

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ  
ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

НАУЧНЫЕ  
СООБЩЕНИЯ

Выпуск X

Москва 1978

Институт искусств АН Армянской ССР  
Государственный музей искусства народов Востока

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

вып. X

П Республиканская научная конференция  
по проблемам культуры и искусства Армении.  
Тезисы докладов по секции  
древнего и средневекового искусства

ИЗДАТЕЛЬСТВО "НАУКА"  
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
МОСКВА 1978

Печатается по решению редакционно-издательского  
совета ГМИНВ

Научный редактор  
канд. искусствоведения Н. С. СТЕПАНЯН  
Редактор В. В. ФЕДОРОВ

ЧАСТЬ I

ИСКУССТВО

МОСКВА 1978

Вирко Блэк  
Ленинград

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ОБЛИК ПЛАСТИКИ АРМЕНИИ  
ЭПОХИ БРОНЗЫ И РАННЕГО ЖЕЛЕЗА (К ПРОБЛЕМЕ РЕАЛИЗМА)

Произведения пластики открыты во многих пунктах на территории Армении — в Лчашене, Айруме, Паравакаре, Тодорсе, Санаине, Артике, Ахталы, Ариче, Мохраблуре, Шенгавите, Мецаморе и многих других местах. Они относятся к разным периодам эпохи бронзы и раннего железа, т.е. ко II—I тысячелетиям до н.э. и характеризуются единством основных стилистических черт.

Основным общим признаком, который определяет эстетический облик небольших фигурок людей, быков, козлов, оленей, птиц, созданных для культово-магических целей <sup>1)</sup>, является, как справедливо указывает, например, А.А.Мартirosян <sup>2)</sup>, их типизированно-реалистическое изображение.

Это достигается всегда одними и теми же изобразительными приемами. Главные из них: а) лепка крупными объемами, обобщенно воспроизводящими самые основные части фигур; б) создание силуэтов, в лаконичном абрисе которых воплощены характернейшие суммированные признаки того или иного вида животных; в) типизация пропорций, а также поз и движений в изображениях зверей и людей.

Совершенно очевидно, что подобная система исполнения, мастерство такого рода, основанное на уверенном отборе наиболее действенных реалистических изобразительных элементов, отличающая произведения искусства обширнейшей эпохи, выверена многовековым опытом чрезвычайно давней народной ремесленной традиции <sup>3)</sup>.



Однако в числе признаков, определяющих стилистический облик древней пластики Армении, необходимо выделить и другие характернейшие приемы. Так, все скульптуры отличаются вертикализмом и фронтальностью построений, а также статичной поз и движений, основанной на компоновке их по принципу симметрии, т.е. равновесия при распределении в пространстве масс и силуэтов. Такой принцип размещения, вкуче с отмеченными чертами — обобщенностью масс и очертаний фигур, их пропорций и движений, придает им монументальность. Несмотря на свои небольшие размеры, статуэтки играют роль обобщающих символов плодородия, жизни. Как убедительно показано исследованиями Б.Б.Пiotровского, А.А.Мартirosяна, К.Х.Кушнарeвой, А.Р.Исраeлян, это было необходимо в связи с их культово-магическим назначением.

Символическое, монументализированно-типизированное воплощение образов нередко подчеркнуто геральдическим размещением изображений — например, пар львов на золотой чаше из Кировакана, фигур козлов и голов баранов на навершиях из Лчашена<sup>4)</sup>, а также установкой скульптур на подиумах, на колонках: фигуры козлов, быков, птиц, оленя и композиции с воинами на колесницах из Артика, Адиамана, Лчашена<sup>5)</sup>.

Композиция каждого изображения подчинена закономерностям архитектоники: четко и логично соотношение вертикалей и горизонталей, сопоставление объемов. Эта органическая конструктивность объединяет по "структурным принципам" не только большую по масштабам древнеармянскую пластику с формами жилой и монументальной архитектуры рассматриваемой эпохи, например, с пространственно-конструктивной композицией цитадели Арагаца /реконструкция К.Л.Оганесяна/, экстерьеров и интерьеров жилых домов IY квартала города Тейшебаини (реконструкция Ш.Азатяна)<sup>6)</sup>.

Ценность прослеженной изобразительной "системы" заключается в том, что основанная на наблюдении бесконечного множества реальных фактов, их отборе и типизации, она сообщает рядовым явлениям особую значимость. На основе такого творческого процесса возникают обобщающие символические изображения. Вместе с тем, ни в одном из них не утрачена

совершенно очевидная связь с реальными прообразами, т.к. в каждом случае выявлено наиболее типическое и основополагающее, неизменное в формах, силуэтах, позах и движениях животных и людей.

