление заслуживает более подробного рассмотрения, чем это было сделано до сих пор. Армяне – не единственный народ, которые в трудные эпохи своей истории становились странниками, искали безопасные места для проживания. Но это, наверное, единственный народ, в судьбе которого это явление сыграло такую большую роль. Возникновение армянских колоний связано не только с событиями Геноцида в турецкой части Армении. Еще задолго до этого армяне обосновались в Польше, в Трансильвании и других землях центральной Европы, а также в Англии, Индии, во Франции, в Германии и других странах. Притом эти колонии быстро развивались, возникали свои очаги культуры. Но тяга к родине не ослабевала. Армяне еще долго чувствовали себя чужаками, нежеланными гостями в чужой стране. Это явление находило свое отражение в поэзии. Возникла целая ветвь в армянской поэзии – поэзия странничества, которая дала армянской литературе прекрасные стихотворения и песни. Можно сказать, что эта поэзия – своеобразный вклад не только в армянскую, но и мировую поэзию. Она отражает интересную черту человеческого бытия – жизнь человека далеко от родины, на чужой земле.

Это оригинальное проявление темы патриотизма. Расстояния усиливают тоску по родине, делают образ этой родины почти идеальным. Вот одна из характерных черт армянской литературы.

С другой стороны, само это явление и песни, отражающие его, воспитывают склонность к странничеству. Армяне не перестают чувствовать тоску по родине, они мечтают о возвращении. Но они вынуждены вписываться в жизнь новой страны, изучать язык и культуру народов, в чьих странах они живут. Они многое перенимают у этих народов, сохраняя свою армянскую идентичность, находят у них много хорошего. Это развивает в жителях Армении склонность к легкому расставанию с исторической родиной.

Возвращаясь в Средневековье, мы не можем не сказать, что именно в этот первоначальный период странничества родились трогательные песни о Родине, выражающие тоску по ней, неосуществимую мечту еще раз повидать родные места, родных. Есть две песни, где странник обращается к журавлю, надеясь получить сведения об оставленной родине. Журавль – перелетная птица, пролетающая над многими странами, над Арменией, поэтому армянский странник с надеждой смотрит на его полет. Может, он принес какую-то весточку с родины?

Странничество ставит свою печать, придает, можно сказать, новые оттенки образу родины. Несколько поколений живут далеко от родины. Многие растворяются в окружающей массе народа- хозяина, как произошло, скажем, в Польше. Но далеко не все. Веками люди сохраняют верность Родине, своей национальной принадлежности. В первых песнях сильно звучит тема бедственного положения странника. И на этой почве возникает представление вообще о странниках. Есть одно стихотворение, которое поражает глубиной понимания трагической судьбы странника. Священник Аветик, не самый известный поэт Средневековья, приходит к выводу, что *«Странник не есть человек совершенный»*. Уже идея совершенного человека в этих условиях неожиданна. В этих не самых благоприятных условиях средневековой Армении человек напряженно размышляет о проблеме своего вида, мечтает о совершенном человеке, как делал за несколько столетий до него Григор Нарекаци. Характерно само понимание того, что странничество лишает человека каких-то очень важных условий существования человека.

Но они уже оторваны от нее, не участвуют в ее повседневной жизни. Родина постепенно превращается в некий образ, более духовный, чем материальный. В жилище висит картина с изображением Масиса, Эчмиадзина. Еще говорят по-армянски. Но иногда армяне-странники избегают встречи с реальной Арменией, предпочитают сохранять идеальный образ родины, бояться его разрушения. Немного забегаю вперед, скажу несколько слов о поэте XIX века Гевонде Алишане. Он родился в столице Османской империи – в Константинополе (Стамбул). В детстве был отдан в католическую (мхитаристскую) школу в Венеции, потом стал членом Мхитаристской конгрегации. Он прожил там всю жизнь, дожил до 90 лет. Путешествовал по Европе, но ни разу не приехал в Армению. Он был талантливым поэтом, написал много стихотворений об Армении, которые до сих пор трогают души армян. Написал несколько томов об Армении, о ее географии. Специалисты утверждают, что его работы точны и полны. Во всем этом чувствуется огромная любовь к далекой родине, но – вспомним еще раз –эту родину он не видел. Это явление – проявление особенностей армянского патриотизма, связанного со странничеством.

Но вернемся в Средневековье. Как я уже сказал, в литературе параллельно развиваются два мотива – многокрасочность повседневной жизни и тоска странников по родине. В первом случае известные и не очень известные поэты поют красоту женщины, пишут длинные стихотворения – диалоги розы и соловья. В этом случае чувствуется влияние персидской поэзии, расцвет которой тоже приходится на средневековье. Яркие восточные краски свойственны этой поэзии. Эти же черты проявляются в произведениях Костандина Ерзнкаци, Ованнеса Тлкуранци, Нагаша Овнатана и других поэтов. Возникает мотив любовного сумасшествия. Ованес Тлкуранци сам называет себя «сумасшедший Ованес». Одним словом, расцветает то, что мы называем любовной лирикой.

Этот расцвет приводит к такому крупному явлению, как поэзия Саят-Новы – поэта XVIII века. Он родился и провел всю свою творческую жизнь в Тбилиси, тогдашнем центре Южного Кавказа, столице Грузии. Его творчество привлекает внимание в нескольких отношениях. Уже то, что он писал на трех языках народов Закавказья – на армянском, на грузинском и турецком (до тридцатых годов XX века предпочитали говорить о татарском, носителей этого языка на Кавказе называли кавказскими

татарами, в советское время этот язык называли азербайджанским), – было, скажем так, не очень распространенным явлением в мировой поэзии. Армянский был его родным языком, грузинский – языком страны и царского дворца, где, по данным биографов Саят-Новы, он служил дворцовым певцом долгие годы, турецкий – языком ашугской поэзии. На всех трех языках он писал одинаково хорошо.

Другой проблемой творчества Саят-Новы было и есть его место в армянской литературе. Трудно указать на прямые связи его поэзии с армянской средневековой поэзией. В Тбилиси XVIII века не было сильного очага армянской культуры (такой очаг возник в XIX веке, в это время Тбилиси стал одним из центров развития восточно-армянской литературы). Языком песен Саят-Новы был тбилисский диалект армянского языка, на котором, но уже в середине XIX века, писал Габриэл Сундукян, любимый драматург многих поколений армянских зрителей и читателей. То есть и язык не указывал на прямые связи Саят-Новы с армянской письменностью.

Все это так. Но оторвать его от армянской литературы, от армянской поэзии невозможно. Его творчество обнаруживает внутренние связи с армянской поэзией Средневековья, в первую очередь – с любовной лирикой. Песни Саят-Новы в некотором смысле являются вершиной армянской любовной лирики. Такого преклонения перед любимой женщиной мы не видим ни у одного другого армянского поэта. Не случайно Сильва Капутикян в свое время, обращаясь к Саят-Нове, написала: «Каждая девушка мечтает о таком влюбленном, как ты». Мне не раз приходило на ум сравнение отношения к любимой женщине с культом Богородицы у христиан. Саят-Нова не видит ни малейшего недостатка в любимой женщине, а ее красоту он характеризует бесконечным рядом сравнений – с драгоценными камнями, с прославленными на Востоке драгоценными тканями, с цветами и растениями. При этом он и не пытается описывать реальные особенности красавицы (считается, что Саят-Нова был влюблен в сестру грузинского царя Ираклия), он пользуется штампами народных и ашугских песен, распространенных на Востоке, но его сильное чувство оживляет все эти сравнения и эпитеты, так что читателю и слушателю они передают ощущение великой женской красоты. Силу своего чувства он передает такими же яркими сравнениями: «Пусть

будет мое лицо, как ковер, ступай своими ногами на него». Ованес Туманян точно заметил, что в его поэзии меньше образов, больше чувства.

Когда говорим о любовных песнях Саят-Новы, неизбежно напрашивается сравнение с другой вершиной любовной поэзии средневековья – с айренами. И что бросается в глаза – насколько айрены любят любовное наслаждение, насколько часты в них диалоги влюбленного мужчины и женщины, в которых мужчина просит о ночном свидании, а женщина игриво отказывает ему, – настолько стихи Саят-Новы целомудренны, о любовном наслаждении там нет речи. Не может герой Саят-Новы открыто просить свою возлюбленную о ночной встрече, его любви чужды такие мечты. Если любовь не может жить без таких мечтаний, то они мерцают где-то вдаль. Влюбленный не может открыто просить об этом, как в айренах. В его песнях подчеркивается возвышенное чувство, поэтому иногда в умах читателей возникает сравнение с преклонением христианина перед Богородицей.

Но, как бы важны ни были любовные песни Саят-Новы, никак нельзя упускать из виду его размышления о своем искусстве, о его понимании роли музыки в жизни человека, о человеческих взаимоотношениях. У него есть песня – обращение к другу. Многие считают, что это стихотворение посвящено царю Ираклию, с которым Саят-Нову связывали дружеские отношения. Верно это или нет, для читателя неважно. Главное – само стихотворение. Там говорится о музыке Саят-Новы, о его даре, но самое пронзительное – слова о его смерти: *Если я умру, только ты почувствуешь мой уход*. Главное в этом мире – человеческие привязанности. Все остальное – и музыка, и дворцовые пиры – будут продолжаться. Но не будет человека, не будет друга... В этих словах чувствуется глубокое понимание человека, человеческих взаимоотношений. Наверное, это то, что мы называем гуманизмом.

Так завершается древний – средневековый период истории армянской литературы. Период, который охватывает минимум тринадцать столетий в целом бурного развития. Период, который знаменует возникновение одной из древних литератур Европы. Главные выводы, которые мы делаем из этого периода, таковы.

Словесное искусство, сначала устное, а начиная с V столетия до новейших времен – и письменная литература, играют значительную роль

в жизни армянского народа. В некотором смысле благодаря именно письменной культуре и религии армянский народ выживает в, казалось бы, невозможных условиях. Другие сильные и большие государства древности – например, Ассирию и Вавилон – исчезли с лица земли, а их народы, внесшие большой вклад в развитие мировой культуры, растворились в других народах или сохранились как небольшие группы, рассеянные по разным странам. Каждый раз, когда армяне доходили до края пропасти, происходило культурное возрождение или всплеск, создавались армянские школы, церкви, монастыри, печатались книги, позже и периодика на армянском языке, и жизнь продолжалась. Все это происходило не только на армянской земле, и много веков даже и не на армянской земле, а в армянских колониях – в Европе, в Индии, в Персии. Но сознание единства армянского народа сохранялось. Когда армянские деятели не находили условий для культурной деятельности в Армении, они находили возможности для этого в разных странах. В Амстердаме издали первую армянскую печатную книгу (XV век), в Индии – первую армянскую газету «Аздарар» (Калькутта, XVII в.), в Италии основали армянский католический монастырь – конгрегацию Мхитаристов, который стал своего рода научно-исследовательским институтом, где занимались изучением армянской истории, языка, географии и создавали художественные произведения и переводы и т.д. и т.п. Заряд, заложенный фольклором и созданием письменности в V веке, продолжал определять духовную жизнь армян до конца позднего средневековья, то затихая, то вспыхивая с новой силой.

* * *

Завершение армянского средневековья одновременно и заложило начало новой армянской культуры и литературы, которые в новых условиях развивались, сохраняя видимые и невидимые связи с Средневековьем, хотя часто это развитие разворачивалось как борьба против традиций средних веков. Вообще переход к новой культуре – очень интересный процесс, и я попытаюсь выявить некоторые закономерности этого перехода.

В Армении переход к новому времени состоялся позже, чем в других странах, чем в Европе. Там XVIII в. рассматривается уже как новое

время. Иногда утверждают, что в Армении тоже переход состоялся раньше, хотя бы согласовать историю Армении с европейской периодизацией. В целом европейская и армянская периодизации близки, иногда совпадают. Но искусственно сближать историю разных народов и стран бессмысленно. Каждая страна имеет свои закономерности развития. В тот период, когда Европа быстрыми темпами двигалась к новым горизонтам, к капитализму, Армения еще оставалась недоразвитой в экономическом отношении страной. Политическая и культурная жизнь армян развивалась вне Армении. Духовные силы народа искали выход в колониях, где бурно развивалась политическая и культурная жизнь. Политические деятели искали пути спасения Армении, ездили в Европу и Россию в поисках путей спасения страны. Я хочу привести примечательный факт из армянской жизни этого периода. Армянские купцы в поисках новых рынков обосновались в Индии. Там они создали очаги культуры и образования. Именно в Индии была создана первая армянская конституция, которая опередила многие европейские конституции. Автор – купец Шаамир Шаамирян, который был знаком с европейскими поисками в этой области. Удивительный факт! Ведь сама страна фактически находилась в политической и экономической спячке. Она была обескровлена насильственным переселением трехсот тысяч армян в Персию (XVII в.), усилившейся эмиграцией из страны, о чем я уже говорил. Армения сильно отставала в своем развитии.

Поэтому, думаю, в нашем случае неправильно выводить XVIII в. за пределы Средневековья. Да и развитие литературы подсказывает такой взгляд. Новые веяния формируются в армянской литературе в конце XVIII – в начале XIX веков. В армянском литературоведении принято считать, что первый роман новой литературы – роман Хачатура Абовяна «Раны Армении». Этот роман написан в первой половине XIX века. Были и другие произведения, связанные с новым направлением. Но решительная перемена в литературе связывается именно с этим романом.

Еще раз оглянемся на творчество Саят-Новы. Его любовная лирика своей утонченностью имеет много общего с лирикой нового времени. Есть основания утверждать, что поэзия Саят-Новы была не только завершением средневековой лирики, но и провозвестником новой. Но реальное содержание этой новой лирики, да и всей литературы вносит некоторые уточнения в это утверждение. Казалось бы, после таких песен

армянская поэзия должна была развиваться в том же русле, создавая новые и новые песни о любви. А оказалось, что в начале XIX в. в армянской поэзии любовная тема была напрочь забыта. Поэзия XIX в. была гражданской, патриотической. Это наблюдалось минимум до середины века в западноармянской, и до последней четверти века – в восточноармянской поэзии. Тем самым богатство среднеармянской поэзии уступило место гражданской тематике. Об этом можно было бы и сожалеть. Но, с другой стороны, гражданские мотивы были не только неизбежны в новой поэзии, но и сыграли важную роль в становлении нового армянина, нового лица армянского народа. Армения нуждалась в борцах, в людях, готовых бороться за народ. Один из крупнейших поэтов середины XIX века Микаэл Налбандян так и писал в своем стихотворении «Дни детства»: *«Состояние народа камнем легло на сердце»*. Это могло бы считаться характеристикой всей армянской поэзии того времени – до последней четверти XIX века. Это явление легко объяснить историческими причинами, среди которых – пробуждение национального самосознания. Тут можно вспомнить и европейские национальные движения, и возникновение национальных государств в Европе, что вдохновляло новую армянскую интеллигенцию (в том числе Микаэла Налбандяна). Но главным, по-моему, было имманентное движение армянской мысли, которая, двигаясь своими путями, сохраняла не всегда видимые связи со своим началом, с сочинениями V в., с Хоренаци и Егише. Армяне начинают, как в пятом веке, осознавать себя как нечто единое, как человеческий коллектив со своими правами и со своей историей.

К истории в литературе XIX в. были два противоположных подхода: одни (Гевонд Алишан и другие мхитаристы, Рафаэль Патканян и другие) черпали из истории героические примеры и пытались воспитывать новые поколения армян этими примерами, другие были равнодушны к историческим героям и искали вдохновения в современной жизни. Эти противоречивые подходы продолжались долго, до первого десятилетия XX века. Но оба эти подхода связывает воедино рост национального самосознания и стремление поднять народ на борьбу за освобождение.

Проза этого периода богаче. И жизнь человека во всех его измерениях, особенно социальные проблемы и национально-освободительная тематика находят свое отражение в ней. Но опять же примечательно, что

первый роман эпохи – «Раны Армении» Абовяна – посвящен, собственно, той же теме. Главный герой романа Агаси убивает персидских солдат, которые хотели увести сельскую красавицу для гарема хана. Это – центральный эпизод, вокруг которого разворачиваются события романа. Роман затрагивает разные вопросы жизни Армении того периода, но все содержание окрашено в цвета того, что Абовян назвал «ранами Армении», да еще и присовокупил – «плач патриота». Этот патриотический пафос сильно повлиял на дальнейшее развитие армянского романа, о чем я еще расскажу.

Но пока о двух течениях в армянской прозе XIX века. Первое – назовем его реалистическим – изображало ситуацию в армянской деревне и в двух больших городах Закавказья – в Тбилиси и Баку (именно в этих городах армянская буржуазия развернула бурную деятельность и завоевала значительные позиции в экономике Российской империи).

«Деревенская проза» (не путать с прозой 60-их годов XX столетия) изображала распад патриархального мира армянской деревни под влиянием новых отношений. Деньги и материальные ценности начали определять взаимоотношения людей не только в городе, но и деревне. Один из героев романа Перча Прошяна «Проблема хлеба», когда речь заходит о его женитьбе, прямо так и говорит: «Лишь бы невеста была богатая, с хорошим приданым; если будет лысой, лысину прикрою листьями винограда, будет безглазым, виноградины вложу вместо глаз». Это была та психология, которая была распространена во всей Европе. Только там в XIX веке уже не о виноградных листьях или виноградинах мечтали и боролись, а о миллионах, о заводах и усадьбах. Впрочем, реалистическая литература очень скоро дошла и до новых поколений нуворишей, которые, как герой Александра Ширванзаде, в самодельной крестьянской обуви приехали в город, но, жадные и шустрые, уже через несколько лет становились богачами, приобретали заводы и нефтяные месторождения. В том же романе Ширванзаде «Хаос» один из героев, уже образованный юрист, в самозабвенном монологе говорит: «Деньги, деньги, деньги – честь и совесть человека. Добывай их как хочешь, отними у брата, у сестры». Впрочем, Ширванзаде следовал традициям европейского реалистического романа.

Еще до него в литературу вступил драматург Габриэл Сундукян, получивший образование в Париже. Он хорошо знал французскую и

русскую драматургию и в немалой степени испытал их влияние. Но в его драматургии все эти конфликты и столкновения были как-то более очеловечены, хищникам нового времени противостояли люди с совестью и с сердцем, наивные, обреченные, но сохраняющие верность ценностям предков. В этом отношении его пьеса «Пепо» занимает особое место в армянской литературе XIX века. Она как раз о том, как сталкиваются народные представления о морали и приверженность новых людей материальным ценностям и деньгам. Богатый купец, которому отец Пепо перед смертью доверил на хранение свои сбережения с тем, чтобы они были возвращены Пепо по первому требованию, отказывается дать их герою, потому что тот потерял вексель. Пепо не может этого понять. Он знает, что деньги отца у Зимзимова, апеллирует к его сердцу, но получает категорический отказ. Купец издевается: какое сердце, какая книга сердца? Принеси бумагу – получишь деньги. Он-то прекрасно знает, скольких людей он обманул. Если всем вернуть деньги, что ему останется? Пепо так постигает законы нового общества, но не сдается. Он готов отсидеть в тюрьме, но не принимает подачку от Зимзимова. Мы понимаем некоторую наивность Сундукяна и его героя. Но пафос приверженности к патриархальным ценностям побеждает в этой пьесе. Это тот редкий случай, когда в реалистическом сочинении положительный герой одерживает хотя бы моральную победу. И образ Пепо по силе и убедительности не уступает образу Арутина Зимзимова – представителя новой морали. «Пепо» занимает особое место в армянской реалистической литературе.

Но вернемся к роману. Место этого жанра в литературе XIX века указывает на некоторые особенности развития армянской литературы в новое время. Во-первых, роман по происхождению европейский жанр. В XVIII-XIX вв. именно этот жанр определял вектор развития европейских литератур. А армянская проза до этого знала только историографические книги и жанры «малой прозы», распространенные и в западной, и в восточных литературах. Не случайно первый армянский роман принадлежит перу Хачатура Абовяна, получившего образование в Европе (Дерптский университет). Он долго искал форму для выражения всего того, что бурлила в его душе. Роман лучше всех других жанров соответствовал его чаяниям. И действительно, именно в романе нашлось место и повествованию о подвиге Агаси и о его странствиях по Армении, и

изображению быта армянских крестьян, и положению Армении под властью персов и т.д. И еще роман открывал пространство для излияния души автора, вот почему он назывался «Плач патриота». Роман открывал новые горизонты перед армянской литературой. Этим и объясняется то место, которое занял роман Абовяна в литературе XIX века.

В целом, XIX век был веком учения армянской литературы (и не только литературы) у европейской. Не все романисты были европейски образованные, как Абовян. Но Абовян уже показал главное направление развития литературы. Именно этот век оставил нам в наследство преклонение перед всем европейским. И это было не только справедливо, но и неизбежно. Народ, привыкший уважать книгу, письменность, знания, что видно уже в Средневековье, не мог не нащупать значение европейской мысли и искусств в развитии мировой культуры. Правда, эта культура с трудом проникала в армянскую провинцию, за последние века Средневековья сильно отставшую от европейского развития, но страсть к грамоте, к культуре, к книге была жива в душах армян. Особенно если учесть, что часть армян давно уже нашла пристанище в европейских странах, и плоды европейского развития через них доходили до Армении. Но, как я постараюсь показать в дальнейшем, он не забывал и восточную часть своей души.

Но до этого необходимо разобраться в такой особенности армянской литературы, как ее разделенность на две части, на существовании двух ветвей армянской литературы (и всей культуры) – западноармянской и восточноармянской. Без учета этого обстоятельства феномен новой армянской литературы будет непонятен. Впрочем, его корни кроются в IV веке. Именно тогда Армения впервые была разделена на две части, одна из которых оказалась под властью Византии и лишилась всех признаков государственности, а вторая осталась в составе Ирана, сохранив ограниченную государственную независимость. После этого в течение почти всей своей истории Армения и как государство, и как провинции Византии, Ирана, арабской империи, в дальнейшем – Османской империи и России, сохраняла зависимость от этих государств и разделенность. Это наложило свою печать на развитие армянской культуры. Эта разделенность до поры до времени не чувствовалась (или чувствовалась слабо). Были единая армянская культура и единый язык. Но в XIX в. разделенность стала очевидной. И одно из солидных доказательств – роман

Абовяна. В нем Агаси во время своих странствий попадает в Ани – опустевшую бывшую столицу Армении. Там он встречает крестьян из западноармянских областей. В их беседе впервые четко ощущается разница между западноармянским языком и восточноармянским. Собеседники без труда понимают друг друга, но у каждого своя грамматика и своя лексика.

В XIX столетии уже существовали эти две ветви единого армянского языка. Западноармянский был ближе к габару – средневековому единому армянскому; восточноармянский возник на базе араратского диалекта армянского и был ближе к народно-разговорному. Соответственно, и литература на обоих вариантах языка развивалась по новым, своим законам. Условно западноармянская литература развивалась, тяготея к европейским литературам, а восточноармянская – к русской. Эти различия не помешали формированию единой новой армянской литературы, но создали то удивительное разнообразие, который мы видим в ней в течение всего ее дальнейшего развития.

Вообще-то это большая и интересная тема – единство и разнообразие армянской культуры XIX и XX вв. Особенно ярко эти качества видны в расцвете поэзии начала XX века. В литературу вошла целая плеяда талантливых поэтов и в Западной Армении, и в Восточной. Западноармянские и восточноармянские поэты сильно отличались друг от друга. Но при более глубоком рассмотрении литературы этого периода очевидны единые корни и единые идеалы (содержание). Об этом более подробно я расскажу позже. Пока вернемся к прозе XIX века.

Как я уже сказал выше, основным жанром прозы в этот период являлся роман, рассказы и новеллы появлялись реже. В обеих частях Армении в литературу пришли несколько романистов, чьи произведения сыграли огромную роль в духовной жизни армян. Я уже говорил о реалистическом романе. Но романтические сочинения в тот период имели не меньшее, а скорее большее влияние на умы армян. Были два романиста в Восточной Армении, чьими романами зачитывались не только восточные, но и западные армяне. Я имею в виду Раффи и Мурацана.

Эти писатели были увлечены идеей освобождения Армении. Оба создали главные свои романы на историческом материале. Роман Раффи «Самвел» давал картину конца IV в. – одного из самых трудных периодов

армянской истории, когда ослабевшая Армения была разделена между Византией и Ираном. Оба государства пытались перетянуть на свою сторону армянских дворян – нахараров. Часть последних сохранила верность родине, но многие перешли на сторону персов. Как вела себя дворянская молодежь, сыновья нахараров в этой ситуации? Раффи берет в качестве главного героя сына одного из самых сильных нахараров – Вана Мамиконяна, Самвела. Роман так и называется – «Самвел». В исторических источниках (в книге Павстоса Бузанда) Самвел упоминается, но не как важное историческое лицо. Просто сообщается, что он убил предателя-отца и мачеху и бежал. Вот это-то и заинтересовало Раффи – убийство родителей, которые предали Армению. Раффи, конечно, как умный романист-рассказчик, готовит читателя к этому убийству. Самвел пытается остановить отца, вернуть его с пути измены, но в ссоре, когда отец хотел вытащить меч, Самвел нанес первый удар. Этого Раффи показалось мало. У Бузанда Самвел убивает мачеху. В романе он убивает родную мать, которая приняла религию персов – маздезианство – и поклонялась в своем дворце огню – главному богу иранцев. Читатели Гоголя помнят, что Тарас Бульба убил своего сына, который влюбился в красавицу-полячку и перешел на сторону поляков. По своему характеру это убийство близко к убийству Самвелом своего отца. В каких-то пограничных случаях отец и сын могут поднять друг на друга мечи. Но убить мать даже во имя родины – я других таких примеров не знаю. Как сейчас принято говорить, это нарушение некой «красной линии». Но Раффи пошел на это. Как истинный романтик, он верил в право писателя менять исторические события так, как это диктовал его замысел. А состояние Армении было такое, что народ, армянская молодежь должны были быть готовы ко всем жертвам. И не случайно, что именно после убийства матери толпа, собравшаяся вокруг дворца Мамиконянов, шумно выражала свое одобрение. Если судить с точки зрения реалистической литературы, вряд ли это убийство психологически оправдано, не говоря уже о нравственной стороне дела. Но именно этой чрезмерностью роман завоевал невиданную популярность среди армян и, думаю, навсегда обеспечил себе место в ряду лучших книг армянской литературы. Мои студенты в своем большинстве не одобряют поступок Самвела, и это совсем не трудно понять. Но армянская история богата такими ситуациями, когда убийство

даже самых близких людей в интересах страны не кажется чем-то предосудительным. История показала, что Раффи не ошибался. В период подъема национально-освободительной борьбы такие произведения играли очень важную роль. Известен очень характерный случай из истории XIX века. Историк Лео рассказывает о своем знакомом молодом человеке, который прочитал другой роман Раффи «Хент» («Безумец»), тоже очень популярный до сих пор среди армянских читателей, продал свой магазинчик, купил ружье и поехал в Западную Армению бороться за освобождение западных армян от турецких и курдских банд, от ига османского государства.

Этот факт заставляет читателя и исследователя задуматься об общем направлении армянской романтической романистики. Оно было воспитательным. Раффи, чуть позже и Мурацан, а в советское время Дереник Демирчян сознательно направляли свои произведения в русло воспитания армянской молодежи в патриотическом духе. Это была в лучшем смысле воспитательная литература. Армения, особенно в XIX веке, нуждалась в такой литературе, и она сыграла огромную роль не просто в духовной жизни страны, но и на политической сцене. Усиление борьбы против врагов и создание политических партий не в последнюю очередь было обусловлено появлением этих романов.

Но воспитательная направленность не мешала художественности, психологической глубине этих романов. Читатели романа Мурацана «Геворг Марзпетуни» это хорошо знают. Мурацан обращается к событиям X века – к периоду борьбы с арабским государством. Арабы уже в VII веке вторглись в Армению. Армения в этот период была лишена государственности, но это не мешало борьбе против арабов. В конце концов, эта борьба увенчалась успехом – была восстановлена государственность, создано царство Багратидов. Но Мурацан, тоже настоящий романтик, в этой действительности не ищет героические эпизоды, хотя таковых тоже было достаточно. Его интересуют две проблемы, которые, согласно его историческим воззрениям, были очень важны для армянского народа. Это – семья и личность. Он достаточно обстоятельно изображает семейную жизнь царя Ашота Багратуни. Он остался в Армянской истории как Ашот Железный, как сильный и храбрый монарх, который многое сделал для укрепления и благосостояния Армении. Но историки о нем сообщают также, что он был женолюб. Из этого и исходит Мурацан не только

при создании образа Ашота, но и при оценке общего положения в Армении. Ашот был женат на красивой дочери нахарара Саака Севады. Но со времен юности он был влюблен в другую красавицу – Аспрам, жену другого крупного нахарара – Цлика Амрама, при этом и Цлик, и царица знали о преступной страсти Ашота (и Аспрам – она тоже любила Ашота). На этой почве царь и нахарары поссорились, Ашот чувствовал свою вину, но был бессилен против своей страсти. Поэтому он после ранения не хотел лечиться и обрек себя, в наказание за эту любовь, на медленную смерть. А арабы, которые еще оставались в Армении, собирались напасть на Ашота, у которого запретная любовь и чувство вины отняли мужество и решимость бороться за свое государство. Таким образом Мурацан внушает своим читателям мысль о том, что без крепкой семьи не может быть крепкого государства. Это – первый пункт его воспитательной программы. Но второй пункт важнее. Армения оказалась почти в безвыходной ситуации. Царь не выполняет свои функции, нахарары в ссоре, а враг угрожает нападением. Кто спасет Армению? Один из нахараров – Геворг Марзпетуни – пытается помирить непокорных нахараров с царем. Под влиянием его страстных слов Саак Севада – тесть царя, которого в свое время Ашот ослепил, соглашается помириться с царем. Но второй – Цлик Амрам, категорически отказывается. Он не может простить ни жене, ни Ашоту их преступную любовь. В ответ на увещания Марзпетуни он произносит слова, которые стали крылатыми: «Слепые глаза простят, слепое сердце не простит». Как быть? Марзпетуни поклялся не возвращаться в лоно семьи, пока последний араб не будет изгнан из Армении. В создавшейся ситуации все возможные средства, кажется, исчерпаны. Марзпетуни идет на своего рода авантюру. При поддержке царя он создает небольшой отряд на севанском острове и рано утром нападает на арабское войско, которое на берегу озера ожидает удобного случая, чтобы взять в плен царя. Но неожиданное нападение отряда Марзпетуни создает панику в рядах арабской армии, и победа остается за небольшим отрядом армян. В итоге армяне одерживают победу над арабами, выгоняют их из Армении, и Марзпетуни умирает со спокойным сердцем. Чтобы его идея звучала более внятно, Мурацан озаглавил одну из глав романа, изображающую победу отряда Марзпетуни, «Весна придет и с одним цветком». Так Мурацан полемизирует с пословицей, которая провозглашает, что один цветок весны не приведет. В данном случае один-единст-

венный человек спас находящуюся в безнадежном положении Родину. Вот это и есть второй урок романа: настоящий патриот и в одиночку может спасти Родину. Вообще Мурацан был увлечен этой идеей – от личности очень многое зависит. Несколько его романов и повестей посвящены художественной разработке этой идеи. В армянской исторической романистике первое место по влиянию на умы принадлежит, бесспорно, Раффи. Но по психологической глубине и убедительности поведения героев роман Мурацана совершенней. Его анализ переживаний царя, царицы и несчастной Аспрам до сих пор делает его роман увлекательным для читателей.

Эти два романа сыграли огромную роль в воспитании патриотизма, чувства долга перед родиной. В других вопросах общественной жизни эти писатели придерживались разных, иногда противоположных взглядов. Раффи уже давно причислили к прогрессивному романтизму, а Мурацана объявили консерватором. В этих характеристиках есть большая доля правды. Но в истории армянской литературы оба они остались как великие пропагандисты освободительной борьбы, как великие воспитатели патриотизма в молодых людях.

Прежде чем пойти дальше, необходимо сказать несколько слов о том влиянии, которое приобрела литература во второй половине девятнадцатого века. Как видим, гражданские мотивы в литературе резко усилились. Проблема свободы родины стала главной темой не только поэзии, но и значительной части прозы. Сохранились интересные свидетельства об увлеченности читателей этой литературой. Классик армянской поэзии Аветик Исаакян рассказывает об отношении своего поколения к роману Хачатура Абовяна «Раны Армении». Так как в то время тиражи типографской продукции были мизерные, а молодые люди уже были наслышаны о романе Абовяна, они решили собрать деньги и выкупить книгу у священника соседней деревни. Собирались в летнее время на берегу речки и громко читали роман, который произвел на них очень сильное впечатление. В дальнейшем из этого поколения вышли многие борцы за свободу Армении. Выше я уже говорил о влиянии романов Раффи, в частности «Хента», на умы молодых людей своего времени.

Такое увлечение молодежи проблемами борьбы за свободу Армении было достаточно распространено в Армении, это и нашло свое отражение в романах Раффи и Мурацана. Писатели понимали значение лите-

ратуры для патриотического воспитания молодежи и всего народа. Раффи утверждал, что одна хорошая книга может спасти целый народ.

В последнем десятилетии XIX в. в армянском художественном сознании происходят изменения. Это ясно ощущается особенно в поэзии. Гражданская лирика не то чтобы ослабевает или отходит на второй план, но перестает быть главной линией поэзии. Сначала это происходит в западноармянской поэзии. В творчестве Мкртыча Пешикташляна, а чуть позже и в поэзии Петроса Дуряна (который умер в 20 лет) появляются женщина, любовь, природа. Личность человека и его чувства возвращают себе почетное место в поэзии, ничуть не ослабляя накал патриотических чувств. Петрос Дурян знал, что обречен. Но посмотрите, как личное горе и патриотическое чувство объединяются в его стихотворении. Он пишет об ужасных переживаниях в ожидании смерти, но при том самое большое его горе – ощущение, что он умирает, не сделав ничего для родины. *«У меня есть родина – сухая ветвь бедного человечества. Умереть, не сделав ничего для нее – вот это боль для меня»*. Стихотворение называется «Моя боль» (или «Мое горе»). Но у него появляются уже и стихотворения о любви, о красивой девушке. То же самое и у старшего его современника Мкртыча Пешикташляна, который написал небольшой цикл стихотворений о Зейтунском восстании против османского государства, о единстве армянского народа (в шестидесятые годы в Константинополе и других городах Турции приверженцы Армянской Апостольской церкви и армяне-католики боролись между собой, Пешикташлян, будучи католиком, был против этой борьбы).

В девяностые годы в Западной Армении уже всюду расцветала новая поэзия. Это поколение поэтов иногда называют поколением художников, имея в виду, что они придавали огромное значение художественному совершенству своих произведений. Насколько точно такое определение, я затрудняюсь сказать. Но одно бесспорно: созрело целое поколение талантливых поэтов, которое обновило западноармянскую поэзию. Это поколение творило до 1915 г., до Геноцида, после чего Западная Армения перестала существовать как страна армян, хозяева этой страны были или уничтожены, или рассеяны по всему миру. После них возрождение этой поэзии, всей западноармянской литературы было уже невозможно. Не было почвы, не было поэтов. Некоторое время западноармянская поэзия еще продолжалась в Диаспоре. Но ненадолго. Впрочем,

армянская литература диаспоры тоже дала армянской культуре много ценных произведений. Но это был уже другой тип армянской литературы, литературы тоски по утраченной родине. И не только. Эта литература осваивала новую действительность, показывала болезненный процесс приспособления армян к новой, чужой действительности.

Литература этого последнего периода истории Западной Армении представляла собой картину какого-то трагического расцвета. Литература как бы предвидела конец и с напряжением всех сил создавала великолепные произведения, особенно в поэзии. Под влиянием обманчивых обещаний младотурок после их революции большинство эмигрировавших писателей и поэтов вернулось в Константинополь, который уже в XIX в. стал центром западноармянской культуры. Но прошло несколько лет, и в 1915 году первым был уничтожен цвет этой культуры – писатели, журналисты, композиторы. Беда была еще в том, что лидеры младотурок лично и хорошо знали многих представителей армянской культуры: они были союзниками во время революции. Армянская интеллигенция очень дорого заплатила за свою романтическую веру в эту революцию.

Западноармянская поэзия этого периода была удивительно разнообразной и по тематике, и по художественным особенностям. В творчестве Мисака Мецаренца песни о героическом прошлом соседствовали с яркими, глубокими песнями о природе. Этот молодой поэт, которого Чаренц называл «больным и гениальным юношей», умер в 22 года, но оставил песни, которые выделяются не только в армянской, но и в европейской поэзии своего времени. Они проникнуты глубокой любовью к природе. Иногда это называют пантеизмом. Но природа для Мецаренца не была богом. Он не обожествлял ее, он ее ощущал как нечто живое, очеловеченное. В его роскошных картинах природы есть нечто языческое. Читаешь эти стихотворения и оказываешься в атмосфере всеобщей влюбленности. Влюблены деревья, цветы, вода, земля, воздух и, конечно, человек. Он сам не успел влюбиться, но в его песнях такая тоска по любви, которая могла быть только у молодого человека его возраста и его души. Будучи смертельно больным и зная об этом, он мало писал о смерти, а больше о красоте и буйной жизни природы. И еще поражает в его творчестве любовь к человеку, то, что в европейских языках называют альтруизмом. Ожидание смерти не делает его равнодушным к людям.

Наоборот, в его поэзии ощущается такое сильное желание быть с людьми, делать их жизнь красивой, радостной, что это чувство превращается в некую молитву. Одно из главных стихотворений так и называется – «Современная молитва». Этот поэт был устремлен в мир, к людям, несмотря на свою смертельную болезнь (болезнь поэтов – так называли в Армении туберкулез – неизлечимую в те времена, от которой умерли несколько армянских молодых поэтов).

Мецаренц не писал патриотические стихи. И вызвал тем самым неприязненное отношение к себе многих современников. Но поэзия Мецаренца была выражением сильной и глубокой индивидуальности поэта и никак не свидетельствовала о его равнодушии к судьбам родины. Впрочем, отношение к творчеству молодого гениального поэта, как характеризовал его Чаренц, можно понять только во всем контексте западноармянской поэзии того последнего периода. И только в этом контексте можно понять те крайности, которые возникли в этот период в западноармянской поэзии. С одной стороны – Мецаренц со своей светлой и жизнеутверждающей поэзией. Гражданские мотивы не были частью его поэтической индивидуальности. С другой – Сиаманто со своими мрачными стихотворениями. Если Мецаренц не писал о родине, Сиаманто писал только о родине. Он как бы сосредоточил в себе всю трагедию своего народа. Причем эти стихотворения говорят о выдающемся лирическом даре этого поэта. Но все темы лирической поэзии уступили одной-единственной теме – трагедии и борьбы за освобождение родины. То он описывал страшные эпизоды погромов 90-х годов (в одном из этих стихотворений герой восклицает: *«О человеческая справедливость, дай мне плюнуть тебе в лицо!»*) Это восклицание как бы предугадывало самый страшный эпизод армянской истории – Геноцид). То он нежно вспоминал родной дом, которого уже не было. То он воспевал героического бойца, который готовился умереть за свободу, но просил поэта создать такую песню, с которой он мог бы погибнуть в бою. То он призывал армян, покинувших родину, вернуться, чтобы охранять и возделывать родную землю. Все это было написано по следам событий конца XIX века, когда турки вырезали 300 000 армян. Ему, как и другим западноармянским поэтам, просто не дали увидеть последующие события: всех их, кто вернулся в Турцию, зверски убили уже в 15-ом году. Но во всем этом уже слышны были отзвуки грядущего Геноцида...

Чтобы оценить многокрасочность западноармянской поэзии, очень важны фигуры Даниэла Варужана и Рубена Севака, которые тоже погибли в кровавой вакханалии Геноцида. Варужан в Европе увлекся социалистическими идеями, во многих его стихотворениях слышны отголоски рабочих песен европейских поэтов.

Многое в творчестве Варужана было связано с движением язычества. Суть этого движения состояла в том, что оно отвергало европейскую фальшивую цивилизацию и призывало к возвращению к ценностям языческой культуры. Варужан и его друзья культивировали красоту и свободную любовь, противопоставляя их фарисейским нравам буржуазного общества, его тайной приверженности распущенности и порочным наслаждениям, в отличие от честной и открытой любви языческих времен. Понятно, что эти поэты не призывали вернуться в языческие времена. Они просто отвергали нравы новых времен и противопоставляли им открытость и честность язычества. Это была не политическая программа, а художественный взгляд на историю.

Отвергал западную цивилизацию и Рубен Севак, получивший образование на Западе. Он противопоставлял западной расчетливости мечтательность Востока, к которому он относил Армению и армян.

Сейчас, с расстояния сотни лет после геноцида, поражаешься красочности и многообразием западноармянской поэзии. Предчувствуя трагический конец, эта поэзия не переставала восхищаться красотой и богатством жизни, став истинной наследницей многокрасочности и глубины средневековой армянской поэзии.

Эта яркая вспышка западноармянской поэзии была частью того удивительного расцвета, который можно назвать золотым веком новой армянской поэзии. На востоке Армении тоже в литературу пришла когорта талантливых поэтов, которая совершенно изменила лицо восточноармянской поэзии. В самой общей форме эти изменения можно охарактеризовать так: в поэзию пришли реальная жизнь реального армянина, реальная природа, любовь реальных людей. Это был своеобразный переворот в восточноармянской поэзии.

Поэзия перестала быть публицистикой, ее время прошло. Армянский читатель сейчас нуждался в настоящей лирике, в поэзии, которая отражала жизнь реального человека и его духовный мир. Само внутреннее развитие поэзии диктовало эти новые пути.

Новая поэзия обновила и язык литературы. Публицистика в поэзии не нуждается в народном, разговорном языке, ее патетика не помещается в оборотах народной речи. Новый этап развития восточноармянской поэзии нуждался в новом поэтическом языке, и это остро чувствовали поэты нового поколения – Ованес Ованисян, Ованес Туманян и Аветик Исаакян. Вообще, изменения в поэтическом языке много говорят о тех процессах, которые происходят во всей системе поэтического миропонимания.

Все сказанное отнюдь не значит, что тема родины исчезла из армянской литературы. История и реальность того времени не давали возможность полностью посвятить поэзию чувствам личности. Ваан Терян, один из самых талантливых и образованных армянских поэтов, в одном из писем говорил, что армянская история заставляла армянскую литературу говорить только о родине. Эта тема не позволяла писателям думать о других проблемах, говорить об общечеловеческих темах. Терян явно переоценивал проблему. Армянская литература, как я уже говорил, с древнейших времен широко охватывала жизнь человека; разнообразие армянской литературы, особенно поэзии удивляет до сих пор. Но он был прав особенно в отношении поэзии XIX в., которая до последней четверти XIX в. была преимущественно песней о родине. Так что патриотические мотивы всегда занимали почетное место в армянской литературе. Но в творчестве поэтов эти мотивы теперь выступали в широком контексте жизни человека и народа.

В начале века два направления выделились в восточноармянской поэзии. Первое направление условно можно назвать народным, имея в виду, что оно было своеобразным отражением души народа как некоего коллектива, его ценностей, его чаяний и, как ни парадоксально, его недостатков и пороков. Можно сказать, это был взгляд народа на себя. Эта характеристика относится в первую очередь к творчеству Ованеса Туманяна. Второе направление, опять же условно, можно назвать индивидуалистическим. В этой поэзии глубоко отражается душа отдельного человека, который ощущает себя как нечто самоценное в своем противостоянии народу, общине, толпе. Этими словами можно описать в первую очередь поэзию и все творчество Аветика Исаакяна. Творчество Туманяна и Исаакяна было своеобразным дуэтом, представляющим жизнь в двух ее измерениях – общественно-коллективном и личностно-индивидуальном.

В этом смысле, несмотря на все – иногда принципиальные – различия, они дополняли друг друга. Многое сближало этих двух поэтов. Им было свойственно смотреть на человека в широком контексте, видеть человека в тесной связи с природой и космосом, хотя природа и космос представлялись им в разных, противоречивых аспектах.

В творчестве Туманяна мир, космос, природа были родным домом для человека. Человек был связан родственными связями с животными, с растениями, со всем тем, что окружало человека. Природа вся была жива. Туманяна тоже связывали с пантеизмом. Возможно, для этого есть некоторые основания: в последних произведениях Бог и Вселенная едины. Но, во-первых, Туманян не увлекался разными философскими течениями, в его статьях нет упоминаний о философии и философах. Он всю жизнь размышлял о вечных вопросах, но это было связано с непосредственным взглядом на жизнь и мироздание. Он осмысливал жизнь, космос без влияния западной философии, исходя из коллективного опыта народа и своих личных наблюдений. Любопытно, что в его богатейшей библиотеке (она была одной из самых больших личных библиотек Закавказья) есть книги европейских философов – Ницше, Шопенгауэра, Шпенглера, Гегеля и других. Он был знаком с их учениями. Иногда в отрицательном контексте упоминает Ницше и Шопенгауэра. Но невозможно обнаружить их или чье-либо влияние на его творчество и мышление (исследователи творчества Исаакяна иногда довольно убедительно показывают влияние Ницше). В космически монументальном мировоззрении Туманяна мир и Вселенная встают живым творчеством Бога – того великого начала, которое придает порядок и смысл жизни природы и человека, всей Вселенной. В этом контексте смотрит Туманян на человека. Человек предстает в его творчестве частью этого великого мира, не существом, который противостоит этой целостности, а частицей ее, гармонично существующей в ее лоне.

Даже смерть не отрывала человека от природы, от мира, от других людей. В целом, восприятие смерти у Туманяна и Исаакяна кардинально отличалось. Туманян в смерти видел проявление естественного порядка вещей. Конечно, герою Туманяна было грустно от мысли о неизбежности смерти. Но грусть не переходила в мировую трагедию, никак не обесценивала жизнь, как это происходило, в конечном итоге, в творчестве Исаакяна. Смерть в творчестве Туманяна не уничтожала человека и память

о нем, о его делах. Человек был частицей космоса и оставался таковой и после смерти. О его делах, дурных и хороших, оставалась память. Это и было бессмертие человека. Он не искал физического бессмертия, как Исаакян и Хайам. Бессмертие человека – в его делах. Эта идея была очень дорога Туманяну.

У Туманяна есть сказка (кстати, жанр сказки занимает очень большое место в его творчестве) под названием «Золотой город», которая бросает свет на все его миропонимание, на всю его философию. В этой сказке Туманян представляет свой идеал государства, как утописты делали это в своих книгах. Есть общие черты в этих утопических обществах Туманяна, с одной стороны, и Томаса Мора, Томазо Кампанеллы и других европейцев. Главная из них – отношение к деньгам, к золоту, глубокое презрение к ним. Но в понимании человека, его счастья, законов общества мы видим глубокие отличия. Самое главное – в городе Туманяна отсутствует насилие. В утопических городах европейцев справедливость утверждают силой. У Кампанеллы даже деторождение регулируется государством: пары родителей образуются властями, исходя из нужд государства. Все контролируется государством. А горожане Золотого города живут в гармонии с природой и друг с другом. Они очень непривычно для европейцев определяют силу государя. Они сообщают гостю, что их царица Гоар – сильная царица, потому что она знает тайну счастья человека. Такое определение силы государства, насколько мне известно, отсутствует в европейской культуре. И вообще счастье человека первый раз оказывается в центре общественной жизни, притом счастье определяется очень просто: работать честно и быть довольным тем, что имеешь. Отвергаются все законы западного, буржуазного мира.

У Исаакяна же преобладает индивидуальный взгляд на мир. Исходная точка Исаакяна и цель его размышлений – отдельная неповторимая личность, которая находится в неразрешимых противоречиях не только с другими людьми, не только с обществом, но и со всей Вселенной. Его глубоко ранят не только социальная несправедливость, но и смерть, изменчивость мира – природы, космоса. Его герой мечтает о вечной любви, но в жизни встречает непостоянство и неверность женщин. У него ранимая душа, он остро замечает пороки людей. Он ненавидит толпу, которая не понимает душу, навязывает человеку свои законы. А он мечтает о

безграничной свободе личности. Его герой не мирится с несправедливостью общества, хочет вырваться из его пут. Это характерно не только для лирического героя, но и для героя его прозы. Его поэма «Абу-лала Маари» – по сути лирический монолог героя – арабского поэта Абу-лала Маари, проникнутый горечью и разочарованием в человеке и человечество. Герой бежит от людей. Ни один институт общества не остается вне отрицания героя, кроме материнства. Мать – единственная светлая личность в мире Исаакяна. В армянской поэзии, да и не только в армянской, Исаакян остался как певец человеческой личности, его чаяний и его горя. Его критика общества настолько сильна и глубока, настолько тотальна, что не имеет себе равных в армянской и европейской поэзии; вообще, это – сильнейшее выражение души личности, ее трагедии в обществе. Несколько упрощая, можно сказать, что если Туманян – выразитель народной души, то Исаакян – певец личности, отдельного человека.

В связи с творчеством Туманяна и Исаакяна необходимо сказать несколько слов о связях армянской культуры и литературы с восточными. Без размышлений на эту тему трудно понять своеобразие армянской культуры. А тема достаточно неоднозначна, несмотря на очевидность некоторых истин, касающихся этой области.

Во-первых, с самого начала армянская культура развивалась под влиянием западной и восточной культур. Некоторые исследователи преувеличивают роль иранского элемента в армянской культуре. Не думаю, что есть реальные основы для таких утверждений. И западное, и восточное направления влияли на армянскую культуру, но в различные периоды ее развития превалировало то одно, то другое. Армянская культура впитывала и **переплавляла** эти элементы, создавая собственную идентичность. И поэтому трудно однозначно приписать ее к Западу или к Востоку.

Таким образом, мы можем говорить о двух течениях в умах армян уже в V и предыдущих веках – иранофильском и грекофильском. Мы должны учесть оба течения. И не забывать, что еще один автор пятого века – Казар Парпеци – с глубоким уважением говорил о значении для мировой культуры (разумеется, в пределах своего знания этой культуры) греческой учености. Огромная и по объему, и по значению сокровищница античной культуры не могла не влиять на армянскую культуру (воз-

можно, надо сделать оговорку – особенно письменную). Еще один штрих к этой теме – сюжет Аршака и Шапуха, приведенный выше. Мне кажется, этот эпизод тоже говорит об очень важных связях армянской и античной культур.

В дальнейшем просматриваются периоды сближения то с Западом, то с Востоком. XIX столетие почти целиком можно отнести к «западному периоду» армянской литературы и культуры. Уже почти тотальное обращение армянской прозы к типично европейскому жанру – роману говорит об ориентации на Запад. Весь этот век предстает перед нами как восприятие уроков западного развития. И не только в литературе. Образованные люди пытаются просветить армян рассказами о завоеваниях европейской мысли, особенно в области естественных наук. Микаэл Налбандян в своей книжке-рецензии на роман молодого Перча Прошяна посвящает целые страницы научному объяснению разных природных явлений, возрастных особенностей героев романа. Не случайно было и то, что сам он получил медицинское образование. Тяга к европейскому ощущается во всех областях жизни (правда, одновременно быт большинства армян пока несет на себе печать восточной отсталости).

Но скоро армянская литература изменит свое отношение к Востоку. В конце века мы наблюдаем поворот к Востоку, в первую очередь в поэзии, особенно в творчестве Туманяна и Исаакяна. Этот поворот расширяется под влиянием важнейших изменений в жизни Востока и Запада. Этот поворот – не чисто литературное, но и мировоззренческое явление. Туманян отвергает западную цивилизацию, хотя, естественно, завоевания западной культуры не теряют свое значение в его глазах. Скажем, Шекспир был среди его кумиров. Но он отвергал то, что мы сейчас называем машинной цивилизацией. Размышляя о жизни и смерти, о предназначении человека, он отвергал также преклонение перед материальными ценностями, неумение жить духовной жизнью. В одном из четверостиший, написанных незадолго до смерти, он прямо говорит:

*С кровавыми катастрофами, с шумом страшным
Западные рабы машины и золота
Из пустыни своей души
Бегут толпами на восток божественный –
На родину моей души.*

В этом четверостишии все полно значительного смысла, и этот смысл справедлив и в наше время. Разве человек не продолжает быть рабом машины и золота, разве он не становится придатком к машине, не преклоняется перед машиной? И на фоне западной цивилизации Восток становится родиной души поэта, вообще живой человеческой души. Туманян предвидел дальнейшее развитие европейской культуры, которое дегуманизировало самого человека. От этого предчувствия и родились строки другого четверостишия, написанные годом раньше: *На восточный рай спустился светлый вечер, // В райских дворцах ждут мою душу, // Что я делаю в этой грязи, в диком шуме, // Как мне найти дорогу туда – на родину души?* Повторяющийся мотив – родина души человека – это Восток, а Запад – грязь и дикий шум. Эти два четверостишия – среди тех произведений, которые были главными проявлениями его мировосприятия. Впрочем, и в западноармянской поэзии звучали мотивы глубокого разочарования Западом, западной культурой. Рубен Севак, которого жестоко убили в 1915 г., написал большое стихотворение, противопоставляя бездушности западной культуры мечтательность и одухотворенность восточной души.

Немного по-другому звучат восточные мотивы в творчестве Исаакяна. Здесь тоже Восток присутствует достаточно широко. Но здесь Исаакян не ищет «родину души», как Туманян. Нет этого четкого противопоставления духовного Востока и материалистического Запада. Но Восток близок его душе, и именно здесь он ищет ответы на волнующие его вопросы. Весь космос для него загадка, и он ищет разгадку на Востоке и, конечно, не находит. Но этот страстный поиск сам по себе очень значителен и в художественном отношении, и в философском. Совсем не случайно, что главным героем и выразителем дум автора выступает арабский поэт Абу-лала Маари, окончательно разочаровавшийся в человеке и в созданном им мире. В этой поэме Исаакян развенчивает все институты человеческого общества – власть, законы, семью, дружбу, любовь.

Восточные мотивы в восточноармянской поэзии и мотивы язычества в западноармянской имели один корень – и те, и другие демонстрировали разочарование в западной цивилизации. Целое столетие ученичества у Европы сменилось пониманием, возможно, преувеличенным, пороков той же Европы.

В целом, Туманян и Исаакян еще раз подчеркнули восточное влияние на армянскую поэзию, показали реальное многообразие армянской поэзии и мировосприятия армян. Я говорю многообразие, потому что младший их современник Ваан Терян, а потом и Егише Чаренц были приверженцами западных традиций (хотя Чаренц не раз обращался к восточным мотивам и формам восточных литератур). Но в этот период – в начале XX века – эти зигзаги армянской литературы не стали поводом для непримиримых споров между «западниками» и Туманяном и Исаакяном. Наоборот, и Терян, и Чаренц были поклонниками творчества Ованеса Туманяна. Туманян же силою своего авторитета защищал молодых от неизбежных нападок. Таким было единство армянской литературы в этот период – многокрасочным и противоречивым.

* * *

XX век, может быть, самый сложный и противоречивый период в армянской истории. Но что мы понимаем под XX веком? Илья Эренбург говорил, что XX век начинался не календарным началом века, но Первой мировой войной. Мне кажется, это правда, не только по отношению к политике и экономике, но – и в большей мере – к культуре и сознанию людей. Одно из бесспорных доказательств этой истины – история армянского народа. С мировой войной в его жизни произошли несколько событий, которые радикально изменили его историю и культуру. Первая мировая война изменила лицо всей России, всей Европы и всего мира. Для армян эта война была связана с величайшей катастрофой в его жизни – Геноцидом. Далее – распад царской империи и возникновение Федерации народов Южного Кавказа, которая быстро распалась, и были созданы три национальных государства: Армения, Грузия и Азербайджан. Армяне таким образом восстановили свою государственность, утраченную в XIV веке. Факт, конечно, значительный. Но независимость принесла больше бедствий, чем реальных обретений. Армения оказалась под ударами Турции и соседних мусульман, которые, пользуясь неприязненным отношением уже Советской России к Армении, фактически продолжали геноцид армян, завоеывая все новые и новые территории реально беззащитной Армении (Запад тоже не проявлял особого интереса к Армении). В конце 1920 г. в Армению вошли войска советской России и уста-

новили советскую власть. Она принесла Армении мир и помощь советской России. Семь десятилетий Армения была советской, в 1922 г. она вошла в состав вновь созданной СССР. Семь десятилетий нахождения Армении в составе СССР были годами завоеваний и утрат; однозначную оценку этим десятилетиям дать невозможно.

Такова была событийная часть изменений в армянской жизни с начала Первой мировой войны. Естественно, эти события принесли глубокие изменения и в духовной жизни народа. Происходил большой перелом – и в жизни, и в мыслях людей. В армянской литературе, в армянской мысли армянская история фактически разделилась на две части – до Геноцида и после. Две неравные части, первая из которых тоже не была безоблачной. Веками лишенный государственности, рассеянный по разным странам, армянский народ развивался под влиянием разных культур, сохраняя свою религию и свою культуру. Но не было ощущения апокалипсиса. Геноцид был апокалиптическим явлением в жизни армянского народа. Он потерял не только большую часть своей исторической родины, но и значительную часть своей численности – погибли порядка полутора миллиона человек. Исчезла – и притом безвозвратно – культурная целостность армян. Армянская культура на протяжении веков состояла из двух частей, которые дополняли друг друга. Теперь она потеряла одну из этих частей. И, естественно, стала беднее, скуднее. В армянской науке пока не исследован тот элемент армянской истории, который может быть охарактеризован как культурный геноцид. Еврейский холокост не сопровождался уничтожением части еврейской культуры, евреев уничтожали не на исторической родине, а в разных частях Европы (хотя от этого холокост не перестает быть одной из величайших трагедий в человеческой истории). Эта катастрофа не могла не изменить мировосприятие армян. Эти изменения можно сформулировать репликой героя рассказа талантливого писателя американского армянского зарубежья Амастега: *«Этот мир перевернулся»*. Старый армянский крестьянин так осуждал новые нравы. Но после уничтожения его семьи, его деревни, после выселения всех ее жителей мир для него уже реально перевернулся. Для него и для всех армян.

Что означало в этих условиях установление советской власти в Армении? Трудно дать однозначный ответ на этот вопрос. Первые годы

советской власти были достаточно благоприятны для развития армянской литературы и культуры. Восстановление разрушенной экономики, помощь России, надежда народа на мирную жизнь, свободную от страха физического уничтожения, создали подходящую атмосферу для развития культуры. Для массового сознания важны были идеалы справедливости, равенства, братства народов. Новые власти проявляли заботу о развитии культуры. Были созданы государственные издательства, театры, выпускались литературные журналы.

Советская Армения, продолжая традиции Первой республики, приглашала видных деятелей культуры, науки в страну, и многие приехали. Не случайно, особенно в первые десятилетия, было создано много талантливых произведений. Достаточно сказать, что в эти десятилетия писали свои произведения Чаренц, Бакунц, Гурген Маари и другие. В Армению вернулись классики – Аветик Исаакян, Александр Ширванзаде, также талантливые западноармянские авторы – Ваан Тотовенц, Запел Есяян. Конечно, не надо забывать, что за границами Армении оказались крупные литераторы, которые так или иначе были связаны с партией «Дашнакцутюн», враждебно настроенной против советской власти. Но в целом в Армении бурлила литературная жизнь, создавались и распускались литературные группировки, которые громили друг друга, обвиняли во всех смертных грехах, создавались новые литературные журналы, газеты, выпускались громкие литературные манифесты, писатели старались быть в первых рядах строителей новой жизни, социализма.

Армянская литература и так была политизирована еще с начала XX века. Многие армянские писатели состояли в политических партиях – коммунистической, «Дашнакцутюн», либерал-демократической. Но после установления советской власти в Армении оставалась одна партия – коммунистическая. Естественно, политизированность усилилась, те писатели, которые оставались в Армении и приняли советскую власть, оказались в жестких границах коммунистической идеологии. Многие из них еще до революции вскрывали пороки капитализма. Они искренне верили в социализм и старались быть полезными строительству нового общества. Но идеология часто становилась оружием в борьбе литературных течений. Особенно в тридцатые годы, когда Сталин развязал жестокий террор в отношении десятков тысяч невинных людей, идеологические споры сыграли очень мрачную роль в литературной жизни. В итоге

самые талантливые писатели были расстреляны или сосланы в Сибирь (Чаренц, Бакунц, Маари, Тотовенц, Запел Есаян и другие). Этим был нанесен огромный вред развитию армянской литературы.

Между литературой Советской Армении и литературой Спюрка (Диаспоры) была очерчена четкая граница. В Спюрке сохраняла свое влияние партия «Дашнакцутюн». Но рядом с ней действовали и просоветские группы, что предопределило неприязненные, а подчас и враждебные отношения в литературной среде Спюрка. Так или иначе, литература Армении и литература диаспоры развивались в разных идеологических направлениях, хотя это не разрушило их общих национальных основ. Литература диаспоры, которая являлась наследником западноармянской, вырезанной под корень литературы, писала, естественно, об остатках армянского народа, о том, как они сначала пытались всеми силами сохранить свою культуру, язык, верность потерянной родине. Они жили воспоминаниями о своей деревне, городе. Эти рассказы были очень близки к литературе Восточной Армении. Другая часть писателей диаспоры писала о том, как жизнь в больших городах Запада коверкала психологию людей, искажала, а то и прямо уничтожала их патриархальные ценности.

После того, как армяне устроились в городах Запада, создали свои газеты, журналы, издательства, литература диаспоры удивительным образом пережила то, что можно назвать вторым расцветом литературы в новых условиях. Но это были последние усилия. Армянская литература, как и армянский язык, в диаспоре была обречена, как и вся армянская культура. Без родной почвы под ногами ни литература, ни вся культура не могли развиваться долго. Уходили старшие поколения, помнившие старую жизнь в родной стране, а новые поколения писали уже на языке страны, где они теперь жили. Писали об армянах, и не только об армянах, но это уже не армянская литература. Уильям Сароян, сын армянских родителей, переехавших в Америку, так и писал: *«Язык, на котором я пишу, – английский, среда – американская, но та душа, которая заставляет меня писать, – армянская»*. Все это – правда, но он уже был американским писателем.

Обобщая все сказанное о литературе диаспоры, следует отметить, что Геноцид поставил точку в развитии западноармянской литературы, и это настоящая трагедия. Физически были уничтожены армянские писа-

тели (выжили очень немногие). Литература диаспоры, какой бы она ни была по своим художественным качествам, уже была другой.

По-другому отразился геноцид в восточноармянской литературе. Восточные армяне пережили Геноцид в других условиях. В Российской империи не было опасности геноцида, хотя царское правительство тоже косо смотрело на освободительные устремления армян. Оно боялось, что армяне захотят создать свое государство, и всячески препятствовало этому, то освобождая армянские земли, то возвращая эти земли туркам, тем самым способствуя исходу армян из Западной Армении. Но уничтожение целого народа было чуждо русскому менталитету, русскому политическому мышлению. Поэтому восточные армяне иначе переживали Геноцид. И публицистика и особенно поэзия остро среагировали на события в Западной Армении. Можно сказать так: Геноцид нанес глубокую рану восточноармянскому сознанию, и эта рана до сих пор не заживает. Но она не убила это сознание. Восточные армяне оставались на своей земле, где через несколько лет была восстановлена армянская государственность – слабая, с разрушенной экономикой, на небольшой части своих исторических земель, но все-таки это было началом новой эпохи в армянской истории. Армянская литература именно в восточной части Армении пережила новый расцвет, главной фигурой которого был Егише Чаренц. Но и признанные к этому времени классики – Ованес Туманян, Аветик Исаакян, Ваан Терян – много сделали для расцвета этой новой армянской поэзии. Они связывали старый, классический период с новым, начавшимся после Геноцида. Туманян написал трагическое и монументальное стихотворение – «Панихиду», в котором выражена скорбь народа по поводу бесчисленных жертв, чьи незахороненные тела рассыпаны по всей Западной Армении. В этом стихотворении Туманян пессимистично высказывается о человечестве, которое предстает перед его взглядом как зверь-людоед, и оно еще долго останется таким. Это нерадостное завершение «Панихиды» – одно из самых мрачных высказываний Туманяна. Но даже здесь какой-то слабый луч надежды есть – еще долго, но не навсегда. Туманян верит в будущее человека, но это будущее очень далеко. Этот всепобеждающий исторический оптимизм, конечно, индивидуальная черта Туманяна. Но я склонен в этом видеть и нечто национально армянское. Часть народа была уничтожена, но другая часть жива

и доберется до лучших времен, когда человек перестанет быть зверем-людоедом.

Здесь мы сталкиваемся с колоссальной фигурой Егише Чаренца. Исторический оптимизм был элементом его политических взглядов, его веры в революционное переустройство мира. С этой верой он и вступил в компартию. И во многих его произведениях ярко выражен этот оптимизм – в поэме «Неистовые толпы», в стихотворениях и поэмах, включенных в книги «Эпический рассвет», «Книга пути» и т.д. И этот оптимизм – далеко не второстепенная черта его взглядов. Он действительно видел спасение человека и народа в революции и в новом строе. Но на его оптимизм бросало мрачную тень его трагическое восприятие армянской истории, которое не ослабло и после революции. Оно неотступно преследовало его, что в полной мере выражено в его исторических поэмах, напечатанных в «Книге пути».

Противоречивость фигуры Чаренца в какой-то мере отражает ситуацию в восточноармянском духовном мире – вера в революцию и тяжелая ноша воспоминаний о недавней катастрофе. В поэме «На перекрестках истории» Чаренц изображает всю историю Армении как цепь ошибок, как тщетные поиски спасения. И при этом резко отрицает тот взгляд на историю, который был присущ многим армянам, видевшим в прошлом только героев и побед. По Чаренцу, это было ложный взгляд. Беды армянского народа начались тогда, в древности, когда армяне верили в героев и богов, но их вели ничтожные властители. Такой подход имел откровенно воспитательный характер – Чаренц прямо говорит об этом в поэме. Он хочет, чтобы мрачная картина исторического пути армянского народа заставила соотечественников трезво смотреть на вещи, не увлекаться радужными картинками истории, разобраться в ошибках, чтобы построить лучшее будущее. Но воспитательная направленность отнюдь не скрывает глубинную трагичность раздумий поэта. Почему случилась эта страшная катастрофа, почему народ не смог избежать этого? Этот вопрос преследовал его до конца жизни. Если вспомнить прежнее поколение поэтов, того же Туманяна, оно оказалось более стойким перед лицом этой катастрофы. Геноцид поколебал, но не уничтожил веру Туманяна в будущее, и это спасало его мировосприятие от той апокалиптической и беспросветного мрака, что время от времени появляется в твор-

честве Чаренца. Да и Ваан Терян еще в 1913 г. В известном стихотворении вопрошал: *Неужели я последний поэт, последний певец моей страны?* Это стихотворение было написано за два года до Геноцида, но ощущение близящегося конца чувствуется и здесь. В любом случае Геноцид создал новый настрой в восточноармянской духовной жизни.

Как я уже упоминал, в Восточной Армении этот период ознаменовался другими и событиями, которые круто изменили ход ее развития. Она была вовлечена в водоворот событий, которые изменили жизнь всех народов царской империи. Падение монархии, попытка создания республики, возникновение новых государств на окраинах империи и, наконец, Октябрьская революция – все это создавало новую реальность, в которой шла жизнь народов СССР, в том числе и жизнь армян. В этой жизни была и надежда – на мирную жизнь и на социальную справедливость, и на новую, более человечную мораль. Несмотря на то, что в Армении собралась огромная масса беженцев из Западной Армении, а сама Армения была в тяжелейшем положении – разруха, голод, войны с соседями, несмотря на все это, появились энтузиазм, энергия, а после установления советской власти и помощь России, и люди строили новую страну. Даже многие противники или критики новой власти отмечали размах строительства и защищенность Армении от Турции.

Все это находило отражение в литературе и искусстве. Многие армянские художники, писатели, музыканты, архитекторы собрались в Армении и создавали новую культуру. Этот процесс начался еще во времена Первой армянской республики и продолжался уже в Советской Армении. В первые годы советской власти в Армении были созданы многие произведения искусства, ставшие классикой. Тут вносили свою лепту и авторы старого поколения – Туманян, Исаакян, Демирчян, Ширванзаде, Запел Есаян, Ваан Тотовенц, Стефан Зорян и другие, и новое поколение, вошедшее в литературу с революцией – Егише Чаренц, Аксель Бакунц, Гурген Маари, Наири Зарян, Гегам Сарян и другие.

После установления советской власти литературная жизнь кипела – борьба разных направлений, дискуссии, обсуждения новых произведений. Печать и издательства создавали соответствующую атмосферу. Сейчас, перелистывая подшивки газет того времени, поражаешься, насколько литературные споры интересовали всех – не только литераторов, но и

представителей разных слоев общества. Было общее понимание того, что создается новая литература, новая культура. В этом процессе были и крайности, иногда, с сегодняшней точки зрения – смешные. Скажем, великий Чаренц, в какой-то момент бывший в первых рядах реформаторов, мог написать о поэзии, обращаясь к новым авторам: *Построй колеса ты сейчас* (в оригинале играло роль внутреннее созвучие *Շին փնի դու հիմի*). Тогда обращали много внимания на формальные проблемы, на созвучия, размер и т.д. Но главное было содержание. К чему призывал Чаренц в приведенной строке – к тому, что поэзия уже не нужна, нужно производство. Чаренц быстро отказался от таких экспериментов, хотя успел создать и сборники, и отдельные произведения в этом духе. Так или иначе, революционные эксперименты оставили свой след в армянской литературе. Но уже во второй половине двадцатых годов эти эксперименты уступили место реальным поискам новой литературы, нового героя, новых форм.

В целом, двадцатые годы в истории восточно-армянской литературы оставили благотворный след. И в начале тридцатых создавались талантливые произведения. Но именно с начала тридцатых особенно четко проявились иные тенденции в литературной, в целом и в духовной жизни советского общества, такие тенденции, которые уже во второй половине тех же тридцатых превратились в нечто разрушительное и кровавое. Государственная карательная машина обрушилась со всей мощью на интеллигенцию и на всех думающих людей, где бы они ни были – в партийном и государственном аппарате, в верхах, в нижних эшелонах власти. Усилились репрессии против крестьянства. В этих условиях прервалось не просто нормальное развитие литературы – она становилась простым инструментом в руках власти и Сталина в утверждении всеобщего подчинения и покорности. Хотя кое-какие элементы духовной жизни, связанной с новой действительностью, еще продолжались (скажем, юбилеи классиков мировой литературы и эпосов, в том числе и армянского народного эпоса «Давид Сасунский»).

Какую общую оценку можно дать литературе первых двадцати лет советской власти в Армении? В любом случае она не будет однозначной. С начала 20-х годов начались бурные эксперименты. С одной стороны, они несли в себе заряд обновления, в котором нуждалась классическая

литература. Это остро чувствовал Чаренц, который до этого уже создал шедевры в рамках классических, хотя и достаточно обновленных традиций. Но, с другой, революционные эксперименты содержали в себе и разрушительные тенденции (как и во всех областях общественной жизни). И тут армяне следовали европейским и русским тенденциям. Вся европейская литература как будто стремилась к уничтожению не только старых форм, но и содержания. Самыми решительными в том отношении были футуристы, начиная с Маринетти. Этот период оставил армянской литературе несколько значительных произведений, и в первую очередь «Капказ-тамашу» Чаренца, образец новой революционной драматургии. Но в целом в армянской литературе новые тенденции быстро уступили место обновленным классическим формам литературного мышления. Главные завоевания литературы этого периода связаны с этими формами.

Одной из вершин творчества Чаренца стала поэма «Хмбапет Шаварш», написанная во второй половине двадцатых. В этой поэме он создал образ человека, который в Западной Армении храбро защищал своих соотечественников от погромов, но, оказавшись в молодой независимой Республике Армения, в атмосфере безвластия, террора, хаоса, превратился со своей дружиной в стаю волков, которые распространяли ужас, не считались ни с какими законами, не считались и с государственной властью. Чаренц таким образом подверг резкой критике власть партии «Дашнакцутюн», но главное в этой поэме – трагедия Шаварша, в образе которого отразились трагические черты жизни народа в этот период. Для такого анализа никакие футуристические приемы не годились.

В это же время вступил в литературу талантливый прозаик Аксель Бакунц, который вообще был далек от футуризма, обладал талантом проникновения в самые глубины души своих героев. Так образовалось поколение писателей, вступивших в литературу с революцией, отдавшее дань революционному экспериментаторству, но вставшие обеими ногами на реалистическую почву. Новаторство в их произведениях больше чувствовалось в содержании, в героях, которые стремились понять революцию и строить новый мир.

Лицо литературы этого периода определяло молодое поколение. Газеты того времени полны сообщений о литературных диспутах о путях развития новой литературы, и эти диспуты отражали те тенденции, кото-

рые проявились в произведениях писателей революционного поколения. Но самые талантливые писатели этого поколения уже в конце первой половины 20-х отошли от революционных приемов в литературе и начали изображать реальные будни людей.

В те же двадцатые годы творили и писатели старшего поколения, которые не примкнули к революции, но с доброжелательным вниманием следили за перестройкой жизни. О них меньше писали и говорили, но они создавали произведения, которые заняли почетное место в сокровищнице армянской литературы. Среди них особое место принадлежит комедии Дереника Демирчяна «Храбрый Назар». Сюжет пьесы продиктован армянской народной сказкой, которая в свое время была обработана Ованесом Туманяном. Демирчян отошел от туманяновской интерпретации и создал острое сатирическое произведение о человеческих пороках, о нравах властвующих элит, которые прикрываются разными фразами о справедливости, но ведут себя как хищники. Наряду с пьесой Чаренца «Капказ-тамаша» эта комедия Демирчяна стала вершиной новой армянской драматургии и сатиры.

В этом же ряду надо отметить и рассказы Стефана Зоряна. Вообще в армянской прозе рассказ имеет особое место. Роман был любим, читаем, как мы уже видели, главные вопросы национальной жизни обсуждались именно в романах. Но художественные достижения связаны в первую очередь с рассказами Туманяна, Зоряна, Бакунца, в западноармянской (в том числе и диаспоральной) – Григора Зограпа, Амастега. Так или иначе, старшее поколение, вошедшее в литературу до революции, внесло большой вклад в литературу двадцатых и последующих годов.

С одной стороны, энергия создания новой литературы дала жизнь целому ряду талантливых произведений, что и дает право литературоведам расценивать этот период как новый этап развития армянской литературы. С другой – уже с двадцатых, но более резко в тридцатые годы проявляется элемент партийно-государственного диктата в области культуры и литературы. Вначале это было понятно – если коммунисты создавали новое общество, то и культура этого общества должна быть новой, и так как это мыслилось как самое справедливое общество, то и вся культура, в том числе и литература, должна была служить этому делу. Но постепенно это требование стало средством для подавления всякого откло-

нения от партийных принципов литературы. Это привело, с одной стороны, к схематизму в литературе, с другой – к жестоким репрессиям в отношении деятелей литературы и культуры.

При всем при том истина требует сделать оговорку. О развитии литературы нельзя судить по состоянию литературной жизни, литературных дискуссий. Как мы видели, революционные декларации и эксперименты, которые вызывали такой большой шум в литературной жизни, не оставили сколько-нибудь значительных следов в литературе того и последующих периодов. Литературная жизнь, какая бы она ни была, – поверхность, которая иногда искажает суть литературных поисков. И не удивительно, что сама литература тех лет была намного богаче и глубже, чем можно было бы судить по литературным спорам и тем статьям, которые печатались в литературных журналах. Армянская литература и в этот противоречивый период отражала духовные поиски армянского народа.

Прежде чем перейти к характеристике армянской литературы времен Великой Отечественной войны, необходимо дать оценку и литературе диаспоры. Выше я уже говорил, что в первые годы после Геноцида литература западных армян, уже в диаспоре, по какой-то живой инерции еще создавала талантливые произведения, которые по литературному мастерству не уступали литературе, создаваемой в Восточной, уже Советской Армении. И это делали не только авторы, каким-то чудом спасшиеся от Геноцида, но и новые, молодые писатели. Можно сказать, жизненные впечатления еще не были исчерпаны. Прозаик Акоп Ошакан создал целую серию романов о жизни западных армян до Геноцида, которые долгое время были предметом дискуссии в литературных кругах. Среди лучших образцов армянского рассказа завоевали свое место рассказы Амастега, который еще до войны переехал в Америку, но всю жизнь рассказывал о потерянной навсегда родине. Был резкий, немилосердный Шахан Шахнур, который писал именно о том, как армяне вели себя на чужбине – в диаспоре, с каким трудом они вынужденно приспособивались к новым условиям, к новой морали, такой чужой и далекой. Это было трагично. Но еще трагичнее было то, что скоро армяне вынуждены были забыть свою письменность, свой язык, который в новой стране им был не нужен. Переставали выходить армянские газеты, закрывались

или перестраивались армянские школы: детям беженцев нужен был язык страны, культура страны, где они оказались. Своя, армянская культура осталась для семьи, для предков, если они еще были живы. Множество публичных и семейных библиотек вдруг оказывались не нужны, ценнейшие книги или продавались, или пропадали, или перекочевали в университетские библиотеки – для специалистов. Многие боролись, боролись отчаянно, против этого процесса, создавали новые учебные заведения, даже университеты. Писались книги на армянском языке. Но они уже могли быть изданы и прочитаны в Армении. В диаспоре они были не нужны. Многие потомки беженцев не переставали быть армянами, хотели быть армянами. Но жизнь, как всегда, не считалась с их желаниями...

А в Армении, сначала Советской, а позже и независимой, литература развивалась своими путями, воспринимая и отвергая черты того интересного и неоднозначного явления, которое именовалось советской литературой, но всегда сохраняя верность национальным традициям. В этом феномене – в сочетании советского, интернационального и армянского, многовекового – кроется своеобразие армянской литературы советских лет.

Ярким эпизодом в истории новейшей армянской литературы стала литература Великой Отечественной войны. Несмотря на то, что в тридцатые годы армянская литература понесла большие утраты, в период войны были созданы значительные произведения, особенно по исторической тематике. Сыграли роль два обстоятельства: Москва сняла все запреты на историческую тематику, больше того – по понятным причинам поощряла произведения, которые рассказывали о героических страницах истории народов Союза, а во-вторых, война для армян была действительно Отечественной. Турция была союзником Германии, Гитлер для оправдания уничтожения евреев ссылался на то, что никто не помнит о резне армян в Турции. Турецкие войска стояли на границах Армении и ждали победы немцев в Сталинграде, чтобы ворваться в советскую Армению и довершить уничтожение армян. В этих условиях армянский народ не мог не быть рядом с русскими и другими народами на фронтах войны.

Но не только на фронтах войны. Произошла своеобразная мобилизация духовных сил народа. В этих труднейших условиях, в условиях

голода, нищеты в Армении продолжалась бурная культурная жизнь, проводились фестивали, конференции, посвященные культурным событиям. Дереник Демирчян начал писать свой роман о восстании армян против персидского ига – «Вардананк», Наири Зарян написал два очень сильных и созвучных общим настроениям произведения – «Письмо армянского народа солдатам» и трагедию «Ара Прекрасный и Шамирам». Первое было лирической поэмой, проникнутой героическим духом, второе – историко-мифологической трагедией о событиях дохристианского периода истории Армении. В поэме Зарян обращается к героическим страницам истории, с нескрываемой гордостью напоминая фашистам о древней культуре своего народа, о том, что когда их предки еще жили на деревьях, армяне уже выжимали вино и создавали литературу. В других условиях это было бы воспринято как проявление национального тщеславия. Но в той ситуации это было понято как противопоставление культуры разрушительному мракобесию фашизма.

А трагедия, о которой мы уже упоминали, была посвящена теме верности – никогда еще эта тема так сильно не звучала в армянской литературе. Зарян использовал сюжет из истории Хоренаци. Героическая патетика, которая вообще была свойственна Заряну, в трагедии прозвучала сильно и убедительно. Кстати, в воспоминаниях о годах войны сохранились рассказы о том, что в карманах погибших армянских солдат находили рукописные списки трагедии Заряна.

В поэзии тех лет тоже появились стихотворения, в которых патристическое чувство было обострено и углублено, ненависть к фашизму сочеталась со стремлением обобщить исторический опыт борьбы с врагами армянского народа. Любовь к родине была какой-то монументальной. Авторами были Ованес Шираз, Сильва Капутикян, Гегам Сарян и другие поэты разных поколений.

Но была еще одна яркая страница армянской литературы военных лет – писательская публицистика. Здесь на передовой линии были два классика, пользующиеся всеобщей любовью, – Аветик Исаакян и Дереник Демирчян. Они напоминали историю армян недавних лет, когда предки фашистов помогали туркам в организации Геноцида. Они выступали с позиций защиты культуры от фашистского варварства. Они это делали как писатели народа с древней культурой, который естественным образом был с защитниками культуры, против мракобесия.

Можно было надеяться, что после войны давление на культуру ослабнет, победивший народ получит больше свободы. Но этого не случилось. Давление и ограничения усилились. В целом, послевоенное время было одним из небогатых периодов истории новейшей литературы.

Особенно после войны, а еще точнее после смерти Сталина, между республиканскими властями и народом установилось своего рода взаимопонимание. Печатались книги, которые в недавнем прошлом считались бы антисоветскими, националистическими и т.д., и т.п. А в период оттепели они печатались огромными тиражами и быстро исчезали с полок книжных магазинов.

Очень яркий пример – поэма Паруйра Севака «Несмолкающая колокольня», посвященная Комитасу – композитору, собирателю народных песен, легендарной фигуре, потерявшей разум в годы Геноцида. Поэма впервые в Советской Армении воссоздавала общую картину жизни армянского народа в начале XX в., в самый трагичный период истории Армении. В ней говорилось не только о самом Геноциде, но и о борьбе за освобождение, о движении фёдаинов – партизан, отказавшихся от личной жизни, от семьи во имя этой борьбы. Поэма завершила своеобразную революцию в сознании восточных армян. Недавняя история, трагедия Геноцида, потеря исторической родины выдвинулись на первый план в духовной жизни Армении. Политический запрет, наложенный на эту тему с тридцатых годов, стал восприниматься как абсурд. Пошел целый ряд сочинений – поэтических и прозаических – посвященных роковым событиям начала века, осмыслению национальной истории, ее героических и мрачных, трагических событий.

Среди этих сочинений – поэма Сильвы Капутикян «Размышления на полпути», отражающая судьбы народа, а также судьбы целого поколения армян, рожденных или выросших уже в Советской Армении и получивших соответствующее воспитание. Капутикян не отреклась от всего того, что получила от советской власти, от гуманистического взгляда на взаимоотношения народов. Но теперь все эти размышления были проникнуты ощущением трагичности судеб своего народа, всех тех тяжелых вопросов, которые остались этому поколению от прошлого, и от абсурдных запретов сталинских властей, которые на десятилетия стали политикой государства. Поэма несла в себе очень важный урок для армян:

ты не можешь не мстить за то, что сделали с тобой, но твоя месть должна быть иной – ты должен своей жизнью, своей культурой мстить палачам, доказать, что они не смогли уничтожить тебя и твою волю к жизни, твою творческую энергию. После развала СССР эта поэма, может быть, много потеряла от своего блеска. Но суть – веру в народ, в человека, противопоставление гуманистической морали кровавым инстинктам авторов геноцида сохраняют свою силу и сейчас.

Литература сыграла огромную роль в духовном пробуждении армянского народа. Советская власть пыталась уничтожить вражду между народами, межнациональные споры, которые часто приводили к кровавым столкновениям. Интернационализм был официальной идеологией советского государства. Но даже огромное государство со своим мощным идеологическим аппаратом и машиной давления и наказания не смогло искоренить взаимную вражду между народами, населяющим СССР. Установились духовные и экономические связи между советскими народами, да и интернационализм пустил корни в сознаниях людей. Но подводные течения продолжали свою работу, и последние годы советской власти и ее разрушение с ужасающей ясностью показали, что инстинкты и мрачные воспоминания живы. Запреты не решили коренные вопросы межнациональных отношений. Это было намного сложнее идеологических догм и схем. В годы советской власти армянам запрещено было говорить и писать о геноциде. Но в 1965 г., в год пятидесятилетия Геноцида, произошел взрыв – массы народа вышли на улицы Еревана, чтобы вспомнить жертв Геноцида. Начинался новый этап духовной жизни. Народ начинал осознавать масштабы и последствия Геноцида. Происходила напряженная духовная работа. У истоков этой работы находилась армянская литература. Она воскресила стремление к пониманию собственной истории. И не только Геноцида. Была национально-освободительная борьба, были герои этой борьбы, были сложные взаимоотношения с азербайджанцами, с русскими, чьи государственные интересы сталкивались с интересами армянского народа. И одни за другими появились литературные произведения, так или иначе отражающие эти проблемы, углубляющие национальное самосознание. Это не были антисоветские произведения. Но теперь они были обращены в глубь новой и новейшей истории. В армянской литературе, особенно прозе, всегда

был большой интерес к национальной истории, среди читателей исторические романы всегда пользовались огромной популярностью, но романисты обращались к событиям средневековья. Правда, и в этих романах чувствовалось дыхание современности, писатели через события древней истории поднимали животрепещущие, основополагающие вопросы жизни народа. Это особенно ярко проявилось в двух романах – в «Вардананке» Дереника Демирчяна и в «Царе Папе» Стефана Зоряна. В первом рассказывалось о восстании армян против персов в 451 г., а во втором – о событиях конца IV века, когда решалась судьба армянской государственности.

Интерес армянского народа к своей истории в новое и новейшее время не угас. Но в сороковых годах невозможно было представить себе романы о событиях начала XX столетия, о борьбе армян против турецких зверств, о феодалах – партизанах, которые, отказавшись от всех мирских благ, месяцами жили в горах и сражались против турок. Хотя я уже упоминал поэму Чаренца «Хмбапет Шаварш», но в свое время читатели и критики не поняли эту поэму и причислили ее к сатирическим произведениям о партии «Дашнакцутюн». А поэма была намного глубже, доходила до корней армянской трагедии. Талантливый прозаик Аксель Бакунц, тоже погибший в роковых тридцатых годах, в рассказах создавал образы беженцев из Западной Армении, таким образом обращая внимание читателей на недавние события. Эти произведения сыграли очень важную роль в развитии новейшей армянской литературы.

Но полноценное и разностороннее исследование трагических событий началось с начала шестидесятых, когда атмосфера во всем советском обществе разрядилась, исчезли иногда просто абсурдные запреты. Появлялись повести и рассказы об антитурецкой борьбе, об Андранике и других героях. Писатели изображали жизнь в Западной Армении до Геноцида, до выселения армян с их родных земель, само это выселение. И весь этот огромный и значительный материал со всей своей мрачностью обрушился на новые поколения армян.

Иногда в литературе отражались противоположные взгляды на мрачные события, отражающие всю сложность истории этих лет. В качестве примера упомяну два талантливых, ярких произведения. Авторы обоих – дети беженцев. Рачья Кочар родился в Западной Армении, но

вырос и воспитывался уже в Советской Армении. Одно время он был фанатичным коммунистом, в Союзе писателей защищал левацкие группировки, был противником Чаренца. Но в послевоенное время Кочар стал задумываться о судьбе народа, о тысячах беженцев, которые нашли приют в Восточной или в Советской Армении. Сначала в его сочинениях преобладали яркие краски, он показывал людей нашедших не просто пристанище, но и заботу о себе. Эти люди были как засохшие деревья. Казалось бы, никаких соков в них не осталось, но им дали возможность, и они постепенно возвращались к жизни. Таков был сюжет повести «Наапет».

Почти такой же сюжет лег в основу повести Мушега Галшояна «Миро из ущелья». Герой тоже спасся от резни, попал в Восточную Армению. Но светлых красок в этой повести не было. Главный герой – Миро, страдает от навязчивых воспоминаний, от сознания того, что он и его земляки не смогли защитить себя и свою землю от турок-погромщиков, опозорились. И Миро отвернулся от людей, от своих и чужих, которые не помогли им, не остановили турок. Это была обида на весь мир, на человеческую несправедливость, на своих земляков, которые не смогли как мужчины отстоять свою честь и свою землю. В знак протеста Миро построил дом задом к деревне. То есть, если Кочар акцентировал жизненные силы народа, с некоторыми реверансами в сторону советской власти, то Галшоян подчеркивал трагическую сторону недавних событий. В дальнейшем Кочар тоже больше внимания уделял мрачным сторонам жизни западных армян в новой Армении. В повести «Тоска» он повествует о беженце Аракеле, который обосновался в новой деревне, дети заняли хорошие должности. Но Аракел тосковал по покинутой родине, и однажды он тайно перешел Аракс и добрался до своей деревни. Посмотрел на родные места и вернулся. Он не имел вражды к советскому государству. Но это государство жестоко наказало его за этот невинный поступок, сыновей сняли с должностей, Аракела подвергли допросам – одним словом, имел место весь арсенал репрессий тридцатых годов... В целом, я думаю, подходы Галшояна и Кочара дополняли друг друга, создавали сложную, неоднозначную картину жизни беженцев в Армении, тем самым значительно обогащая общую картину жизни в Советской Армении.

Литература послесталинской эпохи стала своеобразным обобщением исторического опыта советского периода. Оно было достаточно сложным и многослойным. С одной стороны, речь шла о том, что советская власть спасла армянский народ от полного физического уничтожения. Создавалась истинно национальная культура (хотя не без характерных в те годы идеологической вульгаризации и примитивизации истории и культуры армянского народа).

Но, с другой стороны, проблемы советской системы проявлялись все рельефней, и они не могли не отразиться в литературе. Литература все больше и больше избавлялась от навязанных схем, одностороннего взгляда на жизнь. Лучшим проявлением этой тенденции стало творчество Гранта Матевосяна. Он рассказывал про деревенскую жизнь, и штампы картин колхозной действительности, веселой и без особых проблем, исчезли из его творчества (впрочем, и из творчества других писателей его поколения). Именно в его творчестве переплелись важнейшие векторы развития конца советского и начала нового, независимого периода армянской литературы.

В 1991 г. завершился целый период в истории всех народов СССР, в том числе и армянского народа, очень сложный, неоднозначный период. После падения советской власти многие начали говорить о том, что они писали «в ящик», потому что не рассчитывали на издание. Было много такого. Сильва Капутикян, одна из самых талантливых авторов советской армянской литературы, издала книгу «Страницы из закрытых ящиков». Наступал новый период, сильно отличавшийся от предыдущего. Надо было найти место в этом новом, сложном и непонятном мире. Произошли такие радикальные изменения, которые, во всяком случае в первые годы, ввергли армян в неопределенность, непонимание, беспомощность, страх перед будущим. Народ лишили моральных ценностей. Это делалось под лозунгом восстановления уничтоженных революцией ценностей. Но делалось грубо, цинично. Советский период, плохо ли, хорошо ли, разработал целостную систему нравственных представлений, которые пустили корни в сознании людей. Человек стал верить, что он не одинок в обществе, что общество и государство заботятся о нем. В СССР

жили небогато. Но люди знали, что нет угрозы остаться безработным и оказаться на улице. Общество заботилось о куске хлеба человека и о крыше над головой. Не место здесь говорить о том, что эти блага имели и обратную сторону. Об этом много говорилось, но зачастую и поверхностно, несправедливо.

В любом случае, новые силы провозгласили самостоятельность личности: человек сам должен был решать свои проблемы. Это противопоставлялось советскому коллективизму, отчасти тоже навязанному. Но новые представления, резкий поворот от коллективизма к индивидуализму приводили к многим драмам и трагедиям. Новые власти в своей детской наивности были уверены, что частная собственность, рынок автоматически приведут к решению социальных проблем. Чего, естественно, не случилось. Одним из главных лозунгов стало поощрение обогащения. Если в советском обществе прославляли труд и трудящегося человека, то теперь героем становился богатый человек, и появился целый ряд таких героев, для которых, в полном согласии с курсом новых властей, моральные ограничения теряли свое значение. На этом фоне развернулось своего рода соревнование – кто шустрее, кто успешнее разграбит то, что было накоплено в предыдущие десятилетия. При этом – естественно, в полном согласии с новой идеологией – о простом человеке никто не думал. Люди пытались заняться коммерцией, бизнесом. Некоторым это удавалось, но огромное количество неопытных людей теряли все – не только деньги, имущество, но и жилища, оказывались на улице, кончали жизнь самоубийством.

В обществе распространились цинизм, безверие, резко увеличилась эмиграция. Она усилилась не только потому, что открылись границы, что само по себе хорошо. Но люди не видели будущего в новой Армении. Официальный оптимизм советского общества уступил место все-разрушающему пессимизму. Десятки тысяч людей устремились на Запад и в Россию. Естественно, население армянской республики стремительно сокращалось.

