

Юлия Антонян

## «Как же это — в седьмом веке было, а теперь нет?»: изобретенная традиция иконописи в постсекулярной Армении

DOI: <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2021-39-2-318-350>

Yulia Antonyan

### “How Can It Be: We Had it In the Seventh Century, and Now Not?” An Invented Tradition of Icon-Painting in Post-Secular Armenia

Yulia Antonyan — Yerevan State University (Armenia). yulyusha@yahoo.com

*The article analyzes the process of post-Soviet invention of a new religious tradition of icon painting in the Armenian Apostolic Church. During the Middle Ages, the Armenian Christianity did not produce a tradition of icon-worshipping. However, since the 17<sup>th</sup> century, due to various reasons, church painting was developed and became a part of both church interior and everyday religiosity. During the Church's post-Soviet re-institutionalization, such painting became more and more demanded as its purchase and gifting was a significant part of the church economy and of prestigious gift exchange. As a result, along with the wide-known older “Armenian” style, a new “icon painting canon” emerged. It was “reconstructed”, but in fact invented, as an allegedly authentic Armenian style, on the basis of Byzantine icons and the medieval Armenian book miniature, by two icon-painters, father and son Azaryans. Azaryans claimed primacy of the Armenian icon-painting by referring to the evangelical myth of the miraculous image of Christ, allegedly belonging to the Armenian king Abgar. Although the Azaryans’ project remains marginal and feminized, it may be seen as a manifestation of post-secular religiosity, a form of religious practice and even an act of religious conversion.*

**Keywords:** icon painting, iconolatry, Armenian Apostolic Church, the invention of tradition, postsecular religiosity.

**Р**АЗВАЛ Советского Союза был окончанием одного из главных социальных экспериментов века, а именно построения (периодами агрессивного) секулярного государства. Последовавший за ним период реинституционализации религии был ознаменован необходимостью выстраивания заново взаимоотношений «церковь — общество», конструирования новой религиозности, новых векторов власти и социального влияния, наконец, создания нового ландшафта, где церковь, в советское время «спрятанная» за концепцией культурного наследия, а иногда и в буквальном смысле слова затерянная в разросшемся урбанистическом лесу, вдруг перемещается опять на первый план как в идеологическом, так и пространственном смысле.

Например, в Ереване этот процесс хорошо виден на примере резкого изменения городского ландшафта в самом центре города. В советское время на перекрестке улиц Абовяна — Саят-Нова находился Институт языка и литературы, за которым, невидимая с улицы, стояла крохотная церковь XV в. Катогике<sup>1</sup>. Сейчас Института языка уже нет, его снесли, вместо него за церковью построена гораздо большая по размерам церковь Св. Анны, которая оттеняет старинную часовню, а к ней примыкает недавно построенное административное здание, принадлежащее Католикосату и которое в народе считают ереванской резиденцией Католикоса всех армян. Ландшафт улицы Саят-Нова, построенной в 1960-е гг. и считавшейся самой «модерной» в Ереване (если не во всем Союзе на тот момент времени) и по архитектуре, и по оформлению, резко изменился. Вместо «хиппующей» молодежи 1970-х там теперь можно видеть группы верующих, зажигающих свечи. Новый ландшафт является частью новой картины мира, в которой религиозность и религиозные практики опять играют важную роль.

Но очевидно, что это не те практики, которые были прерваны в 1920–30-х гг. политикой атеизма. Практики досекулярного периода были осмыслены в другом социально-культурном, информационном, коммуникационном, этико-эстетическом и символическом контекстах. Нынешние практики — это совсем новый корпус структур, действий, текстов, дискурсов и визуальных манифестаций, который находится сейчас в активной фазе изобретения, даже если формально имеет место воспроизведение практик, считающихся традиционными для Армянской Апостольской Церкви и потерявших актуальность в советское время. Фактически мы имеем дело с кон-

1. Это на самом деле всего лишь притвор большой церкви, снесенной в конце 30-х годов.

струированием новых форм религиозности, которые под видом «возвращения к истокам» на самом деле отражают современные социально-культурные, политические, идеологические рамки общества.

Такую новую религиозность можно назвать постсекулярной<sup>2</sup>, не только потому, что она сменила типы скрытой, «домашней» (*domesticated* по Драгадзе<sup>3</sup>) религиозности, преобладавшие в советский период, но и потому, что на ее формирование серьезно повлиял опыт достаточно долгого существования религиозных институтов в агрессивно секулярной и модернизированной в социальном плане среде. В отличие от десекулярного периода (когда религия является основным регулирующим и мирообразующим инструментом), и секулярного (когда религия отделена от других институтов и больше не является доминирующей онтологической и эпистемологической концепцией), в постсекулярный период религия и религиозные институты становятся альтернативным и равноправным источником и инструментом поиска аутентичности, традиционности, идентичности, духовности, истины и т.д. через «возвращение», а скорее изобретение религиозных практик, идей, форм и отсылки в историческое (а не мифическое!) прошлое<sup>4</sup>. При этом постсекулярные формы религии активно практикуют вторичное использование и реинтерпретацию до недавнего времени оппозиционных им секулярных идей, практик и материальных форм в религиозных целях<sup>5</sup>. Так, на фоне укрепления концепций феминизма и прав человека, постсекулярность ищет способы наделять женщин гораздо большей институциональной, правовой функциональностью и прзелитической ак-

2. См. Moberg, M., Grandholm, K. (2012) "The concept of Post-secular and the contemporary nexus of religion, media, popular Culture and consumer culture", in P. Nynäs, T. Utriainen, M. Lassander (eds) *Post-Secular Society*, pp. 95–127. New Brunswick & London: Transaction Publishers; Kyrlezhev, A. (2008) "The Post-Secular Age: Religion and Culture Today", *Religion, State and Society* 36(1): 21–31.
3. Dragadze, T. (1993) "The domestication of religion under Soviet communism", in C. Hann (ed.) *Socialism, Ideals, Ideologies and Local Practice*. London: Routledge.
4. См. например, Manning, P. (2008) "Materiality and Cosmology: Old Georgian Churches as Sacred, Sublime, and Secular Objects", *Ethnos* 73(3): 327–360; Serrano, S. (2010) "De-secularizing national space in Georgia", *Identity Studies* 2: 37–58; Кормина Ж., Штырков С. «Это наше исконно русское, и никуда нам от этого не деться»: Предыстория постсоветской десекуляризации // Изобретение религии. Десекуляризация в постсоветском контексте / под ред. Ж. Корминой, А. Панченко, С. Штыркова. СПб: Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2015. С. 7–45.
5. См., например, Luehrmann, S. (2005) "Recycling Cultural Construction: Deseccularisation in Postsoviet Mari El", *Religion, State and Society* 33(1): 35–56; Gurchiani, K. (2017) "How Soviet is the Religious Revival in Georgia: Tactics in Everyday Religiosity", *Europe-Asia Studies* 69(3): 508–531.

тивностью в традиционно патриархальных религиях<sup>6</sup>. В контексте секулярного знания и постмодерных типов социальности изобретаются или заимствуются новые формы духовного поиска и практики<sup>7</sup>, а также новые пути организации религиозной общины<sup>8</sup>. Постсекулярность выражается во вторичном слиянии светских и религиозных способов легитимации власти при секулярном восприятии ее институтов<sup>9</sup>; в выработке новых институциональных и вернакулярных форм религиозной экономики, вписывающихся в современные концепции рынка, потребления и коммодификации<sup>10</sup> и т.д.

В данной статье я хочу описать и проанализировать попытку изобретения «новой» религиозной традиции именно в контексте постсекулярного «возвращения» религиозных практик, норм, ценностей с отсылкой в конструируемое историческое и, предположительно, забытое прошлое. Речь идет об изобретении и внедрении практик новой иконописи и иконопочитания в современной ритуальной системе Армянской Апостольской Церкви, что неоднозначно воспринимается самой церковью. Этот процесс удивительно четко совпадает с концепцией «изобретенной традиции», обсуждаемой в ставшем классическим сборнике под редакцией Э. Хобсбаума. Напомню, что Хобсбаум имеет в виду под «изобретенной традицией»: это «традиции изобретенные, сконструированные и формально институционализированные. <...> Специфика “изобретенных” традиций заключается в том, что их связь

6. Kononenko, N. (2006) “Folk Orthodoxy: Popular Religion in Contemporary Ukraine”, in J.-P. Himka, A. Zayarnyuk (eds) *Letters from Heaven: Popular Religion in Russia and Ukraine*, pp. 46–75. Toronto: University of Toronto Press; Kizenko, N. (2013) “Feminist Patriarchy? Orthodoxy and Gender in Post-Soviet Russia”, *Signs* 38(3): 595–621.
7. Кормина Ж., Штырков С. «Это наше исконно русское, и никуда нам от этого не деться»: Предыстория постсоветской десекуляризации.
8. Приход и община в современном православии / под ред. А. Агаджаняна, К. Руссе. М., Весь Мир, 2011.
9. Antonyan, Yu. (2015) “Political Power and Church construction in Armenia”, in A. Agadjanian, A. Jodicke, E. van Der Zveerde (eds) *Religion, Nation and Democracy in South Caucasus*, pp. 81–95. London & New-York: Routledge; Antonyan, Yu. (2015) “The Armenian Apostolic Church and political power in Armenia”, in A. Hug (ed.) *Traditional Religion and Political Power*, pp. 35–40. London: The Foreign Policy Center; Серрано С. Время соборов: культовые здания и политическая легитимность в постсоветской Грузии // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2016. № 2(34). С. 133–156.
10. Кормина Ж. Православные ярмарки и религиозная модерність // *Experto crede Alberto*. Сборник статей к 70-летию Альберта Кашфуллоевича Байбурина. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017. С. 229–247; Кормина Ж. Паломники. Этнографические очерки православного номадизма. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2019; Antonyan, Yu. (2020) “Markets at sacred sites: the globalized mobility and informality of the Armenian religious fair”, *Central Asia Survey* 39(1): 63–79.

с историческим прошлым по большей части фиктивная. <...> Они представляют собой ответ на новую ситуацию в форме отсылки к ситуации старой»<sup>11</sup>. Будучи продуктом модернизированной среды и секулярного интеллекта, «новая» иконопись и «новое» иконопочитание представляются как аутентичные религиозные практики, чьи корни и истоки изобретатели сумели отыскать в идеализируемом прошлом. Однако широкое внедрение, легитимизация, нормирование и контроль этих практик проходит очень медленно и проблематично, что само по себе вызывает исследовательское любопытство.

