

Триптих Григора Ханджяна как визуализация коммеморации в контексте армянского этногенетического мифа*

Г. С. Маргарян^{1,2}, Е. Г. Маргарян^{1,3}

¹ Российско-Армянский университет,

Республика Армения, 0051, Ереван, ул. Овсепя Эмина, 123

² Ереванская государственная консерватория им. Комитаса,

Республика Армения, 0001, Ереван, пр. Саят-Новы, 1а

³ Институт востоковедения Национальной академии наук Республики Армения,

Республика Армения, 0019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24

Для цитирования: Маргарян, Гаяне, и Ерванд Маргарян. “Триптих Григора Ханджяна как визуализация коммеморации в контексте армянского этногенетического мифа”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 14, no. 1 (2024): 142–164.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.108>

Статья посвящена визуализации трех узловых событий истории Армении в творчестве художника Григора Ханджяна: изобретения армянского алфавита Месропом Маштоцем, войны Варданидов и обретения независимости. Для достижения идейных и эстетических целей художник обратился к монументальному жанру. Конечным результатом стал триптих, ныне хранящийся в архитектурно-монументальном комплексе «Каскад», в центре искусств Джерарда Гафесчяна, в зале, носящем имя художника. Фрески объединяют кумуляция и намеренная атемпоральность персонажей. Другой характерной чертой триптиха является то, что для воплощения замысла Ханджян обратился к академическому классицизму. Как художественный прием мастер использует акхронию, смещая временные рамки для разных персонажей, но при этом сохраняя верность сюжету и антуражу изображаемых событий. Центральная часть триптиха напоминает временной дромос, разъединяющий и одновременно соединяющий первый и третий хораны — эпохальные события, изменившие парадигму бытия армянской нации. Через временной портал происходит перетекание армянского этноса из раннего Средневековья в наши дни. Сквозной идеей является искомый Ханджяном идеал общественного устройства армянской нации, обретшей суверенитет. Художник моделирует золотой век по типу социального устройства раннего Средневековья, экстраполируя средневековую парадигму на современность и завтрашний день. Созданная художником ухрония возрожденной Армении является проекцией Армении раннесредневековой. Среди исследователей, проводивших искусствоведческий анализ этой работы Ханджяна, пожалуй, стоит выделить имена таких исследователей, как Н. Степанян, Н. Эйрамджян, В. Гамагелян и др., на работы которых мы ссылаемся в нашем исследовании. Данная статья призвана частично восполнить этот очевидный пробел. Научная новизна исследования заключается в его междисциплинарном подходе, обусловленном тем, что один из соавторов историк, а другой — искусствовед. Это позволило авторам провести разноплановый анализ с использованием исторического, культурологического, семиотического, антропологического, этнографического и, конечно же, искусствоведческого подходов.

* Исследование выполнено в рамках проекта Комитета по науке Республики Армения, проект № 21AG-6C041.

Ключевые слова: Григор Ханджян, триптих, фрески, техника темперы, создание армянского алфавита, Вардананк, возрождение Армении, академизм, композиция, этногенетический миф.

Когда кто-то сказал Леониду, что он ведет в бой слишком мало людей, он ответил: «Слишком много — ведь они обречены на смерть».

Плутарх [1, с. 186]

Тот, кто лишился исторических символов и не способен удовлетвориться «эрзацем», оказывается сегодня в тяжелом положении.

К. Г. Юнг [2, с. 5]

Введение

В 1978 г., будучи уже признанным художником, Григор Ханджян получил заказ на монументальное произведение, принесшее ему всенародное признание. Заказ поступил от Верховного Патриарха, Католикоса всех армян Вазгена I. Три года ушло на написание пастельных эскизов на картоне. Спустя шесть лет сотканые во Франции, в мастерской братьев Пантен, гобелены были отосланы заказчику в Святой Эчмиадзин [3]. Перед тем как отправить эскизы во Францию, в выставочной галерее Союза художников Армении для широкого зрителя была организована выставка картонов «Создание армянского алфавита» и «Аварайрская битва».

В истории послевоенной Армении было несколько узловых событий, способствующих формированию новой нациецентричной и нарождающейся государствоцентричной идентичности армян, являющихся также важными текстами для моделирования семиосферы¹. Выставка Ханджяна стала одним из них.

Экспозиция сразу же вышла за пределы «художественного» события и превратилась в место паломничества различных слоев населения республики, в том числе людей, далеких от искусства. В своих творениях Ханджян эстетизировал, облекая в художественную форму жгучие вопросы, резонирующие в душах граждан позднесоветской Армении. Первый секретарь Компартии Армении Карен Демирчян, посетивший выставку, безошибочно угадал важность момента и то, что панно может стать своего рода национальным проектом, сплачивающим всех армян. В это время в самом сердце Еревана строился каскадный комплекс. Ханджяну было поручено воссоздать изображения с гобеленов в виде фресок на стене первого зала комплекса, чтобы сделать его доступным широкой зрительской аудитории.

Работа началась в 1992 г. Ханджян отдал предпочтение любимой, но трудной технике темперы, которая позволяла продемонстрировать техническое мастерство и визуализировать эпические образы самыми изощренными средствами. В ходе работы Ханджяну пришлось столкнуться с трудностями не только творческого характера. Мастер работал в нечеловеческих условиях. Армения переживала трудные времена: не было электричества, огромные каменные залы не отапливались, поддержки со стороны властей практически не было. Страна была в блокаде и вела жесточайшую войну, многим попросту было не до высокого искусства. Художнику не

¹ Подробнее см.: [4, с. 185–90].



Рис. 1. Ханджян Г. С. Триптих. 1992–2000. Фреска, темпера. «Создание армянского алфавита» (левая панель триптиха). 1992–1994. 580 × 470 см; «Вардананк» (центральная панель триптиха). 1995–1998. 580 × 670 см; «Возрожденная Армения» (правая панель триптиха). 1998–2000. 580 × 470 см. Центр искусств Гафесчяна, Ереван. Фото Е. Г. Маргаряна, 2022

хватало средств на самые элементарные вещи, от бытовых предметов до цветных мелков и красок. Тем не менее уже больной, немолодой Ханджян не сдавался и продолжал работать, даже когда стало ухудшаться зрение.

Два года спустя, в 1994 г., была готова фреска «Создание армянского алфавита» и Ханджян начал работу над следующим творением — «Вардананк», отнявшим у него четыре года и много сил. Тем не менее сразу по завершении этого грандиозного панно, мастер без передыха приступил к созданию третьей, последней части триптиха «Возрождение Армении», которую задумал еще в процессе работы над «Созданием алфавита». Здоровье художника ухудшалось, и он торопился закончить последнюю часть триптиха. Сил не экономил, знал, что новых работ ему создать уже не суждено. Два года ушло на создание третьего панно, но работа все же осталась незаконченной... 19 апреля 2000 г. он умер.

Работу над фреской по эскизам метра продолжил художник-монументалист Генрих Мамян, которому также пришлось столкнуться со всевозможными трудностями. Технические проблемы были преодолены только после того, как нью-йоркский филантроп Джерард Гафесчян купил каскадный комплекс и приступил к его реконструкции, продлившейся долгие семь лет. Сегодня галерея Ханджяна открыта для посетителей и каждый может увидеть знаменитый триптих (рис. 1).