Впрочем, полный и всесторонний анализ событий первых постсоветских лет не входит в мои планы. Но тот беглый очерк, который я дал выше, нужен для понимания той атмосферы, в которой создавалась «литература независимости». Именно тогда четко обозначились некоторые

особенности этой литературы. Во многом она радикально отличалась от литературы советского периода. Отмечу две стороны этих отличий. Во-первых, взгляд новой литературы на жизнь был достаточно мрачен, во всяком случае – нерадостен. В литературу пришли не только картины новой социальной жизни, но и личность человека психологически не очень здорового, которому было трудно приспособливаться к новой реальности и вообще к жизни. В качестве примера вспомню роман Гургена Ханджяна «Больница». Первый очевидный пласт этого романа – действительно жизнь больницы, в котором лечатся разные болезни – физиологические и душевные. Но постепенно становится ясным, что больница – не что иное, как уменьшенная картина человеческого общества. Больны все – не только пациенты, но и врачи, все работники больницы, причем их болезни относятся к разным закрытым или полужакрытым областям человеческой жизни, особенно к сексу. У читателя возникает весьма мрачная картина человека и общества. В той атмосфере роман не вызвал протестов, да и написан он был талантливо и производил угнетающее впечатление. Дело не в том, что автор густыми мазками живописал реальные человеческие пороки. Дело в том, что его взгляд действительно был сосредоточен на порочной стороне человеческой личности. И, думаю, в этом взгляде был осознанный или неосознанный вызов официальному оптимизму советской идеологии. Этот оптимизм давно уже потерял свою привлекательность, он не позволял видеть реальную сложность жизни личности и общества. Поэтому этот взгляд нашел благодатную почву в девяностые годы.

Еще одна важная черта литературы последних советских лет и первых лет независимой армянской республики – смещение фокуса внимания на личность человека. В советской литературе личность показывалась только и только в контексте общественной жизни, как часть этого общества, полностью подчиненная его законам и интересам. В советской литературе особенно важное значение приобрел образ деятеля, который боролся за интересы народа, очень часто в ущерб своим личным интересам, своей личной жизни. Не случайно роман Островского «Как закалялась сталь» в свое время приобрел такую популярность. Его главный герой Павел Корчагин подчинил свою жизнь интересам трудового народа, революции. Весь мир ему видится через призму борьбы за справедли-

вость, за права простых людей. Поэтому в его душе нет внутренних противоречий, все устремлено на эту борьбу. Поэтому именно он (наряду с героем «Овода» Войнич) долгие годы был идеалом для молодых людей.

А в новой литературе на первый план выдвигается личность, жизнь других, жизнь общества видится через психологию отдельного человека. Центром литературы становится именно этот человек. В армянской литературе такое восприятие действительности в полной мере осуществил Грант Матевосян, который стал крупнейшим представителем литературы конца советской эпохи, когда влияние старого, «советского» мировосприятия окончательно потеряло силу. Отдельный человек становился стержнем картины мира. Идеологии, революции, классы – все это задвигалось на второй план. Проблемы и страдания человека – вот что было главное. Матевосян смотрел на действительность как бы через внутренний мир своих героев, и оказалось, в жизни много грустного, люди страдают, борются, и жизнь им дается очень трудно.

Одним из основных протагонистов его прозы можно считать Агун из повести «Мать едет женить сына». Агун символизирует женщин послевоенной армянской деревни, она стала показательным, символическим героем. Полностью посвятившая себя семье, детям, она приходит к выводу, что «каждый человек проживает свою жизнь». Родные дети и те не хотят понять родную мать, ценить ее труд, ее мучения ради них самих. У них свое будущее, свое понимание жизни, и в этой будущей жизни матери нет места. Это – другой мир, другие законы, другие взаимоотношения. У нее нет близких, родных людей, которые понимали бы ее, ее страдания. Окружающие ее люди не злодеи, не угнетатели, не классовые враги. Они – люди того же общества, они тоже страдают. Примечательно, что в повести есть глава о любви ее мужа, молчаливого, не сильного человека, который мечтает о женской ласке, о любви. Но Агун вся в своей борьбе с родственниками, со свекровью, со всей деревней. Эта трудная жизнь не оставила в ее душе нежных чувств. А мужу нужно ее внимание. И поэтому он находит любовь в объятиях соседки – солдатской вдовы. Но она быстро умирает, оставляя бедного мужа Агун одиноким. То есть одно одиночество дополняется другим, но они не смягчают горечь друг друга.

Эти два момента – общий взгляд на жизнь и преобладание отдельного человека в литературе – и определяют общую картину современной

армянской литературы. Это отличает современную литературу не только от литературы советского периода, но и классической (дореволюционной) литературы. Начинается новый этап общественного сознания, дать полную характеристику которому пока невозможно. Внутренняя перестройка продолжается. Изменения во всех пластах духовной жизни пока настолько неожиданны, что трудно понять их суть. Иногда кажется, что сами основы человеческой жизни подвергаются коренным изменениям. В сознании и эмоциональной жизни углубляется разрушение традиционных, казавшихся незыблемыми ценностей. И человеку иногда очень трудно приспособляться к этим изменениям, он теряет жизненные ориентиры. Сам его образ теряет целостность, внутренний стержень.

Литература не может не реагировать на эти процессы. Та перестройка, которая начиналась еще в начале двадцатого века, находит свое подтверждение в тех процессах, о котором говорилось выше. Все эти усложнения литературной формы в принципе отражают изменения в самом содержании литературы, которая становится историей о потере человеком ориентиров, без которых жизнь становится чем-то хаотичным, бессмысленным. В конце концов понимать эти тексты становится все труднее и труднее. Это особенно относится к современной поэзии. Авторы считают, что эти тексты отражают их внутренний мир, их свободу самовыражения.

Возможно, я немного утрирую ситуацию. Ведь пишутся и вполне читабельные, иногда достаточно убедительные тексты о современной жизни. Оправданием утрирования новых черт является то, что именно они определяют направления развития современной литературы и всей духовной жизни. К чему приведет это развитие – предугадать трудно, да и не нужно. Литература – живой процесс, который не только реагирует или отражает развитие общества, но и имеет свои внутренние закономерности, менять которые нам не дано. Но невозможно не видеть те изменения, которые происходят в общественном восприятии литературы. Литература теряет свое влияние на общество. Сейчас не пишутся романы, имеющие тот воспитательный эффект, который был свойствен литературе девятнадцатого столетия и первых десятилетий двадцатого. В лучшем случае, литература становится источником знаний об изменениях в человеческой психике и ее взаимосвязях с обществом. Но того всеобъем-

люющего влияния на душу человека, которое наблюдалось прежде, во второй половине XIX века и в начале XX, сейчас нет.

* * *

Так мне представляется роль армянской литературы в духовной жизни армянского народа. Литература сопровождает армянский народ с V века нашего летоисчисления. После создания армянской письменности Месропом Маштоцем в начале пятого века она очень активно реагировала на все события в жизни народа, по-своему осмысливала эти события, преподавала важные уроки читателям. Можно утверждать, что духовный облик нашего народа во многом сформировался именно под влиянием литературы. Огромный массив письменных текстов, созданный в течение прошедших пятнадцати столетий, как-то проникал в сознание не только грамотных, но и не умевших читать и писать армян. Во всяком случае, армяне пронесли через все эти века огромное уважение к книге, к письменным текстам. Можно утверждать, что важным элементом армянской культуры в течение всей ее истории был культ книги. И в двадцатом веке нас трогают истории о том, как безграмотные люди очень часто спасали не свое имущество, а книги, огромные рукописные фолианты, буквально на себе пронося их в безопасные места. Во всем этом, может быть, была некая наивность, выраженная в словах Паруйра Севака о том, что не полководцы спасали армянский народ, а письмена, созданные Маштоцем. Но если это и было наивностью, то остается фактом, что в своей труднейшей истории армянский народ все-таки выжил в первую очередь благодаря своей культуре, в которой если не центральное, то одно из самых важных мест занимала литература.

АРМЯНСКОЕ СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО

Сейрануш Манукян

к. искусствоведения, доцент ЕГУ, старший научный сотрудник НАН РА

В истории армянского искусства средневековый период играет исключительную роль. Это один из самых длительных периодов искусства Армении – IV–XVII вв. Это время, совпавшее с принятием христианства, созданием армянского алфавита, развитием всех видов изобразительного искусства. Время, в которое сложилась и в искусстве которого проявилась армянская идентичность. Армянское средневековое искусство было одной из вершин христианской культуры, одной из ярких страниц мировой цивилизации. Географическое положение Армении на стыке Запада и Востока, новый передел мира во время и после Византии, передвижение народов с Востока на Запад определили роль Армении как связующего звена между Западом и Востоком, определили своеобразие армянского искусства. Будучи одной из первых христианских стран, Армения участвовала в формировании христианской иконографии, нового художественного языка христианского искусства. В последующем средневековом искусстве армян развивалось не изолированно, ничто новое в искусстве сопредельных стран, а также тех далеких стран, с которыми армяне поддерживали культурные и торговые связи, не прошло мимо него. В то же время армянское искусство было столь сильно, самобытно, что творчески перерабатывало новые веяния, отбирая то, что было близко, родственно ему, развивая свой собственный художественный мир.

Раздел 1. Искусство армянской рукописной книги. Армянская миниатюра

В 301 г. приняв христианство в качестве государственной религии, Армения одной из первых встала на путь создания нового по своему

содержанию и формам христианского искусства – купольных храмов, мемориальных монументов, покрытых рельефными крестами стел (khachkar или крест-камни, устанавливались в ознаменование утверждения христианства), фасадных рельефов, настенной живописи и книжной миниатюры.

Искусство книжной миниатюры наряду с архитектурой занимало ведущее место в христианском искусстве Армении. Наиболее ранние армянские книжные иллюстрации сохранились с VI–VII вв., а творчество последнего значительного армянского миниатюриста Акопа Джугаеци приходится на конец XVI – нач. XVII вв. Таким образом, искусство живописной миниатюры в Армении просуществовало более тысячелетия, несмотря на то, что с 1512г. появляются печатные книги. Столь древняя и длительная ее история была определена той ролью, которую играла рукописная книга в сложной исторической судьбе Армении. В условиях частых иноземных вторжений она исполняла функции хранилища языка, самосознания нации и ее культуры. Народ почитал ее как святыню. Это объясняет существование многочисленных и разнообразных школ, направлений и стилей, художников и высоких художественных достижений в искусстве рукописной книги. Армянская миниатюра всегда узнаваема, ее своеобразие заключается в «пограничной сущности» между Западом и Востоком. Будучи «передним краем» христианства и в то же время его восточной границей, армянская культура органично несла в себе эти два начала на протяжении веков, отличаясь от Запада большей символичностью и отвлеченностью, а от Востока – большей образностью и экспрессивностью.

Общие сведения об армянской рукописной книге

Начало армянской рукописной книги восходит ко времени создания Месропом Маштоцем в 405 году армянского алфавита, конец теряется в 19 веке. Первыми книгами, написанными армянским письмом, были переводы Библии. Начав с нее, Месроп Маштоц и католикос Саак Партев со своими учениками перешли к созданию переводной и оригинальной литературы. К 6 веку определяются образцы письма, композиция текста, виды книг, принципы иллюстрирования. Армянские рукописи

были кодексами (codex), имели вид современной книги. Исключение составляют рукописные талисманы «хмаил» в виде свитка (самые ранние 15в.).

Кодексы брошюровались из тетрадей, листы которых были из пергамена, а с X в. и из бумаги. Известны мастерские по выработке пергамена в Гладзоре, Татеве, Ромкле. Армянский пергамен ценен тем, что полировался с обеих сторон и хорошо удерживал краску. Для блока сшитых тетрадей изготавливали переплет из деревянных пластин, которые обтягивались тисненой кожей, бархатом или помещались в оклады из слоновой кости, серебра и золота. Металлические оклады инкрустировались драгоценными и полудрагоценными камнями, самоцветами, цветными стеклами и пастой с применением чеканки, филиграни, зерни, чернения и других техник торевтики.

До нас дошло около 35 тысяч армянских рукописей, хранящихся в различных собраниях мира и частных коллекциях (и это несмотря на то, что они безжалостно истреблялись многочисленными захватчиками земли армянской. Так, во времена нашествия Тимура в 1337г. были сожжены 10 тысяч книг, собранных в Татевском монастыре). Наиболее значительными собраниями являются: Институт древних рукописей им. Месропа Маштоца «Матенадаран» (далее М.) в Ереване – свыше 14 тыс.; библиотека Армянского Патриархата в Иерусалиме (более 4 тыс.); библиотеки конгрегации Мхитаристов в Венеции (ок. 4 тыс.) и в Вене (2561). Более мелкие собрания находятся в Джульфе (1 тыс.), Армянском католическом монастыре Бзоммар (700) и Армянском Патриархате Антилиаса (223) в Ливане, в Англии (500), в Санкт-Петербурге (400), в Парижской НБ (300), в Ватикане и Риме (250), в США, в Москве, Алеппо, Тбилиси, Константинополе, Берлине и др.

Часто переписываемыми текстами были Четвероевангелие, Библия, Новый Завет, Псалтирь и богослужebные сборники, книги по известным в средневековье отраслям знаний. Примером сборника служит первая армянская рукопись на бумаге *Кодекс о науке и вере М.2679 981г.* священника Давида.

Армянское рукописное и миниатюрное искусство не было анонимным благодаря колофонам – *хишатакаранам*. Их оставляли в конце рукописей писцы, миниатюристы, переплетчики, заказчики и владельцы. В

колофонах содержится также много исторических сведений, часто редких. Рукописи создавались в скрипториях при монастырях, где существовали отдельные мастерские писцов, миниатюристов и переплетчиков.

Письмо играло важную роль в художественном облике книги. Каллиграфы порою были и миниатюристами. Основные виды древнеармянского письма – *еркатагир* и *болоргир* – сложились, по мнению большинства исследователей, **во времена Месропа Маштоца**, который, согласно его биографу Корюну, обращал особое внимание на художественную форму букв. *Еркатагир* (по-арм. – железное письмо), являвшийся также эпиграфическим письмом, является унциальным письмом и отличается крупным размером букв. На камнях такие буквы высекали железным резцом, что и определило его название. *Болоргир* (по-арм. – округлое письмо), преобладавший с XIII в., соответствует минускулу, он был книжным шрифтом и имел более изящные и графичные формы. Несмотря на название «округлый», очертания букв этого вида письма угольные и наклонные. Древнейшие почерки дошли до нас в палимпсестах – рукописях, написанных на листах с соскобленными старыми записями, а также в древних рукописных фрагментах (*Санасарианское Ев. М.7735 986 г.* – нижний текст V в.) и в многочисленных древних рукописных фрагментах. Шедеврами древней каллиграфии являются: *Гогаранское Ев. М.10110 IX в.* – округлый еркатагир; *Ев. Смбата Патрика М.275 1071–1078 гг.* – прямолинейный еркатагир; *Лекционарий Этума II М.979 1286 г.* – киликийский болоргир; *Библия писца Вахкаци М.4243 XIII в.* – бисерный болоргир.

В иллюстрированных рукописях использовалось декоративное письмо, которым с XII в. писались тексты титульных листов, заглавные буквы и первые строки чтений: орнаментальные, **кенданагир** – зооморфные буквы, **тырчнагир** – птицевидные буквы, **дзкнагир** – рыбovidные буквы, **цахкагир** – цветочные буквы, а также «историзованные» (антропоморфные, фигурные) инициалы. Их происхождение связывается с символами евангелистов и Христа – человека, льва, быка и орла, рыбы и др.

Иллюстрирование рукописей

Миниатюрами чаще всего иллюстрировали Евангелия. Несмотря на то, что книги разделили полную драматизма судьбу армянского народа и

пролежали столетия в неблагоприятных условиях, сохранились яркость текста, интенсивность красочных пигментов и золота. Причина хорошей сохранности рукописей кроется в высоком качестве натуральных чернил и красок и в тщательно разработанном методе письма. Существовали руководства по технике миниатюрной живописи, многочисленные рецепты красок и чернил. Краски разводили водой, в конце работы полировали, как золото, или покрывали для блеска воском. До XIII в. применяли листовое золото, позже наряду с листовым – твореное. Серебро армянские миниатюристы почти не использовали, так как оно разрушало пергамен. Армянские краски ценились во всем мире, особенно «марена» и «красная», так называемая «вордан кармир». Известная на Западе как «армянская кошениль», а на Востоке как «кирмиз», она изготавливалась из красного червеца, размножающегося в Араратской долине. Именно эта красная краска придает армянским миниатюрам эффект «горения».

Обычно средневековые рукописи переписывались и иллюстрировались с образцов, с прототипов. Несомненно, ранние кодексы – как и первые книги на армянском, переведенные с сирийского и греческого языков – создавались на основе разных образцов, привезенных в Армению из Константинополя и восточнохристианских областей. Со временем эти образцы укоренялись в армянской культурной среде, вбирали в себя местные черты, видоизменялись и приобретали новые особенности. В то же время известны и чисто местные прототипы Евангелия. В средневековье, например, был распространен «Мурганский образец». Другим известным прототипом являлся образец «Мастровбия» (так звучала греческая форма имени Месропа Маштоца). В *Евангелии №10434 М. 1069 года* памятная запись сообщает о том, что оно «по роду подразделения текста, его точности и всей искусности» соответствует каноническому образцу, написанному самим Мастровбием. Таким образом, сам Месроп Маштоц участвовал в создании образцов для переписывания Евангелий.

Украшение Евангелий практиковалось, видимо, со времени перевода Библии на армянский язык в V в. Своеобразие системы иллюстрирования армянских кодексов заключается в том, что листы с текстом имеют декоративные и изобразительные элементы на полях (маргиналии), которые выделяли чтения – фрагменты, читавшиеся во время литургии. Это объясняется тем, что Четвероевангелия в армянской традиции средневе-

ковья использовались и как литургические книги – как Лекционарии, Евангелия-апракос. Для этого армянские книжники вводили в рукописи новые, отличные от византийской традиции, элементы оформления, которые визуально отмечали начала чтений. С этой целью использовались, прежде всего, орнаменты, которые исполняли исключительно важные функции подразделения текста на чтения-рубрики. Маргиналии становятся неотъемлемым компонентом и других иллюминированных рукописных книг.

Известны уже десятки школ армянской миниатюрной живописи, которые отличаются друг от друга принципами иллюстрирования, стилем, образным строем, набором приемов и иконографических схем. Многие школы еще ждут своего изучения. Иллюстрированные книги можно разделить на несколько основных групп и этапов развития: до XI в.; школы Великой и Малой Армении XI–XII вв.; Киликийской Армении XII–XIV вв.; школы коренной Армении Бардзр Айка; Ани; Сюника, в которую входили Гладзорская и Татевская; Васпуракана; Нахичевана; Арцаха и Утика – с XIII в.; созданные после XIII в. в колониях армянской диаспоры в Италии, Крыму, Иране, Польше, Московской Руси, Константинополе, Львове, Тбилиси, Новой Джульфе и др.; возрождающиеся в XVI–XVII вв. центры в северо-восточной Армении. В них отразились мир армянских образов и собственные традиции иллюстрирования, и в то же время черты живописи стран и народов, с которыми судьба сводила армян, и это были не только соседи, но и дальние народы.

Ранние иллюстрированные кодексы. Эчмиадзинское Евангелие. Миниатюрная живопись IX–X вв.

В Матенадаране хранится выдающийся памятник, дающий исчерпывающее представление об облике, характере, внушительных размерах, роскоши древнейших христианских рукописей. Это знаменитое *Эчмиадзинское Евангелие 989 года №2374 М.*, созданное, согласно коллофону, «по древнему, точному образцу». Оно включает в себя три разных памятника, каждый из которых имеет исключительно важное значение для истории христианского искусства.

Наиболее ранним из них является уникальный *оклад-диптих первой половины 6 века из слоновой кости*, в который вложено *Эчмиадзинское Евангелие*. Его открыл и первым изучил Й. Стржиговский. Рельефы оклада по стилю, иконографии и технике резьбы очень характерны для раннехристианских памятников. Размеры красноречиво говорят о монументальности ранних кодексов – 36,5х29,5 см. Конструкция пятичастных створок такова же, как в византийских консульских диптихах V–VI вв. Таких пятичастных окладов слоновой кости VI века с близкими по сюжетам рельефами сейчас три – это, кроме нашего *Эчмиадзинского образца*, панель *диптиха из собора Св. Михаила в Мурано (ныне в Национальном музее Равенны)* и *оклад-диптих Евангелия из Сен-Луписина* (ныне в Национальной библиотеке Франции, ms. lat. 9384). Последний особенно удивляет своей близостью к *Эчмиадзинскому окладу* и представляет те же темы. Но важно отметить, что здесь Христос, в отличие от *Эчмиадзинского оклада*, представлен в зрелом возрасте (с бородой и длинноволосым), что, скорее всего, говорит о чуть более позднем происхождении *Луписинского оклада*, вероятно, II половины VI века, когда фактически перестают изображать Христа Эммануила – без бороды и с короткими волосами, и полностью переходят к образу Христа зрелого. Стилистически оба оклада также очень близки. Почти совпадают и размеры окладов. Близость этих двух окладов столь велика, что приходится предположить один общий центр изготовления или один общий образец.

Вртанес Кертол, замещавший престол католикоса в 604-607 гг., в своем знаменитом сочинении в защиту иконопочитания «Об иконоборцах» упоминает о евангельских изображениях «на слоновой кости и красной коже (лайке), ввозимых на продажу из страны варваров». Следовательно, судя по данному свидетельству, подобные оклады из слоновой кости были не исключением и могли определять внешний вид ранней армянской рукописной книги.

По выбору сцен для изображения *Эчмиадзинский диптих* имеет широкий круг ранних иконографических аналогий. (Сюда можно добавить и *Миланский диптих*, и *Берлинский диптих*, и ряд сцен с *кафедры Максимиана* в Равенне, и другие.) Это не только Прославление Креста, Христос с Петром и Павлом и Мария с Младенцем с архангелами как центральные темы створок диптиха, но и евангельские сцены, особенно

сцены исцелений, которые были важны для ранних христиан и являлись чудесными исцелениями тех, кто проявлял веру во Всевышнего. «...все эти чудеса ... связаны с кодексами, тексты которых, в свою очередь, имеют «терапевтическое» воздействие, показывая путь, с помощью которого можно восстановить зрение – и тела, и души».

Очевидно, оклад слоновой кости 6 века принадлежал тому «древнему точному образцу», о котором сообщается в колофоне *Эчмиадзинского Евангелия 989 года*. Этому же образцу, несомненно, принадлежали четыре миниатюры на двух подшитых к *Евангелию* листах в конце книги (л.228-228об., 229-229об.): Благовестие Захарии, Благовещение, Поклонение Волхвов и Крещение. Они считаются наиболее ранними из сохранившихся армянских миниатюр и датируются рубежом VI–VII вв. И это уже второй памятник в *Эчмиадзинском Евангелии*! Миниатюры связаны друг с другом по символике, по внутреннему содержанию и образуют, согласно С. Дер Нерсесян, определенный христологический цикл, который изображал теофанические (богоявленческие) эпизоды истории Христа и представлял символический тип иллюстрирования Евангелия. В некоторых армянских росписях VII в. – в Лмбате, Талине и Кармраворе – также были представлены изображения, совмещенные с образами теофании (Иез.1,1-28; Ис.6,1-2; Отк.4,6-8). Можно сделать заключение, что с первых шагов в христианской живописи Армении подчеркивались параллелизм и прообразовательная связь Ветхого и Нового Заветов, определяющие выбор иллюстрируемых сцен и их символический характер. Символический характер изображений сохранится в армянском искусстве и впоследствии. Для раннехристианского искусства в целом существенно было показать осуществление ветхозаветных предсказаний в Евангелии.

В концевых миниатюрах *Эчмиадзинского Евангелия* много редких деталей, некоторые из них встречаются только в единичных раннехристианских памятниках. Вот одна из них. Как в сцене Благовестия Захарии, так и в Благовещении Марии крылья благовествующего ангела изображены как прекрасное золотое оперение павлина с «глазками». Такие крылья встречаются лишь в VI веке, очевидно, они связаны с «Небесной иерархией» Псевдо-Дионисия Ареопагита и призваны отличить особый чин ангелов – архангелов, в данном случае Гавриила. Добавим, что в

«Толкованиях хоранов» средневековых армянских богословов златокрылые павлины считались символами «непорочной природы» ангелов, что также аргументирует и поясняет представление ангелов с золотыми крыльями павлинов.

В стиле миниатюр еще ясно ощущается связь с позднеантичной традицией: в трехчетвертном развороте фигур, в античных одеяниях Гавриила, слегка очерчивающих формы тела и мягко, естественно спадающих вниз; в формах архитектуры, в характеристике пространства. Но это лишь один пласт стиля миниатюр. Другой пласт приближается к более условному стилю (и перекликается с армянским искусством доэллинистического периода, с местными восточными традициями). Передача глубины почти условна. Кроме фигуры Гавриила, изображения выполнены локальными красочными пятнами. Они складываются в звучные цветовые «аккорды», в которых сочетаются теплые, светлые и темные, насыщенные тона, создающие торжественную и несколько таинственную атмосферу. Формы в целом уплощены, в моделировке главную роль исполняют линия, контур, силуэт.

Как и в иконографии, в стиле явственна связь с такими раннехристианскими памятниками V–VII веков, как энкаустические иконы, сирийские рукописи, произведения коптского искусства, и, прежде всего, армянские фрески Лмбата. К последним близок и экспрессивный строй миниатюр, с ярко выраженными национальными чертами ликов персонажей – с подчеркнута толстыми черными бровями и огромными армянскими внимающими глазами, удлинненным овалом с тонким длинным носом и сужающимся подбородком. Образы привлекают необычайной внутренней чистотой, свойственной юности, ясностью и точностью характеристики. Мастерство рисунка, насыщенная колористическая гамма, выразительность образов позволяют причислить *концевые миниатюры Эчмиадзинского Евангелия* к лучшим образцам раннехристианской живописи.

Мир ранних *миниатюр VI–VII веков Эчмиадзинского Евангелия* полон света, веры. В них сконцентрирован опыт раннехристианской армянской культуры постмаштоцевского времени: уровень мастерства их исполнения свидетельствует о том, что концевые миниатюры были не первыми в христианской Армении и искусство рукописной книги про-

цветало уже в V–VI веках. Армянское искусство VI–VII веков имеет огромное значение для истории раннехристианского и раннесредневекового искусства. Как считал и Андре Грабар, благодаря своим специфическим иконографическим, образным и стилистическим чертам, оно является отдельной ветвью христианского искусства. Наряду с Константинополем, Александрией, Антиохией и Аксумом (Эфиопия), в V–VII веках (до арабских завоеваний) новое христианское искусство создавалось и в Эчмиадзине (Валаршапате, Армения).

Рассматриваемые четыре миниатюры стали основой последующей армянской иконографической программы иллюстрирования Евангелий миниатюрами, расположенными перед текстом, в первой тетради, которая сформировалась в рукописях IX–X веков и которая наиболее ясно представлена в *иллюстрациях X века Эчмиадзинского Евангелия*. И это уже третий основной памятник в одном кодексе! Он является шедевром древней каллиграфии (месроповский еркатагир), он богато иллюстрирован высокохудожественными миниатюрами, каждая из которых добавляет существенные содержательные и новые характеристики в раннесредневековую живопись. Иллюстрации *Эчмиадзинского Евангелия 989 г.*, большей частью отличающиеся прекрасной сохранностью и немеркнувшей свежестью красок и золота, и примыкающих к нему рукописей представляют собой канонический продуманный ряд символических миниатюр. Это, прежде всего, листы с Посланием епископа Евсевия Карпиану и каноны согласия, представляющие таблицы согласия параллельных мест 4-х евангелий (составленные епископом Евсевием Кесарийским), обрамленные в архитектурную форму триумфальной арки. Тимпан их заполнен богатым орнаментом. Колонны имитируют фактуру камня. В основном они мраморовидные, с резными капителями. Подобным образом оформленные Послание Евсевия и каноны согласия назывались одним словом – «хоран» (от арм. – арка, алтарь, купольный храм, небесный свод). Окруженные растительными мотивами и птицами, имеющими символическое значение, роскошные арочные композиции хоранов являются Входом в Евангелие – символ храма. Далее изображен миниатюрный круглый храм «темпыетто», представляющий гробницу Христа, или Крест на ступенчатом постаменте – символы искупления Христом грехопадения. Жертвоприношение Авраама изображалось как

ветхозаветный прообраз Христа, пожертвованного для спасения человечества; Богоматерь Оранта на престоле с Младенцем символизировала воплощение, а евангельские сцены представляли важнейшие моменты истории Христа: Благовещение, Рождество, Крещение, Распятие, Вознесение. Цикл завершали Христос Эммануил на троне с апостолами Петром и Павлом, листы с парными евангелистами, символизирующие Церковь. В *Ев. Таргманчац 966 г.* впервые художественно выделен заглавный лист, парные портреты евангелистов расположены не в первой тетради, а перед каждым евангелием, встречаются маргинальные украшения в виде птиц, растительных и геометрических мотивов, отмечающие начала чтений. В *Эчмиадзинском Евангелии* сложился светлый радостный образный мир и **новый символический линейный** стиль, составляющий основное направление развития оформления рукописей; к нему примыкают миниатюры круга *Эчмиадзинского Ев. М.2374 989 г.* – *Ев. из с.Цугрум 974 г., М.9430, 10517; Wien. Mechit. 697; Второе Эчмиадзинское Ев. Jerus.Arm. 2555 X в.* **Классицизирующий стиль** живописи IX–X вв., ориентирующейся на александрийские образцы и эллинистические традиции, представляет *Евангелие Млке* 862 года со знаменитой позднеантичной Нильской сценой, водными мотивами и раннехристианскими реминисценциями – самое раннее точно датированное армянское Евангелие. В нем сохранились также раннехристианские типы портретов евангелистов в образе сидящих философов и стоящих ораторов. Оно наиболее ярко отражает аристократическое направление в армянской книжной живописи. Классицизирующий стиль частично представляет и *Ев. Таргманчац 966 г.* Третью группу составляют рукописи с миниатюрами «**наивно**» стиля (*М.6202, 7739, 7735, 5547 X в.*).

Согласно К. Норденфальку, рукопись *Эчмиадзинского Евангелия* сохранила **древнейший прототип хоранов** – иллюстрированных таблиц согласия четырех канонических евангелий (канонов), что еще более повышает ценность этого уникального памятника. Хоранные композиции армянских Евангелий сказочно богаты орнаментами, символическими птицами, животными, сосудами, растительными мотивами (особенно в 13–14 вв.) и, очевидно, их декор воздействовал и на византийские рукописи. Символику их красок и изобразительных элементов подробно раскрывают уникальные для медиевистики тексты – «Толкования хоранов»

Степаноса Сюнеци (ок. 688–735), католикоса Нерсеса Шнорали (ок. 1100–1173) и многих других армянских авторов. Согласно этим «толкованиям», хораны являлись преддверием к евангелию какместилищу духовных знаний в средневековье, и как вход к «духовным сокровищам знаний» евангелий они наделены символичностью этих «сокровищ», и каждый мотив в них осмыслен. Приводим перевод самого краткого из текстов «Толкований» Степаноса Сюнеци¹:

«Достойные наибольшего восхищения прекрасные повествования о грозной славе Слова, завещанные нам возвышенным слогом четырьмя евангелистами, отражены в многообразных оттенках разноцветных красок десяти канонов, изображенных в виде хоранов, которые мы, следуя примеру толкования металла (материи) небесных тел, объясняем поочередно в соответствии с заключенным в них смыслом слов, свидетельствующих о Христе.

Отсюда следует, какими красками нужно изображать хораны канонов с первого по десятый, с окрашенными красным цветом крови колоннами и арками, которые говорят нам о воплощении и распятии.

Итак, изображенный четырьмя красками первый хоран имеет символ четырех веществ первой скинии. Багряные колонны [означают] крепость божественного престола, вне элементов. Птицы на арках – это павлины, означающие старые законы избранного [богом народа] и пророков, не относящиеся к церкви и телесным убранством не говорящие (в некоторых списках – говорящие) о новой церкви.

Следующий далее второй хоран, украшенный четырьмя красками, равнозначен первому: черный [цвет] внизу показывает на истинное бытие (на Христа), он наитончайший – во имя первых лицезревших красная арка над ним – во имя крови жертвенной службы из-за послушавшихся бога. А средняя часть окрашена синим – во имя утверждения духовного в телесной жизни. А цвета золота срединная арка имеет символ священнический. А винно-красный цвет означает Мельхиседека, символизирующего Христа. Черный [цвет] верхней арки, широко протянувшейся над всем как нависшая туча, имеет символ грядущего божественного воплощения.

¹Перевод сделан для [119].

А третий [хоран] из тех же красок, символизирующий богоявление, предшествует канону напротив; три арки его означают триединое божество; над этими арками – алтарь с огненным пламенем, с облачным столпом над ним, ибо облачным столпом, как покрывалом, скрыт символ Христа. А птицы [над хораном] – это петухи, что смотрят на [означающий] воплощение и распятие хоран (напротив); и так же, как петухи среди самок, они пышны и смелы, повелевающи и грозны.

Далее четвертый [хоран], упорядоченный и истолкованный таблицами согласия, раскрывает лик церкви посредством четырех красок, различных арок, с крестом посредине. И две голубообразные птицы смотрят на крест, не настоящие голуби, а похожие, ибо те, кто восприяли Св. Дух, стали обиталищем Св. Духа. А наружный черный [цвет арки] тончайший, ибо преходящие старые законы, прежде всего, были тенью, благодаря очищающей красной крови Христа. Также и тьма над алтарем поредела, и воссиял духовной огонь, который распространяет (утверждает) Христос. А рога за арками над капителями красно-синими парами, из пяти частей [состоящие], рядом друг с другом, означают пять таблиц Суда и пять таблиц Законов. А растущие снизу вверх пальмы [означают], что отсюда с земли проросла истина, сближаясь с верхними сферами, расцветшими справедливостью, как написано. А две птицы, красноклювые и краснохвостые, подобны слугам первой скинии, которые телом хотя и отличались от нового таинства, но голосом и ртом говорили о том же символе.

А пятый хоран имеет тот же символ: тень уменьшается, красный становится ярче, лилия расцветает, ибо крест приблизился и пришли предвестники воскресения, сообщившие о спасении язычников кровью Христа. Тут есть еще покров наверху, поскольку хоран [этот] еще означает символ пророческий; поэтому [здесь] только три [арки] – как [символы] пророческий, царский и священнический; а гранатовые деревья – с тремя ветвями, выходящими из одного ствола, Ветхим Заветом указывая на Новый, скинией – на церковь, – содержат под горькой кожурой сладость плода. А рога рядом с верхним алтарем символизируют Моисея и Аарона, что и находим в следующем каноне; куропатки – блудниц Марию и Раав, а цапли-рыболовы криком ловца в воде возвещают о дарованной Св. Духом способности пророков предсказать [слова] еван-

гелистов, глядя в ноги [символизирующих их птиц]. Петухи – в золотом оперении, ибо достойные Духа сперва очищают себя. В шестом и седьмом [хоранах] черный [цвет] стал тоньше, красный – толще, [старое] священничество, угасая, ушло под арку. Восьмой, девятый и десятый [хораны], согласные друг с другом и равноукрашенные [символами] Ветхого и Нового [Заветов], означают Крест и Распятие, апостолов и пророков, [слова которых] свершились в новые времена».

«Толкования» цвета и изобразительных элементов хоранов подобного рода в богословской литературе других народов нам неизвестны. Очевидно, истоки их уходят в литературу первоначального христианства. Следует сказать, что символика хоранов греческих, сирийских и латинских евангелий в основном соответствует армянским «толкованиям хоранов». Более того, «Толкования хоранов» позволяют раскрытию символики изобразительных мотивов заглавных листов евангелий и тех же мотивов в других частях евангелий. Не все «Толкования хоранов» одинаково «толкуют» изображения в хоранах, они, скорее, дополняют друг друга и увеличивают круг охватываемых изображений и красок. Форма и художественный облик хоранов в армянской миниатюрной живописи активно разрабатывались. Армянские рукописи дают богатейший материал, позволяющий проследить становление и развитие данной формы начальных листов евангелий.

Иллюстрированные рукописи XI в.

В XI веке сложились школы миниатюрной живописи. В Евангелиях первой половины XI в. из Великой Армении (*М.4804 1018 г., М.283 1033 г., М.6201 1038 г.*) и середины XI в. из Малой Армении (*Jerus. Arm. 3624 1041 г., М.3723 1045 г., М.3748 1057 г., М.974, Washingt. Freer 33.5, 47.2-7*) миниатюры также сброшюрованы в первой тетради перед текстом: хораны, потерявшие архитектурность; появляется до 15 сцен, иллюстрирующих земную жизнь Иисуса Христа, с неканоничной иконографией; развиваются портреты евангелистов, стоящих попарно или вчетвером; появляются портреты заказчиков. Часто отдельный лист занимает Крест. Изображения линейные, акварельной заправки. Образный мир миниатюр XI в. наиболее ярко воплотился в «бесплотной» живописи *Ев. 1038 г.*,

полной эмоциональности, живых переживаний, ощущения значительности евангельских событий. В построенных на вертикальном ритме монументальных композициях с редкими иконографическими деталями можно увидеть черты того прототипа, который использовался на обширном христианском пространстве от фресок Каппадокии до миниатюр Оттонов. Близкое ему *Ев. Католикоса (Беапара) М.10780 X–XI вв.* снабжено подробным евангельским циклом из 67 миниатюр, большинство из них – впервые встречающиеся **совмещенные с текстом** иллюстрации, образцом для которых, согласно Т. Измайловой, послужил ранний иллюстрированный свиток. С этого времени каждое евангелие предваряется изображением евангелиста.

Рукописи второй половины XI в. Анийской школы (*Ев. М.3793 1053г.*; *Ев. Бегюнц М.10099 до 1060 г.*; *Ев. Могни М.7736 сер. XI в.*), особенно *Евангелие Могни №7736 М*, отличает столичное величие монументальных сюжетных миниатюр, богатство деталей и оттенков в изображении растений, пернатых, мифических и реальных существ в хоранах. Полукруг арки хоранов охватывается прямоугольной заставкой. В одном из канонов *Ев. Могни* изображена «Нильская сцена», происходящая из раннехристианских образцов Александрийской школы. Складывается иконографический тип портрета сидящего евангелиста, формируется заглавный лист евангелий, иконография праздничного цикла. Миниатюры праздников располагаются после хоранов, попарно на развороте или друг над другом, сближаясь в этом с некоторыми византийскими рукописями (*PBN gr.74*). Стиль миниатюр характеризуется переходом от определенного неоклассицизма к средневековой условности. Появляется **рубрикация евангельских чтений и седмиц**, начала которых совпадают. Они отмечаются пока еще простыми маргиналиями. Парадный характер проявился и в золотых инициалах рубрик и текста титулов, в оформлении концовок в виде креста и геометрических фигур.

Византизирующие рукописи

В условиях византийской и сельджукской экспансии многие княжеские дома вместе с населением своих областей были переселены в западные районы, вошедшие в состав Византии. В этой среде создан ряд

рукописей XI в. (*Адрианопольское Ев. Venez. Mechit. 887 1007 г., Трапезундское Ев. Venez. Mechit. 1400; Карсское Ев. Jerus. Arm. 2556 и др.*), в цветочных орнаментах и в пластике фигур которых проявилось **византийское** влияние. В *Карсском Ев.* новые черты иллюстрирования складываются в систему, характеризующуюся расширением круга символических изображений в хоранах; распределением сюжетных миниатюр у соответствующего текста; обилием маргиналий (305) в виде маленьких заставок, выделяющих наряду с пальметтами и изображениями животных начала чтений; наличием среди текстовых миниатюр портретов заказчика царя Гагика с женой и дочерью. Впоследствии указанные черты будут определять и способ иллюстрирования киликийских рукописей.

Книга XII века

В XII в. размеры Евангелий стали меньше, их декор скромнее, сюжетные миниатюры редки. Завершается сложение композиции титульного листа: в центре заставка, прорезанная аркой (полухоран), слева – вытянутый почти во весь лист орнаментированный инициал с изображением символа евангелиста (или без него), справа – маргиналия в виде растительного орнамента, увенчанного крестом, отмечающая первое чтение из данного ев. и ставшая с этого времени обязательной. Трагическое время сельджукского завоевания отразилось в глубоко драматичном колорите живописи *Ев. М. 2877*. Во второй половине XII в. формируется тип иллюстрирования сборников (*Гомилиарии – М. 3777 и 1592*). Им свойственны большие размеры, маргинальные портреты авторов или персонажей чтений, инициалы и несложные заставки.

Рукописи XII в. (*Ев. Venez. Mechit. 141 и 888*) из западных культурных центров (Эдесса), связанных с византийским искусством, с системой иллюстрирования маргиналиями, текстовыми и листовыми сюжетными миниатюрами среди текста вплотную подводят к искусству Киликии.

Искусство книги в Киликии

Киликийское Армянское королевство (1080–1375) на северо-восточном побережье Средиземного моря оказалось в центре трех мировых

культур: христианской (Византия, христианский Восток и Запад), мусульманской (арабы и сельджуки) и дальневосточной (монголы, заключившие с Киликией союз, и активная торговля Европы с Востоком через Киликию). Искусство книги здесь достигает высшей точки своего развития, оказавшись в центре внимания королевского двора и высшего духовенства. Дерево армянской книги, обогащенной византийской традицией, разрастается за счет органично переработанных восточных, азиатских мотивов и элементов западной готики, проникшей благодаря активным контактам с крестоносцами и городами-государствами Италии. Возникает культура исключительно своеобразная. Киликийская миниатюра – явление, принципиально отличное от искусства предыдущего периода; она неотрывна от текста. Киликийская книга – единый художественный организм, в котором согласованы смысловые и визуальные отношения текста с декором и сюжетными иллюстрациями. Миниатюры располагаются посреди листов с текстом, на текстовых листах и на полях. Они приобретают специфически книжный характер, а также качества драгоценного рукотворного ювелирного изделия. Разнообразнее и чаще применяется золото, создавая иллюзию неземного мира. Оно служит фоном, просвечивающим из-под изображений, шлифуется и прочеканивается, используется в качестве краски. Совершенную форму приобретают орнаментальные, фигурные и символические изображения на полях у начала чтений: храмики символизируют Иерусалимский храм, петушки – Отречения Петра, кресты – Распятие, пламя в чаше – огонь, упоминаемый в тексте. Формируются десятки школ киликийского рукописного искусства.

В системе иллюстрирования *Евангелий XII в.* (M.7347 1146г.; *Baltim. 538 1193г.*; *Venez. Mechit.1635 1193г.*, *Ев. Теодороса Jerus.Arm.1796 1197г.*, *Washingt. Freer 50.3*) появляются и сохраняются посвящение заказчика в виде *хорана* или специальной посвячительной миниатюры, в Послании Евсевия Карпиану – их портреты, на отдельном листе – праотцы Христа в медальонах. Декор хоранов и титулов насыщается символическими образами внутри заставки и над ней, орнаментированный инициал включает в себя символ евангелиста. Евангельские сцены дополняются эсхатологическими. Совершенную форму приобретают орнаментальные и символические маргиналии, отмечающие начала чтений. Про-

никают единичные западные элементы. В этой рукописи можно увидеть характерные особенности киликийских армянских рукописей: золочение, изящество письма и орнамента, многослойную живопись, связь с византийской рукописной книгой XI в.

Рукописи создаются как для литургии, так и для частного пользования (малого формата). Среди них «*Книга скорбных песнопений*» №1568 М. 1173г. («Нарек») величайшего поэта, богослова и гимнографа X в. архимандрита Григора Нарекаци, исполненная для архиепископа Нерсеса Ламбронаци. Четыре разных портрета автора помещены на разворотах рядом с заглавными листами глав. Это первые образы великого поэта, причисленного в XII веке к лику святых Армянской Церкви. Именно здесь сложилась иконография изображений Нарекаци, для которой использованы схемы византийских портретных образцов X–XI вв. Однако в стилистическом и образном плане портреты Нарекаци самобытны: они экспрессивны, в них подчеркнуты национальные и индивидуальные черты в ликах, это исключительные портретные образы поэта.

Ранними школами киликийской живописи были **Дразарк, Скевра и Ромкла** на Евфрате, куда в 1149 г. переносится престол католикоса. С середины XIII в. активизировались скриптории Грнера, Акнера, Машкево-ра, Тарса, Бардзраберда, объединяемые в **школу архиепископа Иованнеса**, брата царя Этума I. Длительное время функционировала **Придворная школа**, рукописные памятники которой датируются второй половиной XIII в.

В *Евангелиях* первой половины – середины XIII в. школы Ромклы (M.7690 1249г.; M.3033 1251г.; *Washingt. Freer.44.17 1253г.*; *Dublin Chester-Beatty558*) резко увеличиваются разнообразные изобразительные и декоративные мотивы. Хораны теряют архитектурность, их верхнее поле, как и в заставках, уподобляется орнаментальному ковру, а капители и базы превращаются в птиц и в звериные маски. Животный и растительный мир, богато представленный и ранее, отныне получает более живую и осязаемую трактовку. Символические маргиналии полностью заполняют поля в хоранах и над заставкой титулов. Тексты титульных листов и начала чтений написаны золотом или сочетанием золота с красками, где каждая буква, подобно мозаике, делится на разноцветные кусочки, обрамляется красными точками и «усиками» в виде **рокайльных** завитков. Систематизируются маргиналии в начале чтений.

Рукописи написаны изысканным киликийским болоргиром. Многие памятники Ромклы созданы по заказу католикоса Костандина I **крупнейшим художником Киликии** писцом и миниатюристом третьей четверти XIII века **Торосом Рослином**.

Творчество Тороса Рослина

Сохранилось 7 подписных рукописей Рослина: 1256–1268гг. – *Ев.: Зейтунское М.10450; Jerus. Arm.251; Севастийское Baltim.539; Левона и Керан Jerus. Arm.2660; госпожи Керан Jerus. Arm.1956; Маптоц Jerus. Arm.2027; Малатийское М.10675*. 3 рукописи приписываются ему: *Ев. М.8321, 5458; Ев. князя Васака Washingt. Freer 32.18*.

Искусство Рослина новаторское во всех отношениях. Появляются полуфигуры пророков в люнетах хоранов, образы Христа и Марии – в люнетах листов-посвящений, пророков – в евангельских сценах, события которых были некогда возведены этими пророками. Блестящее знание культуры Запада и Востока, апокрифов и шараканов (духовных гимнов), богословской литературы позволило Рослину создать новые иконографические изводы, которые станут каноническими. Им проиллюстрированы практически все сюжеты Евангелия и многие ветхозаветные темы. **Историзованные инициалы** (фигурные, антропоморфные, портретные) также вошли в киликийское искусство посредством творчества Рослина. Его иллюстрации по-разному совмещены с текстом, они не перегружены, оживлены жизненными реалиями, типажамы различных народов. Фигуры, их лица и движения естественны, выразительны и красивы. Сюжетами и образами на полях и в инициалах обогащены титульные листы. Живопись красочна, богата цветовыми градациями, использует цветотеневую моделировку, белильные движки и многослойные лессировки. Художник уходит от имперсональности, образы его гуманистичны, полны чувств и переживаний. Творчество Рослина предвосхищает достижения проторенессанса.

Придворная школа

Апогеем искусства книги Киликии являются рукописи **Придворной школы**, художники которой развили «элегантный» стиль Рослина в

сторону повышенной взволнованности образов и усиления цветового воздействия. Живопись *Ев. царицы Керан Jerus. Arm.2563 1272 г. и Ев. принца Васака Jerus. Arm.2568 конца 70-х гг. XIII в.* захватывает активным сопереживанием евангельскому действию. В них сохранились также групповые портреты царской семьи с индивидуализированными национальными лицами. В рукописях 80-х гг. XIII в. ярко проявились особенности экспрессивного стиля, названного исследователями «барочным» или «маньеристичным». *Лекционарий короля Этума II №979 и Евангелие №9422, Евангелие восьми художников №7651 М,* представляющие кульминацию киликийского искусства, поражают богатейшим декоративным убранством и иллюстративным циклом. Они украшены всеми известными видами книжных миниатюр и рубрикиции. Трагизм и драматизм усиливаются. Пространство миниатюр обладает глубиной, оно плотно заполнено фигурами, выражающими посредством сложных жестов и поз свои эмоции. В этом искусство Придворной школы идет в ногу с художественными исканиями проторенессанса. Колорит обогащен множеством оттенков, использована сложная система наложения светов и пробелов, подвижный ассист. Безудержная фантазия проявилась в мотивах и плетениях заставок, антропоморфных и зооморфных инициалах, сложных «многоликих» изображениях на полях. Здесь можно увидеть образцы соединения художественных элементов, ведущих свое происхождение с обширной территории между Западной Европой и Дальним Востоком.

Школа архиепископа Иованнеса

К миниатюрам Придворной школы близки по стилю произведения **школы архиепископа Иованнеса** (*Библия М.4243 1266г., Библия М.345 1270г., Ев. М.197 1289г., Библия Этума II М.180 1295г.*). Она дала замечательные образцы библейских книг, написанных мельчайшим бисерным почерком и украшенных авторскими портретами.

Книжное искусство Киликии XIII в. является одной из вершин средневекового искусства и «важной главой истории миниатюрной живописи». С разграблением мамлюками в 1292 г. резиденции Католикоса в Ромкле завершается период «роскошного» стиля киликийской миниа-

туры. Сюжетная иллюстрация практически исчезает и появляется только в творчестве последнего крупного художника Киликии **Саргиса Пицака**, украсившего с 1307 по 1373 г. 50 кодексов! Его творчество, в противовес киликийским традициям, характеризуют плоскостный геометризованный стиль, симметричные композиции, яркие локальные цвета. Некоторые орнаменты, заставки и изображения на полях, превращенные Пицаком в клише, послужили образцами для оформления первых армянских печатных книг в начале XVI в.

Школы миниатюры на территориях исторической Великой Армении

Расцвет книжного искусства в коренной Армении пришелся на первую (до монгольского завоевания) и последнюю трети XIII в. и продолжался весь XIV в. В отличие от Киликии, здесь манускрипты иллюстрировали монументальными тематическими миниатюрами на отдельных листах в начале книг; постепенно исчезают миниатюры, вставленные в текст. Расширяется цикл евангельских сцен, его предваряют ветхозаветными и эсхатологическими композициями, появляются новые для Армении изводы иконографии Христа и Богоматери вне сюжетных композиций. Для стиля локальных школ миниатюры Великой Армении, кроме Бардзр Айка, в целом характерен восточный характер.

Бардзр Айк

Школа провинции **Бардзр Айк** (арм. – Высокая Армения) в верхнем бассейне р. Евфрат, на перекрестке торговых путей, играла важную роль в культуре Армении XIII–XIV вв. Здесь на горе Сепух была расположена усыпальница Григория Просветителя, в 301 г. официально крестившего царский двор и народ Армении. Здесь посвящались Церкви люди из разных районов Армении, в частности, причисленный к лику святых Армянской Церкви, ректор Татевского университета Григор Татеваци именно здесь был посвящен в сан дьякона и позже архимандрита. Сюда к гробнице Григория Просветителя стекались люди из разных районов Армении. Через Бардзр Айк шли паломники в Иерусалим. Активная

миграция населения, связанная и с сельджукскими и монгольскими нашествиями, способствовала проникновению в Бардзр Айк художественных традиций других школ армянской миниатюры и искусства сопредельных стран, в том числе Византии. Для миниатюр этой школы характерны особые плетеные орнаменты, стилизованные растительные и зооморфные мотивы, восходящие к древнему армянскому искусству, укрупнение некоторых элементов, сочетание графических и живописных иллюстраций, разнообразие стилистических тенденций. В Бардзр Айке было создано несколько выдающихся манускриптов.

В крупнейшем скриптории Аваг-ванка (*Lond. Brit. Lib. 13655; M.10359* и др.), недалеко от г. Ерзнка, был создан уникальный памятник средневековья *Мушский Гомилиарий-Торжественник №7729 М. 1201-1202 гг.* – самая большая армянская рукопись размерами 70,5х55,5 см и весом 28 кг.

17 лл. данного кодекса ныне находятся в библиотеке армянских мхитаристов монастыря Сан Лазаро в Венеции, 1 л. – в библиотеке армянских мхитаристов в Вене. 2 л. манускрипта в 1958 г. были приобретены бывшей библиотекой им. Ленина в Москве и в 1979 г. подарены Матенадарану. Переписчик – священник Вардан из Карина, художники – Степанос и Аноним (возможно, писец Вардан), заказчик и получатель – правитель города Баберда парон Аствацатур, переплетчик – Киракос (1205 г.). Краткие памятные записи писца и художника – почти на каждом листе в начале чтений, часто вписаны в инициалы. Основной колофон на л.602об., называющий рукопись «жемчужиной», написан в 1205 г. и свидетельствует о понимании уже в то время уникальности Мушского Гомилиария. В нем рассказывается, что сразу после завершения рукописи во время нашествия иконийского султана Рукн-эт-Дина книга оказалась в плену у турецкого судьи и ее пришлось выкупать за 4000 серебряных монет (!), собранных в течение трех лет. После этого она была помещена в хранилище монастыря Аракелоц в Муше (где оставалась до 1915 г.), здесь была переплетена и снабжена памятной записью. Имеется множество памятных записей последующего времени, вплоть до 1906 г. Дальнейшая судьба рукописи оказалась еще более драматичной. В 1915 г. во время геноцида армян в Османской Турции одна ее половина была спасена беженками-армянками, донесшими ее до Эчмиадзина, другая

половина в 1916 г. была найдена офицером русской армии Николаем де Роберти, подарившим ее Музею армянского благотворительного общества Тбилиси.

Мушский Гомилиарий является выдающимся памятником палеографии, истории, литературы, рукописного искусства. Текст написан в три столбца (что само по себе редкость) по 45 строк великолепным древнейшим прямолинейным еркатагиром (видом унциала). Несмотря на размеры листов (для каждого листа была использована кожа целого теленка), пергамен отличается мягкостью и светлостью. Исключительны содержание, состав и система распределения текстов. Кодекс содержит 327 гомилий, послания, проповеди, панегирики, жития (в том числе Житие Шушаник), мартирологи, отрывки из Библии, сочинений Отцов Церкви, армянских авторов (в том числе Корюна и Хоренаци), исторические тексты (в том числе Евсевия Кесарийского). Особую ценность представляют тексты, сохранившиеся лишь в данной рукописи: древнейшие фрагменты произведений историка VII века Себеоса, панегирик Авраама Эфесского на Благовещение Богоматери, речь спарапета (военачальника) Вардана Мамиконяна накануне Аварайрской битвы 451 г. и др. Тексты расположены по чтениям на Праздники годового круга, что позволяет считать М.Г. также Торжественником (арм. Տոբանակիչ).

Мушский Гомилиарий иллюстрирован четырьмя сюжетными миниатюрами (л.1об., 325об.), монументальным титульным листом (л.2), торжественными заставками, отмечающими начала чтений, разнообразными маргиналиями и инициалами рубрик. Многие заставки и маргиналии вырезаны. Рукопись открывается тремя миниатюрами, скомпонованными на первом листе и разделенными простыми рамками. Несмотря на то, что лист слева оборван, изображения легко читаются: Подношение (Посвящение) книги заказчиком Христу на троне и Крещение – в верхней части, Рождество с Поклонением волхвов, Благовестием пастухам и Омовением младенца – в нижней. Иконография сцен свидетельствует о широкой осведомленности художника в древнем рукописном искусстве и в то же время идет в ногу с самыми последними новшествами. Так, сцена Подношения книги Христу входит в оформление арм. рукописей на рубеже X–XI веков, но на практике становится характерной с XII в. для Киликийской Армении, на связи с которой и указывает ее присут-

стве в М.Г. В Крещении наряду с раннехристианским мотивом здания (на его синем карнизе написано имя художника – Степанос), символизирующего город Вифавар (Ин.1, 28), в Иордане изображен поверженный вишап – змей-дракон (Пс.73, 13-14, Шаракноц, канон на восьмой день Богоявления), с XIII в. ставший отличительным элементом иконографии Крещения в армянской миниатюре. Данный образец – один из самых первых примеров подобной иконографии. Новым является и интерпретация волхвов в Рождестве как царей – в коронах. Сцена Вход в Иерусалим расположена в верхней части текстового листа. Совмещение композиции с текстом, выделенное в ней изображение Иерусалимского храма, вынесение за рамки миниатюры, в пространство текста, ступней некоторых персонажей также получают широкое распространение с XIII в. и являются интересными нововведениями, параллельными однотипным явлениям в киликийской и готической книжной живописи. В стилистическом плане живопись М.Г. отличается монументальным фресковым характером, чему во многом способствуют прозрачный зеленый и красноватый фон, размеренный ритм композиций. При этом колорит – «горячий», киноварный, за счет своей активности превалирующий над другими разбеленными тонами. Формы и предметы пространственной среды стилизованы и декоративны. А действующие лица конкретны. Для каждого из них художник нашел соответствующие характеристики: плавные очертания для Марии, гибкие подвижные формы для служанки и детей, «взлетающие» крылья для ангелов, стройные церемонные образы для стоящих ангелов, индивидуализированные лица для апостолов. Фигуры пропорциональны, священные фигуры вытянуты, моделированы четко очерченными линейными силуэтами, несущими в себе «формулы» движения. Лики овальной формы, выразительные, особенно у Христа и Марии, их черты ясно и тонко прорисованы, многие выражают национальный типаж. Карнация ныне почти без цветотени, с легким румянцем. Золото практически утеряно, краски также сильно осыпались, лишь лик Богородицы сохранил многослойную карнацию.

Самое замечательное в рукописи – это ее неповторимый декоративный убор, превращающий текст в уникальную по красоте книгу. Он составлен из характерных плетенок с изоощренно вписанными в них фантастическими и реальными существами, каждое из которых достойно

отдельного исследования. Краски этих миниатюр светятся, как витражи. Здесь сохранилось золото, каждый цвет представлен во всех оттенках от темного к светлому, часты контрастные цветосочетания. Особой пышностью выделяется титульный лист в виде хорана, все части которого сплетены из тонких, неповторяющихся плетений с символическими образами животных. По краям вязью тянется колофон, где упоминаются заказчик Аствацатур и художник Степанос.

Оформление текстового листа построено на контрасте или сочетании плетеных маргиналий и роскошных сложных заставок со ступенчатыми люнетами, в которые вписаны заголовки. В качестве орнамента впервые использована форма армянских букв – явление, параллельное «ложному куфи». Среди маргиналий встречаются реалистично изображенные растения с корневищами, это дало повод предположить (С. Тер-Нерсисян), что в числе образцов для М.Г. мог быть сборник типа Венского Диоскорида. Многие из растительных маргиналий увенчаны крестом. Параллельно с киликийскими рукописями, но совершенно оригинально, они развивают сложившиеся в XII в. формы маргинальных знаков, отмечающих начала чтений и ставших неотъемлемым функциональным компонентом декоративной системы армянских манускриптов. Оригинальны текстовые концовки, орнаментация инициалов.

Таким образом, *Мушский Гомилиарий* стал основополагающим памятником, в котором были разработаны принципы художественного оформления армянских кодексов эпохи развитого средневековья.

Скриптории Бардзр Айка действовали и в годы монгольского ига, и в XIV в. В 1232 г., возможно в Карине, было создано *Евангелие Таргманчац (переводчиков) №2743 М.* писцом Тирацу и миниатюристом Григором. В начале XIV в. рукопись оказалась в монастыре Хатра (Хада) в Арцахе, где ее «обновил» художник также Григор. С. Тер-Нерсисян связывает миниатюры Евангелия с Северной Арменией. Так что живопись этого Евангелия точно не локализована. Независимо от происхождения, рукопись стоит особняком и не имеет себе равных в истории армянской миниатюры по силе экспрессии, трагизму мироощущения, стилистическому своеобразию. Хораны, заглавные листы, декор, рубрикация памятника близки к анийским и киликийским рукописям, а также к памятникам, исполненным по «мурганскому образцу» (см. *Ев. Venez. Mechit. 325* из

Карина, исполненное Григором в 1232г.), которому следовало и *Евангелие Таргманчац*. Сюжетные миниатюры самобытны, благодаря необычному «кубизму» и глубоко драматичному, напряженному колориту, построенному на контрасте глубокого синего и темно-красных тонов. В моделировке фигур поверх основного тона использована тонкая штриховка, золотой и цветной ассист, пробелá. Образам с ярко выраженным армянским типом свойственны характерное притенение глаз и овала лица. Пейзаж и фантастическая архитектура создают особое мистическое пространство.

В 1269-70 гг. создан еще один выдающийся памятник – одна из первых в армянском искусстве иллюминированных Библий – *Ерзнкайская Jerus. Arm. 1925* с портретами авторов библейских книг и их титульными листами, заставки которых сплетены из орнаментов и сюжетных мотивов. В отличие от киликийских Библий титульным листам предшествует миниатюра, иллюстрирующая текст Ветхого Завета (Моисей получает скрижали Завета, Видение Иезекииля), вместо авторского изображения часто представлена сюжетная сцена из данной книги (Даниил с Сусанной и старцами, Иов с женой и друзьями). В иконографии и стилистике миниатюр *Ерзнкайской Библии* нашли отражение элементы христианского искусства Запада и Востока, например, иконография некоторых пророков, изображенных пишущими текст, восходит к латинским образцам. Писцом и миниатюристом Мхитаром, участвовавшим в создании *Библии из Ерзнка*, написан и украшен *Сборник 1280г. М. 1746*, содержащий сочинение «трижды непобедимого» философа Вв. Давида Анахта. Его изображение дано в том же изводе, что и изображение пророков из *Ерзнкайской Библии*.

В XIV в. в живописи Бардзр Айка начинает складываться новый стиль, в котором отразился Палеологовский ренессанс, таково *Ев М. 7645 XIVв.* с графическими орнаментами и живописными портретами и сюжетными миниатюрами. Черты киликийских книг и каппадокийской иконографии ощущаются в созданном недалеко от Аваг-ванка, на горе Сепух *Евангелии Григора Татеваци Эчмиадзинского собрания №96 1374г.*, подробно иллюстрированном листовыми и текстовыми миниатюрами художником **Хачатуром Кесараци (Кесарийским)**. Сохранился и его редкий золотой *четырёхстворчатый оклад*, изготовленный **позже** в

Татеве, с гравированными Распятием, портретами Григора Татеваци и его учителя Иованнеса Воротнеци, Прославлением Спаса Нерукотворного.

Рукописное искусство анийских скрипториев.

Миниатюры Арцаха-Утика

В первой половине XIII в. при Захаридах крупным центром культуры вновь становится **Ани** (и его окрестности). К сожалению, значительная часть памятников этого центра письменности утеряна. Здесь, в монастыре Бехенц художником Маркарэ было проиллюстрировано *Ахпатское Евангелие №6288 М. 1211 г.* В иллюминации рукописи много новых особенностей, которые сохраняются в последующих рукописях: изображение полумесяца над крестом, венчающим маргиналию на правом поле заглавного листа; орнамент из армянских букв – явление, параллельное «ложному куфи» и появившееся в то же время в Мушском Гомилиарии в школе Бардзр Айка; колофоны, вписанные в базы, карнизы и основания *хоранов*; включенные в их композицию конкретные исторические лица! Характер искусства художника чисто восточный. Он отразился в иконографии, в силуэтности форм, ковровом орнаменте и пестроте.

В Ахпатском Евангелии сохранилась одна праздничная миниатюра, включающая в себя жанровые элементы – это «Вход Господень в Иерусалим», полная необычайного очарования восточного города и отражающая реалии этого восточного города. Сцена во многом напоминает бытовую сцену, постройки передают формы анийской архитектуры. В то же время все элементы сцены, вплоть до одежды персонажей, входят в иконографическую формулу, свойственную восточнохристианским рукописям, как это можно увидеть в сирийской яковитской книге «Избранных евангельских чтений» 1220 года (Vat.ms.sir. 559, f.105). Такое же явление можно увидеть в хоранах. На л.8б в хоран включены фигуры жителей Ани в характерной для этого времени одежде и головных уборах – водноноса (или виночерпия) с кувшином в руке и рыболова Шераника с огромной рыбой на крючке шеста, последняя с остроумной надписью «Приходи с рыбой каждый раз». Одновременно детали этих изображений – рыба, вино, кувшин – связаны с христианской символикой и вместе с элементами декора заставки хорана соответствуют символике данного хорана.

В композицию хорана на встречном л.9а также включены фигуры конкретных людей – настоятеля отца Ехбайрика и переплетчика рукописи отца Абраама. В хоране на л.15а изображен музыкант, играющий на сазе. Таким образом, миниатюры Ахпатского Евангелия отличаются этнографической ценностью и семантической многослойностью. Это одна из редких армянских рукописей XIII века, иллюстрации которой полны радости и праздничного настроения.

В монастыре Оромос близ Ани, а также в Авуц-таре и Хцконке в первой половине XIII в., до 40х гг., работал еще один видный армянский мастер, писец и художник **Игнатиос**, представляющий другое стилистическое направление. Известны восемь рукописей, иллюстрированных Игнатиосом. Три из них хранятся в ереванском Матенадаране (№№ 1519, 6202, 9649) и украшены изысканной орнаментацией и с большим изяществом.

Из 8 рукописей Игнатиоса лишь Евангелие №36 из ц. Аменаприкч в Новой Джульфе имеет сюжетные листовые миниатюры в начале книги (14 листов) и портреты евангелистов; моделировка фигур линейная, обобщенная, ассисты отсутствуют. Игнатиос был свидетелем монгольских нашествий и даже был в плену у монголов, что наложило свою печать на образный мир его миниатюр. Персонажи Игнатиоса эмоциональны, взволнованны, в женских образах подчеркнут жертвенный, мученический характер. А в монументальности, центричности и уравновешенности его композиций, выполненных на синем фоне, сказалась непрерывность традиций анийской школы, восходящих к XIV.

Искусство Арцаха и Утика, называемых Восточными краями Армении, объединяется в единую школу. Благодаря деятельности князей Захаридов и местных арцахских князей в Арцахе установилось относительно безопасное положение, способствовавшее развитию национальной культуры, в частности искусства рукописной книги. Скриптории здесь действовали при всех монастырях. В них были собраны рукописи из разных районов Армении, в том числе из Киликии. Несмотря на это, арцахские миниатюры сохраняют свой собственный стиль. Для школы Хачена-Арцаха характерны надписи изображений, близкий к анийскому декор и исключительно плоскостный, линейный стиль. Последний

Л. Дурново характеризует как «смешанное направление», в котором профессиональные черты переплелись с народными. Таковы миниатюры княжеских рукописей – *Евангелия Вахтанга Тангика М.378 1212 г.* и *Евангелия княгини Ванени Хахбакян М.4823 1224 г.* В них есть исполненные в «знаковой» манере (иероглифический стиль) образы (напоминающие о традициях Эчмиадзинского Евангелия), словно парящие на золотом фоне или на незакрашенном пергамене. Титульные листы евангелий не загружены, отличаются благородством и строгостью исполнения. Единственная тематическая миниатюра в *Евангелии М.378* представляет необычное сочетание персонажей – Богородицу с Младенцем на руках и рядом архангела Гавриила, под ними два евангелиста. Представленные на незакрашенном пергамене, фигуры также «парят» в воздухе, как и евангелисты *М.4823* на золотом фоне. Незабываемы лики персонажей с внимательными большими глазами! В *Евангелии М.155* из этой же группы Евангелий в виде текстовой миниатюры представлен портрет князя Вахтанга Тангика с книгой в руках. В головной повязке, с линейно портретно изображенным лицом, сидящая на высоком троне фигура князя моделирована орнаментами! И несмотря на это, она выглядит сидящей и вполне живой и натуральной. Талантливый миниатюрист добился этого направлением линий орнаментов. В группе *Евангелий XIII–XIV вв. (М.316, 6319, 4820, 6303/4023)* праздничный цикл развитый и уже дополнен эпизодами Детства Христа, иллюстрациями притч, Грехопадения, в иконографии которых много редких деталей. Миниатюры Арцаха отличаются свободой композиций и их оригинальностью! (№316 М.) Их дополняют выразительный рисунок, 2-4 локальных ярких цвета и большие глаза, превращающие арцахские миниатюры в неповторимые по обаянию сцены.

Сюник

В провинции Сюник (с бассейном озера Севан до реки Аракс) было много монастырей и обителей, при которых вплоть до XVII в. существовали многочисленные скриптории. С **последней четверти XIII в. и до середины XIV в.** здесь действовал **Гладзорский университет**, прославившийся как «Вторые Афины» и взрастивший целую плеяду разносторонне одаренных деятелей культуры «ренессансного» типа. Патронами

университета были князья Орбеляны и Прошяны. В лоне университета сформировалась **Гладзорская школа миниатюры**, рукописи которой переписывались и декорировались как в самом монастыре Танат, где, возможно, располагался Гладзорский университет, так и в других монастырях Вайоц дзора. Здесь переплелись различные традиции, вылившись в новое качество. Миниатюры приобретают более книжный и повествовательный характер, обогащается декоративный узор хоранов и титульных листов, используется золото, встречаются, как в анийских рукописях, портреты конкретных лиц, видоизменяется иконография.

У мастеров старшего поколения (Иованнес, Матевос, Саргис) еще сильна связь с докилийским местным искусством. Однако, благодаря активным связям с Киликийской Арменией, постепенно на местные традиции наслаиваются киликийские. Они проникают сюда разными путями: через киликийские рукописи, через переехавших сюда киликийских художников, а также с рукописями местных художников, побывавших в Киликии. Не меньшее воздействие оказывает и деятельность католических миссионеров и армянских униатов (ратовавших за унию с католической церковью), привезших в Гладзор большое число западных рукописей. С ними связывают иллюстрирование Библий.

Тесные контакты с киликийскими монастырями нашли отражение в искусстве крупнейших представителей этой школы – Момика и Тороса Таронаци или Мшеци.

Момик (*Vienna Mechit.571; M.6764; M.2848; Лекционарий или «Евангелие войны» Степаноса Орбеляна M.6792*), творивший в конце XIII – первой половине XIV вв., был не только утонченным художником, но и скульптором – автором ажурных хачкаров (крест-камней) и церковных рельефов, и архитектором. Стиль его изящен, рисунок точен, лики принадлежат к особому типу с притененными глазами и легким румянцем. В евангельских сценах Момик предстает мастером композиции, раскрывающим содержание через порывистые движения маленьких подвижных фигур.

В структуру оформления, очевидно, под влиянием византийских образцов, Момик ввел новый для армянских рукописей вид книги – Лекционарий, содержащий евангельские чтения и Апостол. Титульные листы его Лекционария отличают множество новых интересных деталей в

облике инициалов, символов евангелистов, в заставках, которые сохраняются в следующем периоде гладзорской миниатюры. Они отражают средний период гладзорской миниатюры, связанный с проникновением киликийских черт и более робким использованием византийских Лекционариев.

Творчество **Тороса Таронаци** падает на 1307-1346 годы. Из рукописей, иллюстрированных ученым, писцом, художником и поэтом Торосом Таронаци, сохранилось более двадцати (некоторые из них он проиллюстрировал с другим миниатюристом). Среди них не только Евангелия (Venez. Mechit.1917, М.6289; М.8936 и др.), но и три Библии (М.206; М.353; Venez. Mechit.1007), Чашоц (Jerus. Arm.96), Сборники, Послания Нерсеса Шнорали и другие. Многие из книг Таронаци созданы для ректора Гладзорского университета Есаи Нчеци. При иллюстрировании Евангелия Таронаци придерживается принятых в армянской традиции норм. В сюжетной живописи Евангелий чувствуется связь с народным творчеством. Здесь Таронаци придерживается восточно-христианской иконографии, принятых в Гладзоре схем, отразивших фольклор, текст шараканов (церковных гимнов), жизненные наблюдения и армянскую церковную толковательную литературу. Местным фольклором порождены и изображения фантастических сиринов, змей и драконов в орнаментах. В книгах Ветхого Завета и Апостола, входящих в состав *Библии (№206 М. 1318г.)* – принципы украшения латинских рукописей. С Западом связана также иконография Богоматери-млекопитательницы, Царицы Небесной и апостолов. Из Киликии происходит многослойный декор *хоранов* и титульных листов со сложными, историзованными (фигурными или сюжетными) инициалами и не менее роскошными маргиналиями на правом поле; из Анийской школы происходит включение в них образов реальных персонажей. Известны портрет ректора Гладзорского университета Есаи Нчеци и автопортрет художника в Библии М.206. Стиль миниатюриста восточный, продолжает традиции искусства миниатюры рукописей из восточных областей Великой Армении и практически неизменный на протяжении всего творчества. Лирические, иногда несколько слащавые образы наделены восточными миндалевидными глазами, дугообразными бровями, прямым носом и маленьким ртом. От них отличаются персонажи библейских книг с более жестким выражением лиц.

С годами творчество Тороса Таронаци приобретает академический характер. Силуэты становятся более пластичными, изображения, орнаменты приобретают вид совершенных отработанных до формул форм. Поражают великолепием хораны и титульные листы разных книг, созданные из различнейших мелких богатых орнаментов, силуэтов животных, соблазнительных сиринов, заменивших базы и капители птиц и животных, их яркая окраска в сочетании с золотом. Все они исполнены с безукоризненным мастерством.

Из Гладзора происходит «странствующий» художник XIV в. **Аваг**, работавший в разных местах коренной и Киликийской Армении, а также в Иране, в Султание и Тебризе, Ортубазаре, в Тпхисе (ныне Тбилиси). Известны 12 рукописей, связанных с именем Авага, в которых он выступает в разной роли – как переписчик, миниатюрист, золотильщик или переплетчик, а также как хазагир (в переводе «пишущий нотацию»). Некоторые из них иллюстрированы им наряду с другими художниками. Среди работ Авага Евангелия, Библии, Манрусмунк (сборник песнопений), Новый Завет, Сборник философских сочинений, Сборник песен. В системе иллюстрирования миниатюриста – полностраничные иллюстрации, текстовые и маргинальные сюжетные миниатюры. Аваг был блестящим рисовальщиком. В творчестве мастера (M.7650; M.212; M.4429; M.6230; Jerus.Arm.1941; Venez. Mechit.935; Berlin Ms. 279; Brit. Mus. Or.5304 и др.) традиции Гладзора и Киликии сочетаются с готическими и палеологовскими чертами. Фигуры представлены в различных ракурсах, в свободных движениях, моделировка форм динамична. Особым динамизмом пронизана пейзажная среда. Живопись Авага артистична и драматична. Приближаясь к проторенессансу, миниатюрист ставит во главу угла переживания персонажей, передачу их обостренного внутреннего мира, что и формирует их экспрессивный образ. В иконографии сцен, в частности сцены Страшного Суда, художник проявил себя верным последователем Армянской Апостольской церкви.

В середине XIV в., со смертью Есаи Нчеци (1338 г.), Гладзорский университет переносится в **Татев** – место пребывания Сюникского митрополита – где он просуществовал до 1435г. Как и в Гладзоре, на одном из отделений университета в Татеве изучали иконографию и изобразительное искусство. Университет возглавил выдающийся церковный и

общественный деятель, художник и один из величайших философов средневековой Армении **Григор Татеваци**, причисленный Армянской Церковью к лику святых. В *Татевскую школу* миниатюры объединяются кодексы, созданные в татевском и близлежащих монастырях, таких как Елегис, Ермон, Верхний Норавапк и Бхено-Норавапк. Татевскую школу **2-й пол. XIV – нач. XV вв.** лучше всего представляют сам **Григор Татеваци** (№7482 М. 1378 г.) и художник **Аноним из Сюника** (№6305 М. 14-15 вв.). Гладзорские традиции были продолжены ими в сторону большей ориентализации и орнаментализации форм художественного языка. Складывается оригинальный обаятельный живописно-декоративный стиль, с ярким праздничным колоритом, при сохранении монументальности композиций. Казалось, он должен был внести радость в мрачную действительность эпохи нашествий Золотой орды и Тимура, тюркских племен Кара-коюнлу и Ак-коюнлу. Евангельский ряд миниатюр завершался портретами попирающих злые силы святых воинов Саркиса, Теодороса, Меркурия и Георгия – Защитников, Заступников земли Армянской.

Васпураканская школа миниатюры

Рукописи скрипториев провинции **Васпуракан**, расположенной восточнее и северо-восточнее озера Ван, созданные **с последней четверти XIII в. и вплоть до XVIII в.**, принадлежат одной большой школе. *Васпураканских рукописей* сохранилось больше всего – более двух с половиной тысяч, что свидетельствует о существовании очень большого числа рукописных центров и миниатюристов. Крупнейшие центры рукописного искусства находились в Арберане, в Ахтамаре, Арчеше, Арцке, Ахбаке, Бердаке, Беркри, Вараге, Ване, Каджберунике, Лиме, Мецопе, Нареке, Хизане и др городах и местностях, их было более 40-а. Среди крупнейших художников книги были Аствацатур, Захария Аванци, Захария Ахтамарци, Симеон Арчишеци, Вардан Арцкеци, Иованнес Хизанеци, Киракос Ахбакеци, Мартирос Мокаци, Мелкиседек, Минас, Овсиан, Рстакес, Церун, Григор Хлатеци, Степанос, Хачатур Хизанеци и еще многие другие. Заказчиками васпураканских рукописей были священнослужители, торговцы, ремесленники и просто верующие люди, что определило их скромный характер. В основном они написаны на бумаге;

миниатюры выполнены гуашевыми и акварельными красками. Для них характерно обращение к архаической, необычной иконографии; условно-плоскостный стиль, связанный с народным творчеством, и наивные образы. Большую ценность представляют этнографические детали, во множестве использованные васпураканскими художниками в своих миниатюрах. Они воссоздают быт и обычаи Васпуракана и придают живописи этого края особый колорит.

Устойчивая местная традиция в композиции и системе иллюстрирования миниатюрами на отдельных листах в начале рукописи, некий эпический дух наряду с простотой форм связывают искусство Васпуракана с миниатюрами конца X – первой половины XI вв., в частности такими, как те, что украшают *Евангелие Католикоса (Веапара)* и *Евангелие 1038г.* Значительное место занимают образы, связанные с древними представлениями и апокрифами. С XV в. христологический цикл предваряют ветхозаветными и эсхатологическими сценами. Линия и прозрачная яркая раскраска, ритмическое фризовое расположение фигур и предметов, неудержимая фантазия в изображении конкретных деталей, декоративность обобщенных, превращенных в узор очертаний, обязательные пояснительные надписи – вот те стилистические черты, которые объединяют столь большое число васпураканских миниатюр. В «удивленных», с озорными искорками в глазах, словно нарисованных детьми ликах васпураканских миниатюр глаза – с удлинненными «хвостиками» и с обращенным в сторону взглядом (благодаря сдвинутому вправо или влево зрачкам), часто с «хвостиками» изображены и брови, волосы и борода намечены штрихами. Эти восточные черты связывают васпураканскую живопись с искусством ряда сопредельных стран. При этом, христианский символизм и изображения, доведенные в своем лаконизме до знака и иероглифа, позволяют узнать работу васпураканских художников среди тысячи других. Можно только восхищаться, что в условиях векового чужеземного и длительного турецкого ига васпураканцы создали столь жизнелюбивое искусство.

С искусством Васпуракана и Арцаха стилистически было связано рукописное искусство **Нахичевана** и примыкающих к нему местностей. К сожалению, из-за опустошительных частых нападений на область, от

этой школы миниатюры сохранилось мало рукописей. Назовем две рукописи – *Евангелие М.3722 1304г. и Евангелие М.2930 1315г.*, которые характеризуются краткой иконографией сюжетных сцен и их ранними, даже архаическими иконографическими изводами.

Искусство миниатюры в колониях армянской диаспоры

С утратой армянской государственности и переселением армян из Киликийской Армении, провинции Бардзр Айк и частично из районов Великой Армении в другие страны, с XIV в. искусство рукописной книги стало развиваться также в колониях армянской диаспоры.

Одной из самых больших была армянская колония **в Крыму**, основанная еще в XI в. Расцвет искусства армян Крыма падает на XIV–XV вв. Крым в то время был крупнейшим центром международной торговли, в которой активно участвовали армяне, итальянцы и греки. Армяне составляли и большой процент населения таких крупных городов, как Кафа (Феодосия), Сурхат (Старый Крым) и Судак. Число армянских рукописей из Крыма превышает 460. Тот факт, что они были созданы армянами из разных частей коренной и киликийской Армении, повлиял на стиль и иконографию миниатюр. В них отразилось также взаимодействие с искусством греческих и итальянских колонистов Крыма. В итоге крымскими армянами был выработан специфический, легко узнаваемый художественный язык. Иконография крымских миниатюр сближается с византийской, ощущается влияние византийской монументальной живописи. Миниатюры большей частью – в полный лист, реже – текстовые. Иллюстрируются различные книги, сцены праздничного цикла и подробный христологический цикл. В качестве фона используется синий, золотой или незакрашенный пергамен. Из православных икон в искусство крымских армян проникает четырехчастность листовых миниатюр. Лики крымских миниатюр очень выразительны и разнообразны, это и армянские типажи, часто классические византийские как палеологовского, так и более раннего периодов. Живописная ткань вновь, как в Киликии, приобретает многослойность. Используется цветотеневая моделировка, иногда непривычные для армянских миниатюр сочетания бледных тонов. Композиции приобретают качества станковой картины. Ощущается

интерес художников к бытовым реалиям, к иллюзии объемности, к передаче движения, правильных пропорций. Посредством итальянцев проникают элементы проторенессанса и раннего ренессанса. Здесь творили такие замечательные крымские художники, как **Григор Сукиасанц** (М.7664 1332г., *PBN Arm.116-118, Vien. Mechit.242 и др.*); **Киракос** (М.7408, 7741, *Venez. Mechit.904 сер.XIVв.*); **Аветис(к), сын Натера** (*Евангелия М.7636, 7857 1340-х гг. и Лекционарии М.4656, 7449 1360-70-х гг.*); **Аветик** (*Евангелие Гундестабли, М.7644, вставные листы; М.318, 7699; Venez. Mechit.1584 XIV–XVвв.*). Одной из лучших иллюстрированных рукописей является *Лекционарий М.7408 1356 г.* с миниатюрами мастера **Аракела**. Выделяется «*Книга скорбных песнопений*» Григора *Нарекаци М.3863*, иллюстрированная в 1401 г. в Кафе **Иованнесом, внуком Натера**, проводником черт итальянской проторенессансной живописи. В середине XV в. работал **Тадеос Авраменц**, украсивший миниатюрами «*Жития св. отцов*». Его кисти принадлежит и необычайно выразительный *портрет Григора Татеваци*, подшитый к «*Толкованию псалмов Давида*» М.1203 1449 г., написанному ранее в Татеве. Это образ мудрого, убеленного сединой старца – аскета, с остро индивидуализированными чертами, в монашеском одеянии и патриаршим посохом в руках. Много крупнее фигур учеников, он возвышается над ними перед зданием античных форм на золотом фоне с полуфигурами царя Давида, Богоматери с младенцем и Иоанна Крестителя в медальонах. В почерке художника ощущаются великолепная выучка, знание византийских миниатюр и близость к палеологовскому искусству. С конца XVв. по XVIв. включительно, когда Крым находился под властью турок и татар, деятельность художников армянских поселений Крыма замирает и вновь оживляется в XVII–XVIIIвв. Художники XVIIв. **Николайос Цахкарар** и **Хаспек** известны своими копиями киликийских рукописей. Искусство армян сыграло значительную роль в своеобразной культуре Крыма, черты их миниатюр проникли в русскую книгу XVI в. (А. Свирин), оно также способствовало сохранению творческого потенциала армянского искусства.

Армянские поселения в **Италии** появились в XII–XIII вв. с развитием отношений между Киликийской Арменией и городами-государствами Италии. Сохранилось немало армянских рукописей, переписанных

и иллюминированных в Италии, однако они недостаточно изучены. Во всех этих рукописях ощущается влияние того искусства, которое создавалось в скрипториях государств крестоносцев; византийских художников, эмигрировавших в годы латинского завоевания Константинополя в Италию, а также непосредственно латинских рукописей. В Венеции в 1512 г. вышла в свет первая армянская печатная книга, а в XVIII в. в Венеции же на острове Сан-Лазаро Мхитаром Себастици была учреждена армяно-католическая Конгрегация мхитаристов – монастырь и крупнейший центр армянской духовной культуры поныне. Наиболее известной среди армянских рукописей из Италии является *Болонская Библия конца XIII в. М.2705*, дописанная и дополненная миниатюрами в 1368 г. в Крыму, в г. Казарате. В 1660 г. художник Николайос Цахкарар переписал часть Ветхого Завета и украсил рукопись новыми миниатюрами. Новыми для армянского миниатюрного искусства являются иллюстрации к Апокалипсису, иконография которого разрабатывалась исключительно на Западе. Живопись Библии из Болоньи отмечена мастерством пластической моделировки, использованием устоявшихся в готике схем изображения одеяний с зигзагообразными и остроугольными краями, иерархической диспропорцией фигур, активным использованием белого цвета – черты, характерные для западноевропейской живописи XII–XV вв.

В XV–XIX вв. армянские общины активно развивались в Украине, особенно во **Львове**. Крупные армянские колонии были и в **Румынии**, в **Молдове** – в Ботошане, Сучаве, Яше (Яссы), а также в **Трансильвании** – в Герле и Думбравене. Центром армянской культуры традиционно оставался **Константинополь** (армяне здесь обосновались еще в раннем средневековье), где в **XVII веке** сложилась константинопольская школа армянской миниатюры. В это время здесь было создано невероятно большое число рукописей, только в Матенадаране имени Маштоца в Ереване их более 350-и. Изучение искусства этой школы только начинается. Предварительно можно сказать, что для искусства этой школы были характерны различные традиции иллюстрирования Евангелий и Библий и общий высокий уровень исполнения. Часть рукописей иллюстрирована станкового, часто светского характера иллюстрациями, часть имитировала киликийские миниатюры, создавая роскошные книги с большими золочеными фрагментами, насыщенными яркими красками. Некоторые из

них повторяли иконографию и декор западноевропейских старопечатных книг.

Немало рукописей было украшено миниатюрами на территории **Ирана**, как в тех землях, которые раньше являлись частью Армении, так и в построенном армянами в XVIIв. новом городе Нор (Новая) Джуга или Новая Джульфа. Мы уже писали о миниатюристе **Аваке**, творчество которого частично протекало в Иране. Здесь же близ г.Султание, в армянском центре Орту-Базар, вместе с ним работал **Мхитар Анеци**, который создавал декор рукописей, а Авак – праздничные миниатюры (*Библия М.4429 1338г. и Ев. Jerus.Arm.1941 1356г.*). Созданные самим **Мхитаром Анеци** рукописи (*Сборник М.2961 1321г., Ев.М.7740 1356-57гг.*) богато украшены по армянской системе иллюстрирования – хоранами, титульными листами, сюжетными миниатюрами и маргиналиями. В них ясно ощущается влияние образов персидских миниатюр: в ликах с миндалевидными глазами, сросшимися бровями, тонким носом и маленьким ртом; в некоторых узорчатых орнаментах с куфическими надписями.

Новая Джуга была отстроена в XVII в. армянами, насильственно переселенными в 1605 г. персидским шахом Аббасом I из Старой Джуги, Нахичевана и других районов Армении в Иран, на территорию близ г. Исфаган. Джульфа стала богатым городом с 30-тысячным населением, с красивыми церквями и дворцами, украшенными фресками, с шумными базарами. Купцы вели активную торговлю с Европой, Москвой и Индией. Именно из Джуги происходит знаменитый московский художник XVII в. армянского происхождения Богдан Салтанов. Здесь сложилась новоджульфинская школа живописи, в которой переплелись различные направления армянской миниатюры, персидские и западноевропейские традиции. Значительным представителем этой школы был миниатюрист I половины XVII века **Месроп Хизанци**, воспитанный в традициях хизанской школы XVI века (локальной школы в рамках Васпуракана), но после депортации в Персию вошедший в новоджульфинскую школу. Известны 45 рукописей, принадлежащих перу и кисти Месропа Хизанци. В целом мастер стал «стилизатором традиций армянской книжной миниатюры предшествующего времени, превращая изображения в своеобразный знак». С г. Новая Джуга, его неповторимой культурой, объединившей армянские, иранские и западноевропейские черты, связано твор-

чество последнего крупного армянского миниатюриста **Акоба Джугаеци, жившего в конце XVI – начале XVII вв.**

Нам известно 9 рукописей, иллюстрированных Акопом Джугаеци, в которых ощущаются традиции васпураканской школы, питомцем которой он был. В целом, искусство Джугаеци постепенно отходит от норм средневековой эстетики, оставаясь в то же время в рамках церковного искусства. В образах миниатюриста происходят изменения. Очень часто – это монголоидные типажи, или более реалистические одутловатые восточные лица, иногда Бог-Отец, Богоматерь и Христос похожи на Будду, а святые – на простых людей Джульфы. Систему иллюстрирования Евангелий художник обогащает большим количеством нарративных сцен, расширением цикла Страстей и Чудес Христа, христологический цикл предваряет, как в Васпуракане, сценами Сотворения мира, Грехопадения, Гостеприимством и Жертвоприношением Авраама, Видением Иезекииля, Страшным Судом. И почти всегда иллюстративный ряд логически завершает Крестом Голгофы и Вторым Пришествием Христа, своей композицией напоминающей хачкар. В нижней части таких миниатюр обычно изображались заказчики, владельцы или создатели рукописи. В иконографических изводах использует апокрифы, шараканы, старые схемы. Многие сцены далеки от канона и свободны в интерпретации. Стиль художника отмечен декоративно-плоскостной трактовкой, условностью форм и пространства, орнаментальностью. Более всего привлекает внимание звучность и богатство цвета, ритм линейно очерченных цветковых пятен, складывающихся в «цветущий рай». Творчество Акоба Джугаеци как последний всплеск христианской живописи вобрало в себя опыт предыдущего развития армянской миниатюры и одновременно зарождающиеся светские тенденции искусства нового времени. Оно завершает историю средневековой армянской миниатюры.

Конец XVI–XVII вв. – время позднего средневековья и определенного подъема армянской позднесредневековой культуры. Несмотря на то, что Армения была разделена между Ираном и Турцией, вопреки этому в районах с более спокойной обстановкой продолжают создаваться новые культурные ценности, в том числе памятники рукописного искусства. Такими были Себастья и Тохат, некоторые районы Васпуракана (сам город

Ван с Варагаванком), Нахичевана, Сюника, Карина (Эрзрум), Эчмиадзина, районы северо-восточной Армении с такими монастырями, как Ахпатский, Санаинский, Одзунский. Так например, из северо-восточной Армении, из села Варзел провинции Геларкуник у Геламских гор, близ озера Гелама (ныне озеро Севан) происходит крупный художник I половины XVII века Аракел Геламеци. Он учился в монастыре Кечарук, работал в разных местах, в частности в Эрзруме. Иллюстрированные Аракелом Геламеци Евангелия отличаются богатством и разнообразием сюжетных миниатюр и орнаментальных украшений. Рукописи предваряются и ветхозаветными иллюстрациями. В то время как в новоджультинской школе появляются новые светские и западноевропейские мотивы и стилистические тенденции, в творчестве Геламеци всплывают древние иконографические изводы, апокрифические темы. В стиле же миниатюр параллельно с новоджультинскими художниками проявляется орнаментализация форм. Однако искусство Геламеци не находит продолжения. Наступают новые времена, новые исторические реалии. В XVII–XVIII вв., с развитием печатной книги армянская миниатюра уступает место печатным репродукциям, появившиеся в ней новые тенденции развития жанров и поисков реалистической формы уступают место станковой живописи. Однако тысячелетняя история армянской миниатюры остается в художественной памяти народа как период блистательного взлета армянского искусства, как сокровищница, из которой черпают вдохновение художники последующих времен.

Раздел 2. Монументальная живопись средневековой Армении

Не менее интересна, хотя и менее изучена, история монументальной живописи средневековой Армении. В целом, монументальная живопись средневековой Армении – наиболее малоизученная область армянского искусства, что имеет как объективные, так и субъективные причины. Однако в последние десятилетия она вызывает большой интерес среди любителей искусства и специалистов разных стран. Некоторые фрески отреставрированы, опубликован ряд книг и статей, которые по-новому

интерпретируют памятники армянских фресок и дают о них новую информацию.

После исследований Лидии Дурново² – первого исследователя армянских фресок (1885-1963), нет обобщающих работ о монументальных средневековых живописных памятниках в армянском искусстве, работ, которые бы дали целостное представление о данном виде искусства. Это одна из важнейших проблем истории и теории нашего искусства. Поэтому мы решили сделать шаг к решению данной проблемы и рассмотреть основные памятники армянской монументальной живописи IV–XIV веков в общем обзоре, с учетом новых материалов и данных, стараясь проследить за развитием армянской настенной живописи IV–XIV веков.

Армянская монументальная живопись средневекового периода представлена главным образом церковными росписями. Известны единичные случаи украшения дворцов и других построек³.