В ходе исследования этого нового явления возникают несколько вопросов, ответом на которые я попытаюсь заняться в данной статье. Во-первых, почему вообще возникла необходимость в изобретении и канонизации практик иконописи и иконопочитания, без которых армянская церковь обходилась столько столетий? Почему так важны идеи и источники, в контексте которых изобретались эти практики? И наконец, почему изобретенная традиция, тем не менее, не прижилась, а, наоборот, стала маргинальной, хотя, казалось бы, она созвучна по духу — как мы увидим в дальнейшем — очень важной и органичной для армянской христианской традиции идее слияния нации и религии?

Я узнала про существование новой иконописи, когда мне в руки случайно попала листовка с объявлением набора в школу иконописи. Я позвонила по указанному номеру телефона, чтобы выяснять детали, и меня пригласили на лекции Абраама Азаряна, одного из, как мне объяснили, ведущих иконописцев Армении, и ряда других специалистов (то, что иконопись начинается с научной лекции, само по себе примечательно!). С этого мероприятия началось мое поле в этой области, которое включает ряд интервью с основателями новой школы иконописи Абраамом и Айком Азарянами<sup>12</sup>, с некоторыми из их учеников, наблюдения за практиками иконопочитания в церквях, где находятся их работы и работы их учеников. Надо сказать, что это всего лишь часть более широкого исследования о месте и роли иконографии в современной армянской религиозной практике, цель которого — понять, как и почему образуются и меняются практики, связанные с визуальной репрезентацией священного в армянской вернакулярной религиозности в контексте нескольких исторических периодов<sup>13</sup>.

11. Хобсбаум Э. Изобретение традиции // Вестник Евразии. 2000. № 1(8). С. 48.

12. К сожалению, Абраам Азарян скончался во время написания этой статьи.

13. Это исследование, в свою очередь, проводилось и проводится в рамках нескольких проектов по современной армянской религиозности, финансируемых гранта-

## Иконы — «образы святых» и религиозная живопись в церковной традиции и практике Армянской Апостольской церкви

Вначале необходимо остановиться на специфике традиций, связанных с церковной живописью в Армянской Апостольской Церкви. Согласно существующим стереотипам, иконопись и иконопочитание традиционно считаются явлениями, нетипичными для Армянской Апостольской Церкви<sup>14</sup>, а использование священных изображений в религиозных практиках ограничено как количественно, так и функционально. Исследователи не раз задавались вопросом о том, почему, будучи окруженной родственными религиозными традициями восточного христианства (византийским, грузинским, русским православием), в которых икона — важная часть религиозного габитуса, Армянская Апостольская церковь не выработала аналогичных традиций, хотя иконопочитание не запрещалось армянской церковью и, согласно текстам средневековых авторов, к примеру, Вртанеса Кертога (VII в.), автора трактата против иконоборчества, в армянской церкви раннехристианского периода, наряду с фресками и барельефами, существовали иконы<sup>15</sup>. То, что повседневные практики иконописи и иконопочитания не получили развития в Армении, объясняют рядом факторов, в частности, арабской экспансией, армяно-халкедонитским противоборством, распространением альтернативного, но более популярного почитания креста, из которого вышел культ крестов-камней (*хачкаров*<sup>16</sup>) и т.д.<sup>17</sup>

ми Комитета по Науке МОНС РА и РФФИ по проектам «Конфессиональные культуры России и Армении в начале 21-го века: типологические и генетические аспекты» (2013–2014), «Религия, коллективная память и современные транснациональные процессы в Армении и армянских общинах России» (2021–2022).

14. За исключением армянских общин в православных странах, у которых иконопочитание является частью религиозных практик, см., например, *Гаюк И.* Формирование и специфика культа чудотворных богородичных икон украинских армян, *Պատմա-բնագիտական հանդես* [Историко-филологический журнал], 2015. № 1. С. 192–207.
15. *Мелконян Э.* Մելքոնյան Ե. Վրթանեսի Թերթողը և պատկերամարտությունը, [Вртанес Кертог и иконоборчество], *Էջմիածին* [Эчмиадзин], 1970. № 6–7. С. 87–97.
16. Каменная стела с вырезанным на ней орнаментированным крестом, культ которой существует в Армении начиная с VIII–IX вв. (*Петросян Г.* Պետրոսյան Հ. Խաչքար: Օտարներ, գործառնալից, պատկերաբանությունը, իմաստարանությունը [Хачкар. Происхождение, функции, иконография, символика]. Ереван: Принтинфо, 2008).
17. *Саакян А.* Սահակյան Ա. Միջնադարյան պատկերապաշտության հայկական տարբերակը [Армянский вариант средневекового иконопочитания] // Историко-филологический журнал. 1987. № 2. С. 150–159.

Сразу надо отметить, что вернакулярная религиозность не делает различий между религиозной живописью и иконами. В разговорном армянском их все называют емким термином *срби нкар* — что переводится как «изображение, или образ, святого» (ср. с русским синонимом иконы — «образ», «образок»), и между ними не делается ритуальных и содержательных различий. Однако растущее количество изображений в интерьере армянских апостольских церквей вынуждает духовенство прибегать к каким-то классификациям, самой популярной из которых остается различие между религиозной живописью и иконами, сформулированное в «Ритуальном Словаре» патриарха Константинопольского и ученого-историка Магакии Орманияна (1841–1918). Он посвятил ряд статей «Словаря» проблеме религиозных изображений и, в частности, попытался сформировать впечатление о позитивном, хотя и сдержанном отношении Армянской Церкви к почитанию икон и иных религиозных изображений. Орманиян признает в качестве иконы изображение персонажей евангельской истории или канонических святых Армянской церкви, которые освящены согласно церковному ритуалу и почитаются верующими, а также формулирует основные правила изображения святых, приличествующие армянскому религиозному восприятию<sup>18</sup>. Однако Орманиян призывает различать иконы и религиозную живопись, предполагая, что изображения святых в Армянской церкви надо отнести именно к разряду последней, не несущей сакрального смысла. В определенном смысле он был прав, так как иконопочитание в православной традиции несет гораздо больше культурных смыслов и гораздо важнее в функциональном отношении. Икона в православной традиции семиотична и функциональна во всем, начиная от материалов, из которых ее изготавливают, процесса изготовления и кончая местом расположения, с иконой связаны множество практик не только сугубо религиозного характера<sup>19</sup>. Икона тесно связана с повседневностью, ее присутствие в доме необходимо хотя бы просто для того, чтобы дом был «жилищем человека, а не хлевом для скотины»<sup>20</sup>, ею ри-

18. Орманиян М. Օրինակն Մ. Օրնակն րարն [Ритуальный Словарь]. Антилиас-Ливан, 1979.

19. Kenna, M. (1985) "Icons in theory and practice: An Orthodox Christian Example", *History of Religions* 24/4: 345–368; Успенский Б.А. Семиотика иконы // Успенский Б. Семиотика искусства. М.: Языки Русской культуры, 1995; Тарасов О. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в Императорской России. М.: «Прогресс-культура», «Традиция», 1995; Цеханская К.В. Иконопочитание в русской традиционной культуре. М.: Институт этнологии и антропологии РАН, 2004.

20. Kenna, M. "Icons in theory and practice: An Orthodox Christian Example", p. 364.



туально отмечают все этапы человеческой жизни и жизни общины<sup>21</sup>, ей приписывают человеческие качества (например, они «плачут»). В церкви иконы имеют свои конкретные места и с ними связаны также определенные ритуальные сферы. В армянском апостольском христианстве таким широким функциональным диапазоном и ритуальной вовлеченностью обладает разве что хачкар, да и то не в той степени. Функциональность же подавляющего большинства «образов», то есть религиозных картин и икон (если следовать определению Орманяна) зачастую ограничивается их интерьерным и символическим присутствием в церкви или в доме, вследствие чего церкви сообщается национальный, «армянский» характер (об этом см. ниже), что особенно важно для армянских церквей диаспоры, а также практиками их заказа и дарения в смысле «обмена ценностей» между человеком и церковью, где образ выступает, таким образом, в качестве объекта, с помощью которого реализуется агентность верующих.

Тем не менее, ряд данных указывает на то, что, даже попадая под категорию «религиозной живописи», некоторые «образы святых» становились и становятся объектом специального почитания, тем самым приобретая функции иконы. Есть ряд примеров известных «икон», поклонение которым принимало массовый характер. К примеру, в отделе армянского средневекового искусства Государственной Галереи Армении висит Икона Богоматери, долгое время находившаяся в Севанском монастыре<sup>22</sup>. Она была известна своей целительской силой. Как говорят хранители зала, до сих пор к ней приходят посетители с религиозными целями. Бывают случаи падения перед ней на колени, молений. В Гюмри, в церкви Семи Ран находится одноименная икона (аналог православного сюжета Богоматери Семистрельной)<sup>23</sup>, к которой до сих пор не иссякает поток верующих. В Ереванской церкви Св. Геворка (район Конд) висит изображение младенца (его называют Святым Геворком, хотя никаких его атрибутов на ней нет, это просто младенец с ягненком), которое тоже считается чудотворным, и иногда мож-

21. См., к примеру, Voell, S. (2013) "Oath of memory: The taking of Oaths on Icons in Svan Villages of Southern Georgia", *Iran and Caucasus* 17: 153–169.
22. Аракелян А. Արարիլիսի Ա. Սևանի սասկածամայրը և նրա ստեղծման ժամանակը, [Севанская икона Божьей матери и время ее создания] // Историко-филологический журнал. 1983. № 2–3. С. 279–283.
23. История этой иконы восходит к XVII–XVIII вв., а история ее почитания связана с соперничеством двух монастырей Мармашена и Аричаванка, в результате которого икона оказалась в центральной городской церкви Гюмри, тогда Александрополя (Абрамян А. Արարիլիսի Ն. Գյումրու «յոթ վերբ» սրբապատկերի պատմությունը, [История иконы «Семи ран» в Гюмри] // Эчмиадзин. 2017. № 2. С. 90–115).



но наблюдать, как отдельные верующие прикладываются к иконе губами, крестятся перед ней, становятся на колени. В последние десятилетия количество и качество религиозной живописи растет, равно как и использование любых религиозных изображений в низовых практиках почитания локальных и домашних святых<sup>24</sup>. Вместе с этим растет и важность «образов» — и как объектов почитания, и как объектов престижного обмена.