Композиция

Полотна триптиха расположены в определенной смысловой последовательности. Первый и третий сегменты имеют композиционное, интонационное, цветовое и концептуальное сходства. Центральный сегмент выделяется экспрессией и динамическим движением. Вместе они создают впечатление временного коридора с двумя порталами на входе и выходе; длина коридора — более чем 1600 лет. Это почти идентичные порталы, которые условно можно назвать портал А, или «Создание армянского алфавита», и портал Ω, или «Возрождение Армении». На одном конце временного коридора изображено начало золотого века армянской культуры, на другом — возрожденный золотой/серебряный век. Между двумя порталами, как бы внутри дромоса, разворачивается событие эпического масштаба — война Варданидов. Все три события объединены знаковыми и даже в какой-то мере эзотерическими смысловыми узлами. Каждая из фресок, взятая в отдельности, является самостоятельным произведением, в то же время они монолитны в своем единстве. Без двух остальных каждая часть триптиха попросту теряет большую часть смысловой нагрузки, заложенной в них художником.

Левая и правая панели триптиха имеют прямоугольную форму, в то время как центральная часть — квадратная. Однако все три части фрески, согласно канонам Леона Баттиста Альберти [5, с. 332], построены в едином треугольном ключе, по принципу так называемой *зрительной пирамиды*. В то же время очевидно, что художник следует философии живописи как искусства одной точки зрения (рис. 2).

Триумф Маштоца

На авансцене первой панели триптиха, которую мы условно назвали портал А, имеются изображения Месропа Маштоца, крылатого ангела, Католикоса Св. Саака Партева, царя Врамшапуха, царицы, знати в лице Вагана Амадуни, священников и простого народа — всех трех сословий средневековой Армении. Художник изобразил золотой век, свои представления о социальной гармонии, в некотором роде триединый гомеостазис. Еще в домодерную эпоху небольшой отрезок армянской истории, охватывающий V–VII вв., получил название золотого века армянской культуры. Изображенные лица красивы, образы идеализированы. Нарисованный художником условный средневековый мир являет собой утопию, точнее ухронию. Мы не вкладываем в термин «утопия» негативно-ироничную коннотацию, типичную для наших дней. В данном контексте более уместен тот изначальный смысл, который К. Рёмер определил следующим образом: «Утопия — это детальное описание воображаемой культуры, которая представляет читателю картину альтернативной реальности для критики собственной современности с интеллектуальных и эмоциональных позиций» [6, р. 79].

Оба портала имеют одинаковую структуру с восходящими к проксению ступенями, покрытыми ковром с национальным узором, изящной, легкой колоннадой и тремя высокими полуциркульными арками², барельефами, украшенными аутен-

² Многие во фресках Ханджяна вызывает ассоциации с искусством Ренессанса, с отсылкой к Античности. Это и грандиозность, монументальность замысла и его воплощения; и столь любимые художниками Ренессанса изображения арок, выступающих своего рода декором, сквозь кото-



Рис. 2. Ханджян Г. С. Создание армянского алфавита (левая панель триптиха). 1992–1994. 580 × 470 см. Фреска, темпера. Центр искусств Гафесчяна, Ереван

тичным армянским декором и ниспадающими тяжелыми, словно на театральной сцене, венецианскими занавесами. Еще со времен классической Античности арки отождествляются с триумфом. Здесь также изображен триумф, но не императора

рый «проглядывают» несуществующие, идеализированные архитектурные объекты; и множество драпировок, складки которых символизируют складки времени; и манера письма, когда персонажи изображаются реалистично, живо, но в то же время больше похожи на скульптуры.

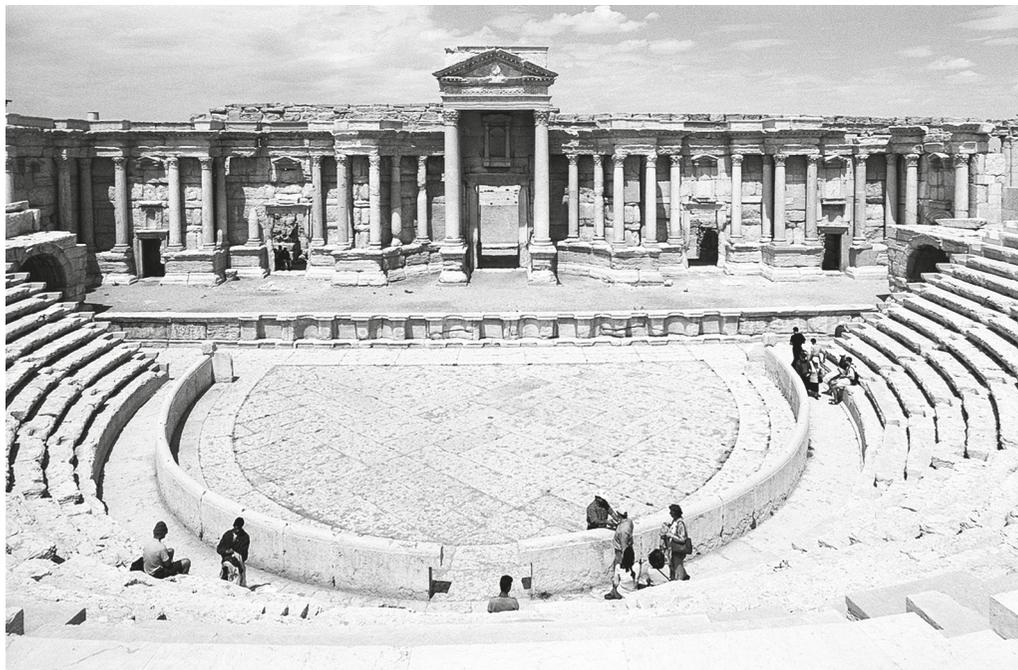


Рис. 3. Проскений (scaenae frons) с тремя порталами Южного римского театра в Джераше, Иордания. Дата обращения май 15, 2023. <https://clck.ru/3AGhGD>

или полководца — это триумф Просветителя, монаха-интеллектуала, определившего парадигму армянского национального бытия.

Словно под триумфальной аркой здесь разворачивается торжественное действие прославления героя. Трехчастная колоннада портала отсылает нас к античному проскению³ (рис. 3) и одновременно к Царским вратам храма и к армянскому хорану⁴ (рис. 4).

Здесь разворачивается театральная постановка по всем канонам классицистского жанра. Фронтальная перспектива как переднего, так и дальнего (архитектурного) планов делает живопись похожей на классицистический рельеф. Классические аллюзии настолько сильны, что зритель прощает художнику надуманность декораций и некоторую театральность постановки (рис. 5, 6).

Главным героем этого театрального действия является Просветитель⁵. Он изображен в центре композиции, под колоннадой. В руках у него скрижали с дарованными Богом армянскими письменами, посему на него устремлены все помыслы

³ Проскений, просцениум (лат. *proscenium*, от др.-греч. προσκήνιον) — передняя, ближайшая к зрителям часть сцены, расположенная перед порталом сцены и занавесом. Просцениум выступает в зрительный зал.