Армянская Апостольская Церковь в принципе не была против украшения церквей изобразительными – фигуративными, сюжетными и символическими – росписями [183, 29]⁴. Тем не менее бывали периоды, когда появлялись иконоборческие настроения, обострялись споры с диафизитскими Церквями, и некоторые армянские церковные деятели не поощряли иконическое, то есть «образное, изобразительное» украшение церквей. Именно в такой период был создан первый известный в истории знаменитый труд «Об иконоборцах» Вртанеса Кертюла (середина VI в. – начало VII в., известный богослов и деятель Армянской церкви, местоблюститель престола католикоса в 604-607 годах), трактат, посвященный защите изображений, направленный против иконоборцев и обосновывающий

² См. [24, 85, 86, 87]. Наше описание фресок раннего периода во многом основано на трудах Л. Дурново, поскольку она первой их открыла и в ее время их было больше, и сохранность гораздо лучше.

³ Сохранились остатки мозаики дворца в Звартноце. Товма Арцруни описывает фрески дворца царя Гагика в Ахтамаре, см.: [160, 481-482 и 131, 35]. Степанос Орбемян упоминает о фресках алтаря (абсиды) Дзагедзорской сторожевой башни [189, с. 226-227].

⁴ Английский оригинал: [18]. См. также [44, 74].

⁵ Часть ранних фресок VI–VII вв. специалисты связывают с живописным убранством монофиситских сиро-палестинских церквей, а другую часть – с халкидонитской традицией. В то же время отмечают, что Армянская церковь принимала изображение евангельских сцен на стенах церквей [18; 44].

вающий иконопочитание Армянской Апостольской церкви [183, 13,15, 23]. В нем изображения интерпретированы как «воспоминания о божественных сокровищах» [183, 29]. Отсутствие живописного убранства во многих армянских храмах связано не с так называемым «иконоборческим» характером Армянской церкви, что, как уже ясно из вышеизложенного, не соответствует действительности [146; 108], а с тем, что настенные росписи были не обязательны для армянской церковной литургии. Армянский церковный ритуал, сформировавшийся очень рано, в период раннего христианства, отличается строгостью и простотой, и фрески в нем не участвовали, в отличие от пышного обряда Халкидонитской Православной церкви, в котором изображения были вовлечены в литургию.

Армянские фрески дошли до нас в плохом состоянии и в небольшом числе. Несмотря на это, наличие остатков живописного грунта в разных частях внутреннего пространства многих церквей свидетельствует о том, что церкви расписывались часто и, в зависимости от места и времени, согласно определенной традиции. Большинство из них созданы армянскими художниками, имена некоторых из них дошли до нас. Например, имя художника Степаноса читается в листьях орнаментального фриза абсиды Аруча; Степанос Орбелян упоминает художника Егише [189, 256], работавшего в Гндеванке; известен также Саргис Паршик из церкви Спасителя в Ани.

Настенные росписи выполнены в основном в технике фрески. Техника армянской фрески имеет свои особенности: в частности, для нее характерен тонкий грунт, который состоит из смеси извести и гипса и толщина которого не превышает 5 мм. Эта особенность связана с идущей издревле техникой сложения стен из чистотесаных камней, называемой «мидис», когда внутренняя поверхность стен, как и внешняя, гладкая и не может выдержать более толстый слой грунта. Вот как характеризует технику армянской фрески VI–VII вв. Лидия Дурново в своей первой книге о древнеармянской живописи: «Технической особенностью стенописи этого времени в Армении является чрезвычайно тонкий слой живописного грунта, наложенного прямо на каменную кладку, обтесанную мелкой штриховкой. Грунт почти белого цвета, очень пористого строения, из извести с примесью песка. Конечно, прошло более тысячелетия от создания описанных памятников и все они давно уже находятся в состоянии

полуруин, но почти полная гибель таких больших плоскостей живописи, как в Талине и Аруче, в достаточной мере должна быть отнесена и за счет недолговечности подобного приема. Очень тонкий и крохкий грунт, сравнительно мало связанный с почти гладкой поверхностью камня, должен был оказаться особенно непрочным в условиях общей гибели памятника» [86, 13]. В зрелом Средневековье кладка стен меняется, и фрески начинают выполняться в другой технике, с более толстым грунтом для живописи.

Несомненно, это обстоятельство (тонкий грунт), а также частые землетрясения и разрушение церквей в течение драматической истории армянского народа стали причиной плохой сохранности или гибели фресок. Одной из причин, согласно последним исследованиям, возможно, является также наличие гипса в составе грунта⁵.

До нас дошло небольшое количество мозаичных кубиков из камня и смальты (часть с позолотой), что говорит о том, что стены и полы украшались также мозаикой. Сохранились и упоминания о мозаиках. Такие примеры были найдены в соборе в Двине, в Хор Вирапе, в Эчмиадзинском соборе, в Звартноце и Ани [86, 13-14; 77, 19-22; 17, 67-71; 75, 134-135].

Ранние фрески

Самые ранние образцы храмовой декорации сохранились с IV–VI вв. Фрагменты росписей, существовавшие во времена Лидии Дурново и описанные ею, доказывают, что церкви были расписаны полностью, сверху донизу. Это были фрески в *Манаскерте* (4 век?), *Касахе* и *Ереруйке* (5 век), *Текоре* (4-7 века), *Двине* (6 в. в церкви и 7 в. во дворце), *Артике* (6в. в малой церкви и 7в. в большой церкви), в церквах *Еревана*, в гробнице *Ахца*. Над входом в левый придел малой церкви в Артике И. Стржиговский видел сцену Плача святых жен [58, 500].

⁵ Исследование живописного грунта фресок VII века провели итальянские специалисты, о результатах которых нам сообщила координатор реставрационных работ Гаяне Казнати. Об этом также сообщили Кристин Ламуре и Лоренцо Юрина в ходе научной конференции, посвященной 150-летию Тороса Тораманяна (Ереван, 2014, 4-6 июня).

Древность традиции расписывать церкви подтверждают фрески нижнего из нескольких слоев росписей ереванской церкви Петра и Павла, относящиеся к V–VII вв. [185; 167, 33; 86, 8; 87, 139]. Несколько фрагментов с пилонов апсиды при разрушении церкви в 1931(6) году были перенесены в Музей истории Армении и Национальную картинную галерею. Они изображают близкие к эллинистическим гирлянды из растительных и цветочных мотивов, букеты в вазах, пальмы и кипарисы, цветочные кусты с сидящими на них птицами, веточки с листьями. Подобный убор, символизирующий Райский сад, близок к мотивам росписей раннехристианских римских катакомб и мозаик 350 года в римской церкви-мавзолее Санта Костанца.

В некоторых церквях сохранились лишь фрагменты грунта: *Птгни (6 век), Аван (6 век), Зовуни (6 век), Одзун (6-7 век) и другие*. Как уже говорилось, мозаичная смальта была раскопана в *Звартноце, Двине, Эчмиадзине и Хор Вирапе, мозаики V–VII веков украшали полы армянских памятников в Иерусалиме* (они лучше всего сохранились). Иногда мозаика и фреска сочетались (*Двин, Звартноц*). Приведенные примеры свидетельствуют о достаточно широком распространении живописной декорации в самые первые века принятия христианства, что подтверждается и письменными источниками, в частности, трактатом Вртанеса Кертола VII в. «Об иконоборцах», в котором описываются представленные на стенах церковей сцены обширного евангельского цикла: Рождество Христово, Крещение, Страсти и Распятие, Погребение, Воскресение и Вознесение [183, 12]⁶. Среди церковных изображений архимандрит Вртанес упоминает также Богородицу с Младенцем на руках, святого Григория со сценами мучений, Стефана Первомученика со сценой его Побивания камнями, святых дев Гаяне и Рипсима со сподвижницами и сценами мученичества [183, 11]. Иными словами, наряду с символическими изображениями были представлены иконические сюжетные сцены, жития местных и общехристианских святых.

⁶ В этой статье, переведенной с английского на армянский язык, приведен армянский оригинальный текст Вртанеса Кертола.

Периодизация

Несмотря на небольшое число сохранившихся до наших дней настенных росписей и их плохую сохранность, памятники армянской монументальной живописи образуют определенную цепь развития, соответствующую развитию архитектуры. Ввиду своей истории армянское искусство развивалось неравномерно, с перерывами. Первый период расцвета монументальной живописи приходится на VII век, последующие – на X и XIII века соответственно. Развитие между этими периодами было пассивным.

Фрески VII века

Монументальную живопись VII в. представляют фрески апсид и прилегающих к ним стен храмов *Св. Степаноса в Лмбате, Кармравор в Аштараке, Св. Степаноса в Коше, Св. Григора (Кафоликон) в Аруче, собора Талина, церквей Багарана и Мрена*, а также фреска, сохранившаяся в северо-западной апсиде *церкви Зоравар в Егварде*, обрывки фресок *большой церкви Артика и Сисианского храма*⁷. Относительно недавно К. Ламуре и А. Заряном в *Мастаре* также открыта часть настенной росписи церкви с изображением всадника. В ряде *церквей VII в.*, таких как *Циранавор Аштарак, Бужакан, Апаран и ряде других*, сохранились лишь фрагменты грунта росписи.

Уже само по себе солидное число перечисленных памятников доказывает, что VII век был периодом расцвета армянской настенной живописи. Это было связано с небывалым подъемом архитектуры того периода, что было во многом обусловлено политикой поощрения Византией церковного строительства, активными связями с византийской культурой [90].

Живопись этого раннего периода, несмотря на плохую сохранность, производит сильное впечатление. Для нее характерно стилистическое разнообразие, развитая иконография, выразительность образов и определенная система расположения изображений в интерьере церкви.

⁷ З. Акопян в своей вышеупомянутой статье большинство памятников, перечисленных в нашем предыдущем подразделе, также датирует VII веком.

Программа декорации апсид армянских церквей VII века имеет свои параллели в одновременных христианских фресках как на византийских территориях – в восточнохристианском мире, так и в Риме, независимо от конфессиональной принадлежности церквей. Даже небольшие фрагменты, сохранившиеся на стенах и пилонах апсид и церквей, позволяют восстановить следующую программу. В конхе апсиды находилось изображение «Христа во славе» на фоне, имеющем различную иконографию. Исключением является Талинский кафедральный собор, где представлена заменяющая образ Христа *Этимасия* [99]⁸. Престол уготованный ко второму пришествию Христа, с помещенной на нем Священной Книгой, – сцена, которая символизирует также *Святую Троицу*. Ниже, на полукруглой стене апсиды, были изображены апостолы и Богоматерь (которые вместе с образом Христа составляли сцену *Вознесения*). Нижний регистр представляли, видимо, праотцы или отцы церкви, возможно, здесь была имитация мраморной облицовки или завес⁹. Чаше праотцы, отцы церкви и другие святые изображались в медальонах под конхой или на триумфальной арке, ведущей к алтарю (*Талин* [99, 14, илл.41, 45], *Мрен* [62, 76-77]). *Евангельские сцены* покрывали стены и пилоны (столбы) центральной части церкви – молельного зала.

В программе алтарной живописи нашли отражение идеи последовательности (преемственности) и параллелизма Ветхого и Нового Заветов. Христианское искусство этого периода все еще имело тенденцию подтвердить наследование Нового Закона от Ветхого Закона. Причем, эта программа имеет свои особенности и различные иконографические варианты в каждом памятнике¹⁰, что вместе с армянской скульптурой и миниатюрной живописью VII в. показывает, что Армения была одной из стран, где формировалась христианская иконография [25].

В *Лмбатаванке* евангельское *Вознесение* – «Христос во славе» и образы *апостолов* – сочетаются с изображением *Богоявлений (Теофаний) пророков Иезекииля и Исаяи* (Иез. 1, 1-28, Ис. 6, 1-2): упомянутый выше

⁸ Изображение *Этимасии* в конхе уникально и не встречается в восточнохристианских памятниках, но, судя по реконструкции, оно было изображено в конхе западной базилики Апостолов в Фунди, датируемой 400-402 гг., см. [29; 136, 151].

⁹ Этот последний ряд может отсутствовать.

¹⁰ Все эти версии изучены в восточных и западных алтарях V–VIII вв.: [29], куда, увы, армянские фрески не вошли, т. к. не были отражены в литературе.

образ «Христа во славе», который также близок к Его описанию в тексте «Откровения» Иоанна (Откровение 4, 6-8), отождествляется с образом восседающего на престоле Спасителя, изображенного согласно ветхозаветным Богоявлениям. Он представлен окруженным двумя тетраморфами и серафимами, с покрытыми глазками крыльями, в языках пламени, на огненных колесах «колесо в колесе» – тронах небесных сил. В *Талине Престол Этимасии* изображен на фоне звездного неба в сопровождении серафимов, крылья которых покрыты глазами, *согласно текстам пророка Исаии (6, 1-2) и Откровения Иоанна (4, 6-8)*.

Эти иконографические схемы, рожденные в Палестине, встречаются в восточнохристианском мире [17] как у православных халкидонитов, так и у монофизитов: в мозаике V века в конхе церкви Осии Давид в Салониках, в одновременных коптских фресках, а также в сирийском Евангелии Рабулы 586 г., совмещенные со сценой Вознесения Господня, и во фреске VIII–IX вв. скальной церкви Додо в Грузии [76].

Изображение в алтарной апсиде *церкви Кармравор в Аштараке* [135; 72] стало более ясным после реставрации последних лет. Из-за небольших размеров алтаря в нем всего два ряда изображений: *в конхе Господь на Престоле и на стене Отцы Церкви* с украшенными крестами омофорами, образующие второй ряд. Фактически здесь отсутствует ряд апостолов, присутствующий в других памятниках. *Образ Спасителя, представленный в овальной Славе, со Святым Писанием на коленях, на фоне звездного неба в сопровождении херувимов, согласно Откровению Исаии и Иоанна, виден лишь в силуэте. Выше, по краю конхи, под аркой, изображены лицом друг к другу Богоматерь и Иоанн Предтеча*, образующие композицию Деисиса с фигурой восседающего на престоле Спасителя. *Фигуры Отцов церкви и фигуры Богоматери и Иоанна Предтечи*, недавно были раскрыты реставраторами из-под штукатурки. На наш взгляд, *фигуры Богоматери и Иоанна Предтечи* являются дополнениями более позднего периода, поскольку не характерны для убранства VII века и больше связаны с системой и стилем алтарной декорации X в., как мы увидим на примере Ахтамара.

В *Аруче* [87, 142], *Коше*, *Мрене* [42] и, возможно, в *большой церкви Артика* Христос изображался иначе, со свитком в руке, как *Христос, дающий Закон апостолам Петру и Павлу в сцене Traditio Legis* (=Даяние

Закона). Эта иконографическая схема была распространена в раннехристианском искусстве до V века, позже на Западе появились модифицированные варианты. А здесь, в Армении, она появляется в VII в., причем по-своему. Здесь *Даяние Закона сочетается с евангельской Евхаристией*. Характерные для обеих сцен *изображения апостолов во главе с Павлом и Петром* мы видим во втором ряду декорации апсиды¹¹. В то же время апостолы с изображением Христа в конхе ассоциируются со сценой *Вознесения*. Наиболее интересный пример такой иконографической версии – фрески *Коша*, где, по мнению Лидии Дурново [87, 142-143], *Христос был изображен дважды, как и в сцене Евхаристии, но не с хлебом и вином, а со свитком, как в сцене Даяния Закона!*

Как уже говорилось, *важной частью живописного убранства были бюсты святых, праотцев, отцов церкви в медальонах*, которые были характерны и для настенной скульптуры армянских церквей VII века (*Птгни*). Ряды медальонов встречаются и в других частях христианского мира, в частности, *в мозаиках Равенны, в мозаике алтаря церкви монастыря Св. Екатерины на горе Синай*, созданной по приказу императора.

Если попытаться найти параллели армянским настенным росписям VII в., то следует упомянуть и памятники Рима, в которых часто встречается сцена *Передачи Закона*. Великолепная мозаика *конхи церкви Санта-Пуденциана* (401-417 гг. н. э.) чудесным образом *сочетает в себе Даяние Закона и Видение Иезекииля*. По обе стороны от монументального образа Христа, сидящего на престоле с Евангелием в руках, представлены апостолы, среди которых Павел и Петр выделены как получатели Закона. А Голгофский крест на пламенеющем небе окружен являющимися символами четырех евангелистов: образами крылатого человека, льва, быка и орла – тетраморфом из Видения Иезекииля. В этой мозаике как бы сконцентрированы те две программы алтарных росписей, которые появились в армянских настенных росписях VII века.

¹¹Во время реставрации фресок Аруча, встретившись с одним из реставраторов, я узнала, что в ряду апостолов был обнаружен небольшой фрагмент изображения позолоченной, украшенной камнями, красной туфли, которая, по-видимому, была частью образа Богородицы. Это вполне возможно, ведь среди апостолов сцены Вознесения часто изображалась и Богородица. По обе стороны от образа Христа также находились два ангела.

Часто встречаются также изображения *святых воинов Геворга и Саргиса* в иконографии мучеников в виде всадников, но без воплощения злых сил под их ногами. В *Талине, Коше и Кармраворе* всадники представлены в западном крыле внутреннего креста церкви, по обе стороны от входа, а в *Лмбате* они обрамляют композицию Видения Иезекииля в конхе с двух сторон, на прилегающих стенах. Изображения святых воинов можно сравнить с фресками Бауита и другими коптскими памятниками VI–VII вв.

Цикл фресок VII в. завершали изображения Богоматери с Младенцем. Есть сведения, что в этот период они украшали *алтарные апсиды*: в *Двине, Хор Вирапе* [75, 134-136, 138], в *большой церкви Артика* [58, 500; 155, 189]¹². По нашему мнению, эти изображения располагались не в конхе, где в это время должно было находиться изображение Христа, а на полукруглой стене апсиды, под Христом. Лишь после восстановления иконопочитания, в IX веке, когда была создана новая система декорации византийских храмов, образ Христа в византийских памятниках «поднимется» из конхи в купол, а его место в конхе займет образ Богоматери в разной иконографии, чаще всего с Младенцем [13; 14].

Большие плоскости интерьера церковей могли быть покрыты декоративной росписью, выступающей как обрамлением, так и самостоятельными композициями. Яркими примерами являются роскошные аканфовые пояса в Коше и Аруче, растительный орнамент в Кармраворе и целиком орнаментальная декорация в церкви Зоравар в Егварде. Эта цельная орнаментальная роспись представляет собой уникальный образец аниконического убранства храмов. Позднее такой характер имели мозаичные украшения иконостасного периода византийских церковей [14]. По словам Н. Котанджяна, *наряду с декоративной росписью, в Егварде существовали и фигуративные изображения* [100, 51-52]. В этом случае данные крупные орнаментальные фрагменты можно сравнить с занимающими большую площадь *растительными орнаментами мозаик церкви-гробницы Галлы Плацидии и церкви Сан-Витале в Равенне, которые сочетаются с сюжетными сценами.*

¹² [155] является переводом с французского языка: **Banateanu G.**, *La fresque en Arménie à l'époque ancienne et au moyen-âge* // *Studia et acta orientalia*, t. I, 1957, p. 49-63.

Почти не сохранилась роспись остальных стен интерьеров церквей этого периода. О них свидетельствуют еще сохранявшийся во времена Лидии Дурново «Вход в Иерусалим» на южной стене Талинского собора, который видел и Стржиговский [58, 298], изображение всадника, недавно обнаруженное в Мастаре, остатки грунта на различных участках стен интерьеров, а также текст Вртанеса Кертола о том, что стены церквей покрывались сценами Нового Завета. Во фрагментах фресок VII века церкви Текора Йозеф Стржиговский видел изображение Ковчега Завета, похожее на смальтовую мозаику IX века, в конхе каролингской церкви Жерминьи-де-Пре [58, 298-299]. Этот факт указывает на то, что в раннехристианский период, кроме новозаветных и аниконических изображений, существовали еще и ветхозаветные сцены. Но, может быть, здесь, подобно талинской фреске, была *Этимасия, углы Престола которой Стржиговский уподобил Ковчегу Завета*.

По стилю фресковая живопись VII в. перекликается с 4 миниатюрами Эчмиадзинского Евангелия VI–VII вв., современными армянскими настенными скульптурами и образует с ними единое художественное целое. Крайними проявлениями художественных тенденций искусства VII века являются, с одной стороны, чисто восточные древние традиции, с другой – эллинистические. Наиболее ярким примером последних является фреска Аруча, для которой характерны более классические пропорции, тонкие тональные переходы, а также упомянутый выше, моделированный близкими к реальным пластичными формами аканфовый пояс, наподобие которого можно увидеть в мозаиках византийской «столичной» школы. А как наиболее яркий образец восточнохристианских традиций, или искусства восточных окраин Византии, стоит упомянуть уникальную настенную живопись Ламбата, отличающуюся выразительностью, сочетанием контрастных, локальных, «горящих» красок и лепкой силуэтно оконтуренными цветовыми пятнами¹³.

Анализ фресок VII в. показывает, что армянское искусство было органичной частью восточнохристианского искусства. Как отметил Андре Грабар, армянское искусство являлось отдельной ветвью восточнохристианского искусства [26]. В то же время оно имело свое место – между

¹³ Остатки фресок VII в. церкви Св. Иоанна в Сисиане Лидия Дурново связывала с колоритом и орнаментами фресок Ламбата и Талина [87, 142].

Востоком и Западом, иногда демонстрируя западную тенденцию, связанную со «столичным» искусством Константинополя.

Арабские вторжения с 695 г. и окончательное завоевание страны в 701 г. прервали органичное поступательное развитие армянского искусства. Лишь с восшествием на престол Ашота I Багратуна (885-890 гг.) армянская государственность была восстановлена и начался новый период подъема армянского искусства.

Фрески X века

Следующим этапом развития монументальной живописи Армении являются *настенные росписи X в.* Фрески *церкви Сурб Хач* (Св. Креста, Крестовоздвиженской) *Ахтамара* [87, 142; 15; 61, 125-126, 172-175, 179], *завершенные в 921 г.*; *фреска начала X в. с изображением Христа в куполе церкви Сурб Хач (Крестовоздвиженской) Ахпатского монастыря, фрески 930 года собора Святого Петра и Павла Татевского монастыря и фрагменты едва видной фрески 931-936 годов «Христос во славе» в конхе Гндеванка в Сюнике* [188, 256-258, 260-261; 189, 228-229, 231-232]. По словам Степаноса Орбеляна, в Сюнике, в Дзагедзоре и Елегеац Дзоре [188, 254, 258, 259-260; 189, 226-227, 229-230]¹⁴ были созданы и другие фрески, которые до нас не дошли, но их описание вместе с сохранившимися образцами позволяет заключить, что фресковая живопись здесь была достаточно развита.

Тот факт, что в упомянутых памятниках сохранилось не только живописное убранство апсид, но и частично декорация стен и купола молельного зала, дает возможность составить представление об иконографии большего количества сцен Ветхого и Нового Заветов. Также можно понять и восстановить систему декорации, сложившуюся в X веке и завершающую определенный период развития монументальной живописи [116; 41].

¹⁴ К этому списку памятников следует добавить еще один: древние настенные росписи (X век?), сохранившиеся на восточной стене, прилегающей к беме церкви монастыря Шатик, или Верхнего Нораванка, обнаруженные Т. Мкртчяном. См.: [173, 11, рис.4.].

В основе этой системы декорации лежит последовательность и параллелизм Ветхого и Нового Законов, преемственность Небесной и Земной Церквей. Такая программа основывалась на литургии и характере интерьера Армянской церкви. Внутреннее пространство воспринималось зрителем не в движении, что было характерно для западных базиликальных храмов, а при круговом движении взгляда, соответствующем крестово-купольной структуре здания, его круговому ритму. Эта программа также была иерархической, как и византийская система декорации [13]. Самые почитаемые фигуры изображались в алтаре, в несколько рядов, потому что верующий, входя в храм, сначала оказывается перед алтарем, в котором и перед которым совершается весь церковный обряд. Декорация апсиды рядами фигур, над которыми царил изображенный в конхе образ Христа, является для армянских памятников канонической, ее мы видим и в Ахтамаре, и в Татеве. *В конхе*, как и в VII в., преобладал образ «Христа во Славе». Изображения ветхозаветных Теофаний, столь характерные для VII в., исчезают. Однако некоторые элементы этих композиций сохраняются (*Ахтамар*) и в последующих памятниках, словно, намекают, что образ Христа происходит из сцен Божоявлений. *На полукруглой стене алтаря* в нисходящем порядке представлены *изображения пророков (Татев), апостолов (Ахтамар, Татев и другие фрески Сюника) и Отцов церкви*. Такое распределение фигур в декорации апсиды подтверждает тот факт, что для Востока и Запада существовала общая схема изображения Христа в конхе, сохранившаяся на Западе и в восточнохристианских странах, но изменившаяся в византийской столичной системе декорации, где, начиная с X века, образ Христа «поднимается» в купол [13; 14; 51, 285].

Богоматерь вместе с Иоанном Крестителем появляется в композиции *Деисиса*: в Ахтамаре – по обе стороны от Христа в конхе, а в Татеве в ряду апостолов по обе стороны от окна апсиды, протянув руки ко Христу, изображенному в конхе. Богоматерь изображена и в евангельских сценах, представленных на стенах молитвенного зала.

В центре купола, видимо, был изображен Крест или Прославление Креста или *Вознесение Креста* [116; 144, 2; 44, 70]. У основания купола и между окнами барабана в Ахтамаре расположены *сцены из книги Бытия*, изображающие историю Адама и Евы. Ахтамар – единственный

средневековый памятник на христианском Востоке, где иллюстрирован ветхозаветный цикл.

Стены церквей с X в. покрывались евангельскими сценами. Фрески располагались сверху вниз горизонтальными рядами, отделенными друг от друга декоративными полосами. Это позволяло расположить сцены в хронологическом порядке и соответствовало центрическому характеру интерьера. В Татеве они представляют собой отдельные сцены евангельского цикла (на северной стене находилось Рождество, от которого сохранились Омовение младенца и Благовестие пастухам). В Ахтамаре изображен развитый евангельский цикл с большим количеством иллюстрированных сцен (около 30). Они относятся к земной жизни и Воскресению Иисуса. Здесь христологический цикл разбит на три регистра, начинаясь сверху южной экседры и продолжаясь вдоль западной и северной экседр, слева направо, по часовой стрелке. Узкие поверхности столбов и других передающих частей конструкции были заняты фигурами святых и орнаментами, роль которых в X в., как и в VII в., велика.

Ахтамар и Васпуракан

Церковь Святого Креста на острове Ахтамар была построена в 915-921 гг. архитектором Мануилом как дворцовая церковь царя Гагика Арцруни [15]¹⁵. Это тетраконх с трехчетвертными нишами в углах, с крестово-купольной объемно-пространственной композицией. Церковь была расписана, как уже было сказано, регистрами, полностью, в соответствии с евангельской хронологической последовательностью (за единственным исключением), по описанной выше системе декорации армянских церквей. Сцены следуют одна за другой, без рамок. У южной стены располагалась царская ложа, откуда царю открывалось все внутреннее пространство церкви с росписями. В части ложи в двух поясах южной экседры изображений не было. Наличие царской ложи первый пример в восточнохристианском мире, позже она появилась в византийских памятниках на Сицилии, в частности в Палатинской капелле в Палермо, в которой располагалась королевская ложа Вильгельма I (1154-

¹⁵ Армянский перевод см.: [184].

1166) [137, 148]. Росписи Ахтамара выполнены в том же стиле, что и скульптурный убор, украшающий церковь снаружи, и являются произведениями единой художественной школы [185, 103].

В отличие от фресок VII века, дошедших до нас в крайне плохой сохранности, фрески и скульптура Ахтамара сохранились практически полностью как единый художественный ансамбль и, если принять во внимание тот факт, что в восточнохристианском мире нет столь древнего (до XI в.) подобного целостного комплекса, то росписи и настенная скульптура Ахтамара приобретают уникальное значение для истории христианского искусства.

Столь же уникальными для X в. являются *ветхозаветные сцены*, изображенные у основания купола и между окнами барабана, в которых представлен *цикл Сотворения мира, в частности история Адама и Евы. Последняя начинается со входа Адама в Рай и завершается изгнанием Адама и Евы из Рая*. Сохранились сцены Сотворение Адама, Адам в Эдемском саду, сотворение Евы, обращение (благословение) Творца к Адаму и Еве (Бытие 1, 28), Упрек Бога скрывающимся Адаму и Еве, Изгнание их из Рая, херувим, охраняющий Рай с огненным мечом. Из цикла не сохранилась сцена Грехопадения, предшествующая сцене Упрека.

Утеряна *роспись купола*, фреска которого, судя по всему, изображала *Вознесение Креста, как оно встречается в Тайке и Грузии, Сирии и Палестине*, которые, как и Васпуракан, были верны начальным христианским традициям [68, 183]. Не сохранились также изображения в конхах трех экседр.

В главной алтарной арсиде церкви в порядке сверху вниз, согласно упомянутой выше системе декорации Армянской Церкви, рядами изображены: *Крест, которому был посвящен храм, восседающий на престоле Христос в композиции Деисиса, 12 апостолов, из которых сохранилось шесть, и епископы – Отцы церкви – в нижнем ряду*. Изображения апостолов – самые монументальные фигуры во всей декорации ахтамарской церкви.

Стены, пилястры и ниши церкви были покрыты *евангельским циклом*, продолжавшимся от южной апсиды до северной. *Иконография* сцен характеризуется связью с иконографией *раннехристианского периода*, что было естественным после длительного периода арабского влады-

чества, периода, когда иконические изображения были запрещены. Исследователи отмечают следующие сцены: из цикла *Детство Христа* – Благовещение, Встреча Марии и Елизаветы, Рождество, Сретение, Сон Иосифа, Бегство в Египет, Избиение детей. Из цикла *Общественное служение и Чудеса Христа* – Крещение, Преображение, Свадьба в Кане, Исцеление слепого, Воскрешение Лазаря, Вход в Иерусалим, Помазание Христа в Вифании, Омовение ног. Из *Страстного цикла* Христа – Суд Пилата, Распятие. Из цикла *Воскресение и После Воскресения* – «Воскресение», представленное в двух сценах – «Жены мироносицы у Гроба Господня» и «Сошествие во ад», далее «Явление Христа святым женам» (по Н. Тьерри), «Явление апостолам», Вознесение, Сошествие св. Духа, Неверие Фомы и Второе пришествие Христа.

Сирарпи Тер-Нерсисян предполагает также наличие сцены «*Успение Богородицы*» перед последней сценой, судя по остаткам изображений двух зданий. Она также считает, что в сцене Явления Христа Святым женам среди женщин изображена только Мария Магдалина, а *вторая фигура*, по-видимому, *была изображением заказчика царя Гагика*, в пользу чего говорят буквы «Г А Г», сохранившиеся от имени данного образа. Если догадка Сирарпи Тер-Нерсисян верна, то можно сказать, что *это самое раннее изображение донатора в армянской живописи*. Последний изображен прямо напротив царской ложи, переключаясь с барельефным портретом Гагика, подносящего модель храма Христу на западном фасаде церкви Св. Креста. Упомянутый выше ряд сцен, начинающийся в южной апсиде, переходит в западную апсиду, начиная со сцены Явления Христа апостолам до Неверия Фомы. Последнее расположено после Вознесения и Сошествия Св. Духа, хотя должно предшествовать им. Это было сделано с целью подчеркнуть сцены Вознесения и Сошествия Св. Духа, которые таким образом оказались прямо напротив главной апсиды. В северной апсиде, фактически, сохранилась только сцена Второго пришествия Христа, помещенная над южным входом. Перед нею была еще одна или две сцены, судя по уже «пустым» фрагментам штукатурки на стенах. Весь евангельский цикл отличается такими деталями быта и обстановки, которые ярко выражают восточный дух периода создания фресок.

Иконография сцен фресок Ахтамара, отчасти и стиль, свидетельствуют об удивительном долготии восточных раннехристианских традиций и тесной связи с сиро-палестинской культурой¹⁶. Художники, создавшие фрески, были глубоко сведущи в богатых традициях христианской иконографии, демонстрируя свободу выбора в этой обширной области, часто используя ранние, еще не канонизированные в Византии варианты. Подобные особенности ахтамарского цикла имеют свои параллели и на Западе. Это подтверждают изображения в рукописях и памятниках прикладного искусства эпохи Каролингов, выбор их сцен и иконографии¹⁷. Здесь очень мало общего с византийским столичным искусством X века, которое в то время отличалось реминисценциями античных форм и в котором царил «македонский ренессанс». Тем не менее сходство с византийским имеется, скажем, например, в изображении Деисиса, в фигурах епископов, в формах их облачения.

Одновременно здесь проявляется *новый «абстрактный» иерархический стиль*, с подчеркнутой условной линейностью, который с этого времени начал утверждаться в духовном искусстве всего христианского мира. Персонажи недвижны, иератичны и фронтальны, погружены в себя, созерцательны, миндалевидные выразительные глаза устремлены в вечность, живя в нереальном мире и с ощущением нереальности [184, 115]. Более развитое отражение этого стиля характерно и для миниатюр 989 года Эчмиадзинского Евангелия. Здесь заметны определенные параллели с более ранними и современными памятниками той же Сирии и Палестины.

Фрески и рельефы Ахтамара с их богатой программой иллюстрирования и роскошным декором свидетельствуют о *величайшем подъеме армянского искусства в X веке*.

Фрески дворца царя Гагика, расположенного недалеко от храма Ахтамар, также относятся к X веку. По данным Товмы Арцруни и Анонима,

¹⁶ Сирарпи Тер-Нерсисян связывает эту иконографию с фресками каппадокийских часовен, самые ранние образцы которых датируются X в.

¹⁷ В частности, выбор сцен и иконография ветхозаветной серии имеют прямые параллели, но не повторения, с миниатюрами каролингской Турской школы IX века и оттоновского периода X–XI веков, в изображениях бронзовых дверей Хильдесхаймской школы и прикладных памятников. См.: [7, 55, 60, 147-149].

дворец имел позолоченные купола, великолепные фрески с изображениями царя, сидящего на золотом троне в окружении юношей, сцен охоты и пиршества, театральных игр и состязаний (мечников и борцов), зверей, в том числе львов и им подобных, птиц, музыкантов, гусанов и танцовщиц [159, 298; 175, 22-32]. По описаниям, они *напоминали настенную скульптуру Ахтамара*.

В X веке были созданы *фрески монастыря Святого Акопа в Капуткохе Рштуника*, которые были уничтожены турецкими властями, но изучены усилиями Тьерри [61, 543]. На южной стене они видели следующие *евангельские сцены*: Благовещение, Встречу Марии и Елизаветы, Благовестие пастухам, Сон Иосифа, Бегство в Египет и портреты заказчиков, принадлежащих династии Арцруни, с тем же восточным тюрбаном на голове, с которым царь Гагик высечен в рельефах Ахтамара. Стиль изображений также близок фрескам Ахтамара.

Татев и Сюник

Следующим крупным памятником настенной живописи X века является *роспись церкви Погос-Петрос Татевского монастыря*, о которой сообщает Сюникский митрополит Степанос Орбелян в труде «История области Сисакан» [188, 184, 224-228 (225), 253-254, 256-257; 189, 206-209, 228-229]. Церковь построена в 895-906 годах епископом Иоаннесом как епископальная церковь Сюника. В основании последнего захоронены святые мощи «первоапостолов Петра и Павла», над которыми возвышаются восточные парные столпы церкви [189]¹⁸. По приказу следующего епископа Сюника Акопа Двинечи церковь Погос-Петрос полностью *была покрыта фресками, торжественно освященными в 930 году*. Самое интересное, что для украшения церкви «этот Акоп повелел пригласить художников и “зорохов”, что означает иконописец, из далекой страны *(на)рода*¹⁹ *франков*; и лучезарное помещение богообитаемого храма

¹⁸ [189, 207-208]. Пётр и Павел мученически умерли в Риме, во времена правления императора Нерона, и были похоронены в одной и той же гробнице на вершине Ватикана, поэтому их мощи, должно быть, были привезены из Италии, из Рима. Это позволяет сделать вывод, что Татевский монастырь имел связи с Италией.

¹⁹ В древнеармянском языке использовано слово «шқրիշ».

с огромными неисчислимыми расходами повелел украсить весь – сверху донизу; и велел изобразить напротив божественного алтаря, наверху, образ Спасителя, грозного вида, в мандорле, на арке; а ниже, вокруг алтаря – пророков, апостолов и патриархов во всем величии и естестве. И все вокруг сплошь украсил так, что у смотрящих на это слепило глаза; казалось, что это не создание из красок и оттенков, а все живое, и зрители устрашались и проникались почтением к образам. И сделано было это в 379 (+551=930) году армянского летоисчисления» [189, 228-229]²⁰. Это обстоятельство делает фрески Татева важными не только для армянского, но и для западноевропейского средневекового искусства.

Судьба фресок Татева сложилась трагично, они были повреждены двумя сильнейшими землетрясениями 1138 и 1931 годов. Но еще более жестоко обошлись с ними люди. До 1988 года церковь стояла без купола, со смещенной кладкой стен. В 1974 году фрески были закреплены и частично реставрированы сотрудниками спец-научно-производственной мастерской по реставрации памятников при Госстрое АрмССР под руководством Р. А. Арутюняна. Но в результате начавшейся в 1987 году реставрации храма (под руководством архитекторов А. Бадишьяна и А. Ананяна), вследствие переложения стен, фрески фактически погибли, «исчезли». Видны только их тени. Безвозвратно утеряны небольшие кусочки грунта в разных частях западной стены, следы росписи на которых вместе с сохранившимися фрагментами позволяли мысленно восстановить детали композиции «Страшного Суда». Исходя из этой реальности, мы попытаемся восстановить картину и состояние фресок Татева, которые были характерны для них в середине 70-х годов²¹ XX века, с учетом работ Лидии Дурново [87, 144-148] и исследования Ж.-М. и Н. Тьерри

²⁰ В средние века термином «Франк» армяне называли европейцев (встречается в написании: ֆրանկ, ֆրանկ, ֆրանկ և ֆրանկր). Этимология слова поясняется в двухтомном «Новом словаре древнеармянского языка» (Венеция, 1837, переиздание: Ереван, 1981, с. 962, 1057) как название немцев, галлов (французов), латинян и римлян. Оно соответствует значению, принятому в историографии как название германо-франкских племен и их потомков. Последние создали государство Меровингов, затем Каролингскую империю Карла Великого. Их потомков немцев, французов и итальянцев также называли франками. См.: [110, 301-302].

²¹ Занимаясь изучением татевских росписей с конца 60х гг. XX века вплоть до наших дней, мы накопили довольно большой материал: образцы грунта с остатками

[64]²². Тьерри связывают авторов татевских фресок с каролингской традицией и знаменитой немецкой школой Райхенау оттоновского периода и находят, что они работали с местными помощниками.

Росписи выполнены в технике фрески, натуральными минеральными красками, на тонком (3-5 мм) двухслойном гипсовом грунте. Эта техника была характерна для армянских фресок VII века и указывает на то, что над фресками наряду с франкскими мастерами работали местные мастера²³.

В конхе апсиды от Христа во Славе сохранились часть мандорлы и нижняя часть стоп Христа. На стене апсиды, под Христом, в нисходящем

росписей, которые исследовали в московском институте реставрации «ВНИИР»; архивные и музейные фотографии; черно-белые фотографии до реставрации 1974 г. и после нее; цветные слайды росписей после реставрации 1974 г., фотографии росписей в современном состоянии. За эти годы мы опубликовали ряд статей и докладов, в которых освещаются различные аспекты татевских росписей, в том числе вопросы участия местных армянских художников и роли заказчика епископа Акопа. Часть нашего материала, в том числе сравнительного, мы продемонстрировали в докладе на армяно-итальянской конференции в Ереване в 2005 г. (его опубликовал старейший армянский периодический сборник «Базмавеп»), в 2008 г. на конференции, посвященной 1100-летию Татева, на 23 всемирном конгрессе византинистов в Белграде в 2016 г. См.: Манукян С. (Մանուկյան Ս.): *Фрески в Татевском монастыре* // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1975, М., 1976, с. 131-137; *Армянская живопись X века* // II республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван, 1976, с. 151-152; *Армянские фрески X века в общехристианской системе храмовой росписи* // III республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван, 1977, с. 138-139; *О тенденции архаизации в армянской живописи X века* // Научные сообщения. Гос. Музей народов Востока. Выпуск X. Москва, 1978, с. 38-47; *Сложение системы росписей армянского храма* // II Международный симпозиум по армянскому искусству. Сборник докладов. Том III. Ереван, 1978, с. 173-181; *О фресках Татевского монастыря* // IV республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван, 1979, с. 229-230; *О сцене Омовения младенца*, «Հայկական արվեստ», №2, Երևան, ՀՀ ԳԱ, 1984, էջ 63-65 + արտ.; *Տաթևի վանք*, «Բրիտանիյա Հայաստան». Հանրագիտարան, Երևան, 2002, էջ 994-998; Մանուկյան Ս., *Տաթևի որմնանկարները (930 թ.) եւ արեւմտաբյուզանդական վաղմիջնադարեան արվեստը*, «Բազմալեզու», 2006, 1-4, էջ 293-311 + 11 նկ., Манукян Сейрануш, *Фрески Татева (930г.)* // Անտան Ծննդոց, 2015, էջ՝ 296-325, 25 արտ.:

²² Это первое большое и глубокое исследование фресок Татева, в контексте восточного и западного средневекового искусства.

²³ До недавнего времени считалось, что в армянских настенных росписях VII века используется известковый грунт, однако исследование настенных росписей Аруча и Ламбата итальянскими реставраторами показало, что в них, как и в Татеве, использовался также гипс.

порядке изображены *три яруса: пророков, апостолов в полный рост, патриархов – отцов церкви, по грудь*. В 1970-е годы последних трудно было распознать, но на старых фотографиях и сделанных нами слайдах видно, что это были отцы Армянской церкви в типичных остроконечных черных клобуках²⁴. Представленные среди апостолов, *с двух сторон окна, Богоматерь и Иоанн Креститель*, оба в молитвенном обращении, вместе с Христом в конхе образуют композицию *Деусиса*. В то же время образы Христа, Богоматери и апостолов образуют сцену *Вознесения Христова*, которая была характерна для алтарной декорации армянских фресок VII века и растворилась в новой иерархической символической системе, сложившейся в X веке. Это совпадает с восточнохристианской и западноевропейской программой росписи, согласно которой в конхе также размещалось изображение Христа и Дева Мария была включена в ряд апостолов.

Ганс Шраде, известный немецкий исследователь средневекового искусства, пишет, что для западноевропейской алтарной композиции того же периода характерна *стоящая фигура Христа в конхе, как это видно в Шалье(рес)* (XI в., недалеко от Муатье), *Галльяно (1007, Северная Италия)*, *Мюстайре (IX в., Альпы)* и уже в *Сант-Косьма-э-Дамиано (526-530 гг. н. э., Рим)* [52]. *Фигуры пророков и апостолов представлены под арками*. Эта иконография формируется в раннехристианском искусстве, но как элемент монументальных росписей впоследствии стала характерна для Запада²⁵, для каролингских фресок IX века в Мюстайре, Трире, Маллсе и Шалье(рес). *К алтарной композиции Татева ближе всего изображения в апсиде в Шалье(рес)*²⁶: апостолы под декоративными арками, с Книгой в руке, другая рука в положении, аналогичном рукам фигур в апсиде Татева. Как и в Татеве, фигуры на фресках Шалье(рес)

²⁴ Лидия Дурново предположила, что эти полуфигуры, отделенные друг от друга завесами, были реставрированы (переписаны) во времена Григора Татеваци, в конце XIV – начале XV века. См.: [87, 144].

²⁵ Изображение святых под арками встречается также в IX–X веках в армянских и византийских рельефах и миниатюрах. Однако в монументальной живописи оно не встречается. Этот мотив можно увидеть в архаичных фресках Кападокии.

²⁶ Фрески Шалье(рес) считаются произведением мастеров немецкой школы Райхенау. См. [10, 72].

смотрят вверх и их ряд отделен от Христа в конхе богато украшенным поясом.

Наличие *Деусиса в трехъярусной композиции* апсиды вполне типично для настенных росписей *Каппадокии и Грузии XI века* [63, 15-22]. Очевидно, что его истоки берут свое начало в более раннем христианском искусстве, одним из подобных ранних примеров является версия Татева. Как уже упоминалось, Степанос Орбелян сообщает также о фресках нескольких других церквей, имевших подобное Татеву алтарное убранство – в Дзагедзоре, Елегяц Дзоре и *Гндеванке* [188, 254, 258, 259-260; 189]²⁷. Мы думаем, что *система и программа росписи Татева была продиктована мастеру или мастерам заказчиком Аконом*. Вышеупомянутые особенности системы росписи алтаря приближают иконографию татевских фресок к восточно- и западноевропейским традициям, сохранявшим связь с раннехристианским искусством.

На северной стене церкви находились сцены *Омовения Младенца и Благовестия пастухам* из композиции Рождества. «Реалистическая» иконография Омовения Младенца татевской росписи, изображающая момент пробы воды для купания служанкой-повитухой Саломеей, держащей на коленях Младенца Иисуса, была типичной для восточнохристианских памятников, хотя она встречается и на Западе. В том числе в каролингском искусстве [64, 204]. На наш взгляд, версия Татева является наиболее ранним образцом «реалистической» иконографии²⁸. Следует отметить, что справа от головы Саломеи хорошо видна буква «М», буква перед ней не читается. Слева от головы тоже были буквы, ныне стершиеся. Нимб вокруг головы Саломеи, который начали изображать с XII–XIII века, и ряд других особенностей сцены Омовения свидетельствуют о том, что рассматриваемая сцена реставрирована в промежутке времени с 1274 года (когда был восстановлен купол, разрушенный землетрясением 1138 года) до середины XIV в. [112]²⁹.

²⁷ В пер. на совр. арм. яз. [189, 226-227, 229-230, 231-232]. Фрески были и в Воротнаванке, в трехапсидной церкви Сурб Карапет 1006г., о которой упоминала еще Л. Дурново. Очень красивый небольшой фрагмент, сохранившийся в северной апсиде, отреставрированный в 2011 г. Кристин Ламуре, изображает звездное голубое небо в круге с ангелом в центре. Датируется XI или XIII веком.

²⁸ В отличие от «символической» иконографии, в которой Христос изображен как при Крещении.

²⁹ Здесь также подробно анализируются иконографические варианты сцены и особенности избранного варианта.

Сцена Благовестия пастухам, которая изображает трех пастухов, слушающих от ангелов весть о рождении Господа, *наиболее близка образцам известных западных посткарولينгских рукописей, «Псалтири Одберда» и знаменитого «Бамбергского Апокалипсиса»*³⁰.

Западные черты особенно характерны для грандиозной композиции Страшного суда на западной стене, которая представляет Второе пришествие Христа: еще нет Суда и нет разделения праведников и грешников, Рая и Ада. Композиция имела двухъярусное построение. Наверху был Небесный Суд: огромных размеров Христос-Судья во Славе был окружен апостолами, из них Павел справа и Петр слева были выделены размерами, как апостолы, которым был посвящен храм. Под величественным, украшенным камнями тронном Христа, в центре композиции, были изображены книги Жизни из «Откровения Иоанна» (20, 12), по которым предстояло судить мертвых. Две большие фигуры ангелов по обе стороны книг разворачивают свитки с текстом Апокалипсиса – «Откровения Иоанна». Сохранился текст правого ангела: «время судить мертвых» (11, 18)³¹. По одну сторону от ангелов видна крона «Райского Древа», по другую – «Река Ада», которая здесь не огненная, как река ада, а синяя, как «Вода Жизни» из «Откровения» (22, 1). Все пространство между ангелами и краями западной стены и вся нижняя часть композиции были покрыты изображениями воскресающих мертвых, восстающих из гробов на Суд при Втором пришествии Христа. В центре среди воскресающих были и Адам и Ева, протянувшие руки ко Христу. Рядом с головой Адама была надпись «Адам праотец», которая ясно видна на документальной копии и реконструкции сцены»³².

³⁰ Псалтирь Одберта, конец X века, Булонь, Bibl. mun., ms. 20, ф. 58r, см.: **J. Porcher**, *op. cit.*, pl. VII. Бамбергский апокалипсис, около 1000 г., Staatsbibl., Ms. 140 (A. II. 42), ф. 63 v. Очень близкий пример есть в Книге евангельских чтений Генриха II той же школы. München, Bayer. Staatsbibl., Clm. 4452, f. 8v.

³¹ Большинство армянских надписей было расшифровано и прочитано для Тьерри Сирарпи Тер-Нерсесян, которая является также автором блестящего анализа сцены Страшного Суда, см. [17, 93-96].

³² В 1950-е годы группа художников под руководством Л. Дурново, в том числе Э. Корхмазян, создала документальные копии фресок и схематические реконструкции фресок западной и северной стен Татева, которые сейчас экспонируются в Национальной галерее Армении.

Даже несмотря на плохое состояние фресок Татева после нескольких сильнейших землетрясений, сцена Страшного Суда (в 60-70-е гг. прошлого века) оставляла неизгладимое впечатление.

Иконография сцены с фигурами воскресающих мертвых объединяет и согласовывает текст Евангелия от Матфея (24, 30-31) с предсказанием Второго пришествия Христа и текст «Откровения» с предсказанием Страшного Суда, что было характерно для западной латинской иконографии. В целом живописные и скульптурные образцы западноевропейского искусства IX–XI веков активно развивали тему Апокалипсиса и Страшного суда. По сравнению с каролингскими фресками Мюстайра IX века и миниатюрами ок. 1000 г. «Бамбергского апокалипсиса» и «Евангельских чтений Генриха II» школы Райхенау оттоновского периода, татевские фрески 930 года представляют собой самый ранний и наиболее полный монументальный образец западного Второго пришествия и Страшного Суда. Византийская столичная система X века предпочитала изображать Деисис вместо Страшного Суда. А во фресках Ахтамара иконография сцены Страшного суда представляла собой прообраз византийской, восточнохристианской редакции.

Во фресках Татева ярко выражены такие стилистические особенности, которые необычны для армянского искусства [87, 148] и характерны для посткаролингского искусства X века и римского IX века. Среди них мягкая тональная живопись с преобладанием голубого и белого цветов, дугообразный, «согбенный» силуэт фигур (центральных ангелов на западной стене), родственные каролингским фрескам и миниатюрам IX века и фрескам нижней церкви Сан-Клементе в Риме [110, 315, илл. 4, 9, 10]. Выразительность образов, беспокойные формы, сложные позы фигур, жесты, концентрирующие в себе душевное состояние персонажей, «вытянутость» и преувеличенная разномасштабность образов связаны с формирующимся общеевропейским романским стилем³³.

Степанос Орбелян упоминает также *фрески* соседнего с Татевом *Гндеванка*, которые были созданы стараниями княгини Софи (сестры епископа Акопа и жены князя Смбата) и выполнены «руководителем работ», художником *Егише-иереем* [188, 256]. Из этих сведений следует,

³³ Список этих черт стиля можно продолжить. Подробный анализ стиля см.: [64, 210-234; 110, 314-317].

что Степанос Орбелян четко различал национальность авторов фресок в Татеве и Гндеванке, показывая, что в Татеве работали художники «франкского» происхождения, а в Гндеванке – армянин Егише.

Орбелян относит постройку *Гндеванка* и создание его фресок к 936 году, в то время как, согласно надписи Егише на колокольне монастыря, это было сделано в 931 году. Судя по всему, здесь указаны начало и конец работ. Увы, из фресок Гндеванка ныне едва вырисовывается *незначительный фрагмент ног Спасителя на мандорле из композиции Христа во Славе в конхе*. Изображение Богоматери в тунике с большим вырезом на груди над входом в угловой придел, несомненно, является более поздним добавлением XVII–XVIII веков.

Хотя фрески X века, как Ахтамара, так и Татева, имеют различную ориентацию с точки зрения иконографии и художественного языка, их объединяет некая общая тенденция, а именно обращение к классическим для средневековья христианским памятникам периода VI–VII веков (правда, разным), обнаруживая множество точек соприкосновения с ними [113]. В качестве такого примера упомянем образ правого ангела в сцене Страшного суда на западной стене Татева, а также образ нижнего из ангелов в сцене Благовестия пастухов, внутреннее совершенство которых выражается во внешней физической красоте. Они словно возрождают образы архангелов Гавриила и Михаила из знаменитой алтарной мозаики церкви Панагии Ангелоктисты VII века в селе Кити на Кипре. Таким образом, армянские фрески X века некоторыми своими чертами соответствуют средневековым «малым ренессансам» [48], один из которых был характерен для искусства X века как в Византии, так и на Западе.

Художественный язык росписей Татева, самобытная иконография и в определенной степени классический дух не имеют аналогов в армянском искусстве и объединяются с итальянскими памятниками IX–X веков, несущими как каролингскую, так и классическую традиции VI–VII вв. Исторически связи между Арменией и Италией были более древними и продолжительными, чем с любой другой западноевропейской страной и народом. И если Сюник еще до IX века имел связи с Италией, откуда мощи Святых Павла и Петра³⁴ были привезены в Армению и захоронены

³⁴ См. ссылку 19.

в Татевском монастыре, то более вероятно, что епископ Акоп пригласил художников из Италии. Известно, что в X веке Италия была ареной войн и итальянские художники, за неимением работы на родине, искали ее за рубежом, и не исключено, что некоторые из них могли получить заказ в Армении, в Татеве [171, 110, 317].

Известно, что в X–XI веках армянские художники также работали за пределами Армении. Настенные росписи скальной церкви №7 монастыря Саберееби в Грузии, граничащей с Арменией, созданы армянами-халкидонитами и датируются второй четвертью X века [61, 125, 385; 163, 132, 145–146]. Известно также, что в Египте, в окрестностях Сохага, фрески коптского Белого монастыря Ана Шенуте, имеющие армянские надписи, созданы в конце XI века руками армянского художника и писца Теодора из Кесуна [61, 125, 385].

Заслуживает упоминания ряд памятников в Высокой Армении и Каппадокии, здесь формируется отдельное художественное направление, близкое к каппадокийским восточнохристианским греческим памятникам, но имеющее свои особенности. Можно упомянуть фрески трехконховой церкви в Тиле, провинция Екелеац, датируемые началом XI века [61, 176, fig. 70]. Сохранились изображения святых, Благовещения, Встречи Марии и Елизаветы, а также портреты святых Саргиса и Вакха, Константина и Елены, последние были приняты в программе византийских росписей. Изображения сопровождаются греческими надписями, так как они халкидонитские. Стиль, для которого характерны синий фон, многослойная роспись, черный контур, является восточнохристианским и отличается от константинопольского стиля того времени. Персонажи наделены восточной выразительностью, большими, подчеркнутыми линией армянскими глазами, восточной формой лиц.

Присутствие армянских художников в Каппадокии в IX–XI веках было очень значительным, однако оно до сих пор должным образом не исследовано. Ряд каппадокийских фресок пещерных церквей Св. Евстафия, Тавшанлы Килисе, Баллик Килисе, Ихлары, Чемлекчи Килисе и особенно Чаушина 963–969 гг. (сохранилось изображение одного из заказчиков последнего, армянина Мелиаса (Млеха) Магистроса) связаны с художественной деятельностью армян и имеют армянские отличительные черты – надписи на армянском, или греческом языке с ошибками, иконо-

графические и стилистические особенности. Впервые вопрос об армянском влиянии в Каппадокии был поднят Г. де Жерфанионом, его в своих исследованиях продолжили Ж. Лафонтен-Дозонь и М. Рестле [31; 36; 49; 103]³⁵, и они нуждаются в серьезном продолжении.

Фресковая живопись XIII века и искусство армян-халкидонитов

С середины XI века нашествие тюрок-сельджуков прервало последовательное развитие армянского искусства. Новый подъём культуры начинается в XIII веке, во времена правления князей Захаридов, в северо-восточной части Армении, которая благодаря совместным грузино-армянским войскам освобождается от тюрок-сельджуков, и в этой части³⁶ возрождается армянская государственность. Ани снова становится центром Армении. Армянские правители этого региона, князья Захариды (после Закаре амирспасалара, умершего в 1212 г.), были в основном халкидонитами. Часть армянского населения также принимает халкидонитство – православие. Многие монастыри переходят к халкидонитам. Все это способствует небывалому подъёму здесь монументальной живописи (как мы уже отмечали, для халкидонитского храма стенопись была обязательной), ее сближению с византийской и грузинской настенной живописью. Католикос Гарегин Овсепян оценивает фрески этого периода как результат армяно-грузинского сближения [178, 12-13]. Этим объясняется наличие наряду с армянскими надписей на грузинском и греческом языках в живописном убранстве церкви захаридского периода конца XII–XIII веков. Фрески в это время зачастую создавались артелями армянских, грузинских и греческих мастеров. Однако грузинские или греческие надписи не всегда свидетельствуют о грузинских или греческих художниках, они были просто свидетельством халкидонитства – православия [124; 107]. Таким образом, в армянском искусстве появляется

³⁵ В последней статье можно найти подробные ссылки к данному вопросу. О каппадокийском материале см. также: **Thierry N. et M.,** *Nouvelles Églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dagi.* Paris, 1963.

³⁶ Эта часть Армении приобретает статус особого государственного образования под эгидой Грузинского царства.

новое направление: искусство армян-халкидонитов [119³⁷; 117; 118; 125; 104; 81]³⁸. Оно соединило традиции православного церковного искусства (особенно византийского, которое воспринималось как искусство Вселенской Соборной церкви) с местными иконографическими, образными и стилистическими особенностями, став новым художественным явлением. В некотором отношении программа декорации армян-халкидонитов была оригинальна, в нее включаются образы новых святых, лиц и сюжетов, чаще всего связанных с деятельностью Григория Просветителя, который символизировал Вселенскую Церковь, первоначальное единство и православие Церкви, наследницей которой себя считали армяне-халкидониты.

Росписи Ахталы

Шедевром искусства армян-халкидонитов являются *фрески церкви Пресвятой Богородицы монастыря в Ахтале, датируемые началом XIII века, 1205-1216 гг.* [105; 106; 107; 38]. Заказчиком был халкидонит атабек Иванэ Еркайнабазук Мхаргрдзели (Длиннорукий). Хорошая сохранность росписи позволяет в полной мере оценить ее «столичный характер» и поставить фрески в ряд современных ей памятников.

Колорит большей части фресок характеризуется выбором густых с добавлением белого напряженных цветосочетаний на «глубоком» синем фоне, лазурь которого завораживает своей интенсивностью [61, 207]. Для стиля наиболее видимых фрагментов характерна подчеркнутая выразительность поз, жестов и движений, свойственная «позднекомниновскому маньеризму»³⁹. Стилизованные, множественные, веерообразно расходящиеся складки моделируют объемные вытянутые формы и создают своеобразное орнаментальное обрамление для них. Для задних планов актив-

³⁷ Есть переиздание 1995 года под редакцией П. Мурадяна. Армянский перевод см.: Մամ Նիկողայնու, «Արքայուն». քրիստոնյաների մոնղոլերեն անվանունը հայ քաղկեդոնականների խնդրի առնչությամբ, խմբ. է. Շիրինյան. Երևան, 2016, էջ 1-102.

³⁸ Культурная деятельность армян-халкидонитов рассматривается в произведениях этих же авторов и в других работах, посвященных конкретным памятникам.

³⁹ Особенно к «динамическому» или «экспрессивному» направлению «позднекомниновского маньеризма» пограничного периода XII–XIII веков. См.: [107] и указанный им на с. 186 [46].

но используются архитектура и пейзаж. Вдохновенность и выразительность образов характеризуют *торжественный стиль этого памятника, более монументального, чем современные ему византийские образцы. Этот стиль по-своему перекликается с царственным стилем монументальных миниатюр Евангелия Могни XI века* [87, 153]. Монументальность некоторых фрагментов и фигур *приближается к стилю «искусства около 1200 года»⁴⁰, приходящего на смену «позднекомниновскому маньеризму».*

Программа росписи Ахталы с некоторыми особенностями продолжает развитую византийскую систему храмового убранства с изображением *Христа в куполе. В конхе* алтаря изображена монументальная *Богоматерь с Младенцем*, восседающая на престоле, *под ней*, в апсиде, *Евхаристия*, *ниже в два ряда святители – Отцы Церкви*. Среди последних – *Григорий Просветитель и Папа Св. Сильвестр Римский*, образы которых характерны для всех армяно-халкидонитских памятников. Присутствие образа Св. Сильвестра, как и других западных Отцов Церкви, объясняется идеями армян-халкидонитов о сближении и объединении церквей [107, 81-85; 125, 329-330].

В рукавах подкупольного креста храма помещены сцены, *подробно* представляющие *Детство Христа, служение Христа, Страсти и Воскресение*. Западная стена посвящена *Страшному Суду*, юго-западная часть храма – *циклам Иоанна Предтечи и Ильи Пророка, Успению Богоматери, Иисусу Навину, Святым и «Сорока мученикам»*, часть северной стены – *Богородичному циклу*. На парусах изображены *евангелисты*, на подкупольных арках – *праотцы*. «На столбах, в простенках, по аркам размещены изображения различных *святых* (в полный рост и по пояс), из которых особенно внушительны *столпники*» [87, 153]. Проникнутая развитой символикой программа росписи и выбор тем, включающий в себя как *христологический цикл*, так и *сюжеты Ветхого Завета*, становятся характерными для настенных росписей армян-халкидонитов, своей программой росписи Ахталы приобретают важное – формирующее, основополагающее – значение для искусства армян-халкидонитов.

Конечно, над фреской работали несколько мастеров, ведь декорируемая поверхность была большой. Среди них *главным и вторым худож-*

⁴⁰ [107, 187] и в примеч.15 ссылка на Джурича [21, 25-26].

никами⁴¹ были армяне, несомненно обучавшиеся в Византии [107]. Авторами росписи западной стены, вероятно, были выходцами из Грузии. Некоторые части западной и южной стен покрыты двухслойной росписью⁴². В целом роспись Ахталы оставляет впечатление блестящей, роскошной, торжественной живописи.

Фрески Ани

Ани, столица средневековой Армении и один из крупнейших культурных центров христианского Востока, был известен как *город «тысячи и одной церкви»* [2]. В первой трети XIII века, под властью Захаридов, Ани пережил свой второй расцвет. Это был большой восточный город, с великолепно развитой архитектурой, множеством церквей и монастырей, рукописных скрипториев и мастерских, город архитекторов, художников и музыкантов. Судя по следам штукатурки и живописного грунта, обнаруженным экспедициями Н. Марра в конце XIX – начале XX веков, в Ани было также создано большое число настенных росписей, составлявших неотъемлемую часть культуры города⁴³.

Увы, история оказалась наименее благоприятной именно к этому виду искусства Ани. Сегодня обнаружено всего 6 памятников Ани, покрытых фресками: *Анийский собор (989, 1001-1010 гг.)*, *Церковь Аbugамренц Св. Григория (до 994 г.)*, *Церковь Св. Спасителя (1035 г.)*, *Церковь Хачута (или Бахталек) (XII–XIII вв.)*, *Церковь Св. Григория Тиграна Оненца (1215 г.)* и *гробница Тиграна Оненца (до 1212 г.)* [161]. Несмотря на то, что упомянутые выше церкви были построены в разные периоды анийской культуры, в частности, в конце X – начале XI века, их фрески датируются XIII веком [58; 67; 155]. Отчасти это объясняется историческими событиями: захватом Ани тюрками-сельджуками в 1064 г. и правлением курдов-Шеддадидов с 1072 г., уничтожавших свидетельства

⁴¹ Сохранились их имена: Овсеп и Геворг.

⁴² Исчерпывающий анализ стилей и почерка мастеров см. [107, 178-230].

⁴³ См. [118, с.54, 60, 68, 69, 85, 86, 93, 97, 98, 100, 104, 105, 118]. Об этом прямо и косвенно свидетельствуют письма-отчеты Марра, опубликованные в различных выпусках журнала *Вестник общественных наук*, в которых Марр постоянно упоминает найденные фрагменты фресок и выражает беспокойство по поводу их сохранности. См.: [132].

христианского культа и символики [118, 120]. Тем не менее следы фресок более раннего времени сохранились, в частности, *во дворце цитадели Багратидов и в построенной в начале XI в. церкви Св. Геворга (Георгия) близлежащего к Ани монастыря Оромос*⁴⁴. Следует также отметить, что часть фресок Ани XIII века принадлежали конфессии Армянской Апостольской церкви, среди них наиболее самобытным памятником являются росписи церкви Св. Спасителя. А есть также росписи армян-халкидонитов, характерным образцом которых является роспись церкви Св. Григория Просветителя, построенной Тиграном Оненцем.

Захаридский период был вторым периодом расцвета Ани, характеризующийся богатством художественных традиций, сближением с культурой халкидонитов, что отчасти способствовало широкому распространению монументальной живописи.

Сохранность фресок перечисленных выше памятников различна. Если *в церкви Св. Григория Тиграна Оненца сохранилось почти все живописное убранство, кроме северной стены, то в церкви Аbugамренц Св. Григория о фресках напоминают лишь остатки штукатурки*. Несмотря на это, каждый фресковый памятник Ани со своей программой декорации, иконографией и стилем представляет редкий интерес для медиевистики, расширяя представления о путях развития восточнохристианского искусства.

Учитывая, что церкви Ани имеют различную объемно-пространственную композицию, программы фресок также были уникальными. Например, *во фресках XIII века полуразрушенной восьмигранной церкви Спасителя портреты сидящих за аналоем евангелистов изображены в конхах четырех апсид, что не имеет прецедентов*. Рядом с изображением евангелиста Матфея *сохранилось* редко встречающееся во фресках *колениопреклоненное изображение художника, автора росписи Саргиса Паршика с памятной надписью* [61, 486; 67, 71], в которой он просит евангелиста заступиться за него перед Христом. Портреты евангелистов по своим иконографическим особенностям близки к портретам евангелистов в армянских миниатюрах.

Образ «Спасителя во Славе» *изображен в конхе главной апсиды в окружении ангелов и тетраморфа*. По своей иконографии и символике он

⁴⁴ Согласно сведениям и фотографиям Карена Матевосяна.

несет в себе характеристики изображенных в конхах апсид VII века, а также в апсиде Ахтамара образов Христа с элементами сцен ветхозаветных Богоявлений. Указанные обстоятельства и (только) армянские надписи свидетельствуют, что рассматриваемая настенная роспись была чисто армянской и принадлежала последователям традиционной армяно-григорианской апостольской церкви, а не армянам-халкидонитам. Согласно Йозефу Стржиговскому [58. 298], *полукруглые стены ниш были покрыты сценами Рождества, Преображения, Тайной Вечери, Распятия и Сошествия Св. Духа*. Среди них под изображением евангелиста Матфея находилось *Сошествие во ад*. Еще во времена Стржиговского уже были стерты сцены под фигурами евангелистов Иоанна и Луки, которые, несомненно, должны были изображать другие сцены *евангельского цикла*. Арки над конхами были украшены *портретами святых в медальонах* [67, 71]. Несмотря на плохую сохранность фресок, затрудняющую рассмотрение *стиля*, Н. Тьерри приближает его к палеологовскому ренессансу [67, 71].

Спаситель был изображен и в конхе алтаря Анийского собора, где Н. Марр видел его «*Во Славе*» в окружении символов [82] евангелистов, в иконографии пророческих видений Богоявлений и Откровения Иоанна, также известных нам из VII века. Ниже, на стене апсиды, находилась *сцена Поклонения Кресту*.

От фресок раскопанной экспедицией Н. Марра в 1892-1893 гг. *церкви Бахталек Св. Григория* (имя Св. Григор подтверждено эпиграфикой) сохранились небольшие фрагменты [67; 117, 54]⁴⁵. На них изображены *Нерукотворный образ Христа в медальоне, Богоматерь, Григорий Просветитель и Григорий Нисский*⁴⁶, которые характеризуются «яркими красками», внутренней содержательностью образов и подчеркнутой выразительностью ликов, стилем, сходным с некоторыми росписями Ахталы, и красивыми армянскими надписями. Были также *фрагменты сцены Рождества*. Марр отмечал, что здесь были и *сцены из Ветхого Завета*,

⁴⁵ См. также Сычев Н.П., *Анийская церковь, раскопанная в 1892 году* // Христианский Восток, т.I (1912), с. 212-219.

⁴⁶ Об их перевозке в Россию Марр пишет в одном из своих писем-отчетов. Письма Н.Я. Марра...за 1892 г. // Вестник общественных наук, 1981, № 5, с. 100-110 (104-105, 105).

портреты армянских патриархов, в том числе изображение Григория Просветителя [117, 54]. Три фрагмента росписей церкви Бахталек в настоящее время находятся в Эрмитаже в Санкт-Петербурге [89].

Лучше всего сохранились фрески одного из самых известных памятников Ани – церкви Святого Григория Тиграна Оненца. Церковь была построена в 1215 году по заказу богатого горожанина Ани Тиграна Оненца, в честь которого и была названа церковь [117, 33-35, 85-86; 39, 13-20]. Фрески появились позже, после того как церковь была передана халкидонитам [28]. Существуют разные мнения относительно их датировки. По словам А. Каковкина, фрески церкви созданы на рубеже 1210-1220 годов, а фрески притвора и часовни созданы несколько позже, но до опустошительного нашествия монголов в 1236 году [94]. П. Мурадян полагает, что церковь Тиграна Оненца была передана халкидонитам в 1250-х годах, и именно в это время были поочередно созданы фрески церкви, притвора и часовни [121; 122]. Н. Тьерри датирует фрески церкви 1215 годом, а фрески притвора и часовни – концом XIII века [142; 61; 67; 93]. *Программа росписи близка к развитой византийской системе храмовой декорации, которой в основном следовали армяне-халкидониты, но имеет и свои особенности.* Образ Христа представлен дважды: в куполе и верхнем ряду барабана в сцене Вознесения и в конхе апсиды в композиции Деисиса, как и в других храмах Ани, сочетаясь с элементами иконографии видений Божоявления Иезекииля и Исаяи, Апокалипсиса. Фактически, иконография сохраняет программу росписи конхи апсиды VII века и является свидетельством армянскости этого фрескового ансамбля. В нижнем ряду барабана представлены пророки со свитками, Аарон и Моисей представлены держащими ковчег и кадильницу⁴⁷ как совершающие литургию (новшество!). В парусах изображены евангелисты. В алтаре – Евхаристия, как подтверждение принадлежности к константинопольской литургии, и Отцы церкви, в том числе Просветитель и Римский папа Св. Сильвестр. Наряду с ними представлены сыновья святого Григория Просветителя Аристакес и Вртанес Партевы (Парфяне). Эти изображения также являются свидетельством армянства, которое особенно подчеркивали армяне-халкидониты, считая себя последователями

⁴⁷Позднее эти образы, обогащенные архитектурной формой алтаря и и святылища, становятся сценой скинии или ковчего Завета). [93; 142, 4].

Просветителя [106, 80]⁴⁸. Самым уникальным во фресках является цикл *Григория Просветителя*, изображенный в западном крыле церкви, который не встречается ни в одном другом халкидонитском памятнике и доказывает, что фрески церкви Тиграна Оненца возникли в армянской среде [27]. Цикл из 18 сцен повествует об истории обращения Армении и Кавказа⁴⁹, включая образ святой Нино – одной из дев Рипсимид – как просветительницы Грузии, и еще раз подчеркивает верность армян-халкидонитов ранней Армянской Церкви. Пожалуй, уникальными являются и изображения сенмуров, представленные в медальонах северо-западного угла. Стены молельного зала покрыты развернутым христологическим рядом, завершающимся сценой Успения Богоматери. Простенки и пристенные пилоны посвящены изображениям святых. Иконография сцен и персонажей наделена многими новыми чертами. На наш взгляд, стиль фресок также является новым. Вопреки мнению Николь Тьерри, которая связывает стиль фресок церкви Тиграна Оненца исключительно с грузинскими памятниками, в частности, с фресками Кинцвиси [93; 142, 13], и считает их грузинскими, мы связываем его с так называемым стилем «искусства около 1200 года». Последний впервые проявился в 1208-1209 годах в Сербии, во фресках церкви Св. Богородицы в Студенице, созданных греческими художниками, и распространился по всему византийскому миру и дошел до Армении и Грузии. Этот стиль отказался от «позднекомниновского маньеризма» и стал трактовать художественные формы более естественно, просто, мягко и в то же время монументально⁵⁰. Отражения этого стиля и общие схемы декорации объединяют армяно-халкидонитские настенные росписи XIII века в единую художественную группу.

Другие фрески периода Захаридов

Живопись церкви Сурб Нишан (Св. Креста) монастыря Ахпат, созданная в X веке, затем переписанная в XIII и, частично, в XIV веке, в

⁴⁸ Этот вопрос исчерпывающе проанализирован также в [27].

⁴⁹ Марр отмечает, что этот цикл является сугубо армяно-халкидонитским по своей иконографии и представляет Григория Просветителя не только как просветителя армян, но и абхазов, грузин и аланов [116, 85-86].

⁵⁰ Зарождение этого стиля связано с мастерами столичной школы, которые после завоевания Константинополя латинянами осуществляли свою деятельность в разных местах и, особенно, в Сербии. См.: [58; 132; 133].

2019-2020 гг. была реставрирована [87, 149-152; 61, 208, 410, 534; 186]. Она близка программе росписи церкви Тиграна Оненца. И здесь, в конхе апсиды, представлен Деусис с элементами Богоявления (двумя шестикрылыми серафимами) пророков Иезекииля и Исайи (изображение главы Христа мы относим к X веку). Ниже, в первом верхнем ряду апсиды, расположены сцены из праздничного ряда: Благовещение, Рождество, Сретение и Крещение. Их изображение в алтаре – новшество⁵¹. Во втором ряду – Евхаристия, с дважды изображенным Христом, что было характерно для захаридского периода и, как мы помним, встречалось в армянских фресках VII века. В нижнем, третьем ряду – Отцы Церкви. На южной стене также располагались сцены из евангельского цикла, расположенные в четыре ряда и разделенные орнаментальными полосами. Прочитывались Сошествие во ад, Вознесение и Сошествие Св. Духа, которые подтвердились реставрацией. Надписи двуязычные: грузинские и армянские⁵², написанные одной рукой. П. Мурадян датирует их серединой XIII века [177, 194], следовательно, фрески также можно датировать этим временем. Здесь же на южной стене сохранился портрет сына атабека Садуна Арируни Хутлу Буги, написанный в начале XIV века (1303 [61, 208] или 1313 гг. [87, 152]) и рядом просматривается портрет самого Садуна. Оба портрета отличаются по стилю от фресок XIII века и исполнены в один живописный слой. Не сохранились росписи северной и западной стен. Монументальная живопись Ахпата, согласно Л. Дурново, имела активную цветовую гамму с преобладанием охры и темно-красных тонов на глубоком синем фоне.

Традиции настенной росписи рубежа XII–XIII веков представлены плохо сохранившимися настенными росписями монастыря Киранц [65; 144], также относящимися к искусству армян-халкидонитов. Для них характерна тонкая, артистичная живопись в восточном стиле, который

⁵¹ Почти в то же время или несколько позже сюжетные изображения в алтаре – поднимающий Крест Христос и чудеса Христовы – встречаются только в церкви Пресвятой Богородицы в Кинцвиси, и не в отдельном регистре, а совмещенные с Евхаристией, см. [141, 88-104; 28, 187-205].

⁵² Следует отметить, что Ахпатский монастырь никогда не был халкидонитским (см. [124, 332]), но был принужден амирспасаларом Захарией и его сыном Шахншахом принять некоторые редакционные изменения в протоколе обрядов и занять более толерантную позицию в церковных спорах середины XIII в. «Именно с тех лет в Ахпате появилась возможность писать фрески с грузинскими надписями», – [177, 193-194]. См. также [105, 276].

Н. Тьерри приближает к персидскому искусству. Хотя преобладающая часть изображений западной и южной стен, колонн и приделов не сохранилась, понятно, что система декорации была достаточно развитой и сложной и следовала византийской традиции, а не грузинской [126], и по своей идейной интерпретации *связана с программами росписи церковью Ахталы и Тиграна Оненца* [125, 19].

В куполе, окруженном четырьмя ангелами, согласно Н. Тьерри, было Вознесение Креста, согласно Лидии Дурново – Вознесение Христа. На восточной и западной сторонах купола в кругу ангелов напротив друг друга расположены *солнце и луна. В верхнем ряду барабана находилась сцена Вознесения с изображением Богоматери и апостолов, между окнами – пророки.* В нижней части барабана изображены *специально избранные сцены из Ветхого Завета*, что внове и подчеркивает их значение в изобразительной системе, среди них *Вознесение пророка Ильи (вспомним Ахталу), пророк Исая, Неопалимая купина* и несколько других сцен, которые (хотя расшифровываются по-разному [126, 56-57]) связаны с положением о двух естествах (природах) Христа, вокруг которого шли споры армян традиционной конфессии армяно-апостольской церкви и армян-халкидонитов. Ветхозаветные сцены отделены от пророков орнаментальным поясом. Как всегда, *на парусах были представлены четыре евангелиста.* В конхе алтаря была изображена *Богородица* в сопровождении архангелов, *под ней*, на полукруглой стене алтаря, рядами располагались *Евхаристия* и совершающие литургию *Отцы Церкви* со свитками в руках. В центре их было изображение *Нерукотворного образа* [125, 18; 126, 56], которое заметила Лидия Дурново. Он заменил иконографическую версию Христа-мелисмос *в центре этой сцены, называемой Литургией Святых Отцов.* На всех поверхностях стен молитвенного зала до сих пор сохранились «остатки» *великолепных декоративных поясов и евангельских сцен.* Среди них Лидия Дурново видела сцену *Свадьба в Кане Галилейской.*

Подобно фрескам церкви Тиграна Оненца, на южной стене церкви Киранц изображен *житийный цикл святой Нино*, просветительницы Грузии. Согласно последним исследованиям, *фрески были заказаны сыном Иванэ Еркайнабазука (Длиннорукого)-старшего* [125, 10; 126]. Этим фактом объясняется присутствие в этом памятнике цикла святой Нино.

Это также позволяет датировать фрески Киранца 30-40-ми годами XIII века [125; 126, 54]. *Благодаря своей сложной и оригинальной иконографической программе купольной части, затрагивающей вопрос о природе Христа и требующей глубокой богословской подготовки, фрески Киранца, по мнению Л. Нерсисян, определяют армян-халкидонитов как самую «элитную группу» в «кавказском культурном мире»* [126, 61].

Л. Дурново упоминает *групповой портрет XIV века на северной стене монастырской церкви Аракелоц на территории современной Табушской области Армении*, на котором изображен «пышно одетый феодал с сыном» [87, 154]. Левон Нерсисян датирует эту роспись 70-ми годами XIII века и стилистически связывает ее с фресками Киранца [126, 54]. Собственно, *здесь изображен святой Саргис верхом на коне (с нимбом), а сзади на крупе коня сидит его сын Мартирос* [169, 88, рис. 26]. Святой Саргис – один из почитаемых святых Армянской Церкви, образ которого не встречается в росписях грузинских и армянских халкидонитов, поэтому эта фреска связана с традицией Армянской Апостольской Церкви.

Росписи Большой церкви монастыря Кобайр и ее северного придела 1282 года завершают ряд армяно-халкидонитских настенных росписей [83]⁵³. По декору и иконографическим особенностям они продолжают традиции монументальной живописи XIII века, но стилистически достаточно самостоятельны, тяготеют к плоскостной моделировке и контурной выразительности. *В конхе алтаря – Богоматерь с архангелами, ниже – ряды с Евхаристией и Отцами Церкви, которые, как всегда, отделены друг от друга орнаментальными поясами. На стене бемы – пророки. Одним из самых запоминающихся и оригинальных образов является оплечное изображение Христа в центре сцены Евхаристии в главной апсиде, представленное за кафедрой-алтарем в сочетании с дважды изображенной фигурой причащающего Христа. Справа Иисус причащает Петра хлебом, слева Он не только причащает Павла вином, но и передает ему свиток. Это – отсылка к фрескам VII века, сочетающим Евхаристию со*

⁵³ Дату создания росписей определил П. Мурадян, расшифровав строительную надпись северного входа Большой церкви, согласно которой церковь и росписи были заказаны сыном Шахншаха из рода Захаридов абега (монахом) Георгием. См.: [176, 174-175].

сценой Даяния Закона. Таким образом, идеи, выражающие параллелизм и преемственность Ветхого и Нового Законов в убранстве апсиды не были забыты армянскими художниками вплоть до XIV века.

Конха апсиды северного придела притвора покрыта изображением Деисиса, в котором присутствуют и *элементы видения Богоявления* – шестикрылые серафимы. Это также воспоминание о системе фресковой декорации VII века. Ниже находится ряд с *Евхаристией*. В третьем нижнем ярусе изображены *Отцы Церкви*. Западная стена и нижняя зона северной стены украшены *портретами*, два из которых – *Шахншах и его жена Рузукан, держащие модель храма – представлены перед Св. Георгием*. На северной стене притвора сохранились также следы сцен из Богородичного цикла.

Главный мастер фресок Кобайра, создатель центрального образа Спасителя, был исключительным художником. Взгляд больших, всевидящих и пронизательных глаз Христа неустанно преследует зрителя в любом уголке церкви. Он полон гипнотической завораживающей силы божественной сущности и является одним из уникальных образов в восточнохристианской живописи.

Настенные росписи Арцаха

В Арцахе также сохранились фрагменты средневековых настенных росписей [150; 73, 54]. На окраине села Арчадзор (Арджадзор) Мардакертского района в нише полускальной *церкви 1249 года* сохранились необычные *изображения двух храмов*: один прямоугольный, другой круглый [87, 153]⁵⁴.

По программе декорации необычная роспись сохранилась также в *соборе Дадиванка, построенном в 1214 году* женой великого князя Атерка Вахтанга, госпожой Арзу Хатун [87, 154; 59; 168]⁵⁵. От фресок церкви сохранились две композиции. Одна, на южной стене, представляет собой *сцену Возвращения архиерейских атрибутов святителю Николаю Чудотворцу*, епископу Мирликии в Ликийской области Малой Азии. Вторая

⁵⁴ См. также **Арутюнян В.**, *Каменная летопись армянского народа*. Ереван, 1985, с. 96.

⁵⁵ Дади или Дадо был учеником апостола Фаддея.

сцена, на северной стене, изображает *сцену Мченичества Стефана Первомученика*.

Первый представляет собой иконографически редкую сцену, изображающую *Видение святителя Николая, известное как «Никейское чудо»*. Николая, участника первого Вселенского Никейского Собора, лишают епископского сана и заключают в тюрьму за строгий выговор и осуждение ариан. Участникам Собора является чудесное видение, которое показывает несправедливость осуждения Николая. К заключенному святому являются Христос и Богородица, которые возвращают ему епископские атрибуты. Христос дарит Евангелие, Богородица дарит омофор [37, 57]. Эта сцена известна с XII века на иконах, но не как отдельная сцена, а как верхняя часть композиции со сценами Жития святителя Николая.

Отдельный обширный вариант данной иконографии *Дадиванка* уникален и приобретает важное значение для истории средневекового искусства. Николай изображен в позе Оранта, Богородица слева в трёхчетвертном повороте, Христос справа также в трёхчетвертном повороте. В правой руке Христа Святое Писание, другой рукой он держит свиток. Сцена решена как видение Богоявления, в котором Христос и Мария словно, сходят с небес на землю.

Сцена мученической кончины Стефана Первомученика изображает Побивание камнями святого группой мучителей, изображенных слева от фронтальной фигуры Первомученика. Сверху видны спешащие на помощь ангелы – Божьи посланники. Побивание камнями Стефана Первомученика как распространенная сцена в искусстве своего времени упоминается у Вртанеса Кертола⁵⁶, но позднее, в Средневековье, мы не знаем армянских примеров, поэтому *Дадиванкская* композиция Побивания камнями Св. Стефана также приобретает важное значение, заполняя этот пробел в истории армянской настенной живописи.

Стиль фресок весьма оригинален. Восточный характер росписи после реставрации 2014-2015 гг. виден более отчетливо. Благодаря исполненной краской надписи на фреске известна точная дата ее создания: «1297 г.» [169, 26].

⁵⁶ См. [183].

Настенные росписи Арцаха с их редко встречающимися сюжетами, необычной программой декорации и стилем составляют отдельную группу и требуют поиска параллелей.

В результате исторических событий дальнейшее развитие армянской монументальной живописи продолжается в колониях армянской диаспоры, среди которых можно упомянуть Крым, Румынию, Кипр, Иран. В XVII–XIX веках росписи вновь появляются в ряде церквей и монастырей Армении.

Раздел 3. Скульптура средневековой Армении

С развитием христианской культуры круглая скульптура практически исчезает. Во всех странах христианского мира она уступает место *рельефам* и малой пластике. Тот же процесс мы наблюдаем и в Армении. Именно с памятниками круглой скульптуры ассоциировалось язычество для христиан, вот почему в период принятия христианства, когда происходила борьба новой религии с языческой, источники сообщают, что уничтожались памятники старых божеств – идолы – в формах круглой скульптуры. В противовес им рельеф был знаком духовной красоты, а не телесной. Выбор *рельефной скульптуры* был оправдан также тем, что он давал возможность украсить стены церквей новыми темами и символами и ввести верующего в священный мир Церкви. В армянской архитектуре определяются места, которые покрываются *декоративными и сюжетными рельефами*. Церковная пластика получает очень большое развитие.

Прежде всего рельефы украшали фасады церквей – порталы, их тимпаны и люнеты. Рельефами покрывались также стены, фронтоны, фризы, карнизы, ниши, бровки окон. *Скульптурный декор* мог быть чисто архитектурным, орнаментальным. Со временем рельефы стали представлять всадников, сцены охоты, различных животных и птиц, больше всего в виде борьбы зверей и птиц, терзания хищниками овец, ягнят, зайцев, оленей... Эти сцены, несомненно, имели символическое значение (Большей частью сцены борьбы интерпретировались как образы Страшного Суда). Однако очень часто, *особенно в зрелом средневековье, на стенах церквей, на капителях, на бровках появляются евангельские образы, сюжетные рельефы, фигурные и портретные изображения.*

Раннехристианский и раннесредневековый период.

IV–VII вв.

IV–VII вв. – самый важный формирующий период христианского искусства, когда определяется его художественный язык, символика, новая тематика. Почти каждый памятник скульптуры IV–VII вв. имеет свои уникальные особенности. VII в. был золотым веком армянской архитектуры. К этому веку своего первого расцвета достигает и христианская пластика, сюжетные рельефы получают все большее развитие, символический и повествовательный аспекты рельефной скульптуры приобретают новые соотношения, совершенствуется скульптурная резьба по камню. В единстве архитектурной плоскости и рельефа скульптура получает большее место и художественный акцент. Армянская пластика этого периода исключительно богата и разнообразна не только мотивами, сюжетами и символикой, но и различными принципами объединения скульптуры и архитектуры, которые сохранились и впоследствии и сделали возможным появление таких выдающихся скульптурных ансамблей, как Ахтамар и Нораванк.

Одним из самых ранних памятников христианского периода, во многом еще связанных с язычеством (Л.Дурново), является *гробница Аршакидов в Ахце IV в.*, плиты которой *покрыты богатым рельефом*. На некоторых из плит усыпальницы можно увидеть рельефы символического характера – *равноконечный Крест и на нем две птицы*, на другой плите – *птица и бычок среди виноградных лоз и гроздей*, на третьей – *лев, взбравшийся на оленя, рядом Крест, выше которого овен*, на еще одной плите – *овен, косуля и две птицы*. Все эти мотивы характерны для раннехристианского искусства и символизируют *христианство*, которым питаются новообращенные, а также *Райский Сад и самого Христа, Спасение* посредством жертвы. Для раннего христианства характерен и изображенный здесь *крест в виде христогограммы, Хи-Ро монограммы Христа* (составленной из первых букв имени Христа), происходящей из Креста императора Константина. Наряду с этими символическими рельефами, *в Ахце представлены и сюжетные сцены – Сцена охоты на вепря, атакованного собаками и Даниил во рву львином*. Если первая сцена еще связывается с дохристианскими представлениями борьбы со злыми

силами при помощи добрых гениев аралезов (собак)⁵⁷, то *Даниил во рву львином* является одной из самых распространенных раннехристианских сцен, олицетворяющих христианскую идею *Спасения посредством веры*.

В раннесредневековый период, в V–VII вв. определяются виды рельефного декора. В качестве орнаментального обрамления и архитектурного рельефа использовались аркатура, антрвольты, желобки, пояса, овы, пальметты, ромбы, сердечки, розетки, жгуты, плетенки, аканфовые и виноградные листья, гирлянды, позже – «сельджукская цепь». В период развитого средневековья, в IX–XIV вв. важным элементом декора наружных и внутренних поверхностей церквей становятся и сталактиты, которые особенно хороши для украшения угловых ниш (например, на колокольне Ахпата, 1245) и Кресты в разной иконографии на фасадах церквей. Список этих мотивов можно продолжить. Из более развитых видов орнаментального декора армянского искусства можно отметить виноградные лозы, гроздья, гранатовые ветви и плоды, побеги, медальоны, которые встречаются во все периоды средневекового искусства, но особенно часто в раннехристианское и раннесредневековое время. Виноградная лоза (встречается с IV в. в гробнице Аршакидов в Ахце, см. выше), гроздья винограда были символами Христа, христианства, причащения. Другие упомянутые мотивы также, почти все, имели символическое предназначение. Даже если они не совмещались с сюжетными сценами, они сами по себе несли христианское содержание, уже знакомое верующим.

Многочисленные образцы средневековой скульптуры разного времени найдены в результате многолетних раскопок бывшей столицы Армении Двина. Среди них – также один из самых ранних рельефов христианского искусства в Армении – сцена *Сбора винограда на плите V–VI вв.* Сохранилась левая половина композиции. Видна Божья Десница вверху и *Крест* с правой стороны, который был центром сцены и символизировал *Спасение*. Рельеф представляет раннехристианскую иконографию, распространенную в живописи катакомб, в раннехристианской живописи римской церкви-мавзолея Санта Костанца IV века и смыкается с

⁵⁷ Сцена интерпретируется также как представление Айка-прародителя в виде созвездия Айка-Ориона, которого сопровождали созвездия Большого и Малого псов.

фрагментами фресок V–VII вв. церкви Петра и Павла в Ереване. *Виноградные ветви и лоза, вырастающие из Древа жизни Креста, символизируют Райский сад, Христа, его кровь, пролитую ради спасения человечества, Причащение, Церковь, а люди, собирающие урожай – новообращенных христиан, плоды в корзине – в язычестве символы плодородия – ныне символы вечности духовной жизни.* Впоследствии сцены Сбора винограда составят фриз виноградной лозы в скульптурном декоре Ахтамарского храма X века.

По *двинским* экспонатам Музея истории Армении можно проследить развитие рельефов от символических к повествовательным и историческим сценам. Среди них *Богоматерь с младенцем на капители памятной колонны V–VI вв.*, представленная в довольно высоком рельефе.

Особый интерес вызывает *Крест с образом Христа на капители из Двина V–VI вв.* Он высечен на западной грани капители. Здесь верхний рукав креста заменен медальоном с бюстом Христа в крещатом нимбе. Подобная иконография Креста известна по одной из ампул Монцы (ампулы – в основном, металлические, в том числе посеребренные евлогии паломников, которые вывозили в них из Святой Земли священное масло или святую воду, хранятся в монастыре Монцы, к северу от Милана.) Ампулы атрибутируются (А. Грабар) самым концом VI в. – до 614 г. Так что наш рельеф, очевидно, является наиболее ранним образцом такого креста Распятия и получает очень важное значение для истории христианского искусства. Южная грань капители покрыта рельефным изображением Св. Воина-всадника Георгия с извивающимся поверженным драконом под копытами. Данная иконография также одна из ранних в христианском искусстве.

Среди памятников из раскопок Двина впечатляют *капители кафедрального собора Двина VII в.*, их монументальные размеры, орнаментированный карниз, необычайно красивые волюты в виде «зарождающейся и замирающей» спирали.