Однако все почитаемые изображения — продукт сравнительно позднего времени (XVII–XX вв.). Когда же церковная живопись появилась в армянской церкви? Ее наиболее ранних образцов сохранилось не очень много, они в основном в музейных коллекциях. Несколько таких «икон», к примеру, хранятся в той же Государственной Картинной Галерее, а также в собрании Мхитаристской конгрегации Армяно-католиков в Вене<sup>25</sup>. Наиболее ранние изображения относятся к XVII в., и создавались они в основном на территории Сефевидского Ирана, в армянском культурном и торговом центре Новой Джуги, и связаны с деятельностью художников Минаса, Ованеса Мркуза, Аствацатура (Богдана Салтанова), Нагаша Овнатана, основателя династии Овнатанянов, которая затем, после присоединения Восточной Армении к России, обосновались в Тифлисе<sup>26</sup>. Скорее всего, основной причиной появления новой армянской религиозной живописи было влияние армянских торговцев Новой Джуги (армянское поселение близ Исфахана, основанное персидским Шахом Аббасом в 1604–1605 гг., куда он насильно переселил население (ремесленников и торговцев) старой Джуги, города в армянской провинции Нахичеван, которые благодаря своей обширной торговой сети имели активные связи с европейским Западом, с Востоком и Россией<sup>27</sup>. Наиболее богатые купцы патронировали церкви и художников (что считалось престижной практикой), творивших в западной манере, во многом заимствованной

24. Роли религиозных изображений в практиках почитания локальных и домашних святых — это отдельная тема, поэтому здесь им не уделено внимания. Это явление все же отличающееся от тех форм иконописи и иконопочитания, которым посвящена настоящая статья, хотя и связанное с ними.

25. Они, вероятно, есть и в других местах, но мне, по крайней мере, не известны. В Армянской церкви в Стамбуле тоже есть изображения, которые по стилю можно отнести к XVIII веку, однако их датировка не известна.

26. Казарян М. Ղազարյանի Մ. Մ. նոր Ջուջիի XVII դ. հայ նկարչությունը [Армянская живопись Новой Джуги XVII в.] // Историко-филологический журнал. 1968. № 1. С. 193–202.

27. Aslanian, S. (2011) *From the Indian Ocean to the Mediterranean. The Global Trade Networks of Armenian Merchants from New Julfa*, pp. 23–43. Berkeley. New-York, London: University of California Press.



*«Армянская мадонна» В. Суренянца в армянской церкви Батуми. Фото автора статьи.*

у мастеров Возрождения<sup>28</sup>. Армянские живописцы XVII–XIX вв. даже выработали особый «армянский» стиль иконописных изображений, акцентирующий восточный, «армянский» типаж изображаемых лиц и костюмов персонажей. Ряд известных образов стал в какой-то мере «каноническим» для Армянской Церкви. Так, например, реплики двух известных вариантов картины Вардгеса Суренянца «Армянская мадонна» стали наиболее популярными алтарными изображениями в армянских церквях Армении и Диаспоры<sup>29</sup>. С середины XIX века (судя по датировке наиболее старых картин в армянских церквях) образы святых и картины на религи-

28. Landau, A. (2012) "European Religious Iconography in Safavid Iran: Decoration and Patronage of Meydani Bet'ghehem (Bethlehem of the Maydan)", in W. Floor, E. Herzig (eds.), *Iran and the World in the Safavid Age*, pp. 425–46. London: I. B. Tauris; Landau, A., Maarten van Lint, T. (2015) "Armenian merchant patronage of New Julfa's Sacred places", in M. Gharipour (ed.) *Sacred Precincts: Non-Muslim Sites in Islamic Territories*, pp. 308–333. Leiden: Brill.

29. Династия Овнатанянов (XVIII–XIX вв.) и В. Суренянец (XIX в.) не были иконописцами или церковнослужителями, это светские художники, делавшие работы для церкви, на религиозные темы на заказ или по собственному почину. Это модернизированный вариант, похожий на художников Возрождения, сочетавших свет-

озные сюжеты становятся частью интерьера в Армянской церкви, а следовательно, и начинают формироваться связанные с ними практики, в частности, иконы и картины религиозного содержания становятся наиболее активным предметом престижного «обмена», на котором я детальнее остановлюсь ниже.

Поскольку в Армянской церкви не существовало общепринятого или хотя бы разделяемого какой-то группой художников иконописного канона как определенной системы техник, принципов работы, символизма, сюжетных и эстетических предпочтений или вообще каких-либо сводов правил такого рода, то стиль, манера, цветовая гамма, композиция изображений заимствовались то из одной традиции, то из другой (католической, православной, восточной), зачастую просто составляя индивидуальный стиль и предпочтения художника. XIX и XX век внесли особенно много эклектики. Во многих случаях художники просто копировали полотна мастеров Возрождения или создавали свои по их «темам». На территориях, находившихся под сильным влиянием православия, в интерьере церкви появлялись православные иконы и даже иконостас, в принципе чуждый армянской церкви. Так, в XIX в. иконостасы появляются в уже упомянутой Гюмрийской церкви Семи Ран<sup>30</sup>, в Тбилисской церкви Св. Геворка, армянской церкви в г. Телави в Грузии. На мой вопрос о том, зачем армянской церкви иконостас, священник другой армянской церкви в Тбилиси, Нор-Эчмиадзин (в которой иконостаса уже не было, но присутствовало большое количество образов), отец Акоп ответил, что «это делалось для того, чтобы смягчить отношения между двумя православными религиозными традициями и избежать конфронтаций», и это — распространенная интерпретация. На самом деле, конечно, история взаимоотношений двух церквей в имперской России более сложная, в ней были и периоды относительного равноправия и свободы Армянской церкви и, наоборот, периоды откровенного давления на нее и притеснения<sup>31</sup>; и иконостас скорее был следствием, а не средством воздействия на эти взаимоотношения. Кроме того,

скую и религиозную живопись и в конечном итоге создававших искусство, а не объекты культа.

30. Единственная на территории Армении церковь с иконостасом — прямой отсылкой к православию, влияние которого в Гюмри, бывшем имперском Александрополе, было очень сильным.
31. О положении армянской апостольской церкви в имперской России см. *Верт П.* Глава церкви, подданный императора: Армянский Католикос на перекрестке внутренней и внешней политики Российской Империи, 1828–1914 // *Ab Imperio*. 2006. № 3. С. 99–138.

Тбилиси/Тифлис был одним из самых крупных центров армянской культурной и религиозной жизни в Закавказье и, фактически, новая традиция религиозной живописи формировалась именно там.

Как уже отмечалось, этнорелигиозный символизм — одна из важных функций церковных изображений. После Богородицы (наиболее частое алтарное изображение) и Христа чаще всего в армянских церквях встречаются изображения апостолов Фаддея и Варфоломея, согласно легенде принесших христианство в Армению (как правило, размещаются один на правой, другой на левой стороне от алтаря); Григора Лусаворича (Просветителя), крестившего Армению; Григора Нарекаци, средневекового философа (X в.), автора «Книги скорбных Песнопений»; самых почитаемых национальных святых Саргиса и Геворка; Святой девы-мученицы Рипсиме — проповедницы христианства в Армении; Месропа Маштоца — создателя армянского алфавита; Вардана Мамиконяна — героя армяно-персидской войны V в., считающегося погибшим за веру и, соответственно, святым и мучеником. Такой набор образов четко указывает на армянскую принадлежность церкви (кстати, поэтому особенно актуален в диаспоре) и, кроме того, актуализирует персонажи, тесно связанные с армянской религиозной и исторической идентичностью. Кроме святых, в разных церквях, особенно вне Армении, можно встретить картины, изображающие Армению библейскую, Армению христианскую (т.е. Арарат с ковчегом, монастырь Хор-Вирап<sup>32</sup>, Эчмиадзинский кафедральный собор<sup>33</sup> и т.д.). Хотя определенной закономерности нет, однако существуют места, наиболее популярные для размещения изображений: алтарь, притвор, ниши, баптистерий, арки и двери, хораны — заалтарные ниши. Место размещения в плане престижности (близость к алтарю, наиболее обозреваемое место) обычно коррелирует с содержанием картины и особенно с персонажем, на ней изображенным.

Ключом к пониманию причин постоянного роста и распространения использования религиозных изображений в религиозной практике является их центральная роль в религиозной экономике, то есть престижном обмене благами между церковью и практикующими. Подавляющее большинство картин, висящих в армянских апостольских церквях в Армении и странах диаспоры, представляют

32. Монастырь у подножия Арарата, где по преданию креститель Армении Григорий Просветитель провел 30 лет в яме.

33. Одно из первых христианских сооружений в Армении (IV в.), главный собор и символический центр Армянского Апостольского христианства.

собой дары и votивные приношения церкви и только совсем небольшая их часть, как правило, недавние изображения, сделаны по особому заказу церкви (и, как правило, оплачены меценатом, финансирующим постройку церкви) с целью эстетического обогащения и символического осмысления интерьера новопостроенных церквей. На картинах почти всегда можно найти имя дарителя и год дарения (и никогда — художника). Статус дарителя определяет, как правило, статус образа, а его предположительную стоимость — его величина (а не имя художника, которое не имеет важности в данном случае<sup>34</sup>). Согласно моим полевым материалам, низкостатусные или неподходящие по качеству дарственные картины и иконы передаются вниз по иерархической лестнице, более мелким по размеру или провинциальным церквям, таким образом, вторично приобретая статус дара уже во внутрицерковной иерархии. От многих «лишних» (то есть совсем непрестижных, подаренных случайными людьми) картин-даров иногда просто избавляются, выбрасывая их или складывая где-нибудь в подсобных помещениях. К примеру, в процессе ремонта на задний двор армянской церкви Нор Эчмиадзин в Тбилиси были безжалостно выброшены кустарный макет церкви, сделанный кем-то из верующих и преподнесенный в дар, а также множество других изображений, как неподходящих по статусу главной армянской церкви города. Точно так же в одной из церквей в Армении картины (кустарные копии мастеров Возрождения), ранее висевшие на стенах церкви, были перенесены наверх, в ярус, где вместе с хорами есть еще и подсобные помещения, а на их прежние места повесили более дорогие и престижные картины от более значимых дарителей, а также те, которые были переданы «сверху» от более центральных и крупных церквей. Таким образом, процесс формирования религиозной важности и даже харизмы образа в армянской церкви в какой-то мере базируется на его иерархическом статусе, тесно связанном со статусом дарителя и его материальной ценностью как дара. А имя дарителя, соответственно, закрепляется в социальной истории общины, что стимулирует других к участию в этом, по сути, социально-экономическом соревновании.