Такое построение скульптур связывает их и с конструкцией повозок, которые они нередко дополняли<sup>7)</sup>.

Анализ приемов исполнения скульптуры эпохи бронзы и раннего железа, обнаруженных на территории Армении, показывает их чрезвычайную близость пластике всей территории северо-запада Передней Азии (хетто-хурритского круга). Как известно, между Южным Кавказом, Армянским Нагорьем и областями, лежащими к западу и юго-западу от них, существовали давние и многоплановые связи<sup>8)</sup>.

Пластика этой группы родственных культур, также как древнеармянская, имеет социально-культовое назначение и стилистически связана с формами более монументальных конструкций зодчества. Рассматривая этот ряд скульптур, можно убедиться, что господство фронтальности, плоскостности, статичности, т.е. изобразительных норм, которые типичны для древнеармянской пластики, свойственно и им.<sup>9)</sup>

Как и соответствующие древнеармянские, такие скульптуры, как олень из Аладжа-хюка, фантастические птицы из Телль-Халафа своей обобщенно-четкой "построенностью" рассчитаны на рассмотрение в фас или, наоборот, в профиль, "силуэтом", в зависимости от места их установки.

Объемно-конструктивный ритм форм круглых скульптур всего этого круга, в том числе и с территории Армении, даже в тех случаях, когда они не предназначались для непосредственного включения в кладку постройки, свидетельствует об их подчеркнутом соответствии архитектонике построек разного типа. Таковы, например, небольшие бронзовые хеттские статуэтки и бронзовые фигуры богов из Угарита (Рас-Шамры).

Одним из ценных результатов применения такой пластически-ритмической системы является возможность воплощения многообразных реальных состояний и ситуаций (восседания, предстояния, поднесения и принятия даров, торжественного шествия человеческих фигур и животных, бега колесниц с воинами, животных-стражей и пр.).



С целью получения таких, вполне реальных пластических результатов, в зависимости от практического назначения скульптур, в том числе и культового, их создатели изменяли ритм лаконичных силуэтов фигур и их деталей. Он то плавно-величав, то сдержанно-торжествен, то заостренно-напряжен.

При этом выявлена точно наблюдаемая, хотя и типизированная суть каждого объекта: отдельной фигуры, многофигурной композиции, а также каждой части тела, одежд, атрибутов. Детали — глаз, крыло, перо, копыто, прядь, шерсть — зачастую трактованы орнаментально-декоративно, однако опять-таки в характере передаваемого реального элемента.

Пластически-ритмические построения неизменно подкрепляются свето-теневой обработкой, которая обогащает скульптуры тонально. Ритм в проработке деталей изображений также подчинен выявлению их конкретной и образно символической сути.

Во всех произведениях постоянно стармонирован ритм общего силуэта изображения и прорезанных по нему деталей. В этом плане особенно характерны бронзовые фигуры оленя из Лчашена и быка из Талина, глиняные фигуры быков из Богазскес и Каппадокии <sup>10)</sup>.

Четкая смысловая регламентация подчеркнуто-определенных ритмов рождает очень выразительное, своеобразно-реалистическое воспроизведение окружающей действительности в типизированных образах.

Повторяются мотивы изображений, сюжеты. Однако при неизменном соблюдении статики и других, прослеженных выше ритмических закономерностей, в каждом случае в воплощение реальных образов бывает внесен особый метрический строй — в соотношении длины, высоты, пропорций. В результате этого каждое изображение приобретает уникальность облика.

При сравнении силуэтов изображений животных на таких типичных памятниках с территории Армении, как, например, фигуры лошадей и собак из Паравакара и Айрума с силуэтным решением не менее типичных образцов пластики хетто-хурритского круга начала I тысячелетия до н.э., таких, как бычья фигура в портике митанийского храма-дворца в Телль-Халафе (древней Гузана), фигуры привратных и изображенных на рельефах львов из руин хеттских архитектурных ансамблей в

Телль-Ахмаре, Телль-Атхане и Каратепе, становятся очевидными принципиальные творческие соответствия <sup>11)</sup>. Образно-смысловые "задания", связанные с назначением всех произведений, требовали убедительно реалистической типизации абрисов каждой части тела любого животного. Воспринимаемые с разных точек зрения, очертания всех фигур равноценно образно действительны, в значительной степени именно благодаря такой силуэтной характеристике, которая передает типизированную сущность образа каждого зверя и птицы <sup>12)</sup>.

Близость силуэтных, остро-выразительных решений становится явственной также при сопоставлении композиций с фигурами охотников или воинов на колесницах. Большая или меньшая декоративность в проработке деталей, наблюдающаяся в разных памятниках, связана с их разновременностью, происхождением из разных пунктов, а также с тем, что одни выполнены из камня, а другие из металла. Принцип же трактовки силуэтов везде один и тот же <sup>13)</sup>.