⁴ Хоран — 1) алтарь; 2) ризница; 3) скений; 4) тайник души; 5) виньетка; 6) изображение арок; обычно на титульных листах армянских рукописных Евангелий. Иногда внутри хорана записывалось содержание книги, в то же время хоран служил обрамлением для изображения Христа, евангелистов и библейских персонажей. Свод над головой святого — это символ небесной стихии, в которой пребывает Бог. Вместе с свод воспринимался как символ мудрости, эзотерического знания, тайн Земли [13, с. 292].

⁵ О визуализации образа Месропа Маштоца см.: [7, с. 57–72].



Рис. 4. Неизвестный армянский художник. Христос на троне. Эчмиадзинское Евангелие. 989. Пергамент, минеральные краски. Дата обращения май 12, 2023. <https://clck.ru/3AGhUN>

присутствующих, но не их взгляды. Участники действия славят Маштоца, но взгляд их устремлен на зрителя, туда, куда смотрит и сам Маштоц, в глаза своим потомкам... Его глаза смотрят с грустью и сочувствием, и в то же время с требовательной строгостью, словно предвидя трудности, которые выпадут на долю потомков. Ни сам Маштоц, ни изображенные рядом с ним предки не потерпят отступничества и отклонения от заданной Маштоцем программы. Провиденциализм является одной из сквозных концепций триптиха, ведь прошлое, настоящее и будущее в нем неразрывны, и будущее видно из прошлого лучше, чем прошлое из настоящего.

Картина писалась в советское время, в стране, где не так давно «упразднили» Бога, и хотя эскизы для шпалер были написаны в конце 1970-х — начале 1980-х годов, ограничения все еще оставались. Так, на первоначальных эскизах в глубине перспективы виднелся великолепный Арарат, написанный в стиле позднеренессансных пейзажей. Очевидно, по требованию одного из очередных худсоветов художник был вынужден спрятать священную гору за хоругвями, чтобы не нервировать власти, которые когда-то отдали Турции область Игдир (вместе с Большим Араратом). Кроме того, художник убрал второго ангела, чье изображение было даже



Рис. 5. Веронезе П. К. Пир в доме Левия. 1573. Холст. Масло. 555 × 1280 см. Галерея Академии, Венеция. Дата обращения май 5, 2023. <https://clck.ru/3AGhZ5>



Рис. 6. Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Ролена. 1434. Дерево, масло. Лувр, Париж. Дата обращения май 15, 2023. <https://clck.ru/3AGhc8>

на самых последних эскизах [3]. Художник не стал объяснять членам совета, что это ангел, и представил его как аллегория Победы (Ника). Второго ангела (представленного комиссии как аллегория Славы) Ханджян пожертвовал, чтобы спасти первого, главного. Остальных персонажей, очевидно, художнику удалось отстоять (в окончательной версии фрески их даже больше, чем на рабочих эскизах). Наверное, это не составило труда, поскольку советская номенклатура от искусства просто не знала ни Священного Писания, ни мифологии, ни своей истории и персонажей на эскизах фрески воспринимали как обычных статистов, безмолвный народ, который оторвали от повседневных дел и согнали на очередное плановое мероприятие в духе эпохи Советов.

Так, на картине рядом с ангелом стоит Мария с голубем, чей образ напоминает Богоматерь Вардгеса Суренянца. Облик Марии с младенцем был узнаваем каждым, но образ трогательно невинной улыбающейся девушки с голубем, погруженной в свои ощущения, едва ли мог вызвать у членов комиссии какие-либо подозрения. Тут же изображен и сам Христос, только не в образе новорожденного младенца на руках у Девы Марии или бородатого сублильного мужчины с терновым венцом на окровавленном челе, а в образе мальчика школьного возраста, который стоит перед Маштоцем в позе Корюна с известной скульптурной группы перед хранилищем средневековых рукописей Матенадаран в Ереване [8, с. 66–67]. Эта ахрония и вовсе могла запутать функционеров той поры, скажи им Ханджян, что, согласно доктринам мистического христианства, «Божественная воля поддерживала цвет и свежесть молодости у невинной Девы» на протяжении всей жизни, чуждой всякого греха [9, с. 14]. Вот почему 16-летняя Дева Мария стоит по одну сторону от Маштоца, а ее еще нерожденный сын Христос — по другую, да еще в образе коленапреклоненного отрока. Время для персонажей триптиха, особенно для священного семейства, — понятие действительно относительное, они пребывают в ином временном континууме, где юная дева может стать скорбящей матерью, оплакивающей сына, не пощадившего за веру отцов живота своего, а светлоликий отрок враз может стать грозным карающим Судьей с суровым испепеляющим зраком.

Точно так же пребывают в другом временном измерении четыре евангелиста, приветствующие Маштоца: они представлены в образе старших учеников Маштоца и великомучениц Гаяне и Рипсима, принявших смерть за веру от царя-вепря Тиридата III Великого. Гаяне в триптихе показана в образе зрелой женщины, побывавшей в браке и имеющей детей, в то время как ее подопечная Рипсима изображена невинной девушкой с молодой вербной порослью в руках.

Здесь же, в 406 г., оказались трое католиков разных эпох: очевидно, крайний из них, бледный и изможденный старец, — это Григорий Просветитель, проведенный в темном подземелье Хор Вирап 13 лет. Молодой чернородый мужчина — это забытый в годы советской власти Католикос всех армян Хорен Мурадбекян, рьяно защищавший Армянскую церковь в годы сталинских гонений и удушенный за это шнурком от гардины в своем кабинете сотрудниками НКВД (1938). И наконец, Католикос всех армян Вазген I — до сих пор самый почитаемый армянами глава Армянской апостольской церкви. На панно есть еще несколько узнаваемых и не совсем узнаваемых персонажей, сыгравших в разные времена свои роли в пьесе под названием «Армянская история». Как видим, во временном портале ханджяновского творения сошлись действующие лица разных эпох, причем лишь те,

кто уместился в рамках ханджяновского трехъярусного хорана и всего триптиха. Концепция трехчастной асимметрии напоминает стержневую идею христианского учения, представляющего историю человечества как: блаженную жизнь в раю; изгнание и жизнь на земле, состоящую из череды испытаний; спасение и возврат к изначальному блаженному состоянию.

Вместе с тем тройственность структуры ханджяновских фресок отсылает нас к классицистскому канону Аристотелева триединства: единству времени, места и действия (рис. 5, 6). Это неудивительно, ведь Ханджян классицизирующий академик: фигуры на его картинах и книжных иллюстрациях часто имеют выразительные, театральные позы и патетичное выражение лица, повсюду изобилие тяжелой ниспадающей драпировки и другие элементы этого художественного стиля. Дань классицизму во фресках Ханджяна вытекала из тематики задуманного проекта, ведь он создавал монументальное произведение, оперировал большими масштабами, изображал церемониальные действия, отсылающие нас к важным коммеморативным событиям. Поэтому композиция, позы героев, выражения лиц, жесты должны были соответствовать значимости изображаемого события.