### **Новая иконопись как «старая» традиция. «Свое и чужое»**

Растущий спрос на образы святых, расширение их функционального диапазона приводят к повышению престижности и выгоды

34. Сами художники определяют цену картины по ее величине.

профессии иконописца, которая начинает обретать свои цеховые границы, внутреннюю иерархию и профессиональные противоречия. Это обуславливает необходимость официального признания почитания святых образов, а также ставит проблему профессиональных стандартов и регуляций. Однако что выбрать в качестве стандарта, который был легитимен и принят в контексте армянской религиозной и церковной традиции? И на чем должен быть основан этот выбор? Над проблемой стандарта религиозной живописи и иконописи, видимо, задумывался католикос Гарегин I (1995–1999), который ввел преподавание теории и истории иконописи в Эчмиадзинской семинарии и даже стал посылать талантливых студентов учиться иконописи в православные страны. Но его правление было очень коротким, а после его смерти верховное духовенство Армянской Апостольской Церкви не сочло проблему достойной внимания, предпочтя более традиционное отношение к церковной живописи. Однако какие-то изменения уже произошли, и начался процесс формирования новой иконописной школы.

Серьезным шагом в этом направлении стало основание школы новой иконописи в 1999 году при церкви Сурб Ованес (район Конд в Ереване), в качестве так называемого «Центра Ованеса Козерна». С 2007 она перешла под патронаж Союза церковной молодежи при Араратской Епархии. Основателем этой школы стали отец и сын Абраам и Айк Азаряны. Вторая школа (а точнее, очередные курсы иконописи) подобного рода была организована уже учениками Азаряна. Потом и она оказалась на грани закрытия, и вместо нее собирались открыть еще один центр. Подобная нестабильность ситуации со школами иконописи объясняется внутренними интригами и не совсем доброжелательным отношением церковной иерархии к новой иконописи как таковой; она считалась подражанием византийской и вообще православной традиции и ей предпочиталась более эклектичная, но «армянская» живописная традиция в стиле Овнатаняна-Суренянца. Но, как бы то ни было, курсы и центры новой иконописи, по разным причинам постоянно прерываемые и возобновляемые, существуют до сих пор.

Основатель первой школы в 1999 г., армянский живописец Абраам Азарян, является также основным идеологом новой иконописи, ее «арменизации» и нового восприятия иконопочитания. Биографии отца и сына Азарянов примечательны в контексте основных культурных изменений постсоветской Армении. В советское время Азарян был обычным светским художником, работавшим в самых разных жанрах. Любопытная деталь: он проработал



шесть лет штатным художником ЦК Комсомола Армении и ему приходилось рисовать портреты Ленина и других партийных руководителей, «сакральных фигур» советского времени. Хотя, как он говорит, он не был пламенным коммунистом, но и религиозным человеком тоже не был. Однако затем, когда времена поменялись, к нему пришло осознание личной религиозности. Он был крещен, воцерковлен и до сих пор служит дьяконом церкви Святого Ованеса в Ереване, активно участвуя в воскресных литургиях. Мне довелось наблюдать за ним во время воскресной службы. Кроме своих непосредственных обязанностей, он добровольно взял на себя «просветительскую» миссию по отношению к несведущим верующим. Так, он охотно рассказывал и объяснял желающим смысл происходящего, правила поведения в церкви, упрекал женщин за непокрытую голову, учил правильно креститься и т.д.



*Варианты росписи купола для строящейся церкви, А. Азарян.  
Фото автора статьи.*

Его сын, Айк Азарян, талантливый художник, окончивший художественное училище, тоже решил посвятить себя церкви и в 1990-х годах поступил учиться в семинарию в Эчмиадзине. Попав в правление католикоса Гарегина I (1995–1999), Айк Азарян решил заняться иконописью, для чего по протекции католикоса уехал учиться в Румынию. Однако после смерти Гарегина I, вследствие политики его преемника, Католикоса Гарегина II, традиционалиста и консерватора, свернувшего новаторские начинания сво-



его предшественника<sup>35</sup>, Айку пришлось остаться в Румынии, где у него была работа. Он живет там до сих пор и является одним из признанных мастеров церковной живописи, как иконописи, так и фресок. Его работы востребованы не только на территории Румынии, но и во всех остальных православных странах Европы, а также среди коллекционеров икон. Айк Азарян, тем не менее, часто посещает Армению, дает мастер-классы для местных иконописцев. Его отец продолжает жить и работать в Армении.

Отец и сын Азаряны вместе разработали определенный «армянский канон», тесно связанный с православным (византийским), и до сих пор являются его главными апологетами в Армении. Азарян сформулировал основные принципы становления иконописца: вера, набожность и готовность следовать «реконструированному» канону армянской иконописи с пониманием ее символики. Такие секулярные понятия как талант, образование и техника живописи, конечно, не исключаются, однако сведены к минимуму в качестве основных критериев настоящего иконописца. Как я поняла из моих интервью с учениками Азаряна, они поступали на курсы не столько из желания приобрести выгодную специальность (заказ на иконы стоит недешево), но в первую очередь из желания таким образом обрести или проявить религиозность. Для некоторых из них вовлечение в иконописную деятельность стало чем-то вроде обращения. К примеру, Аревик, молодая девушка, выпускница курсов иконописи, воспринимает процесс написания иконы как акт благочестия и веры. Она рассказывает, что всегда старается сопровождать работу над тем или иным ликом прослушиванием духовной музыки или декламации «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци. Иконопись — это квинтэссенция моральных установок. Так, по словам другой иконописицы, Марианны: «Иконопись не терпит высокомерия и самоуверенности. Если кто-то скажет: «Я лучший», то Бог непременно накажет его и отберет у него способность писать. Она (иконапись — Ю.А.) не терпит также зависти. Если ты знаешь что-то, какие-то секреты мастерства, то должен поделиться ими с другими».

Одно из обязательных условий становления иконописца — его крещение в Армяно-Апостольской или другой канонической церкви (Православной или Католической), но «не в секте» (подразумеваются протестантские церкви). Как подчеркивает Абраам Азарян, нельзя

35. Курс по иконописи в программе семинарии остался, но его преподает, как мне сказал А. Азарян, другой специалист, более лояльный к настоящей политике и идеологии Церкви.

начинать работу над иконой без молитвы и соответствующего духовного настроения. Вообще технический процесс обучения иконописи должен начинаться с чтения Библии: «Вы должны знать Библию очень хорошо, все библейские истории о святых». Только после этого ученику сообщается об основных принципах иконописи, о техниках получения специальных красок, подготовке доски, и только после этого ему разрешается сделать копию. Копирование лежит в самой сущности иконы; как говорит Азарян: «Ты не можешь писать все, что захочется, не можешь, к примеру, написать портрет собственной жены, добавить нимб и назвать образ Богородицей, надо следовать правилам и уже существующим образам». Он считает себя не столько автором икон, сколько посредником, только «державшим кисть» за Бога.

Как я уже отмечала, мое знакомство с деятельностью отца и сына Азарянов, а также с новой идеологией иконописи началось с посещения публичной лекции Абраама Азаряна (2011 г.), посвященной иконописи и организованной молодежным отделом Араратской Епархии. Тогда как другой лектор (кроме Азаряна, еще выступил художник, искусствовед Геворк Бабаханян) попытался научно подойти к вопросу, разбирая католическую, православную традиции иконографии и обходя тему религиозности иконописца, Азарян говорил об предположительно утраченной армянской традиции иконописи и необходимости, а также принципах ее возрождения. Сам текст лекции представляет интерес с точки зрения обоснования «возрождения» и «реконструкции» армянской традиции, которая, согласно предположению Азаряна, существовала в раннехристианский период. Была, в частности, затронута проблема «канона»<sup>36</sup>, вставшая в самом начале основания школы иконописи, так как не известен ни один образец армянской церковной станковой живописи, датированный ранее конца XVII века. Фактически «реконструкция» иконописи была основана на группе текстов, по большей части мифологических, которые, по мнению Азаряна, прямо свидетельствуют о существовании иконописной традиции в Армении в ранний христианский период. Основной корпус этих текстов включает апокрифические истории о первичной принадлежности так называемых нерукотворных образов Христа и Богородицы армянам, в частности известный апокриф о получении царем Абгаром (Авгарем), которого армянская церковная традиция считает армянином, из рук апостола Фаддея нерукотворного образа Христа («плат Авгаря»), прислан-

36. Азарян употребляет именно это слово «канон», и тем самым расширяет значение слова, которое существует в армянском языке и дословно означает «правило».

ного в ответ на просьбу об излечении<sup>37</sup>. Первичная принадлежность нерукотворных образов представляется как право и привилегия армянского народа, которой он был насильственно лишен: «Армянский народ был первым, кто так или иначе владел нерукотворными образами, но позднее в силу превратностей армянской истории и халкидонских распрей был лишен их»; «Армянские иконы были похищены у армян и увезены в другие места».

Подобным образом апологеты теории существования традиции иконописи в Армении обосновывают «первородство» армян в создании традиции иконописи и иконопочитания, так как первыми иконами, согласно устоявшемуся представлению, были копии с нерукотворных образов<sup>38</sup>. Эти свидетельства коррелируют с иными текстами — армянскими интерпретациями библейской и евангельской мифологии, доказывающими библейские истоки Армении и армянского народа (локализация Рая в Армении, возрождение человечества после потопа на горе Арарат) и текстами, утверждающими принадлежность армянам таких известных реликвий, как голова Св. Иоанна Крестителя, хранящаяся в Гандзасаре, и священное копьё Лонгина (Св. Гегард).

Лекция Азаряна также озвучивает основные причины того, почему были утеряны традиции иконописи, которые объясняются в контексте общей истории армян. Так, утрата иконописи происходит в результате тяжелых времен, мученичества и страдания армянского народа. Иконы, по его словам, как и люди, пережили тяжелые времена и теперь возрождаются к новой жизни: «Иконы более живые, чем люди». Вопреки имеющемуся спросу, у Азаряна нет желания продолжать развивать стилистику религиозной живописи, заложенную Овнатанянами и Суренянцем (как это делает большинство современных художников). Вместо этого он берет за основу византийскую иконопись (считая ее производной

37. История о том, как Христос отпечатал свой лик на платке и передал царю Абгару для излечения известна по тексту сирийской рукописи «Doctrina Addae» и «Церковной истории» Евсевия Кесарийского. Упоминания о царе Абгаре имеются у Мовсеса Хоренаци, который утверждает, что Абгар — сын Аршама, сына Арташеса, брата Тиграна Великого (Բրիտանիայի Հայաստանի, հայրազմիտարիւն [Христианская Армения. Энциклопедия]. Ереван: Издательство энциклопедии, 2002. С. 7–8). Благодаря этому царь Абгар в Армении позиционируется как армянский царь, и его образ в последнее время широко пропагандируется. Так, его изображение помещено на купюру стоимостью в 50 тысяч драм.