Уже в раннехристианское время скульптурный декор, сюжетные рельефы покрывали и фасады и, частично, интерьеры армянских церквей. В качестве декора могли использоваться изображения гербов княжеских родов, особенно в период развитого средневековья. *Фронтоны часто увенчивались каменными моделями церквей (Спитакавор, Ани, Сюник).*

Излюбленным мотивом декорации церквей, как выше отмечалось, был Крест в разной иконографии. Часто Крест выступал как часть сюжетной композиции. На северной стене Эчмиадзинского собора видна туфовая плита, вложенная в кладку стены слева от окна, со следующей композицией: с двух сторон от медальона с Крестом-монограммой Христа – два голубя, словно, клюющие медальон, ниже – *Tabula ansata* – «табличка с ручками», рамка вытянутой прямоугольной формы с концами в виде ласточкиных хвостов для написания какого-нибудь текста. На ней и вокруг – греческие надписи. Сцена символизирует души верующих, новообращенных вокруг символа веры, Спасения. Она по иконографии близка и двинским образцам, а также изображениям ранних римских катакомб, т.е. входит в круг самых ранних христианских памятников. Плита датируется ок. 400 г. и изображения на ней фактически одни из самых ранних, наряду с Ахцем, и в армянском искусстве. Справа от окна, на также вложенной в кладку туфовой плите представлена еще одна древняя и редкая композиция – первомученица и равноапостольная Фекла и ее Учитель апостол Павел на фоне двухарочной композиции. Наконец, третий древнейший рельеф Эчмиадзинского собора – это врезанный рельеф на южной стене в виде трех переплетающихся венков, изящно обрисованных параллельными черточками. Первые два рельефа датируются рубежом IV–V вв. (конец IV – 405 г.), а третий – более ранним временем, возможно, началом IV в. Рельефы Эчмиадзинского собора, как и двинские рельефы, красноречиво свидетельствуют о параллелизме, о связях армянской культуры IV и IV–V вв. с самыми ранними христианскими иконографическими схемами в живописи и рельефах саркофагов катакомб, памятников средиземноморского ареала, с сиро-палестинской традицией и определяют характер армянской скульптуры на последующие века.

Подобные Эчмиадзинскому и Ахцскому рельефам композиции можно увидеть в некоторых ранних базиликах. В Касахской базилике V в. над северным входом в храм с двух сторон уже знакомого нам символа христианства Креста с монограммой Христа два оленя – души верующих – «утоляют» жажду по вере. За ними две пальмы, символизирующие победу христианства. Вокруг расстилаются виноградные лозы, гроздь и листья, дополняющие символический характер сцены, в которой

крест выступает как «источник» веры. Близкая по композиции и символике сцена украшает и южный вход в базилику, дополненная символами «доброты терзания», мученичества и Спасения. Рельефы Ереванской базилики V–VI вв. с изображениями крестов, рогатого овна, звездочек, различных розеток-светил, пальмовых ветвей, лавровых венков, оливкового дерева также символизируют спасительную силу Креста, Райский сад. Особенностью Креста здесь являются две ленты, выходящие из-под его основания – происходящие из сасанидского искусства знаки святости, власти и славы, усиливающие, обогащающие значение Креста. Изображения овна, несомненно, происходящие из древнейшего армянского искусства, были переосмыслены новым христианским искусством и получили значение победы. Виноградная лоза и грозди как источник христианства были представлены и в Текорском храме посл. четв. V в. (уничтожен турками), два павлина – символы вечности и бессмертия – представлены здесь ключевыми их. Упомянутые ранние мотивы Источника христианства, из которого «пьют» и «питаются» различные птицы или четвероногие, переходят и в другие виды искусства, особенно на страницы миниатюр рукописных армянских Евангелий, почти всегда украшая заставки заглавных листов каждого из четырех евангелий.

В памятниках V–VI вв. формируется новый стилистический язык христианской скульптуры. Это условная, в целом плоскостная, обобщенная, линейная моделировка форм, стремление к их знаковости. И в то же время изображения никогда не теряют связи с первообразом, они всегда узнаваемы. Для моделировки форм используют выпуклый (барельеф разной высоты) и врезанный рельеф, силуэт, параллельные линии, черточки и кружочки. Верхняя поверхность выпуклых частей полукруглая, или близкая к ней, но не ровная и параллельная фону, как часто будет в последующие периоды. Материал, в основном, туф, базальт.

Скульптуры Эчмиадзинского собора показательны и для более поздних форм оформления фасадов, характеризующихся большим распространением образных, сюжетных сцен и мотивов и сокращением только символических изображений. Здесь на барабане, относящемся к стадии перестройки собора в VII в., сохранились погрудные портреты апостолов в медальонах, созданные в VIII в. Частично они были окрашены в розовый цвет, что выделяло их на более темном фоне кладки. Это

великолепные индивидуализированные образы, моделированные не только линейно, но и пластично, в высоком рельефе, и даже верхняя поверхность скульптур полукруглая и многослойная, объемная. Образы апостолов на внешней поверхности барабана обращены вовне, в бесконечное пространство мира (Казарян А.). Они отражают новые, по сравнению с V–VI вв., аспекты армянского искусства VII в., определенные знанием античной скульптуры, обращением к ней и переработкой ее традиций согласно потребностям своего времени.

Погрудные изображения апостолов в медальонах украшают и бровку одного из окон южного фасада великолепного купольного полуразрушенного храма в *Птхни*, построенного, согласно последним исследованиям, в VII в. на основе первоначальной базилики. Здесь представлено «*Вознесение*»: в центре медальон с погрудным образом Христа возносят два парящих ангела, с двух сторон от которых по абрису бровки высечены изображения апостолов (по три) также в медальонах. Справа от них видно изображение *павлина* – символа бессмертия и Воскресения Христа, духовного возрождения. Несомненно, парная к Вознесению сцена должна была быть и на бровке левого от южного входа не сохранившегося окна, где должны были быть изображения остальных шести апостолов. На горизонтальных рукавах вышеуказанной бровки представлены две другие *сцены борьбы человека и зверя*: слева – всадник, уже простреливший из лука угрожающего ему льва, справа – воин с копьем, надвигающийся на нападающего льва. Эти сцены исследователи связывают с реальным князем, ктитором храма Мануэлем Амадуни, имя которого высечено над левой сценой, и его сыном Сааком. Стилистически и иконографически Вознесение и сцены борьбы отражают два различных источника, или направления в армянском искусстве VII в. – условно назовем их «византийское» и «восточное сасанидское», еще раз подтверждая то обстоятельство, что армянское искусство развивалось на стыке Запада и Востока.

Не менее интересны и оригинальны *рельефы* других оконных бровок храма *Птхни*, среди них кресты, арочки, растительные и геометрические орнаменты и, особенно, целый ряд *птиц* – утки, гуси, куры, голуби, орел, фазан и др., а также изображения более 60-и узкогорлых *кувшинов!* – символов источника веры, христианства – на карнизе, огибающем

храм. Эти изображения по символике, иконографии и стилю сравнимы с изображениями в хоранах армянских рукописных Евангелий, с армянскими мозаиками Иерусалима и фресок ц. Петра и Павла в Ереване (см. вторую часть данной статьи), а также с раннехристианскими изображениями катакомб, церкви-мавзолея Костанции в Риме, Евангелия Рабулы, мозаик Равенны и др. Как видим, скульптурный *декор Птхни* исключительно богат. Рельефы украшают здесь и внутреннее пространство. Здесь же есть вставленные в новую кладку стен *плиты со старого храма с рельефами V–VI вв.*, одним из них является изображение льва под пальмой, являющееся, по-видимому, *частью сцены «Даниил во рву львином»*.

Один из самых ранних примеров *Вознесения*, характеризующийся экспрессивным стилем исполнения, можно увидеть и на знаменитом медальоне VI–VII вв. *из села Довех* с изображением Вознесения (очевидно, *средник Креста*), который находится в Сардарapatском этнографическом музее.

В люнетах храмов VII в. появляются и изображения ктиторов. Ранним образцом представления ктиторов является скульптурный *убор Мренского храма*, построенного Давидом Сааруни в 639 г. по приказу императора Ираклия, вернувшего в 628 г. христианам *Животворящий Крест*, захваченный персами. Многие в рельефах Мренского храма связано с *событиями Возвращения Креста*, в которых участвовали и армянские князья. В люнете главного западного входа высечены две крупные величественные фигуры *архангелов* с монументальными, доходящими до пят крыльями, в моделированных красивыми, вертикальными, умноженными складками гиматиях. В руках их диски с изображениями крестов. Под ними на горизонтальной перемычке фронтально изображены *шесть фигур*. В центре *Христос, дающий Закон, с Петром и Павлом*, в плащах с умноженными, как у архангелов, драпировками. Слева *фигура Нерсея Камсаракана*, справа *епископ Теофил и князь Давид Сааруни*, в длинных богатых одеяниях. Имена всех ктиторов указаны в храмовой надписи. Еще интереснее *сцена Воздвижения Креста* над северным входом, где *Крест водружает Ираклий, слева от него спешит с коня Сааруни, а справа духовное лицо с кадилом в руке, очевидно, католикос Езр I Паражнакертци* (З.Акопян), рядом с которым находится стилизованное *Древо Жизни*. Здесь увековечена Сцена «Возвращения Животворя-

щего Креста в Иерусалим», до тех пор нигде более не встречающаяся! Согласно последним исследованиям, *сцена чуть позже изображена и в рельефе Кохба*, вставленном в стену церкви XIII в.

Грандиозный и величественный храм *Звартноц*, *тетраконх с кольцевым обходом (совмещение трехъярусной ротонды с тетраконхом)*, – шедевр мировой христианской архитектуры был *построен католиком Нерсесом III Тайкским*, прозванным «Строителем» за свою небывалую строительную активность, во время его патриаршества в 641-661 годы. Звартноц, в переводе «Храм Небесных Бдящих Сил», связан с образами Небесного Воинства – «многочисленным сонмом ангелов», которым предстал Звартноц в видении святого Григория Просветителя (Себеос, Мовсес Каланкатвацци, др.); с образом «Небесного Иерусалима», Небесной церкви, с Воскресением и Ротондой Воскресения в Иерусалиме. Функционально он был церковью-мартирием Св. Григория Просветителя армян. Храм Звартноц был новым словом как в архитектуре, так и в декоративном убранстве. В создании его художественного и символического образа скульптурный декор играл очень большую роль, он покрывал и внешние, и внутренние поверхности и элементы конструкции. В этом Звартноц отличался от византийских памятников, но перекликался с образцами Сирии, Палестины и Египта.

Уже Л.А. Дурново в начале 50-х гг. XX в. отметила, что пристенные арки Звартноца, ставшие столь характерными для армянской средневековой архитектуры, чередование треугольных и четырехугольных архивольтов происходят из аркатуры иерусалимского храма Константина, построенного на Гробе Господнем. Весь храм огибал широкий *орнаментальный пояс*, состоящий из *арок на двойных колоннах и украшенных виноградной лозой с гроздьями и листьями винограда, гранатовыми ветвями – образ Райского сада*, с медведем между его ветвей, а также *символ смерти и бессмертия*.

В антрвольтах из широко разросшихся *ветвей граната*, с обильной листвой и плодами, часто нависающими огромными шарами, высечены почти в рост (хотя видны по пояс) *фигуры с садоводческими и строительными инструментами*. Их должно было быть 28, сохранилось 12, но не все их лики целы. Интерпретация этих образов (сохранилось имя одного из них – Иоанн) различна и до сих пор дискутируема: портреты

возводивших храм мастеров со строительными инструментами, портреты ктиторов, портреты установивших христианство в Армении во главе с Трдатом и Григорием Просветителем, портреты святых образов – *пророков и апостолов...*

Значительными художественными акцентами скульптурного декора были *капители колонн, составляющие разные группы*. Одну из них представляют *сдвоенные капители двойных колонн* наружной колоннады, украшенные листовным орнаментом в виде куста из измененной пальметки, охватывающего капитель. Другую группу составляют красивые *плетеные корзиночные капители* колонн внутренней крестообразной колоннады: между их туго закрученными волютами видны круги с монограммами (по-гречески) католикоса Нерсеса и кресты. Эти плетеные капители также происходят из Ротонды Воскресения и как особый знак были использованы и в византийских церквах. В третью группу входят непревзойденные *«орлиные капители»* четырех свободно стоящих в углах внутренней круговой галереи колонн: выполненные в высоком выразительном рельефе могучие широко распростертые крылья, охватывающие капитель и с боков, словно поднимают птиц в воздух. Образ орла с гордо поднятой головой символизировал Воскресение, самого Христа.

Резными каменными деталями были и профилированные базы подкупольных пилонов; не только капители, но и базы колонн; архивольты аркад в экседрах, часто в виде плетенки; базы диагональных колонн с «Орлиными капителями»; аркатура на внутренней поверхности стены; нарядные карнизы и наличники окон. Резной орнамент Звартноца даст начало многим орнаментальным мотивам, впоследствии развитым в различных видах армянского искусства. А виноградные лозы, гранатовые ветви и фигуры с инструментами найдут свое продолжение в скульптурных фризах Ахтамарского храма X в. Скульптурные образцы Звартноца, по мнению Дурново, «демонстрируют непревзойденные достижения армянских мастеров в объемной пластике. Резьба характерна именно работе по камню и перекликается с выразительными монументальными объемами архитектурных деталей». Скульптурная декорация Звартноца, его элементы и принципы нашли свое отражение и продолжение во многих армянских памятниках – в храмах Двина, Банака в Тайке, в Талинском соборе, особенно в храме Св. Креста в Ахтамаре X в., и позже в храме

Тиграна Оненца в Ани XIII в., и в ц. Св. Фаддея в Иране (IV–V вв., XIV в., XVI в., XIX в.)

Кроме Звартноца, из рельефов церквей VII в. Л.А. Дурново особенно высоко ценила скульптурный убор Сисианского храма, построенного в 80-е гг. и украшенного как снаружи, так и внутри, архитектурным декором и масками, ктиторскими и фигурными рельефами. В верхней центральной части наружных ниш храма расположены исполненные в горельефе выразительно охарактеризованные головы-маски людей и животных. Под карнизом купола, украшенным плетенкой, снаружи, соответственно каждой стороне фасада, имеются подписанные погрудные изображения евангелистов с поднятой вверх рукой. Самые значительные скульптуры расположены внутри храма – это три поясных горельефных изображения ктиторов: двое над tromпами северо-восточной стены, третий – на северной грани купола, наиболее крупные горельефы среди образцов VII в. Согласно надписям, они представляют сюникского князя Коазата, сюникского епископа Овсепя и монаха Теодороса. Образы ктиторов отличаются яркой портретной характеристикой, особенно примечателен образ князя Коазата, «в котором с большой остротой зафиксированы индивидуальные черты его облика».

Особо, отдельно, отметим *скульптурный карниз гробницы в Барекмаване* в Тавушской области. Датировка его не точна – V, VI или VII вв. Пока что второго такого в раннехристианское и раннесредневековое время не обнаружено. Чем он уникален?! Он сложен из горельефных объемных 29 голов (было 32) животных, 24 из них – бычьи, 1 – овна, остальные интерпретируются по-разному, как собачьи, или хищника, или медведя. Уникально то, как они объединены с плоскостью, они настолько объемны, выпуклы и выразительны, что и издали воспринимаются как скульптурный фриз, выделяются на фоне плоскости стены, нависают над нею. Это тот принцип объединения скульптурного пояса и стены, который будет претворен в Ахтамарском храме, в частности, в поясах голов животных и голов-масок.

В *раннесредневековый период* VI–VII вв. для армянского искусства характерны оригинальные отдельно стоящие монументы – *памятные колонны*, увенчанные капителью и на ней крестом, *объемные кресты* и *четырёхгранные стелы-монументы*, завершающиеся крестом, или шаром,

или храмиком с крестом (темпъетто, символизирующий храм на Гробе Господнем) – своеобразные памятники на стыке архитектурной и пластической формы. Их главным содержанием является победа Креста, Распятия, Христианства. Исследования последних лет связывают развитие этих видов памятников с вышеупомянутым возвращением в 629 году в Иерусалим императором Ираклием (610-641) Животворящего Креста, который был захвачен персидским царем Хосровом II. Это событие, связанное с Арменией и ее историей, имело широкий резонанс и отражение в искусстве (например, скульптура Мрена).

Исключительное значение имеют **четырёхгранные стелы-монументы** – так называемые «котохи» – памятники с особой композицией, на развитие которой повлияли памятные колонны, завершающиеся крестом, и объемные кресты на постаментах. По последним данным их насчитывается 252 образца, не считая памятников в Западной Армении и исторического Гугарка – Картли и Джавахка. Высота их от 0,8 до 6 м. Высечены в основном из туфа. Ориентированы они, судя по Кресту наверху, на восток-запад, как церкви, рядом с которыми и устанавливались. На территории исторической Армении различают две группы «котохов» – Ширакскую группу и Гугаркскую группу (З. Акопян). На стелах сохранились раннехристианские сюжетные изображения, которые являются бесценными образцами раннехристианской иконографии и стиля. На ступенчатое основание устанавливались кубовидные постаменты, в которые вставлялись четырехгранные стелы. Почти все грани стел покрывались рельефами, сюжеты покрывали и кубовидные постаменты. Здесь можно встретить изображение Лабарума Константина (стяг, знамя императора Константина с хиро-монограммой, которая явилась ему во сне накануне битвы у Мульвийского моста в 312 г. и с которой он победил императора Максенция), изображение различных крестов, в окружении геометрических и особенно символических растительных мотивов (пальметки, аканфовые листья, пальмовая ветвь, виноградная лоза, колосья, стебли, спиралевидные и веревчатые орнаменты) и изображений птиц и животных (павлинов, оленей, грифонов и других). На стелах встречаются образы Христа в крещатом нимбе, Богоматери с младенцем, апостолов, евангелистов, ангелов, святых, мучеников, святых воинов и всадников, святого Духа в виде голубя, а также светских лиц (очевидно, заказчиков).

Особенно впечатляют образы Кинокефала в нимбе – Святого Христофора – просветителя варварских племен. Кинокефал – человеческий образ с песьей головой, который изображается также в армянских миниатюрах в сцене Сошествия Святого Духа, символизируя варварские народы. Культ Святого Христофора был распространен в сиропалестинских землях, откуда и проник, видимо, в Армению. Кинокефал многими исследователями идентифицируется и как образ свиноголового царя Трдата. Часто встречаются на монументах и сюжетные сцены, как ветхозаветные, так и новозаветные: Жертвоприношение Авраама, Даниил во рву львином, Фекла среди львов, Три отрока в печи огненной, выражающие идею Спасения, а также Вознесение Ильи, Благовещение, Рождество, Крещение, Распятие, Вознесение. После VII века четырехгранные стелы практически исчезают. Большинство памятных колонн, объемных крестов и четырехгранных стел были уничтожены во время нашествий арабов. С некоторыми примерами четырехгранных стел можно ознакомиться в Музее истории Армении.

Среди четырехгранных стел-монументов нельзя не выделить *два парных монумента рядом с храмом VII в. в Одзуне, заключенных в двухарочную высокую архитектурную композицию на ступенчатом стилобате* (сам храм также был довольно богато декорирован сюжетными рельефами, которые однако сознательно были стесаны, особенно лики, и повреждены. Одна из этих скульптур в довольно высоком рельефе – *Богоматерь с младенцем* в иконографии Одигитрии – ныне сохранена в крещальной нише храма). Высота стел-монументов 2,90 м, вместе с постаментом – 4 м. Стелы высечены из зеленоватого фельзита, благодаря чему выделяются на фоне двухарочного обрамления из туфа. Однако изначально они были выкрашены в красный цвет – символ жизни, жертвоприношения и грядущего спасения (З. Акопян), который особенно подчеркивал стелы и способствовал их видимости издали! Углы «котохов» стесаны, оформлены орнаментом – жгутами, черточками... *восточные и западные грани покрыты сюжетными рельефами, а боковые южные и северные грани – растительными и геометрическими мотивами (виноградная лоза, пересекающиеся круги, чешуйчатый и витой орнамент, цветок лилии и др.)*. Верх стел выделен в виде капители, которая венчается моделью базиликального храма – символа храма на Гробе Господнем в

Иерусалиме. Возносящийся вверх монумент, завершающийся храмиком, конечно же, символизирует победу Церкви, христианства.

Самое главное в этом памятнике – *сюжетные рельефы, их расширенный ряд и содержание*. Рельефы заключены в линейные прямоугольные рамки, подобно иконам, и состоят из одной или двух фигур, часто с крестом на высоком древке в руке. Все фигуры фронтальны, моделированы обобщенно силуэтом, параллельными линиями и черточками, кружочками, лики похожи, выразительны, с большими почти круглыми глазами и соединенными дугами бровей. Есть и образ кинокефала. До последнего времени образы Одзунских стел интерпретировались, в основном из-за фигуры кинокефала идентифицируемой со свиноголовцем Трдатом, как персонажи истории обращения царской семьи в христианство, т.е. здесь видели образы Григория Просветителя, апостолов Варфоломея и Фаддея, Св. Саркиса, Св. Дев Гаяне и Рипсиме, царя Трдата и его сестру Хосровидухт. Однако знакомство с одновременными восточнохристианскими памятниками, обнаруживающими почти идентичные образы, а также характер самих композиций одзунских сцен, привели исследователей к другим выводам, а именно к тому заключению и интерпретации, что в *Одзунской стеле представлены не повествовательные композиции, а символические, общехристианские универсальные образы*. Сцены обеих стел были взаимосвязаны и составляли общую картину раннехристианских представлений: Христа-Пантократора, Гавриила, Одигитрию, Рождество, Благовещение, благословляющего Христа, его учеников, Вознесение, ангелов, ветхозаветных «Трех отроков в пещи огненной», святых воинов со щитом, мечом и Крестом на древке, святых, мучеников, Св. Христофора-кинокефала, город-башню-Небесный Иерусалим, ктиторов, орантов. Все эти изображения объединены своей символикой, представляя иерархическую картину Небесной и Земной Церкви (З. Акопян). Существует мнение, что стелы Одзуна были предназначены для почитания, молитвы в открытом пространстве.

Одзунские стелы-монументы, образы и стиль их рельефов необычайно близки к фрагменту стелы из Хандиси в Грузии. Несомненно, что они созданы не только в одной школе Гогарана (Н. Тьерри) в Гугарке, но и по общему прототипу, общей программе, которым следовали и другие восточнохристианские памятники. И созданы они были в одно и то же время, на наш взгляд, в VI–VII в.

Высокое средневековье. IX–XIV вв.

Арабское нашествие (698 г.) и завоевание Армении надолго прерывают поступательное развитие армянской архитектуры и искусства. Армянское государство возрождается с восшествия на престол в 875 г. царя Ашота из династии Багратуни. Благодаря следующему Ашоту II Железному Багратуни в 921 г. удалось навсегда освободить Армению от Арабского Халифата, сам царь Ашот II в 922 году получил от арабского халифа корону и титул Шахиншаха (Царь царей армянский и грузинский). Его признал также византийский император Василий I. *С 981 г. столицей Багратунийской Армении становится Ани.* Несмотря на все последующие трагические перипетии истории, каждый раз буквально возрождаясь из пепла, Ани на несколько веков превращается в один из крупнейших восточных городов с блистательной архитектурой, в город «1001 церкви», соперничающий с Константинополем, Багдадом и Дамаском. Ани был разрушен только в 1319 г. землетрясением. Наряду с Анийскими Багратуни, в то же время, с X в. образуются несколько вассальных армянских государств: в Васпуракане царство Арцруни (908-1022), в Вананде царство Карских Багратуни (968-1065), на юго-востоке Сюникское царство (907-1070), в Ташир-Дзорагете Лорийское Кюрикидское царство (978-1118), где развиваются локальные архитектурные и художественные школы. В 1045 г., при императоре Византии Константине IX Мономахе из армянской Македонской династии, после отречения Гагика II Багратуни Византия захватила центральную часть страны со столицей Ани, а с 1048 г. начинаются походы тюрок-сельджуков на Армению.

До нашествия тюрок-сельджуков в Багратидской Армении X–XI вв. наблюдается расцвет в искусстве. Новый беспрецедентный подъем культуры начинается с конца XII в. и достигает своих высот в XIII веке, во времена правления князей Захаридов, в северо-восточной части Армении, которая благодаря совместным грузино-армянским войскам освобождается от тюрок-сельджуков, и в этой части возрождается армянская государственность. Ани снова становится центром Армении (см. часть вторую данной статьи). Здесь, как и в живописи, развиваются новые принципы рельефной орнаментации как церковной, так и светской архитектуры. Начавшиеся с середины XIII в. нашествия монголов, с конца

XIV в. – Тимура постепенно приводят к захвату Армении, истреблению и вытеснению армянского населения со своих земель. Несмотря на это, *некоторые армянские области (например Сюник, Арцах) периодически в течение XIII–XIV вв. приобретают местное самоуправление и здесь вновь расцветает искусство.* Можно только поражаться тому, сколь много и какого качества памятников архитектуры, живописи и скульптуры создано в эти века зрелого средневековья и феодальной раздробленности, под властью захватчиков!

Хачкары

На смену памятным колоннам, объемным крестам и четырехгранным стелам-монументам приходят *хачкары – крест-камни*, развитие которых начинается после освобождения от арабского ига, в IX в. Хачкары – самые распространенные, самые характерные и наиболее самобытные памятники средневекового искусства Армении. Их можно назвать символом армянского искусства. Хачкары являются малой архитектурной формой, но в монументальных размерах. Они представляют собой вертикально поставленную прямоугольную каменную плиту, высотой от 0,5 до 5-и метров, покрытую орнаментальной резьбой, с изображением креста в центре. Основным содержанием хачкаров является выражение *Спасения человечества, посредством искупительной жертвы Христа на Кресте. Сам Крест уже в первые века христианства символизировал победу христианства.*

Изображение Креста находится на западной стороне плиты хачкара. В памятных надписях хачкар назывался Крест или Святое Знамя, а с XIX века – хачкар. Крест хачкара – это *символ распятого (Христа), Древо жизни, символ обещанного рая и символ Спасения Души.* Хачкар в армянской действительности, как культовый предмет, взял на себя функцию иконы. Это своеобразное жертвоприношение в знак благодарности или в знак просьбы, обращенной к Богу. Хачкары ставились по разным поводам: в честь победы над врагами или другого исторического события, по случаю заложения новой церкви, окончания ее строительства, использовались в качестве межевых или пограничных знаков, в качестве надгробных памятников, как символы Веры, как символы спасения

Души умершего и имели много других функций-посвящений. Хачкары также являются символом Церкви, символом вечности (благодаря и материалу – камню). Написанные на оборотной стороне памятные записи превращают хачкар также в важный исторический памятник. Наряду с именем заказчика, в них упоминается и имя исполнителя хачкара. Известно уже около 200 имен авторов хачкаров.

Происхождение хачкаров Н.Я. Марр связывал с древнейшими формами армянского искусства. «Хачкар есть “память отчей земли”, с необычайной силой и точностью выражающая дух армянского искусства. Это – четвертая трансформация древнейших армянских скульптурных памятников. Первая форма – это найденные в Гегамских горах огромные каменные изваяния рыб, "вишапы", высеченные за четыре-пять тысячелетий до Рождества Христова. Вторая форма – плоские колонны или стелы ванских царей. Третья – резные колонны с изображениями раннехристианского периода, вплоть до IX века (это известные нам четырехгранные стелы-монументы!). И после всего этого, наконец, он – хачкар!»

Первые «крылатые» кресты и крестные композиции в Армении появились в IV в. Однако ввиду исторических обстоятельств, в частности арабского ига сер. VII в. и до 875 г., сложение композиции хачкара произошло в IX–XII веках, когда он из памятного знака превращается в памятник из константных элементов в виде сплошного орнаментального декора. Он мог устанавливаться на земле, мог закрепляться на кубическом постаменте из цельного каменного блока, мог быть частью церковной стены или скалы. Мог быть установлен на ступенчатом постаменте, олицетворяющем Голгофу, стать заполнением маленькой каменной часовни. Хачкар – это объемный пространственный памятник, не имеющий аналогов в мировом искусстве⁵⁸. Хачкар, по решению ЮНЕСКО, в 2010 г. включен в список объектов «нематериального культурного наследия человечества».

⁵⁸ С армянскими хачкарами сравнимы ирландские Каменные высокие кресты, которые, в отличие от армянских хачкаров на прямоугольной плите, объемные (крылатые), имеют форму ирландского креста с кругом посередине рукавов, в поздних образцах X–XII вв. они покрываются сюжетными изображениями, наиболее часто Распятием и сценой Страшного Суда.

Изображение Креста начинают окружать орнаментальной рамой, в основном из плетенок, отражающих Вечность, не имеющих начала и конца. Но здесь могут быть и другие орнаменты, и даже фигурные изображения. Часто поверхность с Крестом как Ковчег в иконе углублена по отношению к раме. Из основания Креста вырастают ветви Древа Жизни, которые в виде роскошных листьев окружают нижний рукав Креста. Вокруг верхнего рукава Креста изображаются гроздья винограда, плоды гранатов. Все эти элементы связаны с христианской символикой, с образом Христа, с идеей Спасения и обещанного Рая. Со временем хачкар получает карниз или навершие в виде козырька, также орнаментированного. Он символизирует Рай, и здесь могут изображаться Христос, Богородица, апостолы, святые... Поверхность вокруг Креста заполнялась орнаментами, редко фигурными изображениями. Позже под крестом появляется большая орнаментальная (щитообразная) розетка с выпуклой поверхностью, символика которой связана с Землей, с Голгофой, где был похоронен Адам, иногда с изображением черепа Адама. Таким образом, все элементы хачкара складываются в образ Вселенной.

Символика и значение хачкаров не воспринимались бы человеком, если бы они не получили адекватное, должное художественное решение. Все элементы хачкара и вся поверхность плиты орнаментализованы. Если в ранних хачкарах преобладают отдельные орнаменты, то в XII–XIV веках поверхность хачкара превращается в сплошное каменное кружево, дематериализующее камень. Камнерезное искусство в хачкарах достигает своего апогея. Восьмиугольная звезда, пальметты, зерно, растительные плетения, арка, геометрия, гармония слились воедино. Хачкары стали «сферой приложения сил самых выдающихся скульпторов» средневековой Армении. Хачкары – выражение идентичности армянского искусства. Искусство хачкаров живо и сегодня. Сейчас уже известны различные школы искусства хачкаров: анийская, лори-таширская, арагацотн-котайкская, арцахская, джавахская, вайоц-дзорская, гехаркуникская, нахичеванская (Г. Петросян), имена авторов многих выдающихся хачкаров. Назовем некоторые из них: хачкары из Норатуза, который представляет собой лес хачкаров IX–XVII вв. (!), из Апанка в Эрзруме, Мец Масрика, Макеняцванка, Котаванка, Цахацкара; два самых известных хачкара из Нор Гетика (Гошаванка) мастера Погоса, хачкар Тудеворди в Санаине

мастера Мхитара, хачкары из Нораванка мастера Момика, хачкары Дадиванка, Севана, Гехарда, Содка. Особую группу составляют хачкары «Всеспаситель» с изображением Распятия, среди них «Всеспаситель» из Ахпата и «Всеспаситель» из Арарата (ныне в Эчмиадзине). Прекрасные хачкары находятся в Государственном музее истории Армении в Ереване.

Отдельное направление в искусстве хачкаров представляют памятники старой Джуги (Джульфы, Нахичеванской автономной области, ранее в Персии) XV–XVII вв. – позднего периода развития хачкаров, в которых меняются пропорции плиты, высота их превосходит ширину в 3–4 раза и доходит до 2,5 м и выше, они словно приближаются к композиции четырехгранных стел-монументов, не имеют пьедесталов и вкопаны в землю. В Джуге находился самый большой «лес хачкаров», увы, полностью уничтоженный в 2005 году азербайджанцами! Александр де Род, описывая посещение Джульфы в 1648 году, говорил о 10 тысячах хачкаров. В начале XX в. на кладбище насчитывали 6 тыс. хачкаров. В 1976 году их уже было около 3 тысяч хачкаров, а в 2005 г. их уже не стало... Повторения некоторых хачкаров из Джуги составили «Сквер хачкаров» у станции метро «Площадь Республики» в Ереване.

Хачкары, как символы христианской веры армянского народа, устанавливаются повсюду, где есть армянская диаспора.

Скульптурное убранство монастырей и церквей X–XIV вв.

В начале нашей статьи мы уже указывали на места, которые были определены в раннем средневековье для скульптурного убранства в армянской архитектуре, пластические элементы в ней, виды рельефного декора. Почти все они сохранились и в зрелом средневековье. Вот как характеризует наружное убранство Л.Дурново, словно уточняя и дополняя его: «Наиболее распространенными видами наружного резного украшения были карнизы под краем кровли, бровки над окнами, ... тяги декоративных арок по стенам храма и по барабану, колонны и капитель, наличники ниш, окон и входов, фризы, опоясывающие иногда весь храм, широкие скульптурные пояса с изобразительными сюжетами, ктиторские группы, единоличные изображения, отдельные сцены культового или светского характера и орнаментальные мотивы, преимущественно

зверино-птичьего содержания, а также многочисленные настенные хачкары. Орнаментальные мотивы в сооружениях раннефеодального периода сравнительно мало менялись и в следующую эпоху Багратидов, а многие из них дошли не только до конца XI века, но и перешагнули еще дальше во времени». *Наиболее важными нововведениями в системе декорации храмов становятся сюжетные и фигуративные рельефы по всей стеной поверхности храмов.* Самым ранним и непревзойденным образцом такой декорации и в то же время одной из вершин творческих свершений армянских художников является *скульптурный убор Ахтамарского храма* 915-921 гг., который стал символом армянского средневекового искусства и к которому мы обратимся в конце данного исследования.

Ктиторские рельефы

Очень характерным примером церковного скульптурного декора в X–XIII веках были *ктиторские рельефы*, которые теперь располагались не в люнетах, как в VII в., например в Мрене, а на стенах главных храмов монастырских комплексов. Они украшают стены церквей в *Татеве* (нач. X в.), *Санаине* (X в.), *Ахпате* (X в.), *Гагикашене* в Ани (н. XI в.), *Сурб Григор в Бардзракаше* (XIII в.), в *Ариче* (1201 г.), *Агарцине* (XIII в.), *Дадиванке* (XIII в.), *Гандзасаре* (XIII в.) и многих-многих других. *Барельефные изображения ктиторов*, часто двух, в рост или полуфигуры, представлены, в основном, *с моделью храма*. Композиция их различна. Они могли быть высечены в нишах, или покрывать стену в высоком рельефе.

Но были и *другие варианты изображения ктиторов*, образцов которых сохранилось мало. Например, некоторые из *барельефных лиц татевских ктиторов*, высеченных под бровками окон, *окружены головами извивающихся змей с ощерившейся драконьей пастью* – апотропеев, защитников от злых сил. Ктиторскую фигуру в иконографии Христа или святого! – с поднятой правой рукой и с нимбом вокруг головы – С. Мнацаканян видит в одном из рельефов монастыря Норавак в Бхено XI в. в Сюнике, недалеко от Татева. Спрятанный в лесах монастырь Бхено-Норавак известен тем, что здесь было создано знаменитое Эчмиадзинское Евангелие 989 г. В монастыре найдено восемь плит с *сюжетными рельефами на евангельские темы*, не все из которых находятся на своих местах,

вокруг входа в храм. Л. Дурново отмечает сцены Благовещение, Христос на троне, Христос, Святой, Христос и святая, Ангел и Жены-мироносицы, Христос и два ангела из Вознесения. Некоторые из них повторяют композиции миниатюр X в. Эчмиадзинского Евангелия (см. Первую часть данной статьи). Стиль их линейный, рисунок обобщенный, рельеф плоский. *Они свидетельствуют о развитии сюжетного рельефа в Сюнике XI в.*, о традициях, которые сделали возможным расцвет образной скульптуры Вайоц дзора в XIII–XIV вв.

Уникальным является *ктиторское изображение царя Гагика Багратуни* с северного фасада построенной зодчим Трдатом церкви Святого Григория (Гагикашена, нач. XI в.) в Ани, обнаруженное во время экспедиции Николая Марра в Ани (была выставлена в Анийском музее Марра, позже была утеряна⁵⁹). Это фактически круглая скульптура высотой 2,26 м (из цельного куска камня), ее повторение можно увидеть в Музее истории Армении в Ереване. Царь Гагик представлен с моделью храма в руке, в чалме (знак царской власти в Багдадском халифате), с бородой по грудь, с характерной для сасанидского времени укладкой волос – так описывает статую Торос Тораманян, крупнейший исследователь армянской архитектуры и участник экспедиции Марра. Скульптура была также раскрашена красным, белым и черным цветом.

В этот период *зооморфные и птицевидные рельефы, сцены терзания* занимают большое место в системе скульптурного убранства церквей. Многие из них несут разные функции – декоративные, символические, в то же время геральдические – они могут быть родовыми гербами. Таким замечательным, уникальным образцом является *герб князей Прошьянов* на стене их усыпальницы в скальном монастыре Гегард (**Котайк**) – скульптурная крестообразная пластичная композиция из головы быка, держащего в пасти кольцо от привязи двух львов, между которыми в довольно высоком рельефе высечен орел с бараном в когтях.

⁵⁹ Согласно последним находкам, небольшой обломок статуи царя Гагика ныне находится в музее Эрзрума без всякой пояснительной надписи; а саму статую, по сведениям Самвела Карапетяна, уничтожили вторгшиеся в 1920 г. в Ани турецкие войска. См. [96, 123].

Скульптурный декор бемы и интерьера церквей

Особенностью использования скульптурного декора в интерьере армянских церквей данного периода в разных районах является облицовка и украшение лицевой стороны алтарного возвышения – бемы. Здесь могли быть символические декоративные мотивы, как например в Макараванке (1205) (**Тавуш**), где вся поверхность бемы покрыта звездами, чередующимися с восьмиугольниками, в большинстве которых изображен радиальный орнамент. А в звездах – сюжетные мотивы: сфинксы, сирины, рыбы, птицы, Ной в ковчеге, Иона, извергаемый китом. Многие из этих мотивов, как например сирины, львиные сфинксы, крылатые существа появляются в Макараванке еще раньше, в резьбе притвора церкви Богородицы (1198). А в тимпане его портала представлен лев, набросившийся на быка, сфинкс, розетки, птицы.

Сочетанием декоративных, птицевидных и зооморфных элементов отличаются бемы монастыря Техеньяц XIII в. (характеризующиеся сочетанием кружевного орнамента с изображением павлина), монастырей в Ариче и Гандзасаре (сочетание ромбов с растительными и геометрическими стилизованными орнаментами) XIII в.

На бемах представлялись также фигуры святых и такие сюжетные сцены как, например, Деисис из церкви в Спитакаворе (XIV в., **Сюник, Вайоц дзор**) – одна из редких в армянском искусстве композиций данной сцены, имеющей византийскую иконографию, находящаяся ныне в Музее истории Армении в Ереване. Деисис – это сцена заступничества, моления за человечество Богоматери и Иоанна Крестителя пред Христом. Фигуры представлены в арках на колоннах, моделированы силуэтом, выпуклым рельефом разного уровня и выразительной драпировкой одеяний.

Изменения в системе и структуре скульптурного убранства памятников наиболее ясно можно увидеть на примерах сформировавшейся в Сюнике, в **Вайоц дзоре** (вайоц-дзорской) школы скульптуры. В период монгольского владычества Вайоц дзор оказался в привилегированном положении, князья Вайоц дзора смогли заручиться покровительством монголов, и Сюник приобрел в 1251г. статус особой военно-административной единицы – тумана и право на «инджу», то есть непосредственное

подчинение великому хану. Это дало возможность наладить относительно безопасное развитие княжества, что способствовало созданию здесь исключительно самобытной культуры, и особенно искусства миниатюры и скульптуры. Центральными памятниками этой школы являются монастыри *Нораванк-Амагу* и *Спитакавор*. В это же время здесь в Сюнике в зените славы оказался знаменитый *Гладзорский университет*.

Символы евангелистов, которые раньше представлялись на наружных поверхностях церквей, как например в Эчмиадзинском соборе, в зрелом средневековье переходят во внутреннее пространство церкви и представляются под куполом, на парусах, как это можно увидеть в церквях ***Вайоц дзора*** – ц. Св. Степаноса в Гндеванке (936 г.), в ц. Богородицы в Арени (1321 г.), ц. Спитакавор (1321 г.), в ц. Богородицы (Буртелашен) в Нораванке-Амагу (1339 г.). Изображение символов евангелистов на парусах фактически отразило в скульптурном оформлении систему живописной декорации византийского храма, в которой на парусах изображали евангелистов.

Декор люнетов и тимпанов. Вайоц-дзорская школа скульптуры

Люнеты и тимпаны церквей данного периода получают новое оформление и приобретают важную роль в скульптурном убранстве церквей. Они обрамляются полукруглой аркой, архивольтами, которые к XIII в. получают стрельчатое очертание. Их поверхность заполняется памятной записью, крестом, но чаще растительным орнаментальным декором из гроздей винограда, гранатов, цветочно-лиственного плетения, звездчато-мозаичными орнаментами, обрамляется архивольтами и орнаментальной же аркой и орнаментальным прямоугольным наличником входа, орнаменты которых формально и стилистически гармонируют с заполнением люнетов и тимпанов. Символически декор люнетов можно интерпретировать как *Райский Сад* – то, что ждет праведников, то, куда ведет церковь. Таковы необычайной красоты люнеты и тимпаны в главной ц. Гегарда (1215), в ц. Сурб Григор в Гошаванке (1237-1241), в притворе ц. Богородицы Аричаванка (до 1224 г.). Образ «Райского Сада» главных входных порталов церквей первой трети XIII в. резко отличается от западноевропейских тимпанных композиций романского и

готического периодов, в которых доминирует тема Страшного Суда, Апокалипсиса (см., например, тимпан центрального западного портала Нотр-Дам в Париже со сценой Страшного Суда, после 1200 г.). Последние ежедневно напоминали входящему во храм о Судном дне, в то время как Райский Сад армянских тимпанов и люнетов привлекал верующих обещанным Раем. В то же время в готических порталах все большее место начинает занимать мариологический цикл, то есть образ Марии-Царицы Небесной и связанной с ней обширной иконографии, не теряя при этом и символику Страшного Суда и Второго пришествия.

Тот же процесс происходит и в армянских церквах, особенно он характерен *для вайоц-дзорской скульптуры*.

Люнеты и тимпаны входов в церковь все больше стали посвящать образам Богородицы с младенцем, большей частью фланкированным архангелами, святыми, (Спитакавор, Арени, Норавак-Амагу и др., XIII–XIV вв.) или ктиторами (ц. Богородицы, Агарцин, **Тавуш**, XIII в., притвор главной ц. в Аратесе XIII в., **Вайоц дзор**), чаще на фоне и в окружении богатого орнаментального убора. Это, в частности, ярко проявляется в люнетах и тимпанах церковью **Вайоц дзора** – монастыря Норавак-Амагу – место погребения князей Орбелянов, резиденция сюникских епископов и митрополита. Они выделяются как сюжетными рельефами, так и венчающими их нарядными, сложенными из разных геометрических, растительных и «сталактитовых» объемных форм обрамлениями. Все сооружения Нораванка, кроме, возможно, первой ц. Сурб Карапет (Св. Иоанна Крестителя) – ц. Стефана Первомученика (1216-1221), его притвор (1261), погребальная часовня Св. Григория со сводчатым залом (1275), увенчанная ротондой двухэтажная церковь Богородицы (Буртелашен по имени заказчика) (1339) – были построены князьями Орбелянами в XIII–XIV вв. – 1216-1339 гг. Архитектура монастыря, его венчающаяся ротондой церковь Буртелашен с консольной треугольной лестницей на фасаде по красоте форм, оригинальности и новизне конструкций, великолепному скульптурному декору являются лебединой песней средневековой армянской архитектуры. В Нораванке работал уже известный нам прославленный архитектор, придворный архитектор Орбелянов, скульптор и художник *Момик* (дата рождения неизв. – 1333 г, см. первую часть данной статьи). Скульптурные люнеты и тимпаны Норавак-Амагу приписы-

ваются ему. Исследования последних десятилетий опровергают это. Стиль исполнения рельефов неоднородный, и каждый из них требует нового изучения и атрибуции. Во всяком случае, можно сказать, что здесь работали несколько *ярких мастеров резьбы по камню*.

Монастырь Спитакавор XIV в. той же Вайоц-дзорской школы, расположенный высоко в горах Вайоц дзора, был *построен* сюникскими князьями из династии Прошьянов во времена Закаридской Армении (1201-1360), по времени параллельно с Нораванком. *Церковь Св. Богородицы*, которая в летописях именуется также Сурб Карапет, была *заложена* князем Эачи Прошьяном, после смерти которого (1318) была *достроена* в 1321 году его сыном Амиром (Г)асаном. Между 1321 и 1330 годами был построен нартекс, а в 1330 году Ованнес Прошьян и его жена Тадзна добавили три колокольни к западной стене нартекса. Церковь возведена из белого чистотесанного фельзита, который и дал название церкви «Спитак» (белая). Она богато декорирована барельефами.

Северную стену фасада украшало изображение князя Эачи с сыном Амиром (Г)асаном II (ныне рельеф хранится в санкт-петербургском Эрмитаже), а южную стену – сцена охоты Амира (Г)асана на лань (хранится в Государственном историческом музее Армении). Барельефы характеризуются мастерской объемной моделировкой форм. Их, как и большинство скульптур Вайоц-дзорской школы, отличают правильные пропорции, динамика движения, сложность и естественность поз, пластичный характер резьбы и выпуклый рельеф. Амир (Г)асан изображен с монголоидными чертами, распространенными в эпоху монгольских нашествий и отражающими уже традиции искусства Вайоц дзора периода монгольского завоевания. Наряду с восточными традициями, в ктиторских рельефах Спитакавора и Нораванка появились совершенно новые композиции, новые соотношения фигур в них, новая формула рельефов ктиторов на колоннах ротонды в Нораванке. Как видим, *светские рельефы* также находят свое место в церковной декорации.

Притвор примыкает к церкви с западной стороны. На тимпане входа сохранился *барельеф с поясным изображением Богородицы с Младенцем (1321г.)*. *Спитакаворская Богородица* – одна из вершин армянской средневековой пластики. Она – наиболее совершенный и выразительный образ среди вайоц-дзорских образов Марии, полный всепонимания и

сострадания, исполненный в гармонии внутренней и внешней красоты. И лики, и фигуры Марии и младенца Христа моделированы естественными формами и пропорциями, без линейной схематизации, единым плавным контуром, пластично. К сожалению, лик Богоматери частично поврежден, как и лики всех изображений Богоматери в Нораванке, к счастью, сохранились глаза. Видоизмененная иконография Одигитрии, приближенная к Умилению, говорит о византийской ориентации автора рельефа и о его относительной свободе в применении иконографического канона. Для его стиля характерен определенный *классицизм, образность*, выделяющие скульптуру Спитакавора среди других *рельефов этого времени* и сближающие ее с некоторыми (не всеми) люнетными композициями в *Нораванке-Амагу*, а именно с *рельефом сидящей Богоматери с архангелами нижнего люнета церкви Богородицы (Буртелашен) (1339 г.)*, который также свидетельствует о знании скульптором традиций византийского искусства и о следовании им. Оба рельефа объединяет гармоническое соотношение фигур, «грация их поз, высокий рельеф (добавим многослойный высокий рельеф) и изысканная пластика моделировки одеяний». Близки и «сталактитовые» объемные венцы-обрамления обеих сцен.

Кроме Богородицы в люнетах, обычно *над изображением Богородицы, представлялся Иисус с символами евангелистов (ниша над тимпаном монастыря Св. Иоанна Предтечи в Мошахпюре-Зинджирлу) и в окружении Петра и Павла или ангелов (Нораванк, тимпан окна притвора)*, или как центральная фигура *сюжетной сцены*, такой, как например, «Разумные и неразумные девы» в монастыре Ованнаванк (1221) (**Арагацотн, Айрарат**). Последний упомянутый рельеф *исключителен* по своей иконографии: в нем *девы известной евангельской притчи (Мф. 25:1-13) изображены как мужчины*, так как слово «дева, девственница» в армянском языке не имеет рода и может означать и мужчину-девственника.

В *тимпане окна притвора Нораванка-Амагу*, выше тимпана входа в притвор с изображением Богородицы с младенцем, представлен совершенно необычный для армянского и восточнохристианского искусства образ – полуфигура *Бога-Отца*, с поднятой вверх благословляющей десницей, держащего в левой руке голову Адама. (Необычный потому, что Бога-отца в средневековье нельзя было изображать, так как он не был

вочеловечен. На Западе этого запрета не было). В середине бороды видна птица, головой направленная вверх. От бороды Бога к губам Адама головой вниз спускается голубь-святой Дух с распростертыми крыльями и крещатым нимбом, вписанный в круглую мандорлу (западная схема). Слева от десницы Господа, прямо под сенью благословляющей ладони изображено Распятие, в котором ноги Христа пригвождены к Кресту одним гвоздем (по-западному, но не скрещенные). Под рукавами креста стоят Богоматерь и Иоанн Евангелист. С двух сторон головы Христа – олицетворения солнца и луны. Под Распятием, на левом, нижнем краю композиции лежит в профиль фигура пророка Даниила с поднятой в сторону Христа и головы Бога рукой. Все персонажи подписаны. На правом нижнем краю композиции высечен ангел, между ним и фигурой Бога расположена объяснительная надпись свободным нерегулярным письмом еркатагир: «Ветхий деньми Бог при сотворении Адама обновил небо и землю, чтобы вечно благословляли Бога»⁶⁰.

Автор рельефа был незаурядным мастером! Не только в восточно-христианском, но и в западноевропейском искусстве средневековья мы не увидим такого образа Бога-Отца, Демиурга – столь выразительного, грозного и прекрасного. Лик с красивыми, но необычными чертами, широко раскрытые, обращенные в бесконечность и в себя *светлые*, гипнотические глаза, их неподвижный взгляд, их необычная наднациональная форма, птица в бороде, прическа, напоминающая сасанидские⁶¹, орнамент в волосах – уникальный Сверхличностный образ! П. Донапетян считает необычным также сочетание правдоподобия и утонченной стилизации в фигуре Бога, «которое вместе с монументальным и фронтальным изображением, обеспечивает идеализированную красоту его впе-

⁶⁰ Патрик Донапетян предлагает несколько иной вариант перевода: «Ветхий деньми, бог. При сотворении Адама обновилось небо и земля, которые вечно благословляют бога».

⁶¹ Форма прически волос с короткими свисающими пучками волос с двух сторон лица напоминает и прическу ктиторской статуи царя Гагика, которую Торос Тораманян назвал сасанидской, см. также [128, 230, илл. 1, 2 с рис. 4]. Колечки, которыми изображены волосы, также встречаются в древних рельефах Ирана – см. Персеполь. Трипилон. Тронный зал, северная стена, восточный угол Западного портика, на рельефах которых волосы изображены такими же колечками, но форма причесок другая. Нам важно подчеркнуть восточный характер изображения волос.

чатляющего образа. То же сочетание правдоподобия и стилизации применено в отделке драпировок одеяний Бога, в которых, наряду с гибкой, *непринужденной пластикой отдельных частей*, наблюдается слишком регулярный рисунок закругленных поверхностных надрезов. Это напоминает фигуру Марии нижнего тимпана того же здания. Общие черты, имеющиеся между этими двумя скульптурами – частями одного замысла, одной программы и творениями одной руки – и несколько других фактов позволяют датировать верхний тимпан притвора Нораванка, как и нижний, самым концом XIII в.». К этой дате мы еще вернемся.

Пред нами образ Бога, явившегося в Видении пророку Даниилу (7, 9): «Видел я, наконец, что поставлены были престолы, и воссел Ветхий днями; одеяние на Нем было бело, как снег, и волосы главы Его – как чистая волна...». Выбор белого камня для образа Бога-Отца продиктован несомненно этим текстом (К. Матевосян). Добавим, что в куполе церкви Спитакавора также высечен Бог-Отец с головой Адама в руке и голубем-святым Духом на груди, только окруженный тетраморфом – символами четырёх евангелистов – из Богоявлений Иезекииля, Исаяи и Апокалипсиса, означающие Второе пришествие.

Мы помним, что Богоявления согласно пророкам Иезекииля и Исаяи изображались в армянских фресках VII в., так вот теперь они переместились на фасады церквей. И в них ясно отражено то, что предреченное пророками свершилось через создание Адама и посредством Богоматери. Здесь важен и тезис Адам – прообраз Христа. Вот почему во всех памятниках *Нораванка* в верхних тимпанах (люнетах) изображен Бог-Христос, а в нижних – Богоматерь с младенцем Христом. То же сочетание мы видим в монастыре Св. Карапета в Мушахбюре-Знджрлу (ныне Лусашох), где в верхней части входного фасада представлен Бог-Отец, под ним Богоматерь. *Пророческие Богоявления, в том числе Даниила, связывались со Вторым пришествием Христа и Страшным Судом и являлись эсхатологическими сценами.* «Этим обусловлено, вероятно, погрудное изображение Бога с поднятой и благословляющей десницей, подобно Вседержителю». В западных тимпанных композициях Страшного Суда и Второго пришествия романского периода в Тулузе, Клуни, Конке, Муассаке, Арле, Гарде (Сен Жиль дю Гар), Шартре (в романском тимпане) Христос представлен в той же позе, что и Нораванкский Бог,

только в левой руке книга, и почти всегда окружен тетраморфом – символами евангелистов. В готическое время, переходя к внедрению мариологического цикла в тимпанные композиции, западные художники также подчеркивали свершение Спасения через посредство Богоматери. И здесь, и там совмещены первое пришествие Христа посредством образа Богоматери с младенцем, и Второе пришествие Сына Человеческого, пришедшего судить.

Содержание рельефа тимпана с Богом-Отцом многослойно. Изображение здесь Бога-Отца и Адама – прообраза Христа, Распятия и Св. Духа является выражением западной иконографии Троицы «Престол благодати», можно перечислить многие параллельные примеры. Есть много и других иконографических и символических нюансов. «Семантическое содержание скульптуры резюмирует историю человечества: Сотворение человека, Искупление благодаря жертве Христа и Страшный Суд к концу времен. В Нораванке традиция, новшества, все умение талантливого скульптора, необычные композиционные приемы – все это употреблено для создания оригинального, богатого по содержанию, впечатляющего произведения». (П. Донапетян)

Нижний тимпан притвора Нораванка представляет Богородицу с младенцем в иконографии сидящей Одигитрии, на покрытом восточным ковром с бахромой сиденье, на богатом, сложном растительном фоне. В центре верхней части нимба Марии видна птица – м.б. голубь – Св. Дух? Слева от ее фигуры среди орнаментов фона выделяется полуфигура Иоанна Крестителя, из уст которого выходят слова «глас вопиющего в пустыне» (Лк.3: 4; Ин.1:23). Справа, также среди орнаментов фона видна фигура пророка Исаяи со свитком в руке, на котором в нижней части читается «Дева, Исаяя» – фрагмент из книги пророка Исаяи «се Дева во чреве примет, и родит Сына» (Ис.7:14). Надпись на архивольте тимпана, обрамленном «сталактитовым» венцом, гласит: «Сей приял мое благословенное и страшное имя Бог, от края до края краев, которое беспредельное и бесконечное». Надпись абсолютно переключается со словами Даниила «Видел я в ночных видениях, вот, с облаками небесными шел как бы Сын человеческий, дошел до Ветхого днями и подведен был к нему. И Ему дана власть, слава и царство, чтобы все народы, племена и языки служили Ему; владычество Его – владычество вечное, которое не

прейдет, и царство его не разрушится» (Дан.7: 13-14) и она объединяет нижний и верхний тимпаны притвора Нораванка в единую по семантике композицию. В подобном сочетании ветхозаветных и новозаветных изображений, пророческих предсказаний и их грядущих свершений в общей композиции отражается прообразовательная связь двух Заветов. Она была характерна и для искусства VII в., в XIII–XIV вв. она вновь подчеркивается на новом витке искусства, в скульптуре, а не во фресках, и в новой образности. Последнюю создает стилистическая общность обоих рельефов: многослойная объемная передача форм, фасовые, трехчетвертные и профильные фигуры, пластическая моделировка драпировок, живая и божественная выразительность ликов.

Между ногами Богоматери высечена еще одна птица в профиль, а под младенцем виден лев⁶². Наряду с птицей на голове Богоматери это неканонические элементы, которые впервые появились в Ехегисском тимпане той же вайоц-дзорской школы, ранние параллели которым известны на Западе (П. Донапетян). Они отсылают к идее божественного Воплощения и к символам богоявленческих пророческих видений, то есть ко Второму пришествию и Страшному Суду. Здесь, как и в иконографии пророка со свитком, как и в чертах верхнего тимпана с Богом-отцом, можно видеть западное влияние, связанное с деятельностью западных миссионеров в это время в Сюнике (Гр. Григорян), вследствие которой здесь появились иллюстрированные западные рукописи. Следует сказать, что как здесь, так и в других видах армянского искусства, влияния никогда не видны зрителю, они обнаруживаются в процессе анализа памятника. И это говорит о том, что армянские средневековые художники воспринимали интересные для себя явления и претворяли их в своем творчестве не как цитату, механически, а эти явления становились для них импульсом к творчеству, к созданию нового, переработанного и отличного от увиденного образа. Эти явления растворялись в собственном художественном языке. Так было и в киликийских рукописях, и в гладзорских рукописях, в частности, в творчестве Тороса Таронаци, в

⁶² В последнем исследовании тимпана А. Аветисян увидел изображения теленка под бедром младенца и горлицы под его ногой, которые считаются жертвенными созданиями в Ветхом Завете и которые могут означать последующую жертву Христа. Но вместе со львом и другой птицей (?) они могут означать и тетраморф.

Библиях которого западные элементы оформления получили совершенно оригинальные проявления. Так было, как видим, и в скульптуре Вайоц дзора, отмеченной печатью уникальности.

Значительным памятником вайоц-дзорской школы архитектуры и скульптуры является *церковь Богородицы в Арени*, недалеко от Нораванка. Согласно памятной записи на ней, она *построена Момиком в 1321 г.* Здесь на *тимпане западного входа* изображена *Богородица с младенцем* в иконографии сидящей Одигитрии, на покрытом восточным ковром с бахромой сиденье, на богатом, сложном растительном фоне. Сразу можно увидеть ее *близость к рельефу нижнего тимпана притвора Нораванка*, но и *очень большую разницу* в исполнении, характере, иконографии этих двух образов. Здесь нет фигур Исайя и Иоанна Крестителя, нет птиц на фигуре Марии и других изобразительных деталей среди орнаментального фона. Сам декор другой, кроме рисунка ковра. Рельеф Арени, созданный Момиком, исполнен в плоском рельефе, в моделировке преобладают линии, которые почти не прерываются, лишь завиваясь по краям драпировок, нет надрезов. Лики совсем другого типа, насколько позволяет судить об этом сохранность. Поверхность данного тимпана можно назвать живописной, в отличие от беспокойной, многослойной, скульптурной поверхности нораванкского тимпана. В то же время между этими двумя рельефами есть очевидная наследственная связь (М. Асратян). И если рельеф Арени действительно работа прославленного Момика, то она должна быть первичным образцом среди этих двух рельефов. Следовательно, нораванкский рельеф нижнего тимпана притвора, а также творение той же руки, верхний тимпан с Богом-отцом исполнены позже 1321 г.! Следует предположить, что школу Вайоц дзора во многом составили ученики Момика.

К традициям вайоц-дзорской школы близки скульптурные памятники разрушенного монастыря *Ахчоц-ванк XIII в. (Айрарат)*, недалеко от Гегарда. К главной церкви Св. Стефаноса с северной стороны пристроена небольшая ц. Св. Петра и Св. Павла, западный вход которой фланкирован двумя *горельефными статуями Петра и Павла*. Они сочетают в себе беспокойную пластику поверхности рельефов притвора Нораванка с выразительностью линии, образность, индивидуализацию (с прической Бога-Отца из Нораванка, волосы-колечки со спускающимися пучками

волос). Как почти все скульптуры Нораванка и Спитакавора, данные статуи уникальны для армянского средневековья. Внове и их расположение по сторонам от входа, и размеры, и самое главное – их стремление отделиться от стены, стать частью пространства перед церковью, в котором находится и зритель. Эта тенденция идет в ногу с новыми тенденциями в ранней французской готике, с характером колонн-статуй с двух сторон от входа, как например, на западном фасаде Шартрского собора. Воистину, армянская пластика XIII–XIV вв., в которой накапливались новые черты, стояла на пороге рождения нового стиля, нового расцвета, однако уже со второй половины XIV в. историческая обстановка изменяется.

Крест как элемент декора церквей

Пожалуй, самым важным элементом скульптурного декора армянских церквей был *Крест*. Его представление на фасадах церквей было *невероятно разнообразным* – от самых маленьких крестов в виде знака, до больших орнаментированных и получивших сложную композицию крестов, оформляющих фасад каждого рукава церкви. Кресты могли быть и в виде прямоугольных объемных хачкаров – крест-камней, вмурованных в кладку стены. Это обстоятельство было связано с тем, что *крест был важнейшим символом христианского культа для Армянской церкви. И, как будет видно, кроме декоративного значения, кресты на стенах церквей имели и литургическую трактовку.*

Одной из форм крестовидного символического декора армянских церквей было *окно как источник освещения и прямоугольные и квадратные композиции с увенчивающим их крестом*. Одним из таких примеров является *крестовая композиция на апсидной стене Арича 1201 г.*: изображенные здесь *основатели церкви держат икону, стоя в квадрате у основания креста и в середине большого креста. Т.е. здесь отражается некое конкретное, литургическое действие*. В Ариче на южной стене можно увидеть и *крестовидный рельеф с изображениями по обеим сторонам рипид – литургических вееров-опахал*. Данное изображение можно сравнить с традиционной установкой креста в интерьере храма, на алтарях армянских и в целом восточно-христианских церквей, где они совмещаются с рипидами. *Барабан Арича также окружен рельефными изоб-*

ражениями рипид в аркаде. Предметы литургического действия здесь были осмыслены в декоративном искусстве как участие самой архитектуры в совершении литургии, и сооружение трактуется как существенный элемент в динамичном отпращивании культа (В. Эльберн).

В интерьере притвора Амазаспа в Ахпате вокруг светового окна на своде сгруппированы орнаментализованные рипиды, которые, словно, окружают нисходящих с неба через верхнее окно ангелов. «Это своего рода «описание» в структуре здания той небесной литургии, которая отображена в земной церковной службе».

Одним из вариантов фасадной орнаментации с литургическим содержанием является большой крест на внешней восточной стене ц. Спитакавора с асимметричными крыльями, оканчивающимися трилистниками, в которых изображены пятиконечные звёзды. Ниже основания креста имеется похожая на ампулу форма, которая может изображать сосуд, в который на изображениях Распятый собиралась стекающая кровь Христа – иконография, известная и в прикладном искусстве, и в искусстве миниатюры.

Особенно интересна орнаментация входной стены церкви Буртелашен Нораванка-Амагу, частью которой является консольная зигзагообразная треугольная лестница и продолжающие ее ввысь элементы креста, складывающиеся в изображение Креста Распятый на Голгофе и отсылающие нас к произведениям декоративного (складень «Хотакерац Сурб Ншан», складень-реликварий Гетума II) и миниатюрного искусства Армении. А роскошная орнаментация входа второго этажа может рассматриваться как древо жизни этого креста.

Одним из самых прекрасных образцов орнаментированных различными крестами построек является небольшая церковь Богородицы в Егварде (1311-1321 гг., **Котайк**). Это ротондальная двухэтажная церковь, напоминающая Буртелашен Нораванка. Она – словно, драгоценный реликварий, весь покрытый драгоценным убором. Кресты, покрывающие все четыре фасада крестообразной постройки, сложены из орнаментальных и геометрических элементов. Они совмещены с глухими арками и с изображениями сцен терзания, различных зооморфных мотивов, среди них быка, льва, орла. С двух сторон большого горельефного креста под фронтоном западной стены представлены Богоматерь с младенцем и

пророк Исая. Многослойная символика пронизывает крестообразные композиции на стенах церкви. Они связаны и с пророческими видениями (В. Казарян), свидетельствующими о Втором пришествии Христа.

Скульптурный убор барабанов

Орнаментация барабанов армянских церквей восходит к барабану Эчмиадзинского собора, созданного при реконструкции собора ок. 620 г. Это *пристенные арки* и портреты апостолов в медальонах под ними, *связанные*, как мы уже писали выше, с образом «Небесного Иерусалима», *Небесной церкви, с Воскресением и Ротондой Воскресения в Иерусалиме*. Пристенные арки, глухая аркада сохраняются на барабанах армянских церквей и в будущем. Они встречаются и в *анийской* архитектуре. В храмовой декорации они соответствовали самому высокому сакральному значению купольной части – небесной сферы. Со временем в декоративном уборе барабана, как мы видели в Аричаванке, появляются изображения рипид, неотъемлемых атрибутов ангелов и дьяконов, символизирующих Небесную и Земную литургию. (Эльберн)

Наиболее развитым, пластически и содержательно насыщенным образцом оформления барабанов является барабан Гандзасарского собора Иоанна Крестителя в Арцахе (1216–1238 гг.), чей декор является органичной частью скульптуры всего собора и его архитектурной композиции. Скульптурный убор барабана сочетает в себе сюжетные, зооморфные символические и орнаментальные, филигранной резьбы «ажурные, кружевные» рельефы. Его «Великолепная резьба по камню, поразительно разнообразная по орнаментальным мотивам и виртуозная по технике, служит как бы ювелирной оправой архитектурной формы, обогащая ее, но нисколько не заслоняя и не нарушая архитектурные линии. В этом вообще заключается одна из замечательных особенностей армянского зодчества». (А. Якобсон)

Барабан Гандзасарского собора имеет шестнадцать граней, обращенных по сторонам света, увенчанных треугольным щипцом. На его четырех щипцах расположены небольшие каменные модели (акротерии) церкви. В нижней части по периметру проходит окаймляющий декоративный пояс. Восемь граней (каждая вторая) облегчены нишами в сере-

дине, в глубине которых находятся полуколонны, зачастую покрытые искусной резьбой, и несущие различные скульптуры. Другие восемь граней плоские, в четырех из них расположены прямоугольные оконные проемы с широкими декоративными рамами, а остальные четыре заняты изображениями рипид, в середине которых также имеются небольшие окна в форме окулуса и квадрифолия (кроме северной грани). Прототипами такого барабана служат Эчмиадзинский купол (620 г.), храмы *анийской* школы (Мармашен и Хцконк (оба 1209 г.)), аналогами – монастыри начала XIII в. – Аричаванк и Ованнаванк. (Г. Казарян) Почти каждому окну и рипиде соответствуют декоративные розетки, расположенные над ними. В армянской традиции подобные розетки ассоциируются с лучами солнечного, а также божественного света. (Г. Казарян)

На западной стороне барабана выделяются три грани, на средней расположено окно с инкрустированной рамой, а в нишах двух фланкирующих ее граней расположены ктитеры в нимбах, с воздетыми вверх руками, возносящие над собой поставленные на длинные плиты объемные модели церквей. Судя по последним исследованиям (Т.Аветисян), левая фигура держит не просто церковь, а модель круглой в плане церкви, с декоративной аркатурой и зонтичным перекрытием купола – модель Ротонды Воскресения Храма Гроба Господня, (таково и реальное зонтичное перекрытие собора, иконографически восходящее к храму Святого Гроба), а правая возносит на руках модель базиликального храма (А. Якобсон видит здесь крестово-купольный тип храма) с конусообразным перекрытием купола – модель базилики-мартириона иерусалимского храма Гроба Господня. Ктитеры сидят в восточной позе – с поджатыми под себя ногами, имеют бороды, на голове нимб и схожие лики. Большинство исследователей видят в них образы ктиторов храма князя (Г) Асана Джалала Дола и его знаменитого отца – князя Вахтанга Тангика, имена которых упомянуты в ктиторской надписи.

На южной стороне барабана, на одной из ее граней, в нише расположено большое прямоугольное окно, обрамленное рамой сложной плетенки, на гранях справа и слева расположены обобщенно трактованные, *коленипреклонённые женские молящиеся фигуры* в профиль, но с ликами анфас. Они изображены в нимбах, как и упомянутые ктитеры. В данном случае все исследователи единодушны во мнении, что в этих образах

представлены *жена и мать (Г) Асана Джалала, то есть Мамкан и благочестивая Хоришах, сестра амирспасалара Закаре и атабека Иване Закарянов*, которая трижды совершала паломничество в Иерусалим и почила там же⁶³. Над головами женщин расположены изображения фантастических существ – *сиринов* – с распростертыми крыльями, с детальной проработкой оперенья и антропоморфных лиц. Нимбы и раскрытые крылья сиринов напоминают ангелов. В средние века сирины имели небесную символику, мыслились обитателями верхнего мира, проводниками душ на Небеса (медиаторами двух миров – Земного и Небесного (Л. Микаэлян). В Гандзасаре они изображали своего рода гарантов спасения, именно проводников душ на небеса, в данном случае душ Мамкан и Хоришах.

В период XIII–XIV вв. изображения этих фантастических птиц с антропоморфными лицами в армянском искусстве становятся очень популярными как в декоративном убранстве церквей, хачкаров, так и особенно в рукописях Гладзорской школы миниатюры, в частности, в творчестве Тороса Таронаци.

Воздетыми вверх руками женщины обращены к изображению фигуры в нимбе с младенцем, венчающей фронтон центральной грани. Обычно ее интерпретировали как фигуру Богоматери с запеленутым младенцем, и это обращение женщин-ктиторов к ней было вполне логично, как просьба о заступничестве. Однако ныне в фигуре с младенцем видят мужскую фигуру в нимбе (Т. Аветисян) с запеленутым младенцем. *Запеленутый младенец является символом души и ее интерпретируют как душу благочестивой Хоришах (и Мамкан), принятую Христом*. Во фронтоне крайней правой грани южной группы рельефов находится действительное изображение Богоматери с Младенцем, несколько нарушающая композиционную идею распределения рельефных групп по основным осям постройки. В правой руке младенца изображена змея, а по сторонам от Богоматери – по одному серафиму. (Г. Казарян стилистически приближает данный рельеф к декору колокольни Эчмиадзинского кафедрального собора XVII в. и предполагает, что, видимо, его вставили вместо

⁶³ Предполагается, что левая женская фигура, скорее всего, является поздним повторением поврежденного или отсутствующего первоначального образа (Т. Аветисян).

утраченного). Здесь можно проследить непосредственную связь с темой Грехопадения. Сжимая Змия в руке, Младенец как бы попирает его, что указывает на будущее Искупление грехов Адама и Евы Христом.

Над большим окном *центральной грани западной стороны* представлена сцена «Грехопадения»: по сторонам от Древа Познания, по которому ползет Змий, представлены фигуры Адама и Евы. Их сопровождают надписи «Адам это Змий», «Ева» и «Адам». Над сценой растительная композиция с распустившимся бутоном. Над этой сценой на фронтоне, на орнаментальном фоне изображен бюст благословляющего Иисуса Христа, который благословляет в то же время и ктиторов с моделями церкви, представленных с двух сторон Грехопадения. И последний рельеф, о котором следует рассказать, находится *над окном центральной восточной грани, занимая ее верхнюю часть*, под щипцом. Мы видим здесь, на плите, небольшую сцену *Распятия* с фигурами Марии и Иоанна. Согласно Т. Аветисян, сцена «Распятие» стилистически перекликается со сценой «Грехопадение», и плиты со сценами Грехопадение и Распятие были вставлены в изобразительный ряд барабана Гандзасара во время поздних ремонтно-восстановительных работ. Эти плиты перекликаются и в содержательном плане, грех первых людей был искуплен посредством жертвы Христа⁶⁴.

Рассмотренные сцены с ктиторами и связанными с ними образами представляют нам такую систему художественного оформления барабана купола, в которой в столь высокой сфере церкви изображены человеческие образы. Это говорит о новом мировосприятии заказчиков и художников, *внесших образ земных праведников в сакральную сферу здания церкви*.

Главное изображение в структуре рельефов Гандзасара и наиболее важная для системы художественного оформления Гандзасарского собора сцена представлена на *стене западного фасада церкви*. Здесь изобра-

⁶⁴ Как и в случае с расположенной на противоположном фасаде композиции «Грехопадение», данная плита с Распятием заменила существующую здесь ранее декоративную розетку. Также видны края углублений, предназначенные для технической установки плит (Т. Аветисян). Тот факт, что в памятнике есть добавленные, очевидно, в XVII в. рельефные фрагменты, дает нам возможность сделать заключение о том, что художественная жизнь в Гандзасаре и в целом в Арцахе продолжалась и в XVII в.

жен огромный рельефный крест с большой розеткой под нижним рукавом креста, с идентичной на розетках хачкаров орнаментацией и, как в случае с хачкарами, символизирующей Голгофу – фактически хачкар, высящийся над окном. Рельефные кресты меньшего размера представлены и на других фасадах церкви. В центре рельефного креста западной грани, под щипцом западного рукава высечена сцена Распятия. Это исключительно выразительная фигура мертвого (с закрытыми глазами) Христа, редкая для нашего искусства, исполненная в условном, линейном, экспрессивном стиле. Первоначально именно Распятие и композиция в западной части барабана, тесно связанные друг с другом, должны были встречать входящих во храм. Однако пристроенный в 1261-1266 гг. гавит (притвор) закрыл западное окно и затруднил осмотр композиции Распятия. Крест выполнен в довольно высоком рельефе и богато украшен орнаментом. «Фигура Спасителя предстает в строго фронтальной и симметричной иератичной позе, с большой головой, вписанной в круглый крестчатый нимб, и хрупким длинным туловищем.» По обобщенному плоскостному стилю исполнения сцена идентична стилю ктиторских композиций на барабане. Над раскинутыми руками Христа изображены два ангела, размерами с лик Христа. Над горизонтальными рукавами креста, повернутые к центру, изображены две птицы, скорее всего орлы, чьи головы не сохранились. По сторонам от Христа, под Его распростертыми руками расположены профильные коленапреклонённые фигуры в молитвенной позе, лицом анфас. Это мужские фигуры с характерными для своего времени княжескими головными уборами. Присутствие у ног Христа двух молящихся фигур – нововведение в сюжет. Для идентификации образов молящихся при условности стиля изображения важны их костюмы и головные уборы. Согласно одной точке зрения (Г.Казарян), это могли быть (Г)Асан Джалал и его отец Вахтанг, ставший инициатором строительства. Она основывается на сходстве одежд персонажей с костюмами и головными уборами князей братьев-заказчиков Саака и Аракела Закаряннов близкого по времени *Ахпатского Евангелия 1211 г.*, а также на изображении юного князя Вахтанга Тангика из *Хаченского Евангелия 13 в. М.155, л. 106об.* Согласно другой гипотезе (Т. Аветисян), самой близкой параллелью является скульптурный портрет Закаре и Иване Закаряннов на восточном фасаде Аричаванка (1201 г., область **Ширак**),

где они представлены в таких же сужающихся кверху головных уборах. Братья Закаряны, являвшиеся верховными правителями страны, были родными братьями матери (Г)Асан-Джалала Хоришах. Поэтому есть уверенность в том, что именно Закаре и Иване были изображены как верховные ктиторы и просители перед Христом и что «высокое покровительство братьев Закарянов способствовало появлению столь неординарного и выделяющегося своим архитектурным и скульптурным убранством памятника средневекового зодчества провинции Арцах». Учитывая символику представленных в пластике гандзасарского храма сюжетных, а также зооморфных изображений, можно сделать заключение о единой программе. Она выражала основополагающие христианские догматы о Спасении через Жертвоприношение и Вечную жизнь в Небесном Иерусалиме, в данном случае арцахских праведников – представителей правящей в то время в Арцахе (Хачене) княжеской семьи (Г)Асан-Джалалянов и их верховных патронов, правителей Армении братьев Закарянов.

Скульптурный убор Ахтамарского храма.

Храм как Вселенная средневекового человека

Нашу статью мы завершаем представлением скульптурного убранства Ахтамарского храма, несмотря на то, что он не завершает армянское средневековье, но подытоживает поиски новой системы декорации храма. Храм и его убранство относятся к X в., Багратидскому периоду, времени расцвета армянского искусства после освобождения от арабского ига. Памятник является наиболее ранним и уникальным образцом храма, покрытого сверху донизу скульптурными рельефами на всех фасадах, храма, в скульптурных образах которого отразилась вся Вселенная, весь космос средневекового человека. По количеству скульптур Ахтамарского храма и принципу их распределения на фасадах с ним могут соперничать лишь на три века позже построенные Дмитриевский (к. XII в.) и Георгиевский (30х гг. XIII в.) белокаменные соборы Владимиро-Суздальской земли и храм Сен-Жиль-дю-Гар во Франции (к. XII в.)

Храм святого Креста (Крестовоздвиженская) построен как дворцовая церковь в 915-921 гг. на острове Ахтамар на Ванском озере (ныне Турция) васпураканским царем Гагиком Арцруни. Архитектором храма

и автором рельефов был знаменитый зодчий Мануэл, которому при работе над рельефами помогал «некий клирик», согласно историку дома Арцруни Анониму.

Храм построен во имя спасения души царя Гагика и посвящен Св. Кресту, прославлению Бога и Христианской веры. Согласно общехристианским представлениям, он символизирует Рай, Райский Сад, в котором нашли свое место и васпураканский царь и его народ. По словам историка дома Арцруни Анонима, Мануэл «чудесным образом показал нам Небесный Иерусалим и врата Верхнего Сиона». Вот почему фасадные поверхности церкви полностью покрыты историческими, мифологическими и символическими образами: рельефами из сюжетов Ветхого и Нового Завета, образами пророков, царей и апостолов, евангелистов, портретами святых, самого царя Гагика Арцруни и его обожествленных предков, армянской знати, сцен звериной охоты, животных и птиц, сцен княжеской охоты, образы княжеской геральдики, головы и протомы животных, лики или маски; представлены дворцовая жизнь, светские сюжеты и сельские сцены, сцены сбора винограда и эпизоды повседневной жизни, мифические птицы и животные, растительные орнаменты и многое другое – все то, что составляло мир средневекового армянина. Рельефы «по сюжетному и иконографическому многообразию, глубокому символизму не имеют себе равных... на всем христианском Востоке». (А.Я. Каковкин)

Ахтамарский храм построен из оранжево-красного туфа по типу купольных храмов Авана-Рипсима VI–VII вв., в основе которых лежит план тетраконха с трехчетвертными угловыми нишами, ведущими в приделы. Его непосредственной предшественницей является церковь Зорадир VII в., расположенная недалеко от озера Ван на юго-востоке, служившая часовней на родовом кладбище дома Арцруни. Объемная композиция храма вследствие такого решения, а также наружных ниш в толще стен приобрела многогранность. Благодаря многогранности, размещенные на всех фасадах рельефы, в условиях различной освещенности, словно находятся в постоянном движении, с утра до вечера. Когда часть из них ярко освещена, другая часть находится в затемнении, но это состояние длится недолго, меняются направления лучей и в тень уходят только что освещенные прямыми лучами солнца рельефы, а вперед вы-

ступают новые изображения и сюжеты. Именно эта динамика освещенности и затененности, визуального движения изображений, богатство форм и сюжетов создают уникальность ахтамарского памятника (М. Ипсироглу, Ст. Мнацаканян).

Иконографический цикл рельефов начинается с западной стороны и окольцовывает храм. Движение их развивается вправо и обусловлено движением солнца.

Рельефы расположены на стенах в виде *пяти* (некоторые считают *шести*) опоясывающих храм *фризов*. Эти пояса, украшающие церковь, уникальны – не имеют прямых параллелей в средневековом искусстве.

Первый главный пояс размещен внизу, на высоте 3 м от основания, здесь расположены сюжетные и фигуративные изображения, высота которых достигает двух метров. Рельефы главного пояса несут основную смысловую и декоративную нагрузку.

Второй пояс – звериный фриз – проходит выше и состоит из *горельефных*, сильно выступающих *голов и протом* животных.

Третий пояс – виноградный фриз – так называемый пояс *виноградной лозы*, в завитках которой изображены фигуры.

Выше третьего пояса, *на фасаде каждого рукава креста под фронтоном* представлены *в рост евангелисты* в канонической иконографии – с книгой и благословляющей правой.

Четвертый пояс тянется под карнизами, по всей их длине, как вдоль наклонных щипцов, так и вдоль горизонтальных участков карниза и состоит из *лиц-масок, геральдических и родовых знаков*.

Пятый пояс на карнизе барабана представляет *звериный гон* и завершает систему скульптурного убора храма.

Под первым поясом, не касаясь его изображений, проходит узкая орнаментальная полоса из гранатов и плодов, которая визуально издали служит основой для первого пояса. Она становится *шестым поясом* и связывается некоторыми исследователями с шестью днями творения.

Переходя к описанию и иконографии изображений в поясах, отметим очень важную черту в системе декорации храма. Евангельских сцен здесь почти нет, представлены параллельные им сцены из Ветхого Завета, находящиеся с евангельскими в прообразовательной связи. Евангелие представлено образами Христа, Богоматери с младенцем, апостолов и

евангелистов – самыми крупными фигурами в рельефах, расположенными в центре стен, а *евангелисты венчают* фасады и изображения на них. Таким образом, автор программы скульптурного убора Ахтамара подчеркнул *верховенство Нового Закона*, учения Христа, Христианской веры. Рельефы можно подразделить на три основные группы – светские, символично-геральдические и библейские (Ст. Мнацаканян).

Главный фасад, украшенный *ктиторской композицией*: царь Гагик, представленный слева от нижнего окна, во весь рост, в роскошном царском облачении (с характерным для царских одеяний рисунком ткани из медальонов с птицами) *подносит модель храма Христу*, представленному справа от окна, в канонической иконографии – в крещатом нимбе, с благословляющей десницей и Евангелием в другой руке. Ноги его босы, без сандалий. На книге Его слова «Я – свет миру» (Ин. 8:12). Между фигурами расположена сцена «*Вознесения креста*»: двое архангелов поддерживают мандорлу с Крестом, от которого мало что осталось. С двух сторон от ктиторов, на выступающих лопатках представлены *шестикрылые серафимы*, некоторые крылья которых усеяны глазками. Эту торжественную композицию завершают и обрамляют декоративные бровки окна и ниш, между которыми высечены еще три Креста с ветвями Древа жизни. А наверху данного фасада, под щипцом представлен *евангелист Матфей*. На ликах и нимбах царя и Христа видны пустые углубления, в которые были вставлены полудрагоценные камни или кубики мозаичной смальты. Царь изображен и в короне, и в нимбе, а также с лентой под короной, в иранском искусстве являющейся символом святости и власти. Корона царя Гагика, вариант сасанидской крылатой короны, безусловно, та самая, которую он получил от халифа Юсуфа Эмира. Все эти важные атрибуты призваны подчеркнуть притязания Арцрунидов на наследование короны армянских царей Аршакидов. Возможно, с этим обстоятельством связано и то, что фигура царя слегка выше фигуры Христа. *Ктиторская композиция с рельефом царя Гагика в центре западного фасада демонстрирует благочестие рода Арцруни, и сцены, героизирующие деяния представителей дома Арцруни и прославляющие предков Арцруни, на других фасадах церкви, также призваны подчеркнуть их благочестие. А библейские истории главного пояса являются аллегориями этого благочестия.*

На южном фасаде представлены ветхозаветные сцены, новозаветные образы и причисленные к лику святых светские личности. И здесь библейские сцены являются аллегорическими параллелями к героизированной истории дома Арцруни. Всю стену западного рукава занимает *История Ионы*, связанная с темой *Спасения* в христианском искусстве. В одной из самых ранних христианских молитв молящийся просит о Спасении у Всевышнего, ссылаясь на пример Спасения Ионы. С этой молитвой связывают раннехристианскую, распространенную во фресках и рельефах катакомб иконографию данной сцены, в которой Иона изображен обнаженным. Именно эта иконография и представлена здесь, что обусловлено архаичностью некоторых иконографических схем в скульптуре Ахтамара так же, как и в росписях (см. часть вторую этой статьи). Среди избранных сцен истории Ионы – Иону бросают в море и его заглатывает кит (напоминающий сасанидского сенмурва); отдельно рыба-кит как мифическое существо (с крыльями, с собачьей головой, лапами и рыбьим туловищем), уже извергнувшее Иону; Иона в тени под деревом; чуть выше над ними Иона уже одетый, в нимбе, обращается к по-восточному сидящему, скрестив ноги под себя, царю Ниневии. Правее в четырех медальонах видны полуфигуры ниневийцев с приложенной к лицу рукой. Выше корабля в четырех других, покрупнее медальонах высечены бюсты святых в нимбах.

На юго-западной грани южного фасада в канонической иконографии представлено *Жертвоприношение Авраама*, некоторые черты его (овен с рогами, привязанный к дереву – пальме) связываются с ранними сирийскими образцами сцены. Можно утверждать, что данная иконография с Авраамом, держащим Исаака за пучок волос и повернувшим лик к Богу, станет характерной для миниатюр васпураканской школы.

Продолжая иконографический ряд, на стене оконной ниши во весь рост представлен Моисей со скрижалями Заветов (?), а с другой стороны окна – стройный ангел, сопровождающий его. Далее, недалеко друг от друга – *восседающие на престолах Христос и Мария с младенцем*. Христос – в иконографии Пантократора, в крещатом нимбе, с благословляющей десницей и Книгой в левой руке. Лики Христа и Богородицы исполнены в довольно высоком рельефе и отличаются индивидуализированностью. Выразительны глаза, пустые зрачки которых когда-то имели

вставки (из камней?). Орнаменты покрывают престолы. Богоматерь с младенцем окружена небольшими *образами архангелов Гавриила и Михаила* со свитками в руках, на которых написаны их имена. Над группой Богоматери и Христа, в медальонах изображены четыре фигуры, две из которых надписаны как пророки Иоиль и Наум, предсказавшие Страшный Суд и Сошествие Св. Духа на апостолов (Иоиль) и падение Ниневию, Ассирии (Наум).

В конце XVIII в. к центральной части южного фасада, перед южным порталом, пристроили колокольню, которая закрыла фигуры в центре фасада. Прежде здесь находился вход в молельню царя, в царскую ложу, выходящую в интерьер, с парадной треугольной лестницей, которую снесли. По сторонам входа были скульптурные образы видных князей дома Арцруни. В люнете над входом ныне видны стилизованная розетка и резные кресты, имеющие апотропеическое значение.

Справа от колокольни на прилегающих гранях восточного фасада представлены во весь рост *фигуры князей VIII в. Саака и Амазаспа Арцруни*, погибших в борьбе с арабами, причисленных к лику святых Армянской Церкви как мученики за Веру. Лики обоих князей портретны. Обе фигуры в нимбах, одеты в восточные арабские халатообразные одеяния, с разрезом впереди, последние украшены оригинальными орнаментами, передающими богатую фактуру ткани. Примечателен пояс князя Саака с тремя подвесками, также имеющий восточное, а более конкретно переднеазиатское происхождение.

Крайние изображения восточной части южного фасада представляют *историю царя Давида, центром ее является поединок юного Давида и великана Голиафа*. Царь Саул изображен в чалме, в халатообразном одеянии, указывающим на Давида, который победил в поединке с помощью одной только своей пращи. В противовес ему Голиаф представлен со щитом, оружием и в доспехах и самым крупным среди всех фигур главного пояса. Выше фигуры Саула в медальоне видна полуфигура пророка Самуила, который помог Саулу стать царем. Левее этой сцены над окном – полуфигура человека с длинными волосами и бородой, указывающего на Самуила, вероятно, священника, в доме которого вырос пророк Самуил. Между фигурами Давида и Голиафа высечен в едином силуэте бык, а над ним – две розетки. Возможно, бык символизирует пастушество Давида, а розетки – солнце и луну.

Южный фасад венчает фигура евангелиста Луки наверху под шипцом фронтона.

Восточный фасад посвящен истории *распространения христианства в Армении*. На центральной грани, с двух сторон окна представлены два святых в рост: слева предположительно *апостол Фаддей* (наряду с апостолом Варфоломеем первый просветитель Армении), чье имя, по традиции, связано с родом Арцруни; справа – *Иаков Низибинский*, один из сыновей брата Григория Просветителя, по преданию также определенно связанный с Васпураканом. Над ними выше бровки окна в медальоне полуфигура *Адама*. Под ними видны лев, леопард и олень. На левом простенке, разделенном нишей от центральной грани, слева внизу мы видим *Иоанна Крестителя* с разведенными руками; чуть выше от него и правее стоит фигура *Григория Просветителя* в епископском облачении и с покрытой крестом Книгой в руке. Рядом с ним молодой святой в медальоне не определяется. Под ногами Просветителя изображен лев, а крест рядом – добавление XVIII в. Такую же композицию и иконографию имеет скульптурный убор простенка справа от центральной грани фасада: *пророк Илья* стоит в идентичной с Крестителем позе; колена преклоненная пред ним женская небольшая фигура определяется [15] как *сареп(т)ская вдова*, сына которой воскресил пророк Илья (3-Царств, 17); третья фигура, параллельная Григорию Просветителю, но несколько меньших размеров, определяется как *Св. апостол Варфоломей (?)* со свитком в руке и апостольском одеянии. Два святых, изображенных в бюсте над головой Ильи, не определяются. Восточный фасад венчает *фигура евангелиста Иоанна* вверху, под шипцом фронтона. Таким образом, Иоанн Креститель и пророк Илья выступают как предтечи христианства во всем мире, Григорий Просветитель и апостол Варфоломей – как просветители Армении, а апостол Фаддей и Иаков Низибинский как проводники и проповедники христианства в Васпуракане.

В левой половине стены *северного фасада* представлен *Самсон, убивающий филистимлянина ослиной челюстью* (Кн. Судей 15-15), это высокая фигура, почти не уступающая фигуре Голиафа на южной стене. Далее стоят две фигуры в рост пророков со свитками в руках, правый более высокий из которых надписан как *пророк Иезекииль*. Над ними в медальонах трое святых по грудь, имена которых не надписаны. Правее

– группа из убивающего мечом льва мужчины на коленях, его идентифицируют с Самсоном или с кем-либо из князей дома Арцруни.

Продолжает ряд *фигура библейского царя Езекии*, боровшегося с идолопоклонством (4 Царств 18, 1-37, 19). Он представлен в восточной чалме, в расшитом орнаментом роскошном облачении с поясом с тремя подвесками, которые встречались нам в образах князя Амазаспа и царя Саула. Езекия изображен в той же части северного фасада, в которой на южном фасаде высечены князья Амазасп и Саак. Возможно поэтому некоторые исследователи считают эту *фигуру образом старшего брата царя Гагика Ашота*, а надпись «Езекия» относят к добавлениям 18 в., как и некоторые другие надписи (Мнацаканян С.). В пользу этого мнения свидетельствуют, конечно, чалма и восточное облачение, даруемые арабским халифом армянским князьям. Рядом стоит более высокая фигура пророка Исайи.

В центре северного фасада слева от окна мы видим сцену Грехопадения – стоящих у Древа добра и зла Адама и Еву в трехчетвертном развороте, собирающихся вкушать запретный плод. Справа от окна представлено Испытание Евы: она на коленях перед змеей, стоящей на коротких ногах!

Западные грани северного рукава покрыты рельефами святых Всадников Воинов Феодора, Сергия и Георгия с копьями в руках и злыми силами под ногами, согласно канонической иконографии, символизирующей победу добра над злом. Над всадниками в медальонах в виде полуфигур изображены Св. Кириак, неизвестный святой и пророк Осия.

За всадниками следует небольшая фигурка пронзающего пикой вставшего на дыбы льва, за которыми видна еще одна раздирающая пасть льва фигура на коленях. Согласно надписи, это пророк Давид. Однако Ст. Мнацаканян как в этой, так и в других фигурах, убивающих львов, видит князей дома Арцруни. В частности, фигуру с пикой он определяет как младшего брата царя Гагика Гургена Арцруни.

На западной стене северного фасада представлены Три отрока в печи огненной и Даниил во рву львином – сцены, также связанные с темой Спасения. Отроки изображены уже спасенными, без печи огненной. А над левым львом в обрамлении виден пророк Аввакум с архангелом Михаилом, передающими Даниилу во рву еду.

Фасад венчает фигура *евангелиста Марка* под щипцом фронтона.

Кроме сюжетных сцен в главном поясе мы видим бесчисленные изображения символических птиц и животных, которые часто являются родовыми, геральдическими символами героизированных персонажей дома Арцруни, прославлению и благочестию которых посвящены большей частью светские рельефы главного пояса. Среди них орел, нападающий на кролика или терзающий жертву, переплетенные шеями павлины, пеликан, лев, лев, терзающий жертву, борющиеся медведи, баран, олень, барс, дикая коза. Из изображенных домашних животных в их число входят бык, верблюд, петух и овца. Наряду с ними появляются и фантастические мифические существа, часто бикорпоральные, т.е. двутелесные, такие как грифон, сирена и орел с головой барана, они встречаются и в мусульманском искусстве. Рельефы этих животных распределены по фасадам неравномерно и полностью отсутствуют на западном фасаде. Все они отличаются стилизованными и фантастическими формами. На многих можно увидеть ленты и розетки – символы святости и власти.