В работе доминируют мягкие, текучие, подчеркнута пластичные линии. Отточенными, эстетическими средствами Ханджян помог современникам по-новому взглянуть на Маштоца и на армянскую веру, осознать величие интеллектуального подвига раннесредневекового армянского Просветителя, благодаря которому Господь заговорил с армянами на родном, понятном языке. В то же время Маштоц — зачинатель и стержневая фигура золотого века армянской культуры. Создание армянского алфавита и богатейшей литературы на армянском языке сформировало литературный армянский язык, объединивший разные части Армении, говорившие на разных диалектах и наречиях. Так же как средневековая латынь играла объединяющую роль в жизни народов Западной Европы, так и древнеармянский литературный язык (գրաբար) играл для армян объединяющую роль в самой Армении и за ее пределами. Литературный язык стал не просто маркером, но и в некотором смысле охранителем домодерной национальной идентичности армян. Создание армянской письменности послужило толчком для перевода на армянский язык античной научной и художественной литературы. Последовавшая за этим эпоха книжности послужила толчком для развития изобразительного искусства, духовной музыки, стимулировавшей создание нотной грамоты, историографии, теологии, философии, космографии, математики. Армяне стали народом Книги [10, с. 448–9] со всеми вытекающими отсюда последствиями. Ханджян всю свою жизнь служил Книге и теперь своим монументальным произведением он вновь прославлял Книгу и основоположника армянской книжности (рис. 7).

Дромос, или *exempla virtutis*

Несмотря на внутреннюю экспрессию и стремительную динамику движений персонажей картины, центральная часть триптиха «Вардананк» — это не полотно батального жанра. Ханджян здесь изобразил не реальную битву с реальными историческими лицами. Это битва символическая, как битва Ахуров с Ахриманом, продолжение войны, развязанной тираном Бэлом против дерзновенного этнарха ар-



Рис. 7. Ханджян Г.С. Варданак (центральная панель триптиха). 1995–1998. Фреска, темпера. 580 × 670 см. Центр искусств Гафесчяна, Ереван

мян Айка (2492 г. до н. э.), во время которой прародитель армян трехкрылой «скифской» стрелой поразил властелина вавилонян Бэла. Этим героическим поступком Аик удостоверил свободу армян и заложил начало армянского этноса и армянской истории.

В батальных картинах, как правило, изображаются реальные участники битв, топографически точно воспроизводятся исторические события, реальные сцены сражений. На картине Ханджяна ничего этого нет. Есть изображение аллегорической битвы: битвы между добром и злом, христианством и огнепоклонством, между правом на свободу выбора и бесправием, между феодальной республикой и восточным деспотизмом, между волей и безволием, между империей и свободным национальным государством. Поэтому при созерцании огромной фрески зрителя не покидает ощущение мифологического космизма, где события разворачиваются вне времени и пространства.

Сцена динамична благодаря ритмичному сочетанию масс, охвату большого пространства, объемности изображаемых фигур и, что самое главное, монолитности, цельности всей композиции. Главный персонаж — Вардан Мамиконян — находится в центре треугольного ключа и расположен в точке схода перспективных линий. Он является осью «зрительной пирамиды», а вершиной ее являются вен-



Рис. 8. Ханджян. Г. С. Вардананк (центральная панель триптиха). Треугольная структура композиции. 1995–1998. Фреска, темпера. 580 × 670 см. Центр искусств Гафесчяна, Ереван

цезвозлагающий ангел, навершие меча Вардана, а также устремленная вверх левая рука с растопыренной пятерней и островерхий шлем князя-воеводы (рис. 8).

Армянское воинство сконцентрировано вокруг Вардана и не выходит за рамки треугольника, самой устойчивой фигуры Евклидовой геометрии. Таким образом, при конструировании композиционной формулы картины Ханджян моделирует картину зримого мира, предопределяя позицию зрителя, угол его зрения, вычлняя позитивные образы, оставляя позади образы негативные.

Воины на центральной и самой большой панели, которая почти вдвое шире крайних, не простые бойцы. В основном это выдающиеся исторические личности, и далеко не все из них современники Вардана Мамиконяна. Здесь есть солдаты за свободу, такие как Андраник Озаян, но куда больше деятелей армянской культуры, некоторые из которых вполне узнаваемы. Сам художник не оставил свидетельств того, кого именно он изобразил на своих картонах, словно давая возможность самому зрителю домыслить сюжет и композицию, отталкиваясь от собственных приоритетов и эрудированности.

Среди изображенных нет князей и царей, хотя в подлинном Аварайрском сражении ядро армянского войска составлял *полк рыцарей-азатани*, которые почти все полегли, удостоившись венца святых мучеников за веру, и среди них почетное место занимают главы армянских нахарарских фамилий. То, что Ханджян не захотел делать участниками центрального события в истории Армении властей предрежащих, говорит о его отношении к армянским элитам разных исторических эпох. Здесь Ханджян следует традиционному армянскому этногенетическому дискурсу о том, что на протяжении тысячелетий основными виновниками бед Армянского государства и армянской нации были и остаются продажные, компрадорские элиты, ставящие личную выгоду выше интересов национальных.

Поэтому центральными персонажами армянской истории становятся либо полководцы, вышедшие из низов (Андраник Озаян, 1865–1927), либо деятели культуры, большинство из которых, особенно в Средние века, были монахами (Комитас, 1869–1935) и, конечно, простой народ. Таким образом, Ханджян видит два якоря в бушующем море армянской истории — армянскую веру и армянскую культуру. Художник недвусмысленно дает понять, что армяне — культуроцентричная христианская нация и в условиях отсутствия государственности армянская вера и культура были последним бастионом на пути ассимиляции и потери самости. Армянская вера и книжная культура неразрывно связаны и являются первоэлементами армянской национальной идентичности, наряду с семьей и языком, поэтому погибнуть армяне могут только после того, как потеряют веру и книжную культуру, язык и семейные ценности. Именно за них в «Вардананке» Ханджяна идет кровавая и ожесточенная битва.

Однако Ханджян изображает не только битву за веру, он показывает решимость армянского народа противостоять любой форме деспотии. Слоны за спиной сгрудившегося персидского воинства [11, с. 93; 12, с. 222] не просто довершают композицию, они семантически указывают на мощь персидской державы, ее армии и ее шаха Йездигерда II. Пьяные толстокожие слоны символизируют иррационализм и тиранию. Но они же свидетельствуют о слабости персов, чье *безволие* разбивается о *волю* горстки рыцарей под знаменем Христа, выступивших против мнументальности и всевластия персидской деспотической монархии.

Панно Ханджяна напоминает картину Ивана Айвазовского (Ованнеса Айвазяна) Айвазовского «Девятый вал», где группа спасшихся при крушении моряков, вцепившись в сломанную мачту, из последних сил борется с разъяренной стихией. Враги вокруг Вардана и его соратников тоже напоминают безликую мрачную природную стихию. Изображенные персидские воины лишены индивидуальности, они незрячи и безгласны, глаза их опущены, они напирают, словно вал вырвавшихся из Аида теней. Единственной отличительной чертой, делающей их узнаваемыми, являются оранжевые, от наложенной хны, волосы и бороды. Зато стандартные сферические шишаки лишь усиливают ощущение однотипности и «отполированности» голов персидских ратников. Это бездушные «терминаторы», айтматовские манкурты с натянутой на голову выйной частью шкуры только что убитого верблюда. Их невыразительные, словно сошедшие с ассирийских барельефов лица разительно отличаются от одухотворенных и эмоциональных лиц армянских ратоборцев.