38. См. о чудесном происхождении первых икон: Morgan, D. (2005) *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture and Practice*, pp. 13–15. Berkeley, New-York, London: University of California Press.

от армянской) и армянскую миниатюру (которая, по его мнению, продолжила традиции утерянной иконописи). Осуществляя поиск образца для реконструкции, он на самом деле ищет источник, который принадлежит «идеальному времени», то есть периоду раннего христианства. Этим он ставит реконструируемый им канон в ряд других подобных изобретенных традиций, содействующих формированию новой национальной религиозной культуры.

Хотя иконы и росписи Азаряна можно увидеть в ряде церквей Армении (Капанская церковь, Сагмосаванк, церковь св. Ованнеса в Абовяне) и Еревана (в частности, в церкви Сурб Ованес в Конде, где Азарян служит во время литургии каждое воскресенье), тем не менее, этот канон пока остается маргинальным для армянской религиозной живописи. Стиль, созданный Овнатанянами и Суренянцем, пока что более влиятелен и более привычен для восприятия большинством населения, так как уже более полутора веков он является практически непрерывной традицией, хотя и порицаемой и отвергаемой новыми иконописцами. Богоматерь Суренянца — все еще одно из самых распространенных алтарных изображений, ее можно видеть во многих армянских церквях. Заказчики, как правило, хотят видеть образы «как у Суренянца», и непривычный в интерьере армянской церкви «иконописный» стиль Азаряна вызывает скептическую реакцию у основного большинства служителей церкви и даже у паствы из-за ассоциации с православием. Однако со временем иконы Азаряна приживаются в ритуальном пространстве церкви и даже становятся объектом обычных практик образопочитания, бытующих сегодня в Армении: молитвы, целования, поглаживания икон и др.

Азарян и его ученики утверждают, что то, что выдается за иконы в Армянской церкви, не может ими называться, так как, по их словам, эти картины не соответствуют «канону». Тем не менее, большинство клиентов предпочитает иконы, а точнее, образы святых в привычном стиле XVIII–XIX вв., так как они делают любую церковь похожей на Эчмиадзинский собор, универсальную модель для всех церквей. Достаточно упомянуть, что алтари многих армянских церквей строятся по модели главного эчмиадзинского алтаря.

Азарян же не просто отказывается писать иконы «как у Суренянца», он вообще отказывается следовать любым пожеланиям и капризам клиентов, так как видит в этом профанацию своей деятельности, отступление от канона, на котором он настаивает. Как он говорит, иконописец не должен быть конформистом.

Несмотря на то, что сын и отец Азаряны пытаются доказать, что сконструированный ими канон и является исконно армянским, они

постоянно сталкиваются с противостоянием со стороны церкви и прицерковных кругов, где циркулирует дискурс о том, что это все — «неармянское», что этот канон создан под явным византийским (православным) влиянием. У Азарянов довольно мало сторонников и, соответственно, крупных заказчиков в высших церковных кругах.

Однако стоит обратить внимание на то, что одним из самых активных заказчиков на творчество Азарянов является Гагик Царукян, один из наиболее крупных и влиятельных олигархов, чей, если так можно выразиться, «роман» с властью (во всех смыслах этого слова) очень нестабилен: то он находится в оппозиции, то в сотрудничестве с властями, потому что претендует на самостоятельную игру в сфере политики. Это также один из наиболее крупных и активных церковных строителей в Армении. Строительство церквей для Царукяна не только и не столько индивидуальный акт веры, сколько очень важный инструмент в создании своего политического и социального имиджа<sup>39</sup>. Царукян, в частности, заказал Азарянам роспись и иконы для своей наиболее крупной церкви в г. Абовяне, неформальной столице своей «вотчины», Котайского марза (региона), где он обладает практически безграничной властью.

Другим крупным заказчиком, по словам Азаряна-сына, стал Грайр Овнанян, американский бизнесмен и меценат армянского происхождения, который спонсировал строительство уже упомянутой церкви Св. Анны в центре Еревана, рядом с одновременно построенной новой резиденцией католикоса<sup>40</sup>. Фактически оба заказчика в какой-то мере независимы от тандема «власть — церковь» (особенно сильного до «бархатной революции» 2018 г.), что дает им возможность нестандартного выбора. Во всех остальных случаях церковь ведет себя по отношению к Азарянам более чем сдержанно, если не считать работ для церкви Св. Ованеса, где служит Азарян.

Если попробовать абстрагироваться от личностей и проанализировать ситуацию с антропологической точки зрения, то становится ясно, что здесь в поле «своего» и «чужого» столкнулись две формы существования и воспроизводства традиции, о которых пишет Талал Асад: дискурсивная, то есть проговаривание традиции и ее воспроизводство через дискурсивное обучение, и воплощенная (*embodied*) в телесных формах и практиках, то есть закрепляемая

39. Antonyan, Yu. "Political Power and Church construction in Armenia", pp. 89–91.

40. Иконам Айка Азаряна, написанным для этой церкви, уже посвящено искусствоведческое исследование (Саргсян Л. Մարգարիտի Լ. Ռուբինահայ արքայնկարիչ Հայկ Խարկաշիզ Ազարյանի արվեստը, [Искусство румыно-армянского иконописца Айка Саркавага Азаряна] // ВЭМ. 2015. № 4(52). С. 80–95).

подсознательным запоминанием телесных и чувственных состояний<sup>41</sup>. На мой взгляд, эта дихотомия, хоть и использованная мною несколько метафорически, здесь очень уместна. Дискурсивная традиция, которую, фактически, развивают Азаряны, хорошо вписывается именно в постсекулярные реалии. Хотя для самих иконописцев более важен религиозный, духовный опыт, на основе которого они изобретают традицию, его явно недостаточно, чтобы убедить других, — к примеру, церковные власти или потребителей религиозной живописи. Их может убедить постоянное проговаривание и обсуждение как рациональных доказательств ее валидности (рассказ об источниках, приведение письменных и материальных доказательств), так и индивидуального духовного опыта, связанного с иконописью или иконами (подобно тому, как в харизматических движениях члены религиозной группы постоянно проговаривают друг другу и чужим свой опыт обретения Бога и общения с ним, и эти нарративы активно используются в качестве инструмента мессианизма<sup>42</sup>). «Телесная» (*embodied*) традиция держится, в первую очередь, на эмоциональной и визуальной привязанности к привычным образам и практикам («это наше, армянское, а это — нет»). В 2013 году в Ереване проводился форум специалистов (архитекторов, искусствоведов, священнослужителей и т.д.), на котором обсуждались принципы строительства новых церквей в Армении. Одна группа (архитекторы) приводила аргументы в пользу новых архитектурных форм, дизайна, нового осмысления церковной архитектуры, при сохранении символических основ армянского церковного пространства. Однако группа «традиционалистов» на все аргументы отвечала одним: армянская церковь должна быть узнаваемой, люди должны испытывать при одном взгляде на нее эмоции и ощущения, знакомые с детства. При этом есть решающий фактор, которым церковь «закрепляет» эти эмоции: те образцы церковной архитектуры или живописи, которые принимаются за «армянский канон», сосредоточены в Эчмиадзине, не только организационном, но и идеологическом центре Армянской Апостольской Церкви. Объявить их недействительными или искать им альтернативу — значит, поставить под вопрос идеологическую ценность и централь-

41. Asad, T. (2015) "Thinking About Tradition, Religion, and Politics in Egypt Today", *Critical Inquiry* 42(1): 166–169.

42. См., например, Gooren, H. (2010) "Conversion Narratives", in A. Anderson, M. Bergunder, A. Droogers, C. van der Laan (eds) *Studying Global Pentecostalism*, pp. 93–112. Berkeley, New-York, London: California University Press.

ность Эчмиадзина. То есть, кроме всего прочего, речь идет о церковной власти, которая подтверждается и через эстетический «канон».

### **Иконопись, религиозная практика и социальный контекст**

Иконы и религиозная живопись (если снова воспользоваться старым разделением Орманяна) были и остаются важной обменной ценностью для верующих. Большинство современных икон (XIX–XXI вв.) были созданы/куплены с целью их дарения церкви в обмен на какие-то блага и привилегии, будь то статус, искупление, благодарность за спасение/исцеление/успех, и т.д. Эта практика — одна из самых распространенных манифестаций религиозности. Практически на каждой картине можно увидеть внизу дарственную надпись с фамилией дарителя и датой. Естественно, не все подаренные картины находят свое место на стенах церкви, их появление там, как правило, свидетельствует о статусе дарителя или об отношении к нему священника церкви (картины, подаренные друзьями или родственниками, имеют приоритет). Подаренные картины могут быть оригинальными произведениями или копиями популярных сюжетов, их автор чаще всего остается неизвестным. Так, никто, ни один священник, ни один/одна служитель церквей в Армении ни разу не ответили положительно на вопрос, знают ли они, кто автор картины/иконы. Фактически важность имеет только даритель и сама картина как материальная ценность (ее величина, сюжет, богатство рамки и т.д.). И даже у редких почитаемых икон/картин не найти преподнесенных им подарков (что характерно для православной практики).

Напротив, среди новых армянских иконописцев сам процесс иконописи, прежде всего, представляет собой религиозную практику и особый духовный опыт. Писание божьих ликов сопровождается чудесными явлениями, особыми состояниями, близкими к религиозному экстазу, как рассказывают мои информанты: «Я всегда ощущаю запах ладана, когда пишу икону, и некоторые люди тоже способны чувствовать его», «Когда она писала Святого Саргиса (армянский святой, изображаемый как всадник на белом коне), она слышала цокот копыт Его коня», «Когда я пишу Христа, не младенца Христа, а взрослого, с вытянутой благословляющей рукой или сидящего на троне, я всегда впадаю в особое состояние, я испытываю совершенно особые чувства, иные, нежели когда я пишу другого святого»<sup>43</sup>.

43. Интервью с иконописцами Аревик (2011) и Марианной (2012).