Второй пояс– звериный фриз – пояс животных

Пояс расположен между первым главным и третьим поясом «виноградной лозы». Возможно, это самый загадочный пояс. Он состоит из горельефных, сильно выступающих над стеной 42 скульптурных голов и протом (передней части) животных и одной человеческой головы, размещенных без какой-либо закономерности, на произвольном расстоянии друг от друга. Они резко отличаются от других скульптур Ахтамара как по технике исполнения, так и по стилю. Существует несколько противоречащих друг другу точек зрения насчет происхождения этих голов. Одни считают их подражанием традициям искусства Междуречья и эллинизма, отголоском древних форм ассирийских скульптур, или воспроизведением в камне настенных охотничьих трофеев. Есть также мнение, что они были на тех камнях, которые царь Гагик, согласно «Истории дома Арцруни» Товмы Арцруни и Анонима, привез для строительства из селения Котом, и которые являются армянскими языческими скульптурами. Другие исследователи считают их одновременными ахтамарскому храму. Мы также считаем их одновременными скульптурному убору храма и аргументируем это следующим образом. Во Франции в регионе

Лангедок – Руссильон, департамент – Гар, существует церковь *Сен – Жиль – дю-Гар* аббатства Сен-Жиль (фр. Saint-Gilles) 12 в., западный фасад которой украшен богатым скульптурным убором с использованием разных видов скульптуры, как и в Ахтамаре. На главном портале церкви под верхним фризом расположены *идентичные ахтамарским скульптурным головам горельефы*. Их 8, по 4 с каждой стороны от арки портала. Они слиты с консолями и практически исполняют роль скульптурных консолей. Близость их ахтамарским образцам обескураживает. В средневековье все традиции были основаны на первообразцах. Надо полагать, что в средневековом искусстве существовала и традиция – первообраз – таких круглых горельефных голов и они были использованы у нас и позже в Сен-Жиль – дю – Гаре. Близкий звериный фриз, как мы уже отмечали выше, есть и во владимиристо-суздальских памятниках конца XII – начала XIII вв., то есть и им был известен этот первообраз, образец. Может, ахтамарские звериные головы и были этими первообразцами?

На западном фасаде рядом с медальоном с образом Адама есть надпись, которая говорит о том, что Адам дал имена всем животным и зверям. Исходя из надписи, Сирарпи Дер Нерсесян видит в головах звериного фриза названных Адамом животных и зверей. Горельефным образам животных дается также значение оберегов – охранительное значение, которое было свойственно подобным памятникам в урартском и хеттском искусстве.

Третий пояс – виноградный фриз – пояс виноградной лозы

Пояс виноградной лозы играет исключительно важную семантическую роль в рельефах Ахтамара. Вместе с образами Христа, Богоматери, библейских персонажей, рельефами животных с Адамом он конкретно воплощает Райский сад, Новый Иерусалим, достойным которого стремился быть благочестивый царь Гагик со своим народом, представив здесь ту мирную жизнь, совершенную идеальную страну, которую создали князья дома Арцруни для народа. Здесь в завитках виноградной лозы, символа Армении и христианского символа, показаны все стороны жизни народа, труд и веселье, охота и сбор урожая, проба винограда и изготовление вина, пастухи и животные... Пояс виноградной лозы воплощает созданный Гагиком земной рай, где он выступает как «добрый

садовник», пред которым стелется сад, символизирующий страну с процветающим народом. Великолепно описывает пояс Л. Дурново: «Фриз состоит из отдельных виноградных кустов, преимущественно в виде ствола, расходящегося двумя ветвями, принимающими самые причудливые направления... Есть несколько случаев, когда из кольца, образуемого перекрещивающимися ветвями, или их развилки выглядывает бородастое человеческое лицо ... (стража Сада, дающего силу лозе – *от автора*); есть случай, когда в двух кольцах одно над другим помещены женское и детское лица. Между лозами растет пять-шесть пальм, гранатовых деревьев, тыкв. Между гроздьями и листьями изображены люди, по большей части молодые, окапывающие лозы и закапывающие их на зиму в землю, собирающие урожай, борющиеся со всякого рода похитителями, и сами похитители, а также в большом количестве птицы и животные: зайцы, медведи, сфинксы, коровы с телятами, медведицы с медвежатами, лисицы и даже мыши. Фигуры людей и животных исполнены с гораздо большим мастерством, чем виноградные кусты... Пропорции фигур правильны, движения хотя и нединамичны, но достаточно гибки, лица выразительны благодаря подвижным глазам и губам, как и в медальонах центрального сюжетного фриза. Много обнаженных тел. Но кое на ком есть одежда... Полное отсутствие угловатости – округлые лица и части тела людей и животных, стволов и ветвей лозы – создает ту мягкость форм, которая, будучи усилена сравнительно малыми размерами и несколько более высоким рельефом, заставляет весь фриз, в сочетании с бровками над окнами, создавать на высоте игру глубоких теней, совершенно необходимую в общем уборе храма». В центре лозы на восточном фасаде представлена, как заключительный аккорд, сцена пирующего царя – на подушках, по-восточному поджав под себя ноги, сидит Гагик Арцруни с бокалом вина и отрывающий гроздь!

Пояс масок и пояс звериного гона

Четвертый и пятый пояса на карнизах фасада и барабана родственны друг другу по стилю исполнения и по общей композиции. На четвертом поясе на основных гранях имеются изображения человеческих лиц, или символические маски, и изображения животных и птиц в спокойном

состоянии, а на карнизах фронтонов – динамический ряд звериного гона, движение которого направлено ввысь. Лиц-масок представлено 33, среди них есть лики женщин и мужчин, и у некоторых есть нимбы. Ст. Мнацакян считает, что четвертый и пятый пояса храма посвящены подвластным Арцрунидам княжеским домам и представляют собой портреты предводителей этих родов, многие из которых были канонизированы, а в двух женских ликах западного фасада автор видит мать Гагика Арцруни княгиню Седу и его жену царицу Млке. Ас. Мнацакян считает, что эти лики являются отражениями идеи пророчеств. Есть также мнение (З. Акопян), что мы имеем дело с божественными существами, обитателями Горнего Мира. Ведь еще в античной культуре маска была призвана напоминать об иных мирах и божественных существах.

Среди изображенных на поясах животных можно увидеть вокруг древа жизни коз, льва, борющегося с быком и оленем, «целующихся» птиц, оленей, птиц, дерущихся со змеями... Они украшены сасанидскими узлами и кольцами, так же как образы-обереги первого пояса. В четвертом поясе изображены также стилизованные пальмы, деревья, которых нет в пятом поясе. Расположенный на карнизах ряд звериного гона – «характерной символики княжеской охоты» – продолжается и на пятом поясе на барабане. Здесь можно увидеть столь любимые на Востоке мотивы охоты, леопардов, оленей, горных коз, зайцев, голубей, кукушек, собак... стремительный ритм изображений которых вносит движение, оживление в декоративные пояса, завершающие скульптурное убранство храма. «Они создают упругое кольцо, охватывающее многогранные объемы барабана». Мысленно объединенные, мотивы рельефов Ахтамарского храма разворачивают пред нами весь тот мир, ту вселенную, в которой обитали, творили и переходили в рай армяне X в.

Ахтамарские образы созданы двумя способами – *барельефом* и *горельефом*. Большая часть изображений – *барельефы*, выступающие над поверхностью стены на половину своего объема, на 8-10 см. Особенностью, отличающей их от классических древнегреческих барельефов, является *верхняя поверхность, которая параллельна фону*, поверхности стены. Здесь есть несколько примеров двух-трехслойного барельефа, при этом верхняя поверхность также параллельна фону. Тип такого барельефа имеет древние корни, уходящие в искусство Древнего Востока. *Часть*

изображений, в основном второго пояса, создана в горельефной технике, их поверхность округлая и они выступают над поверхностью стены почти в полном объеме, лишь небольшой выступ объединяет их со стеной.

Несомненно, над рельефами работала целая артель мастеров каменной резьбы, и стилистические отличия их почерков явственно просматриваются. Но в целом, рельефы исполнены в одном общем едином средневековом стиле, который сложился к X в. в армянском искусстве – в миниатюре, фресках, хачкарах: символический иерархический линейный стиль, с подчеркнутой условностью и плоскостностью. Для моделировки формы использованы выразительный силуэт, параллельные линии разных очертаний – угольные, округлые, прямые – соответственно характеру формы. Используются некоторые схемы изображения частей фигуры, распространенные и в Византии, и на Западе, как например, изображение согнутых ног фигуры на престоле, при которой складки одеяний отходят веерообразно или параллельными линиями от левого колена к правой голени (см. фигуру Христа), а также и другие схемы. Эти черты уже были сформированы в VI–VII вв., однако в X в. линейная моделировка усложняется, линии умножаются и становятся разнонаправленными. Усиливается орнаментальность поверхности. У крупных фигур вся поверхность одеяний превращается в сочетание, «игру» множественных линий, которые в данном случае, благодаря освещению, оживляют формы (см. фигуру Богородицы с младенцем). Облик персонажей близок к образам фресок Ахтамара (см. вторую часть данной статьи). Однако надо сказать, что разнохарактерность представленных сцен, персонажей, композиций обусловила невероятную выразительность скульптурных образов, живость ликов, жизненность поз и движений, мастерски обрисованных черт лица, особенно больших глаз, их выражения. При близком рассмотрении рельефов зритель оказывается окруженным взглядами бесчисленных видящих глаз, неотступно следующих за зрителем. В моделировке использованы также словно пробуравленные ямочки, кружочки, которые однако исполнены камнерезным инструментом. Способы обработки поверхности изображений подчеркнута разнообразны. Разнообразны и позы фигур, большей частью фронтальные, но и в трехчетвертном развороте, и даже профильные. У фронтальных фигур ступни почти всегда изображены в профиль, продолжая (или возрождая) традиции

древневосточного искусства. Многие из этих рельефов когда-то были цветными: на некоторых из них до сих пор сохранились следы цвета. Когда-то у них глаза также были из стекла или полудрагоценного камня.

Стилевые особенности ахтамарских рельефов позднее оказали влияние на миниатюры «васпураканской» школы армянской миниатюры. В рельефах храма, в ряде иконографических мотивов, прослеживается связь с традициями сасанидского и аббасидского искусства. В некоторых изображениях животных отмечается мусульманское влияние, а влияние византийской иконографии – в религиозных сценах, что было каноном христианского искусства. Можно сказать, что в скульптуре Ахтамара отразились те стилистические и иконографические тенденции, которые были характерны для переднеазиатского искусства рубежа IX–X вв. – от Ирана, Армении, Византии до стран арабского мира. Эти тенденции были переработаны и переосмыслены согласно собственным христианским представлениям о мире и Вселенной. Армянское искусство как этого времени, так и особенно более позднего XIII–XIV вв. являлось как бы «лимфой» переднеазиатского искусства, его отражение, особенно искусства хачкаров, можно увидеть в памятниках арабских, тюрок-сельджуков, византийских и иранских. Армянские мастера в эти века строили и творили на всем пространстве Передней Азии.

Литература

1. «Մուրր Հայաստան» ցուցահանդեսների կատալոգ, Պատմություն և մշակույթ. Աստվածաշնչյան Հայաստանից մինչև XVIII դ. վերջ, Երևան, Հայաստանի պատմության թանգարան, 2007:
2. Ani. Ed. by Manoukian A. and A. // Documents of Armenian Architecture, 12, Milano – San Lazzaro, Venezia, 1984.
3. Armenien: Wiederentdeckung einer alten Kulturlandschaft: Museum Bochum, 14. Januar bis 17. April 1995.
4. Azarian L., Manoukian A., Khatchkar, Documenti di architettura armena, Milano, 1977.
5. Azaryan L., Armenian Khatchkars, Holy See Etchmiadzin, Editions Erebouni, 1978.
6. Banateanu G., La fresque en Armenie a l'epoque ancienne et au moyen-age // Studia et acta orientalia, t.I, 1957, p. 49-63.

7. Beckwith J., *Early Medieval Art*, London, (1964, 1969) 1974, pp. 55, 60, 147-149.
8. Bezalel Narkiss, Michael E. Stone, Avedis K. Sanjian. *Armenian art treasures of Jerusalem*. New York,
9. Buschhausen H. und H. mit Hilfe von A.Matevosyan. *Codex Etschmiadzin*. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt. Graz/Austria, 2001. B. 1-2. Dokumentation. Faksimile. Kouymjian. Dickran ‘Notes on Armenian Codicology. Part 1: Statistics Based on Surveys of Armenian Manuscripts,’ *Comparative Oriental Manuscript Studies Newsletter* 4 (2012), 18-23;
10. *Corpus Inscriptionum Medii Aevi Helvetiae* (ed. by Wilfried Kettler). Vol. 3, p. 72. Արժրուհի և Անանուհի
11. Coulie B., ‘Collections and Catalogues of Armenian Manuscripts’. In *Armenian Philology in the Modern Era: From Manuscript to Digital Text*. Edited by V. Calzolari. *Handbook of Oriental Studies VIII*, 23.1. Leiden: Brill, 2014, 23-64;
12. Сычев Н.П., *Анийская церковь, раскопанная в 1892 году // Христианский Восток*, т.I (1912), с.212-219.
13. Demus O., *Byzantine Mosaic Decoration*. London, 1947.
14. Лазарев В.Н., *История византийской живописи*, т.1, Москва, 1986, с. 62-64.
15. Der Nersessian S. *Aght’amar. Church of the Holy Cross*. – Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1965. Армянский перевод см.: Տեր-Ներսեսյան Ս., Աղթամար // Տեր-Ներսեսյան Միրաբիի, Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975, էջ 70-123, պսղ.՝ 1-77
16. Der Nersessian S. *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*. 2 volumes. Text. Illustrations. Washington, Dumbarton Oaks, 1993. 198 Pp.; 652 Ill.
17. Der Nersessian S., *L’Art armenien*, Paris, 1977, p. 93-96.
18. Der Nersessian S., *Une Apologie des Images du septième siècle // Der Nersessian S., Etudes byzantines et Armeniennes*. T.1. Louven, 1973, p. 379-403).
19. Der Nersessian, Sirarpi, *La Peinture armenienne au VII siècle et les miniatures de l’evangile d’Etchmiadzin // Etudes byzantines et arméniennes*. Louvain, 2 vols. Louvain: Orientaliste, 1973. V.I. 1973, p. 525-532.
20. Der Nersessian, Sirarpi, *The Date of the Initial Miniatures of the Etchmiadzin (1933) // Der Nersessian, Sirarpi, Etudes byzantines et arméniennes*. Louvain, 2 vols. Louvain: Orientaliste, 1973. V.I. 1973, 533-558.
21. Djuric V., *La peinture murale byzantine: XII et XIII siècles // XVe Congrès international des études byzantines. Rapports et co-rapports*, III. Athènes, 1976, p. 25-26.

22. Donabédian P., Les Thèmes bibliques dans la sculpture Arménienne préarabe // Revue des Études Arméniennes, 1990–1991, T. XXII.
23. Donabédian P., Thierry J.-M., Les arts arméniens, Paris, “Mazenod”, 1987.
24. Dournovo L.A. Armenian Miniatures. Preface by Der Nersessian S. New-York, «Abrams», 1961. 186 p.
25. Grabar A., Études sur la tradition arménienne dans l’art medieval // Revue des études arméniennes. Nouvelle serie. Paris, 1963, t.3, pp. 31-39.
26. Grabar A., La tradition arménienne dans l’Art médiéval // Revue des Etudes Armeniennes, N.S.3, 1966, pp.31-39.
27. Hakobyan Zaruhi, Les steles d’Armenie et Georgie: retour a la question de l’atelier de sculpture de Gogarene (Gougark). Revue des Etudes Armeniennes, vol. 36, 2014-2015, p. 131-146.
28. Hakobyan Zaruhi, *The Reflection of Armenian-Chalcedonian Traditions on the Frescoes of St. Gregory Church (Tigran Honents) of Ani* // Journal of Armenian Studies (Բանբեր Հայագիտություն), Yerevan, 2018, N 1, pp. 187-205.
29. Ihm Ch., Die Programme der Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Wiesbaden, 1960.
30. İpşiroğlu M., Die Kirche von Achthamar, Bauplastik im Loben des Lichtes. Berlin und Mainz, 1963.
31. Jerphanion G. de, Les Églises rupestres de Cappadoce. Paris, 1925-1942 (7 V. – 1925, 1925, 1928, 1932, 1934, 1936, 1942).
32. Jones Lynn, Between Islam and Byzantium: Aght’amar and the visual construction of medieval Armenian rulership. Ashgate Publishing, 2007.
33. Khatcherian H.H., Khatchkar, preface by P. Donabedian, Shenzhen, 2017.
34. Kouymjian D., Ethnic Origins and the ‘Armenian’ Policy of Emperor Heraclius// Revue des Études Arméniennes, 1983, T. XVII.
35. La Miniature Arménienne. Matenadaran. Album. Auteurs Karen Matevossian, Edda Vardanian. Erevan, 2018.
36. Lafontaine-Dosogne J., Nouvelles notes cappadociennes // Byzantion, t.XXXIII, f.1, 1963.
37. Lexikon der christlichen Ikonographie. B.8. Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1976, S. 57.
38. Lidov Alexei, The mural paintings of Akhtala. Moscow, 1991; Лидов А.М., Росписи монастыря Ахтала. История, иконография, мастера. Москва, 2014.
39. Mahè J.-P., Le testament de Tigran Honenc’: la fortune d’un marchand arménien d’Ani aux XIIe-XIII siècles // Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 145^e année, 2001, №3, p. 13-20.

40. Mango C., Deux études sur Byzance et la Perse Sassanide et Héraclius, Šahrvarzar et la Vraie Croix// Travaux et mémoires du Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance, Vol. 9. Paris, 1985.
41. Manukyan Seiranush, Fresco Decoration on Armenian Churches. II International symposium on Armenian Art. Yerevan, 1978.
42. Maranci Ch., Observations on the Frescoes at Mren // Revue des Etudes Armeniennes, 2013, v.39, p. 203-225.
43. Maranci Ch., The Humble Heraclius: Revisiting the North Portal at Mren// Revue des Études Arméniennes, 2008–2009, T. XXXI.
44. Mundell Marlia, Monophysite Church Decoration // Iconoclasm, Birmingham, 1977, p.59-74 (62-63, 64-65, 73) (Марлия Манделл, Монофизитская церковная декорация// Иконоборчество, Бирмингем, 1977, с. 59-74 (62-63, 64-65, 73)).
45. Mathews T.F. Early Armenian iconographic program of the Ejmiacin Gospel // Mathews T.F., Art and Architecture in Byzantium and Armenia. Variorum: Aldershot, 1995, p.199-215, p. 212.
46. Mouriki D., Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // Dumbarton Oakes Papers, 34-35 (1980-1981), p.108.
47. Nordenfalk C. Die spätantiken Kanontafeln. Kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien-Konkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte. Textband und Tafelband. Göteborg: Oskar Isaksons Boktryckeri A.-B., 1938. 320 s., 168 Taf. ss. 94-100.
48. Panofsky E., Renaissance and Resuscitations in Western Art. Stockholm, 1960.
49. Restle M., Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. B.I-III. Recklinghausen, 1967.
50. Richardson H., Observations on Christian Art in Early Ireland, Georgia and Armenia // Ireland and Insular Art A.D. 500-1200. Proceedings of a conference at University College Cork, Dublin, 1987.
51. Schrade H., Malerei des frühen Mittelalters, Köln, 1958-1963, B. I, S. 220, 285.
52. Schrade H., op. cit., S. 220, 285, Abb. 87 a, b.
53. Seiranoushe S. Manoukian, L'art du livre en Cilicie et les Traditions byzantines // L'Arménie et Byzance. Histoire et culture. (Ouvrage). Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, p. 127-134, Pl.1-6, Fig. 1-12
54. Seyranoushe S. Manukyan, Le Rôle de la Rubrication dans le Système décoratif des Évangiles Arméniens // Revue des Études Arméniennes, tome 38, Peeters, 2018-2019, p.85-101 (fig.1-8 p.97-101).

55. Singelenberg, Pieter. The Iconography of the Etschmiadzin Diptych and the Healing of the blind Man at Siloe // *The Art Bulletin*, vol.40, №2 (Jun 1958), pp.105-112 (107).
56. Stone M. E., D. Kouymjian, H. Lehmann. *Album of Armenian Paleography*. Edited by M. E. Stone. Aarhus, Denmark: Aarhus University Press, 2002, p. 77.
57. Strzygowski J. *Das Etschmiadzin Evangeliar (Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst)*. Wien, Mechitaristen-Congregation, 1891, S. 52.
58. Strzygowski J., *Die Baukunst der Armenier und Europa*. Wien, 1918.
59. *The Year 1200. A Symposium* / Avril F., Demus O., Weitzmann K., Nordenfalk C.. New York, 1975.
60. Thierry J.-M. – Hasratyan M., *Dadivank en Arc'ax* // *Revue des Études Arméniennes*. Tome XVI. Paris, 1982, pp. 259-287.
61. Thierry J.-M., Donabedian P., Thierry N., *Les Arts armeniennes*. Paris, 1987, pp. 125, 385.
62. Thierry M. et N., *La cathedrale de Mren et sa décoration* // *Cahiers archeologiques*, XXI, Paris, 1971, p. 43-77 (76-77).
63. Thierry N. et J.-M., *A propos du peintures d'Ayvali köy (Cappadoce)*. Les programmes absidaux à trois registres avec D'eïsis en Cappadoce et en Géorgie // *Zographe*, 1974, p. 5-22 (15-22).
64. Thierry N. et J.-M., *Peintures murales de caractère occidental en Arménie : Eglise Saint-Pierre et Saint-Paul de Tatev (début du X-me siècle)* // *Byzantion*, T. 38, Fasc.I, Paris, 1968, pp. 180-242.
65. Thierry N., *Héraclius et la vraie croix en Arménie* // *From Byzantium to Iran. Armenian Studies in Honour of Nina G.Garsoïan* / eds. Jean-Pierre Mahé and Robert W.Thomson, Atlanta, GA, 1997.
66. Thierry N., *Les Peintures de l'Eglise de Kiranc*. IV Symposium International sur l'Art Géorgien. Tbilisi, 1983.
67. Thierry N., *The wall painting at Ani* // *Ani*. Ed. by Manoukian A. and A. // *Documents of Armenian Architecture*, 12, Milano – San Lazzaro, Venezia, 1984, p.68-71.
68. Thierry Nicole, *Les Peintures de l'Eglise de la Sainte-Croix d'Aghtamar (915-921)* // 2-й международный симпозиум по армянскому искусству, Сборник докладов, том. 3, Ереван, 1978, с. 182-189 (183).
69. *Treasures in Heaven: Armenian Art, Religion, and Society*: Editors Thomas F. Mathews and Roger S. Wieck. *Papers Delivered at the The Pierpont Morgan*

- Library at a Symposium Organized By Thomas F. Mathews and Roger S. Wieck, 21-22 May 1994. New York, 1998.
70. Velmans T., Manierisme et innovations stylistiques dans la miniature cilicienne à la fin du 13 siècle // The second international Symposium on Armenian Art, collection of reports, v. IV. Yerevan, 1978, p. 67-81
 71. Weitzmann K., Die armenische Buchmalerei des 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts. Bamberg, Auslieferung durch J. M. Reinl, 1933, S. 8.
 72. Zaryan A., Lamoureux Christine, Foreword Donabedian P., The Restoration of wall paintings in several Armenian churches of first Christian ages, Yerevan, “Tigran Metz”, 2019.
 73. Аветисян Т., Церковь Ованеса Мкртича Гандзасарского монастыря и ее скульптурная программа // Армянский гуманитарный вестник 1(10). Москва-Ереван, 2023, с. 224-248.
 74. Акопян Г., Искусство средневекового Арцаха. Ереван, 1991, с. 54.
 75. Акопян З.А., Монументальная живопись Армении VII столетия в контексте восточнохристианской живописи // Актуальные проблемы теории и истории искусства. VI. Сборник статей. Санкт-Петербург, 2016, с.133-142 (134-135 с указанием источников).
 76. Амиранашвили Ш., История грузинского искусства. Москва, 1963, с. 158-159.
 77. Аракелян Б.Н., *Армянские мозаики IV-VII веков* // Вестник общественных наук, 1971, № 3, с. 17-25.
 78. Армянская живопись X века // II республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван, 1976, с.151-152.
 79. Армянская миниатюра. Коллекция Матенадарана. Коллектив авторов. Ереван.
 80. Армянские фрески X века в общехристианской системе храмовой росписи // III республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван, 1977, с.138-139.
 81. Арутюнова-Фиданян В.А., Армяне-халкедониты на восточных границах византийской истории. Ереван, 1980.
 82. Архив Н.Я.Марра в Петербургском отделении Института археологии АН СССР, ф.800, А-1940, с. 161. Ссылка дана по Дурново Л.А., Очерки... М., 1972, с.149.
 83. Донапетян П., Сюжетные барельефы архитектурных памятников Вайоц-Дзора XIII–XIV вв., Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Ленинград, 1980

84. Дрампян И.Р., Фрески Кобайра, Ереван, 1979.
85. Дурново Л.А., Древние фрески Армении // Очерки истории искусства Армении. Сборник статей. М.-Л., 1939.
86. Дурново Л.А., Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957.
87. Дурново Л.А., Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979.
88. Измайлова Т.А. Армянская миниатюра XI века. Москва, «Искусство».
89. Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки 1975 года в Эрмитаже. Авт.-сост. каталога А. В. Банк, М. А. Бессонова. Вступ. статья А.В.Банк. Т. I-III, М.,1977.
90. Казарян А., Церковная архитектура стран Закавказья VII века. Москва, 2012. Т.1, с. 104. Том II, с. 9.
91. Казарян А.Ю., Кафедральный собор Сурб Эчмиадзин и восточнохристианское зодчество IV–VII вв., М.: «Locus Standi», 2007.
92. Казарян В.О., Манукян С. С. 1000 лет рукописной книге // Памятные книжные даты. 1989. Москва: «Книга», 1989, с. 202-205.
93. Казарян В.О., Манукян С. С. Матенадаран. Том I. Армянская рукописная книга VI-XIV веков. Москва, «Книга», 1991. 283 с., 402 илл.
94. Казарян Г., Храм в Гандзасаре. Архитектура и рельефы. Автореферат канд. диссертации, М., 2010.
95. Каковкин А.Я., О датировке храма св.Григория (1215) в Ани, его часовни и притвора // Византийский временник, том 48, с.108-115.
96. Карапетян С., Ани 1050, Фонд по изучению армянской архитектуры, Ереван, 2011, с. 123
97. Корхмазян Э. М. Миниатюра Верхней Армении (Бардзр Айка) XI–XIV вв. Ер., 2015. (на арм. и рус. языках)
98. Корхмазян Э.М., Армянская миниатюра Крыма XIV–XVII веков. Ереван, 1978
99. Котанджян Н.Г., Цвет в раннесредневековой живописи Армении. Ереван, 1978, с. 14, 45-47, табл.41-42.
100. Котанджян Н.Г., Цвет в раннесредневековой живописи Армении. Ереван, 1978, с. 51, 52.
101. Лазарев В.Н., История византийской живописи. 2 тома. М., «Искусство», 1986
102. Лазарев В.Н., Система живописной декорации византийского храма IX-XI веков // Лазарев В.Н., Византийская живопись. Москва, 1971, с. 96-109.
103. Лафонтэн-Дозонь Ж., Росписи церкви, называемой Чемлекчи Килисе, и проблема присутствия армян в Каппадокии // Византия, Южные славяне и

118. Марр Н.Я., Ани: Книжная история города и раскопки на месте городища. Ереван, 2011.
119. Марр Н.Я., Аркаун, монгольское название христиан, в связи с вопросом об армянах-халкедонитах // Византийский временник, Санкт-Петербург, 1905, вып.1-2, с.1-68 (есть переиздание 1995 года под редакцией П.Мурадяна. Армянский перевод см.: Մարր Նիկողայոս, «Արքայուն». քրիստոնյաների մոնղոլերեն անվանումը հայ քաղկեդոնականների խնդրի ամօշուրթամբ, խմբ. Է. Շիրինյան. Երևան, 2016, էջ 1-102.
120. Матенадаран. Том I. Армянская рукописная книга VI-XIV веков. Составители и авторы текста В.О.Казарян, С. С. Манукян. Москва, «Книга», 1991, с. 33-36.
121. Микаелян Л., Проводники душ и небесные стражи: образы сирен и сфинксов в армянской пластике XIII в. и в искусстве исламского Востока // Между Востоком и Западом. Святой Александр Невский, его эпоха и образ в искусстве. Материалы международной конференции. М., 2023, с. 516-533.
122. Мурадян П. М., Проблема конфессиональной ориентации церкви Оненца (краткий анализ источников и литературы) // Кавказ и Византия, 1987, №5, с. 36-81.
123. Мурадян П. М., Строительство и конфессия церкви Тиграна Оненца по памятникам эпиграфики // Историко-филологический журнал, 1985, № 4, էջ 174-190.
124. Мурадян П., Грузинская эпиграфика Армении. Ереван, 1977, с. 284-290.
125. Мурадян П.М., Культурная деятельность армян-халкедонитов в 11-13 веках // Второй международный симпозиум по армянскому искусству. Сборник докладов, том 3, Ереван, 1981, с. 325-335.
126. Нерсисян Л.В., Монастырь Киранц – памятник культуры армян-халкедонитов // Памятник в контексте культуры. М., 1991, с. 9-25 (19).
127. Нерсисян Л.В., Росписи халкидонитского монастыря Киранц. Иконографическая программа // Сообщения Государственной Третьяковской Галереи. М., 1995, с. 53-62.
128. Никоноров В.Т., Сасанидские боевые рельефы и происхождение темы конной дуэли на пиках в прокламативном искусстве доисламского Ирана // Археологические вести, 29, 2020, Санкт-Петербург, 2020, с. 230, илл. 1, 2 с рис. 4.
129. О тенденции архаизации в армянской живописи X века // Научные сообщения. Гос. Музей народов Востока. Выпуск X. Москва, 1978, с. 38-47.
130. О фресках Татевского монастыря // IV республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван, 1979, с. 229-230.

131. Орбели И.А., Памятники армянского зодчества на острове Ахтамар // Орбели И. А. Избранные труды. М., 1968. Т. 1.
132. Письма Н.Я.Марра об археологических раскопках (1904-1917 гг.) // Ըրաքերի հաւանական գիտությունների (Вестник общественных наук), 1979, №12 (93), էջ 93-108 (94, 102, 103) и 1981, №5, էջ 100-110 (102, 103, 104-105, 105); Докладные записки Н.Я.Марра о раскопках в Ани (1904-1907) // Ըրաքերի հաւանական գիտությունների, 1981, №10, էջ 100-114 (100, 102, 108, 111); Письма Н.Я.Марра...за 1892 г. // Вестник общественных наук, 1981, № 5, с. 100-110 (104-105, 105).
133. Попова О. С., Пути византийского искусства. Москва, 2013, с. 332-337.
134. Попова Ольга, Византийские иконы VI-XV веков // История иконописи. Москва, 2002. С. 43-94 (67).
135. Пуцко В., Апсидная роспись церкви Кармравор в Аштараке // Ըրաքերի հաւանական գիտությունների, 1982, №12, էջ 77-82.
136. Пуцко В.Г., Иконографические схемы армянских алтарных росписей VII века (Истоки и параллели) // Историко-филологический журнал, Ереван, 1980, № 3, с. 141-158 (151).
137. Райс Д.Т., Искусство Византии. М., 2002, с. 148.
138. Ричардсон Х., Общие тенденции в ирландском и армянском монументальном искусстве // IV международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1985.
139. Сборник научных статей и материалов. Сост.и ред. К. Матевосян. «Виктория» международный благотворительный фонд. Ереван, 2019, с. 22-27. 400 с.).
140. II Международный симпозиум по армянскому искусству. Сборник докладов. Том III. Ереван, 1978.
141. Степанян Н., Чакмакчян А., Декоративное искусство Армении, Л., 1971.
142. Татарченко С., Художественные особенности фресок церкви Богородицы в Кинцвиси и время их создания // Искусство восточно-христианского мира, 2014, №3-4, с. 88-104.
143. Тьерри Н., Росписи церкви св. Григория Тиграна Оненца в Ани (1215г.) // II международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1977.
144. Тьерри Н., Росписи церкви святого Креста в Ахтамаре (915-921 гг.) // II Международный симпозиум по армянскому искусству. Ереван, 1978, с.2.
145. Фрески монастыря Киранц. Материалы из архива Л.А. Дурново. Ереван, 1990.
146. Чин священной и божественной литургии Армянской Церкви. Перевод с армянского преосвященного Иосифа, архиепископа, князя Аргутинского-Долгорукого. СПб., 1857 (изд. 2-е.).

147. Якобсон А., Армянские хачкары, Ереван, 1986.
148. Якобсон А.Л., Из истории армянского средневекового зодчества (Гандзасарский минастырь XIII в.) // Вестник общественных наук 12, 1977, с. 59–76.
149. Ա.Աղայան, Հ.Հակոբյան, Մ.Հասարթյան, Վ.Ղազարյան, Հայ արվեստի պատմություն. Երևան, «Չանգակ-97», 2009.
150. Ազարյան Լ., Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Երևան, 1975:
151. Ալիշան Հ. Ղևոնդ, Տեղեկագրությունը Հայաստանի – Արցախ. Բազմավեպ, Վենետիկ, Սուրբ Ղազար, 1988, էջ 261-262; 1989, էջ 189-190: (Алишан Гевонд, Описания Армении – Арцах. Базмавеп, Венеция, Сурб Лазар, 1988, с. 261-262; 1989, с. 189-190).
152. Առաքելյան Բ., Հայկական պատկերաքանդակները IV-VII դդ., Երևան, 1949:
153. Ասրյան Ա., Սուրբ Խաչի պատկերաքանդակները // Աղթամարի պատմամշակութային ժառանգությունը. հեղ.-կոզմող Կ.Մաթևոսյան, Սր. Էջմիածին, 2013, էջ 50-83:
154. Բալտրուշայտիս Յ., Ուսումնասիրություն վրաց և հայ միջնադարյան արվեստի, Երևան, 2003:
155. Բանատեանու Գլիա, Որմնանկարը հին և միջնադարյան Հայաստանում (Банатеану Глия, Фресковая живопись в древней и средневековой Армении) // Գանձասար, 2, Երևան, 1996, էջ 180-199 (192).
156. Բարխուդարյան Ս., Հայաստանի կոթողային հուշարձանները, ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր», Երևան, 1960, №7-8:
157. Բարխուդարյան Ս., Միջնադարյան հայ նարտարապետներ և քարգործ վարպետներ, Երևան, 1963:
158. Գրիգորյան Գ., Հայաստանի վաղ միջնադարյան քառանիստ կոթողները, Երևան, 2012:
159. Թովմա Արծրունի և Անանուն, Պատմություն Արծրունյաց տան, Երևան, 1978, էջ 298 (Товма Арцруни и Анаоним, История дома Арцруни, Ереван, 1978, с. 298).
160. Թովմա Արծրունի, Պատմութիւն տանն Արծրունեաց, Թիֆլիս, 1917, էջ 481-482 (Товма Арцруни, История дома Арцруниатов, Тифлис, 1917, с. 481-482).
161. Կարապետյան Սամվել, Անի ՌԾ. (RAA) Երևան, Հայկական նարտարապետությունն ուսումնասիրող հիմնադրամ, 2011(Карапетян Самвел, Ани 1050. (RAA), Ереван, Фонд изучения армянской архитектуры).
162. Հակոբյան Չ., Հայկական վաղ միջնադարյան քանդակը (4-7 դդ.), Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2016.
163. Հակոբյան Չ., Դավիթ-Գարեջի. Սարերենքի վանքի հայագիր որմնանկարները(X դ.) // Հայագիտական միջազգային հանդես, 2013, №2-3, էջ 130-164 (132, 145-146).

164. Հասրաթյան Մ., Հայ ճարտարապետության և քանդակագործության նորահայտ հուշարձաններ:
165. Հովսեփյան Գ., Հավուց թառի Ամենափրկիչը և նույնանուն հուշարձաններ հայ արվեստի մեջ // Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, հ. 2, Երևան, 1987:
166. Հովսեփյան Գ., Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի և մշակույթի պատմության, հ. 1-2, Երևան, 1983–1987:
167. Ղաֆադարյան Վ., Երևան. Միջնադարյան հուշարձաններ, Երևան, 1975, էջ 33.
168. Մաթևոսյան Ա.Ս. Էջմիածնի Ավետարանը // «Էջմիածին»: Պաշտօնական ամսագիր Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսության Մայր Աթոռոյ Սրբոյ Էջմիածնի, 1990, Ա, էջ 50-60. Բ-Գ, էջ 74-78 (Матевосян А.С., Эчмиадзинское Евангелие // «Эчмиадзин»: официальный ежемесячник католикосата всех армян Первопрестольного Св. Эчмиадзина, 1990, 1, с. 50-60; 2-3, с. 74-78).
169. Մաթևոսյան Վ., Ավետիսյան Ա., Չարյան Ա., Լամուրե Բ., Դադիվանք. վերածնված հրաշալիք, Երևան, 2018, էջ 26 (Матевосян К., Аветисян А., Зарян А., Ламуре К., Дадиванк. Возрожденное чудо, Ереван, 2018).
170. Մաթևոսյան Վ., Որմնանկարչությունը Հայաստանի պետական պատկերասրահում, Երևան, 1991, էջ 88, նկ. 26 (К. Матевосян, Фресковая живопись в Государственной галерее Армении, Ереван, 1991, с. 88, рис. 26.).
171. Մանուկյան Ս., Տաթևի որմնանկարները (930 թ.) եւ արեւմտաքրիստոնէական վաղմիջնադարեան արուեստը, «Բազմավէպ», 2006, 1-4, էջ 293-311 (Манукиан С., Настенные росписи Татевы (930 г.) и западнохристианское раннесредневековое искусство, «Базмавеп», 2006, 1-4, էջ 293-311).
172. Մանուկյան Սեյրանուշ. Միջնադարյան Հայաստանի կոթողային գեղանկարչությունը // Հայկական որմնանկարչություն. Գիտական հոդվածների և նյութերի ժողովածու. Կազմ. և խմբ. Վ.Մաթևոսյան. «Վիկտորիա» միջազգային բարեգործական հիմնադրամ. Երևան, 2019, էջ 22-27, 47 պտկ. էջ 305-320. 400 էջ:
173. Մկրտչյան Տ., Վայոց Ձորի պատմության նոր էջեր. Վերին Նորավանքի տեղը, Երևան, 2017, էջ 11, նկ.4 (Тигран Мкртчян, Новые страницы истории Вайоц Дзора. Местонахождение Верхнего Нораванка. Ереван, 2017, с. 11, рис. 4.)
174. Մնացականյան Ս.Ս., Հայկական վաղ միջնադարյան մեմորիալ հուշարձանները, Երևան, 1982:
175. Մնացականյան Ստ. Աղթամար – Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1983.
176. Մնացականյան Ստ., Հայկական աշխարհիկ պատկերաքանդակը IX–XIV-րդ դարերում, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1976:

177. Մուրադյան Պ. Մ., Հայաստանի վրացերեն արձանագրությունները, Երևան, 1977, էջ 193-194 (Мурадян П. М., Грузинские надписи Армении, Ереван, 1977, с. 193-194).
178. Յովսեփեան Գ.Կթ., Խաղրակեանք կամ Պոռշեանք Հայոց պատմութեան մեջ, Անթիլիաս, 1969, էջ 12-13 (Овсебян Г. Католикос, Халбакяны или Прошьяны в истории Армении, Антилиас, 1969, с. 12-13.)
179. Նորավանքում, «Լրարեր», 1984, N8.
180. Շահինյան Ա.Ն., Հայաստանի միջնադարյան կոթողային հուշարձանները. IX–XIII դդ. Խաչքարերը. Եր.: ՀՄՍՀ ԳԱ հրատ., 1984:
181. Պետրոսյան Հ., Խաչքար. Ծագումը, գործառույթը, պատկերագրությունը, իմաստարանությունը, Երևան, 2008:
182. Տաթևի վանք, «Քրիստոնյա Հայաստան». Հանրագիտարան, Երևան, 2002, էջ 994-998.
183. Տեր-Ներսեսյան Սիրարփի, VII դարի մի երկ, նվիրված պատկերների պաշտպանությանը // Տեր-Ներսեսյան Սիրարփի, Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975, էջ 7-30 (էջ 29) (Тер-Нерсесян Сирарпи, Сочинение VII века, посвященное защите образов // Тер-Нерсесян Сирарпи, Армянское искусство в средние века, Ереван, 1975, с. 7-30 (с. 29)).
184. Տեր-Ներսեսյան Սիրարփի, Աղթամար // Սիրարփի Տեր-Ներսեսյան, Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975, էջ 70-123 (115) (Тер-Нерсесян Сирарпи, Ахтамар // Сирарпи Тер-Нерсесян, Армянское искусство в средние века, Ереван, 1975, с. 70-123 (115)).
185. Զյուրտյան Հ., Նորագյուտ հին որմնանկարներ Երևանի Ս.Պողոս-Պետրոս եկեղեցում // «Անահիտ» հանդես, Փարիզ, 1932-1933, էջ 56-64:
186. Քոթանջյան Ն. Էջմիածնի Ավետարանը. Երևան, «Անահիտ», 2000. (հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն) (Котанджян Н. Эчмиадзинское Евангелие. Ереван: «Анаит», 2000 (на армянском, русском, английском)).
187. Քրիստին Լամուրե, Արա Չարյան, նախարան Սեյրանուշ Մանուկյան. Հաղթատ. 976-991 թթ. կառուցված ար.Նշան եկեղեցու Ժ, ԺԲ-ԺԳ դարերի որմնանկարների պահպանական վերականգնումը. Երևան, «Տիգրան Մեծ» հրատ., 2020 (Кристин Ламуре, Ара Зарян, предисловие Сейрануш Манукян, Консервативная реставрация фресок 10го, 12-13 вв. церкви Сурб Ншан Ахпата, на арм. и итальянском языках. 393 с.).
188. Օրբելյան Ս., Պատմութիւն նահանգին Սիսական, Թիֆլիս, 1910, էջ 254, 258, 259-260 (Орбелян С., История Сисаканской области, Тифлис, 1910, с. 254, 258, 259-260).
189. Օրբելյան Ս., Սյունիքի պատմություն, Երևան, 1986, էջ 226-227 (Степанос Орбелян, История Сюника, Ереван, 1986, с. 226-227).

АРМЯНСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Патрик Тонапетян

*Университет Экс-Марсель, Национальный центр научных исследований
Экс-ан-Прованс, Франция*

Древняя художественная традиция

Армения унаследовала многовековую художественную традицию, обогащенную связями с великими цивилизациями Малой Азии, Месопотамии и древнего Ирана. Первый период ее расцвета, хорошо изученный в археологическом плане, приходится на период государства Урарту (IX–VI вв. до н.э.), которое находилось между Хеттским и Ассирийским царствами. Это государство было великим строителем городов, крепостей, гражданских зданий и храмов, где фрески, изящная мебель и утварь, в частности, металлическая, были в изобилии. Проникнутая иранской культурой в конце старой и в начале новой эры, Армения, после походов Александра Македонского, также была вовлечена в эллинистический культурный процесс. Культурный дуализм Восток-Запад продолжался в течение первых веков нашей эры, когда армянским царством, подвластным Риму, правила парфянская династия Аршакидов. В I в. н.э. ее первый представитель Трдат I (Тиридат), вернувшись из поездки в Рим с целью получения инвеституры, построил храм в римском стиле в крепости Гарни. В правление Трдата III Армения очень рано, в начале IV в., сделала судьбоносный выбор, приняв христианство в качестве государственной религии. Развивающееся с тех пор в Армении искусство своей плодотворностью и самобытностью обеспечивает себе особое место в мировой истории.

Архитектура

Культовая архитектура раннехристианской и средневековой Армении – яркое проявление армянского художественного гения. Десятки поколений творцов отдали этому искусству самое лучшее. Твердые основы, заложенные в начале христианской эпохи, помогли разработать на протяжении всего Средневековья особый архитектурный язык, способный переплавлять в свою матрицу многочисленные внешние влияния, напластанные историей.

Раннехристианский и доарабский период

Первым крупным и действительно основополагающим этапом стало начало христианской эпохи IV–VI вв. В это время строились главным образом мавзолеи и бескупольные продольные церкви (базилики). Первые представляли небольшие подземные помещения, служившие усыпальницами святых и мучеников. Самым древним является сохранившийся по сей день в селе Ахцк мавзолеем Аршакидских царей, датированный 360-ми гг. Строгие, с одним или тремя нефами, со сводчатым покрытием под двускатной крышей церкви вытягиваются с запада на восток. Одна из крупнейших базилик – Ереруйкская трехнефная базилика – имеет явное сходство с однотипными памятниками Сирии того же времени. В этот ранний период купол был еще редкой конструкцией; он появился в Армении, вероятно, в конце V в. на двух зданиях. Первое здание – это собор Святого Эчмиадзина. Его купол, воздвигнутый на четырех пилонах в центре куба с четырьмя конхами, представляет собой модель крестообразного центрально-купольного храма, используемую в течение последующих столетий. Второе здание – Текорская церковь Святого Саркиса (разрушена в начале XX в.), где четыре опоры купола упираются в четыре сводчатых рукава креста, вписанного в прямоугольный периметр (прототип купольных вписанных крестов на четырех свободно стоящих опорах).

VII в., первый золотой век армянской архитектуры, отмечен умножением центрально-купольных, крестообразных и центричных композиций. В церкви Святой Рипсиме (610–620 гг.) реализована одна из наиболее совершенных структур: купол покоится на восьми точках опоры, образованных четырьмя конхами и четырьмя диагональными нишами. Она также является первым датированным образцом с парными внешними нишами в форме латинской буквы V, характерными для Армении. В Птгни и в Аруче в 660-х гг. развивается характерный тип «купольного зала», в котором внутреннее пространство, вытянутое с запада на восток, остается единым, так как опоры купола крепятся к продольным стенам. В богатом декоративном репертуаре этого периода глухая аркатура является одним из наиболее распространенных элементов архитектуры.

Череда возрождений и разрушений

После арабской оккупации VIII–IX вв. возрождение IX–XI вв. в провинциях, ставших королевствами, проявлялось по-разному, однако с некоторыми общими тенденциями. Возобновляются типы строений, разработанные в VII в., но при этом их пропорции значительно укрупняются, а композиции вписываются в четырехугольный периметр. В 915–921 гг. в царстве Васпуракан на

острове Ахтамар возведена удивительная придворная церковь Сурб Хач (Святого Креста). Ее фасады покрыты барельефами, от которых невозможно оторвать взгляд. В Ширакском царстве архитектурным центром являлся город Ани – столица династии Багратидов в 885–1045 гг. Кафедральный собор Ани (989–1001 гг.) перенял композицию вписанного креста на четырех свободно стоящих опорах, известную еще с доарабского периода; однако своими мощными пучкообразными пилонами, элегантной внешней аркатурой и изысканно оформленными оконными обрамлениями он воплощает вертикальную динамику, устремленность ввысь и изящество, характеризующие анийскую школу. Здание построено армянским зодчим Трдатом, который также осуществил восстановление купола Софийского собора в Константинополе после землетрясения 989г. Блестящая эпоха армянского архитектурного Возрождения также отмечена появлением купола новой формы, с зонтичным покрытием, так называемым куполом-зонтом. Этот период, прерванный вторжением турок-сельджуков (когда Ани был захвачен турками в 1064г.), считается начальным периодом расцвета армянской монастырской архитектуры.

Второй период наступает после освобождения от господства сельджуков и в начале монгольской оккупации, с конца XII до первой половины XIV в. В Ани осуществлены крупные проекты, заказчик которых – богатый армянский купец Тигран Онец.

В то время основной деятельностью зодчих было строительство монастырей. Большинство монастырских храмов имеют композицию вписанного креста, унаследованную от «купольного зала», где опоры купола составляют одно целое со стенами, вмещающими в углах небольшие часовни. Такая конструкция и планировка не только обеспечивают устойчивость здания во время землетрясений, но и обладают способностью организовывать единое внутреннее пространство.

Особое внимание в монастырских ансамблях XIII в. уделяется притвору (арм. гавит, или жаматун). Пристроенное к западному фасаду церкви, более низкое и широкое, чем сама церковь, это здание, служащее местом собраний и мавзолеем, увенчано куполом без барабана, с центральным световым окном, вероятно, заимствованным из местной народной архитектуры. Этот усеченный купол сначала поддерживали четыре мощные колонны, но позднее он стал опираться на тщательно сложенные пересекающиеся арки, которые напоминают западные архитектурные формы той эпохи. Сооружение перед входом в храм монастыря Ахпат, построенное приблизительно в 1210г., является одновременно и первым датированным, и одним из самых совершенных образцов. Два других типа зданий также появляются в это время: колокольня в форме башни,

напоминающая западную кампанилу, и двухъярусная погребальная часовня, увенчанная ротондой (новое воплощение древней традиции). Большое место в скульптурном убранстве отводится образам святых, изображениям ктиторов, животных и филигранно выполненным орнаментам, общим для армянского и исламского искусства.

Развитие архитектуры приостановилось в середине XIV в. под давлением монгольского ига, за которым в конце XIV в. последовали разрушительные нашествия Тамерлана, а в XV в. – набеги туркмен. Затем, в XVI–XVII вв., начались длительные войны между османскими турками и сефевидскими персами. Лишь по прошествии трех столетий, с середины XVII в., армянская архитектура вновь начинает развиваться. Этому способствовал и подъем международной торговли. Основываясь на возрожденных национальных традициях, в XVII–XIX вв. в архитектуре формировались новые художественные приемы. Присутствие крупных армянских общин в Исфахане, Константинополе и Российской империи оставило сильный отпечаток в национальном искусстве. Среди нововведений XVII в. широкое распространение получает паперть-колокольня в виде ротонды на балдахине. Пристроенное к западному фасаду памятников, зачастую более древних (таких, как собор Святого Эчмиадзина), это сооружение отныне становится неотделимым от армянских церквей.

Архитектура – символ национальной, культурной и духовной идентичности

Несколько тысяч архитектурных памятников были оставлены нам в наследство от раннехристианского и средневекового периодов и сохранились, по крайней мере частично, с конца античного периода, несмотря на тяжелые испытания, выпавшие на долю Армении. Это обилие памятников может быть объяснено неустанным стремлением народа к созиданию на протяжении веков. Можно предположить, что армяне издревле, после каждого бедствия, считали необходимым восстанавливать памятники и создавать новые, наделенные такими техническими и эстетическими качествами, которые позволяли не только защищаться, но и укреплять веру. Закладка фундамента церкви стала одним из главных актов благочестия, совершаемых человеком в жизни.

Такой бесконечный духовный подвиг, имеющий специфические формы, отличные от созданных соседними цивилизациями, вероятно, зиждился на сознании того, что это способ выживания. Сообщество было объединено прежде всего культурной и духовной идентичностью, основанной на языке, религии, искусстве, традициях, менталитете, хотя начиная с V в. оно чаще всего оказывалось лишенным политического суверенитета. Стремление создавать места

религиозного культа, которые являлись одновременно оплотом веры и средоточием национальной идентичности, сопровождало армян даже когда превратности судьбы заставляли их уезжать в далекую эмиграцию.

Преобладание культовых построек

Другой отличительной чертой является тот факт, что архитектурное наследие Армении состоит главным образом из культовых построек, в то время как унаследованные от Средневековья гражданские здания и городские комплексы встречаются довольно редко. Этому есть, на первый взгляд, очевидное объяснение: гражданские постройки становились главными целями разрушительных набегов захватчиков. Но несомненно и то, что здесь, быть может, больше, чем в остальной части средневекового христианского мира, в силу сильного влияния религии на различные аспекты жизни, вся творческая энергия сосредотачивалась на сакральном искусстве, особенно на церковном и монастырском строительстве. Как только позволяла политическая ситуация, цари, князья, епископы и знатные лица, движимые соперничеством, строили монастыри, церкви и часовни. Они делали это, чтобы укрепить Церковь, заслужить спасение своей души и одновременно удовлетворить свое тщеславие. Этот пыл, сосредоточенный на культовой архитектуре, не ослабевал на протяжении полутора тысячелетий с IV в. до наших дней.

Изолированность памятников

Местоположение многих армянских памятников, уединенных в горах, дает сведения о социально-политической жизни, интеллектуальном и художественном творчестве армян на протяжении почти всего Средневековья. В поздней античности и раннем Средневековье все обстояло иначе. До X–XI вв. большинство крупных построек, интегрированных в городские и сельские поселения, были приходскими церквями, часто возведенными на средства царей, князей или епископов. Но все эти старинные здания сильно пострадали от арабского, турецкого и монгольского нашествий, приведших к упадку городов, поэтому их осталось так мало.

А вот монастыри, основанные в IX–XI вв. вдали от населенных мест, сохранились в большем количестве, начиная с XIII в. их число стремительно увеличивалось. Именно они свидетельствуют об изолированности армянских культовых зданий. Помимо религиозного назначения, укрепленные монастырские комплексы, включающие культовые, жилые и подсобные постройки,

выполняли и оборонительную функцию, поскольку часто служили местом пребывания властителей и убежищем для населения в случае нападения врагов.

Социальные структуры в Армении почти не изменялись вплоть до современной эпохи, поэтому монастыри оставались строительными и реставрационными центрами. Именно в монастырях сосредотачивалась художественная и духовная жизнь Армении, именно там нашли себе пристанище литература, историография, наука, копирование и иллюминирование рукописей.

Архитектура и окружающая среда

Взаимодействие архитектуры с природным ландшафтом помогает понять восприятие самих себя и мира, присущее армянам Средневековья. Показательно в этом отношении сравнение с соседней Грузией, где, особенно в период подъема царской власти, церкви часто воздвигались высоко в горах и на других возвышенностях, как будто демонстрируя гордость и самоуверенность. В Армении же, где местные власти рано утратили свою самостоятельность, а ресурсы на протяжении веков сокращались, церкви имели в целом небольшие размеры, скромные пропорции и редко доминировали в ландшафте. Эта скромность и одновременно гармония с природой созвучны единой христологии, которая является краеугольным камнем армянского менталитета.

Гармония достигается благодаря интеграции здания в окружающую природу. Иногда, исходя из материала и цвета, можно предположить, что строители даже стремились к тому, чтобы их творение осталось незамеченным: некоторые монастыри, прижатые к скалистой стене, почти слиты с ней, поскольку выполнены из одного камня. Но есть и исключения: церковь Ахтамар на одноименном острове озера Ван построена из привезенного издалека охристо-розового камня, создающего контраст с окружающей средой. Кроме того, она украшена богатейшей резьбой по камню. Этот памятник, расположенный в царской резиденции, должен был поражать воображение. Еще одно исключение – использование двухцветной кладки в декоративных целях и для подчеркивания символики, благодаря чему некоторые фасады монастырей XVII–XIX вв. выделяются на фоне природы.

Архитектурная концепция

Архитектура средневековых памятников является не только выражением религиозной символики, но и одновременно раскрывает особенности мышления и мировосприятия их создателей. В некоторых центрических планах купол

возвышается на стыке серии конхов, демонстрируя свое полное преобладание. Его значимость подчеркнута и в крестообразных планах, часто встречающихся в армянских церквах. Композиция может быть сведена к формуле «купол на кресте». Это образ небесного свода, который объединяет под своим полушарием крестообразное пространство, представляющее четыре стороны света. Укрепленный в земле крест, занимающий центральное пространство, созданное пересечением двух рукавов, являет собой вертикальную ось, увенчанную куполом. Купол с полусферической главкой и пирамидальной, конической или зонтичной крышей всегда воздвигнут на барабане, в котором прорезаны окна – они освещают интерьер и имеют символическое значение.

Как правило, купол водружается на четырех опорах, которые либо прикреплены к боковым стенам, чтобы объединить пространство и лучше противостоять землетрясениям, либо свободно стоят в центре здания в виде пилонов или колонн. Эта композиция, если можно так сказать «балдахин», отражает видение, которое явилось святому Григорию Просветителю, проповеднику христианства в начале IV в. в Армении, еще до основания Святого Эчмиадзина, о чем свидетельствует фрагмент «Истории Армении» историка V в. Агатангелоса (Агафангела): «И четыре колонны с крестами соединились изумительными арками. И над ними я увидел облачное строение в форме балдахина, удивительное божественное творение». В том же тексте видение интерпретируется: «Арки, соединяющие колонны, знаменуют равенство и единодушие соборной Церкви. А купол над ними имеет подобие вышнего града, соборного единства Небесного Царства».

Формула «купол на кресте» реализуется в основном двумя способами. Когда внутренняя крестообразная структура целиком открыта, в церквах типа «свободный крест», часто встречающихся в VII в., композиция ясно видна снаружи. Начиная с X в., наиболее распространен тип «вписанный крест», когда крест образует единое целое с четырехугольной коробкой здания, при этом обнаруживается различие между интерьером и экстерьером, что может создать впечатление замкнутости.

В действительности здесь проявляются стремление зодчих к простоте, желание вместить крестообразную или центрическую композицию в четырехугольный объем. Церковь отождествляется с домом Божиим, что и подтверждает католикос Ованес III Одзнец (около 650-729 гг.), подчеркивающий, что четырехугольный периметр церкви призывает четыре стороны света объединиться в вере и поклонении Богу.

Впрочем, даже скрытая на уровне фасадов, крестообразная структура всегда проявляется на уровне кровель, на пересечении которых высятся барабан

и купол. Более того, вписанная в периметр, внутренняя структура заявляет о себе снаружи благодаря присутствию очень распространенных с VII в. ниш в фасаде, выполненных в форме латинской буквы V.

Атмосфера и размеры церквей

Атмосфера и размеры армянских церквей также свидетельствуют о характерных чертах, присущих национальной культуре. В то время как видимые снаружи стены образуют угловатую оболочку здания, внутри царят закругленные арки и своды. В центре вертикальные линии опор расчленены в соответствии с конфигурацией арок, которые на них опираются, и увлекают взгляд к полусфере купола. Неяркое освещение, в основном идущее из окон барабана, создает благоприятную атмосферу для раздумий. Ни один декоративный элемент, как правило, не нарушает его, ибо в соответствии с армянской христологией и в связи с отказом от византийских образцов живописное убранство храма – редкость. Эта строгость в оформлении армянских церквей находится в противоречии с роскошью интерьеров греческих и грузинских храмов. Богатое внутреннее убранство Эчмиадзинского собора является атипичным.

Неоднократно отмечалось, какими небольшими по размерам были армянские церкви, о чем весьма красноречиво свидетельствует сравнение с памятниками культовой архитектуры Запада – их пропорции значительно крупнее. Величественные готические соборы, созданные на средства сильных и богатых обществ, призваны были вызывать в человеке покорность и смирение. В отличие от них небольшие армянские церкви, иногда скромно прильнувшие к природе, были построены обществом, часто подвергаемым угрозам. Микрокосм, который учреждает каждая церковь, соответствует масштабу человека. Такая архитектура как бы помещает человека в центре мироздания.

Технические и эстетические аспекты

Технические и эстетические аспекты архитектуры дают весьма ценные сведения о том, что повлияло на формирование армянской духовности. С учетом частоты землетрясений, надо полагать, при разработке композиций и форм построек сейсмический фактор принимался во внимание. На планах, близких к квадрату, строили здания небольших размеров, хорошо сбалансированные, симметричные, с крепкими, но не слишком массивными стенами, отличающиеся некоторой эластичностью.

Продиктованные природными условиями, характерные черты – прочность и малые размеры – сочетаются с простотой силуэта. Компактность и сим-

метрия сооружения, чистые линии и острые края придают памятнику вид кристалла, направленного к небу. Следует отметить, что исчезновение черепицы после арабской оккупации (VIII–IX вв.) и применение камня для покрытия куполов привели к появлению пирамидальной, а позднее конической или иногда зонтичной (начиная с XI в.) кровли. Подобные формы, гармонируя с уклоном крыш и карнизов шипцов, подчеркивают прямолинейную четкость и вертикальность силуэтов.

Традиционный, двухтысячелетней давности метод работы армянских каменщиков и используемый ими материал повышали прочность и эстетические характеристики зданий. Вулканические породы, к которым прибегала армянская архитектура, базальты и туфы разнообразных ярких цветов легко обтесываются, что и позволяет получать совершенно ровные поверхности; благодаря своей пористости, они легко пропитываются известковым раствором. Стены выполнялись из бетона, изготовленного из извести, песка и бутовых камней и отлитого между двумя рядами камней, образующих опалубку. В результате получалась очень устойчивая кладка, как для вертикальных стен и опор, так и для сводов и купола. Облицовочные камни с тщательно обтесанной поверхностью могли использоваться для элементов скульптурного декора или памятных надписей, значимых для истории. Одновременно облицовочные камни, уложенные обратной стороной в бетон, помогали поддерживать его во время сушки и впоследствии укрепляли стены.

Таким образом, эстетика и функциональность неразрывно соединялись. Благодаря этому методу, все здание превращалось в монолит, что и обеспечивало его устойчивость. Поэтому контрфорсы, распространенные в храмовой архитектуре на Западе, неизвестны в Армении – в них не было необходимости.

Очевидно, выбор компактных и чистых форм, столь характерных для армянских памятников, тесно связан с условиями, диктуемыми природой и материалом. Это один из факторов, важных для выявления некоторых аспектов армянского менталитета, – единство архитектурного стиля, которое сохраняется на протяжении веков. Данную черту можно объяснить некоторым консерватизмом, но в действительности она свидетельствует о неизменности эстетического идеала при соблюдении технических требований. Единство стиля допускает, впрочем, открытость к внешним влияниям, например, мусульманским, переплавленным, однако, в армянской матрице.

Таким образом, наблюдаются одновременно проницаемость искусства, способного обогащаться извне, и его неизменная преданность правилам и формам армянского эстетического идеала. Это объясняет постоянство стиля, присущего армянской архитектуре на протяжении веков.

Перевод с французского Л. Григорян

ТЕАТР В ДУХОВНОЙ ЖИЗНИ АРМЯН

Григор Ордоян

*доктор искусствоведческих наук, театровед,
Ереванский государственный институт театра и кино*

Предисловие

В настоящей работе рассматриваются главным образом те характерные черты армянского театра, которые предопределили его национальную самобытность в контексте всеобщей театральной культуры народов. Ведь, по сути, история театра – это духовная история народа. С этой точки зрения, основополагающим является то обстоятельство, что театр в его метафизическом понимании есть духовное отражение своего времени и одновременно показатель общественного прогресса.

Цель данной работы заключается в определении роли и значения театрального искусства в духовной жизни армян на протяжении огромного отрезка времени, и потому мы сосредотачиваемся в основном на тех примечательных театральных явлениях, которые обосновывают логику последующих образовательных процессов. Безусловно, данную задачу сложно рассматривать в традициях линейно-поступательного развития: такой подход не учитывает всего многообразия процесса функционирования армянской театральной культуры. Познание целого через рассматривание локальных исторических периодов позволит воссоздать картину театра в разные эпохи под углом тех художественных критериев, которые наиболее ярко выражают его значимость в контексте всеобщей истории театра.

Подобное осмысление сценического искусства в русле общеармянских культурных традиций опирается на научную литературу и документальные материалы.

Исходя из этого, предмет сочинения рассматривается в следующем порядке:

- а) древний период и средние века,
- б) театр в школьной среде,
- в) формирование профессиональных театров,
- г) театр накануне и после судьбоносных событий,
- д) театр в советском обществе,
- е) преобразования театра в постсоветский период.

Армянский театр по праву можно считать одним из древнейших оплотов национальной культуры. В той или иной форме он сумел занять свое место в народной традиции независимо от фундаментальных социально-политических и мировоззренческих перемен, наблюдаемых в разные периоды своего существования. Роль театра в жизни человека и общества разнилась в зависимости от времени (эпохи) и цели, которую преследовали носители этого искусства. Отсюда следует, что издревле в театре люди не только удовлетворяли свою естественную потребность в зрелищах, но и посредством него отзывались о тех насущных проблемах, которые в данное время более всего волновали общество.

Вторая важнейшая роль театра в духовной жизни армян – это развитие общенационального самосознания. И поскольку театр по своей природе развивает в человеке коммуникативную функцию, на протяжении веков этот вид искусства стал наиболее популярным способом саморазвития, а также интегрирования в новые общественные отношения соответственно новым политическим и социальным обстоятельствам.

Таким образом, именно театр стал той мощной силой, которая, воздействуя на умы и внутренний мир армян, всегда объединяла их в определенную социально-психологическую общность.

Древний период

В недрах древнейшей армянской мистериальной драмы о Прикованном (легенда о Шидаре) со временем в армянской действительности появляются первые зачатки хороводного театра. Первоначально они выражаются в драматических формах «религиозного действия», в центре которого выступает мифологический герой, который противостоит судьбе [10, 73–103]. Как известно, аналогичная тема затрагивалась и в античной хороводной драме, отголоски которой впоследствии, конечно же, докатились и до Армении. Однако проникшие сюда античные театральные

традиции начали адаптироваться в сугубо элитарных и ученых кругах в виде «импортированных» образцов греческой культуры. Это значит, что их обособленность не способствовала дальнейшему преобразованию эллинистического театра на армянской почве. Между тем более жизнестойкой оказалась исконно армянская мистерияльная драма, которая в течение времени вышла из первоначального эмбрионального состояния (обряда), отчетливо проявив все признаки хороводного театра, хотя и не достигла уровня литературной драмы.

Следы античной культуры

Именование древнеармянской мистерияльной драмы термином «**театрон**» сохранилось в средневековых текстах как след эллинизма, оставшийся еще с III–II вв. д. н. э. Согласно письменным источникам, впоследствии его армянским эквивалентом выступает словосочетание «**араспэл тон**» (ритуальный миф), которому в дальнейшем придали официальный статус (117г. н. э.).

Свидетельством того, что театральная культура древних греков проникла в Армению задолго до принятия христианства (301г. – дата принятия христианства как государственной религии в Армении), является также наскальная греческая надпись, найденная на историческом месте города Армавир (Арагатская долина) еще в начале XX века. Согласно древним источникам, Армавир был религиозным центром, воспоминания о котором сохранились в книге «История Армении» Мовсеса Хоренаци. Предполагается, что здесь же существовала и греческая школа.

В это же время формообразуется и светский армянский театр. Первое известное нам в Армении театральное здание по эллинистическому образцу и предназначавшееся для большого числа зрителей построил царь Тигран II Великий (95–55 до н.э.) в своей новой столице Тигранакерте в 69г. до н.э. Плутарх свидетельствует, что сын Тиграна II – царь Артавазд II, по воспитанию и образованию, как и его отец, был эллинофилом. Далее автор «Сравнительных жизнеописаний» повествует, как в 53 г. до н.э. Артавазд II и парфянский царь Ород II, во время празднования победы над римским полководцем Крассом в битве при Каррах наслаждались постановкой трагедии Еврипида «**Вакханки**» во дворце

Арташата (тогдашняя столица Армении). Как раз во время пиршества вбегает парфянский сатрап Силлак и швыряет в зал отрубленную голову Красса, посланную с поля битвы. Тут же греческий актер Ясон Траллийский, игравший роль Агавы, поднимает эту голову и заменяет ею маску (бутафорскую голову) героя трагедии Пентея и, «впав в состояние вакхического экстаза, с энтузиазмом произносит: «Мы приносим с гор домой рога оленя, только что убитого на нашей счастливой охоте». Описанная Плутархом эта сцена примечательна для истории театра тем, что в ней красноречиво указывается на позднеантичную традицию застольных увеселений, с разыгрыванием классических трагедий античных авторов. Помимо того, что более значимо, здесь мы видим прообраз античного хороводного театра, отголоски которого редко доходили до эпохи эллинизма. Переднеазиатские актеры привели в Арташат эту древнюю традицию, с орхестрой и хороводом.

Вообще «эллинистический театр» – слишком условное понятие, когда говорим о культуре народов за пределами Греции. То, что мы видим в Тигранакерте и дворце Артавазда, является продолжением греческой традиции за пределами Греции. Театральное представление в арташатском дворце, каким оно описано у Плутарха, всего лишь воспоминание о греческом классическом театре, одна из его последних вспышек. Это не начало армянской театральной культуры, а конец греческой на азиатской земле. Ни Тигран, ни Артавазд не могли догадаться, что живут в последней стадии эллинизма. История не дала времени для второго рождения эллинизма.

Между тем тогда же на мировую арену восходил римский театр с его новыми традициями и жанрами, следовательно история с освоением античной греческой театральной культуры не могла повториться вновь. И Армения не могла стать исключением [7, 5-16].

Мистерияльная драма

Древнейшая армянская мистерияльная драма представляет собой вариант международного **мифа о Прикованном**, связанного с митраизмом, а также с тремя мистерияльными именами главного персонажа: **Артавазд, Шидар и Мгер**. В его религиозно–мировоззренческих основах

приобретает особое значение **культ козла**. Козел как зооморфная эмблема древнегреческой трагедии – явление весьма загадочное и таинственное. По фольклорным и литературным преданиям, это культ малоазиатского происхождения. По данным археологического и этнографического исследований, образ козла один из универсальных символов в аграрных культурах Передней Азии. Перед тем как попасть в **оркестру** аттического театра, этот мифический дух блуждал в Палестине, в Вавилонии, в древнем Израиле, в малоазиатской Фригии, на Кавказе. Символическую фигуру козла мы находим в памятниках бронзового века на территории Армении. В средние века в Армении еще сохранялись следы древнего языческого обряда «**козлиной литургии**» в ходе ежегодного праздника Св. Георга. В армянских народных преданиях, сказках, притчах, поговорках козел также выступает как **дух противоречия, символ конфликта**.

Существуют три предания о противостоящем судьбе героев – мифологеме, связанной с разными мифоисторическими персонажами. Согласно первому, Артавазд – сын царя Арташеса – по проклятию отца во время охоты на горе Масис был захвачен могущественными духами и в оковах заключен в пещеру. Две собаки беспрестанно грызут его цепи, и он силится выйти, чтобы положить конец всему миру. Во избежание ужасной беды ежедневно оковы вновь и вновь укрепляются от ударов кузнечных молотов (Мовсес Хоренаци). Другой вариант повествует о том, как заключенный злыми духами Артавазд освободится от заключения и завладеет всем миром. Древние армяне связывали свои надежды с ним, как евреи с Давидом, который должен был прийти, восстановить Иерусалим, собрать там всех евреев и царствовать над ними (Езник Кохбацци). По третьему варианту мифа – Артавазд выступает вместо своего отца Арташеса, а взамен Артавазда – его сын Шидар. Однако существует и другая версия, согласно которой Шидар – прозвище Артавазда, что означает помешавшийся под воздействием злых духов.

Миф об Артавазде или Шидаре – единственный случай в древнеармянской мифологии, который, хотя и подвергся историзации и связался с именами армянских царей и царевичей, сохранил свой **мифологический уровень** и, главное, связь с определенным ритуалом. В большинстве вариантов мифа свидетельствуется, что у армян была **театрализованная церемония**, по которой либо в каждое воскресенье, либо на исходе каждого года, в **первый день Навасарда** (первый месяц нового года по древ-

неармянскому календарю) все кузнецы ударили три раза по наковальне, дабы оковы Артавазда или Шидара утолщались и крепили.

Впоследствии тема заключенного в оковы гиганта нашла свое отражение и в эпосе «Сасна Црер» («Сасунские богатыри») в образе **Мгерра**, замкнутого в скале и являющегося параллелью Митры. Данная мифологема повлияла на позднюю народную традицию театральных представлений. По преданию, Мгер Младший, сын Давида Сасунского борется против ангела, и поэтому (как греческий Прометей и кавказский Амиран) приковывается ангелом к скале и приговаривается к страшной казни: ворона должна клевать ему почки, а сорока легкие. Закованный в цепи гигант выступает в эпосе как сдержанная сила, ожидаемое спасение, как Мессия. Замкнутый в скале Мгер смотрит на **«колесо судьбы» – кольцо созвездий**, отраженное в переднеазиатском гороскопе. Именно здесь и усматривается **мистериальная основа возникновения драмы** [20, 61–62].

В недрах вышеупомянутых песенно-фольклорных преданий усматривается мистериальная основа возникновения драмы, в нашем случае – древней армянской хороводной драмы под специфическим названием **«Երգը զցոց և ցիրոց»** («ергк ццоц ев паруц»). Это словосочетание упоминается в книге Мовсеса Хоренаци «История Армении». Это понятие относится к одной из раннесредневековых форм театрального фольклора (в русском переводе – **хороводно-мимические песнопения**), которая выражает одну из древнейших форм драматического искусства, сохранившуюся в армянском раннем средневековье, возможно, и у других народов Передней Азии.

Таким образом, хороводная драма в своей первоначальной форме существовала не только в древней Греции, поскольку у ее истоков стоял миф – форма мирозерцания. Миф не познавателен, а «практичен», миф – метод практического освоения действительности. В армянской среде это мифическое представление о космическом порядке, по существу, уже выросло из эмбрионального состояния, религиозного ритуала, но еще не достигло стадии литературного развития, как это наблюдается в древнегреческом мире [8, 182–213].

Реконструкция сюжета из разных отрывков из первой части «История Армении» Мовсеса Хоренаци (V в.) типологически восходит к «Саге

об Амледусе» Саксона Грамматика, художественным переосмыслением которого является «Гамлет» Шекспира, с явными мистическими намеками: «The time is out of joint», «Время вышло из-под контроля» (акт I сцена V), «When we have shuffled off this mortal coil», «когда мы перетасовываем эту смертную спираль» (акт III сцена I). Мистерияльная основа этих строк очевидна. Тематический модус – международный, однако сам **ритуал укрепления «узла времени»** известен из армянских раннесредневековых литературных источников.

Средние века

Средневековый армянский театр по существу не средневекового происхождения. Его корни уходят в далекое прошлое фольклорно-игровых традиций армянского народа. Формы и виды этого театра мы вправе называть средневековыми лишь в том смысле, что они засвидетельствованы в литературных источниках, передающие их средневековое осмысление и характер, формировавшийся на предшествующем этапе западноевропейского средневекового театра (X–XVI вв.). Наряду с официально непризнанным светским театром, в средневековой Армении постепенно намечаются тенденции к привлечению театральных элементов как в церковной проповеднической деятельности, так и в религиозно-обрядовых действиях.

Общество, церковь и театр

К исходу античности и на заре христианской цивилизации Армения находилась в огромном культурном регионе, возникшем на перепутьях Востока и Запада. Перед тем, как укорениться в Западной Европе, этот театр прошел своеобразный путь развития в Сирии, Каппадокии, Византии, Армении (IV–IX вв.). Примечательно, что в это время театр был живым художественным символом городской жизни как в Западной Европе, так и в Передней Азии. С исчезновением античного классического театра здесь вырастает новый тип театрального искусства, в дальнейшем именуемый «средневековый театр».

Жизнь феодального общества Армении внешне выглядела подчеркнута **театрализованной**. Она представляла своеобразную совокуп-

ность зафиксированных обычаев, ритуалов, этикетов. Речь идет о той среде, которая, с одной стороны, породила театральные эмоции в средневековом обществе и питала их как социальный фактор, с другой – впитывала эти эмоции в свою ритуальную сферу. Весь этот сложный процесс взаимопроникновения в своем конечном результате и подготовил ту почву, на которой формировался средневековый театр.

В средневековой городской жизни театр существовал как **автономное явление, свободное от религиозных и бытовых целей**. Зрелищные представления занимали особое место в средневековом сознании, не сливаясь в официальную идеологию. Его нельзя путать ни с церковной литургией, ни с народными ритуалами.

Формы и средства устной выразительности народного фольклора проникли в школьную среду. Подражание устной речи (сленгу) придавало театральную образность, соответственно и убедительность, при истолковании народных легенд, сказаний и притч. Эта традиция оказалась настолько живучей, что и в дальнейшем, вплоть до позднего средневековья и начала Нового времени, вошла в обиход не только церковной практики, но и в школьную программу.

При этом античная трагедия как литературно-театральное явление исключается не только в армянском, но и в европейском средневековье. И вот почему. Античная драма представляла собой столкновение двух противоборствующих сил, причем такое столкновение, когда смерть и новое рождение выступают бок о бок. Между тем в христианском мировосприятии встала картина абсолютной непримиримости двух взаимоисключающих начал, которые были разобщены и вытянуты в пространстве как по горизонтали, так и по вертикали (запад – восток, ад – рай). При этом очень важно учесть, что **между этими совершенно противоположными полюсами полностью отстранялся момент конфликта**. Христианская мораль целиком насыщена идеей всепрощения и непротivления злу. Именно таким предстал средневековый образ действия, драматизм которого был не в конфликте противостоящих миров, а в самом сознании средневековым человеком их существования.

Ощущение этой раздробленности очень образно выражается в одном из армянских гусанских (так называли в средние века бродячих актеров) песен:

«С той поры, как рожден на свет, мне спасения в молитвах нет.

*И пускай священник зовет – сворочу, не пойду вослед,
А красавица поглядит – славословлю и шлю привет.
У колен ее – мой алтарь, я грудям ее дал обет»* [19, 288].

Несовместимость возвышенного (сакрального) с земным метафорично передал и Константин Ерзынкаци (XIII–XIV вв.):

*«Мой ум ученья мудрецов, как истину, блюдет;
Но телом я в плотском плену, оно земным живет;
Меж двух огней моя свеча, – и тот и этот жжжет;
Опоры мыслям нет моим, они идут вразброд»* [19, 249].

Вместе с тем раннесредневековые фольклорные эпические циклы отчетливо пронизаны драматизмом как по содержанию, так и по форме. В фольклорных фрагментах, приводимых в «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци, как было уже сказано выше, намечаются яркие следы хороводной драмы. По упоминанию Григора Магистроса (XI в.), мифологические и исторические предания исполнялись в театрально-зрелищных формах «на городских площадях и улицах», и одной из главных тем этих представлений был полумифический предок, эпоним армянского народа Айк.

Пережитки народной хороводной драмы более ярко выражены в армянском эпосе «Давид Сасунский». Сказители позднего средневековья передавали его содержание из поколения в поколение, сохранив почти все признаки хороводного эпоса. Хоровые, танцевальные, песенные, диалогизированные отрывки сохранились даже у сказителей нового времени (с 1870 г.). В способах рассказывания эпоса замечены также и косвенные намеки на условности древневосточного эпического театра [8, 182–213].

Гусаны, мимы, шуты и канатоходцы

Наряду с народным хороводно-эпическим театром не менее жизнеспособным оказался профессиональный театр средневековых комедиантов. В художественной практике площадных лицедеев, именуемых в средневековой армянской среде «гусанами» и «вардзаками», широко применялись не только элементы мимического и циркового искусства, но и драматический диалог. Облачившись в шутовской наряд, бродячие комедианты безнаказанно насмеялись над всем и вся, взрывая мрачную серьезность средневековой официальной идеологии.

В частности, о них рассказывается в популярной притче «Скоморох Меня и купец». Весь комизм здесь построен на противоречии, алогичности, неожиданном переворачивании «разумного» в «абсурд». По существу, перед нами одно из проявлений «средневекового смеха», который здесь обуславливается, в первую очередь, полярностью действующих лиц – **плута-скомороха**, ловко разыгрывающего вымышленные имена, и **простака-купца**, благодушие которого граничит с глупостью. Скоморох завлекает свою жертву (купца) с целью обокрасть его, а затем и подвергнуть площадному осмеянию. Он напоминает комическую маску, «обманывающего прихлебателя», которая часто выводилась на подмостки античных римских театров, а после падения империи продолжала бытовать в ближневосточном и переднеазиатском ареале средневековой театральной культуры. Тип этого хитрого иждивенца и праздношатающегося балагура в Италии на заре эпохи Возрождения обрел классические черты, превратившись в первого «дзанни» комедии дель арте. Рядом с ним фигурировала комическая маска простака. Именно в этой маске выступает в притче купец. Он предстает в образе «плешивого дурака» эллинистических комедий и мимов, которого в средневековой армянской среде называли «бритоголовый», а иногда и просто – дурак. Фарсовые сцены с участием подобных площадных шутов надолго сохранили о себе память, поскольку занимательные истории бродячих актеров легко заучивались и распространялись в народе в виде анекдотов и притч [17, 65–82]. В кругу собраний и во время пирушек любой из присутствующих, более или менее выделявшийся своими актерскими наклонностями, мог рассказывать и заодно имитировать героев этих историй.

Именно таким путем и проникли некоторые из них в «Сборники притч Вардана», в которых находим литературную обработку старинной киликийской легенды (VI в.) о монахе, продавшемся из корысти дьяволу («Обет инока дьяволу»). Сатирический сюжет притчи заметно отличается от сходного по теме «Миракля о Теофиле». В то же время тесные отношения в период крестовых походов Киликийской Армении с западноевропейским миром позволяет предположить, что автор французского миракля (Рютбеф), позаимствовал в своей драме фабулу первоисточника – той древней легенды, которая, по всей вероятности, была широко распространена в киликийской среде еще с раннего Средневековья.

В этом культурном ареале античные театральные здания, естественно, давно уже не функционировали. Труппы бродячих артистов выступали преимущественно на городских и рыночных площадях, гостиничных дворах или во время княжеских пирушек, наскоро соорудив для себя незамысловатую сценическую площадку. Помимо того, в Армении, Византии и ряде других малоазиатских и переднеазиатских странах зрелищные представления устраивались также на ипподромах и различного рода спортивных сооружениях, где перед началом состязаний, как правило, выступали музыканты, акробаты, гусаны и шуты, которые разыгрывали различные шутовские сцены [17, 83–103].

Вплоть до XIV–XV вв. актеры армянского средневекового профессионального театра во многом сходны с западноевропейскими **жонглерами** с тремя основными компонентами средневекового синкретизма – слова, танца, музыки. Однако есть и существенные отличия, присущие более раннему периоду мимического искусства и циркового импровизационного театра. В ранних формах армянского средневекового театра художественное воспроизведение рассчитано на непосредственные (иногда примитивные) чувственные восприятия и ассоциации человека. Выразительные средства в этой театральной системе сводятся в основном к физическому подражанию, к демонстрированию невероятного и впечатлительного, забавного и гротескного, к сочетанию «чудного», страшного и эротического. Это был театр балаганного типа, где помимо танцев эротического характера исполнялись небольшие фарсовые сцены со скабрезным содержанием. Им было свойственно непосредственное и беззастенчивое «обнаружение» чувственной природы человека.

В недрах раннесредневекового театра (также сирийского, каппадокийского и византийского) интуитивно обрабатываются обобщенные представления человеческих характеров и символические воплощения общественного поведения человека. Эти представления зафиксированы в трех комплексных фигурах: женщине-героине-любовнице в образе полунагой **танцовщицы**, олицетворяющей идею любви и сладострастия, мужчине-герое – «**чудотворце**» в виде жонглера, укротителя зверей, акробата, канатоходца, **шута-потешника** в маске дурака, юродивого, олицетворяющего смешное, грубое, материальное. Особенно примечательно название этой маски – **полянчо**. Оно происходит от названия древне-

римской комедии *palliata*, сохранившейся в Сирии и Византии до VII века. Упомянутые фигуры-комплексы средневекового театра, определяя первозданную сущность театрального действия, фигурируют и в современных цирковых представлениях, генетически восходящих в основном к средневековой театральной системе.

В армянских народных играх в конце XIX – начале XX веков сохранились некоторые отголоски и эпизоды раннесредневекового площадного театра. Наиболее ярким целостным эпизодом является диалогизированная игра **канатоходца-героя** и его **слуги шута**. Первая фигура трагическая, ибо находится в физической опасности, а его партнер – фигура комическая, ибо пародирует движения «трагического героя» на земле, в полной безопасности. Это игровая цирковая символика вечной темы единства противоположностей выражается как в физической ситуации, так и в тексте. Символизированная оппозиция Неба и Земли, идеального и материального в дальнейшем развитии (уже не на переднеазиатской почве) сублимируется в более сложных категориях – в образах Дон Кихота и Санчо, Лира и Шута, Дон Жуана и Сганареля, Несчастливцева и Счастливецца [8, 214-300].

Проникновение театральных элементов в религиозную сферу

Общеизвестно, что еще на заре становления христианской религии театральное искусство было безоговорочно исключено из сферы официально признанных форм художественной деятельности. Об этом не раз упоминалось в литературе по истории средневекового театра. Вместе с тем, как и всякое религиозное мировоззрение, христианское вероучение воплотилось прежде всего в ритуальные действия, в недрах которых и зародился исконно средневековый тип театра – театр церковный. В его тематическую основу легла в первую очередь литургическая драма, которая на Западе подготовила возникновение мистерий. Между тем в армянской церковно-обрядовой системе она сохранилась в традиционной форме, что в значительной степени вынуждает пока только предполагать о существовании здесь мистерияльной драмы.

Относительно близка к театру литургическая (богослужебная) драма с циклами **Рождественских** и **Пасхальных** праздников («Данелия»,

«Мудрые и неразумные девы», «Обряд омовения», «Страстная пятница», «Страшный суд» и др.). Их выразительные средства по своей форме напоминают канву сценического действия, однако действенности как таковой здесь, в сущности, нет, а диалогам не хватает драматического напряжения. Отсюда следует, что литургическая драма сопоставима с театром всего лишь внешними чертами. Другое дело, что Западная Европа, особенно в период позднего средневековья, богата представлениями церковного театра. Они формировались в течение XII–XV веков и в их основе драматургические произведения, соответствующие жанрам мистерии, моралите, миракля.

Вместе с тем следует также отметить, что в средневековой Армении отношение духовенства к зрелищным играм было весьма неоднозначным. В частности, те игры, которые строились с помощью силы и ловкости, будь то поединок борцов, скачки или всякого рода состязания с проявлениями мужества, выносливости, в сознании средневекового христианина часто сопоставлялись с описаниями твердости духа и стойкости библейских героев. И наоборот, мимы и шуты, как символы «зла», которые «оскверняют праведный облик христианина и губят его душу», были радикально отвергнуты и осуждены.

Вполне естественно, что с точки зрения средневекового богослова всякая эксцентрическая игра была равносильна магии и чародейству. К этому ряду относилась также дрессировка животных и зверей, ибо в этом случае, по убеждению богослова, нарушается космический порядок и выставляется на показ искаженная картина божественного творения. Почти во всех речах церковных деятелей, осуждающих светские театральные развлечения, с раннего до позднего средневековья повторяются одни и те же тезисы раннехристианских авторов (Тертуллиана, Киприана, Элия Аристида, Климента Александрийского, Иоанна Златоуста). Их суть сводится к тому, что подобного рода театральные зрелища порождают низменные чувства и преобладают над духовными, ибо восхваляют все человеческие пороки, сеют разврат и бесстыдство.

Вместе с тем в эпоху развитого феодализма, когда, в частности, в Киликийской Армении происходят полномасштабные социально-экономические и культурные преобразования, средневековая действительность приобретает экспрессивный, многогранный характер. Наблюдаемый в стране расцвет общественной жизни предвещает собой важный

этап и в развитии духовной культуры армянского народа. Средиземноморские дали не только раскрывают простор для человеческого воображения, но и несут свежую, животворящую струю впечатлений, которые находят свое выражение в новых, ранее не известных живописных красках и поэтических метафорах. Непосредственное ощущение реальной картины окружающего мира с его красотами, причудами и радостями постепенно начинают вытеснять строгий холодный мир религиозных абстракций. Церковная ритуальность в своих выразительных формах значительно меркнет перед ярко выраженным своей артистичностью киликийским образом жизни, где рядом с восточной пестротой свободно сосуществует европейская утонченность рыцарского этикета.

Перед духовенством встает серьезная задача – приспособиться к сложившимся условиям и одновременно поддержать авторитет церкви среди населения. А это значило прежде всего разработать более эффективные средства для привлечения в религиозную сферу народного сознания.

Навыкам «убедительности» учили учеников церковно-приходских школ. Примерно представляя себе характер подобных средневековых семинарий, зная цели «ораторского искусства» и «образного перевоплощения», мы можем составить приблизительное представление о принципах и характере сценического мастерства по **выразительному чтению**, развивавшегося в школьной среде. Рассмотрение литературного материала, в частности данных армянской библиографии, заставляет думать, что именно здесь покоятся корни церковно-школьного театра, а точнее – восходят к раннему средневековью. «Толкователь», рассказчик или переводчик разговора, по-видимому, был обязан представлять свою проповедь театрально (в средневековом смысле), в соответствии с типом их обработки. Это не театральное искусство армянского средневековья, а использование его средств в искусстве «риторических толкований». Именно поэтому слово «притворяться» более применимо к объекту как пример для сравнения. В одном случае предполагается «принятие» какого-либо образа, во втором – «притворство», то есть разыгрывание.

Конечно же, «церковный театр» проявил себя на Западе в полном смысле этого понятия, так как вобрал в себя многие элементы светских театральных игр (фарсовые мотивы). В армянском средневековье это

явление не имело места или не приобрело всеобъемлющего характера, оно не пошло по пути самостоятельного художественного развития. Церковь здесь остается церковью, а театр – театром, и грани их фактического соприкосновения очень смутны.

Однако среди литературных памятников киликийского периода мы находим произведение, которое выделяется именно своей диалогической формой изложения. Это «Ода Вознесения» крупного киликийского государственного и церковного деятеля Нерсеса Ламбронаци (XII в.). С самого начала (в прологе) и в ходе повествования автор как бы становится соучастником происходящего, вводя читателя, а в средние века, возможно, и зрителя, в тесный контакт со своими героями. Богатая палитра художника создала подчеркнута театральную атмосферу, которая, по существу, конгениальна средневековому образу драматического действия. По всей вероятности, в свое время им завершалась театрализованная обрядность Пасхального цикла.

Позже в киликийской рукописи 1297 года (автор неизвестен) находим не менее важный материал, который еще раз свидетельствует о склонности средневекового армянского духовенства к новаторским тенденциям в плане усовершенствования церковно-обрядовых действий. Данный рукописный материал представляет собой литературную обработку темы, взятой из апокрифического Евангелия от Никодима, которая изложена главным образом в диалогической форме под следующим заголовком: «История Иоанна, сына Захария; о сокрушении ада и о Сатане; о том, как поймал Господь бестелесного врага и освободил от него заключенных» [23, 208а-288б]. В истории западноевропейского театра первая литературная обработка апокрифической легенды о сошествии Христа в ад датируется XIV веком – это один из древнейших английских мираклов, известный под названием «Сокрушение ада» [25, 41]. Затем в Германии содержание последней главы Никодимова Евангелия разыгрывалось и в виде мистерий [27, 55]. Однако примечательно, что датированная 1297 годом киликийская рукопись свидетельствует о более раннем проникновении этой темы в армянскую церковную среду в форме «проповеднического **слога**» [17, 131-151].

В общей сложности, значение армянского средневекового театра в христианском мире ограничивается одним тысячелетием (IV–XIV вв.),

поскольку падением Киликийского государства (1375 г.), угасанием городской жизни, особенно в период персидско-турецкого владычества, приостанавливается и развитие театра. Это время совпало с творческой деятельностью первых итальянских гуманистов, а время расцвета – с появлением в Европе первых драматургических опытов. В XII–XIII веках киликийский театр потенциально был уже готов к кардинальным переменам, будучи сформированным в средоточии зрелищных традиций народов Востока и Запада.

В конце XVII века светский театр в Армении продолжает бытовать в древних формах импровизации, мима и цирка. Последний эпизод истории средневекового армянского профессионального театра – это спектакль, устроенный в Ереване в 1664 году и описанный французским путешественником Шарденом, который воспринимался им как экзотика, как пережиток древневосточных театральных традиций. Между тем этот спектакль был последним отблеском исторически изолированного художественного явления – носителя характерных признаков исчезнувшего переднеазиатского театра, покоившегося между греко-римским и западноевропейским мирами.

В то же время позднесредневековый армянский театр продолжает развиваться среди армян-эмигрантов. Известны армянские **школьные театры** (церковные и светские), существовавшие с 1668 года в ряде городов, где существовали армянские колонии (Львов, Венеция, Вена, Константинополь, Мадрас, Калькутта, Тбилиси, Москва, Ростов-на-Дону). Эти театры, будучи классическими по направлению, выражали идеи, порожденные национально-освободительным движением. Сохранилась трагедия «Мученичество святой Рипсиме», которая была поставлена в 1668 году в армянской школе Львова, о которой пойдет речь в следующей главе.