Яркие и своебытные лица армянских бойцов являются маркером личной свободы людей, сделавших свой выбор. Это не лица покорных верноподданных — это

лица граждан. Их никто не сгонял на войну, они пришли на последнюю битву по своей воле. Тому свидетельством — каждый отдельно взятый персонаж на картине: на переднем плане суровая воительница со щитом воплощает образ армянской христианки, возможно, это дочь Вардана — госпожа Шушаник, причисленная к лику святых Армянской апостольской и Грузинской православной церквями [11, с. 93]. Она в белом, как невеста на выданье. Белый — цвет чистоты и целомудрия, преданности Христу. Однако здесь же в белой рясе пожилой священник с обоюдоострым мечом, убеленными сединой волосами и бородой. Это иерей Левонд. Оба эти персонажа в белом находятся на одном уровне и на одинаковом расстоянии от белого коня Вардана. Обоим персонажам — невесте на выданье и престарелому священнику нечего делать на войне, но они в первых рядах, в своих длинных, неудобных одеяниях, с острым оружием в руках. Это должно показать апокалиптическую ситуацию, когда все сместилось, и стар и млад, женщины и священники с оружием в руках сражаются со злом.

На переднем плане, прямо под копытами коня спарапета, изображены тело воина, пронзенного стрелой, с безжизненно повисшей рукой и фигура скорбящей матери, держащей в объятиях тело другого павшего юноши, совсем еще мальчика, задрапированного в красный — цвет пролитой благородной крови. Оба юноши светловолосы, что имплицитно указывает на то, что они уже на небесах. Скорбящая мать — второстепенный персонаж, лишь дополняющий общую композицию. Ее согбенная поза подчеркивает горе и отчаяние и отсылает зрителя к «Ватиканской Пьете» Микеланджело. Особенно впечатляет бессильно повисшая рука павшего юноши, которого безутешная мать прижимает к груди [12, с. 222]. В то же время персонаж скорбящей матери как бы повторяет сакраментальную истину — ценой за войны, развязанные ради амбиций и алчности сильных мира сего, являются жизни молодых людей и горе матерей.

Женщина в безвольно-пассивной позе, отдающаяся молчаливой скорби, является оттеняющим контрастом Вардану, который, как натянутая тетива, в экспрессивном жесте вскинул обе руки, с мечом в одной из них. Вся идея картины выражена стремительным движением рук Вардана [12, с. 222; 9, с. 84]. Все подчинено сжатому и твердому ритму, неумолимо жесткой динамике, повсюду господствуют прямые, жесткие линии. Длинные, направленные на врага копыта и стрелы вокруг спарапета (князя-воеводы) создают ощущение движения, атаки и одновременно исходящей от него энергии, благородной ярости. Затененность дальнего плана и поток света, падающий на армянских воинов, подчеркивают рельефность фигур и общую экспрессивность композиции. Движение стремится слева направо, в «сильную долю» картинного поля. Вардана, как и Маштоца в первом складне, венчает венцом ангел/Ника. Но есть отличие — у Вардана над головой венец воина-страстотерпца, отчасти напоминающий терновый венец [14]. Белый конь святого воителя тоже имеет особую коннотацию. Это символ особого достоинства, близости к Богу [15, с. 140–1; 16, с. 220] (рис. 9).

Война Варданидов — это народная война, и ее квинтэссенцией являются суровые горцы Сасуна — собирательный образ армянского фидаина, народного мстителя. С другой стороны, прикрывая фланг Вардана, в неказистых доспехах, но полных решимости защитить своего вождя, заняли позицию лучники-старцы — это Андраник Озаян, Уильям Сароян (1908–1981). Особняком расположился Мовсес



Рис. 9. Ханджян Г. С. Вардананк (центральная панель триптиха).
Св. Вардан с венцом над головой. 1995–1998. Фреска, темпера.
580 × 670 см. Центр искусств Гафесчяна, Ереван

Хоренаци (ок. 410 — 490-е гг.) в золотистом плаще, который, защищаясь круглым щитом, могучей рукой с копьем разит врага. Отец армянской истории оказался рядом в Варданом отнюдь не случайно. *История* — это то, что враг всегда стремился убить в Армении в первую очередь, ведь история и историки — это щит нации, ее память, ее иммунитет. Воины — мужчины и женщины изображены на картине четкими, жесткими линиями. Эта манера изображения подчеркивает их решимость и бескомпромиссность.

Ханджян вписал сюда портреты поэтов XX в. — Даниела Варужана (1884–1915), Егише Чаренца (1897–1937), Паруйра Севака (1924–1971). Они выпадают из общей композиции, слегка нарушая ее цельность и продуманность. Складывается впечатление, что они как элементы аппликации вписаны были уже после завершения основной работы над панно. Скорее всего, так оно и было. Характерная деталь: Чаренц изображен рыжим, а Севак — целиком черным. Известно, что Севак был смуглым и курчавым, как эфиоп, потому и взял себе псевдоним, в переводе означающий «Черноокий». «Едва ли не самый сильный фрагмент картона, — справедливо замечает искусствовед Н. Степанян, — введенное в сутолоку боя лицо само-

го художника. Это лицо потрясенного свидетеля: автор выражал свое отношение к происходящему и давал оценку событию самим фактом включенности в него зрителя» [17, с. 296].

Художник изобразил кульминацию битвы, ее апогей, хотя до завершения остается еще какое-то время. Автором выбран момент наивысшего напряжения. Изображен момент истины. К этой точке во времени и пространстве герои шли всю свою жизнь. Здесь, на заросшем алыми маками Аварайрском поле, встречаются прошлое и будущее, здесь героям прощаются все их ошибки и прегрешения, отсюда они устремляются в вечность. Об этом возвещает ангел, держащий над головой героя венец мученика и нимб одновременно.

Ереванский вернатун⁶

На картине «Возрождение Армении» изображена аллегория прошедшей через горнило испытаний, через взлеты и падения, армянской нации (рис. 10). За время, пока Ханджян писал первые две фрески, в жизни страны произошли важные события: распался Советский Союз, началось Карабахское движение, потрясшее основы Советской империи, Армения обрела независимость, началась Первая арцахская война, жесточайшая блокада, Армения вышла победительницей в войне, вопреки всему и всем. Перед страной открылись новые возможности. Ханджян обладал редким качеством — видеть события в исторической перспективе. Поэтому он решил на новый проект — создать третий сегмент триптиха, изображающий людей, определивших ход армянской новейшей истории, который в конце концов привел к восстановлению независимости и возрождению давно потерянной армянской государственности.

Хоран Ω, названный художником «Возрождением Армении», перекликается с хораном А. Оба они существуют параллельно, в едином историческом контексте, но на разных концах временного коридора армянской истории. Это особенность армянского коллективного сознания, часто синхронизирующего настоящее и прошлое; настоящее, обуславливающееся прошлым, а прошлое — настоящим. Прошлое для армянина наступает там, где заканчивается настоящее. По сути, грани прошлого и будущего в армянском коллективном сознании размыты и неразличимы, и ничто так не отражает эту особенность армянского коллективного сознания, как искусство.