Иконопись как практика сама по себе является манифестацией религиозности, иногда сопутствующей религиозному обращению. Истории учеников школы Азаряна подтверждают это. Первые из учеников, с кем я имела контакт — это Аревик и Татевик, ученицы в центре искусств Ованеса Козерна, где преподавал Азарян-отец. Они пришли в этот центр в надежде научиться искусству вышивания и миниатюры, но когда они познакомились с иконописью, то решили заняться именно этим. История Марианны, другой ученицы — хороший пример того, как иконопись становится инструментом поиска и обретения веры и духовности. Рассказывая про свой путь в иконопись, она подчеркивает, насколько он был труден и полон препятствий, в чем она, вероятно, видит параллель с дорогой к истинной вере. Марианна изначально мечтала заняться иконописью, но не знала, где этому обучают. Она, по ее словам, ходила в разные учебные заведения, художественное училище имени Терлемезяна, Художественный институт, но везде получала отрицательный ответ. Ей даже советовали поехать в Россию, в С.-Петербург, а были и такие, кто иронизировал над ней и советовал не гоняться за тем, чего нет.

Как-то я услышала краем уха о том, что школа иконописи приглашает учеников, но я не смогла узнать ни названия школы, ни контактных данных. Я стала ходить по церквям в надежде, что кто-нибудь поможет мне. И опять мне не удалось ничего найти. Но, вы знаете, ведь если чего-то очень сильно хочешь, всегда найдешь. Господь помог мне и как-то меня пригласили на вечеринку, где я познакомилась с девушкой, которая как раз была ученицей этой самой школы. Она пригласила меня на выставку работ, своих и своих коллег. Когда я пришла, я почувствовала, что нашла наконец именно то, что мне было нужно. В тот же день я ушла с работы (работала парикмахером) и поступила в эту школу.

Как и Абраам Азарян, Марианна также прониклась идеей необходимости пропаганды новой иконописи. Когда ей было уже около тридцати лет, она поступила в Государственный педагогический институт, чтобы получить высшее образование и на момент интервью прилагала серьезные усилия, чтобы открыть на факультете искусств отделение иконописи. Подобный мессианизм сочетается в ней с осознанием собственной маргинальности, мистицизмом, набожностью, преданностью учителю (Абрааму Азаряну) и иконописному делу. Она готова к самопожертвованию во имя дела реконструкции иконописного канона, веря в то, что иконопись является подлинно армянской практикой. Такие увлеченные иконописцы

(а на самом деле по большей части иконописицы) составляют суб-религиозную группу, которая инструментализирует иконопись в целях очищения церкви, канонизации религиозных практик. Так, иконописцы обвиняют Церковь в преднамеренном забвении старых традиций миниатюры и иконописи и нежелании их восстанавливать. «Все, что я делаю, я делаю вопреки им (церковным властям — Ю. А.)», — говорит Абраам Азарян. «Они говорят, что у нас (армян) нет специалистов по возрождению искусства иконописи в Армении. Почему бы тогда не произвести специалистов? Послать людей в другие страны, где эта традиция еще жива, поддержать их, дать возможность преподавать», — вторит ему его ученица Марианна.

Маргинальность новых иконописцев в прицерковной среде проявляется в том, что большинство тех, кто решает посвятить себя этому делу, — женщины. Фактически последователи дела двух харизматичных мужчин, отца и сына Азарянов, — преимущественно женщины. Как рассказывает Марианна: «В первой школе у нас было всего два парня, и никто из них не стал впоследствии иконописцем, а во второй вообще были одни девушки. Я не знаю, почему так. Может быть потому, что женщины более преданны. Не только в плане религиозности, но и вообще преданны...»

Эта проблема (женщины в иконописи) была поднята в процессе дискуссии на факультете искусств в Педагогическом университете, где тогда училась Марианна. Дискуссия была инициирована двумя дьяконами, и ее целью было преподнесение студентам факультета информации об иконописи. Утверждалось, что иконописцами могут быть только мужчины, имеющие церковный сан, что фактически делало женщин-иконописиц нелегитимными с точки зрения их гендерного и мирского статуса. При этом Айк и Абраам Азаряны могут считаться вполне легитимными иконописцами, так как первый окончил семинарию в сане дьякона (*саркавага*), а второй, хоть и не имеет сана, однако служит в церкви дьяконом.

Женщины, конечно, сана иметь не могут, но, к примеру, в православных странах, например в Румынии, где среди иконописцев, по словам Айка Азаряна, имеется довольно большой процент женщин<sup>44</sup>, иконописью часто занимаются в монастырях, хотя есть и светские иконописицы. В Армении монахинь нет, как нет и женских монастырей. Однако отголоски монашеского служения можно увидеть в том, что иконопись, вероятно, по крайней мере, на словах, может

44. См. Kontouma, V. (2012) "Elena Karageorgieva, peintre d'icônes au féminin", *Hypotheses*, May 7 [<http://graecorthodoxa.hypotheses.org/2194#more-2194>, accessed on 10.06.2021].

входить в диссонанс с общепринятыми нормами, по которым должна складываться женская судьба: замужество и дети. Так, Марианна говорила, что невозможно быть иконописцем и иметь семью, детей, и потому она лично посвятила себя иконописи вместо того, чтоб завести семью. На заре своей иконописной деятельности, она, тем не менее, была обручена, однако позже ей пришлось сделать выбор между замужеством и профессией, так как ее жених был против ее занятий иконописью. В то же самое время она теоретически не исключала возможности замужества для себя, но, по ее словам, это должен был быть человек, который разделял бы ее принципы, идеи и увлечения. Так или иначе, эта готовность к самопожертвованию аскетична по сути. На момент данного исследования ни одна из известных мне четырех иконописиц не была замужем и не имела детей.

К сожалению, мне неизвестны конкретные исследования о гендерных аспектах практики иконописи. Однако мнение Айка Азаряна о преобладании женщин в современной православной иконописи не единственное. Так, во время интервью журналисту сайта *Graecia orthodoxa* болгарская иконописица Елена Карагеоргиева на вопрос, каково быть женщиной-иконописицей, ответила, что на самом деле она не исключение, в болгарской школе иконописи, где она училась, и в Греции, где ей также довелось учиться, большинство мастеров иконописи — женщины. Эта сфера активно феминизируется. Сам Азарян объяснял это большей набожностью женщин, их более активным участием в делах церкви. Тем не менее, объяснение этому феномену опять-таки хорошо укладывается в концепцию постсекулярной религиозности. С одной стороны, для женщин-иконописиц по-прежнему действует ряд запретов (не все церковное пространство доступно женщинам, из-за чего они не могут полноценно работать над фресками или реставрацией<sup>45</sup>), а с другой, активная роль женщины в искусстве, медленно и тяжело, но модернизированная в советскую секулярную эпоху в Армении<sup>46</sup>, уже не вызывает непонимания или неприятия даже в радикально патриархальной среде. Отвоевав право на свою агентность в светском искусстве, женщина

45. Ibid.

46. Теме патриархальности, места женщины в модернизации армянского советского искусства был посвящен доклад искусствоведа Сусанны Гюламирян «Освобождение или тайное подчинение? Советские армянки в искусстве» на международной конференции «Концепт армянской советской культуры» (ЕГУ, 2018). Гюламирян показала, что армянским художницам в советское время приходилось пробивать свое место в искусстве в условиях жесткой патриархальной иерархии, в которой им изначально отводилось место либо помощницы мужчины-художника, либо мастерицы в сфере прикладного искусства.

перенесла его и на иконопись (хотя и там, и там первенство все равно принадлежало/принадлежит мужчинам). Иконопись становится для женщин не просто средством религиозной практики; с ее помощью они становятся активными субъектами, агентами, а не пассивными реципиентами религиозности (в условиях невозможности делать духовную карьеру). В какой-то мере, можно провести параллели между феминизацией иконописи и другими движениями религиозного феминизма, однако стоит подчеркнуть, что в отличие от, к примеру, религиозного движения женщин в Египте (*Women's Mosque Movement*)<sup>47</sup>, в нашем случае женщины не пытаются обрести агентность путем переосмысления и фундаментализации традиционного женского места и роли в религиозной системе, а скорее выйти на новый уровень, осваивая роли, закрепленные патриархальной традицией преимущественно за мужчинами, при этом не оспаривая саму патриархальность (в отличие от протестантского феминизма<sup>48</sup>).

Интересно, что в армянской истории эта ситуация уже имела прецедент в XVII в. Женское монашество вообще не поощрялось Армянской Апостольской Церковью и, будучи уничтоженным в V веке церковной реформой царя Папа<sup>49</sup>, в дальнейшем хоть и периодически возобновлялось, но в очень ограниченных масштабах. Одним из таких периодов был XVII век, когда в Сюнике (ныне — одноименная провинция Республики Армения) были созданы женские монашеские общины, продержавшиеся чуть больше века. Основным занятием монахинь было создание и художественное оформление манускриптов (что, в принципе, аналогично иконописи). Австрийская исследовательница-арменовед Ясмин Дум-Трагут, пытаясь проследить судьбы монахинь, делает вывод о том, что монашество было формой женской эмансипации для армянских женщин XVII–XVIII вв. В монахини уходили девушки из зажиточных и даже аристократических семейств, которые получали образование и, видимо, не хотели мириться с обычной судьбой замужней женщины<sup>50</sup>.

47. Mahmood, S. (2005) *Politics of Piety. The Islamic Revival and the Feminist Subject*. Princeton University Press: Princeton and Oxford.

48. См., например, Gallagher, S.K. (2004) "The marginalization of Evangelical feminism", *Sociology of Religion* 65(3): 215–237.

49. Garsoian, N. (2007) "Introduction to the problem of Early Armenian Monasticism", *Revue des études Arméniennes* 30(7): 177–236; Pogossian, Z. (2012) "Female ascetism in early medieval Armenia", *Le Muséon* 125(1–2): 184–189.

50. Dum-Tragut, J. (2018) "Tracing Female Monasticism in Armenia: The Lap'an nunneries", in J. Dum-Tragut, D.W. Winkler (edd) *Monastic Life in the Armenian Church*, pp. 126. Wien: LIT VERLAG.

Иконы «школы Азарянов» становятся частью религиозных практик. Хотя их работы не имеют поддержки Церкви в целом, они распространяются благодаря усилиям отдельных «оппозиционных» священников. Они поддерживают новый азаряновский канон путем заказа икон для своих церквей. Один из них, Тер-Кюрег, священник церкви Катогике в Джрвеже (село, примыкающее к Еревану), который известен своими проповедями и выступлениями на ТВ, дружит с Азаряном и его учениками и всячески пропагандирует их иконы. Как уже было сказано, новый иконописный канон активно поддерживают и некоторые олигархи, и состоятельные бизнесмены диаспоры, претендующие на особый статус.