Театр в школьной среде

Армянский театр XIX века берет начало из школы. Первые драматургические и постановочные опыты намечаются еще в XVII веке. Изначально зародившись в религиозно-духовных очагах, школьная драма, как визуально-образный контекст истории армянского народа и его добрых

традиций, задается целью воспитать в подрастающем поколении бескорыстную любовь к отечеству, знание о прошлых героических заслугах, блестящих побед, житиях знаменитых личностей и своей предначертанной миссии в современном, далеко не простом мире. В условиях утраты армянской государственности школьный театр становится той единственной духовной опорой, на которую возлагается вся ответственность за укрепление народной веры в благое будущее. За последующие столетия здесь же формируется и концептуальное осознание драмы как явления искусства с определенной установкой патриотизма, национальной идеологии и нравственных ценностей. **По сути, армянский школьный театр стал первым шагом к формированию профессионального драматического театра.**

«Мученичество святой Рипсиме»

Первые сведения об армянском школьном театре относятся XVII веку. В 1668 году в Армяно-католической школе Львова была представлена богослужебная трагедия французского ученого, арменоведа Алоизия (Алексианоса) Мария Пиду «Мученичество святой Рипсиме». Это первое известное нам позднесредневековое драматическое произведение, написанное на древнеармянском языке, сведения о котором, как и текст пьесы, взяты из архивов Ватикана [7, 64]. Помимо упомянутой пьесы, на сцене львовской армянской католической школы ставился также ряд других драматургических сочинений («Смерть Цезаря», «Смерть Ирода», «Святая императрица Пульхерия»), которые, хотя и не сохранились, однако упоминаются в местных канцелярских документах [18, 91].

Сам по себе факт заимствования французским ученым агиографической темы из «Истории Армении» Агатангелоса и превращения ее в драму представляется нам в некотором роде изолированным явлением, поскольку по содержанию оно оторвано от контекста богословских сочинений предыдущего периода средневековой армянской духовной литературы.

В то же время это одно из последних проявлений средневекового театра в эпоху классицизма и постановочного театра. Католические миссионеры возрождают здесь идею сцены. Древнегреческое слово **βῆμα**

(бема), означающее **возвышение, помост для ораторов**, не имеет театрального значения ни в одном другом языке, кроме армянского. Вся Европа говорит сцена, в то время как армяне говорят «бем», отсюда и производные слова «бемакан» (сценический), «бемадрутюн» (сценическая постановка), «бемарвест» (сценическое искусство) и т.п. Этот факт непосредственно свидетельствует о церковно-школьном происхождении армянских театральных терминов с применением постановочных принципов [7, 94].

Духовная драма Мхитаристов

Впоследствии армянский школьный театр был организован в XVIII веке при монастыре Конгрегации Мхитаристов на острове св. Лазаря (Италия). В сущности, именно отсюда берет свое начало армянский театр XIX века, поскольку заложенная в его основе историко-патриотическая драма на прямую связана с театром Мхитаристов в плане продвижения как идеологических взглядов, так и нравственно-эстетических ценностей. С другой стороны, в ранних пьесах Мхитаристов отчетливо просматриваются и следы средневековой школы «**ораторского искусства**», что позволяет проследить своеобразную цепочку последовательного перехода от традиционных упражнений по выразительному чтению к театральным опытам в школьной среде, а затем и к формированию нового театра с освоением постановочного искусства.

Деятельность школьного театра Мхитаристов берет начало с 1730 года. На протяжении почти столетней истории здесь было сыграно 250 пьес, причем среди них произведения в религиозном и житийном жанре относятся в основном к XVIII веку [4, 17–20]. Широко были представлены и пьесы в историко-патриотическом жанре. Это обстоятельство придало театру Мхитаристов в некотором смысле светский характер и увеличило его популярность в среде народа. И это понятно. В начале XIX века театр Мхитаристов был единственным духовным центром армянской действительности, так что в период формирования новой национальной культуры этот единственный театральный очаг не мог замкнуться в границах только школьной драматургии.

Не только армянская историко-патриотическая драма, но и пьесы Корнеля, Мольера, Вольтера, Метастазии, Альфьери, которые входили в

репертуар театра Мхитаристов, являются новым явлением. И тем не менее драматургическая и театральная деятельность Мхитаристов имеет две стороны. С одной стороны, она смотрит в прошлое, с другой – в будущее. Эта двойственность присуща не только содержанию их репертуара, но и созданному ими новому драматургическому жанру – исторической драме.

Живя вдали от родины, они в принципе создали свою духовную родину – иллюзорное видение того мира, который остался позади. В их трагедиях, написанных в риторическом стиле, религия и патриотизм проявляются как выражения единой идеи. Своей не только научной, но и художественной деятельностью Мхитаристы создавали, образно говоря, духовный мост между средневековьем и современностью. И в то же время созданный ими театр вряд ли можно назвать новым в буквальном смысле слова.

В списке пьес, написанных Мхитаристами, значатся также тридцать комедий, написанных на армянской бытовой лексике того времени. Они были написаны и поставлены в начале XIX века. В принципе комедия и фарс не новы для школьного театра, и их почва тоже стара. Просмотрев репертуар Славянских школьных театров, прочитав пьесы Русского школьного театра, мы увидим, что картина примерно одинаковая [24, 258–262]. Тематика и мировоззрение школьного театра одинаковы как на Западе или в Славянском мире, так и в армянском. Религия, религиозная борьба, родина, подвиги благочестия, грех и покаяние, чудеса и «обличение некоторых, некоторым похвала и множество наставлений», «мирские обычаи». Бытовая, народная комедия, изображающая обыденные человеческие отношения и жизненные ситуации, скорее средневековая, чем новая: односторонность типов, присущие им языковые и речевые особенности выражены в средневековом стиле, поскольку предельно полярны: небесное и земное, благородное и низкое, свет и тьма. Однако в итоге все заканчивается победой добрых сил. Идея христианского мученичества исходит непосредственно из морали.

По существу, единая условность классицистической трагедии становится применимой несколько позже. Петрос Минасян (1799-1867) написал в 40-е годы две драмы: «Хосров Великий» и «Смбат I». Это программные драматические произведения, завершающие старые традиции и тяготеющие к классицизму.

«Хосров Великий» по жанру является трагедией. Своей религиозно-идеологической установкой это произведение приближается к «Полиевкту» Корнелия. В драме Минасяна героем является юный Григор, который впоследствии станет Григором Просветителем, Святейшим Патриархом Армении. Идея одновременно и религиозная, и в то же время национально-патриотическая. Материал, заимствованный из «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци и одноименного сочинения Агатангелоса, адаптирован к канонам классицистической трагедии. В частности, речь идет о том, как Сасанидский царь Арташир убивает царя Хосрова рукой Анака – отца Григора, которого в пьесе зовут Заре, из рода Пахлавуни. Заре – типичный герой классицизма. В нем борются два противоречивых чувства, которые также являются аналогичными принципами: любовь и долг, с одной стороны, к отцу, с другой стороны, к царю. Сюжет представляет собой клубок заговоров, отцовские угрозы, страдания невинного героя, сочувствующих и злодеев, состояние невольно виновного, догадки, сентиментальное сочувствие, душевные тупики, сдержанное молчание, недоразумения и обманутое состояние, в конце концов, преступление, наказание виновных, истребление семьи и последние слова первенца сына – «Я не счастлив...»

Конечно, основная идея не в назидании о благоразумии, а в ситуации. Умирает царь, однако остается жив тот, кому он доверял, и кто готовится к новой битве. На плечах Заре лежит племенная вина. Он не будет мстить, но освободится от рокового, неосознанного греха. Это начало новой трагедии. Родовой грех подтолкнет его к великому духовному подвигу и освящению: войти в темницу (Хорвирап) Григорисом (греч. устоячивый, бодрствующий) и выйти оттуда Просветителем, смещенным пламенем, освобожденным Прометеем, факелоносцем новой веры. Эта пьеса Минасяна дает нам самую трагическую и глубокую тематико-сюжетную модель, когда-либо существовавшую в армянской литературе.

Минасян был религиозным тружеником, педагогом и миссионером по своей деятельности, эстетическими интересами – теоретиком школьной драмы. Его творчество блестяще отражено в его драматургии. В своих драмах и своей деятельности он способствовал делу национального единства. Драма «Смбат I» также тому пример: представление о справедливом монархе, суверенных и заговорщических министрах, осуждение отступничества, величие и снисхождение правителя, покаяние грешника.

Как уже было сказано, в списке пьес, поставленных Мхитаристами в начале XIX века, значатся также комедии. Это главным образом пьесы, написанные на армянской бытовой лексике того времени. Так, в 1805-м была поставлена комедия «Игра на прилавке», тема которого весьма знакома. Главный герой, Филос, является воплощением древнего архетипа – жадного и лживого святоши, сотрудничающего с дьяволом. Это лицо активно действует в европейской позднесредневековой литературе и появляется как в киликийских переводах, так и самостоятельных притчах (вспомним притчу из цикла притч Вардана «Обет инока дьяволу»). Эта тема доходит вплоть до XVII века. Одновременно Мхитаристы адаптировали и произведения европейских драматургов, от Шекспира до Мольера и Гольдони, придавая местный колорит их комическим маскам. Так, в комедии «Близнецы» отчетливо просматривается знаменитый сюжет Плавта и шекспировской «Комедии ошибок», а в действующих лицах – маски малоазиатских площадных масок: армянин, грек, итальянец, еврей. Именно по тому же принципу здесь переводились пьесы Мольера и Гольдони. Авторы явно были знакомы с местным народным бытом и фольклором, вероятно, и с театральными играми. В этих пьесах уже отсутствует традиционное книжное мышление. Другое дело – типология сюжета. Это международная особенность. Так создавалась вся современная европейская комедия, сюжетные варианты которой почти сочтены, а вот национальные характеры и колорит не подлежат счету.

Разумеется, театр Мхитаристов не остался лишь в монастырских стенах. Миссионерская деятельность религиозных учителей расширила свои географические рамки. Вместе со школой театральная работа распространилась в Константинополе, Смирне, Крыму и местах, где были созданы мхитарянские школы.

В 1810 году в Берийском районе Константинополя Минас Бжишкян открывает школьный театр постановкой исторической драмы «Жизнь царя Арташира». Одновременно с этим он организует так называемый семейный театр, переместив свои постановки в дома богатых и влиятельных армян города. Целью Бжишкяна было вдохновить класс армянской буржуазии национальным идеалом, воспитать патриотичное и армяноязычное поколение. Как известно, в это время семейный театр был характерен для европейской дворянской жизни, он был широко распрост-

ранен и в России. В стамбульско-армянской действительности его роль становится национально-просветительской. Сказывались здесь и проевропейские устремления армянской буржуазии.

С 1824 года Бжишкян продолжает свою работу в крымском городе Харасубазар (ныне Белогорск). Он основывает здесь армянскую школу и создает вокруг нее широкую театральную среду. Впоследствии его дело продолжили учителя школы Вртанес Потурян и Маргар Кара-Мурза. Школа становится театральным центром армянской общины и играет эту роль до 1875 года.

Таким образом, армянский школьный театр стал поистине просветительским движением, идеологические основы и направления которого сильно отличались от европейских. Образование европеизировалось по качеству и стандартам, а цель была национальной: построение духовной Родины. Европейское Просвещение отвергало средневековые традиции, религию и церковь, а его социальной основой был так называемый «третий класс», прогрессивная буржуазия, независимая от дворянства и духовенства. В армянской действительности не было «третьего сословия», а коммерция и ремесла были вдали от монастырей и священников. Не было ни короля, ни знати, и литература создавалась в просветительской среде в основном в форме драмы. Мхитаряновские просветители перебрасывали мост через бездну темных веков в далекое прошлое армянской истории. Создавался новый образ истории – с мудрыми и здравомыслящими царями и знатью как нравственными образцами, верными государству и церкви. Такова тенденция исторической и нравоучительной драмы первой половины XIX века.

Востоочноармянская драматургия и школьная сцена

Первый центр востоочноармянского театрального движения находился в индоармянской колонии начиная с 20-х годов XIX века. Эта колония (основанная в 16 веке) является социальной средой армянской просветительской идеологии XVIII века. Национальные идеалы созрели здесь под светом просвещения и народных идей. Известно, что первая переведенная пьеса Вольтера «Смерть Цезаря» была опубликована в Мадрасе в 1812 году. Мы не имеем информации о постановке этой пьесы.

Однако известно, что пьесы Мхитаристов были наиболее распространены в Калькутте. В 1821 году в здешней благотворительной семинарии была поставлена первая напечатанная пьеса на армянском языке «Разоблачение мошенничества» Мартироса Мкртчяна [5, 191-225]. По содержанию это социально-бытовая комедия, написанная под влиянием западноевропейской просветительской драмы.

В 1828 году армянские любители театра (Г. Ширмазян, Г. Мирзаян, Г. Овсепян) представили в Нерсисянской школе Тифлиса «Горе от ума» Александра Грибоедова на русском языке, возможно, с участием школьного надзирателя и учителя русского языка Арутюна Аламдаряна, который окончил московский Лазаревский институт восточных языков. Есть сведения, что в этот период Грибоедов один или два раза посещал Нерсисянскую школу. По мнению филологов, основываясь на этих разрозненных сведениях, можно предположить, что замысел исторической драмы «Родамист и Зенобия» у Аламдаряна зародился именно во время этих встреч. В архиве Габриэла Патканяна сохранились отрывки из пьесы Аламдаряна, известен также черновик первых двух актов пьесы Грибоедова [5, I, 216]. По-видимому, между этими двумя идеями есть какая-то связь. Они были задуманы и написаны в течение 1828–32 годов.

Концовка пьесы Аламдаряна неизвестна, однако очевидно патристическое воодушевление автора. Армения, конечно, уже давно не значилась на карте мира как политическое образование, и что оставалось тогда армянскому духовному наставнику, как не искать родину в воображаемом, книжном пространстве? Аламдарян не был узким националистом, наоборот, по мировоззрению он являлся интернационалистом, выступал в духе дружбы между народами. Это совершенно новый и неожиданный взгляд на армянскую литературу начала века. Надо отметить, что Аламдарян был одним из первых учителей Хачатура Абовяна и тем, кто внушил ему просвещенный патриотизм. Надо полагать именно отсюда вытекают логика и дух, пронизывающие драматическую картину Хачатура Абовяна «Въезд Айка в Армению» (написана в 1828-30 гг.). В это же время Абовян частично перевел историческую драму Августа Коцебу «Аделаида фон Вольфинген», написал школьную пьесу «Детская игра» и драму «Федора, или дочерняя любовь», которая представляет собой одну из инсценировок некогда известного сюжета. Это, в сущности, свободная

переработка драмы Николая Полевого «Параша-Сибирячка», которая в свое время (1830-х гг.) была поставлена в Александрийском театре. Из театральных опытов Абовяна видно, что он был знаком с европейской и русской драматургией и стремился привить театральное образование в государственном губернском училище Тифлиса или в своем частном пансионе.

Первая театральная труппа в восточноармянской действительности была организована в 1837 году в городском училище Новой Нахичевани. По своей форме она кардинально отличалась от школьного исполнительского состава театра Мхитаристов. Ведь его инициаторы уже люди с иным мировоззрением: выпускники Московского университета Теодорос Хадамян и Саргис Тигранян.

В это же время на арену выходит другой восточноармянский драматург – Галуст Ширмазян, который явился предшественником Микаэла Патканяна, Микаэла Тер-Григоряна и Габриэла Сундукяна. Конечно, талантливый предшественник, который, однако, не создал своего театра. И тем не менее он дал один из первых образцов армянской светской литературы и нового литературного языка в период, когда произведение «Раны Армении» Абовяна еще лежало на книжной полке автора. Это факт, доказывающий существование армянского светского литературного языка в первой половине XIX века, почти таким, каким мы его знаем сегодня.

Во времена Ширмазяна в Тифлисе действовала русская драматическая труппа под патронажем кавказского наместника графа Воронцова. Представления проводились на русском и французском языках. С 40-х годов эта труппа выступала в большом зале на втором этаже дома отца Галуста, Арутюна Ширмазяна-Вардадяна. Малый зал (около 400 мест) функционировал до 1865 года, обслуживал грузинские и русские, а с 1858-59 гг. – армянские самодеятельные театральные коллективы.

До 1858 года в восточноармянской среде ставились единичные спектакли, среди которых «Жизнь царя Арташира», поставленная в Гандзаке в 1846 году (приписывается Акопу Кареняну, режиссер Карапет Матинян) и «Айк Дуцазн», поставленный в резиденции Тифлисского монастыря в 1847 г. (автор Егия Товмачян, режиссер Акоп Каренян). В это же время, в 1847 году, на средства купца Гавриила Тамамшяна (архитектор

Иван Скудиери) на Ереванской площади Тбилиси началось строительство здания городского театра. Был выбран неоклассический тип и средние размеры парижских театральных зданий с ложами и зрительным залом на 750 мест. Театр был открыт 8 ноября 1851 года выступлением Русского драматического коллектива [9, 25-45].

Таким образом, театр из школьной среды постепенно выходит в светский мир, находит отклик в армянском обществе и впоследствии прочно утверждается как незаменимый стимул возрождения национального самосознания.

Формирование профессиональных театров

В армянской печати 50-х и 60-х годов XIX века слово «национальный» употреблялось очень часто и по разным поводам, а более всего в связи с театром. Конечно же, это было новое понятие, пришедшее с Запада. Оно было переведено и заимствовано как понятие из французского *national*, что означало публичный, общественный, государственный. Если говорили «национальный театр», то реализовывался символ, объединяющий нацию, и таким образом рождалась идея о постоянно действующем (стационарном), т.е. профессиональном театре. В западноармянской действительности **теория европейского просветительского театра была приспособлена к традиционным морально-патриотическим понятиям, которые и стимулировали в обществе идею национального самосознания.**

«Театр Арамян»

В 1846 году в Константинополе была организована первая профессиональная театральная труппа под названием «Театр Арамян» («Арамян татрон»). До конца 50-х годов это был единственный театр на Ближнем Востоке, основателем, режиссером и первым актером которого был двадцатилетний Ованес Гаспарян, ранее выступавший как силовой атлет в гастролирующих по Ближнему Востоку итальянской и французской цирковых труппах. «Театр Арамян» был в основном цирковое-пантомимным и отчасти драматическим. В этом смысле его деятельность неотделима от истории армянского драматического театра.

О драматическом репертуаре театра известно немного. Дескрипторы уделяли больше внимания цирковому репертуару, а драматическая программа в основном основывалась на темах Ветхого Завета [3]. И тем не менее здесь обращает на себя внимание название одной переводной пьесы – «Роберт-разбойник». Это перевод пьесы «Роберт, атаман разбойников» – одного из самых исполняемых авторов периода Первой французской республики Жана Ламартьера. Автор разработал «Разбойников» Шиллера с мелодраматическим замыслом.

Робер, можно сказать, идейный бандит, который со своей шайкой так называемых классовых мстителей грабит и убивает феодальных аристократов, устраивает тайный «кровавый суд» с лозунгом «смерть тирана благоволит его подданным». В то же время Робер чувствительный юноша и страдает от сентиментальных страданий, от чего в конце концов раскаивается и со своим отрядом присоединяется к Императорской армии. Эта пьеса, начиная с 1792 года, много раз ставилась в Театре Республики в Париже, позже в 1830 году, после Июльской революции, на бульваре Тампль и «Порт-Сен-Мартен». Наличие этой революционной пьесы в «Театре Арамян» свидетельствует, что театр двигался от комических реприз и пьес религиозного характера, то есть от средневековой традиции, к современным идеям эпохи Просвещения. В этом смысле «Театр Арамян» следует рассматривать как явление новой драматургии, хотя и в начале залогом его успеха был и в дальнейшем остался цирк. В 1867 году Ованес Гаспарян умер, и на этом деятельность «Театра Арамян» прекратилась.

Армянский театр в середине XIX века

«Нам нужен театр, в котором мы сможем глубже узнать самих себя». Этим лозунгом руководствовались организаторы армянского национального театра в середине XIX века. Цель реализуется медленно и с трудом, а инициатором является первое лицо новой западноармянской лирической поэзии Мкртич Пешикташлян. **По существу, с него и начинается история западноармянской сцены [9, 57–64].**

Творческие предпочтения Пешикташляна изначально восходили к традициям школьного театра, отсюда и его художественные пристрастия

основываются главным образом на принципах классицизма. Вдохновленный идеями нового Возрождения, Рисорджименто, с июня 1855 года в Ортагюхе (Ортакей – исторический район в Константинополе) он собирает любителей сценического искусства и начинает репетиции. Через год в школьном зале на двести мест были поставлены «Фемистокл» Метастазиио и «Хосров Великий» Петроса Минасяна. Первоначальный опыт пошел насмарку. Зрители не поняли ни сюжета, разыгрываемого на древнеармянском языке спектакля, ни цели постановки итальянского автора. Перед Пешикташляном встала задача создать драму на светском армянском языке. За несколько дней он написал и поставил свою первую трагедию «Корнак». Затем перевел и поставил «Смерть Цезаря» Вольтера, «Саула» и «Брута» Витторио Альфьери, постановки которых он, возможно, видел в Италии.

Пешикташлян первым вывел театр из школьного зала к широкой общественности и, обратившись к истории, затронул самые болезненные проблемы своего времени. Трагедия «Корнак» отвечала главным национальным запросам армянского народа, и поэтому стала предметом общественного обсуждения. В этом смысле эта драма была гораздо свежее, актуальнее по сравнению с историко-нравственными драмами, написанными и поставленными до этого.

Наряду с этим драматург замечал и комические реалии армянской общественной жизни. Его перу принадлежат две комедии: «Комедия храбрецов» и «Комедия трех бандитов», в которых автор с легкой иронией обличает современные ему нравы и обычаи.

Вторым театральным деятелем в 50-е годы выступает Срапион Экимян, как драматург более продуктивный, поскольку именно он создал профессиональную основу как для западноармянской, так и восточноармянской сцены. Он собрал вокруг себя армянских актеров в театре района Бера, задумав создать профессиональный театр.

Таким образом, Экимян заложил основу театра в армянской среде Константинополя, который станет знаковым в ближайшие годы. По существу, это был арменизированный тип современного французского театра. Лидеры актерской труппы, выбранные Экимяном, со временем стали настоящими профессионалами. Они же в дальнейшем предопределили характер и направление западноармянской сцены.

В восточноармянской действительности театральная деятельность по традиции также берет начало со школьной среды, с любительских опытов, и затем выходит за пределы школьной среды. Эту инициативу первоначально взяли на себя учащиеся армянских тифлиских гимназий, затем Нерсисянская школа, а в дальнейшем и организаторы домашних театров. В то же время зачинателями театрального движения (1859) выступили армянские студенты Москвы (Лазаревский институт, Университет).

Московский период ознаменовался освоением первых навыков актерского искусства, а также утверждением художественного вкуса, которые определили дальнейшее развитие армянского театра. Таким образом, в последующие десятилетия создается совершенно другой тип театра. И поэтому ценность армянской исторической драмы определяется не своей эстетикой, а созданной вокруг нее социальной атмосферой и популярностью.

«Театр Васпуракан»

Начало 1860-х было периодом процветания театральной жизни Смирны, вторым культурным центром западных армян после Константинополя. Европейская опера, а именно итальянская, развивала высокий музыкальный и театральный вкус. Оперная труппа Камарано исполняла «Трубадуров» Верди, «Луизу Миллер» («Коварство и любовь» Шиллера), «Марию ди Роган» Доницетти, вследствие чего зрела идея создания национальной оперы, реализация которой предстояла через несколько лет благодаря Тиграну Чухачяну.

Итальянский опыт сценографии и сценических приемов сыграли свою важную роль также в освоении технических эффектов XIX века: плывущие по небу облака, восходящая луна, качающийся на волнах корабль, гром, ночной свистящий ветер и т.д., впечатляющая декоративная обстановка: замок, мост, лес, ветряная мельница, дворцовые залы, возможность быстрой смены изображений через трехмерные полотна (помимо вращающегося круга планшета) – все они вошли в армянский театральный обиход из итальянской сцены позднего Возрождения, особенно из оперы времен Монтеверди. Наряду с этим, сценическое освещение, цветовые эффекты, когда лицо актера освещалось ярко-красным, ярко-зеленым или синим цветом, привлекали внимание армянских театралов.

Поскольку все это было проявлением театрального романтизма, сценической эстетики, опыта и культуры того времени, то естественно заимствовалось творцами нового армянского театра. И потому все, что делалось в театре Камарано, в большей или меньшей степени вошло в «Театр Васпуракан», иначе и быть не могло.

В этот же период в Смирне устраивались школьные и семейные спектакли, однако их социальная значимость теряла свою актуальность. К тому же, на повестке стоял вопрос создания постоянного театра. Его первоначальным типом был «Театр Васпуракана», между тем в Константинополе уже строилось новое театральное здание рядом с французским театром в районе Бера, и внимание интеллигенции было обращено именно туда.

«Театр Аревелян» («Восточный театр»)

В начале 1861 года по инициативе Аракела и Степана Алтунянов в Константинополе было учреждено «Театральное управление», которое приложило все усилия, чтобы здание «Кафе Ориентал», принадлежавшее церкви Святой Троицы в Бере, было сдано в аренду на пять лет. В результате оно было перестроено под здание театра, а учредители получили государственную лицензию на армянские спектакли. В это время в Константинополе гастролировала итальянская театральная труппа под руководством Дзолли. Управление пригласило в качестве режиссера-постановщика итальянской труппы Чезаре Асти, опытного мастера так называемой старой школы итальянских гастролирующих трупп, а в роли музыкального руководителя – композитора Карло Фоскини. В труппу вошли двенадцать актеров, которые в прошлом уже имели соответствующий опыт. Для первого спектакля были выбраны две пьесы из итальянского репертуара: приключенческая драма «Два офицера» в переводе с французского (пер. Ротти) и комедия «Двое рассеянных, или Пульчинелла» [13, 80]. По традиции после драмы следовала комедия.

14 декабря 1861 года «Восточный театр» открылся хором, написанным Фоскини: «Вот и исчезла завеса времени...». На открытии театра присутствовал Микаэл Налбандян. Он выступил с обстоятельной речью под заголовком «Национальный театр в Константинополе». Выступление

Налбандяна было программным для нового армянского театра и во многом романтичным, оно предлагало запрос на публичное обличение, то есть такой театр, который активно реагировал бы на проблемы своего времени. К тому же, он подчеркивал необходимость прежде всего репертуарного театра. По его мнению, для повышения общественного сознания необходимо опираться в основном на три фактора: нравственно-идеологическая позиция театра (современность и перспектива общественной и семейной жизни нации), чистота и ясность языка драматургии, тщательный подбор пьес [12, 392]. Таким образом, Налбандян косвенно критиковал поверхностную проевропейскую направленность новоявленного театра.

В общей сложности репертуар «Театра Аревелян» был насыщенным, разнообразным и многогранным: наряду с традиционными пьесами, посвященными армянской истории, большое место занимали романтическая драма, мелодрама, приключенческая драма, классическая комедия, водевиль, музыкальная комедия. Основатели театра старались не отставать от европейской современной театральной жизни, осваивали репертуар итальянских и французских театров. Происходила, так сказать, ассимиляция как прошлых, так и настоящих ценностей. С одной стороны, театр придерживался романтической героической и патриотической линии, а с другой – сентиментально-мелодраматической [9, 80-83].

Весь массовый репертуар парижских бульварных театров («Порт-Сен-Мартен» и «Амбигю комик») наводняет сцену «Театра Аревелян». Репертуар составляли актеры, а известные мастера придавали значимость спектаклям. Стамбульско-армянская актерская игра передает эту атмосферу, следуя итальянскому «полуромантическому» классицизму и французскому романтизму. Публика, читавшая романы Гюго, Дюма, Эжена Сю, искала в театре сходные темы: мир вне повседневности, реальность книжных чувств, невероятные ситуации. Европейская жизнь и воспитание, стихи Ламартина и Альфреда де Мюссе формировали культ индивидуальных переживаний, романтического гуманизма, трансцендентных чувств, возвышенных страданий. Классическая мелодрама давала обильный материал для сценических пристрастий актеров и эмоций зрителей. Любимые пьесы этого периода: «Дон Созар де Базан» (переделка драмы Виктора Гюго «Рюи Блаз») Филипа Дюмануара, «Тридцать

лет, или жизнь игрока» Виктора Дюканжа (переработка комедии Ж.-Ф. Реньяра «Игрок»), в соавторстве с Жаком Беденом и Проспером Губо), «Матрос Бертран», «Звонарь собора Святого Павла» Жозефа Бушарди, Церковь», «Роберт, атаман разбойников» Ламартельера и др. Театр проявляет исключительный интерес и к Мольеру. В числе постановок – «Тартюф, или Обманщик», «Скупой», «Мнимый больной», «Проделки Скапена», «Господин де Пурсоньяк», «Любовь-целительница». Довольно часто играли «Синьора Тодеро-брюзга» и «Памелу» Гольдони.

Театр остается театром, он не подчиняется ни идейно-эстетическим программам, ни велениям идейных интеллектуалов и критиков-эстетов. Правление, попечители, предпочтения ведущих актеров и касса управляют театром. Это говорит о том, что, начиная с 60-х годов, театр в армянской действительности был не только результатом национально-идеологической деятельности интеллигенции, но и буржуазной городской жизни с ее светлыми и теневыми сторонами, и предназначался для всех классов зрителей: интеллигенции, простых граждан, купцов, студентов, ремесленников и обычных рабочих.

Периодическая же печать придавала высокое значение не столько искусству, сколько самому факту существования национального театра и продолжала повторять такие общепринятые понятия, как «общественная школа», «национальный прогресс», и именно с этих позиций более всего поощряла игру ведущих артистов.

«Шермазанян дарбас»

В конце 1950-х годов в Тифлисе функционировало два театра. Первым был театр Габриэла Тамамшяна, так называемый городской театр, который предоставлялся в основном итальянским оперным гастрوليрующим труппам, иногда – русским, а время от времени – грузинским. Здание находилось на Ереванской площади. Второй располагался недалеко от него, на углу площади Аббаса-Абадяна, так называемый «Шермазанян дарбас» («Шермазанянские ворота»). С 1855 года здесь выступала театральная труппа Кирселидзе. Грузинский театр посещали главным образом купцы, розничные торговцы, ремесленники и кинто (в Грузии так называли мелких торговцев). Спектакли на армянском языке пока еще устраивались преимущественно в школьных учреждениях.

В Тифлисе театральная труппа армянских гимназистов действовала в течение двух с половиной лет, в основном в зале Нерсисяновской школы, затем под руководством Микаэла Патканяна перешла в «Шермазян дарбас». Он планомерно реорганизовывал внешний вид и внутреннее состояние театра, старался воспитать у зрителей новый вкус и понимание, а также приучить актеров-любителей к иному образу театральной игры. В итоге он превратил «Шермазян дарбас» из общественного развлекательного заведения в театр нового типа, сочиняя, переводя и режиссируя в быстром режиме, давая два или три спектакля за неделю.

Результат не заставил себя долго ждать. **В скором времени все слои тифлисского армянского общества увлеклись театром. Новизна состояла в том, что Патканян создавал на сцене социальную картину реальной действительности.** Причем он исходил из игровой сущности театрального искусства, выводил метафоры из отношений и ситуаций, а моральным сентенциям придавал легкую песенно-шутливую форму, говорил словами комического персонажа то, что прежние авторы предоставляли резонерам-моралистам.

В своих эстетических взглядах Патканян вплотную подходил к идее комического катарсиса. Часто ему приходилось в доступной форме повторять общеизвестные истины, приводить авторитетные мнения и примеры, разъяснять внутренние и внешние цели театра, понятия «критика» и «полемика» (диспут) и т.д. Однако его выступления, к сожалению, воспринимались всего лишь как субъективные высказывания. Тем не менее были и диаметрально противоположные мнения. Более объективно и по существу Микаэла Патканяна охарактеризовал Перч Прошян: «Он, можно сказать, создал основу для развития тифлисского армянский театра, постоянно устраивая спектакли, которые, хотя и носили бытовой характер, но пробуждали в армянском обществе театральный вкус, сохраняя при этом чисто национальный характер театра» [15, III, 507].

Армянский профессиональный театр в Тифлисе

3 января 1863 года Геворг Чимишкян, идя по тифлисской улице, остановился перед плакатом с надписью «Аршак II, трагедия Хорена Галфаяна». Это был первый официальный спектакль в городском театре

Тифлиса, именовавшемся «дворцовым». Билеты переходили из рук в руки, продавались втрое-вчетверо дороже, а зал на семьсот сорок мест был наполнен более чем тысячью человек. Театры Константинополя и Смирны никогда не видели такого скопления зрителей. Строивший здание инженер с ужасом думал, что вот-вот рухнет верхняя часть зала, где стояло триста стульев и шестьсот человек.

«Зал был переполнен впечатлительными, красивыми, глупыми и чувствительными горожанами, – пишет Чимишкян. – В зале сидели упитанные молодые женщины, хорошо владеющие русским языком, обязательно роскошные, образованные. В креслах сидели армянские джентльмены в отличных перчатках, белых рубашках, получившие образование в различных престижных университетах. В партере сидели толстоносые, толстопузые, худые, пышноволосатые, коротковолосые и прочие разного рода купцы, чиновники, а также люди неопределенной деятельности» [14, 21]. Ярко и правдиво представлен социальный профиль зрителей тифлисского театра 60-х годов. Среди организаторов мероприятия были известный армянский писатель Перч Прошян и член городского совета (впоследствии мэр Тифлиса) Григор Измирян. Пьеса Галфаяна была переведена на восточноармянский язык Прошяном. И вокруг него, конечно же, собрались не случайные люди.

У Микаэла Патканяна, который был зачинателем благоустройства армянского театра в Тифлисе, и у Геворга Чимишкяна, имевшего свои особые художественные и идейные взгляды, были другие планы. Вскоре под руководством выпускника Московского государственного университета Никогайоса Мириманяна было создано собрание, которое решило, в противовес первой, сформировать вторую театральную труппу. Собрались более тридцати любителей.

Однако уже весной 1864 года Измирян уходит от управления театральной труппой. Мириманян также уходит в отставку, вследствие чего две труппы объединяются под руководством Чимишкяна. Он призывает действовать сообща и сообразно достоинству и творческим принципам [14, 33]. После этого театр действительно начинает работать в духе взаимного доверия и уважения. Формируется «Товарищество преданных искусству актеров». Представители объединения (Чимишкян, Мандинян, Америкян) разъясняют свою позицию в прессе, заявив, «что пьесы, взятые

из жизни, и потому содержащие больше естественности, актеры и актрисы способны представить намного ярче, чем безвкусные и неестественные новоармянские трагедии, которые на сцене театра превращаются скорее в комедии» [11, 49]. Планируется обратиться также к переводным пьесам, «чтобы обновленный репертуар соответствовал европейским понятиям и вкусам» [14, 33]. **Такая приверженность к истинно творческим принципам и здоровым взаимоотношениям сохраняется в труппе на долгие десятилетия, что во многом стало залогом тесного контакта между театром и зрителями.**

Через год в Тифлисе вспыхнул социальный бунт. Возбужденная толпа ремесленников штурмовала дом Галуста Ширмазаняна – мэра города. Мятежники ворвались в дом, выбросили из окон серебряную посуду, позолоченные подсвечники, статуэтки, картины и ковры, кресла, одежду, постельные принадлежности, средневековые рукописи и целую библиотеку редких книг. Об этом подробно рассказывает Прошян [16, III, 583-597]. Загорелся весь верхний этаж вместе со знаменитым театром. **За подстрекательство к бунту понесли наказание высокопоставленные чиновники и даже уважаемые горожане. Так, к примеру, Григор Измирян (член городского совета) получил полтора года лишения свободы и просидел в Метехе. Сундукян также оказался среди подозреваемых. Однако очевидным зачинщиком бунта был «устабаши» (старший мастер) Пепо Мамулян, именем которого Габриэл Сундукян впоследствии назвал героя своей известной пьесы («Пепо») и которого неподражаемой игрой увековечил Геворг Чимишкян. Не случайно, что вот уже более полувека Пепо – любимейший театральным образом армянской сцены.**

Театр накануне и после судьбоносных событий

Чтобы определить ту линию, которая разъединяет в армянской театральной действительности новую эпоху от старой, вероятнее всего, следует исходить из тех художественных проявлений, которые в это время оказались более востребованными в духовной жизни армян. Именно поэтому, следуя тому постулату, что история театра – это духовная история народа, мы не руководствуемся лишь социальными потрясениями и войнами, которые преподносит реальная история, хотя это и немаловажный фактор для существования театра, если не решающий (в чем не раз

приходилось убеждаться, и еще предстоит). С эстетической точки зрения условной парадигмой для нас являются художественные реалии, те духовные ценности, которые определяют ту или иную направленность драматического искусства, поскольку именно поиск необходимого материала приводит театр к выявлению новых или сохранению прежних сценических форм.

Накануне

В конце XIX века эпоха просвещения и прогресса переходит в стадию насилия и кровопролития. На сцене вновь появляются историко-патриотические драмы 60-70-х годов. Как видно, время не находит непосредственного выражения на армянской сцене. Между тем осенью 1895 года голоса протеста звучат в населенных армянами районах Турции и во всей западноармянской провинции [9, 596].

Век завершается «скорбными псалмами» (Туманян), хотя еще и в помине не было ни Первой мировой войны, ни Геноцида, а в последующие годы – образования Первой армянской республики. XIX век армянской истории заканчивается политическими волнениями. «Армянский вопрос», проармянские выступления европарламентариев, деятельность российских армянофилов не столько способствуют достижению национальных целей, сколько нагнетают атмосферу и пафос в интеллектуальных кругах.

И, как ни странно, в театральной действительности век еще не закончен и, в сущности, театр пока еще не меняется.

Установившаяся традиция конца века продолжается до 1905 года, то есть до тех пор, пока Геворг Петросян, усердно усваивая принципы русского реалистического театра и организовав профессионально подготовленную, слаженно действующую (стационарную) труппу, в 1905 году не поставил впервые на армянской сцене чеховскую «Чайку». Именно эту дату мы условно принимаем как разделительную линию между старыми и новыми театральными традициями. Разумеется, не сама пьеса определила начало новой эпохи, а Геворг Петросян, постановщик пьесы, носитель и последовательный проводник линии психологического реализма в армянском театре. Будучи партнером Сирануйш, Петросян сдер-

жанно относился к ее эгоцентричной исключительности, но благосклонно относился к эмоциональной и стихийной игре Ованеса Абеяна. **Именно Петросян с неуклонной решимостью вошел в армянский театр начала XX века, чтобы последовательно утвердить на сцене принципы коллективной игры и правдивого актерского искусства.**

Тем временем на небосклоне уже вырисовывались контуры Первой мировой войны и Геноцида армян.

Всенародная трагедия

Армянский театр был на пути к новаторскому искусству, когда разразилась война и разом все разрушила. В первые годы войны русские войска вместе с армянскими добровольческими отрядами завоевали обширные районы восточных областей Турции, почти всю Западную Армению вместе с Ваном и Эрзерумом, а затем... были потеряны не только вновь завоеванные земли, но и то, что до этого, до 1914 года, принадлежало России. Речь идет о Карсе вместе со всей прилегающей к нему местностью [6, 292].

Война показала свое чудовищное лицо всюду, в жизни всех народов, особенно армянского народа, потерявшего почти половину своего населения и большую часть своей исторической родины. Произошла трагедия, перед которой померкли даже самые мрачные страницы армянской трагической истории.

Признаки нравственного и эстетического упадка наметились и в армянском театре. Изменился образ сценического искусства, двери театра распахнулись навстречу как националистически настроенной, так и беззаботно развлекающейся публике, в мутном течении которой тем не менее проступали и ценности подлинного искусства. Таким образом, **выделялись три основные линии: национально-патриотическая, развлекательная и созидательная, устремленная к достижению новейших эстетических принципов**, которое и определило дальнейший путь развития национального театра.

На пути к возрождению

Одновременно перед лицом последовавших друг за другом бедственных событий люди духовной культуры, в особенности те, которые

беспокоились за будущее отечественного театра, продолжали свою творческую деятельность во имя утверждения нравственных прав народа всеми возможными средствами. Выражением их стремлений стало открытие Союза армянских художников (1916 г.), учредительного собрания Общества «Айказян» (1917 г.) под председательством Ованеса Туманяна, с участием многих ученых, писателей, художников, а затем и основание Союза актеров Армении (1917). Ови Севумян разработал программу и устав этого союза. Целью союза было объединение разрозненных актерских сил, чтобы на этой основе прочно укрепить их творческую деятельность и тем самым стимулировать поступательное развитие и, конечно же, преобразование армянского театра.

В начале XX века в армянском театре не было недостатка в артистах-реформаторах. Главным в этом ряду был, конечно, Геворг Петросян (1859-1906), который, в сущности, стал первым проводником принципов реалистического театра. Позднее эту тенденцию продолжил один из основоположников армянского режиссерского искусства Ови Севумян (1880-1920) вместе с другими видными деятелями, проникнувшимися идеей создания новейшего профессионального театра.

Примечательно, что в это время армянские артисты, особенно молодые, начали увлекаться европейской, в частности, русской театральной жизнью. Особенно положительно это проявилось в актерском искусстве, поскольку на сцене появились современные драматические произведения с новыми образами героев и героинь, среди исполнителей которых, конечно же, было немало профессионалов, получивших блестящее образование в Москве, Петербурге, Париже.

Именно в этот период оживились также «студийные движения» по подготовке нового поколения актеров. 13 марта 1919 года в торжественной обстановке состоялось открытие Армянской драматической студии. Старый театр с его отжившими формами уже не удовлетворял широкою армянскую общественность, необходимы были новые формы, новые актеры, молодые силы, из которых должен был родиться новый театр, театр будущего [25, 12].

Театр в советском обществе

Всякое произведение искусства объективно выражает мировоззрение своего времени. Соответственно, в каждый период истории театр

представляет образ того героя, который его определяет. В советское время сама идеологема человека зародилась в 1920–1930-х годах и была необходима для строительства социалистического общественного строя, которая работала по следующей схеме: власть заботится о нем, обеспечивает работой, жильем, пенсией, образованием и медициной. Он, в свою очередь, поддерживает власть, исполняет патриотический долг и защищает интересы государства. Выходит правильный советский человек не представлял ни себя, ни что-либо еще вне государства. Какого-то строго определенного представления о том, как именно должен был выглядеть этот новый герой, среди театральных деятелей не существовало. Но в целом современникам было понятно, что это человек сознательный, коллективист, который ставит общее выше частного, что он физически и интеллектуально гармонично развит. Каждый индивидуум должен был стремиться стать идейно подготовленным гражданином советского общества.

Театр в период формирования новых социокультурных ценностей

Установление советской власти в Армении (2 декабря 1920 г.) также ознаменовало новый период в истории театра. 3 декабря 1920 года в Ереване состоялось учредительное собрание деятелей искусства, на котором было принято решение об организации союза «Работников искусств» («Гегашх») и при нем театральной секции. Спустя две недели члены этой секции вместе с театральными деятелями и любителями театра, вооруженные лопатами, кирками и различными инструментами, направились к бывшему зданию «купеческого собрания», которую предыдущее правительство превратило в зал заседаний парламента. Окружающие сцену парламентские ложи были снесены, зал и сцена превращены в театр, а на фасаде здания вывешен лозунг «Искусство принадлежит народу».

Армянские театральные деятели с энтузиазмом занялись строительством отечественного театра, видя в перспективе новые возможности для творческого созидания. Многие из них, по примеру деятелей других сфер культуры, осевших в Армении, отправились в области и провинции республики с намерением организовать или возглавить молодые

театральные коллективы. Из Ирана в Армению приезжает Армен Армян. Как режиссер, актер и организатор театрального коллектива, в Александрополе (с 1924 по 1990 – Ленинакан, ныне – Гюмри, второй по величине город Армении) он находит широкие возможности для проявления своих способностей.

Армян настойчиво ищет новый драматургический материал и такие формы сценического выражения, которые соответствовали бы современным запросам и настроениям зрителей. И вот за короткое время он ставит в открытой местности Ширака единственную в своем роде широкомасштабную театральную постановку «Давид Сасунский». Около десяти тысяч зрителей напряженно и с воодушевлением наблюдали за этим необычным представлением за городом под названием «Казачий пост». Режиссер все свое внимание сосредоточил на разворачивание массовых сцен (вполне в духе современности). Героический дух театрального праздника лучше всего чувствовался в сцене поединка между Давидом и Мсра Меликом, который происходил на обширной равнине у подножия горы. Это была своеобразная реакция на столкновение старого и нового миров, на великую победу над угнетателями, свидетелями которой стали зрители в недавнем прошлом. Впечатление от спектакля усиливали выступления большого военного оркестра и хора. Спектакль был повторен, получил горячий отклик в прессе, вызвал всеобщий интерес.

Как известно, в то время подобные спектакли впервые стали устраиваться и в Москве. Ведь особенность любого театра – это живое общение актера и зрителя; именно в этом общении реализуется коммуникативная функция театра. И потому это было своего рода данью «левым» сторонникам «Театрального Октября», которые рассчитывали на массовый площадной театр, объединяющий актеров и зрителей.

В советское время театр повсеместно признается народным искусством как по своему воспитательному, так и культурному значению, в связи с чем ему отводится высокое место в духовной жизни народа. Исходя из этого, с каждым днем все больше возрастают не только государственные требования, но и возможности для поднятия советского сценического искусства на нужную профессиональную основу. Вот почему армянский театр неизбежно должен был перейти на следующую ступень своего развития, которая соответствовала бы не только новым художественным, но и идеологическим запросам советского общества.

По существу, с 1921 года армянский театр вступил в новый период развития не только в Армении, но и во всех своих бывших традиционных центрах.

16 августа 1921 года Совет Народных Комиссаров Армении одобрил предложение о создании в Ереване государственного театра, перед которым ставились новые художественно-творческими задачами: применение новейших форм организации спектаклей и установка на создание такого репертуара, в котором найдут отражение современные политические тенденции.

Левон Калантар, на которого была возложена обязанность создания художественного коллектива, решил создать труппу не только из молодых сил, но и из актеров старшего и среднего поколения, способных воспринять новые творческие идеи и методы. В результате шаг за шагом объединился мощный состав творческих сил.

За это время была проделана огромная постановочная работа. Чтобы обеспечить сравнительно небольшую аудиторию в маленьком городе Ереване, необходимо было иметь в репертуаре хотя бы несколько спектаклей. И что очень важно, надо было определить: какими критериями руководствоваться при выборе пьес и как преподнести их зрителю? От решения этих вопросов зависело очень многое.

Исходя из культурно-идеологических принципов театра, на первые два театральные сезона был разработан ориентировочный план. Для этого в перспективе принимались во внимание как принципиальные цели, так и реальные возможности театра. Соответственно, был спланирован график первого сезона.

Для первых трех спектаклей были выбраны пьесы «Разбойники», «Потонувший колокол», «Проделки Скапена». Репетиции начались с октября. Одновременно ко дню открытия Первого государственного театра готовился спектакль «Пепо». Решение озаглавить начало нового театра постановкой «Пепо» Габриэла Сундукяна, конечно же, было многообещающим стартом для всего дела. Ведь эта пьеса была тем образцом армянской классической литературы, которая воплотила в себе все лучшие традиции, и спектакль с участием специально приглашенных по этому случаю из Тифлиса сундукяновских актеров «старой гвардии» подтвердил уважение народа к заслуженным труженикам родного театра.

Неслучайно режиссеру Исааку Алиханяну было дано указание восстановить спектакль точно таким, каким он предстал перед зрителями еще при жизни автора. Спектакль «Пепо» (премьера 25 января 1922 года), в котором особенно подчеркивался народный протест против эксплуататорского класса, имел огромный успех и был повторен шесть раз подряд.

В шиллеровской драме «Разбойники» был проверен текст, внесено новое отношение в трактовку персонажей, весь спектакль обогатился новыми акцентами и оттенками, согласно тем художественным и идеологическим принципам, которые продолжали усваивать деятели армянского театра. Еще больший успех имел спектакль «Потонувший колокол» (реж. Левон Калантар), разоблачающий индивидуализм и идеологию замкнутости, бегства от общества, что вполне соответствовало новым мировоззренческим понятиям.

Таким образом, вырисовывается тенденция деформирования классических произведений, внешне привязывая их к злободневным темам, волнующих общество, что на определенный период, как мы увидим в дальнейшем, становится творческим принципом. В то же время надо заметить, что трудности, стоящие перед армянским театром, были связаны не только с почти полным отсутствием современной драматургии и искусственной модернизацией классических произведений. Дело в том, что постепенно в театр проникали пролеткультовские понимания и формалистические порывы. В печати и общественных дискуссиях все более настоятельно звучало не только требование полностью отказаться от характеров и форм «старого театра», но и голый техницизм, изобретательность, упорная модернизация, которые всячески превозносились как последнее слово пролетарского искусства.

Левон Калантар, например, выступая перед спектаклем «Проделки Скапена», поставленным по принципам «нового театра», объяснял зрителям суть своей концепции так: «Новый театр – это противоположность МХАТу, и основной элемент нашего спектакля – движение человеческого тела в пространстве и времени... Цель нового театра не пересказывание пьесы, его художественного стиля и так далее. Пьеса всего лишь повод для того, чтобы показать сценическую технику актеров, их движение». Цитируя это замечание, один из критиков приветствует попытку отвергнуть вклад Художественного театра, обнаружив, что «МХАТ, в

силу своего болезненного психологизма, совершенно бесполезен с точки зрения удовлетворения театральных запросов современности». В качестве средства спасения автор, однако, рекомендует сходить в московский театр Пролеткульта, где «...модернизируя старые пьесы и основательно переделывая их, здесь умеют соответствующим образом использовать сценические приемы, часто не избегая даже элементы цирковой клоунады» [1].

Эти наставления очень созвучны тем принципам, которые утверждали в начале 20-х Всеволод Мейерхольд и его сподвижники (Константин Державин, Владимир Соловьев) о том, что корни новой, коммунистической драматургии лежат в той физической плоскости театра, которая сомнительным психологическим законам изжившей себя псевдонауки противопоставляет точные законы движения на основе **биомеханики и кинетики**.

В этом контексте очень показательна пьеса Егише Чаренца «Капказ-тамаша», построенная с элементами шутовства, старинного народного театра, «театрализованных сказаний» и комедии масок (*commedia dell'arte*). Пьеса предназначалась для игры в общественных местах, на площадях, где зрителям отводилась роль не только наблюдателей, но и соучастников происходящего. Пафосом представления было страстное, беспощадное издевательство и разоблачение прежней дореволюционной действительности. Комические сцены, публицистическая патетика, гротеск, характерные маски придавали этой лишенной сюжета и последовательного развития действия сатирической поэме своеобразную зрелищность.

Чаренц очень высоко ценил это произведение. Вот что пишет он в феврале 1934 года: «...Эту работу я считаю одной из моих лучших работ как по диапазону и масштабности, так и по чисто литературной и технической новизне, коей она открыла новый этап в нашей литературе. Но кто понял? Почти никто! Я уверен, что в будущем «Капказ» поймут и оценят» [26, 6]. В 1926 году Ваграм Папазян поставил пьесу в Тифлисском армянском драматическом и Ленинканском театрах, исполнив в обоих главную роль.

И вот что он пишет по этому поводу в своей книге «Взгляд в прошлое»: «Чаренц из тех явлений, мимо которых пройти с равнодушием —

прежде всего, и грешно, и преступно. А у меня много причин не проходить молча мимо Егише. Особенно, когда воспоминания этих счастливых дней так мрачнют под кончиком моего пера... Я не смог стать другом и спутником Егише в силу его бурного образа жизни, противоположного принятому мною бытовому укладу, но я стал его творческим другом, ибо невозможно было иметь сердце и не чувствовать и не подчиняться его полным душевным порывам стихотворениям, порой ультрасовременных, иногда напоминающих библейские фанфары Иезекииловых пророчеств, чьи повсюду разлитые звуки явились как безнадежным зовом умирающего прошлого, так и победным криком радости нарождающегося будущего.

Егише написал маленькую пьесу, вернее, политический памфлет, в коротких строках и малочисленных страницах которой он сумел обобщить дух своего времени, смеясь над всеми, в своем цветистом юморе достичь высот самого Аристофана, исцеляющего смехом Рабле, срывающего все маски Данте... Этот памфлет называется «Капказ тамаша». И в театральном сезоне 1926 года на сцене Тбилисского Армянского драматического театра мне выпало счастье поставить эту работу и сыграть главного героя, главный образ в этой пьесе – роль Кары. И вот в течение этих коротких репетиций я узнал и понял Чаренца. Очевидец разрушения целой эпохи великих ценностей и развития нашего народа, этот человек был скоплением из упрямого и настойчивого порывов, как и самых гибельных взрывов невиданной мести. Мне редко доводилось работать над ролью в присутствии автора, или с его участием. И вот здесь, играя или разбирая роль, я смог невольно изучить и обследовать сердце моего друга, лишней раз удивившись жизнеспособности моего многострадального народа, сумевшего за всю историю своего существования взрываться и дарить миру таких вещей поэтов. Такие люди, как Чаренц, даже уходя, остаются навсегда...» [29].

Борьба с формализмом

Впоследствии постановлением ЦК КПСС (ЦК ВКП(б)) от 28 апреля 1932 года «О реорганизации литературно-художественных организаций», произошел новый поворот в судьбе армянского театра. Предлага-

лось произвести соответствующую перестройку театрального дела, требующую расширения его материальной базы и поднятие творческой деятельности на новый уровень. Здесь же подчеркивалась и необходимость борьбы с проникшими в искусство элементами формализма и отрицательно-нигилистического отношения к наследию прошлого.

В частности, это решение обсуждалось также на общем собрании, созванном в Армянском доме литераторов, где выступали Александр Ширванзаде, Мартирос Сарьян, Фанос Терлемезян, Егише Чаренц, Дереник Демирчян и другие. Они переоценили путь театра, беспощадно критиковали допущенные ошибки и недостатки. А ошибок, согласно нововведенным критериям, было допущено не мало: схематично-формалистические решения художественных задач, примитивное, фронтальное изображение действующих лиц, произвольное и искаженное толкование классических произведений.

Соцреалистический метод изображения действительности, уже нашедший устойчивое применение во всех областях литературы, не находил полного художественного воплощения в театральной действительности. Самым большим недостатком драматургии была схематичность, мешающая созданию истинной характеристики времени и его героев. Так называемая производственная тема, становившаяся день ото дня все более важной вместе с ускоряющимися темпами социалистического строительства, отражалась в пьесах прямолинейно, без художественного осмысления и психологической глубины. По-прежнему болезненным был вопрос о возможностях выбора тем, жанрово-стилевом разнообразии драматургии и целый ряд других вопросов.

При изображении времени, человека, жизненных явлений это мышление одновременно открывало широкое поле для поверхностных односторонних вымыслов. Конечно же, намного было проще прибегнуть к «крупным планам», построить конфликт на столкновении диаметрально противоположных действующих лиц с их прозрачной характеристикой, исключить психологические нюансы, индивидуальные особенности, чем взять на себя ответственность художественно осмыслить все это. Именно эти недостатки и вызвали бурные споры.

В ходе дискуссий на страницах «Советского искусства» и других газет и журналов, основанных в 1932 году, драматурги и критики пыта-

лись ответить на все эти вопросы, принимая во внимание вклад национальной культуры, опыт армянского театра, накопленный за последнее десятилетие, и общественный спрос. В этих дебатах с энтузиазмом принимали участие люди из разных областей культуры. Особенно примечательно мнение Дереника Демирчяна, который считал, что метод социалистического реализма применим ко всем временам и ко всем сюжетам. По его убеждению, основным жанром советского театра является героическая драма, «героический жанр», главной чертой которого является лишенный деталей и мелочей монументализм.

Однако примечательно, что в постановлении «О реорганизации литературно-художественных организаций» недвусмысленно указывалось о неприемлемости проникших в искусство элементов формализма и отрицательно-нигилистического отношения к наследию прошлого. Это предписание открыло перед театром новые возможности реалистического воплощения классических пьес, благодаря чему в армянском советском театре 1930-е годы отмечены ценными постановками почти всех выдающихся произведений отечественной классики.

Весной 1937 года отмечалось 15-летие Первого государственного театра Еревана, и по этому случаю ему было присвоено имя Габриэла Сундукяна. Театр решил продолжить сценическое воплощение произведений великого драматурга.

Между тем на политической арене события оборачивались не лучшим образом.

Финская война (1939-1940) предвещала приближение более крупной войны. Не случайно Демирчян приступает к написанию исторической патриотической драмы, в которой отразилось бы сопротивление армянского народа вторгнущимся в страну внешним завоевателям. «Страна родная», материал которой был взят из истории периода возвышения армянской столицы XI века города Ани, была первым опытом армянской советской исторической драмы. По замыслу автора, здесь было необходимо, вывести народ с заднего плана на авансцену, «предоставив ему роль истинного и главного героя». Эта концепция была нова и незнакома армянской советской сцене, одновременно она опиралась на известное марксистское положение о решающей роли народа в истории («Народ творит историю»). Дrame не свойственны особые художественные таин-

ства. Однако высокий патриотический пафос, которым проникнуты ее действия, и идея высокой миссии народных масс как вершителей своей судьбы сделали это произведение интересным и новаторским в армянской драматургии. В понятие «страна родная» Демирчян включает не только народ, отчизну, царя, но и всю армянскую государственность, которая охраняется с помощью и посредством народа. «Война минет, страна останется, корень – народ».

В это же время состоялось два значимых события, которые отмечались с большим размахом: празднование тысячелетия армянского народного эпоса «Давид Сасунский» и проведение в Москве Первой декады армянского искусства и литературы, в рамках которой публике были продемонстрированы знаменитые армянские оперы «Ануш» Армена Тиграняна, «Алмаст» Александра Спендиаряна, балет Арама Хачатуряна «Счастье» («Гаянэ»). Через год в республиканской и центральной печати публикуется также множество статей о блестящей постановке Вардана Ачемяна – спектакле «Страна родная». Драма была поставлена прямо накануне войны и с большим успехом шла во все годы великого испытания, выпавшего на долю нашей Родины, неизменно вызывая восторженный прием.

Великая Отечественная война

Возвращаясь с московских гастролей, сундукяновцы узнали о начале войны. Будучи под впечатлением от той тревожной атмосферы, которая царилла на железнодорожных станциях, скоплений воинских частей, добровольцев, рвущихся на фронт, сундукяновцы, по прибытии в Ереван, отказались от летних каникул, сформировали бригады и выступали со спектаклями в войсковых подразделениях, госпиталях, промышленных предприятиях, колхозах.

Одни из них, отправляясь в армию, героически сражались с врагом, другие то же самое осуществляли на культурном фронте своим искусством. Новый военный сезон в театре имени Сундукяна открылся постановкой драмы «Профессор Мамлок» Фридриха Вольфа, немецкого драматурга-коммуниста, укравшегося в Советском Союзе, за ней последовала постановка пьесы Александра Южина-Сумбатова «Предательство».

Как реакция на новую обстановку в ряде театров были поставлены или восстановлены пьесы, написанные на историко-революционные темы: «Перелом» Бориса Лавренова, «Чапаев» Дмитрия Фурманова и др. Долгое время на сценах армянских театров всего Закавказья имел огромный успех спектакль «Геворг Марзпетуни» по роману Мурацана. Он был принят с таким воодушевлением и эмоциональным настроением, что остались даже незамеченными некоторые постановочные изъяны.

Первоначально вести о ходе войны были настолько тревожными, что на повестке стоял вопрос о дальнейшей судьбе страны. Вопрос стоял ребром – быть или не быть, театру же надлежало подтвердить первое – «бытие». Логика как бы подсказывала, что и в этом случае, конечно же, на подмогу должен был прийти Шекспир. И вот в феврале 1942 года в постановке Аршака Бурджаляна театр им. Сундукяна представил «Гамлета» (в роли Гамлета выступал Вагарш Вагаршян), именно в соответствии с понятием «бытия».

В эти годы народ, как никогда, почувствовал необходимость переосмыслить героические страницы собственной истории, вдохновиться образами своих славных предков. Этим следует объяснить беспрецедентный успех постановок армянских исторических романов и драматических произведений. Вполне понятно, что в это время большое значение имели и проявления непобедимого духа и силы русского народа. В связи с этим был поставлен ряд переводных пьес, прославляющих победы русских полководцев в прошлом.

Наряду с патриотическим подъемом, у людей, прошедших тяжелые испытания, ежечасно получающих печальные известия с фронта, царило мрачное настроение. Все это не могло не всколыхнуть души людей и не переполнить их умы тяжелыми раздумьями. Нужно было поддержать силу и дух народа, отгородить от удручающих мыслей. С этой же целью в 1942 году в Ереване был открыт Театр музыкальной комедии.

Если целью первых спектаклей было развлечь публику, то впоследствии театр пытается одновременно затронуть более серьезные художественные и социальные проблемы. В частности, большое внимание уделялось созданию самостоятельного репертуара. В годы войны в театре были поставлены оперетты «Восточный дантист» и «Ашуг Мурад» Артемия Айвазяна, «Карине» Тиграна Чухаджяна, позже – «Большая

свадьба» Вардана Тиграняна и другие спектакли. Также ставился ряд классических оперетт.

Война изменила и творческую жизнь Ереванского Театра юного зрителя. Патриотическое слово, участие детей и подростков в отдельных эпизодах войны, демонстрация борьбы мужественных партизан стали злободневными темами театральных постановок. На II Всесоюзном смотре молодежных театров было отмечено, что театр не только сохранил свой художественный уровень во время войны, но и повысил его.

В эти годы значительное место в репертуаре театров занимали классические пьесы. С особым воодушевлением зритель воспринимал произведения, которые так или иначе откликались на героическую борьбу армянского народа. В это же время Наири Зарян написал трагедию «Ара Прекрасный» – одно из лучших произведений армянской драматургии. Пьеса, соответствующая высокому классическому стилю, не только выражает поэтическое очарование и красоту древней традиции, но и придает ей широкий современный смысл. Миротлюбивый образ армянского народа, а также его готовность пожертвовать всем ради независимости родной страны, сила его духа были теми характерными чертами, которые подчеркнули его самоотверженное участие в Великой Отечественной войне. Трагедия Наири Заряна доказывает, что насилие, страсть к доминированию могут поставить под угрозу высшие человеческие ценности, и тот, кто применяет насилие, обречен на разрушение. Написанная высоким поэтическим слогом, великолепным языком, наполненная мудрым содержанием и оригинальными персонажами, трагедия «Ара Прекрасный» является одним из выдающихся произведений армянской драматургии.

Пьеса впервые была поставлена в Ленинканском театре. В этом спектакле Вардан Ачемян смог создать живую связь между древнейшим периодом истории Армении и современностью, развил в масштабной панораме тему народного патриотизма. Декорации Меликсета Свачяна, сценические персонажи, режиссерские решения массовых сцен обрели монументальную выразительность. Если народное ликование выражалось яркими сценическими ситуациями, то народное горе проявлялось с такой же подчеркнутостью, с таким же широким обобщением. Когда приходит весть о демоническом заговоре могущественной Шамирам,

сцена погружается во мрак, торжественные мелодии заглушаются, веселье смолкает. Пламя, воздвигнутое перед тронем царицы Шамирам, бросает на сцену дрожащие, зловещие, огромные тени. Коленопреклонный народ молится о спасении. Эту пронизанную трагическими акцентами сцену режиссер интерпретировал как выражение единства воли народа перед лицом грозящей катастрофы.

Та же мифическая монументальность была присуща актерским образам. Трагическое столкновение эмоций и долга подчеркивается в отношениях Ара и Шамирам: во втором действии Ара, полный гордости и воли, возвышается перед властной и прекрасной Шамирам. Эмоциональный подъем в зале был обусловлен еще и тем, что зрители уже были уведомлены о внутренних борениях Ара, ощутили его душевные страдания. Здесь, перед всемогущей правительницей Востока, Ара стал символом своего народа, его стойким, мудрым, гордым наместником. В центре сцены в обе ее стороны простирались крылья языческого бога. Под идолом на троне восседала Шамирам, Ара стоял рядом с ней. Однако крылья идола словно разделяли их, Ара и Шамирам были на сцене с противоположных сторон, отчего пластически внушалась мысль о том, что два противоречивых начала, любовь и предательство Родины, не могут сойтись.

Таким образом, Ачемян в этой постановке продолжал все те же поиски сценического осмысления народной мудрости и непоколебимого духа, которые наглядно проявились в спектакле «Страна родная».

Всесоюзный резонанс получили и шекспировские спектакли, обилие которых в 1944 году породило идею проведения в Ереване шестой всесоюзной шекспировской конференции, посвященной 380-летию со дня рождения Шекспира.

Для участия в конференции в Армению из Москвы прибыли шекспироведы и театроведы Михаил Морозов, Алексей Дживелегов, Юрий Юзовский, Георг Гоян и другие. С докладами на тему «Шекспир в Армении» выступили Левон Калантар, Айк Гюликевхян, театроведы Саркис Меликсетян, Ваграм Терзибашян и Сурен Арутюнян. В то же время прошел фестиваль шекспировских спектаклей, в ходе которого были показаны «Отелло» Джузеппе Верди в Театре оперы и балета им. Спендиаряна, «Отелло» и «Гамлет» в Театре Сундукяна, «Двенадцатая ночь» в Ленинанканском театре и «Сон в летнюю ночь» в ТЮЗе.

Вокруг этих спектаклей развернулась большая дискуссия. В спектаклях «Гамлет» и «Отелло» театра имени Сундукяна известный критик Юзовский отметил стремление представить шекспировских персонажей с точки зрения человека сегодняшнего, советского человека. Со своей особой наблюдательностью критик сделал тонкие, глубокие замечания о режиссуре и актерах армянских шекспировских пьес. Он не без основания обратил внимание на то, что в армянском театре преобладает тип режиссера-постановщика, который, иногда не вникая во «внутреннюю природу» пьесы, в суть явлений, довольствуется лишь профессиональным построением мизансцен.

Таким образом, перед театром встал насущный вопрос подготовки новых творческих сил. Действующая до этого в Ереване Театральная школа имени Немировича-Данченко, конечно, не могла полностью обеспечить разветвленную театральную сеть. И вот, по приказу Всесоюзного комитета высших учебных заведений СССР от 13 октября 1944 года, в Ереване был открыт Театральный институт – первое армянское высшее театральное учебное заведение.

Послевоенный период

По окончании Великой Отечественной войны советскому народу пришлось приложить огромные усилия для восстановления и развития экономики, понесшей тяжелые потери. Огромная радость победы, патриотические чувства народа и вера в свои силы, безграничные возможности социалистического строя должны были сочетаться с трезвой оценкой обстановки.

В первый послевоенный год особое значение придается идеологической работе. Ее выражением стало постановление ЦК компартии от 26 августа 1946 г. «О репертуаре драматических театров и мерах по его совершенствованию», в котором подчеркивалась необходимость очистить действующий репертуар от пьес буржуазного характера и ставилась задача насыщения репертуара современными советскими темами.

Этот период, пожалуй, единственный в истории армянского советского театра, когда не было дебатов ни на страницах печати, ни во время публичных обсуждений. Конечно, было непросто вести дискуссию в

условиях культа личности, в такое время, когда указание на недостатки пьесы или спектакля на злободневную тему могло расцениваться как идеологическое отклонение от курса коммунистической партии.

Разоблачение культа личности

Переломным моментом в развитии советского общества стал XX съезд КПСС, который осудил «культ личности». Съезд внес новые директивы по выполнению как экономических, так и политико-идеологической задач. Негативные явления, происходившие в жизни страны, подверглись партийной принципиальной и строгой критике. Появилась надежда, что перед народом откроются широкие перспективы для дальнейшего развития всех сфер жизни людей, в том числе и театрального искусства. И поэтому следующее десятилетие истории армянского советского театра (1955-1965 гг.) было отмечено значительными явлениями, тенденциями развития, отражающими важнейшие изменения в политической и общественной жизни страны, в частности – для развития литературы и искусства. Вопросы современности, связи с жизнью народа, принципы социалистического реализма получили новое, несравненно более богатое и широкое осмысление. Обогащение содержания искусства принесло с собой разнообразие выразительных форм, а также привело к творческим успехам на театральном поприще.

По существу, становление современного театра в той форме, которую мы можем наблюдать сегодня, пришлось на вторую половину двадцатого столетия. Раскрепощение театрального искусства началось именно во времена оттепели, поскольку тогда в центре сценических постановок оказался самый обычный человек, который не выделялся бы из сидящей в зрительском зале публики. На смену пафосной и громкой манере пришла спокойная и обыденная беседа обычных людей, которые являлись такими же социальными элементами, как и те, что наблюдали за происходящим из зрительского зала. Такое новаторство не всем пришлось по вкусу – многие называли этот стиль актерской игры «шепталым реализмом».

Вторая Московская декада армянского искусства и литературы проходила в условиях этого всеобщего подъема народной жизни. Были пред-

ставлены постановки Театра оперы и балета им. Спендиаряна, Театра им. Г. Сундукяна, Ереванского русского драматического театр им. К.С. Станиславского, Ленинанканского армянского драматического театра. С большим успехом прошли выступления Ансамбля армянской народной песни и танца, Ансамбля гусанской песни им. Саят-Новы, Государственного эстрадного оркестра и Армянского циркового коллектива.

Конец оттепели и начало застоя

В семидесятых годах культура четко разделилась на «подпольную» и официальную. В сталинские времена культура вне государства существовать не могла, ведь неугодных деятелей моментально уничтожали. После хрущевской оттепели такие грубые методы не применялись – больше не проводились громкие судебные процессы, а давление можно было оказать на автора, просто лишив его доступа к читателю или зрителю. Культура эпохи застоя постоянно находилась под давлением «художественных советов».

Во время брежневского «застоя» выявилось важнейшее противоречие советской культуры: в контексте идеологического диктата официальная культура полностью исчерпала возможности развития, а неофициальная не обладала почвой для укрепления своего воздействия на общественное сознание. Формировался своеобразный «культурный тупик». Тенденция распада официальной советской культуры нарастала, но масштабы этого процесса в брежневские времена еще не могли быть в достаточной степени осознаны.

Появились широкие возможности приобщения к достижениям отечественной и мировой культуры у рядовых граждан страны. На эти годы приходится пик посещаемости кинотеатров, музеев, выпуска печатной продукции. Наблюдался устойчивый рост в художественно-творческой активности населения, реализуемой в клубных формах любительской деятельности.

Вместе с тем сохранявшиеся административно-командные методы управления, остаточный принцип финансирования культуры, элементы двойной морали в обществе вели к духовному кризису, отставанию нашей страны в ряде областей науки, к падению качества образования и

ограничению творческой самостоятельности художественной интеллигенции.

Театр в годы перестройки

В начале перестройки театр испытывает настоящую эйфорию, чувство праздника свободы. На сцене один за другим появляются «красномольные» спектакли. В 1986 году состоялся учредительный съезд Союза театральных деятелей, на котором были приняты решения, обеспечивающие дальнейшее развитие театрального искусства. Предполагалось открыть новую студию, была ликвидирована театральная цензура. Конгресс рассмотрел вопросы социальной защиты театральных деятелей. Но очень скоро театр оказался в тяжелом положении и в состоянии глубокого кризиса. Интерес публики к театру упал, спектакли часто проходили в полупустых залах.

Театр по-прежнему мыслился многонациональным братством, что имело под собой прочный исторический фундамент. Но, с другой стороны, были пробы свободы, были риск и отвага. Раскрепощение театральных идей шло параллельно раскрепощению общества от идеологической диктатуры. Театры-студии (некоторые из них маялись по обшарпанным подвалам годами) получили хорошие помещения и равные права с большими театрами. Однако не учитывалось качество студийных спектаклей. Расцвет студийного движения определился количеством новых названий: «Подвальный театр» («Поси татрон»), театр «Гой» и т.д. Знамя «психологического реализма» было бестрепетно (и преждевременно) отправлено в музей, велись настойчивые и небезуспешные поиски в области формы. В моду вошли теперь уже окончательно возвращенный истории театр Мейерхольда, поклонение перед «Бедным театром» Гротовского – их творчество изучали теоретики, на них ссылались практики, им пытались подражать.

Профессионалы неспроста задумывались о «конце времен» и даже об окончательном завершении «золотого века» советского театра. Проблемы традиций еще обсуждались критиками, однако настоящий зрительский интерес уже сместился в сторону театров-студий и новых режиссерских имен. Одна из самых обсуждаемых тем того времени – теат-

ральный эксперимент с его триадой **самоокупаемость, самофинансирование, хозрасчет**.

Какие цели ставились тогда? Воскресить лучшие театральные произведения советского прошлого. Открыть новые сцены и театры. Утвердить в общественном мнении маргиналов – нежелательных прежде режиссеров. Вернуть забытые имена. Впустить по второму разу (после 1960-х гг.) Запад. Самим выйти туда – не отдельными посланниками, а театральной культурой в целом. Легализовать подполье – поколение постмодернистов. Преобразовать все, что устарело. Убрать с дороги, пока не поздно, пешек и лишние фигуры. Сочетание железного старого и эфемерного нового сопровождается подъемом духа, настроением взволнованности и возбуждения. Кажется, что согласие по всем историческим и эстетическим вопросам совсем близко.

В 1988 г. Постановлением Совета Министров СССР театры будут переведены на «новые условия хозяйствования», в 1991 году ключевые идеи театрального эксперимента лягут в основу так называемого «Положения о театре». Однако с середины 1990-х годов этот процесс, по сути, пойдет вспять.

Преобразования театра в постсоветский период

Последнее театральное тысячелетие заканчивается в начале 90-х годов XX века. Открытия, сделанные в сфере театрального искусства и создавшие славу советского театра в 50-е – 80-е годы стали бременем для нового поколения. Обычно конец тысячелетий характеризуется неким упадком, минором с апокалиптическим оттенком, как, например, было на рубеже XIX–XX веков. Нынешний рубеж тысячелетия, напротив, характеризуется активной энергетикой, громкой и шумной деятельностью, сближением театра с искусством эстрады (шоу-бизнес), попытками создать картину нового времени.

Изначально, в период распада советского строя, армянский театр, с одной стороны, подсознательно продолжал сохранять накопленный годами опыт и традиции, с другой – инстинктивно стремился модернизировать сценическое искусство в соответствии настроениям публики. Возможно, этим и была обусловлена стилистическая эклектика, характерная

для всей театральной палитры тех лет. Впоследствии, на пороге XXI века, армянский театр очутился в беспокойном поле дискурсивных поисков. Новаторские тенденции армянских режиссеров постепенно привели к такой творческой свободе, которая позволила не только игнорировать классические принципы построения сценического действия, но и зачастую диаметрально отойти от драматургического замысла пьесы.

На пути к преобразованиям

В 90-е годы происходит взрыв интереса к актуальному театру, современной пьесе, так называемой «новой драме». Процесс омоложения сцены – постепенное отмирание советских театральных ценностей и авторитетов. Омоложение театра не принесло ожидаемого обновления эстетики. Постепенно исчезает из театрального обихода понимание театра как особого духовного пути, как психофизической практики и актерского тренинга.

«Новая драма» сумела занять опустевшие позиции, являясь самым экспериментальным и самым социальным явлением новейшего театра и в основном развивается коммерческим путем (например, «Хатабалада», «Меа суфра», «Два друга» Ваграма Саакяна, «Добро пожаловать», «Доколе?» Гургена Ханджяна). Самофинансирование привело к тому, что отдел маркетинга в театре делает все, чтобы привлечь побольше зрителей. Почему-то театральным деятелям стало казаться, что на дешевые комедийные шоу большой спрос, между тем как спектакли на серьезные темы тяжеловесны и неконкурентоспособны.

Изменения, происшедшие в жизни армянского человека за последние два десятилетия, новые общественные отношения, политические условия определили постоянный поисковый характер драматической литературы. Брожения, наблюдаемые в современном армянском театре, были вызваны не только новыми социальными реалиями, но и появлением в международном сценическом искусстве новых режиссерских подходов и построений. Произошла удивительная вещь. На голову современного армянского театра «свалились» несколько направлений, появившихся еще задолго до этого, однако не известных или запрещенных для советско-армянской действительности. В годы провозглашения независимой

Армянской Республики наряду с театром абсурда и «новой драмы», которые вошли в армянскую литературу почти одновременно, в театр проникли также понятия «театральный постмодернизм», «постдраматический театр». И проза, и поэзия, и драматургия получили многогранное и в определенном смысле синтетическое содержание.

Задача театра теперь уже заключается не в изображении «выдуманной» действительности, а в создании максимально достоверной реальности, которая позволяет зрителю не только свободно и беспрепятственно наблюдать за событиями и действиями актеров, но и осознать новые обстоятельства, диктующие ему соответствующее поведение. И потому в центре внимания театра встал зритель, его живое и непосредственное отношение ко всему тому, что происходило во время игры. Оказавшись в этой новой ситуации, зритель уже не просто смотрит из зала очередной спектакль, как раньше, а временно **вживается в новое «местопребывание»**, где его могли и не ожидать.

Отсюда и вытекают все дискурсивные поиски театра, направленные на построение такой среды, где зритель в течение нескольких часов проживет совершенно новую жизнь. Иначе говоря, жизнь для него уже **здесь, в игре, а не там, в зрительском зале**, откуда традиционно он привык воспринимать выдуманные драматические представления.

Дискурс современного театра

Сегодня это самая серьезная проблема театра во всех странах мира, поскольку современная публика уже не воспринимает театр таким, каким он был в прошлом веке. И это закономерно. Даже современные драматурги стали учитывать эту реальность. В любом случае, даже в условиях сложившихся предубеждений, армянские драматурги продолжают активно творить, обогащая и разнообразя профиль современного армянского театра. При этом тот факт, что их пьесы, возможно, никогда не будут поставлены и представлены публике, как бы отодвигается на второй план.

Статистика свидетельствует, что за 1991-2008 годы было написано около 400 пьес, но лишь малая их часть была поставлена и представлена на суд зрителей [2, 5]. Главная причина заключалась в том, что в начале

этого периода качественной современной пьесы не было и быть не могло, а причина тому – «экстравагантность новой драмы и ее несовместимость с форматом современного игрового театра» [21, 43]. Первую половину 1990-х годов для новой драмы следует определить как инкубационный период: молодые авторы в это время пишут свои первые пьесы и набираются опыта, но пока еще не могут добраться до широкой публики.

В самом начале драматические произведения создавали те писатели, которые вошли в литературу с прозой или поэзией и достигли определенных результатов в этих жанрах: Зорайр Халапян, Агасси Айвазян, Гурген Ханджян, Карине Ходикян, Элфик Зограбян и другие. Естественно, что некоторые пласты накопленного литературного опыта этих писателей были перенесены и в драматургию. Речь идет не только о содержательно-мировоззренческих вопросах, но о проникновениях структурных форм различного рода произведений, ибо «поистине необыкновенно и таинственно то внутреннее тесное единство, которое каждая эпоха сохраняет во всех своих проявлениях» [18, 121]. Театр и драма в гораздо большей степени, чем литература, зависят от смены поколений. Таким образом, в современной армянской драматургии действие полностью трансформируется, или, правильнее сказать, действие дезинтегрируется, уступая место изображению ситуации, структурированному по схеме начало-середина-конец, и доминированию речей.

Гетерогенный характер и полифония театрального действия были характерны для театров как классических, модернистских, так и последующих постмодернистских направлений, за исключением того, что драматическое действие в данном случае просто-напросто останавливается, становится обедненным и фрагментарным. Современный спектакль может состоять не только из разных, не связанных друг с другом сцен, но и из разнородных (конгломератов) выразительных средств, включающих все жанры театрального искусства (от пантомимы до клоунады) и киноискусства (от звукового кино до документального).

Как известно, театр и драматургия традиционно считались тесно связанными друг с другом. С древних времен содержание художественного текста считалось доминирующей предпосылкой для театра, нормативным ориентиром, основанным на учении Аристотеля о том, что драма – это прежде всего имитация действия посредством речи. Эта традиция

– доминирование литературного текста – невольно узурпировала театр как самостоятельное искусство. Конечно, осознавалось и то, что содержание классических пьес необходимо периодически «обновлять» в соответствии с существующими реалиями, вновь возникающими ситуациями, общественными запросами и вкусами современного зрителя. Это означает, что театр всегда должен был, с одной стороны, следовать тексту драмы, а с другой – реагировать на современность, диктующую создание новых выразительных форм. До сих пор проблему пытались решить именно с этой точки зрения, хотя и не всегда это удавалось.

Теперь же все происходит иначе. Во-первых, современный театр отказался от вымученного и дотошного стереотипа. Конечно, это не значит, что армянский театр совсем отказался от классической или традиционной драматургии. Однако сейчас не пытаются, как прежде, найти новые сценические решения, эквивалентные текстовому оригиналу, как способ «осовременивания» пьесы или «выжимания» из языкового материала новых смысловых акцентов, современных идей, подтекстов и т. д. Современный театр предпочитает выражаться своим собственным языком. Иначе говоря, в настоящее время драматургический текст находится в подчинении театральной игры, а не наоборот, когда игра подчинялась тексту. Также отвергаются и прежние попытки построения на сцене «мнимой, иллюзорной реальности».

Со временем прояснилось, что театр уже не для элитарной публики, он стал говорить на языке широких общественных масс, осознавая и выдвигая вопросы, соответствующие демократическим ценностям. Сейчас театр выражается проще и доступнее, что в большей степени обусловлено велением моды, но жаловаться на это не приходится, ведь такова современная реальность. Сегодня мы в театре редко увидим спектакли, поставленные в традиционных исторических костюмах и декорациях, а о пьесах, написанных в стихах, и говорить не приходится. Так называемые «живописные» декорации давно сошли со сцены. Обновление исконно театрального языка игры как основы всех творческих поисков динамично продолжается своим естественным путем.

Возьмем, к примеру, спектакль «Восточный дантист... новый?» по пьесе Акопа Пароняна в постановке Жирайра Бабазяна (театр им. Генриха Маляна). На первый взгляд, создается впечатление, что здесь исполь-

зована базовая структура «фантастического реализма», которая сегодня по-своему перерождается в армянской театре, с ее тремя последовательными этапами закручивания действия. В начале актеры как бы неожиданно для себя, немного растерявшись, выходят на сцену в своих «рабочих» костюмах и настороженно смотрят в зрительный зал, в это же время из зала выходит автор и предлагает актерам сыграть только что написанную им пьесу. Ознакомившись с текстом, они начинают переодеваться и приспособливаться к заданным по пьесе обстоятельствам прямо на месте, то есть на сцене. Таким образом, завершив подготовительную работу, актеры сразу же приступают к игре.

Но это еще не все то новшество, которое преподнесли зрителям режиссер и актерская труппа. В сущности, во время спектакля до неузнаваемости перекраивается и децентрализуется все действие пароняновской пьесы, тем самым вплотную приблизившись к эстетике театрального постмодернизма. От текста классического армянского автора сохранились только западноармянский язык, имена действующих лиц и два или три известных эпизодических сцен. Эти изменения Бабазян обосновал следующим образом: «В свое время Паронян так и не имел возможности увидеть свою комедию в постановке, поработать с талантливыми актерами и режиссерами, чтобы самолично переработать драматургические изъяны своей пьесы. Однако созданные им блестящие диалоги и ситуации по сей день продолжают вдохновлять многих режиссеров, каждый из которых предлагал свои решения и разработки» [28]. Исходя из этих соображений, Бабазян обильно использовал одну из самых распространенных в современном театре форм выразительности – перформанс, ставший основным игровым лейтмотивом всей постановки.

Игра и общение – важные стимулы развития современного сценического искусства. Исключительно возрастает роль «актерской харизмы», она заражает аудиторию, пробуждает энергетику воображения, фантазии, сопереживания, сотворчества. Неслучайно, что элементы перформативной игры, соперничества, состязательности, «помноженные» на харизму исполнителей, так интенсивно эксплуатируются в СМИ, телешоу, спортивных зрелищах, не говоря уже о идеологических и политических кампаниях. Под мощным воздействием СМИ театр стремится сохранить свою суверенность как вид искусства, опора культуры, способность вести содержательный диалог на массовом и личном уровне,

оригинально интерпретировать реалии окружающей жизни. В этом плане и наметившийся процесс дифференциации аудитории по субкультурным признакам представляется весьма оправданным и, в конечном счете, продуктивным. Обогащение диалога художника и публики в русле многообразных индивидуальных контактов демонстрируют театры малой формы, откликающиеся на запросы зрителя.

Характерной чертой сегодняшнего театра является его современность и демократичность, а иногда и социальная направленность.

Возникшие между литературой и театром «противоречия», которые пытались преодолеть с конца прошлого века, – лишь часть современных реформ. Во многих случаях театр даже уходит со сцены, выходит на улицу, избавляется от традиционно установившегося режиссерского самовластия, пересматривает прежние отношения со зрителем. Путем самоорганизации театр постепенно заново открывает новые выразительные средства, сопоставив несопоставимое, как, скажем, швейная машинка и зонт.

А вообще-то следует сказать, что современный театр таков, каким он себя считает. Это не каламбур, конечно, а в действительности то, что часто можно увидеть и о чем часто говорят. Лихорадочный процесс поиска оригинального языка современного театра начался давно и продолжается сегодня с новым импульсом и энергией. И сейчас, в XXI веке, остается только гадать, свидетелями каких еще нововведений мы станем в будущем.

Заключение

Подытоживая наши наблюдения, с уверенностью можно сказать, что театр был и остается ярким выразителем духовной жизни армянского народа. В то же время надо признать, что невидимую историческую реальность нельзя сделать чувственно воспринимаемым предметом, но можно понять ее идейное значение, что и старался выразить автор, ничего не выдумывая и ничего не идеализируя, а лишь опираясь на свидетельства современников и научные исследования по данной теме.

На протяжении всей истории – с древнейших времен по настоящее время – именно в театре без остатка отразились чаяния и стремления армян, направленные, во-первых, на почитание былой государственности,

во-вторых, укрепление и развитие театральных традиций. Вплоть до начала XX века, когда впервые за долгими столетиями была провозглашена независимая Республика Армения, драматическое искусство представлялось тем источником, который подпитывал армянское общество чувствами патриотизма, социальной справедливости и приверженности христианской вере.

Предрасположенность к интегрированию европейской театральной культуре – та характерная черта, которая наблюдается на армянской почве с древнейших времен. Она вновь проявляется уже в позднесредневековый период, когда в армянской школьной среде осваивается европейский драматургический опыт. Здесь же со временем формируется поколение тех театральных деятелей, которые впоследствии стали основоположниками первого армянского профессионального драматического театра. Волна просветительского движения подхватывается и проникает в разные крупные города, населенные армянами. С этого времени на протяжении столетий театр становится основным оплотом их культурной жизни.

Разумеется, на пути осуществлении этой высокой миссии не все шло гладко. Каждая новая эпоха представляла не только новые социально-политические условия и проблемы, порой самые судьбоносные, но и художественно-эстетические направления и понятия, которые необходимо было изучить и освоить, чтобы не отстать от естественного хода истории театра и в то же время быть понятным и востребованным своим зрителем. И потому, как показано в настоящей работе, армянские театральные деятели, невзирая на все объективные сложности, проявили максимальное упорство и усилие в динамичном процессе преобразования отечественного драматического искусства.

В дальнейшем, с образованием Армянской Советской Социалистической республики, а затем распадом Союза, армянский театр пережил ряд изменений в плане организационных реформ и творческих поисков. Армянская сцена первой половины XX века продолжала основываться на опыте предшествующей эпохи, однако в последующие десятилетия постепенно утрачивают свою актуальность прежние театральные установки. В результате происходит своеобразная трансформация театрального искусства: вместо драматического содержания и актерской изобра-

зительной игры на сцену выходят скорее обезличенные фигуры, чем полнокровные драматургические образы. Мало-помалу обесценивается характеристика действующих лиц, становясь одним из конструктивных звеньев общей картины виртуального мира, но никак не индивидуальной личностью. Таков сегодняшний постгуманизм театрального постмодернизма и постдраматического театра.

И тем не менее, не стоит драматизировать ту действительность, которая характеризует современный театр, в корне отличающийся от традиционной практики предыдущих веков. Пожалуй, всякое настоящее в конечном счете познается и оценивается на расстоянии. Ведь если общество сегодня его не отвергает, то оно имеет полное право на существование.

Библиография

1. Աբով Գ. Սկապենի արարքները // «Խորհրդային Հայաստան», 1924, 31 հոկտեմբերի:
2. Ավանեսյան Ա. Արդի հայ դրամատուրգիան (1991–2008), Երևան, 2011: «Արևելք», Կ. Պոլիս, 1899, թիվ 3969:
3. Զեքիյան Լ. Հայ թատրոնի սկզբնաբայերը և հայ վերածնունդի շարժումը, Վենետիկ, 1975:
4. Թերզիբաշյան Վ. Հայ դրամատուրգիայի պատմություն, հ. 1, Երևան, 1959:
5. Հախվերդյան Լ. Հայ թատրոնի պատմություն (1901–1920), Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրս., 1980:
6. Հովհաննիսյան Հ. Թատրոն. հին և նոր արժեքներ, Երևան, «Սովետական գրող» հրս., 1986:
7. Հովհաննիսյան Հ. Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրս., 1978:
8. Հովհաննիսյան Հ. Հայ թատրոնի պատմություն. XIX դար, Երևան, 2010:
9. Հովհաննիսյան Հ. Հնագույն դրաման Հայաստանում, Երևան, 2010:
10. «Մեղու Հայաստանի», Թիֆլիս, 1864, N 49:
11. Նալբանդյան Մ. Ընտիր երկեր, Երևան, 1953:
12. Ներսես Շնորհալի, Թուրք ընդհանրական, Էջմիածին, 1865.
13. Չմշկյան Գ. Իմ հիշատակարանը, Երևան, 1953:
14. Պռոշյան Պ. Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1954:
15. Ստեփանյան Գ. Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հ. 1, Երևան, 1962:

16. *Օրդրայի Գ. Թատրոնը Կիլիկյան Հայաստանում*, Երևան, Հայաստանի ԳԱ հրատ., 1991:
17. *Օրինգու-ի-Գաուկթը Խոսիկ*, Մշակույթի փիլիսոփայություն, Երևան, 1999:
18. Антология армянской поэзии с древнейших времен до наших дней, 1940.
19. *Արությունյան Ս.* Основные черты древнеармянской мифологии // Историко-филологический журнал, №3, Ереван, 2006.
20. *Болотян И.* О драме в современном театре // «Вопросы литературы», 2004, № 5.
21. *Веселовский А.Н.* Старинный театр в Европе, М., 1870.
22. Матенадаран, Институт древних рукописей им. Маштоца, фонд древнеармянских манускриптов, рук. N 640.
23. *Софронов Л.* Поэтика славянского театра, XVII-XVIII вв., М., 1981.
24. *Хачатрян С.* Статьи, воспоминания, письма, документы, Ереван, изд. АН АрмССР, 1969.
25. *Чаренц Е.* Капказ тамаша, пер. Г. Рштуни, изд. Ван Арьян, 2015.
26. *Devrient E.* Geschichte der deutschen Schauspielkunst und römische Satyrspiele, Leipzig, 1897.
27. <https://mamul.am/am/news/113216>, 13 октября, 2017.
28. <https://proza.ru/2018/07/03/247>

АРМЯНСКАЯ ДИАСПОРА (СПЮРК) И ЕЕ ЛИТЕРАТУРНО-КУЛЬТУРНЫЙ ОБЛИК

Сурен Даниелян

*д. ф. н., профессор, Государственный Педагогический университет
им. Х. Абовяна*

Введение

Со времен Первой мировой войны и до наших дней миллионы армянских беженцев, «остатки» народа, ищущего пристанища в разных уголках мира, по меткому определению Акопа Ошакана, несмотря на испытываемые страдания, сумели воссоздать и сохранить в «чужой» среде основные жизненные ценности, литературно-культурную почву.

Диаспоральный образ жизни является принудительным, существенная часть прозаиков и поэтов, оказавшихся «вовне», продолжающих творить и сохранивших свой язык, остаются в основном значимыми деятелями новейшего периода западноармянской литературы.

Понятие «литература армянской Диаспоры» является, по сути, синонимом определения «новейшая западноармянская литература», оно включает в себя начинающиеся в 20-х годах XX века искания преимущественно западноармянской литературы, куда мы часто включаем также старых и новых авторов Диаспоры, пишущих на восточноармянском языке, среди прочих это богатая традициями персидская армянская диаспора или авторы, покинувшие мать-Армению в разные годы.

Необходимо рассмотреть закономерности, связанные с вопросами формирования, развития, литературного единства и разделения национально-политической и культурной среды Диаспоры в свете взаимопроникновения литературных процессов западноармянской и восточноармянской литературы, Диаспоры и культурной родины, Диаспоры и реальной Армении, Диаспоры и мировой литературы.

Историк литературы часто сталкивается со сложными проблемами, важнейшей из которых является, прежде всего, преодоление сомнений

относительно содержания литературного мира армянской Диаспоры. Прежде всего следует отметить ее верность линии развития западноармянской литературы: восприятию жанров, художественного мышления и идей. Выброшенная из традиционной среды, со своей почвы, распространившаяся по всему миру, в пространственном отношении – буквально, армянская литература Диаспоры звучит тревожным сигналом о разрушении единой национальной жизни и культурного ландшафта. Значение литературы во внутреннем призыве к выводу жизни из общественного, политического застоя, в предпосылке «восхождения» человека по пути прекрасного, но заметим, что ключевая постановка вопросов в новейшей национальной литературе исторически меняется.