Преемственность является главной идеей первой и третьей частей панно — хорана А и хорана Ω. Вот почему они так похожи по структуре, интерьеру, цвету и совпадают интонационно. Контуры и расположения изображенных фигур на обоих полотнах тоже совпадают. Но есть и различия: 1) портал Ω *зеркально* отображает портал А, поэтому правое замещает левое, и наоборот; 2) на сцене портала Ω, то есть на третьей панели, нет изображений представителей правящего класса — светской и церковной элиты.

⁶ Вернатун — мансарда дома Ованеса Туманяна в Тифлисе, где собиралась армянская интеллигенция [18]. Традиция посиделок интеллектуалов в неформальной обстановке возобновилась в Ереване, после того как он стал вначале столицей Первой Республики, а затем Советской Армении. Сюда перебралась часть армянской интеллигенции, а слово «вернатун» стало нарицательным.



Рис. 10. Ханджян Г. С. Возрождение Армении (правая панель триптиха). 1998–2000. Фреска, темпера. 580 × 470 см. Центр искусств Гафесчяна, Ереван

Центральной фигурой хора является Мать-Армения. К ней сходятся все концентрические и радиальные композиционные линии. В руках она держит здорового крепкого мальчика как символ возрожденного государства, Республики Армения, — еще неокрепшее дитя, неуверенно стоящее на ногах и нуждающееся в заботе и внимании. Подобно тому как на панели «Вардананк» спарапета с фланга

прикрывают старцы-лучники, точно так же по левую руку от Матери с младенцем расположились выдающиеся армянские зодчие XX в., придавшие Еревану и другим городам Армении их нынешний облик. Среди них Александр Таманян, Торос Тороманян, Рафаел Исраелян, Джим Торосян. По правую руку от Матери-Родины — народ-созидатель: немолодая селянка со свежиспеченными лавашами в руках — аллюзия на Св. Гаяне из портала А, и совсем еще юная загорелая девушка-крестьянка с традиционными армянскими фруктами — гроздьями винограда и гранатом, которая отсылает нас к Св. Рипсиме с вербой из первого хорана. В этногенетическом сознании армян виноградные гроздья и гранат имеют глубокие корни и потаенные смыслы.

Фигуры женщин на двух периферийных панелях расположены зеркально, по разные стороны не только от центральной части триптиха, но и от главной фигуры в центре панелей. Зеркальность проявляется и в том, что Рипсиме и Гаяне — сирийки царских кровей, а крестьянки по правую руку от Матери-Армении — простые труженицы, плоть от плоти родной земли. Тут же, за спиной у пожилой крестьянки с армянским хлебом — хор ангелоподобных детишек, самозабвенно поющих шараканы (духовные песни).

За спиной у Матери-Родины, словно королевская рать при параде, выстроились в шеренгу видные деятели армянской культуры. Возглавляет эскорт поэт всех армян, Ованес Туманян, который в одной руке держит томик своих стихов, а другую поднял в выразительном жесте. Это воистину национальный поэт, любимый всеми армянами, независимо от возраста, образовательного ценза и политических взглядов.

Чуть позади, словно в тени всенародного поэта, стоит Аветик Исаакян, рядом Иосиф Орбели, основатель и первый президент Армянской академии наук. Он тоже оказался позади Ованеса Туманяна. Здесь же Арам Хачатурян, позади него композитор Александр Спендиарян, художники Мартирос Сарьян и Минас Аветисян, поэт Шираз и артист Грачья Нерсисян. Собранные в одном месте, в едином дромосе, в виде трех арок, деятели армянской культуры напоминают представителей «Афинской школы» и вновь отсылают нас к столь любимому Ханджяном академическому классицизму. Как и на фреске Рафаэля, каждый персонаж ханджяновского «Вернатуна» окружен символическими предметами, указывающими на род его деятельности. Так, капитель колонны, вытесанная в армянском стиле, символизирует зодчество. На этой вытесанной из туфа детали архитектурного экстерьера расстелил чертеж генплана главный архитектор Еревана Александр Таманян. Он локтем подпирает капитель, усталую чертежом, словно рабочий стол. Эта поза и предметы вокруг него указывает на эксклюзивную роль Таманяна в становлении армянской архитектуры XX в. Под капителью христианской церкви лежит мраморная капитель от античного храма, как бы демонстрируя связь и преемственность средневекового и современного армянского зодчества с армянской эллинистической античностью. За спиной у Матери-Армении виден макет храма Звартноц, к которому бережно притрагивается Торос Тороманян — это он скрупулезно исследовал развалины этого шедевра средневекового зодчества (середины VII в.) и реконструировал облик гигантского трехъярусного строения, а его друг и соратник Александр Таманян заложил конструкцию храма Звартноц в проект Театра оперы и балета на театральной площади Еревана. На полотне ненавязчиво представлены урартские

символы — барельефы с изображением древа жизни и другие узнаваемые элементы урартского декора.

Композиция хорана Ω более хаотична и утяжелена избытком фигур и персонажей, чем-то она напоминает «корпоративную» фотографию загородной поездки. Нет гармонии и строгого порядка. Такое впечатление, что гомеостазис нарушен и художник изобразил не совсем золотой, а скорее серебряный век. Возможно, нагроможденность фигур была следствием спешки, в которой уже немалодому и больному Ханджяну приходилось писать последнюю часть триптиха. Не хватало времени продумать композицию, изобразить на эскизах разных персонажей и затем сравнить. Трудно и ответственно из огромного числа деятелей современной культуры выбрать тех, кто достоин называться отцами и дедами нации. А может, имплицитно Ханджян хотел показать неравнозначность двух эпох, хронологически отстоящих друг от друга на 16 веков?

Отсутствие светских правителей на этой части панно указывает на отношении Ханджяна к властям уходящей эпохи. Ни один из партийных и советских чиновников не показался художнику достойным занять место рядом с Мартиросом Сарьяном и Мином Аветисяном, Иосифом Орбели и Джимом Торосьяном. Любопытная деталь: в современном Ереване тоже мало памятников, посвященных политическим деятелям XX в., особенно главам Советской Армении, зато имеется большое количество памятников деятелям культуры.

Центральное место под большой аркой на панно занимает интеллигенция, а народ находится на периферии. Слева от зрителя мы видим простых людей в одежде средневекового покроя. Такое ощущение, что народ перетекает через дромос из Древнего мира и Средневековья в наши дни. Справа от зрителя изображены наши современники, рабочий в сварочной маске, крестьяне и другие труженики, которые распивают разливаемое крестьянкой вино из кувшина.

И, как всегда, на полотнах Ханджяна присутствуют сасунцы, под пронзительную, ритмичную музыку танцующие воинственный танец ярхушта. Ханджян, чьи корни берут начало в Западной Армении, питал слабость к сасунцам как к особому армянскому субэтносу. С одной стороны, танцующие сасунцы нас отсылают к центральной части триптиха, где бесстрашные воины Тарона, словно армянские горы, стоят на пути несметных полчищ врага, с другой же — это отсылка к поэме Геворга Эмина «Танец сасунцев».