Определенную работу по распространению иконописи делает Молодежное объединение Араратской епархии Армянской Апостольской церкви. Они, в частности, выпускают буклеты, публикации в которых пропагандируют иконопись со ссылкой на средневековых отцов церкви Вртанеса Кертога (VII в.), Ованеса Одзнеци (VIII в.), Ованеса Саркавага (XII в.), но, вероятно, этих усилий все же недостаточно, чтобы придать размах новой иконописной традиции. Учитывая современный спрос на иконы и религиозную живопись, иконописцы обычно не остаются без клиентов. В то же самое время иконы — не простой товар; к примеру, заказчик не должен торговаться, а заплатить ту цену, какую запросит мастер. Иконописец может отклонить заказ, если он по какой-либо причине ему нежелателен (из интервью с Абраамом Азаряном). Иконопись — не просто бизнес или искусство, это, прежде всего, форма религиозности, как уверены сами иконописцы. Для заказчиков покупка икон, особенно приносящихся в дар церкви — особый показатель набожности. К сожалению, повод к дарению почти всегда остается за кадром, священники либо не интересуются им, не придавая ему большого значения, либо не желают делиться личными мотивами дарителей. Однажды в Варденисской церкви я беседовала с женщиной-продавщицей в церковной лавке. Она рассказала мне, что одна из больших картин, висевших на стенах, подарена одним из местных золотоискателей<sup>51</sup> в благодарность святому за найденный им (незаконно) самородок. В кульминационный момент истории она понизила голос, так как в церковь вошел священник.

51. Варденис — один из районных центров Гегаркуникского марза, находится в непосредственной близости от Зодского золотоносного месторождения, и значительная часть населения этого города работает на месторождении. Но, кроме этого, многие из них занимаются золотоискательством незаконно, по ночам или в заброшенных шахтах, где промышленная золотодобыча была приостановлена.

Шепотом она объяснила, что святой отец не знает этой истории и не должен ее знать. Как-то я имела встречу с отцом Эммануилом, священником армянской апостольской церкви в карабахском городке Аскеране. Во время беседы он с особой гордостью отметил, что расписные хоругви, которые стояли на сцене во время литургии, были заказаны в России и подарены церкви его семьей. При этом он назвал сумму, довольно крупную даже по российским меркам и явно несоответствующую скромным доходам провинциального священника. Но это не показалось ему противоречивым, ведь главным в этом рассказе было то, что расписные хоругви — это знак набожности и праведности священника и его семьи.

Тем не менее, несмотря на предлагаемый иной уровень религиозного и символического осмысления, исторические и этнокультурные коннотации, особо подчеркнутую духовность, новая иконопись все равно существует в основном благодаря тому, что, как и традиционные образы, вписана в матрицу реципрокности взаимоотношений между религиозной группой и церковью в качестве объекта обмена. Это как бы продукт «нового поколения», обладающий, по утверждению создателей, более совершенными характеристиками, чем то, что предлагалось ранее. Кто-то выбирает его, а кто-то остается верен старым моделям.

### **Вместо заключения: почему изобретенная традиция иконописи остается маргинальной?**

Как уже было отмечено выше, во взаимоотношениях между официальной церковью и «новыми» иконописцами есть ряд проблем как политического, так и идеологического характера. Конечно, новый «канон» проблематичен потому, что, отвергая Овнатянов, Суренянца и других живописцев, работавших над оформлением Эчмиадзинского собора, он фактически отвергает каноничность и, следовательно, легитимность его росписей и икон.

Однако это не единственная причина маргинальности новой традиции. На мой взгляд, существует еще и экономический фактор — тесная связь икон и религиозной живописи с современными практиками потребления, которые диктуют необходимость более широкого тематического и стилистического диапазона религиозной живописи, чем тот, которым ограничен «азаряновский канон». Кроме того, азаряновские иконы намного дороже обычной религиозной живописи. Неопределенные отношения Азарянов с Армянской церковью также препятствуют активному распространению

нию их икон в Армении. Несмотря на попытку «арменизировать» иконописную традицию, ее, тем не менее, все еще тесно увязывают с византийским, православным влиянием, что влияет на восприятие азаряновских икон как «неармянских». Есть и социальные факторы, такие как упомянутая «феминизация» иконописи азаряновской школы. Материалы по последней школе иконописи азаряновского стиля (которая сейчас уже не действует) говорят, что ее учениками были в основном дети, пожилые люди и женщины, т.е. не самый «перспективный» состав с точки зрения возможного вхождения в иконописный мейнстрим.

Однако помимо всего вышеупомянутого, необходимо учитывать и особенности самих практик, связанных с религиозными изображениями в Армении. Практики эти сложились в основном в контексте вернакулярной религиозности советского и раннего постсоветского времени, которые фактически не подвергались никакому институциональному контролю. Массовое распространение в просветительских целях репродукций религиозной живописи, миниатюры и иконописи, несмотря на их секулярную репрезентацию как форм искусства, привело к активному вовлечению печатных изображений в низовые практики почитания святых, в которых они по большей части воспринимались в качестве обменной ценности между человеком и сакральным<sup>52</sup>. Некоторые из них (например почитание конкретного изображения в качестве чудотворной реликвии) формально не признаются церковью, другие (дарение, изготовление) активно существуют и в практике официальной церкви. Хотя дарение икон / религиозных картин, как уже неоднократно говорилось, есть один из наиболее активных способов взаимодействия как с вернакулярными святилищами, так и с официальной церковью, собственно «каноничность» изображений совершенно не важна, скорее ценится «статусность» (например размер, цена, материал), а также культурная преемственность, «узнаваемость» образов (в этом плане мадонна Леонардо более «узнаваема», чем написанная по «восстановленному армянскому», но непонятному и незнакомому образцу икона

52. Подобное заключение я делаю по результатам своей полевой работы по роли и месту изображений в вернакулярной религиозности. Кроме того, печатные изображения бога и святых в эпоху модернизации вообще становятся частью религиозного контекста многих религий (см. Morgan, D. (1998) "Domestic devotion and ritual: visual piety in the Modern American home", *Art Journal* 57(1): 45–54; Pinney, C. (2004) *Photos of the Gods. The Printed Image and Political Struggle in India*. London: Reaktion books).



Св. Саргиса). Сама идея канонизации в принципе не вписывается в практики религиозности, в которых одинаково задействованы и иконы, и неканонические религиозные изображения, и даже классическая живопись. Все эти жанры уравниваются по смыслу и функциям в контексте религиозных практик. Поэтому у Церкви нет, в общем-то, никаких причин (ни внешних, ни внутренних) двигаться по направлению к канонизации определенного стиля изображений или практик, связанных с иконописью, а значит, признавать иконописный канон Азарянов, что и препятствует его выходу из маргинального положения в церковной иконографии. То есть, фактически, изобретенная традиция иконописи оказалась востребованной только теми, кто находится в поисках своей идентичности и роли в религиозной системе вне традиционных моделей религиозного поведения и традиционных иерархий (особенно гендерных и возрастных) религиозных групп.

## Библиография / References

- Абрамян А. Աբրահամյան Հ. Գյումրու «յոթ վերք» սրբապատկերի պատմությունը [История иконы «Семи ран» в Гюмри,] // Эчмиадзин. 2017. № 2. С. 90–115.
- Приход и община в современном православии / под ред. А. Агаджаняна, К. Русселе. М.: Весь Мир, 2011.
- Аракелян А. Առաքելյան Ա. Սևանի աստվածամայրը և նրա ստեղծման ժամանակը, [Севанская икона Божьей матери и время ее создания] // Историко-филологический журнал. 1983. № 2–3. С. 279–283.
- Гаюк И. Формирование и специфика культа чудотворных богородичных икон украинских армян // Историко-филологический журнал. 2015. № 1. С. 192–207.
- Верт П. Глава церкви, подданный императора: Армянский Католикос на перекрестке внутренней и внешней политики Российской Империи, 1828–1914 // Ab Imperio. 2006. № 3. С. 99–138.
- Казарян М. Ղազարյան Մ. Մ. Նոր Ջուղայի XVII դ. հայ նկարչությունը [Армянская живопись Новой Джуги XVII в.] // Историко-филологический журнал. 1968. № 1. С. 193–202.
- Кормина Ж., Штырков С. «Это наше исконно русское, и никуда нам от этого не деться»: Предыстория постсоветской десекуляризации // Изобретение религии. Десекуляризация в постсоветском контексте / под ред. Ж. Корминой, А. Панченко, С. Штыркова. СПб: Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2015. С. 7–45.
- Кормина Ж. «Православные ярмарки и религиозная модерність» // Experto crede Alberto. Сборник статей к 70-летию Альберта Кашфуллоевича Байбурина, СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017. С. 229–247.
- Кормина Ж. Паломники. Этнографические очерки православного номадизма. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2019.
- Мелконян Э. Մելքոնյան Ե. Կրթանենս Քերթողը և աստվերամարտությունը [Вртаннес Кертог и иконоборчество] // Эчмиадзин. 1970. № 6–7. С. 87–97.