Для литературы армянской Диаспоры ключевым является вопрос сохранения национального существования и сущности, – это бремя, под которым она постепенно сгибается, теряя некогда взятые на себя эстетические обязательства, а также логику дальнейшего западноармянского литературного развития и надежды на него.

Здесь можно также отметить опасные тенденции. Одна из них – путь односторонности, ослабляющий индивидуальность литературы. Одной из предпосылок формирования литературы армянской Диаспоры является неустанная, неравная борьба с отчуждением от национальной сущности, ставшая за десятилетия частью основного содержания. Основные акценты этого «отчуждения» последовательно отражаются и в области второго ее ответвления – созданной армянами иноязычной литературе (которая в иоге по части национального содержания смешивается с потоком литературных материнских вод) – нередко и навязывая себя в качестве составляющей армянской литературы.

Во второй половине 40-х гг. прошлого века главный редактор издающегося на Ближнем Востоке журнала «Ани» Ваге Вагян обозначил препятствия, стоящие перед исследователем армянской литературы Диаспоры: «Она разрабатывалась в столь разных условиях и отдаленных друг от друга местах, при таком ошеломляющем разнообразии материала, духа, влияний и стремлений, и так рассеяны ее результаты... что и при самых благоприятных условиях практически невозможно объять ее полнотой и представить в ясных обличьях»¹.

¹ «Անի» / ամսագիր գրականության եւ արուեստի: Պէրոլթ, 1948, Բ. տարի, թիւ 9–10 (21-22), ամիս-մայիս, էջ 519:

Об этом тревожился, прежде всего, Акоп Ошакан, который в начале 40-х гг. прошлого века предполагал, что эта литература, мягко говоря, не имеет своего лица. Игнорируя тот факт, что он был одним из зачинателей этой литературы, более того, одним из ее учителей и, наконец, крупнейшим историком литературы, он впадал в крайность, находя, что «...есть много причин для того, чтобы Диаспора не имела литературы»².

И это в то время, когда гремели произведения его самого, Вагана Текеяна, Шаана Шахнура, Вазгена Шушаняна, Амастеха, Никогоса Сараяна и других. Крайность была порождена определенными тенденциями. По мнению Ошакана, когда нет творческого вдохновения, стихии, рождающейся из матери-земли, в художественное пространство вторгаются национальная история, мемуаристика, публицистика, критика. Не случайно, что он сразу же с внутренним недовольством «размещает» критику на полюсе оппозиции литературы. Среди причин «отсутствия» диаспоральной литературы «в качестве одной из важнейших я отмечаю обаяние критика»³. И пусть не сбивает с толку слово «обаяние»: для Ошакана самым большим врагом «литературы» является «критика».

Откуда такой пессимизм, когда он является одним из первых романистов Диаспоры? И разве не была эта литература общеизвестна? Он и сам знал, что была, и волна первых успехов сформировалась по меньшей мере на десятилетие раньше, в конце 20-х годов.

В 30-е годы уже сформировавшаяся литература Диаспоры представляет собой десятилетний зеленый отросток на жухнувшей ветви западноармянской литературы, но станет ли она надежной прививкой против опыта истории? Сомнения А. Ошакана, А. Агароняна и других видных деятелей очевидны, колебания оправданы. И А. Ошакан начинает борьбу за остатки литературы.

Мир был расколот на пути западного армянина. Ценности были разрушены. Необходимо было возвращаться к исходным точкам. Произошло ужасное: в начале XX века западноармянская литература трансформировала свою литературно-историческую среду, принесла новые, свободные постановки вопросов бытия, но вместо их утверждения она

² Հակոբ Օշական, Համապատկեր արեւմտահայ գրականութեան, տասներորդ հաւորդ, Արուեստագէտ սերունդ / Վկայութիւն: Անթիլիաս, 1982, Էջ 369:

³ Там же.

сама была раздроблена, мир изменил свои структуры, заставил литературу привыкать к бесприютному «плаванию», к вынужденным усилиям по поиску спасительных островков.

От исторической памяти литературе требовались лишь бытописание, сгущение летописи, новый метод художественного исследования характера, логика изменений в общенациональном строе. И значительная часть армянской литературы Диаспоры так и не освободилась от навязчивых теней истории. Что только ни публикуется под именем «художественной литературы»: история, мемуаристика, критические и научные, географические и статистические исследования, оборачивающиеся изнурительными «опытами».

В истории литературы армянской Диаспоры наблюдается столкновение между значением национального прошлого и принципом философского восприятия истины. Писатель, особенно на заре этой литературы, часто склонялся к проверенному руслу романтизма, где национальное имело исключительную цветовую палитру. Таким образом, он, естественно, стремился достичь приблизительной оценки истории, в которой факт становился первичным.

Одна из наших научных целей – исследовать процессы поиска новой литературной истины и усиления их удельного веса, что включает обозначение контуров Отступления, притока сознания, реалистического движения, – и сдвигов, восстанавливающих в истории литературы художественное окно, исследовательский метод познавательного восприятия жизни.

Одной из важных задач, стоящих перед историком армянской литературы Диаспоры является набросок единой истории исследований, поскольку литературные процессы, происходившие в западноармянской и восточноармянской литературе, похоже, превратились в «оппозиционные» потоки: они живут относительно независимой жизнью, имели и имеют разные национальные и идеологические задачи, преследуют не созвучные цели художественного познания. Было время, когда два литературных мира даже пытались исключить друг друга. Язык тот же – в двух литературных проявлениях, но окружающая среда, а часто и питающие источники, различны. В одном случае, начиная с 20-х гг. прошлого века, мы имеем литературу, сформированную на родине, закаленную на

реальной почве: достижениями, потерями, идеологами, но и классическими деятелями высочайшего уровня, с другой – упрямых лидеров, цепляющихся за национальное, часто готовых открыться искушениям чужого образа мыслей и уставших от всего этого, стоящих возле национальных литературно-культурных ворот и несущих восточноармянский как крест.

Если мы говорим о целостном литературном развитии, то должны признать, что единство в общих чертах все еще остается для нас лишь интенцией. В действительности в начале XXI века армянская литература продолжает оставаться раздвоенной, какой и была с периода формирования новой литературы, не только на различных языковых уровнях, но и в сфере литературных интересов. Разъятость или, скажем так, параллелизм в общей картине литературных восприятий и сред стал ее неотъемлемым признаком. Это было закономерной, очевидной ситуацией и на заре формирования литературной диаспоры.

Еще в первый период независимости Третьей республики, в 1992 году, литературовед Григор Акоюн на страницах «Варужана» заметил, что раздвоенность преодолевает последовательные этапы. «Армянская литература XX века, – пишет он, – в силу объективных исторических реалий сначала проявилась как экзотичная и коренная (с западноармянско-восточноармянскими параллелями, включая период нашей Первой республики), затем как советско-армянская и армянская диаспоральная (зарубежная) литература». В современный период складывается третья параллель в истории армянской литературы XX века: литература Республики Армения – литература Диаспоры⁴. В его словах мы выделяем сдержанный оптимизм по поводу Диаспоры, а точнее, преемственности западноармянских литературных процессов, хотя там и подразумеваются новые проявления формулы раздвоенности.

Сейчас новый сложный период изменения основных литературных ценностей, своеобразных познавательных переходов. Мы также приближаемся к необходимости выделения нового периода национальной литературы, характеризующегося усилением взаимопроникновений между двумя литературными частями, что было в той или иной степени прин-

⁴ Գրիգոր Հակոբյան, Հոդվածներ եւ ուսումնասիրություններ: Ս. Էջմիածին, Մայր Ըրոնի հրատ., 2007, էջ 491:

ципиальным для таких историков литературы как Акоп Ошакан, Левон Шант, Каро Сасуни, Гурген Мхитарян, Минас Тёлёлян, Гегам Севан, Вазген Габриелян, Григор Плтян и других.

Историко-сравнительные многоплановые параллели литературных течений и интересов Диаспоры, познавательные и программные оценки писателей в общей глубине армянской литературы становятся методологической основой при изложении внутренних содержательных аспектов тенденций формирования, возникновения и исчезновения литературных центров, в частности, с точки зрения признания преемственности западноармянской литературы и общего хода армянской литературы, раскрытия национального инстинкта выживания, скачкообразного, неравномерного развития разных литературных центров, разрастающихся исторических сдвигов.

Здесь необходимо, насколько это возможно, глубоко осознавать литературно-историческое развитие армянских центров со сформированными национальными учреждениями, бесконечно изменчивой природой, перемещениями литературного потенциала, взлетами и падениями, ролью и вкладом авторов, живыми внутренними связями, прессой, познавательным присутствием писателей.

От единства к разъединению

В первой половине XIX века в армянской литературе, в среде, очерченной двумя уровнями литературного армянского языка, зарождались взаимосвязанные литературные и культурные купели, которые, однако, были разделены бытом, этикой, психологией, а также – влияниями. Возможно, к этому следует добавить острые политические и культурные факторы, вызванные требовательным подпитыванием противоположных сред – российской и турецкой. Мощное обаяние «русского» создало благоприятные предпосылки для развития армянской литературы, а вот в глубине «турецкой» части, в условиях непрерывной реализации антиармянской программы, влияние высокой культуры опосредствовалось: западноармянская литература осваивала только французскую и европейскую, что и в конце XIX, и в особенности в начале XX века обеспечило небывалый национальный подъем.

В начале прошлого века, при общих интересах в развитии национальных литератур, между ними имелась и внутренняя, зачастую невидимая, конкуренция, что заметно углубляло разделительные линии между двумя ветвями.

Тенденции разделения советской армянской и западноармянской – трансформирующейся в литературу армянской Диаспоры – литератур углубились и определились в 1920-е годы, с первых же десятилетий, поскольку со стороны коммунистической политической системы было получено категоричное требование: насколько это возможно, убрать западноармянское литературное и культурное влияние из поля зрения, удержать восточноармянское поле от попыток доминирования национальной мысли. Ведь национальное в литературе было по отношению к «социалистическому» содержанию лишь формой, обладало небольшой глубиной.

Это вовремя заметил и глубоко раскрыл Шаан Шахнур в своем рассказе «Затосте» и в эссе «Священнейший язык». Ему причиняло боль языковое и культурное непонимание между двумя частями армянства: «Если бы ты было здорово, армянское беженство, мы бы позвали тебя домой, мы бы открыли перед тобой двери Армении. Но ты больно. Ты заражено ядом «Дашнакцутюн», армянское беженство. И мы оставим тебя в чужой стране до того дня...»⁵. Армянская героиня «Затосте» – «изгнанница» Пеатрис, обреченность и беспомощность западноармянской идентичности под гнётом советской власти. Она мать, но она также и бремя, от которого необходимо освободиться: якобы без нее армянская семья останется более здоровой. Вердикт суров: коллективный символ западного армянства, Пеатрис, бросают в бездну чужбины, и все лишь ждут ее смерти. И каждый раз думают, что осталось совсем немного...

Ирония непримиримого, но реалистического писателя в написанном незадолго до его смерти эссе «Священнейший язык» уже не имеет политического заряда – она целиком в области культуры, здесь собеседником является поэт Андраник Царукян, на плечо которого когда-то сел «белый голубь», то есть он был талантлив, он вселял настоящие надежды. Критическая стрелка указывает на ослабление веры в завтрашний день среди самих новых западноармянских писателей. Андраник сам отказывается от «голубя», довольствуясь нулевым результатом: «Мой

⁵ Շահան Շահնուր, Երկեր երկու գրքով, գիրք առաջին: Եր., Սովետական գրող, 1982, էջ 273:

западноармянский язык ущербен, а не совершенен. Наш язык обречен быть потерянным»⁶.

Перед таким страстным отчаянным воплем Ш. Шахнур открывает чудо письма Польса⁷ как окно культурного спасения: «Смотри, ни одно слово не потеряно. Итак, ну же, вперед, пиши своим богатым языком, своими гармоничными предложениями, создавай, во имя моей любви к твоей душе, твори»⁸. И прежде всего перед собой: «Но я перестал его слушать. Всем своим существом я бы вкусил родной язык Польса, по которому я так тосковал... красивейший, священнейший язык в мире, наш ашхарабар⁹»¹⁰.

Ироничное стилистически маркированное повествование, основанное на глубоких знаниях, замешанных на эмоциях, является формой выражения внутреннего порыва против господства восточноармянского языка. А. Царукян заметил, что прильнувший к родине армянский интеллигент из диаспоры именно из-за связи с Арменией теряет уверенность в совершенстве «языка Польса»¹¹, что западноармянское мышление «истощено и изношено»¹².

Здесь необходимо выделить два важных обстоятельства оценки истории армянской литературы Диаспоры, которые могут быть методическим ключом при решении различных стержневых и даже перекрестных вопросов. Первое касается проблемы ее происхождения. Перед нами встает важность признания роли литературы: она с самого начала стремится стать попыткой «реабилитации» разрозненных западноармянских литературных процессов, мощным волевым шагом, позволяющим в разных уголках мира раскрыть крылья для творческого полета по-армянски, пробудиться.

⁶ Указ.соч. Միլիոնի: Փարիզ, 1995, էջ 270.

⁷ Именно так в армянской среде называют Константинополь/Стамбул.

⁸ Там же, с. 273.

⁹ Ашхарабар – новоармянский язык.

¹⁰ Там же. Сс. 273 – 274.

¹¹ Царукян не может сопротивляться призыву Шахнура назад: «Ты заставляешь кровоточить мое сердце, – сказал он, – я больше не могу. Обрывочными словами объяснил, что нет никого, кто бы его понял» (Там же, с. 273). А понять это так просто: на одном полюсе – Армения, на другом – западноармянская культурная система, от которой столь же трудно отделиться. Ш. Шахнур точно отмечает раздвоенность западноармянского интеллектуала.

¹² Там же, с. 272.

Пример, скажем прямо, уникальный на мировой литературной сцене: из локутков воссоздается раздробленный литературный мир, смертный приговор в литературно-культурном пространстве отвергается.

Рваные флаги западноармянской классической литературы, приобретя новый блеск, вновь зареяли с конца 20-х годов, но на этот раз – из разных уголков мира, с новым содержанием, со счастливым, но безличным переживанием того, что полный голос писателя является свидетельством существования народа. Переживает народ, оторванный от родных краев – есть вибрация его литературы.

В постановке литературных вопросов диаспоры есть выражение непрерывного ограничения и внутреннего освобождения. Прежде всего зададимся двумя вопросами, которые кажутся «побочными»: почему «ограничения» и «освобождения» от чего? Ответ на них дадим немедленно: литература армянской Диаспоры, особенно в период своего становления, не могла избавиться от комплекса геноцида, преследующих образов изгнания и увековечивание совести в литературе считала своей первоочередной миссией. Она стремилась раскрыть миру свою трагедию в качестве осуждения непризнанного геноцида, как способ предотвращения будущих геноцидов. «Ограничение» – в рамках подачи материалов квалифицируется как синоним односторонности.

Процесс формирования литературной аудитории Диаспоры также был долгим и трудным. Это был, прежде всего, узкий круг близких друзей писателя, в случае печати – любящая литературу часть общины. Пресса или издание отдельных книг иногда создавали для писателя выгодные ситуации: его «голос» пересекал океанические пространства, а в некоторых случаях даже достигал Армении. Однако резкие пространственные колебания аудитории иногда предопределяли политически обусловленное принятие или неприятие. То и другое часто выражало слабую, вялую связь между армянским сообществом и личностью. Во многих случаях требования сообщества сводились к исторической оценке прошлого, литература обязывалась обслуживать ожидания литературного центра, достигшего определенного пристанища. История вновь пыталась повесить тяжелые гири на плечи литературы.

Тем не менее для армянской литературы Диаспоры характерна иная, казалось бы, более благодетельная закономерность развития. С некоторой

условностью ее можно назвать непрерывной «эмансипацией», то есть внутренним стремлением к «освобождению» от рассмотрения навязанных душе патриотически-предметных материалов, что ей одновременно удается и не удается. Речь идет об уменьшении дозы истории в художественной литературе, конечно, в пределах логики национального познания, а не за счет потери памяти.

Полное проникновение армянской литературы Диаспоры в Армению было фактически заблокировано. Однако запоздалое «нашествие» огромных литературных масштабов не могло долго оставаться изолированным, не влиться в национальную материнскую реку литературы, в ее непрерывный поток. Это вливание оказалось действительно взрывным, но окончательного «растворения» еще не произошло. Слои нового узнавания, что называется, «на поверхности вод», на верхних уровнях шахты, глубокие проникновения – на пути сопоставлений. Общество ждет немало литературных оценок и переоценок. Многочисленные группы писателей и еще больше произведений все еще «находятся в поисках» своего места в многослойном контексте национальной литературы. Сейчас как будто отодвинуты в сторону разрозненные политико-идеологические подходы советского времени, поскольку на повестке дня стоит всеобъемлющая проблема научного познания единой истории армянской литературы XX века, поскольку, надо признать, научная задача создания истории армянской литературы Диаспоры меняет систему представлений о литературе новейшего периода и, более того, русло ее процессов.

Мы видим в числе своих задач следующие: начать разговор о целостных тенденциях истории литературы, максимально очертить свет и тень растянувшейся на столетие литературы армянской Диаспоры, национально-политические предпосылки, изменение тенденций художественного выражения в сравнительном свете прежних и современных литературных тенденций в армянской литературе.

Формирование армянской литературы Диаспоры вокруг политических, социальных и культурных основ

Армянская литература диаспоры – это прямое порождение глубокой национальной раны, и одновременно – показатель гордости, прекрасное

выражение коллективной воли к жизни. Рана, конечно, предметна, связана с трагическим событием начала прошлого века и фактом изгнания, когда основная масса западных армян в результате плановых погромов и гонений покинула родину и буквально распространилась по всему миру.

Армянская литература Диаспоры была сформирована первыми попытками художественного осмысления этих событий.

Необходимость в воссоздании, пробуждении расколотой фрагментированной западноармянской литературы ощущалась повсюду, поэтому попытка возродиться из отдельных частей порождает гордость за выживание и силу воли. Несмотря на тяжесть полученного удара, армянину-изгнаннику, уже армянину Диаспоры, после многих лет растерянного пребывания в чужой среде удастся заново обрести важную веху сохранения своей идентичности, упорство в увековечивании по-армянски и на армянском.

С точки зрения оценки духа, первое, что существенно, – это стойкость переживших все это писателей в намерении продолжать нести ответственность за прерванную культуру, которая, возможно, была для одних подсознательной, а для других – обостренной национально-культурной миссией.

В результате турецких зверств в 1915 году, достигавшее почти двух с половиной миллионов западное армянство получило тяжелейший удар судьбы. Ему так и не удалось противостоять катастрофе, жертвой резни стали беззащитные народные массы. Ужас перед тем, чтобы быть зарубленными, продиктовал беспорядочные пути спасения. Огромный караван армян численностью от 800 тысяч до 1 миллиона в панике покидал родину, вытесняемый не только из провинций Исторической Армении, но и из Стамбула, Смирны, Бутании и других неармянских территорий.

В первой четверти XX века западные армяне фактически пережили две крупные эмиграции. Первая была общенациональным изгнанием, беспрецедентным по объему, с ведущими на смерть путями к Дер Зору, а вторая – с осени 1922 г. до середины 1923 г., была уже эмиграцией из Стамбула, которая, по сути, опустошила столицу западноармянских мастеров пера. В последнем караване были творческие силы: Акоп Ошакан, Костан Зарян, Ваган Текеян, Теодик, Ерванд Отян, Акоп Сируни и другие, а также готовая выйти на арену новая литературная поросль, в том

числе выступившие, чтобы выявить будущее лицо армянской литературы Диаспоры Шаан Шахнур, Заре Орбуни, Вазген Шушанян, и другие. Учитывая новые политические обстоятельства, эту волну можно также условно назвать культурной.

Этой последней эмиграции способствовали военно-политические события в рамках турецкой программы «национального завета». Мустафа Кемаль был одной из главных политических фигур страны с 1918 года, а в конце 1922 года он смог свести счеты со своими старыми и новыми врагами. Не без помощи англичан он потопил возле Измира греческий флот и развязал в стране новую волну гонений на греков и другие христианские меньшинства. Вскоре после этого, в 1923 году, он объявил Турцию республикой, что было новым цивилизационным уровнем для страны. Кстати, по признанию турецких историков, страна и народ не были готовы к этим преимущественно прогрессивным тенденциям развития.

Западные армяне искали новую судьбу и способы существования, эмигрируя в соседние страны, в основном они направлялись через Балканы на север, главным образом ища возможности обустроиться в восточных и западных мирных частях Европы, а еще одна большая группа, несколько раньше вставшая на путь эмиграции, дошла до Ближнего Востока. На Балканах, какими бы естественными ни были усилия совместного существования, можно сказать, что у нас не было оседлой «линии поведения» в плане формирования и защиты духовно-литературных традиций.

Многие выходцы из Польса и Болгарии обращали взгляд в сторону России или юга Украины, откуда часть нашла путь на Кавказ и в Восточную Армению (всего 250 тысяч армян). Относительно активная общественная и культурная жизнь в Греции способствовала длительному пребыванию армян. Здесь был создан ряд политических структур партии Дашнакцутюн, редакций, сиротские лагеря. Однако в этот же период значительная часть армян эмигрировала из Румынии во Францию. Среди вновь эмигрировавших было немало больших групп, «готовых» к дальнейшему путешествию, которые достигли берегов Нью-Йорка.

Отметим, что армянская колония в США уже в начале прошлого века стала организованной этнической силой. В начальный период примерно 40 процентов беженцев были из Харберда. В «землю обетованную», по определению Арпиара Арпиаряна, добивались и из других

регионов: из Причерноморья, из Киликии, из восточных и западных областей со смешанным населением.

Рабочему среднему классу, ремесленникам удалось в сравнительно короткие сроки преодолеть трудности жизни, возникшие в результате эмиграции. Работа играла утешительную роль в переосмыслении жизни после огромных потерь. Уже позже этим людям придется столкнуться с проблемами духовной жизни армянства.

Давайте обратимся к нескольким другим статистическим фактам: если в 1880 году на востоке США проживало всего 500–600 армян, так сказать, «первые армяне», то уже в первый год «гамидовской резни», в 1894 г., число иммигрантов на восточное побережье Америки составило более 3000 человек. Всего пять-шесть лет спустя, в начале века, их число увеличилось как минимум в восемь раз, превысив солидную по тем временам цифру в 25 тысяч.

Накануне Первой мировой войны число армян, эмигрировавших из Турции в США, превысило шестьдесят тысяч. Разумеется, среди них были не только ремесленники или строители, было немало и грамотных, интеллектуальных: преподавателей, студентов, священнослужителей, журналистов, представителей творческого мира.

Армяне вынужденно «завоевывали» новые части света.

Что касается новейших процессов в западноармянской литературе, то следует подчеркнуть, что вместо моноцентричного Польша возникают новые центры «местного значения», подогреваемые амбициями стать литературными столицами: Бостон, Париж, Бейрут, Нью-Йорк и – возвращаясь на круги своя – даже Стамбул....

Многие народы мира, конечно, создавали в разное время свои устойчивые диаспоры. У китайцев, например, это явление имеет особое название: «хюацяо», английских изгнанников называют «экспатриантами». Такая же участь постигла испанцев, итальянцев, корейцев и другие народы, большие массы которых, оторвавшись от своей исторической родины, образовали относительно независимые общины, государственные структуры нового типа, фактически по историко-культурной традиции отошли от национальных процессов, сохранив языковую первоматерию.

Конечно, расселившиеся по всему миру армяне не являются исключением, но с точки зрения жизненного опыта они из самых древних. С

давних пор «чемоданная» психология стала определяющей для армянской действительности, своего рода характерным фактором, что обусловлено национально-политическими и экономическими изменчивыми ситуациями. Это было характерно и для соседей по региону. Приведем один не слишком распространенный пример из истории русской эмиграции, который свидетельствует о, возможно, не столь неожиданных фактах, остающихся в тени турецко-российских отношений: белые, спасающиеся от преследований красных во время советизации, предпочли Турцию как «мирную гавань»¹³.

Однако бесконечный исход армянского народа в первой четверти XX века, имеющий вынужденный характер и включающий великую политическую трагедию, представляется уникальным и почти эквивалентным глобальному рассеянию евреев, при этом черты судьбы и выживания становятся общими. Значительная часть армян, оставшихся в Западной Армении и других армянонаселенных регионах Турции либо была насильственно обращена в ислам, либо просто отказалась от оживленного национального образа жизни, предпочтя уклончивое существование.

В отличие от миграций крупных народов, которая проходила с разнообразными пополнениями в разные периоды, армянские анклавные Диаспоры возникли в результате насильственных депортаций, изгнаний и геноцида. Если для других народов характерны «цивилизованные» перемещения, под которыми мы понимаем политические изгнания, перспективы экономической выгоды, личные обстоятельства и другие производные тенденции, то «армянский фактор» сопровождался инстинктом

¹³ Речь идет об увлекательном и, казалось бы, необъяснимом факте из истории формирования русской диаспоры еще царского и раннесоветского периода. В годы после Первой мировой войны, в период гражданской войны в России, около 150 тысяч инакомыслящих, грамотных и интеллектуальных, переправились через Крым в Турцию. Стоит упомянуть некоторые из основанных ими здесь журналов: «Развей горе в чистом поле», «Шакал», «Эшафот». В этом факте примечательным является выбор русскими массами «гарантирующей» безопасность страны, которая в те же годы развязала зверскую программу геноцида армян. Это свидетельствует о том, что российской (и немецкой) интеллигенцией «неизвестная» Турция воспринималась как «мирная» среда для творческого существования, то есть повсеместная массовая резня не казалась столь тревожной для покидающих свою страну русских. Кстати, недолгое время спустя иллюзия безопасности исчезла, и в 1919 – 1920 гг. большинство из них распрощалось с турецким «гостеприимством», в том числе такие крупные будущие литературные деятели русской эмиграции, как Марк Алданов, Гайто Газданов и другие.

самосохранения, а это, подчеркнем, является особенностью формирования нашей Диаспоры.

Для малых народов наличие Диаспоры таит в себе множество видимых и скрытых подводных камней, среди которых самым ужасным является ассимиляция, по выражению Захрада – «исчезновение в огромном море, созданном другими», реальная угроза исчезновения и утраты.

С точки зрения исторического времени пути эмиграции распространялись с неравномерной скоростью, и, благодаря новым караванам, вновь обозначались армянские поселения и культурные очаги в Европе, странах Ближнего Востока, Америке. Формирование происходило по жестоким законам изгнания, со ставшими естественными физическими и духовными потерями; армянские общины пополнялись с неистовой скоростью, их география также быстро расширялась, в результате чего единая армянская литература разделялась на большие и маленькие островки.

Мы видим и изучаем армянскую литературу Диаспоры в соответствии с принципом хронологического соотношения: как единое целое, где признание отдельных общин не может претендовать на обобщенную оценку. Здесь мы прежде всего имеем в виду единый поток литературного развития. А видение единой литературы, с охватом всей армянской литературы, было и остается научной целью, требующей решения рано или поздно.

Это помогает рассмотреть и еще одну болезненную проблему, которая когда-то интересовала литературоведа Минаса Тёлёяна, пытавшегося дать причинно-следственные объяснения тому, почему армянский писатель, качественно не уступающий иностранцам, не появляется на международной сцене. Ответ он находит в обостренном восприятии национального, когда художник как будто не хочет вылезать из своей шкуры: «Мы не можем иметь таких ожиданий, пока наш народ в общем и в целом не освоит воздействие на человеческое сообщество, участвуя в тех же утвердившихся процессах, течениях, стремлениях и достижениях. Армянское зарубежье, как вчера, так и сегодня, из-за почти инстинктивного сопротивления нашего народа, но в особенности в силу его общественной жизни, психического строя и «национальной ограниченности»,

живет само по себе и может вести интеллектуальную жизнь только на своих условиях»¹⁴.

Литература рассматривает художественную форму в зависимости от уровня национального самосознания: чем острее политическое восприятие, тем сильнее национальные вопросы поглощают эмоциональный фон. Качественно слабое присутствие общечеловеческого начала снижает диапазон общения в духовном мире армянского читателя, где история народа остаётся доминирующим и главным направлением коллективного сознания.

Границы мира армянской Диаспоры стали ещё более пестрыми, когда в конце прошлого века из новообретшей независимости Армении уехало более полутора миллионов армян. Уже более века эти границы, кажется, напоминают политическую карту мира: где только нет армян! Кстати, один из сборников прозаика Ваграма Мавяна так и назывался: «Армяне есть везде». Неоднородной является и культурно-литературная кривая Диаспоры. В любом случае, учитывая все возможные и вновь возникающие обстоятельства, следует признать одну истину: литература армянской Диаспоры является продолжением западноармянской литературы, но уже на обочине, часто отданная на волю случая и капризов судьбы.

Второй вывод вытекает из первого: несмотря на культурно-литературные отклонения, часто изолированные развития, спады и утраты, армянский литературный процесс XX века един. В единстве следует рассматривать и новейший путь развития западноармянской литературы.

Формирование армянских диаспоральных общин не завершается за год или несколько лет. Не существует раз и навсегда данных неизменных состояний: «караваны всё ещё идут», как сказала бы поэтесса Сильва Капутикян. Нашим диаспоральным общинам присуща склонность к активным и постоянным трансформациям. На протяжении десятилетий наши восточноевропейские и ближневосточные общины подвергались значительным изменениям, зачастую сопровождавшимся и новыми тревогами, преследованиями и переломами судеб, вызванными неожиданными историко-политическими событиями в тех или иных регионах.

¹⁴ Մինաս Թեօթեան, Դար մը գրականութիւն (1920-1980), Բ. Հասոյր: Նիւ Եորք, 1977, Էջ 29:

Вспомним наиболее значительные из них: вторжение Турции в Александретский Санджак (1939 г.), установление прокоммунистических режимов в балканских странах сразу после Второй мировой войны, нестабильные и напряженные арабо-израильские отношения на Ближнем Востоке как минимум последние пятьдесят-шестьдесят лет, оккупация северных территорий Республики Кипр турецкими войсками (1974 г.), многолетняя изнурительная гражданская война в Ливане, исламская революция в Иране (1979 г.) и другие события, которые в той или иной степени искажали жизнь армян в этих регионах, становясь причиной тревог и новых волн эмиграции.

Одной из характерных черт Диаспоры, таким образом, является постоянно меняющийся характер внутренней жизни армянских островков – «опустошение и наполнение», то есть исторические перемещения, которые непредсказуемы, а иногда и не соответствуют логике истории. Эти перемещения обусловлены политическим устройством стран, уровнем их культурного образования, историко-политическими процессами, местным отношением к национальным меньшинствам и степенью плавности или шероховатости вовлечения общин в общественную жизнь.

Одним из примеров может служить Ближний Восток: Сирия, Ливан, Египет, Палестина, так же как и иные малые арабские государства, где сравнительно поздно, начиная с 1930-х годов, начинают действовать национально-культурные учреждения и формируется разветвлённая сеть национального образования – с дошкольными учреждениями, школами, гимназиями, колледжами и духовными училищами. К числу приятных исключений раннего периода относится, пожалуй, Египет с его мощной традицией и такими армянонаселёнными городами, как Александрия и Каир.

Однако стоит отметить, что в гостеприимных арабских странах с начального периода процесс реорганизации внутренней национальной жизни общин шел медленно. Это явление особенно заметно на примере армян Египта: уже в 1920–30-е годы интенсивный прогресс в жизни общины прекращается, идет на спад, хотя издавались и продолжают издаваться еженедельные и ежедневные газеты. Среди них: «Аракс» (1925–1965, Александрия), «Арев» («Солнце», 1915–1924, Александрия, а затем и до сих пор – Каир), редакторами которой в разные годы были Ваган

Текеян (в период 1915–1945 гг. с определенными перерывами), Микаэл Кюрчян и другие. С 1913 года по сей день плодотворно развивалась ежедневная газета «Юсабер» («Обнадеживающая»), среди редакторов которой можно упомянуть Сурена Партевяна, Вагана Навасардяна, Габриела Лазяна, Бениамина Ташяна и других.

Армянство в Египте было объединено вокруг национальных проблем, но его роль заметно уменьшилась в последующие годы, центр тяжести переместился в Ливан. В стране кедров армяне смогли реформировать и укрепить своё культурное и политическое влияние, благодаря чему уже в начале 1950–70-х гг. Ливан справедливо называли «второй Арменией». Здесь армянская культура, благодаря государственной поддержке, получила условия для возрождения и нашла благоприятную почву. В новейший период в Ливане функционируют Католикосат великого дома Киликии, традиционные национальные партии (Армянская революционная федерация «Дашнакцутюн», Либерально-демократическая партия «Рамкавар-Азатакан», Социал-демократическая партия «Гнчак» и Коммунистическая партия), различные газеты и журналы («Аздак» («Сигнал»), «Акос» («Борозда»), «Ани», «Арарат», «Багин» («Алтарь»), «Зартонк» («Пробуждение»), «Канч» («Зов»), «Арменоведческий журнал Айказян», «Хаск» («Колос»), «Ярадж» («Вперед»), «Ярадж гракан» («Вперед литературный»), «Наири», «Ширак», «Спюрк» («Диаспора») и другие), союзы, широкая и мощная сеть армянских школ, совместная деятельность которых сыграла важную роль в оживлении западноармянской жизни в Бейруте. Путь возрождения и национального обновления был выбран также в Греции, на Кипре и в Иране.

В армянской семинарии (школе Паланчяна) можно было увидеть блестящее созвездие представителей разных поколений: Никол Агбалян, Левон Шант, Костан Зарян, Мушег Ишхан. Вместе с ними в течение десятилетий высокое литературное первенство поддерживали как старые, так и новые бейрутцы: Гарник Аддарян, Геворк Ачемян, Армен Дарян, Вехануш Текеян, Андраник Царукян, Саргис Киракосян, Жак Акопян, Айк Наггашян, Эдвард Поячян, Гегам Севан, Арам Сепетчян, Пепо Симонян, Симон Симонян, Погос Снапян, Саркис Ваагн, Ваге Вагян, Эдвард Таронян, Смбат Паносян, Ваге Ошакан.

Однако даже здесь не обошлось без характерной для литературы и культуры диаспоры изменчивости ситуации. Ливан, некогда процветаю-

щая страна, стал печальным примером армянского исхода. Здесь, хоть и с перерывами, но жестоко вспыхивали кровавые гражданские конфликты, в результате которых в 70–90-х годах численность армян в Бейруте сократилась на три четверти, снизившись до 60 000. Разумеется, многие писатели также покинули страну.

Тем не менее община не утратила полностью своей сплочённости. В те суровые годы католикос Великого дома Киликийского Гарегин II (впоследствии Гарегин I, Католикос всех армян) смог сохранить в стране национальный и духовно-культурный боеспособный отряд, а с середины 1990-х эту миссию с тем же вдохновением продолжил католикос Арам I.

В этих непрерывных социальных и культурных перемещениях диаспоры есть печальная тенденция. Приведём только один пример из Восточной Европы. Во второй половине 1990-х годов в Польше сформировалась община численностью около ста тысяч человек, состоящая в основном из выходцев с родины. Однако эта община так и не уподобилась старой, богатой традициями польско-армянской общине, хоть бы и львовской. Польско-армянская община конца прошлого века и начала нынешнего, как и многие другие спонтанно сложившиеся общины, возникла из-за экономических условий в Армении, поэтому у неё нет реальных перспектив для формирования и развития стабильной культурной жизни.

И это касается не только Польши. В таких странах, как Россия (конечно, речь не идет о ее южных регионах – Ростове-на-Дону, Краснодаре, Сочи и соседствующих с ними общинах, где в значительной мере действуют армянские образовательные традиции), Бельгия, Чехия, Федеративная Германия, Словакия, Испания, Нидерланды, Украина, Белоруссия, Казахстан, страны Балтии, Центральной Азии и другие, централизуются представители армянского мелкого и среднего предпринимательства, в лучшем случае – с семьями. Хотя в упомянутых странах существуют мало-мальски действующие культурные, образовательные и другие общинные учреждения, о полноценных школах и насыщенной национально-культурной жизни думают мало. Самое большее, что можно заметить, – это стихийная деятельность воскресных школ и культурных клубов.

Зачастую единственным национальным «присутствием» становится активная языковая среда в семье. Это обстоятельство, кстати, указывает

на различия, которые начали появляться между восточноармянскими и западноармянскими общинами в новейший период. Так, восточные армяне, считая свое возвращение на родину рано или поздно реалистичным и неизбежным, не уделяют достаточного внимания организации образовательной и культурной деятельности.

Заметно отличается от них община Швеции, состоящая преимущественно из персидских армян, где за последние два-три десятилетия сложились культурные традиции, действуют организации, издаются журналы. С гораздо более раннего периода пополнилась персидскими армянами английская армянская община, где сложившиеся традиции и национальные учреждения в основном опираются на восточноармянскую базу.

Пережившие писатели: в столкновениях старого и нового

В 1930-х годах в литературе армянской диаспоры обозначилась не слишком острая борьба между представителями старшего поколения, так называемыми «старомодными» армянами из Польса с одной стороны и вставшим рядом с ними новым поколением, включающим писателей, которые уцелели во время Геноцида, силами западного мира, постепенно или неожиданно вторгающимися в литературную жизнь, с другой. Это столкновение было слабым, поскольку очевидное преимущество оказалось на стороне новых авторов, носителей духа литературной боеспособности. Другое дело, вне всякого сомнения, какое содержание приобрела с годами направленность этой борьбы, за что она шла. Ведущими силами в этой борьбе были А. Ошакан, Ш. Шахнур и В. Шушанян. Эти авторы не вполне разделяли обновившиеся вследствие смены поколений ценности в сфере литературных идей и позиционировали себя в качестве наставников как для старших, так и для младших писателей. И делали они это, имея на то обоснованное конкурентное право.

Между тем более старшие писатели, «пережившие», сами уступили свои позиции, кажется, даже с внутренним удовлетворением, поскольку увидели, что их литературно-творческий западноармянский мир продолжается после них и за пределами их личного творчества. Многие из них ушли из жизни в 1920-е гг., некоторые репатриировались в Армению.

Не занимались творчеством в эмиграции Тигран Камсаракан, Левон Пашалян и другие. Оставшиеся на литературной сцене, похоже, не имели «намерения» бороться из-за литературных взглядов с молодыми писателями и отстаивать свои принципы. Это касалось в первую очередь Вагана Текеяна, для которого классический период и новейшие культурные реалии были вне временных рамок, поскольку он, несмотря на то, что был «старым» писателем, оставался безусловным авторитетом среди «новых» на протяжении четверти века вплоть до своей смерти, что принималось последними без внутреннего протеста. Костан Зарян также не принадлежал к числу новых авторов, хотя нельзя игнорировать тот факт, что лучшие его программные произведения были созданы в период эмиграции – без заметных столкновений с новым поколением, хотя поэма «Невеста Татрагома» (1930) и роман «Корабль на горе» (1943) и его переработанная версия (1963), вызвали наибольший резонанс в истории литературы диаспоры. Л. Шант же был живым классиком и вокруг него витали душа и дух не только текущего литературного периода, но и того, к которому принадлежал Ов. Туманян и его современники.

Неоспорима роль писателя и критика Акопа Ошакана во всех литературных процессах Диаспоры, его величие было очевидно для молодых авторов еще в 20-е годы. Вазген Шушанян уже с первых литературных шагов глубоко осознавал роль Ошакана как учителя, когда утверждал: «Ошакан нас, молодых, научил взвешивать людей на своих ладонях. Я говорю «научил взвешивать», поскольку мы нередко не принимаем указанного им веса. Например, мы находим вес, приданный им Туманяну, слишком легким. А Чаренцу – слишком тяжелым.

Ошакан также научил нас – нас, не признававших мастеров – яростно и беспощадно бороться за прекрасное, низвергать ложные божества и бранить сводников. Ошакан первейший среди нас. Это он должен шагать впереди. С головой, высоко поднятой для великой победы. С плечами, отягощенными незаменимым богатством поэзии. Да здравствует Ошакан!»¹⁵.

В советской армянской литературе, пожалуй, только Паруйр Севак смог дать этому западноармянскому писателю высокую, исторически

¹⁵ «Նախափորձ» / արթերախփան Գրականությունն և Արուեստի: Պուրրէշ, Բ. Տարի, թիւ 11, Մայիս, 1926, հանդէս, էջ 310.

глубокую оценку. Отбросив прежнее отношение к Ошакану, связанное с его «непереваренными» оценками восточноармянских ценностей, Севак назвал его «величайшим критиком армянской литературы»¹⁶.

Среди литературных учителей диаспоры нельзя не упомянуть выдающихся редакторов-эмигрантов. Прежде всего, стоит упомянуть «всеобщего» Теодика, известного своей титанической трудоспособностью. Его уникальный «Всеобщий календарь», опубликованный в 1907–1929, – ежегодники, пользовавшийся заслуженной славой в Польше и Париже, монументальный памятник «Печатный шрифт и буквы», раскрывающий этапы становления и развития армянского книгопечатания, и «Голгофа», посвящённая памяти павшей мученической смертью интеллигенции.

Армянский поэт и публицист из Польши Эдвард Симкешян отмечает: «Было бы ошибкой подходить к его заслугам с литературными мерками. Теодик, конечно, не был писателем, но он вспахал бескрайнюю борозду в нашем интеллектуальном и национальном мире, идентифицируя, находя и увековечивая всех его садовников и неутомимых тружеников, хранителей наших интеллектуальных сокровищ – известных и безымянных – с оставленными ими мощами, цветами и реликвиями.

Самый свежий труд, оставленный Теодиком – это нечто большее, чем история. Это духовное и творческое наследие нашего народа, которое со временем будет обновляться и становиться всё прекраснее»¹⁷.

В литературном контексте Диаспоры значительную роль сыграли такие учителя, как Аршак Чобанян, который воспитал поколения и сформировал эстетический вкус через журналы «Цахик» («Цветок»), «Анаит» и «Апага» («Будущее»); Акоп Сируни, одна из ключевых фигур «языческого» литературного движения. Сируни, начав издавать в Польше ежегодник «Наварсард» в 1914 году, продолжил публикацию уже в Бухаресте в 1923–1926 годах, спустя десять лет после выхода первого тома, что было своеобразной данью памяти его соавтора по первому выпуску, Даниэла Варужана.

В числе учителей стоит упомянуть выдающегося сатирика Ерванда Отяна, завершившего творческий путь в египетском издании «Арев»

¹⁶ Պարույր Մեակ, Երկերի ժողովածու. 6 հատորով, հ. 5 / գրականագիտություն, րննադատություն: Եր., «Հայաստան», 1974, էջ 313.

¹⁷ Տմ.: Ծանրն Ծանինը, Բաց սոսմարը: Փարիզ, մատենաշար «Յանաջ», 1971, էջ. XVI–XVII.

(«Солнце») опубликованным в форме фельетонов программным романом «Армянская диаспора» (1924–1925), который автор назвал «современным романом о жизни преследуемых армян», фактически создав прообраз романа армянской диаспоры. Однако отдельное издание книги по ряду странных причин стало возможным лишь в 1999 году, да и то в Ереване, что нечастое явление.

Из «переживших» можно и нужно упомянуть и другие священные имена: Рубен Орбелян, Левон Эсачян, Ваган Малезян, Забел Есяян, Ваган Тотовенц. Из них последние двое с верой, большими надеждами и полные литературных идей приехали в Советскую Армению, но стали жертвами политических репрессий и жестокой смерти.

Литературные учителя армянской диаспоры не только выжили сами, но и сумели возродить основные ценности западноармянской литературы. Они пытались противостоять психологии нового времени, бурному вторжению чужих нравов в национальную среду, сопротивляться разрушительным факторам упадка, но не могли указать путей спасения. И хотя элементы этой новой психологии так или иначе влияли на их художественные подходы, мировоззрение и убеждения, многие из них продолжали рассматривать национальные вопросы как творческую сверхзадачу. В основном именно таким образом им иногда удавалось вновь почувствовать прервавшийся и подавленный литературный пульс, направляя литературу в русло мучительных для народа вопросов о Духовной и Реальной Армениях и создавая ряды литературных образов, взятых из окружающей среды.

Это их величайшая заслуга.

Особенности, течения и деятели литературы армянской Диаспоры

Армянский писатель диаспоры, чувствовал себя обязанным определить своё место и осмыслить прошлое: страдания геноцида перевернули представления о народе и мире в целом. Отсюда – завеса национализма, опускающаяся на литературу армянской Диаспоры. Это одна из ключевых особенностей ее формирования.

Литература Диаспоры – это, сформировавшийся в условиях напряженности, зачастую содержащий острый национально-политической

заряд художественный взгляд, который стремится включить в себя прямую оценку исторических событий, что естественным образом вытекает из специфики ее происхождения.

Эта литература была и остается отражением армянской идентичности, живой памяти и барьером против ассимиляции и отступления. Если продолжить исследование закономерностей и особенностей ее жизни, исходя из этой предпосылки, можно заметить, что в особенности на этапе становления литература Диаспоры была заметно идеологизирована.

Другая особенность литературы армянской Диаспоры – ее неравномерное, скачкообразное развитие, выражающееся на видимой глубине политико-культурного дыхания того или иного очага. Элементарными условиями для ее более или менее стабильного развития становятся:

1. наличие достаточных, организованных и относительно сильных потоков литературы в сообществах, а также системное понимание значимости писательства;
2. внутренняя организованность национальных институтов (церкви, партий, союзов, прессы);
3. сознательное продолжение литературных традиций в общинах, благодаря чему армянская пресса, культурные мероприятия и публикации в какой-то степени играют роль организаторов литературной жизни;
4. защита языка, которая, несмотря на заметные попытки сопротивления этому, постепенно уступает позиции, и, если и существуют литературные центры, в которых, в порядке приятного исключения, в начале XX века сохраняется естественная почва, то это Стамбул, «старый и новый Польш», а также Ближний Восток (Ливан, Сирия).

Одна из ключевых идей европейского Просвещения – акцентация зависимости человека от окружающей среды. Литературной средой обусловлен как писатель, так и созданные им типажи, как временное выражение художественного убежища. Это относится ко всем направлениям, особенно в Диаспоре: как к погруженным в прошлое традиционалистам (лидерам движения Тоски), так и к реалистам и сюрреалистам (литературному движению Отступления).

Аветис Агаронян, по собственным словам, не питал особых надежд относительно будущего литературы диаспоры, считал бесплодными уси-

лия реанимировать эту новую литературу, оторванную от корней, полагая, что только на родной земле может расти национальная культура. По его мнению, полнокровное художественное развитие возможно только в естественной среде, где существуют основы для развития и защиты нравственного облика, где народ мыслит и выражают себя как лингво-психологическое единство. Он резко заявлял: «Диаспоральная культура – это перекрытый источник воды. Кто земледелец, как я, тот хорошо знает, что такое перекрытый источник. Полив свое поле, земледелец перекрывает воду, чтобы и другой мог полить свое, ведь так положено? Но вода все еще течет к полю и тот, кто ее увидит, может подумать, что воду не перекрывали. Но на самом деле это остатки воды, перерезанное русло, за которым нет течения.

Такова культура для армянских колоний. Это перекрытый источник. Культура рождается из земли, именно земля придает ей форму, природу и накладывает на нее свою печать. Культура дает народу язык, красоту и истину»¹⁸.

Конечно, оценка писателем будущего армянской диаспоральной литературы пессимистично звучит на ее заре. Здесь же в утешение отметим, что писатель был не так уж прав в своих предсказаниях, и этот «перекрытый источник» вот уже сто лет продолжает питать наши литературные насаждения.

Тем не менее взгляд в глубину сам по себе исходит из не такой уж неверной отправной точки в отношении культуры, растущей на родной почве, если мы признаем, что нам предстоит зафиксировать подсознательное удаление новейшего поколения западных армян, так называемого третьего или четвертого поколения, из сферы родного языка.

Видя растущие масштабы этого явления, стамбульский писатель армянского происхождения Ропер Аттеджян, редактор ежедневной газеты «Мармара», в своём адресованном нам письме вновь актуализировал тревогу Ав. Агароняна, высказав ту же мысль в новой формулировке: «В этом наша трагедия: посмотрим, как долго дерево, отрезанное от корней, сможет сохранять свои листья и ветви»¹⁹.

¹⁸ Ալեանի Մարտնեւան, Ժողովածու երկերի 10 հատորով, հ. 1: Պոսթըն, 1947, էջ 67.

¹⁹ См.: личный архив Сурена Даниеляна.

В связи с этой последней мыслью мы можем привести сходное высказывание известного русского литературоведа Марка Слонима, чтобы, однако, подчеркнуть когнитивную разницу между русской и армянской литературными диаспорами: «Но, к счастью (русскому – С.Д.), эмигрантская литература лишь ветвь на общем стволе. Она жива постольку, поскольку жив ствол; она питается соками, она расцветает, если обмен этот жив и полон, и засыхает, едва он прекращается»²⁰. Можно сказать, что логика явления у армянских и российских комментаторов одинаковая, различаются только отправные точки. В русской среде восприятие литературы диаспоры является производным, с доминированием материнской реки, а опасности, подводные рифы определяются исключительно политическими факторами. В то время как в армянской действительности речь идёт о «западноармянском стволе» литературы, литературно-культурная самобытность которого, как отмечает Аттеджян, постепенно угасает.

***а) Новое обличье классического романтизма:
«движение Тоски»***

С точки зрения истории литературы первым сформировалось характеризующееся обращениями к воспоминаниям и историческим пластам движение Тоски. В географическом отношении оно в первую очередь развивалось в Америке и было открыто типологическим осмыслением родной деревни. Был создан целостный, но утраченный раз и навсегда художественный мир эмоционально-интимной летописи, включавший идиллию и разнообразные психологические пласты связанные с природой, сельской местностью.

Богатая американская армянская пресса, насчитывающая сегодня более 350 изданий, сделала свои первые шаги ещё в последней четверти XIX века, откликаясь на литературные процессы, движения, самобытные лица и ценности, иноязычные писательские импульсы. Среди изданий того времени: «Аспарез» («Поприще»), «Еритасард Айуи» («Молодая армянка»), «Айастани Кочнак» («Гонг Армении»), ежедневная газета

²⁰ Слоним М., Живая литература и мертвые критики // Литература русского зарубежья. Т.1, кн. 2. М., 1990, с. 385.

«Айреник» («Родина»), журналы «Айреник» («Родина»), «Нор Гир» («Новая письменность»), «Нор Кянк» («Новая жизнь»), «Нор Ор» («Новый день»), «Пайкар» («Борьба») (старое и новое издание), ежемесячник «Пьюник» («Феникс»), – все с богатым художественным материалом, глубокими критическими характеристиками литературного движения и истории и т. д.

Литературное движение Тоски отличалось эмоционально насыщенной психологией, обусловленной воспоминаниями о природных уголках родного края, острыми обращениями к теме геноцида. Оно уносило читателя на крыльях мечты к истокам Родины именно тогда, когда эта родина была утрачена.

Тоска – это ещё одно проявление безграничного романтизма, освещенного светом настоящего и притягательного прошлого. Важно не то, что в своих текстах писатель пытается разорвать всякую связь с настоящим и увести читателя по пути прошлого, ставшего биографией. И не то, что писатель стремится направить нас в свой мир прошлого, навязывая нам пространство своих мыслей и оценок. Важнее всего – его окно в прошлое, которое он открывает из сегодняшнего дня. Литература Тоски проводит чёткую границу между пасторальным миром природы и новым временем. Речь о стремлении к возвращению в прошлое и к овладению национальной идеей. По сути, движение Тоски – это самобытный образец армянской реализации относительно нового этапа классического романтизма, приправленного чертами натурализма и символизма.

На начальном этапе писатели с поэтическим воодушевлением попытались восстановить утраченный мир, возвысили образ памяти. Подчеркнуто проникновенно они обращались к событиям и явлениям геноцида, часто интерпретируя их предельно эмоционально. Спустя какое-то время, когда армянский интеллигент Диаспоры осознает, что прошлое не вернется, что он по сути является личностью, безвозвратно потерявшей свою страну, он часто начинает искать в литературе привлекающие его исторические образы, где прошлое радужно, а герои любимы безусловно.

Очевидно, что даже лучшие авторы, в плену эмоциональным порывов, с трудом справлялись с задачей развития повествования и выхода за пределы увековечивания памяти. Одна из причин в том, что они сами были частью изображаемых изгнанников, скитальцев, и часто пытались

изобразить себя или своих погибших мученической смертью родных, что делало неудачу неизбежной, поскольку им, ни как героям, ни как писателям, не удавалось выйти за рамки личного круга боли. Это предопределённая в литературе Тоски неудача, которую не смогли преодолеть даже многие талантливые авторы. Только в 1920–1930-е годы более сотни поэтов в различных диаспорах мучительно обращались к этому жанру, и – безуспешно. Не случайно, что в первые два десятилетия у диаспоры не было великих поэтов. Приятным исключением, пожалуй, был Мушег Ишхан.

Еще одной характеристикой литературы Тоски было то, что она цеплялась за национальный дух, что подталкивало писателей к преувеличенному переживанию собственной исключительности. Даже ее лидер, Амастех, в своей «Автобиографии», написанной в 1945 году, был убежден и убеждал, что его деревня была иной, переживание ее было иным: «Святые жили в пределах деревни. Там витал некий дух»²¹.

Армянский писатель Диаспоры стремился выявить дух – неизменно великий и неповторимый. Это абсолютизация духа с некоторыми перерывами продолжается в литературе Диаспоры до сих пор, но, подчеркнем, заметно ослабла.

Литература Тоски является продолжением армянского классического романтизма. Само по себе чувство тоски далеко от форм познания жизни. Более того, оно мешает, отрывая автора и героя от возможности реальных контактов. Если охарактеризовать основные черты этой литературы, можно выделить следующие основные пункты:

- ✓ Прошлое с беспрецедентной силой изображается под розовым и завораживающим покровом.
- ✓ В предпочтительных образах родных мест отсутствует элементарное понимание закономерностей общественного и исторического развития.
- ✓ Идея исключительности национального духа приобретает монополию во многих произведениях.
- ✓ Певец Тоски продолжает жить в пространстве мечты, прерванной в 1915 году.

²¹ Համապատկեր, Երկեր, Ա. հ.: Բեյրութ, 1966, էջ ԺԳ.

- ✓ Произведения, в особенности созданные в 1920–1960-е годы, характеризуются пренебрежением к логике исторического развития и игнорированием национально-политического реализма.

Литература Тоски, несомненно, имеет и свои достоинства:

- ✓ Хотя писатель верит своим чувствам, своим воспоминаниям, и здесь нет и следа закономерного анализа истории и времени, однако есть раскрытие армянского характера, что само по себе является уникальной и интересной художественной задачей.
- ✓ Певцы Тоски пытаются вернуться к опыту целостного художественного осмысления Исторической Армении, задавая и закрепляя новый поджанр в нашей литературе – художественную хронику. Иногда это бесконечное стремление к хроникальному описанию утраченного мира приносило неожиданные успехи. Отметим, что интерес к масштабному изображению утраченного мира в 1920–1930-х годах появился и у советских армянских авторов: Е. Чаренца, В. Тотовенца, З. Есяян, Г. Маари, Н. Заряна, большинство из которых, однако, были либо западными армянами, либо репатриантами, и это обстоятельство нельзя игнорировать.
- ✓ Одной из особенностей художественной хроники была склонность к натурализму и насыщенная символистская красочная система образов. В первом случае авторы пытаются найти сохранившиеся в складках памяти фрагменты истории и традиций, имеющие этнографо-топографическое значение, детально их комментируя, до такой степени, что это заставляет многих думать, будто эти авторы – реалисты, как, например, А. Чопанян утверждал об Амастехе, что «...это самый реалистический писатель, появившийся среди нас со времен Ширванзаде»²². Между тем писатель, живший на американском континенте, неоднократно свидетельствовал о своих литературных представлениях, связанных с символизмом синей птицы, что нельзя игнорировать. Для него романтизм и символизм – братья.
- ✓ Еще одной из особенностей литературы Тоски является попытка освоения жанра романа. Понятно, что в первой половине XX

²² Արշակ Չոփանյան, Երկեր, Եր., «Սովետական գրող», 1988, էջ 762.

века армянский роман в основном был сосредоточен на освещении национальных проблем. В основном преобладали исторический и автобиографический жанры, что свидетельствовало о глубоком осознании политической судьбы народа. В 1920–1930-е годы начали появляться романы-эпопеи, где писатель стремился раскрыть эпоху утраченных воспоминаний в объемных томах.

Среди выдающихся представителей литературы Тоски были основатели американо-армянской литературной школы: Амастех с такими сборниками, как «Деревня», «Дождь», «Храбрый Назар и 13 рассказов», и эпопеей «Белый всадник»; Бениамин Нурикян со «Сбором винограда» и другими сборниками рассказов; Ваге Айк с пятитомником «Родной очаг», начатым в 1930-х годах; Арам Айказ с опубликованными в 1950–1960-х годах сборниками «Голос рода», «Постоялый двор», «Живите, дети!», «Тоска» и «Счастье» и гораздо более поздним романом «Четыре года в горах Курдистана» (1972). Американо-армянский прозаик Андраник Андреасян после успешного дебюта с рассказами пробует себя в жанре эпопеи, но на английском языке, результатом стала серия романов «Разрушение и возрождение». Среди написанных на армянском языке программных эпопей удачным примером являются произведения Акопа Асатуряна, созданные в 1960–1980-х годах: «Внуки Овакима», «Правнуки Овакима» и «Эй ты, беспризорник!», построенные на основе автобиографического повествования, охватывающего десятилетия.

Литература Тоски не ограничивалась, разумеется, только американской диаспорой. В Стамбуле постепенно, в 1950–1970-х годах выделилось творчество Акопа Мндзури, ставшее своеобразным окном к исчезающим традициям Исторической Армении, национальной почве Си-ней Ерзнки, которая нить за нитью разворачивается через память-видение писателя. Омечено, что одни только сборники «Армтан», «Голубой свет», «Журавль, откуда ты летишь?» сыграли большую роль в раскрытии особенностей географии, территории, этнографии и психологии страны, чем все труды этнографов, вместе взятые.

Хотя парижские мальчики – певцы движения Отступления – сознательно противостояли литературе воспоминаний с позиций реализма, некоторым из них не были чужды основополагающие принципы Тоски, ведь их породили эти же воспоминания, их разрыв с прошлым носил

нескрываемо трагический характер. Более того, именно этим путем завоевали своих читателей такие авторы, как ЛАС (Луиза Асланян), Сема (Гегам Ахмаджян), Бюзанд Топалян, Шаварш Нардуни и, конечно, самый талантливый из них, Вазген Шушанян. Не забудем, что одной из причин острого столкновения творческих систем В. Шушаняна и Ш. Шахнура, по нашему твердому убеждению, были диаметрально противоположные подходы к прошлому.

Проза Вазгена Шушаняна обладала двумя особенностями: во-первых, его романы и повести («Первая любовь», «Парус смерти», «Парни любви и приключений», «Нежные письма весенней любви», «Белая Варсеник») несли глубокий автобиографический отпечаток, порожденный Тоской, они раскрывали коллективный облик нового, молодого поколения: постоянно сменяющие друг друга сюжетные линии надежд и разочарований, любви и приключений; во-вторых, все его творчество несет удивительный поэтический, эмоциональный отпечаток.

А вот в 20-30-е гг. поэзия армянской диаспоры, как мы отметили, не достигала значительных успехов. Посреди этого повсеместного упадка неожиданно появился Мушег Ишхан, который вместе с Ваганом Текеяном вернул западноармянскую поэзию в сферу подлинной эмоциональности. Безоговорочным свидетельством этого стали программные сборники молодого певца, опубликованные в 1936 г. и 1938 г. – «Песня домов» и «Огонь», которые были новым явлением на армянских литературных перекрестках, по отношению к традиционному восприятию родины и любви. М. Ишхан остался крупнейшим певцом Тоски в поэзии Диаспоры.

На Ближнем Востоке магистральный путь литературы Тоски избрали также поэт и прозаик Андраник Царукян со своими самыми известными романами «Люди без детства» (1955) и «Сказочный Халеб» (1979), поэты Ваге Вагян, Жак Акопян и другие.

б) На подступах к новому восприятию реальности.

«Движение Отступления»

Новое поколение, выросшее в диаспоре, к концу 1920-х годов предложило новый подход к эмоциональной традиции национальной литера-

туры и осмелилось поставить под сомнение литературу Тоски как форму художественного познания. Первые проявления этого подхода наблюдались во Франции, где армянские культурные связи начали формироваться значительно раньше: ещё с середины XIX века в Париже выходили такие издания, как иллюстрированный журнал Габриэля Айвазовского «Масьяц агавни» («Голубь Масиса», 1855–1858), который в 1860 году был перенесён редактором в Феодосию, и газеты-двухнедельники Степана Воскана «Аревелк» («Восток», 1855–1856) и «Аревмутк» («Запад», 1859, 1864–1865), которые вызвали широкий отклик, подготовив активное и стабильное развитие национальной литературы. Уникальным был журнал «Анаит» (1898–1911, 1929–1940, 1946–1949), издававшийся в Париже выдающимся эстетиком и филологом Аршаком Чопаняном. Благодаря широте кругозора редактора журнал стал всеармянской трибуной, культурно-познавательной платформой. Он во многом поспособствовал проникновению эстетических идей «языческого» литературного движения, начавшегося в 1910-х годах в Польсе, хотя и сохранил относительное молчание в годы бурного расцвета этого движения. А. Чопанян также издавал в Париже газету «Апагай» («Будущее», 1921–1949) в течение двух периодов с перерывами.

Во Франции в разные годы издавалось около 200 армянских периодических изданий. Общее их перечисление, конечно, было бы долгим, но стоит выделить те журналы и газеты, которые своей деятельностью придавали яркие литературные черты данному литературному очагу, такие как «Андастан» («Поприще», 1959–1962, редактор Бюзанд Топалян), «Ашхар» («Мир», с 1960 года с нерегулярной периодичностью, заметными перерывами, редактор Аветис Аликсанян), еженедельник «Зангу» (1935–1937, редактор Мисак Манушян), «Звартноц» (1929–1931, 1937–1939, 1944, 1947–1948, и гораздо позже – 1957–1967, редактор Грант Балуйан), где практически в один период, в 1929 и 1930 годах, были опубликованы друг за другом два знаковых эссе А. Ошакана и Ш. Шахнура, «Для литературы» и «Страстная пятница» соответственно.

Можно продолжить список периодических изданий, упомянув научно-аналитический журнал «КАМ» («ИЛИ» 1980-е годы, редактор Марк Ншанян), официальную газету «Камк» («Воля»), ежегодник «Кеанк эв арвест» («Жизнь и искусство», 1931–1940), который рассматривался как

«духовное детище» братьев Меружана и Мкртича Парсамянов, апучехцев, издававших в 1910-х годах в Польсе журнал «Шант» («Молния»).

Нельзя обойти стороной и журнал «Лусабац» («Рассвет» 1938–1939, всего 4 номера, редакторы Заре Ворбуни и Петрос Зароян), журнал «парижских мальчиков» «Менк» («Мы»), вышедший всего пятью выпусками (1931–1932), а также «Ярадж»²³ («Вперед»), отца и дочери Шаварша и Арпик Мисакянов (1925–2009, во время войны в издании газеты был вынужденный перерыв, «Нор хаватк» («Новая вера», 1924, всего один выпуск, редакторы Заре Ворбуни и Петрос Зароян), в самом начале 1930-х гг. «Джанк» («Усилие», всего 12 выпусков, редакторы Сема и Мисак Манушян), а также 25 номеров журнала «Вем» («Камень»)²⁴ Симона Вращяна (1933–1939) и другие.

В целом отметим, что во Франции (Париже, Марселе, Лионе, Ницце и других городах) в 1920–1940-х годах объединялись самые разные старые и новые, западноармянские и восточноармянские деятели армянской литературы с самыми разными национально-политическими устремлениями. Прежде всего из переживших геноцид писателей здесь обосновались Левон Башальян, Забел Есяян, Ваграм Татул, Тигран Камсаракан, Ваган Малезян, Рубен Ворберян, Аршак Чопанян, Агарон Татур (Татурян). Для многих из выживших западноармян это была благодатная почва, сохранившая «старые семена». Нельзя игнорировать тот факт, что они были наследниками западноармянской классической литературы, сформированной в Польсе под влиянием французской литературы.

Новейшее поколение писателей сформировало культурно-литературное движение. Его лучшими представителями стали так называемые «парижские мальчики», утвердившие свой стиль и раскрывшие видимые пласты внутреннего «я» и «мы» в поиске на кажущейся бесконечной границе между национальным и «чужим». Под руководством Шаана Шахнура и Вазгена Шушаняна они: Грач Зардаранян, Петрос Зароян, Бюзанд Топальян, Арутюн Костанян, Пайлак Микаелян, Шаварш Нардуни, Заре Ворбуни, Ншан Пешикташлян, Никогос Сарафян, Каро Поладян и дру-

²³ С 2009 года правопреемницей изначальной газеты является «*Նոր լույսը*» (редактор *Жирайр Чолакян*).

²⁴ «Вэм» начал переиздаваться в Ереване в 2009 году как научный журнал (редактор Георг Худинян).

гие, обрели собственную идентичность, восприняв также первостепенные традиции французской и европейской литературы, новые познавательные и эстетические интересы, развив столь необходимые нашей литературе точки всемирного «соприкосновения».

Несомненно, благодаря всему этому им удалось «открыться» чужому, обогатить жилы литературы элементами символизма, сюрреализма, нового романа, бергсоновской интуиции, потока сознания, экзистенциализма и других подходов к познанию. Возможно, это действительно было сюрреалистическое движение «Отступления», как оно было обозначено в формулировке Шаана Шахнура, но с утверждением возвращения к реалистической концепции в национальном мышлении.

Герой Ш. Шахнура провозгласил лозунг: «Я выше своего прошлого!». Именно исходя из программного значения названия его романа «Отступление без песни», движение получило название литературы «Отступления». В начале 1930-х годов в Париже сформировался редакционный коллектив «Менк» («Мы»), целью которого было объединить тех, кто пытался трезво анализировать современные им проблемы диаспоры. Литература «Отступления» изначально сформировалась во Франции, но ее представители обрели последователей среди коллег по перу и в других литературных центрах Диаспоры.

В более широком смысле конфликт между «Тоской» и «Отступлением» отражал извечный спор в армянской литературе между реалистическим и романтическим мировоззрением. И если в 1910-х годах представители языческого литературного движения стремились к поиску армянского духа, раскрытию красоты и свободы в языческой традиции, то «менковское» движение отныне опиралось на общие процессы мировой литературы, находя в них «страшную правду» национальной эстетической зрелости.

Шаан Шахнур открыто заявлял, что стремится пересоздать «иллюстрированную историю» своего народа, следуя традициям французских романистов-классиков. Однако он считал, что эта история интересна только в пределах последнего столетия, то есть армянская жизнь может занять литературное сознание в той мере, в какой она отражает национально-политические потрясения последнего века и переосмысление исторического взгляда народа.

Диаспоральная армянская литература, в основном благодаря подходам таких авторов, как А. Ошакан, З. Ворбуни, Ш. Шахнур, В. Шушанян, Н. Сарафян и других, резко развернула художественное мышление в русло восприятия гостеприимной европейской мысли. Они выступили против идеологизации литературы и сосредоточились на раскрытии внутреннего мира человека. Вместо национального и социального анализа эти писатели избрали исследование «шагов души» человека – как откровение любви и красоты, как подсознательный диктат пола, как исследование диалектики души и даже как восприятие первостепенности биологического поведения, когда жизненные обстоятельства заставляют либо жертвовать, либо принимать властный голос природы.

В армянской литературе начали проявляться ориентиры нового типа, которые непосредственно сближали её с современными западными литературными движениями, обновляя «старые» жилы национальной художественной мысли. Это был неожиданный, но ценный аспект развития литературы диаспоры, который менял национальные шаблоны представлений о человеческом существовании и трансформации внутреннего мира.

Эта «истина» находила своё выражение в воззрениях лидера движения «Отступления» Ш. Шахнура, когда последний выражал недовольство как литературным наследием, так и современным состоянием национальной литературы. Он утверждал, что нельзя надеяться на содержание национального характера в литературных ценностях прошлого. Исходя из этой позиции, он отвергал художественную основу произведений таких авторов, как Раффи, Ав. Агаронян и Р. Зардарян. Развивая эту мысль, он сомневался, что советская армянская литература может предложить миру высокоценные произведения, поскольку она ограничена оковами коммунистической идеологии. По его мнению, за редкими исключениями армянскую литературу не интересовали художественные задачи, она стала всего лишь довеском к национально-политическим интересам.

Какими были основные черты нового движения?

- ✓ Отказ от традиций и политической ангажированности. Как можно быстрее дистанцироваться от привлечения в литературу привлекательного материала национальной истории и политических вопросов, однообразных методов анализа, сковывающих

творческие силы и сводящих художественное значение к валоризации чисто национального.

- ✓ Лозунг «Я выше своего прошлого!» подсказывает, что необходимо освободиться от груза воспоминаний, от заикленности на привязанности к родным местам. Члены «Менк»: Ш. Шахнур, В. Шушанян, З. Ворбуни, Г. Зардарян, Б. Топалян, Ш. Нардуни, Н. Сарафян и другие – осознавали противоположность своего нового пути по отношению к поколению отцов и их эмоциональному умонастроению.
- ✓ В литературе укореняется разнообразие тем и подходов. Подготавливается почва для появления новых сил, в творчестве которых будет господствовать исследование глубоких эмоций и внутреннего мира человека, где национальное отныне будет оцениваться в общечеловеческом контексте, что не рассматривается как отрицание традиции или памяти.
- ✓ Армянская литература Диаспоры поворачивается к настоящему, становится реалистичной. В центре художественного анализа оказывается новый человек – непривычный к жизненным условиям, к чуждой среде, чужим нравам и цивилизации, приспособляющийся (или неспособный приспособиться), с видимыми и невидимыми комплексами, связанными с его армянской идентичностью.
- ✓ На этом новом литературном пути акцентируется интеллектуально-философский поиск, стремление приобщиться к новейшим ценностям западной цивилизации. Не случайно возникновение творчества В. Шушаняна, З. Ворбуни, Г. Зардаряна, Н. Сарафяна, которое изначально было проникнуто настроениями «потока сознания», элементами экзистенциализма и бергсонизма.

Вокруг этих принципов в самих кругах «Менк» вскоре начались жаркие литературные споры. Например, довольно большой резонанс вызвал опубликованный Ш. Шахнуром в журнале «Менк» рассказ «"Пойнузл"-ы» («Рогоносцы»). В нём небольшая группа армянских фидаинов (повстанцев) переходит грань человечности, воспроизводя поведение турецких жандармов и совершая аморальный поступок с позиции силы. Рассказ вызвал очень острые и гневные отклики даже среди своих.

Отметим, что значительно позже, только в 1939 году, по поводу этого произведения автор получил публичный ответ в виде длинного и полного брани пасквиля В. Шушаняна под названием «Человек, у которого нет Арарата в душе».

В то же время следует подчеркнуть, что последний, как бы он ни был исполнен ненависти, находился под опосредованным влиянием Шахнура. В его произведениях «Летние ночи», «Дневник», «Смутная юность» проявляется идеологическая линия «Отступления», что в определенной степени противостоит эмоциональным пластам его собственных произведений, таких как «Земля воспоминаний», «Кроткие письма весенней любви», «Внутренний пейзаж».

Под воздействием идей «Отступления» трансформируют своё творчество и такие авторы, как лиричный Ш. Нардуни, Б. Топалян и сатирик Н. Пешикташлян.

Первым романом Заре Ворбуни был «Опыт» (1929), а более поздние его романы 1960–70-х годов: «И был человек», «Асфальт» – разветвляют пути «Отступления», будучи философски глубокими откликами на новый французский роман. Ворбуни раскрывает новые познавательные аспекты «Отступления». Борьба писателя с временем имеет экзистенциальный подтекст.

Кто же они, эти «отступающие»? Люди, живущие только воспоминаниями? Нет, в первую очередь их волнует внутренний мир, присутствие которого, так же как и прошлого, всегда неизменно.

Как «Отступление» укрепляется в их сознании? Только ли через непрерывное удаление от армянства и армянскости? Не только, также через силу погружения в общечеловеческие размышления. И неужели «отступающие» являются людьми, в обязательном порядке отказывающимися от национального? Вовсе нет.

Свидетельство «Отступления» – это не только ускользающий язык, не только осколки родины, места рождения или душевного пространства. Впервые в творчестве З. Ворбуни философия «Отступления» пересекает новую границу: время «заключается» в литературном произведении. Прожитое нами время. Или, как выразился бы Гр. Зардаран, «наша жизнь». Не случайно, что спустя пять лет после «Отступления...» и «Опыта» он так и назвал свой роман.

Еще одна важная деталь: в эстетических взглядах движения «Отступления» З. Ворбуни, Ш. Шахнур и Гр. Зардаран видят окно в ценности западной цивилизации. Это новое явление, взгляд, который выводит армянскую литературу из эмоциональных пластов и связывает с новыми течениями мировой литературы XX века. Это одновременно один из путей решения давно развернувшегося спора: мы открываемся западному миру. Это революция, принесенная новаторами в армянскую литературу, которая заметно изменяет нравственный облик армянина.

Дилемма между Западом и Востоком, о которой так бурно и резко высказывались Д. Варужан, Ов. Туманян и Рубен Севак, вновь становится предметом обсуждения в идеологии «Отступления», очерченной с использованием европейских эстетических формул.

В дополнение к этому З. Ворбун, Ш. Шахнур и Гр. Зардаран стремятся открыть еще один ранее закрытый для литературы путь «Отступления», когда многие отступают не только из сферы языка и национального, но и меняются моральные представления, и эти изменения заметны в литературе. Новые образы в выражении любви и пола подчеркивают в человеке стремление к жизни и наслаждению, что в узле национальных проблем, кажется, ставит нас перед новыми дилеммами.

Дилемма – преодоленное страдание. В крови литературного героя диаспоры, завоевателя чужих женщин, ощущаются смены отливов, неоспоримые выражения «Отступления», так как любовь и чувство свидетельствуют о человеческих характеристиках, которые во внутренних слоях часто противопоставляются простому контуру армянского бытия. В этот момент читатель становится свидетелем новых подходов, явление, которое, нужно признать, и до сих пор не удостоилось однозначного объяснения.

Материал, впервые смело выведенный на литературное поле А. Ошаканом, подвергается глубокой и всесторонней критике со стороны «парижских мальчиков». В национальном мышлении отчасти преодолевается покров восточной стыдливости, хотя понятие «Восток» остается относительным, особенно когда мы упоминаем арабские, персидские и армянские средневековые художественные памятники беспутной любви.

В новейший период портрет французского литературного центра дополняют Зулал Газанчян, Григор Пылтян, Мовсес Пчакчян, Хильда

Галфаян-Паносян, Карик Пасмачян и другие писатели, которые приехали в Париж из Польса, Иерусалима, Бейрута, Алеппо и с других меридианов диаспоры. Париж уже не поддерживает траекторию мощного литературного движения прошлых лет, писатели живут обособленной творческой жизнью, хотя культурная атмосфера, кажется, не слишком бедна национальными событиями.

***в) Новейший период армянской литературы Польса:
«предметный символизм»***

Трагические события 1915 года прервали развитие западноармянской культуры. В результате западноармянский литературный центр – Польс – в 1915–1918 годах покинула интеллектуальная элита, в том числе и писатели. Однако уже в период Перемирия (1918–1922) постепенно из изгнания, убежищ и ссылки начали возвращаться К. Зарян, В. Текеян, Ш. Перперян, А. Ошакан, Теодик, Е. Отян. В этот период были изданы сборники стихов В. Текеяна «От полуночи до рассвета» (1919), Сборники рассказов и сказок Акопа Ошакана «Смирненные» (1920) и «Зал тайн» (1922). Увидел свет посмертный сборник крупнейшего поэта и лидера литературного движения начала века Даниэла Варужана «Песнь хлеба» (1921). Последний поэт классической западноармянской эпохи Матеос Зарифян опубликовал свои поэтические сборники «Песни печали и покоя» (1921) и «Песни жизни и смерти» (1922). В течение недолгого периода (с января по июнь 1922 года, всего 5 выпусков) в Стамбуле издавался журнал «Бардзраванк» («Высокий храм»), вокруг которого объединились К. Зарян, В. Текеян, Ш. Перперян, А. Ошакан и Г. Гавафян, недолгое время исполнявший обязанности директора школы «Гетронаган».

С 1923 года, после успеха кемалистского движения, и в течение почти двух десятилетий национальная творческая жизнь в Польсе практически отсутствовала. Этот литературный застой был обусловлен репрессивной политикой в отношении христианских меньшинств, которая продолжалась до конца Второй мировой войны.

Оставив в стороне споры о принадлежности этой общины к Диаспоре, где протест константинопольских армян против известных шагов диаспоризации кажется обоснованным, попытаемся рассмотреть ее в

контексте непрерывной трансформации диаспоры. Польш – столица западноармянской литературы, в начале века он хранил высокое дыхание европейской литературы, а в 1920–1930-х годах превратился в угасающий центр, что с болью отмечали и восточноармянские деятели.

Известный политический и культурный деятель раннего советского периода Погос Макинцян осенью 1924 года, после провозглашения Турции республикой, первым на страницах «Мартакоч» («Боевой клич») описывал плачевное положение армянской общины в Стамбуле и пытался объяснить его причины: «Здесь мы вспоминаем... полное отсутствие принципов и содержания в прессе, что объясняется не только отсутствием интеллигенции, но и в большей степени современными политическими условиями в Польсе и бедственным положением меньшинства»²⁵. А Егише Чаренц в первые дни января 1925 года в письме Александру Мясникяну из Стамбула с сарказмом, но в основном справедливо писал: «Трудно себе представить, насколько жалка жизнь армянской общины здесь: люди просто влачат тень убогого существования»²⁶. В том же письме Чаренц с грустью, которую он тщательно старался скрыть, отмечал: «Едва прибыв в Польш, я захотел организовать пару лекций, но Шахвердян (речь о представителе Советской Армении Дануше Шахвердяне – С.Д.) яснее ясного посоветовал не делать этого: “Никто не придёт”, и объяснил свою позицию, сказав, что здесь нет интеллектуального элемента в нашем понимании, который интересовался бы культурой Советской Армении. И я с ним согласился. И вскоре я убедился, что здесь действительно нет буквально никакой общественной жизни (речь об армянской общине)»²⁷.

В самом деле, с середины 1920-х годов армянская творческая жизнь в Стамбуле сошла на нет, значимых имен было мало. Из действующих авторов 1920–1950-х годов можно упомянуть временно находившегося в «подполье» писателя Акопа Мндзури; прозаика Багарата Тевяна, который с конца 1920-х до второй половины 1960-х годов с перерывами издавал ежегодник «Ерджаник» («Счастливый»); биографа Комитаса, поэта

²⁵ «Մարտական», Թիֆլիս, 1924, թիվ 89, սարիի 17.

²⁶ Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. 6, Եր., ԳԱ հրատ., 1967, էջ 413.

²⁷ Там же.

Тороса Азатяна, который в 1950-х издавал журнал «Астхаберд» («Звездная крепость»); из редакторов Манука Арсланяна («Аздарар» – «Вестник»); Сурена Шамляна основавшего в 1940 г. газету «Мармара» и наилучшим образом продолжишего его дело Петроса Зопяна. Среди поэтов стремление создать общую поэтическую атмосферу отличало Амбарцума Зохакияна, Эдварда Симкешяна, Гургена Тренца, Егише Айвазяна, Мкртича Ачяна.

В 1957 году, составив сборник «Панорама стамбульско-армянской литературы республиканского периода», признанный в общине прозаик Вардан Комикян без обиняков замечает: «Мы находимся в мучительной изоляции», Стамбул отныне «...не центр армянской культуры, а целина, где местами пробиваются зелёные ростки из старых семян, слабые и бесцветные»²⁸.

Однако Польш вскоре вступил на путь трансформации и неожиданного литературного подъёма, пережив мощное возрождение уже через два-три десятилетия, начиная с середины тех же 1950-х годов. Конечно, в свете исторических предпосылок произошедшее и впрямь выглядит загадочным: никто не мог предвидеть, что со второй половины 1940-х годов стамбульская армянская община выйдет из состояния ужаса, а ее пробуждение будет ознаменовано беспрецедентным литературным подъемом.

Какие общие черты характеризуют современное литературное движение стамбульских армян? Это эпическое художественное мышление, способность преобразовать монотонность повседневности в эстетику, стремление к раскрытию символической и смысловой глубины слова, и главное – возвращение национального мышления в русло творческих восприятий. В наши дни глубоко привязанный к своим корням стамбульский армянский литературный отряд является самой боеспособной и результативной силой диаспоры, хотя следует немедленно подчеркнуть, что перспектив дальнейшего литературного развития у общины, похоже, нет: новые авторы не появляются, их просто нет. Выдающийся отряд поэтов и прозаиков стареет вместе с самим литературным движением.

²⁸ «Համայնապատկեր հանրապետական շրջանի իսթանպուլահայ գրականության», հրատ. Արամյան Սանուգ Միոթյան, Իսթանպուլ, 1957, էջ 3.

Тем не менее относительно Стамбула важно отметить, что это явление свидетельствует об упомянутой нами преемственности западноармянской литературной традиции, которая является одной из ключевых черт литературы диаспоры.

Лидерами мощного литературного движения, начавшегося во второй половине XX века, стали мастера, реализовавшие неосуществленные мечты поколения армянских художников пера 1910-х годов (Д. Варужан, Сиаманто, Р. Севак, Гр. Зограб и другие). Среди них, прежде всего, выделяются несравненный мастер короткого рассказа армтанец Акоп Мндзури («Голубой свет» (1958), «Армтан» (1966), «Журавль, откуда ты?» (1974), насыщенные психологией родного края и богатыми этнографическими образами), поэты Захрад («Большой город», 1960, «Доброе небо», 1971, «Две весны одним камнем», 1989 и др.), Заре Храхуни (сборники «Каменные слезы», 1964; «Я и другие», 1964; «Песнь свободы», 1993; «Векопись», 2001; «Праздничный звон», 2007 и др.), прозаики Завен Биберян («Бесстыдница», 1959; «Влюблённые без гроша в кармане», 1962; «Закат муравьёв», 1984) и Ропер Аттеджян (пьесы 1950–1970-х годов, сборники рассказов «Барасхал» («Ошибка в выборе слова»), 1972; «О величии и жалости людей», 1979; «Записные книжки» с 1981 года, перевалившие за десяток томов; романы «Потолок», 1983; «По ту сторону потолка», 2000), драматург Арман Варданян (драмы абсурда «Мозоль», 1981; «Узда», 1988; «Ахацел» («Луковица с воткнутыми в нее семью перьями, символизирующими недели Великого Поста»), 1996), а из авторов нового поколения –

писатель-деревенщик Мкртич Маркосян (со сборниками рассказов «Эти наши края», 1984; «На берегах Тигра», 1999) и Игна Сарыаслан («-Ло» («Увы»), 1974; «Галоп на любовях», 1994; «Цвет любви», 1998) и другие, чьи книги глубоко впитали художественное мышление западных армян начала века, возвысив его до нового звучания в XX веке.

В 1960–1970-х годах в Стамбуле возникло так называемое движение «предметного символизма», характеризующееся эпическим поэтическим развитием и медленным, но ощутимым проникновением национального сознания. Этот процесс был обусловлен прежде всего метафоричностью и дальнобойностью мысли, проявляющейся сквозь художественную плотность предметов. Дело в том, что в Стамбуле было невозможно говорить открыто и прямо о судьбе народа, прошлом, истории и

Поэты, стоявшие у истоков движения «предметного символизма», такие как З. Храгуни и Захрат для познания поэтического объекта предлагали на выбор больше одной возможной отдаленной трактовки, предоставляя интерпретацию его скрытых значений самому читателю в зависимости от его внутренней подготовки и силы восприятия, догадливости. Этот подход проник и в константинопольско-армянскую прозу (З. Пиперян, Р. Аттеджян, Мкртич Маркосян и другие).

Следует отметить, что эта литературная школа приобрела сторонников и в других странах Диаспоры: во Франции (Григор Пылтян, Хильда Галфаян-Паносян), в США (Вардерес Карагёзьян, Заре Мелконян) и др.

г) О восприятии Армении литературой армянской Диаспоры

В политических и социальных отношениях Диаспора сталкивается с проблемой оценки Армении. Процесс познания непрерывен, источники восприятия в разное время различны. Понимание единства зачастую раскрывается в подсознательных слоях.

На первый взгляд столкновение более чем логично, объективно, а значит и неизбежно. Во-первых, признаем непреходящие ценности: Армения – это материальное, вечное; Диаспора – относительное. Во-вторых, Диаспора неоднородна: различные политические течения качают ее корабль на волнах жизни. Армяне, живущие в Турции, в течение долгих десятилетий просто не могли открыто выражать свои национальные чувства, и в литературе часто прибегали к эзоповому языку, условным играм символических предметов. В других общинах конфликт часто рождается из-за навязанных традиций в образовании, когда в школах ряда диаспор изучение истории армянского народа новым поколением запрещено из-за политических интересов этих стран, каких-либо подходов, видимых и невидимых условностей. Препятствием могут быть также исторически неразрешенные разногласия относительно истории, происхождения и отношений народов (страны Ближнего Востока, Исламская Республика Иран, Грузия, Турция и другие). В свое время это делалось с целью исключить советскую пропаганду. Грустная традиция продолжается. В таких случаях история родины в армянских школах Диаспоры невольно или сознательно «поручается» предмету «литература».

И это тоже традиция.

Для армянства, привыкшего к символу культурной Родины и величю мечты, историческая зависимость, полунезависимость, а затем и обретение независимости и установление государственности приводили к разногласиям в оценке этих процессов. Это осознавали и многие писатели, которых еще в старые времена считали просоветскими, такие как Аршак Чобанян, Забел Есаян, Ваге Вагян и другие. В 1930-е годы, когда Ваган Текеян стремился репатрироваться в Армению, когда, казалось, еще не витала над народом тень трагического 1937 года, он писал «современной» Армении: «Прости, что я таил обиду... / Еще вчера – да и поныне не горяч». Или: «Да, ты не та – не та мечта – и хорошо... / И хорошо, – жестоко, но не сетую, / Ты есть – и это приговор «небытию»³⁰. Конечно, поэт видел множество ошибок советской системы, разницу между желаемым и реальностью, но его терпимость к ее существованию проистекала из того, что на древней армянской земле сплочённо живет многочисленное национальное сообщество.

Оппозиционная позиция целого ряда писателей диаспоры по отношению к Армении в течение десятилетий была реакцией на одностороннюю коммунистическую идеологию. От этого заметно пострадали сами писатели диаспоры, чьи произведения не получали «регистрации» в Армении, в результате чего советские читатели лишались множества прошлых и современных образцов литературного познания, порожденных жизненным опытом представителей западноармянской литературы классического и диаспорального периода. Со временем это отношение в Армении переросло в идеологически мотивированную несправедливую политику, направленную против западноармянских ценностей.

Требовательная родина во многих случаях, руководствуясь идеологическими ориентирами, игнорировала достойных, предпочитая им посредственных авторов. Явление сурово, но, в основном, метко описывает литературовед Григор Акопян: «Сегодня (то есть в первой половине 1990-х годов – С.Д.) армянский читатель практически ничего не знает не только о классической (мы вновь применяем этот термин во временном значении) литературе Диаспоры, но и о современной литературе (о пишущих на иностранных языках мы даже не упоминаем). Не секрет, что в

³⁰ Վահան Թեքեյան, Գաղափարի պարսպ, Եր.-Պեյրուք, Սիփան հրատ., 2003, էջ 184.

советский период критерии издания литературы диаспоры далеко не всегда определялись требованиями искусства: множество авторов и книг публиковались по внелитературным причинам, и при этом их пытались представить как достойную литературу, как визитную карточку зарубежной культуры»³¹. Действительно, цензоры сами решали, что должен читать армянский читатель.

В результате произвола в свое время лучшие авторы предыдущего и диаспорального периода, такие как Ав. Агаронян, А. Ошакан, Амастех, В. Шушанян, А. Айказ, М. Ишхан и другие не обрели армянских читателей, с заметным опозданием и искажениями «добрался» до Еревана в 60-х годах прошлого века Ш. Шахнур.

Кстати, последний в начале 1970-х годов предлагал оригинальное объяснение соотношения реальной и «духовной» родины: «Существование писателя в Диаспоре оправдано в той мере, в какой он способен не отделять духовную родину, то есть самого себя», – писал он, отвергая литературные цели, основанные на тоске, памяти или обращении к прошлому: «Все есть настоящее, все происходит сегодня и здесь. Невозможно воскресить прошлое... Когда Амастег рассказывает о своем селе, он передает нам свои сегодняшние переживания... Родная земля – это многое. Но в то же время – это не все. Мы знали три поколения туркоармянских писателей, которые жили, творили и ушли из жизни, будучи носителями глубочайшей чувствительности армянства, иначе говоря, духовной родины. Да здравствует Армения!»³².

Духовная родина – это Армения, борющаяся с Арменией чуждых идей, она сама по себе является воплощением национальной идеи.

В этом идейном хаосе структуры Армянской революционной федерации «Дашнакцутюн» в диаспоре – как политические, так и культурные – не могли занять позицию пассивного согласия. Правда, демократическая либеральная («рамкавар»), социал-демократическая («гнчакян») партии и различные национальные объединения избрали тактику мирных и нейтральных отношений с реальной Арменией, но правда и в том, что и они видели неумолимый ход советской машины, осознавали, что народ и национальная интеллигенция в безвыходном положении. Отсюда их

³¹ Գրիգոր Հակոբյան, Հոդվածներ եւ ուսումնասիրություններ, Էջ 492.

³² Շահան Շահնուր, Երկեր երկու գրքով, գիրք երկրորդ, Էջ 224–225.

относительно мягкая позиция. Для них Культурная Армения была выше всего. Нескрываемая защита уклада и внутренней политики Советской Армении вытекала из этого осознания. Это касалось и включения в литературу политически значимых элементов, которые, по мнению авторов, были реалистичными, поскольку в Советской Армении важно было признать факт существования Армении как таковой³³.

Что касается взаимной непримиримости между Арменией и «Дашнакцутюн», то отметим, что она сохранялась и после Второй мировой войны, но приобрела новые, несколько более цивилизованные формы. Со временем эта борьба закрепились как оправданное направление для сохранения армянской идентичности. Нельзя игнорировать тот факт, что структуры «Дашнакцутюн» (и почему только ее) в разных уголках мира стали надежными крепостями армянской идентичности, добившись неоспоримых успехов в литературно-культурной сфере. Их разветвленные образовательные и культурные учреждения получили богатое национальное содержание как в Соединенных Штатах, так и на Ближнем Востоке, а также в других армянонаселенных регионах.

Политические и культурные столкновения между Диаспорой и Родиной носили системный характер и, по сути, отражали противоречия

³³ В 1924 году созданный в Париже, но недолго просуществовавший Закавказский союз призвал признать Советскую Армению родиной армянства и отбросить разногласия. Через год по вопросу отношения к Армении в связи с пятилетием ее советизации между политическими группировками разгорелся спор, вызванный резким заявлением Ав. Агароняна. Против него, под руководством А. Чопаняна, выступили Ал. Ширванзаде, Т. Камсаракан, Л. Башальян, Р. Орбелян, В. Малезян, Г. Пушман и другие, опубликовав знаменитый «Богок» («Протест») (см.: «Աշխարհ», Փարիզ, 1926, փետրվար 12). Среди интеллигенции все еще преобладал наивный оптимизм по поводу того, что в составе Союза Армению ждет блестящее будущее, что является «восхитительной и согревающей сердце истиной для всех нас». Непосредственными жертвами этого оптимизма стали наиболее воодушевленные деятели, такие как З. Есяян и В. Тотовенц.

Этот оптимизм, возможно, был оправдан во время Великой Отечественной войны, когда проявилась безграничная преданность делу защиты Армении. Армяне диаспоры на народные средства заказали две танковые колонны «Сасунци Давид» на оборонных заводах в тылу России, показав исключительный пример. Третья танковая колонна должна была называться «Ованес Баграмян», но победный конец войны прервал эту инициативу. В борьбе, в особенности во французском Сопротивлении, отличились армянские писатели ЛАС и Сема, павшие героической смертью. Национальным героем Франции стал лирический поэт Мисак Манушян, расстрелянный немцами в Венсенском лесу.

между армяноцентричным и арменицентричным подходами. Ностальгический поиск утраченной Исторической Армении, защита Культурной Армении разделяли реальность и мечту. В диаспоральной культуре и литературе армяноцентричные подходы оказались предпочтительнее «арменицентричного» пути.