Заключение

Создавая свое монументальное произведение, Ханджян визуализировал три важнейших события в истории армянского народа: изобретение армянской письменности, войну Варданидов и обретение государственности, спустя столетия. Будучи нашим современником, художник отдал дань академическому классицизму и смело использовал принцип Аристотелева триединства. Триединство является сквозной идеей всего триптиха. В панно автор стремится дать ответ на жгучие вопросы армянской истории и современности. Поднимаемые вопросы художник облекает в символические формы, а ответы на них дает уже извлекая вложенный символ из образа, но уже в качестве некоей рациональной формулы. При этом

смысловая структура символа у Ханджяна многослойна и рассчитана на активную внутреннюю работу воспринимающего.

Свою главную задачу, осознанно или нет, Ханджян видит в замене позитивных маркеров, ставших доминирующими за годы советской власти и засевших в коллективном сознании граждан Советской Армении. После смены эпох позитивное маркирование советских символов, знаков и понятий («коммунистическая утопия») Ханджян стремится заместить иной реальностью. В мастерской художника происходит конструирование самобытных символично-знаковых полей для распознавания в режиме «свой — чужой». При этом главным маркером принадлежности к категории «свой» становится сопричастность реалиям V в. Ранние Средние века берутся за образец, а старая «новая общность людей, советский народ» начинают восприниматься как анахронизм. Особенное, пиететное отношение к Средним векам в сознании художника появляется не на пустом месте. V–VII века в коллективном сознании армян уже давно стали воплощением золотого века. Эта утопическая модель впечаталась в этногенетический код армян. Ханджян моделирует золотой век по типу социального устройства раннего Средневековья, экстраполируя средневековую парадигму на современность и завтрашний день. Созданная художником утопия (ухрония) Возрожденной Армении является проекцией Армении раннесредневековой.

С древнейших времен гомеостазис был краеугольным принципом построения армянского социума и государства. Треугольник — самая устойчивая геометрическая фигура, которую можно использовать в качестве построения общества. Главную формулу социальной структуры идеального общества Ханджян видит в ее трехчастной структуре [19; 20].

Ханджян кодирует смыслы знаково-символическими средствами, переводя реальность (текста, описывающего реальность) на знаково-символический язык, для последующего декодирования информации. В ходе декодировки проявляется новый, прежде сокрытый смысл визуального текста, открывающий новое поле для переосмысления и восприятия, казалось бы, ставших традиционными и даже тривиальными исторических событий и современных реалий.

Литература

1. Плутарх. “О злокозненности Геродота”. В кн. Лурье, Соломон. *Геродот*, 161–202. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1947.
2. Юнг, Карл Густав, и Мишель Фуко. *Матрица безумия: сборник*. М.: Алгоритм, 2013.
3. Partizpanyan, Jane. “Grigor Khanjyan and the mural that defined his artistry”. *The Armenian Weekly*. November, 29 (2022). Дата обращения май 12, 2022. <https://clck.ru/34BDSz>.
4. Симян, Тигран. “От биосферы до ноосферы: теория и практика”. *Критика и семиотика*, no. 1 (2019): 173–97. <https://doi.org/10.25205/2307-1737-2019-1-173-197>
5. Альберти, Леон. “Три книги о живописи”. В изд. *Эстетика Ренессанса*, 319–41. М.: Искусство, 1981.
6. Roemer, Kenneth. “Paradise transformed: varieties of nineteenth-century utopias”. In *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, ed. by Gregory Claeys, 79–106. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
7. Альберти, Леон. *Сборник статей*. М.: Наука, 1977.
8. Симян, Тигран. “Святой Месроп Маштоц в городском и в академическом пространстве Еревана”. *Urbis et Orbis. Микростория и семиотика города*, no. 2/3 (2022): 57–72. [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-2\(3\)-57-72](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-2(3)-57-72)
9. *Переписка Микель-Анджело Буонарроти и жизнь мастера, написанная его учеником Асканио Кондиви*. Пер. [и предисл.] Маргариты Павлиновой. СПб.: Шиповник, 1914.

10. Маргарян, Ерванд, и Лусине Маргарян. “Роль Маштоца и Вульфилы в формировании новой цивилизационной идентичности”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. История* 68, no. 2 (2023): 432–53. <https://doi.org/10.21638/spbu02.2023.208>
11. Гамагелян, Вардигер. “Григор Ханджян — живописец, график”. *Вестник общественных наук НАН РА*, no. 3 (1996): 82–95.
12. Гамагелян, Вардигер. “От станковой серийности к декоративно-монументальному единству. О некоторых аспектах творчества живописца, графика, монументалиста Григора Ханджяна”. *Арменоведческий журнал* 38, no. 4 (2017): 219–26.
13. Маргарян, Ерванд. “Або Тбилели. Арабский парфюмер — протектор Тифлиса”. *Критика и семиотика*, вып. 2 (2020): 286–301.
14. Маргарян, Ерванд. “Христианские святые в броне и с парамерием наголо: образ воина-исповедника в византийской иконографии (1). Приевфратская пограничная зона и христианство”. *Визуальная теология*, no. 4/1 (2022): 39–57. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-1-39-57>
15. Эйрамджянц, Нарине. “Взорванное молчание. ‘Аварайрская битва’ Григора Ханджяна”. *Литературная Армения*, no. 3 (2015): 137–44.
16. Маргарян, Ерванд. “Христианские святые в броне и с парамерием наголо: Христианские святые в броне и с парамерием наголо: образ воина-исповедника в византийской иконографии (2). Вооруженные угодники и страстотерпцы”. *Визуальная теология*, no. 4/2 (2022): 202–26. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-202-226>
17. Степанян, Нонна. *Искусство Армении. Черты историко-художественного развития*. М.: Советский художник, 1989.
18. Эйрамджянц, Нарине. “‘Вернатун’: история литературной мансарды Ованеса Туманяна”. *Центр армянской культуры и культуры наций «АРМКУЛЬТ»*. Дата обращения ноябрь 23, 2018. <https://www.armmuseum.ru/news-blog/vernaton>.
19. Dumézil, Georges. *L'ideologie tripartite des Indo-Europennes*. Paris: Collection Latomus, 1958.
20. Dumézil, Georges. *Naissance d'archanges, Jupiter, Mars, Quirinus III: Essai sur la formation de la theologie zoroastrienne*. Paris: Gallimard, 1945.

Статья поступила в редакцию 29 апреля 2023 г.;
рекомендована к печати 3 ноября 2023 г.