В едином пластическом ритме с силуэтами фигур выполнена и вся их лепка: большими объемами и плоскостями, четко выделенными, суммарно передающими главную черту частей тела: крепость и силу ног или лап, упругость шеи, тяжесть туловища. Этот стиль скульптурного воплощения образов, основанный на реальных знаниях, прокорректированных и отобранных традицией народного искусства, типичен для многочисленных хеттских, хурритских, урартских, древнеармянских трехмерных и рельефных изображений. Достаточно обратиться, кроме уже приведенных примеров, хотя бы к фигурам оленя из Лчашена и козла из Адиамана, рельефным фигурам сокола, страуса и дикого гуся из Телль-Халафа, урартской бронзовой голове лошади, навершию дышла колесницы из Кармир-блур (Тейшебаини).

Вся эта пластика в стилистическом отношении принадлежит к одному направлению переднеазиатского искусства, основанному для создания реалистически-действенных монументализированных, на применении символических образов, следующих выверенных столетиями изобразительных приемов:

- 1) подчинение формы изображения (силуэта и объема) его назначению;
- 2) компоновка всех форм изображений по принципу пластического равновесия;



- 3) в ряде случаев, для усиления зрительного впечатления, а также во имя все той же композиционной уравновешенности — размещение фигур по геральдическому принципу;
- 4) подчинение ритма и метрики скульптурных произведений статическому началу.

1) См.: С. Есаян. Бронзовые модели культовых площадок древней Армении. — СА, 1971, № 1, с. 207-208. А. Р. Ибрагян. Культ и верования в Армении в эпоху поздней бронзы (по археологическим материалам). Автореферат на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Ереван, 1968, с. 5-7, 21, 23-26. К. Х. Кушнарера, Т. Н. Чубинишвили. Древние культуры Южного Кавказа (У-III тыс. до н.э.). Л., 1970, с. 161-168. Б. Б. Пиотровский. Археология Закавказья с древнейших времен до I тысячелетия до н.э. Л., 1949, с. 91-97.

2) См.: А. А. Мартиросян. Армения в эпоху бронзы и раннего железа. Ереван, 1964, с. 136-137.

3) См.: К. Х. Кушнарера, Т. Н. Чубинишвили. Ук. соч., с. 170-173. А. А. Мартиросян. Ук. соч., с. 188-189, 302. Э. В. Ханзадян, К. А. Мкртчян, Э. С. Парсамян. Мецамор. (Исследование по данным раскопок 1965-66 гг.). Ереван, 1973, с. 188, 192.

4) А. А. Мартиросян. Ук. соч., рис. 32, А. Л. Монгайт. Археология в СССР. М., 1955, илл. 40.

5) Т. С. Хачатрян. Материальная культура древнего Артика. Ереван, 1963; табл. 30. Т. С. Хачатрян. Древняя культура Ширака (III-I тыс. до н.э.). Ереван, 1975, рис. 129, 122. А. О. Мнацаканян. Раскопки курганов на побережье оз. Севан в 1956 г. (Предварительное сообщение). — СА, 1957, № 2, рис. 13. А. А. Мартиросян. Ук. соч., табл. X.

6) А. И. Джавахишвили. Строительное дело и архитектура поселений Южного Кавказа. У-III тыс. до н.э. Тбилиси, 1973, с. 354. А. А. Мартиросян. Ук. соч., рис. 90, 96, 97.

7) А. О. Мнацаканян. Лчашенские курганы (раскопки 1956 года). — КСИА, вып. 85, 1961, рис. 23. А. О. Мнацаканян. Древние повозки из курганов бронзового века на побережье оз. Севан. — СА, 1960, № 2, рис. 11, 13, 14.

8) См.: В. Н. Хачатрян. Восточные провинции Хетской империи (вопросы топонимики). Ереван, 1971, с. 5, 86, 145. А. Г. Сукиасян. Очерк истории государства и права Биайнилы — Урарту (880-590 гг. до н.э.). Ереван, 1975, с. 12-14. Р. М. Мунчаев. Бронзовые псаии майкопской культуры и проблема возникновения коневодства на Кавказе. — Сб. "Кавказ и Восточная Европа в древности". М., 1973, с. 78.

К. Х. Кушнарера. Производственный комплекс древнего Двина. — Сб. "Кавказ и Восточная Европа в древности", с. 238, 241.

9) И. М. Дьяконов. Предыстория армянского народа. Ереван, 1968, рис. 29, 27. Helmuth Th. Bossert. Altsyrien. Tübingen, 1951, Taf. 367. Gerhard Rudolf Meyer. Der Tell Halaf. Ein ruinenstätte in Nordsyrien. Berlin, 1958, Abb. 5. Max Freiherrn von Oppenheim. Der Tell Halaf. Leipzig, 1931, Taf. 13 a, b.