- Орманян М. Օրմանեան Մ. Ծիսական բառարան [Ритуальный Словарь]. Антилиас-Ливан, 1979.
- Петросян Г. Պետրոսյան Հ. Խաչքար: Օժգումը, գործառույթը, փակկերպգրությունը, իմաստարանությունը [Хачкар. Происхождение, функции, иконография, символика]. Ереван: ПринтИнфо, 2008.
- Тарасов О. Икона и благочестие. Очерки икононого дела в Императорской России. М.: «Прогресс-культура», «Традиция», 1995.
- Տապյան Ա. Մահակյան Ա. Միջնադարյան փակկերպաշտության հայկական սարքերակը [Армянский вариант средневекового иконопочитания] // Историко-филологический журнал. 1987. №2. С. 150–159.
- Տարգսյան Լ. Մարգարյան Լ. Բուսմիստիկ սրբանկարիչ Հայկ սարկվազ Ազարյանի արվեստը, [Искусство румыно-армянского иконописца Айка Саркавага Азаряна] // ВЭМ. 2015. № 4(52). С. 80–95.
- Տերրանո Ս. Время соборов: культовые здания и политическая легитимность в постсоветской Грузии // Государство, религия, церковь в России и за рубежом, 2016. № 2(34). С. 133–156.
- Успенский Б.А. Семиотика иконы // Успенский Б. Семиотика искусства. М.: Языки Русской культуры, 1995.
- Хобсбаум Э. Изобретение традиции // Вестник Евразии. 2000. № 1(8). С. 47–62.
- Քրիստոնյա Հայաստան, հանրագիտարան [Христианская Армения. Энциклопедия]. Ереван: Издательство энциклопедии, 2002.
- Цеханская К.В. Иконопочитание в русской традиционной культуре. М., Институт этнологии и антропологии РАН, 2004.
- Abrahamyan, A. (2017) “Gyumru “yot verq” srbapatkeri patmutyuny” [The history of the Gyumri icon of “seven wounds”], *Echmiadzin* 2: 90–115.
- Agadjanian, A., Rousslelet, K. (eds) (2011) *Prikhod i obschina v pravoslavii* [Parish and Community in contemporary Orthodoxy]. Moscow: Ves’ Mir.
- Arakelyan, A. (1983) “Sevani Astvatsamayry ev nra steghtsman zhamanaky” [The icon of the Virgin of Sevan], *Historic-philological journal* 2–3: 279–28.
- Antonyan, Yu. (2020) “Markets at sacred sites: the globalized mobility and informality of the Armenian religious fair”, *Central Asia Survey* 39(1): 63–79.
- Antonyan, Yu. (2015 I) “Political Power and Church construction in Armenia”, in A. Agadjanian, A. Jodicke, E. van Der Zveerde (eds) *Religion, Nation and Democracy in South Caucasus*, pp. 81–95. London & New-York: Routledge.
- Antonyan, Yu. (2015 II) “The Armenian Apostolic Church and political power in Armenia”, in A. Hug (ed.) *Traditional Religion and Political Power*, pp. 35–40, London: The Foreign Policy Center.
- Asad, T. (2015) “Thinking About Tradition, Religion, and Politics in Egypt Today”, *Critical Inquiry* 42(1): 166–214.
- Aslanian, S. (2011) *From the Indian Ocean to the Mediterranean. The Global Trade Networks of Armenian Merchants from New Julfa*. Berkeley, New-York, London: University of California Press.
- Dragadze, T. (1993) “The domestication of religion under Soviet communism”, in C. Hann (ed.) *Socialism, Ideals, Ideologies and Local Practice*. London: Routledge.
- Dum-Tragut, J. (2018) Tracing Female Monasticism in Armenia: The Łap’an nunneries, in J. Dum-Tragut, D.W. Winkler (ed.) *Monastic Life in the Armenian Church*, pp. 105–136. Wien: LIT VERLAG.

- Gallagher, S.K. (2004) "The marginalization of Evangelical feminism", *Sociology of Religion* 65(3): 215–237.
- Garsoian, N. (2007) "Introduction to the problem of Early Armenian Monasticism", *Revue des études Arméniennes* 30(7): 177–236.
- Gayuk, I. (2015) "Formirovanie i spetsifika kul'ta chudotvornykh bogorodichnykh ikon ukrain-skikh armyan" [Formation and specifics of the cult of miraculous icons of the Virgin among the Ukrainian Armenians], *Historic-philological journal* 1: 192–207.
- Ghazaryan, M. (1968) "Nor Jughayi XVII d. hay nkarchutyuny" [The Armenian painting of Nor-Jugha in XVII c.], *Historic-philological journal* 1: 193–202.
- Gurchiani, K. (2017) "How Soviet is the Religious Revival in Georgia: Tactics in Everyday Religiosity", *Europe-Asia Studies* 69(3): 508–531.
- Gooren, H. (2010) "Conversion Narratives", in A. Anderson, M. Bergunder, A. Droogers, C. van der Laan (eds) *Studying Global Pentecostalism*, pp. 93–112. Berkeley, New-York, London: California University Press.
- Hobsbawm, E. (2003) "Introduction: Inventing Traditions", in E. Hobsbawm, T. Ranger (eds) *The Invention of Tradition*, pp. 1–15. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hobsbawm, E. (2000) "Izobretenie traiditsii" [Inventing Tradition], *Vestnik Evrazii* 1(8): 47–62.
- Kenna, M. (1985) "Icons in theory and practice: An Orthodox Christian Example", *History of Religions* 24(4): 345–368.
- Kizenko, N. (2013) "Feminist Patrarchy? Orthodoxy and Gender in Post-Soviet Russia", *Signs* 38(3): 595–621.
- Kononenko, N. (2006) "Folk Orthodoxy: Popular Religion in Contemporary Ukraine", in J.-P. Himka, A. Zayarnyuk (eds) *Letters from Heaven: Popular Religion in Russia and Ukraine*, pp. 46–75. Toronto: University of Toronto Press.
- Kormina, Zh., Shtyrkov, S. (2015) "'Eto nashe iskonno russkoe, i nikuda nam ot etogo ne det'sia': Predystoriia postsovetskoi desekuliarizatsii" ["It's our inherently Russian, and we can't get away from it": Prehistory of Post-Soviet Desecularization], in Zh. Kormina, A. Panchenko, S. Shtyrkov (eds) *Izobretenie religii. Desekuliarizatsiia v postsovetskom kontekste*, pp. 7–45. SPb: Izdatel'stvo Evropeiskogo Universiteta v Sankt-Peterburge.
- Kormina, Zh. (2017) "Pravoslavnye yarmarki i religioznaia modernost'" [The orthodox fairs and the religious modernity], in *Experto crede Alberto. Sbornik statei k 70-letiiu Al'berta Kashfullovicha Baiburina*, pp. 229–247. SPb: Izdatel'stvo Evropeiskogo Universiteta v Sankt-Peterburge.
- Kormina Zh. (2019) *Palomniki. Etnograficheskie ocherki pravoslavnogo nomadizma* [Pilgrims: Ethnographic Sketches of the Orthodox Nomadism]. Moscow: Izdatel'skii dom Vyshej shkoly ekonomiki.
- Kristonya Hayastan, hanragitaran* [Christian Armenia, encyclopedia] (2002). Yerevan: Hanragitarani khmbagrutyun.
- Kyrlezhev, A. (2008) "The Post-Secular Age: Religion and Culture Today", *Religion, State and Society* 36(1): 21–31.
- Landau, A. (2012) "European Religious Iconography in Safavid Iran: Decoration and Patronage of Meydani Bet'ghehem (Bethlehem of the Maydan)", in W. Floor, E. Herzig (eds) *Iran and the World in the Safavid Age*, pp. 425–446. London: I.B. Tauris.
- Landau, A., Maarten van Lint, T. (2015) "Armenian merchant patronage of New Julfa's Sacred places", in M. Gharipour (ed.) *Sacred Precincts: Non-Muslim Sites in Islamic Territories*, pp. 308–333. Leiden: Brill.
- Luehrmann, S. (2005) "Recycling Cultural Construction: Desecularisation in Postsoviet Mari El", *Religion, State and Society* 33(1): 35–56.

- Mahmood, S. (2005) *Politics of Piety. The Islamic Revival and the Feminist Subject*. Princeton University Press: Princeton and Oxford.
- Manning, P. (2008) "Materiality and Cosmology: Old Georgian Churches as Sacred, Sublime, and Secular Objects", *Ethnos* 73(3): 327–360.
- Melkonyan, E. (1970) "Vrtannes Kertoghy ev patkeramartutyuny" [Vrtannes Kertogh and the iconoclasm], *Echmiadzin* 6-7: 87-97.
- Moberg, M., Grandholm, K. (2012) "The concept of post-secular and the contemporary nexus of religion, media, popular culture and consumer culture", in P. Nynäs, T. Utrianen, M. Lassander (eds) *Post-Secular Society*, pp. 95–127. New Brunswick & London: Transaction Publishers.
- Morgan, D. (2005) *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture and Practice*. Berkeley, New York, London: University of California Press.
- Morgan, D. (1998) "Domestic devotion and ritual: visual piety in the Modern American home", *Art Journal* 57(1): 45–54.
- Ormnyan, M. (1979) *Tsisakan bararan* [Ritual vocabulary]. Antilias-Libanan.
- Petrosyan, H. (2008) *Khachkar. Tsagumy, gortsarujty, patkeragrutiny, imastabanutyuny* [Khachkar: origins, functions, iconography, and symbolism]. Yerevan: Printinfo.
- Pinney, C. (2004) *Photos of the Gods. The Printed Image and Political Struggle in India*. London: Reaktion books.
- Pogossian, Z. (2012) "Female ascetism in early medieval Armenia", *Le Muséon* 125(1–2): 169–213.
- Tarasov, O. (1995) *Icona i blagochestie. Ocherki ikonного dela v Imperatorskoy Rossii* [Icon and piety. Essays on the icon-making in Imperial Russia]. Moscow: Progress-kultura, Traditsiia.
- Sahakyan, A. (1987) "Mijnadarian patkerapashtutian haikakan tarberaky" [An Armenian version of medieval icon-worshipping], *Historic-philological journal* 2: 150–159.
- Sargsyan, L. (2015) "Ruminahai srbankarich Hayk sarkavag Azariani arvesty" [The Art of Hayk Sarkavag Azaryan, a Romanian-Armenian icon-painter], *VEM* 4(52): 80–95.
- Serrano, S. (2016) "Vremya soborov: kultovye zdaniya i politicheskaya legitimnost' v post-sovetskoy Gruzii" [The Time of Cathedrals: Religious Buildings and Political Legitimation in Post-Soviet Georgia], *Gosudarstvo, religii, tserkov' v Rossii i za rubezhom*, 2(34): 133–156.
- Serrano, S. (2010) "De-secularizing national space in Georgia", *Identity Studies* 2: 37–58.
- Tsekhanskaya, K. (2004) *Ikonopochitanie v russkoi traditsionnoi kul'ture* [Icon-worshipping in Russian traditional culture]. Moscow: Institut etnologii i antropologii RAN.
- Uspenskiy, B. (1995) "Semiotika ikony" [Semiotics of icon], in B. Uspenskiy, *Semiotika iskusstva*. Moscow: Yazyki russkoi kul'tury.
- Vert, P. (2006) "Glava tserkvi, poddanniy imperatora: Armianskii Katolikos na perekrestke vnutrennei i vneshnei politiki Rossiiskoi Imperii, 1828–1914" [Head of the Church, a Subject of the Emperor: The Armenian Catholicos at the Crossroads of Domestic and Foreign Policy of the Russian Empire, 1828-1914], *Ab Imperio* 3: 99–138.
- Voell, S. (2013) "Oath of memory: The taking of Oaths on Icons in Svan Villages of Southern Georgia", *Iran and Caucasus* 17: 153–169.