Контактная информация:

Маргарян Гаяне Саркисовна — канд. искусствоведения, проф.; gayane.margaryan@rau.am
Маргарян Ерванд Грантович — д-р ист. наук, проф., вед. науч. сотр.; ervand.margaryan@rau.am

Grigor Khanjyan's Triptych as a Visualization of the Commemoration in the Context of the Armenian Ethnogenetic Myth*

G. S. Margaryan^{1,2}, Ye. G. Margaryan^{1,3}

¹ Russian-Armenian University,
123, ul. Ovsepa Emina, Yerevan, 0051, Republic of Armenia

² Komitas State Conservatory of Yerevan,
1a, pr. Sayat-Novy, Yerevan, 0001, Republic of Armenia

³ Institute of Oriental Studies of Armenian National Academy of Science,
24, pr. Marshala Bagramyana, Yerevan, 0019, Republic of Armenia

For citation: Margaryan, Gayane, and Yervand Margaryan. “Grigor Khanjyan's Triptych as a Visualization of the Commemoration in the Context of the Armenian Ethnogenetic Myth”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 14, no. 1 (2024): 142–164. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.108> (In Russian)

The article is devoted to the visualization of three key events in the history of Armenia in the work of the artist Grigor Khanjyan: the invention of the Armenian alphabet by Mesrop Mash-

* The study was carried out within the framework of the project of the Committee on Science of the Republic of Armenia, project no. 21AG-6C041.

tots, the Vardanid War for independence. To achieve ideological and aesthetic goals, the artist turned to the monumental genre. The final result was a triptych, now stored in the heart of Yerevan, in the architectural and monumental Cascade complex, in the Gerard Gafeschyan Art Center, in the hall named after the artist. The frescoes are united by cumulation and intentional atemporality of the characters. Another characteristic feature of the triptych is that Khanjyan turned to academic classicism to implement the idea. As an artistic technique, the master uses achrony, shifting the time frame for different characters, but at the same time, remaining faithful to the plot and the entourage of the depicted events. The central part of the triptych resembles a temporary dromos, separating and simultaneously connecting the first and third khorans, epochal events that changed the paradigm of the Armenian nation's existence. Through the time portal, the Armenian ethnic group flows from the early Middle Ages to our days. A cross-cutting idea is the ideal of the social structure of the Armenian nation, which has gained sovereignty, sought by Khanjyan. The artist models the Golden Age according to the type of social structure of the early Middle Ages, extrapolating the medieval paradigm to the present and tomorrow. The ukhronia of the Reborn Armenia created by the artist is a projection of early medieval Armenia. Among the researchers who conducted an art criticism analysis of this work of Khanjyan, it is perhaps worth highlighting the names of such researchers as N. Stepanyan, N. Eyrarmjians, V. Gamagelyan, etc., whose works we refer to in our study. This article is intended to partially fill this obvious gap. The scientific novelty of the study lies in its interdisciplinary approach, due to the fact that one of the co-authors is a historian and the other is an art critic. This allowed the authors to conduct a diverse analysis using historical, cultural, semiotic, anthropological, ethnographic and, of course, art criticism approaches.

Keywords: Grigor Khanjyan, triptych, frescoes, tempera technique, creation of the Armenian alphabet, Vardanank, Revival of Armenia, academism, composition, ethno-genetic myth.

References

1. Plutarch. "On the malice of Herodotus". In Lurie, Solomon. *Gerodot*, 161–202. Moscow; Leningrad: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1947. (In Russian)
2. Jung, Karl Gustav, and Michel Foucault. *The Matrix of Madness: collection*. Moscow: Algoritm Publ., 2013. (In Russian)
3. Partizpanyan, Jane. "Grigor Khanjyan and the mural that defined his artistry". *The Armenian Weekly*. November, 29 (2022). Accessed May 12, 2022. <https://clck.ru/34BDSz>.
4. Simyan, Tigran. "From the biosphere to the noosphere: theory and practice". *Kritika i semiotika*, no. 1 (2019): 173–97. <https://doi.org/10.25205/2307-1737-2019-1-173-197> (In Russian)
5. Al'berti, Leon. "Three books about painting". In *Estetika Renessansa*, 319–41. Moscow: Iskusstvo Publ., 1981. (In Russian)
6. Roemer, Kenneth. "Paradise transformed: varieties of nineteenth-century utopias". In *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, ed. by Gregory Claeys, 79–106. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
7. Al'berti, Leon. *Collection of articles*. Moscow: Nauka Publ., 1977. (In Russian)
8. Simyan, Tigran. "Saint Mesrop Machtots in the urban and academic development of Yerevan". *Urbis et Orbis. Mikroistoriia i semiotika goroda*, no. 2/3 (2022): 57–72. [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-2\(3\)-57-72](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-2(3)-57-72) (In Russian)
9. *The correspondence of Michelangelo Buonarroti and the life of the master, written by his student Ascanio Condivi*. Rus. ed. Transl. by Margarita Pavlinova. St Petersburg: Shipovnik Publ., 1914. (In Russian)
10. Margaryan, Yervand, and Lusine Margaryan. "The Role of Mashtots and UIU la in the Creation of a New Civilizational Identity". *Vestnik of Saint Petersburg University. History* 68, no. 2 (2023): 432–53. <https://doi.org/10.21638/spbu02.2023.208> (In Russian)
11. Gamagelyan, Varditer. "Grigor Khanjyan is a painter, graphic artist". *Vestnik obshchestvennykh nauk NAN RA*, no. 3 (1996): 82–95. (In Russian)
12. Gamagelyan, Varditer. "From easel seriality to decorative and monumental unity. About some aspects of the work of the painter, graphic artist, muralist Grigor Khanjyan". *Armenovedcheskii zhurnal* 38, no. 4 (2017): 219–26. (In Russian)

13. Margaryan, Yervand. "Abo Tbileli. 'Arab perfumer — protector of Tiflis'". *Kritika i semiotika*, no. 2 (2020): 286–301. (In Russian)
14. Margaryan, Yervand. "Christian Saints in Armor and with a Naked Paramerium: The Image of a Warrior-Confessor in Byzantine Iconography (1). Euphrates Border Zone and Christianity". *Vizual'naia teologiya*, no. 4/1 (2022): 39–57. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-1-39-57> (In Russian)
15. Eyrarnjants, Narine. "Exploded silence. 'The Battle of Avarayr' by Grigor Khanjyan". *Literaturnaia Armeniia*, no. 3 (2015): 137–44. (In Russian)
16. Margaryan, Yervand. "Christian Saints in Armor and with a Naked Paramerium: The Image of a Warrior-Confessor in Byzantine Iconography (2). Armed God-Pleasers and Passion-Bearers". *Vizual'naia teologiya*, no. 4/2 (2022): 202–26. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-202-226> (In Russian)
17. Stepanyan, Nonna. *The Art of Armenia. Features of historical and artistic development*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1989. (In Russian)
18. Eyrarnjants, Narine. "'Vernatun': The History of Hovhannes Tumanyan's Literary Attic". *Tsentr armianskoi kul'tury i kul'tury natsii 'ARMKUL'T'*. Accessed November 23, 2018. <https://www.armmuseum.ru/news-blog/vernatur>. (In Russian)
19. Dumézil, Georges. *L'ideologie tripartite des Indo-Europennes*. Paris: Collection Latomus, 1958.
20. Dumézil, Georges. *Naissance d'archanges, Jupiter, Mars, Quirinus III: Essai sur la formation de la theologie zoroastrienne*. Paris: Gallimard, 1945.

Received: April 29, 2023
Accepted: November 3, 2023

Author's information:

Gayane S. Margaryan — PhD in Arts, Professor; gayane.margaryan@rau.am

Yervand G. Margaryan — Dr. Sci. in History, Professor, Leading Researcher; ervand.margaryan@rau.am