Заметно, что в Диаспоре больше ищут утраченную Армению, признаки духовной родины. Современная материальная страна остается самостоятельным фактом, но, похоже, в художественном повествовании такие его составляющие, как история, геноцид, поиски идентичности и памяти, занимают область реальной истины сегодняшнего дня.

Речь идет также о самом мучительном вопросе в национально-идеологическом восприятии литературы – связях Родина-Диаспора, признании единого русла двух несогласованных порой противоположных потоков. Можно сказать, что здесь мы имеем дело с, пожалуй, самой характерной, насыщенной политическими смыслами сверхзадачей: столкновением интересов, взглядов, принципов, отчуждения вплоть до конфронтации (Акоп Ошакан, Амастех, Арам Айказ, Шаварш Нардуни, Мушег Ишхан, в некоторой степени – Костан Зариан, Вазген Шушанян и другие).

Армения – «живая» (Ов. Туманян) или «современная» (В. Текеян), – будучи реальной, остаётся устойчивым понятием, однако в литературе армянской Диаспоры она не получила соответствующего пространства, свидетельства о существовании. Примечательна в этой связи новая грань в восприятии двадцатилетнего В. Шушаняна, в центральной, узловых роли видевшего литературу, которую он объявил самой мощной связью, объединяющей общины и народ в самой Армении.

Арменицентричный художественный взгляд кажется производным, слабо выраженным, в ряде случаев политически ангажированным. С точки зрения армян Диаспоры он, конечно, был здоровым идейным убежищем, надежной опорой, но он не служил конечным пунктом назначения для западноармянского художника. Тот осознавал: необходимо вновь обрести родину, чтобы не удаляться из национальной сферы во всепоглощающем мире. В то же время сама Армения нередко хотела избавиться от «западноармянского обоза», видя в нем некую «обузу».

Западноармянский писатель на пути такого возвращения на родину может утратить языковую целостность, культурные традиции, то есть

видовую самобытность. Пожалуй, все это переросло в неопределенную тревогу. Герои и авторы литературы армянской Диаспоры часто оказывались в тупике, неспособные вырваться из ограничений своей раз и навсегда данной среды. Армяноцентричность – еще не выход, перспектива жизни «по-армянски» туманна: американский армянин находится на пути к тому, чтобы стать американцем, то же самое касается французских, аргентинских армян и так далее.

Вопрос об армиецентричности неоднократно поднимался в литературе Диаспоры и Армении, но остался недостаточно проработанным. Он долгое время и в обеих средах (а это немаловажное обстоятельство) как будто старательно обходил, возможно из-за осознания острых углов и невозможности преодолеть национально-политические разногласия.

Попытки глубокого осмысления реальной Армении особенно удались в середине XX века ливанским поэтам Андранику Царукяну и Мушегу Ишхану. После Второй мировой войны они стремились к объективному восприятию входившей в состав Советской империи Армении, отделяя от нее ореол победы в войне и обязательное эмоциональное восприятие Родины, которое стало препятствием еще в 20–40-х годах.

А. Царукян написал нашумевшую поэму «Письмо в Ереван» в конце Второй мировой войны, в ответ на печально известное стихотворение «Мы не забыли» советско-армянского правоверного певца Геворга Абова. Царукян защищал право армянской Диаспоры на существование и призывал официальный Ереван к новой политике объединения народа. Прислушались ли к этому увещеванию на родине? Внешне да, но на самом деле курсы «солидарности» для репатриантов решили провести «в холодке» Страны Советов. Репатриация стала напастью, глубоким разочарованием, и углубила разлад между двумя частями армянства.

Более сдержан, можно сказать, более «сух» по отношению к стране Армении поэт Мушег Ишхан, который дает в своей поэме «Армения» ставшему поэтическим «я» лирическому герою право обратиться к совету страны с искренним сомнением:

*Что же ты в самом деле? Где ты?
Дух бродячий иль сущность, чьи корни густы?
Сказка старая, песни фрагмент?
Или яркий мираж пред моими глазами?*

*В этой или иной жизни Родина мне?
Бледный образ или благовонный пергамент?
Славы мучеников обернешься венцом?
Алым флагом идеи плеснешь с высоты?
Золотые мечты? Серозем?
Что же ты в самом деле? Где ты?³⁴*

Ответ кроется в самих вопросах. Певец готов прильнуть к «золотым мечтам», яркому миру перед глазами, то есть к культурной, в терьяновском звучании – «Духовной Армении» вместо победившей реальной страны с ее «алым флагом идеи».

В глубине художественного и одновременно исторического свидетельства ливано-армянского певца тлеет боль: восприятие Армении не претерпевает изменений, историческая земля до сих пор не превратилась в «родину этой жизни», обладающую реальным дыханием. В наши дни круг вопросов остается тем же, а ответы на них – отрывочными. Давайте также не будем забывать – это в том случае, когда независимость была давней, почти «ручной» мечтой диаспоры.

Следует отметить, что в рамках полярных подходов – армяноцентричного и армениоцентричного – за годы выработались действительно разные направления и системы оценки в двух ветвях национальной литературы, всё больше удаляя их от традиционного опыта взаимопроникновения, углубляя разделение между восточными и западными армянами, а иногда приводя и к нетерпимости литературных позиций. Карлен Даллакян пробует дать этому примечательное психологическое объяснение: «Это разделение стало более ощутимым по мере формирования Диаспоры. Как будто между этими двумя восприятиями возникла невидимая психологическая преграда, едва различимая невооруженным глазом»³⁵.

Замечание, возможно, точное, но действительно ли эта преграда малозаметна, как подчеркивает ученый? Напротив. Глубинное понимание западноармянских литературных вопросов стало пробным камнем для восточных армян, которые стремились представить западноармянскую литературу производной, второстепенной по отношению к худо-

³⁴ Մուշեղ Իշխան, Հայաստան: Թեիրան, «Ալիք» տպ., 1961, էջ 7.

³⁵ Կարլեն Դալլաքյան, Ակնարկներ սփյուռքահայ հասարակական մտքի պատմության, էջ 360.

жественным и идеологическим пластам, исходящим из Армении. Это было своего рода невольное поведение «старшего брата», неприемлемое со всех сторон, отягощенное ненужной психологической проблематикой.

Но было и худшее: утрата западноармянской идентичности в условиях репатриации. Можно указать множество примеров горького пути ассимиляции западных армян в восточноармянскую среду с резкими изменениями в письменности, речи и мышлении. Если оно встречало хоть и слабое сопротивление среди простого народа, что прямым путем вело к отрезвлению, то что можно сказать о западноармянских писателях, у которых способность к восприятию была более глубокой, близкой к трагической. Практически не было писателя, который не испытал бы до дна мучительную боль утраты, как Гурген Маари, Ваграм Алазан, Вагаршак Норенц, Ваграм Папазян, Ваган Тотовенц, Лер Камсар, Забел Есяян, Абраам Аликян, Перч Зейтунцян, Андраник Терзян и другие.

С горечью отметим, что были, конечно, и другие, кто легким движением жертвовал этой идентичностью ради советских лавров. Громко и даже с усилием они пытались заглушить в себе последние «остатки» западноармянской идентичности и памяти – язык, особенности мышления, традиционное письмо.

Но даже здесь сработал неписанный закон отрицания отрицания, когда все поколения западных армян, вынуждены были пройти через «восторги» восточноармянской ассимиляции. В случае одного только Авраама Аликяна этот честный и бунтарский порыв отрицания можно условно назвать знаменательным явлением неожиданного возврата к истокам.

Между тем, восточные армяне, даже оказавшись в западноармянской среде, сохраняли своё языковое своеобразие: Арут Костандян во Франции, Рубен Дарбинян в США, Егише Айвазян в Турции. Этот список можно продолжить. Вывод не является обвинением: безусловно, можно оправдать такой импульс «самозащиты» в области языка. В противном случае необходимо подчеркнуть нетерпимость восточноармянской среды, проявляющуюся сначала как увещание, а затем как метод психологической изоляции и притеснения. Признавая тот факт, что «Западная Армения находится в периоде болезненных спазмов», А. Аликян возлагает дозу «культурной» вины на национально-политические партии,

когда саркастически объявляет об узле, принесенном днями независимости. «Наши западноармянские партии, остававшиеся таковыми на протяжении как минимум семи десятилетий, за считанные дни стали почти восточноармянскими»³⁶, – но этого недостаточно. Он предчувствовал, что в случае необходимости они смогут и «орфографически абегианизироваться»³⁷, не имея смелости противостоять разделению, произведенному известной реформой орфографии 1922 года.

Подтвердим еще одну горькую истину. В глазах большей части армянской интеллигенции Диаспоры утрачено то романтическое видение, которое хранило поколения. На смену ему пришел реализм. Однако путь возвращения на родину и консолидации остается обещанием сохранения ценностей западноармянской культуры. В какой-то степени метрополия выступает в роли «наблюдателя». В шагах навстречу сверхзадаче западных армян, их литературно-культурному миру ощущается медлительность.

И наконец самое печальное заключение: сегодня мы являемся свидетелями великолепного заката богатого культурного мира западных армян. А для независимого армянского государства, как и для значительной части его интеллигенции, предотвращение подобных процессов не является ни стратегической задачей, ни велением долга и совести.

Армянская литература диаспоры является последним откликом западноармянского литературного мира с его богатым художественным наследием: взлетами, тревогами, логикой литературных движений, развития и спада, подводящими итоги вопросами и окончательными характеристиками.

д) Иноязычная литература: фундаментальные проблемы

Указанные нами литературные движения и особенности касались армяноязычной продукции Диаспоры. Однако существует и вторая ветвь – иноязычная литература, переход к которой для многих авторов становится естественным явлением. Они получают в Диаспоре высшее образование на чужом языке и выражаются на этом языке. «Чужой» для нас

³⁶ Արրահամ Ալիբյան, Հանդիպակց ափեր / հոդվածներ, էսսեներ, հարցազրույցներ: Եր., Սարգիս Խաչենց – Փրինթինգ, 2009, էջ 321.

³⁷ Там же , էջ 322.

язык становится для них «родным». Тем не менее сознание истории, прошлого и судьбы народа пробуждает в них чувство гордости, а также целый комплекс обязательств, обремененных комплексами, но и раскрывает душевный мир.

Иноязычная литература поначалу, возможно, незаметно, но в наше время всё более очевидно отдаляет писателя от осознания культурного наследия. Существует общее беспокойство по поводу этого явления, что в целом свойственно переживающим комплекс малочисленного народа обществам, две трети которых проживают за пределами своей родины.

Признание национальных «границ» в художественной литературе всегда начинается с идентификации языка. Не секрет, что в настоящее время происхождение писателя становится предметом пересмотра границ литературного наследия и предпосылкой новых дискуссий. Один из таких подходов подразумевает, что если автор – армянин, но пишет на чужом языке, то он принадлежит армянской литературе – спорные вопросы закрываются по желанию личности. В самом деле? Получается, что решающим становится мнение самих писателей, комментарии критиков-блестителей литературных национальных границ зачастую звучат субъективно: для них иноязычная литература становится обогащающим элементом национальной литературы.

В национальных литературах фактически сформировался второй языковой «фронт» – сравнительно небольшой «плацдарм» иноязычной литературы, который с годами приобретает вес и результаты. Такие проблемы, как будто, не стоят перед китайскоязычной, испаноязычной, англоязычной, русскоязычной и иными литературами, часть представителей которых, формирующих «лицо» этих литератур, реализуется в пространстве «иностранной» литературы на «иностранном» языке.

Объем иноязычной литературы растет и по причине уже родового, национального художественного мышления: гордость, вызванная владением материалом, часто не позволяет нам выделить такие произведения из целостного литературного процесса. Получается, что у иноязычной литературы, особенно в случае включения национального материала, есть две «питательные среды», особенно если охватывает национальную проблематику.

Иноязычная литература – это истории, тесно связанные с «материнской» культурой, хотя внешне они и не кажутся полностью «своими»,

но это явление обращается к фундаментальным вопросам национальной идентификации. Этим следует объяснить тот факт, что многие писатели испытывают неприкрытый интерес к судьбоносным ударам, выпавшими на долю их народа, к коллективному, обостренному восприятию биографии своего поколения и поколения отцов, что находит отражение в сюжетах их произведений.

Армянский литературовед из Диаспоры, редактор Ошин Кешишян (США) точно оценил основной круг творческого материала в произведениях писателей армянской диаспоры, пишущих на иностранных языках в программно-познавательной статье «Отражение геноцида в произведениях англоязычных американо-армянских прозаиков», где формулировки: «...в общих чертах представляются следующим образом:

- опыт армян во время геноцида,
- опыт сирот в Америке,
- осознание своей оторванности от корней,
- армянин, ищущий своё место в американском обществе,
- армянин, вносящий вклад в американскую культуру,
- второе и третье поколение в поисках самопознания»³⁸.

Первая и последняя из этих формулировок касаются области памяти, граничащей с публицистикой и эссеистикой, что, несомненно, отделяет их от художественных задач литературы.

Хорошо это или плохо, но в произведениях на иностранных языках авторы еще раз обращаются к армяноцентричному пути Диаспоры, основанному на сочетании мотивов Тоски и Отступления, но уже более сдержанному, динамичному, осмысленному по-новому в свете полученных уроков, больше напоминающему «взгляд со стороны», что, отметим, усиливает художественную палитру, поскольку аналитические поиски преобладают над эмоциональной составляющей. Особенно это характерно для прозы. Если в поэзии эмоциональность очевидна (на армянском или иностранном языке), то в прозе на иностранных языках возвращение символов проходит по пути познания. Авторы уже не участники резни и изгнания; их слова выверены, и они раскрывают историю в спокойной повествовательной манере, поскольку также осознают специфику реакции иностранных читателей, по собственному и чужому опыту знают,

³⁸ «Նոր օր», Lnu Անգլիկոս, 2005, հունիս 18, շաբաթ.

как завоевать глубокое признание аудитории. Нельзя упускать из виду, что часть писателей, пишущих на иностранных языках, сознательно избегала возможных «узких», пусть даже национальных вопросов, открывая пространство для новых нравственных и гуманистических вопросов, принесённых новой средой.

Подчеркнем, что иноязычные писатели Диаспоры, независимо от яркости их таланта или художественных достоинств того или иного их произведения, играют объективную и значимую роль. Их творчество, хотя и не является частью армянской литературы, выражает как минимум три важных аспекта национальных художественных задач:

1. Лучшие из них (Майкл Арлен Старший, Уильям Сароян, Левон Завен Сюрмелян, из относительно новых – Диана Тер-Ованесян, Питер Сурьян, Питер Балакян, Нэнси Григорян и другие) освещают отдельные аспекты исторической судьбы армян в контексте мировой литературы, то есть укрепляют важные элементы национального нравственного облика, усвоенные ими инстинктивно от родителей и старших поколений. Они привлекают внешнее внимание к армянскому народу примерами глубокого сочувствия и искренней любви. Одним из важных шагов иноязычной литературы, особенно в американской среде, является попытка авторов армянского происхождения представить миру уникальность нравственно-психологического типа армянина через соположение прошлого и настоящего.
2. Иноязычная литература становится «спасительным мостом» для армян диаспоры, стоящих на нем в растерянности, отходящих от родины и армянского языка. Это своеобразное познавательное приглашение к пробуждению души, к попытке возвращения к национальным корням, к познанию своего внутреннего «я». Причём если не через язык, то хотя бы через познавательный интерес, через чтение, которое помогает осознать и сохранить национальную идентичность, оттягивая отныне выглядящую естественной возможность ассимиляции. Это относится и к самим писателям, которые также находятся на этом мосту, то есть невольно идут по пути отдаления.
3. Художественное исследование тревоги как философская задача обрело целостный облик лишь у немногих. В национальной

литературе эту линию развивали Ропер Аттеджян, Акоп Карапенц, в определённой степени – Мовсес Пчакчян. Однако в иноязычной литературе этот аспект приобретает жизненно важное значение, поскольку тревоги армянства вплетаются в глобальный контекст и становятся выражением тревог человека и общества во времени, голосом, который отличим в многоголосье литературы.

Это в особенности относится из иноязычных авторов к Левону Завену Сюрмеляну, Анри Труайя и Ваге Кача. У Л.-З. Сюрмеляна тревога сопряжена с психическими комплексами, порождаемыми физическим состоянием личности, в то время как А. Труайя и В. Кача исследуют узлы предельных, связанных с жизнью и смертью ощущений героев.

Процесс диаспоризации является одной из ключевых тем иноязычной литературы. Причём иноязычная литература выступает объективным свидетельством этой диаспоризации, то есть «отчуждённости», когда писателей привлекают не только чужой язык, но и идеи, сфера литературных интересов. Иноязычные писатели обречены на осознание неразрывной связи языка и истории. Сдвигается центр тяжести литературы: лишившись родного языка, авторы упорно продолжают защищать и сохранять национальную историю. Но эта борьба бесполезна и неравна в пространственном плане. Фундаментальные вопросы разрешает время: сложнее всего – отрыв от языка, а удаление от национальной «колыбели», то есть истории, – вопрос одного-двух поколений. Интерес просто угаснет, вот и все.

Усвоение нового языка неизбежно требует освоения новой истории. Перед нашими глазами удивительный переходный период: язык, который служит дверью к истории народа, вынуждает менять и сами двери, поскольку, пройдя через эту «дверь», язык становится также и историей. Армянский литературный язык вновь обретает родную историю, а иноязычные писатели армянского происхождения уже невольно стучатся в двери чужой истории.

В обоих случаях знаменатель остается тем же: язык перерастает в историю, но по-разному.

Среди фундаментальных творческих проблем иноязычной литературы внимание привлекает не только вопрос языка. Существуют концеп-

туальные элементы, многие из которых так или иначе выдвигаются на исследовательскую повестку и требуют научных, а не эмоциональных ответов. Мы бы хотели выделить среди идею осознания родины, обращения к которой далеко не так однозначны, как может показаться на первый взгляд. Отражение родины в иноязычной литературе не однородно, можно даже сказать – трансформировано. Здесь акцент переносится на непрерывные поиски старой страны, что эквивалентно идее целостного восприятия Родины.

Осознание двухуровневой конструкции концепции родины чуждо восприятию иностранного читателя, который не может уловить тонкие переходы к новой Армении. Независимая государственность Армении воспринимается как данность, не подлежащая обсуждению. В то же время в старых и новых иноязычных произведениях «старая страна» зачастую более ощутима, чем сегодняшняя Армения. И даже если о последней упоминают, то мимоходом, как о второстепенном обстоятельстве (У. Сароян, Л.-З. Сюрмелян). Это явление напрямую связано с фактом геноцида и таким нескрываемым интересом к вопросу, когда писатели берутся задавать вопросы и получать ответы о том, где же та Армения. Отметим также, что в их поисках термин «Культурная Армения» либо произведен, либо отсутствует вовсе.

Проблема иноязычных писателей в сфере генезиса. Они стремятся к национальным истокам через познание своего «я», что, с одной стороны, требует детального психологического анализа внутреннего мира главного героя, а с другой – предпочтения модели «семейной среды», особенно характерной для романов. Во многих случаях семейно-психологическая основа приходит на смену всестороннему, предметно-познавательному раскрытию среды, где усилия по представлению географически широкого контекста уступают место эпизодически-мимолетным действиям или их последующим оценкам. Нельзя игнорировать также преобладание национально-исторического, фактографическо-документального начала в крупных прозаических произведениях, а также часто доминирование публицистики над художественным развитием, что напрямую приводит к плохо скрытой пропаганде, главным адресатом которой, согласно замыслу иноязычных писателей, прежде всего является зарубежный читатель. Семейный нарратив становится «локальной» основой для

разветвления сюжета, зачастую делая план действий и идей односторонним, открывая пространство взаимоотношений окружающей среды и персонажей для проникновения стереотипов и схем.

Это явление представляет собой разновидность автобиографического повествования, распространённый пример его типологической поляризации. Таким образом выстроены романские литературные ценности в творчестве Питера Наджаряна, Питера Балакяна, Нэнси Григорян, Акопа Хачикяна и других. Семейное повествование имеет поколенческую особенность и обладает потенциалом описания национального коллективного характера. Вероятно, это связано с тем, что фактор защиты семьи на протяжении веков имел общенациональное значение. В период геноцида и депортации – особенно. Спасение семьи заменило идею национального спасения.

Отметим, что сходные черты наблюдаются и в мире армяноязычной литературы диаспоры.

Заключение

Сегодня с трудом, но с заметной силой восстанавливается многогранный, стремящийся к целостности образ армянской литературы, особенно новейшего периода, хотя пропорциональность разных ее направлений не сохраняется.

Литература армянской Диаспоры, в армянской реальности долгое время с различными мотивировками воспринимавшаяся отчужденно, часто несправедливо отеснявшаяся на периферию, законная наследница большого западноармянского «хозяйства» ныне путем полноценного признания в Армении стремится вернуть отобранное у нее право на диалог. Это сложно? Безусловно. На другой стороне хватает скептиков и тех, кто занимает резко отрицательную позицию в отношении созданных литературных ценностей.

Литература армянской Диаспоры на всём своём пути продолжала искать человека, истину, смысл справедливости и любви, то есть служила высокой миссии литературы в рамках своих возможностей.

Ее основным материалом стала диаспоризация армян, отчуждение человека, самоизоляция от многоголосой повседневной жизни на различ-

ных мировых меридианах. Миссия пережить и воплотить в литературе процесс отчуждения интересует как армяноязычных, так и иноязычных авторов. Границы примирения и непримиримости с чужбиной формируют контуры диаспоризации.

А то, что создано в диаспоре, нуждается в защите и признании в первую очередь в самой Армении.

Перед историей литературы встают новые задачи: прежде всего определение границ художественного исследования масштабов и развития диаспоризации, а также художественное рассмотрение сопротивления национального в ее рамках, что предполагает сопоставление различных сред и этапов, исследование возможностей развития национальной литературы вне ее почвы. Поляризация диаспоризации, как ни странно, содержит как положительные, так и отрицательные факторы, первый из которых – это значительно более быстрые связи с мировыми литературными процессами, второй – удаление от некогда питавшего источника армянских сюжетов, среды, а порой и психологии, что приводит на новые границы отчуждения, к полному разрыву с традицией.

Потребность в осмыслении литературы диаспоры как закономерного явления становится особенно настоящей сегодня, когда мы подводим итоги новейшего этапа национальной литературы, обращаясь к западноармянскому художественному мышлению, с его непропорциональным, скачкообразным, а порой и кажущимся неестественным развитием.

Время и читатель определяют направления качественного развития армянской литературы, то, что было накоплено армянской художественной мыслью вчера, и то, что становится надёжным вкладом в мировую литературную сокровищницу. Этим обусловлена прямая заинтересованность в признании армянской литературы Диаспоры.

АРМЯНСКИЙ ТРАВЕЛОГ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Лилит Меликсетян

к.ф.н., Российско-Армянского университет

Кажется, виновником создания первого армянского травелога был Ной. И хотя сам он был занят созреванием виноградной лозы и семейными дразгами, записи о его путешествии к Арарату, тем не менее, сохранились. Мы вчуже гордимся этими записями араратских гостей, как дорогие четки, перебираем имена знаменитых писателей и путешественников, оставивших нам описание нашей же страны: вот она какая, оказывается, по Ксенофону, Марко Поло или Рокуэллу Кенту...

Этот интерес к внешнему, стороннему, но не равнодушному взгляду, оценке выдает неизжитую детскость древней нации: мы именно по-детски радуемся, если поняли, почувствовали и оценили по достоинству то, что нам дорого, что делает нас – нами.

Как известно, в русской литературе корпус так или иначе связанных с Арменией текстов насчитывает сотни разномастных и разновеликих произведений и имен. Очевидно, что даже простое их перечисление заняло бы больше времени, чем в состоянии выдержать любая, даже самая терпеливая читательская аудитория. Поэтому опустим упоминания Армении в русских летописях (начиная с «Повести временных лет», Симеоновской летописи, Послания российского духовенства углицкому князю Дмитрию Юрьевичу от 1447 года и т.д., и т.п.) и агиографии («(в том числе в «Повести о житии и храбрости благоверного великого князя Александра Ярославича» (Невского)) и т.д., и т.п.

Армения давно и прочно вписана в «русское культурное воображение». Но открытие Армении именно как пространства напрямую восходит к жанру травелога – связанной с Арменией путевой прозой, родона-

чальником которой, как и много другого в русской литературе, стал Александр Сергеевич Пушкин. Именно небольшой пушкинский травелог «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» стал пусть не первым, но прецедентным текстом об Армении.

Разумеется, творчество А.С. Пушкина вот уже второе столетие изучается во всем мире со всей тщательностью и любовью, но, по определению А. Долинина, это «самое недооцененное и малоизученное сочинение Пушкина» [7, с. 7]. И в чем-то – самое парадоксальное.

Вспомним, что сразу после начала русско-турецкой войны 1828 года А.С. Пушкин просится на фронт, но получает отказ: в армии «все места заняты». Примечательно, что практически в эти же дни, 18 апреля, он с друзьями обсуждает план поездки в Париж и Лондон и обращается за разрешением. Снова отказ. Но поездка ему жизненно необходима, и он добывает несколько сомнительную подорожную «на проезд от Петербурга до Тифлиса и обратно», подписанную санкт-петербургским почт-директором К. Я. Булгаковым, минуя Третье отделение и нарушая при этом установленный порядок¹. Фактически, это была попытка бегства.

Куда же хотел «сбежать» Пушкин?

Как известно, А.С. Пушкин, являя собой пример и высочайшее воплощение «всемирной отзывчивости русской души», всю жизнь прожил в Российской империи: ему было отказано в выезде, и его единственным большим путешествием стало путешествие не *за* границу, а *на* границу, поскольку путешествие в Арзрум происходило в составе российской армии в ходе русско-турецкой войны, и *граница империи – как горизонт – сдвигалась параллельно с попытками поэта заглянуть за нее*.

Парадоксальность этого сюжета еще и в том, что, во-первых, до русско-турецкой войны Арзрум, как и вся территория Западной Армении, находился под игом Османской империи и, строго говоря, пушкинский текст должны были бы считаться текстом о турках-османах, но Александр Сергеевич внятно называет вещи своими именами, говоря о «завоеванных пустынях Армении» и цитируя Горация (..и армянская земля, друг Вальгий, не круглый год покрыта неподвижным льдом) [11, с. 458].

Еще один нюанс: сразу после отъезда поэта Арзрум был сдан, так что фактически этот город был заграничным *до* и *после* путешествия

¹ Подробнее см. об этом [6].

Пушкина, но не во время самого путешествия: «Долго вел я потом жизнь кочующую, скитаясь то по югу, то по северу, и никогда еще не вырывался из пределов необъятной России. Я весело въехал в заветную реку, и добрый конь вынес меня на турецкий берег. Но этот берег был уже завоеван: я все еще находился в России» [11, с. 454].

И все же земли, на которых он тогда побывал, были ему внове, и описывая их, Александр Сергеевич обозначает те мотивы и штрихи, вокруг которых или в оглядке на которые будет так или иначе выстраиваться образ Армении в русской литературе и сама тема путешествия поэта и/или прозаика в Армению. Так, первый же пушкинский эпитет в адрес Армении – «древняя»: «Я стал подыматься на Безобдал, гору, отделяющую Грузию от древней Армении» [11, с. 450]. Эпитет этот будет повторяться практически во всех посвященных Армении текстах русских (и не только русских) поэтов и писателей, и связан скорее не с пушкинским травелогом, но с историческими реалиями, но все же он задает традицию восприятия Армении в русском культурном воображении.

Еще один тематический штрих, объединяющий визуальное восприятие с психоэмоциональной реакцией – Арарат. Читаем у Пушкина: «Казачи разбудили меня на заре. Первою моею мыслию было: не лежу ли я в лихорадке. Но почувствовал, что слава богу бодр, здоров; не было следа не только болезни, но и усталости. Я вышел из палатки на свежий утренний воздух. Солнце всходило. На ясном небе белела снеговая, двуглавая гора. “Что за гора?” – спросил я, потягиваясь, и услышал в ответ: “Это Арарат”. Как сильно действие звуков! Жадно глядел я на библейскую гору, видел ковчег, причаливший к ее вершине с надеждой обновления и жизни – и врана, и голубицу, излетающих, символы казни и примирения...» [11, с. 453].

Существует парадоксальная перекличка между этим фрагментом и цитатой из текста другого Александра Сергеевича: 4 февраля 1819 года схожими впечатлениями от Арарата делился А.С. Грибоедов в письме С. Бегичеву: «...двухолмный Арарат, в семидесяти верстах от того места, где в первый раз является таким величественным. Еще накануне синелись верхи его. Кроме воспоминаний, которые трепетом наполняют душу всякого, кто благоговеет перед священными преданиями, один вид этой древней горы сражает неизъяснимым удивлением» [4]. Очевидно,

что личная переписка и опубликованный травелог – существенно разные тексты, да и Пушкин не мог знать и читать впечатлений Грибоедова о библейской горе, но как же пройти мимо такой переклички впечатлений и встреч: в Армении Пушкин увидел не только Арарат, но и гроб своего трагически погибшего друга и тезки. И Арарат для него еще и «образ пронзительного лирического звучания, смутно зовущий, иномирный [13, с. 337].

Однако еще один парадокс этого текста в том, что Пушкина ввели в заблуждение: из Гюмри Арарат увидеть невозможно, он видел еще одну двуглавую гору – Арагац. То ли казаки были не лучшими знатоками армянской географии, то ли поэт услышал то, что хотел услышать. Но, как известно, «тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман». И Арарат отныне будет ключевым образом практически во всех посвященных Армении текстах русской литературы.

Не менее важными штрихами будут отмеченные Пушкиным и повторяемые вслед за ним слова о *гостеприимстве, трудной исторической судьбе, религиозной принадлежности и храбрости армян*. Так, встреченный им в деревне под Карсом армянский юноша Артемий проявляет и гостеприимство, и храбрость, демонстрирует знание языков и даже умудряется оказаться в Арзруме раньше Пушкина: «Раевский поехал в город – я отправился с ним; мы въехали в город, представлявший удивительную картину. Турки с плоских кровель своих угрюмо смотрели на нас. Армяне шумно толпились в тесных улицах. Их мальчишки бежали перед нашими лошадьми, крестясь и повторяя: “Християн! Християн!..” Мы подъехали к крепости, куда входила наша артиллерия; с крайним изумлением встретил я тут моего Артемия, уже разъезжающего по городу, несмотря на строгое предписание никому из лагеря не отлучаться без особенного позволения» [11, с. 468].

В этой связи, пожалуй, стоит упомянуть еще одну часто цитируемую пушкинскую сентенцию об армянах из поэмы «Тазит»: «Ты трус, ты раб, ты армянин!». Казалось бы, она перечеркивает все сказанное нами ранее. Но тут, как говорится, черт в деталях, а бог в подробностях. Позволю себе напомнить содержание этой незаконченной поэмы: действие разворачивается в чеченском ауле вокруг трагического конфликта между приверженцем местных традиций Гасубом и его мечтательным и

человечным сыном Тазитом. Тазит трижды жестоко разочаровал своего отца: во-первых, он не ограбил и не убил ехавшего в одиночестве тифлисского купца-армянина, во-вторых, не поймал и не притащил на аркане бежавшего из их дома раба, и, наконец, в-третьих, не смог отомстить убийце брата, потому что тот был «один, изранен, безоружен». Именно из-за этих преступлений отец проклинает и изгоняет сына, забывшего «долг крови»:

*Поди ты прочь – ты мне не сын,
Ты не чеченец – ты старуха,
Ты трус, ты раб, ты армянин!*

Быть армянином в данном контексте значит быть человеком иной веры и ценностей, человеком, не способным убивать и грабить беспомощных и незащитных, так что такое «ругательство» нужно еще заслужить.

Однако «Путешествие в Арзрум» обернулось своего рода разочарованием для современников поэта: читатели и критики упрекали автора в невнимании к этнографическим картинам и описаниям, в той самой свободе и личностной окрашенности изложения, которая так привычна в художественном нарративе и смущает в документальном. Справедливости ради согласимся, что Пушкина действительно не особо интересовало культурно-историческое наследие армян или других встреченных им в пути народов. В центре внимания – само путешествие, дорога, возможность быть в гуще событий и, повторюсь, за границей. Это стремление хотя бы вербально «расширить» пространство или разомкнуть его проявляется и в структуре «Путешествия в Арзрум», напечатанного через пару лет после самого путешествия и открывающегося ответом французской газете, написавшей об участии Пушкина в военных действиях, и в латинской поэзии, облагораживающей само путешествие как в чем-то повторяющее Горация.

В целом, пушкинская Армения – древняя, под сенью библейского Арарата и одновременно под гнетом турок, с предприимчивыми и гостеприимными жителями, занятыми торговлей или крестьянским трудом. Несколько скупых описаний жилищ, кухни, пейзажных зарисовок – вот и все. И все же значение этого текста именно как первого армянского травелога в русской литературе трудно переоценить, и концептуальные образы восприятия Армении были заданы именно им.

Хотя в XIX веке других художественно значимых армянских травелогов в русской литературе не появилось, со сменой столетия сменилось и восприятие Армении. Заданные Пушкиным в «Путешествии в Арзрум» темы стали классическими. Но XX век добавил к ним еще несколько штрихов: Геноцид армян, свидетелем которого стали и русские писатели и поэты (в частности, С.Городецкий), «открытие» армянской истории и литературы во многом благодаря брюсовской антологии и публичным лекциям самого В.Я.Брюсова, возрастающий интерес к армянской письменности, культуре и архитектуре.

Будем ли мы говорить о Юрии Алексеевиче Веселовском, о работе В.Я. Брюсова и привлеченном им круге поэтов Серебряного века, создавших антологию «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней», обратимся ли мы к творчеству самого Брюсова, его статье «Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков» и оригинальным стихотворениям об Армении и армянах, вспомним ли стихи и прозу Анны Ахматовой, Андрея Белого, Сергея Городецкого, произведения Марии Петровых, Арсения Тарковского, Павла Антокольского, Веры Звягинцевой, Николая Тихонова, Сергея Шервинского, Михаила Дудина, Бориса Чичибабина и многих-многих других – во всех этих текстах – безусловно, оригинальных, значимых, заслуживающих отдельного исследования и разговора – будут снова и снова повторяться мотивы и темы, заданные пушкинским травелогом.

Но самые пронзительные и значимые армянские травелоги напишут те писатели, которые – вслед за солнцем русской поэзии – искали в Армении свободы и возможности выйти за душащие рамки.

Разумеется, армянские травелоги в русской литературе писались и с другой интенцией: как вполне соцреалистическое «Путешествие по Советской Армении» Мариетты Шагинян, так и путевые очерки Катаева, Паустовского, Антокольского, Эренбурга, Волынского, Евтушенко, Льва Славина и многих, многих других. Талантливо написанные, в меру комплиментарные, они, однако, не заняли важного и определяющего места ни в творчестве своих авторов, ни – тем более – в русском литературном ландшафте.

Возможно, потому, что есть в путевой прозе обязывающая описательность, некая заданность места, текста и сопутствующих эмоций.

Путешествующий писатель – заложник жанра, он обречен на травелог, а любая навязанность такого рода вызывает, кажется, инстинктивный протест, желание если не вырваться из жанровой клетки, то хотя бы ее как-то раздвинуть.

Именно такие – раздвигающие пространство и время – произведения и сформировали и продолжают формировать армянский травелог в русской литературе. Речь, разумеется, об А. Белом с его очерком «Армения», О. Мандельштаме с циклом армянских стихов и очерком «Путешествие в Армению», В. Гроссмане с повестью «Добро вам!», А. Битове и его «Уроках Армении», Ю. Карабчиевском с повестью «Тоска по Армении» и др.

В этих произведениях тема Армении звучит наособицу, становится ключевой и важной для понимания всего творчества этих писателей. Не в последнюю очередь потому, что для них путешествие в Армению, *обращение к Армении – это в некотором роде еще и путешествие к Пушкину, соотнесение своей судьбы с образом поэта и художника, ищущего возможность заглянуть за горизонт и высвободиться из удушающих объятий государства и времени. Каждая из этих книг – исповедальное погружение в чужую культуру, страну и судьбу в попытке и надежде понять себя и свое место в собственной культуре, стране и судьбе.*

Наименее очевидна эта тема, пожалуй, в очерке А.Белого «Армения» (1928). Для вернувшегося из эмиграции в СССР А.Белого путешествие на Кавказ – своего рода прорыв из изоляции, «как пространственной, так и социальной» [14]. Если в Москве он эстетический и идеологический чужак, к тому же мало известный широкой и не очень образованной читательской аудитории страны советов, то в Грузии его чествуют как живого классика и знаменитого символиста. В Армении же Белого поражит сама страна. До такой степени, что вошедший в книгу «Ветер с Кавказа» очерк «Армения», написанный Белым по следам этого путешествия, настолько насыщен метафорами, гулкой звенящей звуко- и цветописью и ритмом, что постоянно срывается в верлибр, о чем в свое время написала Наталия Александровна Гончар – в числе прочего инициировавшая переиздание этого очерка в Армении и снабдившая его комментариями, примечаниями и блестящей сопроводительной статьей [15].

«Впаяны древности в почву; и камни природные – передряхлели скульптуру; и статуи, треснувши, в землю уйдя, поднимают кусты; не поймешь, что ты видишь: природу ль, культуру ль? Вдали голорозовый, жёлтобелясый и гранный хребетик сквозным колоритом приподнят пред Гекаркуником, Севан отделяющим; почвы, там храмами выперты; храмы – куски цельных скал: то развалины храмов Гегард, и ущелье Гарни там с развалинами Тиридатова времени, Марром откопанными (между прочим: откопана там голова греко-римского стиля, армянской Дианы, или – Анаит)...».

Даже по небольшому фрагменту можно увидеть увидеть те же ключевые элементы восприятия – древность, библейская страна, своеобразие пейзажа. Но бросается и совсем иное, по сравнению с пушкинским текстом, внимание к истории самой Армении, ее связи с античностью и взаимослиянности природного ландшафта и культурно-исторического: тут и храмы, и камни, христианство и античность – всё переплелось и проросло друг в друга.

Еще одно ключевое отличие – образы самих армян. Белый общается с представителями самых разных профессий и слоев, среди его собеседников как малоизвестные, обычные рабочие, чиновники и строители, так и архитектор Александр Таманян, поэт Егише Чаренц, композитор Романос Меликян и др. Однако главная фигура «в смысле общения с людьми» и в путешествии, и в повествовании Белого – Мартирос Сарьян: «Я видел Армению – два уже дня: но увидел впервые в полотнах Сарьяна...». Эти встречи и общение формируют в травелогe совсем другой образ армянина, куда как далекого от стереотипов 19 века. Именно Сарьян, с которым Белого связывало давнее, «досоветское» знакомство, показывает поэту свою страну, ее своеобразие, красоту и культуру².

Еще один концептуально важный мотив – язык. В травелогe Белого о нем говорится немного, но автор «Глоссолалии» не мог не насытить текст армянскими звуками, словами, названиями, что было так естественно с учетом интереса Белого к иконичности языка, созданию универсального языка для всего человечества.

Травелог Белого «Ветер с Кавказа» не стал самым известным и значимым его произведением не в последнюю очередь потому, что вскоре

² Подробнее см. [15].

был запрещен: в нем упоминались Мейерхольд, Тициан Табидзе и прочие нежелательные лица. Но очерк «Армения» был прочитан – внимательно и жадно – тем самым читателем, который напишет уже свою путевую прозу и целый стихотворный цикл «Армения». Речь, разумеется, об Осипе Эмильевиче Мандельштаме.

Обстоятельства его приезда, подозрительная «подорожная», все двести дней «в стране субботней» давно стали предметом пристального внимания литературоведов всего мира. О мандельштамовском армянском травелоге написано множество статей и монографий, и в этом смысле судьба его травелога в чем-то завиднее пушкинского. Но сам Мандельштам приехал в Армению именно вслед за Александром Сергеевичем, и даже за его стихами, к Армении никак не относящимися:

*Спой мне песню, как синица
Тихо за морем жила;
Спой мне песню, как девица
За водой поутру шла.*

И вдруг читаем у Мандельштама:

*И почему-то мне начало утро армянское сниться;
Думал – возьму посмотрю, как живет в Эривани синица...*

Но Армения не просто заморская страна, в которой живут синицы. Это именно концептуализированное путешествие, восходящее к основам историсофских взглядов О. Мандельштама.

Как отмечала Надежда Мандельштам, «Путешествие в Армению – не туристская прихоть, не случайность, а может быть, одна из самых глубоких струй мандельштамовского историсофского сознания. Он-то, разумеется, этого так не называл – для него это было бы слишком громко, и я сама поняла это через много лет после его смерти, роясь в записных книжках и дочитывая мысли и слова, которые мы не успели друг другу сказать. Традиция культуры для Мандельштама не прерывалась никогда: европейский мир и европейская мысль родились в Средиземноморье – там началась та история, в которой он жил, и та поэзия, в которой он существовал. Культуры Кавказа – Черноморья – та же книга, «по которой учились первые люди». Недаром в обращении к Ариосту он говорит: «В

одно широкое и братское лазорье сольем твою лазурь и наше черноморье». Для Мандельштама приезд в Армению был возвращением в родное лоно – туда, где все началось, к отцам, к истокам, к источнику. После долгого молчания стихи вернулись к нему в Армении и уже больше не покидали... В последний год жизни – в Воронеже – он снова вспоминал Армению, и у него были стихи про людей “с глазами, вдолбленными в череп”, которые лишились “холода тутовых ягод”... Эти стихи пропали. Но и так армянская тема пронизывает зрелый период его труда» [16].

Для Мандельштама Армения – страна книг, по которым учились первые люди, страна басенного христианства и глубинной связи с античностью. Армянский – ближайший родственник праязыка, а дикая кошка армянской речи не только мучит и царапает ухо, но и содержит архисемы – важная тема для многих русских авангардистов. В целом, концептуальные «якоря» мандельштамовской Армении, с одной стороны, поддерживают традицию преемственности, с другой – существенно отличаются от предшествующей традиции армянских травелогов в русской литературе.

И среди наиболее заметных отличий – внимание к архитектуре и камню в ойкумене армянской культуры. «Строить – значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство», – писал Осип Эмильевич. В 1930-м году Мандельштам сам в некотором роде был загипнотизирован пространством, когда «тоска по мировой культуре» вкупе с тоской удушья и беспросветности «буддистской Москвы» привела его в Армению.

Как заметил Омри Ронен, «для поэтики Мандельштама характерна строгая мотивированность всех элементов поэтического высказывания не только в плане выражения и в семантических явлениях, <...> но и в плане содержания на самых высших его уровнях» [17, с. 15]. И в этом смысле коды армянской культуры, в частности архитектурные, оказались той универсальной моделью, которая вернула Мандельштаму его поэтическое дыхание после молчания.

Армению принято называть страной камней – это клише, тем не менее, обладает особенностью, свойственной некоторым банальностям – оно правдиво. Верно также то, что архитектура – тот вид искусства, к которому армяне издревле проявляли особый интерес и в который внесли свой самобытный вклад в том числе в становление средневековой

европейской архитектуры. Мандельштам, которого «демон архитектуры» сопровождал всю жизнь, с обостренной чуткостью откликается на армянский ландшафт и архитектуру. Данное им определение нашей стране как государству «орущих камней» и «хриплых гор» широко известно. Однако думается, что в его армянском тексте «архитектурных» и «каменных» образов несколько больше, чем обычно принято считать.

Как известно, цикл «Армения» открывает образ шестикрылого быка, перекликающегося не только с пушкинским, христианским шестикрылым серафимом, широко известным соотношением с образами евангелистов, но и с ассиро-вавилонской и древнеармянской мифологией, с барельефами и каменными фигурами крылатых быков. Тем более что связь быков с архитектурными образами подчеркивается уже в строчках «Плечьми осьмигранными дышишь. Мужичьих бычачьих церквей». Восьмигранные «соты» церквей и вовсе будут рефреном не только армянских стихов, но и прозы Мандельштама. Для Мандельштама Армения представляет сплав эллинистического и христианского мира. В этом плане по насыщенности архитектурной и культурно-исторической символикой особняком стоят стихи «Не развалины – нет, – но порубка могучего циркульного леса».

Именно здесь явно отражены особенности армянской архитектуры и историческая судьба Армении.

Наконец, если иметь в виду, что гора – по сути огромный камень, то весь армянский цикл выстраивается вокруг такого вот Камня – горы Арарат, доминирующей не только в скайлайне Еревана и Эчмиадзина, но и в контексте постпотопной цивилизации.

Что же касается армянской путевой прозы Мандельштама, то в первом же предложении его «Путешествия в Армению» отмечены «два достойнейших архитектурных памятника VII века» и камни – весь остров Севан «вымощен огненно-рыжими плитами безымянных могил – торчащими, расшатанными и крошащимися». Примечательно, что непосредственно до этих крошащихся каменных могильных плит упоминаются усеивавшие весь остров кости – останки от богомольных пикников, – очевидно, тоже крошащиеся под ногами, желтые и ассоциативно связываемые Мандельштамом уже не с ранним средневековьем, а с гомеровскими временами. И уже через несколько страниц снова возникает тема остаю-

щихся после смерти и тлена телесности «вещественных доказательств бытия» в их противопоставленности «одним восклицаниям и междометиям», в мире которых «страшно жить».

Между тем, сверяя время «не по вокзальным и не по учрежденческим, а по солнечным часам, какие я видел на развалинах Зварднодза в образе астрономического колеса или розы, вписанной в камень», поэт считает важнейший для себя «армянский императив»: «Жизненное наполнение армян, их грубая ласковость, их благородная трудовая кость, их неизъяснимое отвращение ко всякой метафизике и прекрасная фамильярность с миром реальных вещей – все это говорило мне: **ты бодрствуешь, не бойся своего времени, не лукавь**».

«Осьмигранники монастырей», «дома из апельсинового камня», каменщики, водопроводчики, «едкая строительная пыль», «увесистый обломок черного вулканического стекла – камень обсидиан», издевательски «засеянное каменными зубьями» поле, «ямщицкая гора» – тема камня, строительства тонкой линией прошивает пространство путевой прозы с практически неизбежным упоминанием ухабов, хребтов и оврагов.

Тем резче выступает музыкально поданная архитектурная тема в очерке, посвященном поселку Аштарак, само название которого тоже архитектурно маркировано и переводится как «башня»: «И вдруг – скрипка, расхищенная на сады и дома, разбитая на систему этажерок, – с распорками, перехватами, жердочками, мостиками. Село Аштарак повисло на журчаньи воды, как на проволочном каркасе. Каменные корзинки его садов – отличнейший бенефисный подарок для колоратурного сопрано».

Музыкальность, звуковая окрашенность Аштарака как архитектурного комплекса «этажей и этажерок» нарастает – сначала от первого столкновения с «материей армянской архитектуры» сменяясь почти слепотой («Зубы зрения крошатся и обламываются, когда смотришь впервые на армянские церкви»), потом трансформируясь в «камни», из которых строит поэт – слова и звуки другого языка, а затем сливая звуковые и зрительные образы в особое, «шестое – “араратское” чувство: чувство притяжения горой», которое останется с ним уже навсегда. И уже после выработки этого особого шестого чувства следует архитектурное крещендо: «Аштаракская церковка самая обыкновенная и для Армении смиренная. Так – церквушка в шестигранной камилавке с канатным орна-

ментом по карнизу кровли и такими же веревочными бровками над скупыми устами щелистых окон. Дверь – тише воды, ниже травы. Встал на цыпочки и заглянул внутрь: но там же купол, купол! Настоящий! Как в Риме у Петра, под которым тысячные толпы, и пальмы, и море свечей, и носилки».

Соотнесение простой сельской церкви с собором Св.Петра в Риме – не случайная прихоть, а именно архитектурное решение Мандельштама. И речь не о связи раннехристианского армянского зодчества с европейским, а об архитектуре самого «Путешествия в Армению»: *перемежая армянские впечатления с фрагментами о натуралистах, импрессионистах, включая в текст многочисленные упоминания и отсылки к самым разным научным, историческим, религиозным и культурным «кодам», Мандельштам именно строит единое пространство, позволяющее преодолеть или хотя бы смягчить ту самую «тоску по мировой культуре», представить Армению в контексте и у истоков общеевропейского наследия.*

Как считает Джейн Харрис, в финале «Путешествия в Армению» Мандельштам «не только обнаруживает свой императив, но сам становится своим собственным императивом» [18, р. 8], и происходит это в палатке на кочевьях, воспринимаемой поэтом как дворец, при воспоминании о царе Аршаке, заточенном в мрачной крепости Аньюш. Пересказывая возникающую почти сновидением легенду об Аршаке, Мандельштам меняет ее концовку: царь так и умер, заточенным в крепость, но Мандельштам заканчивает пересказ не смертью, а ее отсрочкой – просьбой Драстамата (Дай мне пропуск в крепость Ануш. Я хочу, чтобы Аршак провел один добавочный день, полный слышания, вкуса и обоняния, как бывало раньше, когда он развлекался охотой и заботился о древонасаждении). Харрис считает, что это изменение «усиливает тему продолжения жизни и ее непредсказуемости в качестве ультиматума смерти». И мандельштамовская версия легенды заканчивается «печальным криком о жизни, которая осталась в прошлом». Это ощущение принятия жизни и неминуемой, неизбежной близости смерти связано не только с крепостью-тюрьмой, но и с последними предложениями «Путешествия в Армению»: «Сон мурует тебя, замуровывает.. Последняя мысль: нужно объехать какую-то грядку».

Таким образом, «Путешествие» начинается и заканчивается темой камня и построек: от церквей и могильных плит к крепости, замурованности и горным грядам.

В самом начале своего поэтического пути Мандельштам противопоставил символистам архитектурные своды и твердость камня. И *в жизненно важном для него путешествии в Армению камень, архитектура снова оказались для него опорой и «вещественным свидетельством» о жизни прожитой и о предстоящей.*

Древность, Арарат, вездесущий камень, трудная судьба – все эти концептуальные темы сохранены, но как же глубоко мандельштамовская Армения отличается от предыдущих. Опираясь на пушкинскую традицию армянского травелога, хорошо зная и ценя творчество Андрея Белого, Мандельштам создает существенно отличающийся образ Армении, входящей в ойкумену античности и мировой культуры, более того – стоящей у истоков этой самой культуры и на стыке двух миров: «к трубам серебряным Азии вечно летящая» (но не долетающая) Армения прочнейшим образом связана с колыбелью Европы. А упорство и трудолюбие армянского народа, его несломленность и трагическая судьба в каком-то смысле дают силы, чтобы принять свою собственную судьбу и предназначение.

В этом смысле далеко не случайно, что еще один значимый армянский травелог в русской литературе создан писателем, для которого путешествие в Армению оказалось судьбоносным.

Жизни и судьбе Василия Семеновича Гроссмана посвящено множество статей и исследований, интерес к нему, к его творчеству не только не спадает, но и, что вполне закономерно, обретает новые грани и глубину, становится предметом полемики и переосмысления. Однако не так давно литературовед Дарья Клинг отметила «низкий интерес критики» к произведению Гроссмана «Добро вам!» и объяснила его «запрограммированностью читательского восприятия на позитивный лад по отношению к образу автора», признавая при этом, что «немногие критики, заметившие эту повесть, дали ей высокие оценки» [8].

В посвященных этому тексту Гроссмана критических откликах и литературоведческих исследованиях используются разные жанровые определения: «Добро вам!» называют то путевыми заметками, то очерком, то повестью.

Г.И. Кубатьян справедливо задавался вопросом: «Путевые заметки? Но ведь Гроссман отнюдь не из тех, кто добросовестно заносит в тетрадь впечатления, которыми одарила его дорога. Из двух месяцев, проведенных им в Армении, он находился в пути пять-шесть дней: его свозили в Эчмиадзин, в Гехард, на Севан, в Дилижан, на крестьянскую свадьбу... Добавим к этому взгляд из окна вагона. Вот и весь путь» [19]. Георгий Иосифович сам отвечает на свой вопрос: «Добро вам!» – раньше всего высококлассная проза, а какого она жанра, эта проза, не суть важно».

Итак, высококлассная проза, на некоторые особенности которой хотелось бы обратить особое внимание. Во-первых, травелог Гроссмана вписывается в характерную для русской литературы «классическую космогоническую традицию путешествий на Кавказ как приобщения к библейским началам Бытия, начатую «Путешествием в Арзрум» Пушкина и продолженную «Арменией» А.Белого и «Путешествием в Армению» Мандельштама [2]. Во-вторых, помимо библейских начал, эти путешествия объединяются попыткой символического бегства – от государства, от деспотии, казенщины – бегства от империи, которую невозможно покинуть.

Вспомним уже отмечавшуюся парадоксальность пушкинского «Путешествия в Арзрум», когда поэт, пытаясь оказаться за границей, всякий раз оказывался на границе. Вольная или невольная переключка с пушкинским сюжетом происходит и у Гроссмана, но не обращении к первому «армянскому травелогу» в русской литературе, а в невозможности бегства: одно из первых впечатлений от Армении – образ «горделивого истукана», пусть и не медного, а бронзового: «Над Ереваном на горе стоит памятник Сталину. Откуда ни посмотришь, виден гигантский бронзовый маршал. Если бы космонавт, прилетев с далекой планеты, увидел бы этого бронзового гиганта, возвышающегося над столицей Армении, он бы сразу понял, что это – памятник великому и грозному владыке. Он шагает, шаг его медлителен, тяжел, плавлен – это шаг хозяина, владыки мира, он не спешит. В нем странное, томящее соединение – он выражение силы, которой может обладать лишь бог, так огромна она; и он выражение земной грубой власти – солдатской, чиновной. <...> Может быть, это лучший памятник нашей эпохи. <...> Он высится над Ереваном, над Арменией, он высится над Россией, над Украиной, над Чер-

ным и Каспийским морями, над Ледовитым океаном, над восточно-сибирской тайгой, над песками Казахстана. Сталин – государство».

В тексте Гроссмана будут упоминаться и другие памятники – Абовяну, Шаумяну, Чаренцу, отдельно и особо – Давиду Сасунскому («Я увидел большую площадь, склоненную к вокзалу, и огромного полуголового человека на бронзовом коне – он обнажил меч; я понял: это Давид Сасунский. Памятник поражал мощью: герой, конь, меч – все было огромно, полно движения, силы. <...> мне показалось, что и движение, заложенное в бронзу, и мощь коня, и мощь Давида Сасунского чрезмерны. Это не бронзовая легенда, это бронзовая реклама легенды»), но даже чрезмерный, как его охарактеризовал Гроссман, памятник герою армянского эпоса несопоставим с гигантским сталинским.

Не касаясь темы «Сталин и Гроссман», о которой писал, в частности, Б. Ланин [20], отметим, однако, имплицитную отсылку к конфликту так называемого маленького человека и государства в «Медном всаднике», отзвуки которого можно расслышать в травелоге Гроссмана. И дело не только в бронзовом истукане, первым встретившем писателя в Армении, но и во всем гроссмановском тексте, фокусирующем наше внимание именно на маленьких людях – прежде всего на самом нарраторе, образ которого в некоторых эпизодах нарочито умалывается, обрастает бытовыми и физиологическими подробностями, работающими на его снижение (чего стоит упоминание пургена или два эпизода – в начале и конце травелога – о поисках туалета, хотя Константин Львов видит в этих «физиологических» происшествиях с пожилым писателем в Армении генетическую связь с описанием дня Леопольда Блума [21]).

Любопытна и структурная переключка темы «гигантов»: если в начале текста гигант – Сталин, и в его полуую бронзовую ногу рабочие входили, не склоняя головы, то через несколько глав Гроссман вновь возвращается к образу гиганта, великана, кардинально меняя соотношение великого и малого: «Маленький народ стал казаться мне народом-великаном. <...> Маленький великан наступает, замахнулся на двух чудовищ – горы и время. <...> Маленький великан неумоимо и бесстрашно наступает на безводный камень Армении. <...> Маленький великан оживляет мертвый камень, и тот становится живым кристаллом, он обращает рудные комья в звенящую медь. Он долбит толщу тысячелетий и собирает

древний мед в прохладе Матенадарана. Маленький великан, упершись в хрусткий снег Арагаца, пробуравляет бездонную бочку парсеков и, преодолев муть пространства, вглядывается в зрачки вселенной. Дымное зарево бессонного труда стоит в безоблачной синеве армянского неба. Но маленький великан не только трудится, он любит выпить и закусить. Он пьет и закусывает, а выпивши, он пляшет, шумит и поет песни». Такое настойчивое повторение определения «маленький великан» важно для Гроссмана и задает новый масштаб величины и малости, человека и государства, человека и мира.

И ритм.

«Армянские деревни – дома плоскокрышие, низкие прямоугольники, сложенные из крупного серого камня; зелени нет – вместо деревьев и цветов вокруг домов густо рассыпан серый камень. И кажется – дома не людьми сложены. Иногда серый камень оживает, движется. Это овцы. И их породили камни, и едят они, наверное, каменную крошку, и пьют каменную пыль – травы нет, воды нет, одна лишь каменная плоская степь – большие, колючие, серые, зеленоватые, черные камни».

Или: «Звезды стояли над нашей головой, южные, армянские звезды, те, что стояли над Араратом, когда еще не была написана Библия, те, что стояли над высокими снеговыми горами, ныне лежащими бессильной скелетной россыпью, те, что будут стоять, когда Арарат и Арагац лягут мертвыми костями, рассыплются в прах».

Пожалуй, трудно вспомнить другое произведение Гроссмана, в котором бы он так явственно «выпустил из себя демона образности», как определил эту особенность Лев Славин, добавляя: «Никогда еще он не писал так живописно, так метафорично. Он приблизился в фактуре последних страниц своей жизни к Олеше, к Катаеву». Нам, однако, представляется, что живописность и метафоричность армянского травелога Гроссмана рифмуется с другим автором «армянского текста в русской литературе» – Андреем Белым.

В травелоге Гроссмана он не упоминается, хотя определенные биографические параллели между ними и напрашиваются: для Белого, как и для Гроссмана, путешествие на Кавказ – своего рода прорыв из изоляции. Травелог Гроссмана тоже насыщен особой цветописью, ритмически организующими текст инверсиями и тире. И на первый взгляд кажущихся

резкими переходами от темы к теме. Гроссмановский травелог постоянно балансирует на грани лирики и прозы, не случайно С. Липкин называл его поэмой, и в этом есть очевидное сходство с текстом А. Белого.

Мне же сейчас важнее пунктиром обозначить хотя бы некоторые переключки гроссмановского текста с другими армянскими травелогами, и совершенно очевидно, что с наибольшей полнотой и явственностью они проявились в отношении Осипа Эмильвича Мандельштама.

Хотя Анатолий Георгиевич Бочаров – автор солидной монографии «Василий Гроссман. Жизнь. Творчество. Судьба» – пишет: «Как известно, существуют четыре значительных писательских очерка о поездке в Армению: «Путешествие в Армению» О. Мандельштама и «В стране семи весен» И. Катаева, написанные в тридцатые годы, «Добро вам!» В. Гроссмана и «Уроки Армении» А. Битова – в шестидесятые годы. Все они талантливы и самобытны, и все, похоже, написаны спонтанно, без знакомства с предшественниками» [22].

Позволю себе не согласиться сразу с двумя утверждениями из приведенного отрывка: во-первых, значительных писательских очерков об Армении больше четырех (подтверждением чему, как минимум, Пушкин и Андрей Белый), во-вторых, не упоминать какие-то тексты в своем произведении вовсе не значит не знать их. И если переключка с текстами Пушкина и Белого носит имплицитный характер, то мандельштамовский армянский нарратив Гроссману явно знаком. Тот же Бочаров уточняет: «Во всяком случае, Гроссман, высоко оценивая армянские стихи Мандельштама, умалчивает о его прозе, а укоряя армянских писателей в том, что они не помнят поэта, написавшего прекрасный цикл стихов об Армении, не ставит им в вину, что забыли о поэте, который создал прекрасный очерк об их стране». Утверждение более чем спорное: можно подумывать, Гроссман должен был с бухгалтерской точностью перечислять и нумеровать свои упреки на радость позднейшим исследователям.

Сама параллель, сходство судеб и армянского сюжета в их творчестве проговаривается Гроссманом. Именно эта параллель позволяет ему не чувствовать себя «пигмеем из пигмеев». У него, как и у Мандельштама, не состоялась встреча и диалог с армянскими писателями (Кочар/Мартиросян – предмет отдельного разговора). Он, как и Мандельштам, ехал в Армению «за ворованным воздухом».

Более того, структурно армянские травелоги Гроссмана и Мандельштама выстроены по схожему принципу, сформулированному еще Осипом Эмильевичем: «Проза асимметрична: ее движения – движения словесной массы – движение стада, сложное и ритмичное в своей неправомерности; настоящая проза – разноречивой, разлад, многоголосие, контрапункт». И это определение как нельзя более подходит травелогу «Добро вам!»

У Гроссмана «Основным принципом построения цикла – принципом композиционным, проистекающим именно из способа мышления автора, из масштабов его мировидения, – является постоянный переход от конкретики увиденного к философскому обобщению. Каждая точка человеческого бытия размыкается у Гроссмана в универсальное пространство законов, управляющих жизнью» [23]. Обоих завораживали в Армении сходные и концептуализируемые в тексте образы и мотивы, и в первую очередь – камень.

Камень вообще один из главных героев армянского текста в русской литературе. И Мандельштам, и Гроссман наделяют камни Армении особым значением. В травелоге Гроссмана камень выступает таким же всеобъемлющим компонентом Армении, как у Мандельштама. Мы сталкиваемся с этим буквально с первых строк гроссмановского армянского травелога: «Первые впечатления от Армении – утром, в поезде. Камень зеленовато-серый, он не горой стоит, не утесом, он плоская россыпь, каменное поле; гора умерла, ее скелет рассыпался по полю. Время состарило, умертвило гору, и вот лежат кости горы... <...> Люди, как эти камни, среди которых они живут, лица, темные от смуглости кожи и от небритости. <...> Женщины в серых платках, обмотанных вокруг головы, закрывающих рты, лбы до глаз. И платки под камень».

Образ камня – в его вечности и безжизненности и одновременно в его преобразовании в живую жизнь усилиями людей – проходит через весь гроссмановский текст. Как пишет А.Бочаров, камень у Гроссмана разместился «в трех пространственных измерениях – вширь, вглубь, ввысь, камень как бы выражал четвертую координату мира – координату времени, координату прежней и нынешней истории». Обобщает этот образ сам Гроссман: «Пусть обратятся в скелеты бессмертные горы, а человек пусть длится вечно».

Можно провести еще множество параллелей между двумя «командированными» авторами, привести множество примеров из текста, подтверждающих сходство в отношении концептуализируемых и Мандельштамом, и Гроссманом образов – это и камень, и труд, время и смерть, нравственный выбор, историческая судьба, христианство и язычество, библейские истоки и домашний эллинизм и т.д.

Но при всей соблазнительности литературных параллелей и типологического анализа, помимо путешествия Мандельштама и путешествия Гроссмана в травелоге «Добро вам!» описывается еще одно – совсем не литературное путешествие.

«И вот мы поднялись на Семеновский перевал, здесь начинается чудесная дорога, ведущая к Дилижану. Этой дорогой в 1928 году проехал Максим Горький. Этой дорогой проехала в 1941 году моя тетя Рахиль Семеновна, эвакуированная из Одессы. Конечно, об этом нет смысла писать в литературных заметках. Горький всемирно знаменитый писатель, а тетя моя никак не лезет в литературу – ее папа Семен Моисеевич был страховым агентом и считался среди родни человеком ограниченным и неумным. Да и тетя, говорят, не блистала научными достижениями, учась в одесской частной гимназии Лебензона. Считалось, что она унаследовала невосприимчивость к литературе и к алгебре от отца и не походила на свою мать, Софью Абрамовну. Но Рахиль Семеновну все родные очень любили – ее отличала большая доброта, безропотность, приветливость. Ей выпала нелегкая жизнь – ее муж, экономист, был без вины репрессирован в 1937 году и умер на Колыме, ее сын Володя, читавший, несмотря на молодые годы, микробиологию в университете, был репрессирован и забит следователем в тюрьме, не хотел сознаться, что отравлял колодцы; ее дочь Нина, девушка удивительно милая и красивая, покончила самоубийством в день, когда ей вручили диплом с отличием об окончании Химического института, ее младший сын Яша был убит на фронте во время кавалерийской атаки – он был бойцом-конником. А все ее родные, близкие, друзья, оставшиеся в Одессе, погибли страшной смертью в деревне Доманеевке, куда немцы вывезли на казнь девяносто тысяч одесских евреев. Путешествие в Дилижан этой кроткой женщины не лезет в литературные заметки. Заплакала ли она, глядя на чудную красоту горной дороги и оглянувшись на свою жизнь, или понадеялась,

улыбнулась грустно, нашла в этой красоте какое-то утешение и надежду? Сие не суть важно. Я расспрашивал своих спутников: кто из великих людей проехал этой чудной дорогой? Но, конечно, я и не думал сообщать им: «А знаете, моя тетя проезжала здесь зимой 1941 года». Недотянула она, старуха, пребывает в косяке безымянной камсы, сельди. А, как известно, обстоятельства жизни камсы и сельди в историю не попадают».

И еще раз – через страницы, контрапунктом: «Ужасна, неугасима тревога человеческой души, ее не успокоишь, от нее не убежишь, перед ней бессильны и тихие сельские закаты, и плеск вечного моря, и милый город Дилижан. И вот Лермонтов не успокоил у подножия Машука свою тревогу. От скрежета тоски не спасешься тишиной, не остудишь смолы, которая жжет нутро, горной прохладой, не заполнишь кровавую брешь жизнью в чудном городе Дилижане. Вот и старая эвакуированная женщина, Рахиль Семеновна, спокойно ли, мирно ли спала она здесь, не плакала ли по ночам?.. Плачет Рахиль по детям своим и не хочет утешиться, потому что их нет...».

Здесь прямая цитата из Библии: «Так говорит Иегова: “В Рае слышится голос, вопль и горький плач; Рахиль плачет о своих сыновьях. Она не хочет утешиться, потому что ее сыновей больше нет”». И эта цитата довольно парадоксальна. Не только потому, что Рахиль Семеновна вдруг сменяется библейской Рахилью, и не потому, что неожиданно видеть библейскую цитату в книге советского писателя. Но и потому, какую смысловую нагрузку несет эта цитата. Дело в том, что при жизни библейской Рахили ее дети – два сына Иосиф и Вениамин – не умерли, Рахиль сама умерла во время родов второго сына. Почему же в Иеремии 31:15 сказано, что она плачет по сыновьям, которых «больше нет»? Потому что потомки Рахили составили значительную часть иудеев, а сама она стала символом всех еврейских матерей и потому ее плач – плач по всем убиенным иудеям, плач по Холокосту.

Очевидно, что Мандельштам в ходе путешествия в Шуши, где свежи были следы резни армян и на него смотрели «сорок тысяч мертвых окон», «изведал эти страхи, соприсродные душе», но после Второй мировой войны соприсродность армянского и еврейского народа получила новое свойство – сродство жертв и выживших, или, как писал Юрий Карачиевский в своей повести «Тоска по Армении», «близость и родственность Иова – Иову, притяжение сироты к сироте».

Поэтому и важен и узнаваем плач Рахили в тексте про Армению, поэтому и так последовательно выражается жалость Гроссмана к жертвенным агнцам, поэтому плачет армянская крестьянка на свадьбе: «Мать жениха, высокая старуха с изможденным лицом, обняла Мартиросяна, они поцеловались и заплакали. Они плакали не потому, что сын женился и уходил от матери, они плакали потому, что неисчислимы потери, страдания, выпавшие на долю армян, потому что нельзя не плакать о страшной гибели близких людей во время армянской резни, потому что нет в мире радости, которая могла бы заставить забыть народное страдание, забыть родную землю, лежащую по ту сторону Арарата. А барабан гремел победно-оглушительно, лицо носатого барабанщика было неумолимо весело: что бы ни было, жизнь продолжается, жизнь народа, идущего по каменной земле».

И потому так важен для самого Гроссмана тост, произнесенный на армянской свадьбе в горной деревушке худым седым мужиком в старой солдатской гимнастерке с суровым темным каменным лицом – тост сочувствия и сопереживания: «Он говорил о своем сочувствии и любви к еврейским женщинам и детям, которые погибали в газовнях Освенцима. Он сказал, что читал мои военные статьи, где я описываю армян, и подумал, что вот об армянах написал человек, чей народ испытал много жестоких страданий. Ему хотелось, чтобы о евреях написал сын многострадального армянского народа. За это он и пьет стакан водки». И Гроссман – несгибаемый в своих принципах, никогда никому не кланявшийся до земли пишет: «До земли кланяюсь я армянским крестьянам, что в горной деревушке во время свадебного веселья всенародно заговорили о муках еврейского народа».

Василий Семенович Гроссман в беседе с Католикосом Вазгеном Первым сказал, что хотел бы сделать книгу так же, как построены древние армянские церкви – очень скупо, но чтобы в каждой жил Бог.

Не знаю, как насчет бога, но в этой книге действительно есть познание Армении и себя, смысла и пути человека и писателя, национального и общечеловеческого. Путешествие в Армению снова концептуализируется как путь к постижению не только конкретного места, но и времени и вечности, армянское воспринимается как мировое: «Наверное, много я сказал нескладно и не так. Все складное и нескладное я сказал любя. Барев дзес – добро вам, армяне и не армяне».

Для Пушкина, Белого, Мандельштама и Гроссмана путешествие в Армению было знаковым. Каждый из них по-своему готовился к этому путешествию, ждал его. Между тем пятый травелог, о котором пойдет речь, возник практически случайно: не сложилось с поездкой в Японию, «подвернулась» Армения. И все же, «случайность – логика фортуны». И ее урок.

Андрей Георгиевич Битов, случайно приехавший в Армению в 1967 году, в определенном смысле *так и не смог из нее уехать*, постоянно возвращаясь и в буквальном, и в метафорическом смысле. И его «Уроки Армении» встали в один ряд с армянскими травелогами великих предшественников. Собственно, обращенность к ним задается уже эпиграфом – фрагментом из пушкинских черновиков к «Путешествию в Арзрум» с парадоксальным наказом: «Любите самого себя, любезный, милый мой читатель». Кажется, начинать разговор об *ином* – пространстве, культуре, народе с призыва любить себя – не совсем логично, но у битовского текста своя логика, своя структура и форма. Именно в «Уроках Армении» «впервые использован прием отчуждения, который позднее станет визитной карточкой мастера – взгляд на Россию и на себя извне. За счет этого книга действует на читателя перформативно. Одновременно А. Битов вписывает свою книгу в мировой литературный континуум, делая ее продолжением творчества Пушкина и Мандельштама, подчеркивая непрерывность времени, истории и культуры», – справедливо отмечают О. Матасова и Э. Тугушева [10].

Любопытно, что в 1967 году Мандельштам еще официально не «реабилитирован», но Битов не только вводит в текст аллюзии на травелог и стихи А.Белого и Мандельштама, но и возводит генеалогии их текстов к пушкинским. И то, что сегодня видится само собой разумеющимся, тогда требовало от него смелости и независимости – в том числе литературной. Выстраивая родословную своего текста в контексте Пушкин-Белый-Мандельштам, Битов буквально игнорирует литературу социалистического реализма и все дежурные славословия в адрес АрмССР. Чего стоит ее определение именно и только как отдельной и особенной страны. Напомню: в 1967 году и речи не было о стране внутри империи – республика, часть, одна из пятнадцати социалистических и советских. Но не для него.

В «Уроках Армении» эпитет «советский» используется только трижды, и в очень своеобразном значении и контексте:

1. «В России не много идей воплотилось в такой последовательности и конкретности, как Петербург, как советская власть».

2. «Существует у нормального, здорового советского человека некое остолбенение и впадение в гипнотическое состояние от любой формы протоколирования. Оттого, что человек напротив взял перо в руки, на тебя хотя бы в первую секунду да повеет подвальным, дежурным холодком...»

3. «...Я не видел многого из того, чем гордится Советская Армения. От моих заметок до энциклопедического очерка – огромное расстояние. Но так же далеко и энциклопедическому очерку до моих заметок!..»

И действительно расстояние между энциклопедическим очерком о Советской Армении и битовским травелогом аховое. В целом он практически избегает описания социалистических реалий или дает их имплицитно (как знакомые всем лозунги или противопоставление новыхстроек древней архитектуре). Его Армения другая и о другом.

В его странной стране Армения никто не гонит и не кричит на детей и бабушек – «как ни странно», пишет Битов, вызывая удивление своих армянских и неармянских читателей, впрочем, удивляющихся разному. Его Армения – «страна с одним городом, озером и горою, населенная моим другом», «страна реальных идеалов», страна, в которой «камень был камнем, свет светом», «страна понятий...»

Эта многооттеночность смыслов, их деконструкция и создание текста буквально на наших глазах обеспечивают особый эффект присутствия не в Армении, а в процессе писательства. И давно уже замечено, что Битов – «странный странник, путешествующий больше по своей душе, чем по параллелям и меридианам» [25]. И что при всей подчеркнутой строгости и четкости уроков – вот урок языка, вот истории, вот географии, вот веры – можно заметить отличие битовских «Уроков» от традиционной путевой прозы и близость скорее к свифтовскому поиску утопии гуингмов или к лоренс-стерновской традиции пусть не сентиментального, но интеллектуально-духовного путешествия, о чем писал Л. Аннинский. И Армения, в природе которой Битов видит «первый чертеж Творения», как нельзя лучше подходит для такого пути – Дао путника, где уроки и

открытия сродни дзеновскому³ постижению истины ничуть не менее, чем это могло быть в отмененном путешествии в Японию.

Сам же Битов структурирует свой травелог как учебник – набор «уроков»: «Я очень мало знаю Армению, и ни на что не претендую. Поэтому-то и возникла форма уроков начальной школы, учебник своего рода».

Что же это за уроки? Буквально первый «урок» – урок языка – максимально насыщен и эмоционально, и интеллектуально: «Этими буквами можно подковывать живых коней... Или буквы эти стоило бы вытесывать из камня, потому что камень в Армении столь же естествен, как и алфавит, и плавность и твердость армянской буквы не противоречат камню. (Стоит вспомнить очертания армянских крестов, чтобы опять восхититься этим соответствием.) И так же точно подобна армянская буква своим верхним изгибом плечу древней армянской церкви или ее своду, как есть эта линия и в очертаниях ее гор, как подобны они, в свою очередь, линиям женской груди, настолько всеобщее для Армении это удивительное сочетание твердости и мягкости, жесткости и плавности, мужественности и женственности – и в пейзаже и в воздухе, и в строениях и в людях, и в алфавите и в речи. В армянской букве – величие монумента и нежность жизни, библейская древность очертаний лаваша и острота зеленой запятой перца, кудрявость и прозрачность винограда и стройность и строгость бутылки, мягкий завиток овечьей шерсти и прочность пастушьего посоха, и линия плеча пастуха... и линия его затылка... И все это в точности соответствует звуку, который она изображает.

Я по-прежнему не знаю армянского языка, но именно поэтому ругаюсь за правду своего ощущения: передо мной был только звук и его изображение, а смысл речи был за моими пределами.

Этот алфавит был создан гениальным человеком с поразительным чувством родины – был создан однажды и навсегда, – он совершенен. Тот человек был подобен Богу в дни Творения».

В этой немаленькой цитате сконцентрированы, пожалуй, главные мотивы армянского травелога, которые потом будут разворачиваться, укрупняться или отдаляться от читателя, повинуюсь внутренней логике

³ О дзенбуддистском прочтении битовского травелога говорится в [26].

текста и творца – писателя. «Тексты А. Битова, как и тексты О. Мандельштама, не дают точных описаний маршрута поездки. Скорее они представляют собой нагромождения впечатлений, размышлений, воспоминаний, комментариев, записей разговоров и встреч, реальных и воображаемых. Они показывают нам сам процесс конструирования, создания текста, что для Битова есть процесс познания и самопознания» [10].

С самого начала задаются и называются предшественники, темы и аллюзии: Пушкин, Мандельштам, Белый, камень, язык, архитектура, люди, книги, история, Творец и со-творение. И это быстрое проговаривание «родословной» текста и его главных тем постепенно оказывается амбивалентным, двойственным.

Кстати, как и название травелога: кто адресат и кто адресант «Уроков Армении»? Кажется, все очевидно: Армения «учит» и берет в полон очередного «кавказского пленника», есть даже история влюбленности «пленника» и местной красавицы с марсианским именем Аэлита (хотя, кажется, для Битова Апаран и Марс – явления пространственно сходные).

Но и сам «странный странник» чему-то учит Армению, создавая эффект очуждения, обращает внимание на то, чего сами армяне предпочитают не замечать либо действительно не замечают ввиду привычности. А Битов замечает и не скрывает этого: «Я въезжал в город по проспекту Ленина, бывшему проспекту Сталина. Вот слева, видите? Это трест «Арарат» – армянский коньяк, знаете? А впереди тумба, видите? Постамент, то есть бывший постамент, то есть... Ну, как тут что увидишь?» Или: «современные ансамбли <...> были выстроены так, чтобы вы не могли не заметить, чтобы вами овладевал восторг в обязательном, рабочем порядке». И т.д., и т.п.

Всякая показушность, навязанность вызывает у него отторжение и обратную реакцию, ощущение замурованности и удушья в «яме времени», в плену. Об этом, например, свидетельствуют образы Храма и храмов, встречающиеся по всему тексту. Битова буквально подвергают «мягкому насилию»: он, как и любой дорогой гость, должен увидеть «всё»: Эчмиадзин, Звартноц, Гарни, Гегард, Севан, Арарат, должен, обязан всем восхититься, как и обязан постоянно есть, даже когда не в состоянии, потому что «материал уже готов, сформирован, сложен, отшлифован вековой судьбой и дожидается наблюдательного и отзывчивого писателя,

чтобы влезть в книгу» [27]. И что же? «Вся эта праздность наблюдательности, этой ложной остроты зрения унижала меня, и вдруг становилось так жарко, я так уставал, настолько ничем были для меня эти камни и так я стыдился этой своей бесчувственности, тайком пощупывая поясницу и чуть ли не ожидая этой спасительной, все объясняющей боли в позвоночнике. О это мягкое насилие! Как заставить себя чувствовать хоть что-нибудь?» Это в Звартноце.

Или об Эчмиадзине: «Да верующих же нет! Полно, битком, дышать нечем, цыпочки и шея болят, а верующих нет. То есть направо филармония. Налево – театр. Сзади – любопытство. И лишь впереди, на коленях, тщеславие завсегда». И жертвоприношения голубей и овец никак не связаны для него с богоискательством и верой.

И как рефрен: «О эти знаменитые места! Я их опасаясь. Как бы скептически ни настраивал я себя, в дороге непременно нарастает ожидание некоего восторга, откровения и счастья, потом все не совпадает, разочарует и распадется. Разве в воспоминаниях снова оживет и раскрасится... Сколько видел я разных маленьких Мекк, пустых, выпотрошенных, рассмотренных, как расстрелянных! Слава убийственна не только для людей».

Эта загнанность в клетку, от которой он бежал и с которой – в другой версии – столкнулся в Армении, вызывает у него тоску по простору. Как и показушность – тоску по подлинности.

Именно подлинность в итоге становится одним из важнейших уроков Армении: «Я глотал пересохшие в горле слова и не мог описать тебя. Камень был камнем, свет — светом... Я нашел слово «подлинный» и остановился на этом. Я беседовал с мужчиной, который был мужчиной, и беседовал, как мужчина. Мы ели с ним еду, которая была едой, и пили вино, которое было вином».

И как же мощно дается это чувство простора и подлинности, когда оно наконец обретается: «Боже, какой отворился простор! Он вспыхнул. Что-то поднялось во мне и не опустилось. Что-то выпорхнуло из меня и не вернулось. <...> «Это – мир», – мог бы сказать я, если бы мог».

И тут же вьется пушкинская ниточка (горний ангелов полет), а позже и тютческо-мандельштамовская («Вот тот мир, где жили мы с тобою...»), но и «что-то выпорхнуло из меня и не вернулось» – «Божье имя,

как большая птица, вылетело из моей груди...»). Пушкинские аллюзии по всему тексту и – шире – по всему творчеству Битова, как об этом писал А. Арьев в посвященной А.Г.Битову юбилейной статье «Огненный бык в сумеречном пейзаже»: «Здесь утвердилась и литературная точка отсчета – Пушкин. Пушкин как априорная, «божественная» данность, порождающая «текст»: «За Пушкинским перевалом, где библейский пейзаж Армении начинает уступать теплomu и влажному дыханию Грузии и все так плавно и стремительно становится другим...» Пушкин – это и «Ворота в мир», и «Врата мира». И он же символ национальной самоидентификации» [1].

Однако имплицитные переклички с пушкинским текстом могут быть и совершенно неожиданными, даже никак не связанными собственно с литературой, но вычерчивающие собственную логику армянского травелога: «Так вот, я сижу в библиотеке и наконец снова держу в руках эту книгу. В ней пятьсот страниц, у меня два часа времени, и я понимаю, что выбрать из нее наиболее характерные, яркие и впечатляющие места мне не удастся. И тут же понимаю, что это было бы и неверно. Я решаюсь повторить опыт. Я открываю том в любом месте, разламываю посередине...

Из 18 тысяч армян, высланных из Харберда и Себастии, до Алеппо дошли 350 женщин и детей, а из 19 тысяч, *высланных из Эрзрума (курсив мой. – ЛМ)*, – всего 11 человек... Путешественники-мусульмане, ехавшие по этой дороге, рассказывают, что этот путь непроходим из-за многочисленных трупов, которые там лежат и своим зловонием отравляют воздух. Это из путевых заметок немца, очевидца событий в Киликии».

Эрзрум-Арзрум-Эрзерум – разнятся написания и эпохи, авторы и акценты. Но при всей случайности выборки («я открываю том в любом месте»), выпадает та же география и судьба, та же история.

Тема Геноцида армян, постгеноцидного отчаяния вскользь упоминалась у А. Белого, у Мандельштама она скорее в центре личного внимания (о чем пишет Н.Я. Мандельштам), нежели «армянского» текста, гораздо подробнее – и именно в соотнесенности с еврейским опытом – пишет об этом В.Гроссман. Но именно у А.Битова история, отношение к истории, к исторической памяти воспринимается как урок Армении: «Такое впечатление, что в Армении нет начала истории – она была всегда. И за свое вечное существование она освятила каждый камень и каждый

шаг. Наверно, нет такой деревни, которая не была бы во время оно столицей древнего государства, нет холма, около которого не разыгралась бы решительная битва, нет камня, не политого кровью, и нет человека, которому бы это было безразлично. <...> – А вот тут Пушкин встретил арбу с Грибоедом... И так без конца. Это мне говорили шоферы и писатели, повара и партийные работники, взрослые и дети».

Он потрясенно цитирует страшную книгу – сборник документальных свидетельств «Геноцид армян в Османской империи», не в силах ни перестать, ни принять, ни понять случившееся: «Я раскрывал эту книгу в четырех местах. И я больше не могу. Я кажусь себе убийцей, лишь переписывая эти слова, и почти озираюсь, чтобы никто не видел». Историк, профессор Оксфорда А.Зорин, говоря об армянских травелогах в русской литературе, отмечал, что Битов и другие именно на контрасте ощущали дефицит исторической памяти, оторванность России от своей истории и восхищались свойственным Армении подлинно национальным существованием [28].

Впрочем, все же сложно назвать битовское чувство именно восхищением: «Надо, чтобы тысячелетиями тебя вырезали кривым ножом, чтобы ты понял: вот твой сын, он будет жить на твоей земле и говорить на твоём языке, он будет сохранять землю, язык, веру, родину и род. Это не просто твой сын, не только твой сын».

И все же уроки языка, истории, географии и архитектуры для Битова соединены между собой главным поиском, таким несвоевременным и странным в СССР даже на излете 60-х – поиском и нахождением Творца. В Армении и в себе.

Поразительно, но концептуальными образами и мотивами армянских травелогов в русской литературе выступают не только история Армении, ее древность и своеобразие ландшафта, ее труженики и – из текста в текст – великий Мартирос Сарьян, еще молодой в травелоге А.Белого и уже Старец в тексте Битова, камни и архитектура Армении, Ной и Арарат, но и – тайно или явно – Господь.

И опять явственнее всего об этом говорится у Битова. Потрясенный Гехардом и его создателем, он пишет: «ОН... выдолбил... во-он через то отверстие, сверху вниз... весь этот храм... Кто ОН? Имени нет и быть не может, хотя он был один. Бог в этом безымянном человеке вынул лишний

камень из скалы, и остался храм. То был верующий человек, верующий, как Бог. Ничто, кроме веры, не способно создать такое. Неверующий не мог бы, и фанатик сломался бы. Чудо человеческой веры вот что Гехард. <...> Храм уже был в этой скале, надо было только выдохнуть оттуда камень...».

Вот это чудо человеческой веры, этот выдох камня, ощущение «вспыхнувшего» простора под Аркой Чаренца, прозрение «первого чертежа творения» и целостности мира – тот урок, что дала Армения писателю. И битовский травелог, как и остальные травелоги, о которых говорилось в этой статье, обладают как минимум двойственностью: путешествие в Армению оказывается совсем не таким простым, как казалось на первый взгляд: «Много более серьезными, онтологическими, оказались встречи с Арменией и Грузией – уже не только (или не столько) с людьми, но – с отечеством «неземным», с храмами, вписанными в природу и «не заслоненными человеком и делами рук его», встречи с умозрением о «божественной норме», завершившиеся принятием символа веры» [1]. И далеко не случайно обращение Битова ближе к концу травелога: «Господи, держишь ли ты меня за правую руку?» (Как тут не вспомнить обращение Нарекаци к богу: «Воздыматель руки, простиратель пясти, обуздатель сердца <...> Путь истины, лестница небесная...») Как и не случайна итоговая формула книги: «Эта книга — все-таки акт любви... Со всей неумелостью любви, со всей неточностью любви же... Кто сказал, что любовь точна? Так пусть же все и остается, как написано. Любовь не лжет. Лжет желание любви. Любовь не взвешивает своих признаний на весах объективности, у нее нет ни колебаний, ни выбора между «да» и «нет», а есть граница между ними, как между верой и безверием. Это нелюбви принадлежат тяжкие усилия быть честной, справедливой и объективной, у любви нет этих затруднений. Итак: «Радуйтесь, праведные, о Господе: правым прилично славословить»».

И Пушкин, и Белый, и Мандельштам, и Гроссман, и Битов формально ехали в Армению с одной целью, а по сути пройденный постигнутый путь в итоге оказывался совсем о другом: «Всемирно известно – путешествие расширяет кругозор. Это верно. Но заключается это расширение в том, что шире видишь родину. *Смысл путешествия в том, что вернешься*

домой (курсив мой – Л.М.)). Но дело не только в «сближении далековатых» или обретении любви.

Образ Армении в русской литературе – не застывший, не отошедший в прошлое, не покрывшийся пылью учебников и хрестоматийных определений. Он обогащается новыми штрихами, опять же разномасштабными – от блестящих эссе (А.Архангельский) до дежурных славословий, туристически восторженных или критических откликов до стихотворений (М. Амелин, В. Жук, В. Коноплев и др.) и прозы, в которых снова и снова проплывает «Дредноут Арарат» (В. Месяц), Армения представляется как планета («Планета Армения» М. Гончарова), по-своему ведется «Армянский дневник» (И. Горюнова) или Армения и вовсе становится местом постоянного жительства («У нас в Ереване» Я. Шенкман).

Но по сути, подлинное путешествие в Армению – путь к себе, к своему тексту и своей судьбе, к самопостижению, к пониманию того, «что связывает времена и что связывает тебя с временами», а значит, и что связывает тебя с Арменией и каков твой собственный путь и путь этой странной страны в истории русской литературы и культуры.

Литература

1. *Арьев А.Ю.* Огненный бык в сумеречном пейзаже // «Звезда». URL: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=758>
2. *Багратион-Мухранели И.Л.* Кавказ как утопия русской классической литературы // Вестник ТГПУ, 2014, 9 (150), СС. 83-88.
3. *Битов А.Г.* Империя III. Кавказский пленник. Уроки Армении. URL: https://belousenko.de/books/bitov/bitov_imperiya_3.pdf
4. *Грибоедов А.С.* Путевые письма к Бегичеву С. Н. // Грибоедов А. С. Сочинения / Подгот. текста, предисл. и коммент. В. Орлова. М.; Л.: Гослитиздат, 1959. URL: https://feb-web.ru/feb/griboed/texts/orlov/putz59_2.htm
5. *Гроссман В.С.* Добро вам! URL: <https://www.lib.ru/PROZA/GROSSMAN/dobro.txt>
6. *Дмитриев С.* Побег в Арзрум, или Самое загадочное путешествие Пушкина URL: <https://godliteratury.ru/articles/2019/05/24/pobeg-v-arzrum-ili-samoe-zagadochnoe-pu-3>
7. *Долинин А.А.* Путешествие по «Путешествию в Арзрум». М. 2023. 307 с.

8. *Клинг Д.О.* Творчество Василия Гроссмана в контексте литературной критики. М.: Дом-музей М. Цветаевой, 2012. СС. 148–162.
9. *Мандельштам О.Э.* Стихотворения. Проза. Записные книжки. Ереван. Изд-во «Советакан грох». 1989. 382 с.
10. *Матасова О.В., Тугушева Э.Ф.* «Кавказский текст» А.Г. Битова в русской и зарубежной (немецкой) критике // Изв.Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2020. Т. 20, вып. 2. С. 212–217. DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2020-20-2-212-217>.
11. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Изд-во «Наука», 1978. Т. 6. 575 с.
12. *Сурат И.З.* Мандельштам и Пушкин. М.: ИМЛИ РАН. 2009. EBook 2015. 386 с. URL: https://biblio.imli.ru/images/abook/russliteratura/surat_mandelstam_i_pushkin_2009_text.pdf
13. *Сурат И.З.* Вчерашнее солнце. О Пушкине и пушкинистах. 2009. EBook 2016. 657 с. URL: https://biblio.imli.ru/images/abook/russliteratura/surat_ycherashnee_solntse_2009_text.pdf
14. *Гальцова Е.Д.* Беглые взгляды (Новое прочтение русских тревелогов первой трети XX века). <https://lit.wikireading.ru/46561>
15. *Гончар Н.А.* Путевая проза Андрея Белого и его очерк «Армения» / А. Белый. «Армения». – Ереван : Издательство «Советакан грох», 1985.
16. *Мандельштам Н.Я.* Третья книга. М.: «Аграф», 2006. 560 с.
17. *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб: «Гиперион», 2002. 242 с.
18. *Harris Jane Gary.* The 'Latin Gerundive' as Autobiographical Imperative. /Slavic Studies, Vol. 45, No.1 (Spring 1986). P. 8.
19. *Кубатьян Г.И.* «Армянская проза В.С. Гроссмана, А.Г. Битова и Ю.А. Карабчиевского». – Вестник Ереванского университета, 1993 , № 3. С. 143.
20. Ланин Б.А., Сталин в прозе Василия Гроссмана // <https://cyberleninka.ru/article/n/stalin-v-proze-v-grossmana>
21. Львов К. Хорошие новости из лагеря. Василий Гроссман о советском народе // <https://www.svoboda.org/a/29307936.html>
22. *Бочаров А.* Время собирать камни. «Малая проза» Василия Гроссмана // Вопросы литературы. 1989. N 7. С. 27.
23. *Савельзон И.В.* Два народа одной судьбы. Цикл путевых заметок Василия Гроссмана
24. «Добро вам!» // <http://elar.uspu.ru/handle/uspu/15516>

25. *Аннинский Л.* Странный странник // Портрет поздней империи: Андрей Битов / авт.-сост. Е. Чигрин; предисл. В. Попова. М., 2020. С. 21
26. *Müller S. L.* Andrej Bitovs Uroki Armenii – eine literarische Raumutopie. Eine Analyse von Wahrnehmungsmustern und Raumkonzeptionen: masterarbeit. GrangesPaccot, 2009. S. 117.
27. *Шубин Р.* О некоторых характеристиках пространственных отношений в «Уроках Армении» А. Битова // Вестник Ереванского университета, 1998, № 3, С. 173–175.
28. Видеолекция «Андрей Зорин: Армения в русском культурном воображении». <https://www.youtube.com/watch?v=T638xjNn4Ik>.

Армения: факты и размышления

*Главный редактор РНИ – М.Э. Авакян
Компьютерная верстка – А.Г. Антонян*

Адрес Редакции научных изданий
Российско-Армянского (Славянского) университета:
0051, г. Ереван, ул. Овсепа Эмина, 123
тел/факс: (+374 12) 77-57-75 (внутр.: 392)
e-mail: maria.avakian@rau.am

Заказ № 32

Подписано к печати 04.10.2025г.

Формат 60x70¹/₁₆. Бумага офсетная № 1.

Объем 34 усл. п.л. Тираж 150 экз.