10) C. W. Ceram. A Hettia Regény. Budapest, 1964, Tab. X. Claude F. A. Schaeffer. Ugaritica. Mission de Ras Shamra. Tome III. Paris, 1939. Pl. XXIX-XXXII, fig. 107, 117. Жильбер-Шарль Пикар. Восемь столетий карфагенской цивилизации. — "Курьер", 1970, декабрь, илл. на с. 43.

11) Eva Strommenger. The Art of Mesopotamia. London, 1964, Pl. 92. Albert Champdor. Kunst Mesopotamiens. Leipzig, 1964, Abb. 126, 134. Max Freiherrn von Oppenheim. Taf. 9 b, 17b, 18a, 29a, 30b, 39b, 42a, 43, 44a.

12) Maurice Viera. Hittite Art. 2300-750 b.C. London, 1955, Pl. 4, 5. Арутюн Мнацаканян. Говорят памятники. Ереван, 1968, рис. на с. 93. Museuminsel. Berlin. Die schönste Kunstwerke aus dreizehn Museen. Leipzig, 1962, Abb. 28.

13) Max Freiherrn von Oppenheim. Ук. соч., Taf. 19a, b. L'art Arménien de l'Ourartou a nos jours. Paris, 1970, fig. 84a, 43, 40. E. H. Klengel. Hetyci i ich sassiedzi. Warszawa, 1974, il. 10, рис. 10. E. Pottier. Catalogue des Antiquités assyriennes du Musée du Louvre. Paris, 1924, Pl. 26, 145.



Сурен Мнацаканян  
Ереван

ОБЪЕМНЫЕ КРЕСТЫ МАРТИРИЕВ IY-УП вв. И  
РЕЛЬЕФНЫЕ КРЕСТЫ В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ  
СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ

Возведение памятников мемориального назначения сопровождает историю армянской культуры на всем ее протяжении. Подобные сооружения — крупные усыпальницы, как правило, княжеской знати и царского двора, мемориальные колонны, стелы, символические колонны и арочные сооружения типа памятников Одауна и Агуди, — известны в зодческом наследии Армении, начиная с первых же веков христианства.

Распространение христианства в Армении, как и во всех странах христианского Востока, стало рубежом в истории зодчества; древние композиционные решения храмов и святилищ, получив ярлык язычества, безжалостно уничтожались. В мемориальном зодчестве, унаследовавшем строительные традиции, бытовавшие в Армении первых веков нашей эры, положение было несколько иным — налицо сохранение ярусной компоновки усыпальниц, что показала расчистка усыпальницы аршакидских царей в Ахце (30-е гг. IY в.) и публикация сведений об аналогичном памятнике Карениса (УП в.)<sup>1)</sup>. Также налицо переход чисто конструктивных приемов в креплении, присущих урартским стелам и аршакидским памятным знакам, в строительную технику раннего средневековья — это видно на примере стел IY-УП веков. Историки, писавшие о распространении христианства в Армении, отмечали воздвижение крестов на месте разрушенных храмов и святилищ<sup>2)</sup>.

Отдельно стоявший на ступенчатом стилобате и кубовидном основании крест явился самостоятельным типом мемориального сооружения, типом, характерным для раннего этапа развития этой ветви армянского зодчества. Существование подобных памятников в качестве реалии, а не только легенды, приведенной историками раннего средневековья, было подтверждено нахождением крупных каменных крестов в Двине<sup>3)</sup>.

Совершенно своеобразное решение этих памятников, предназначенных для установления на ступенчатом стилобате и кубовидном основании, вероятно, было обусловлено тем, что первоначально они вырезались из дерева: нетрудно было достичь больших размеров, что и сказалось впоследствии при замене этих крестов каменными.

Уже сложившаяся схема композиционного решения должна была способствовать разработке системы поднимающихся вверх элементов стилизованного растительного обрамления, символично-декоративного элемента многих таких крестов. Они уже доходили до боковых, горизонтальных тябел, принимая на себя их тяжесть. Стремление мастеров усилить художественную выразительность и улучшить конструктивное решение креста привело к образованию замкнутого каменного кольца вокруг тябел креста: памятник постепенно приобрел вид цельной каменной плиты с высеченным на ней рельефным крестом, явившись прообразом хачкаров IX-XIII веков.

Объемные кресты несколько меньших размеров, полностью сохранив древние принципы иконографии, присущие крестам раннего христианства, венчали собой многие мемориальные памятники раннего средневековья. Речь идет прежде всего о стелах и памятных колоннах IY-УП веков, в частности, памятниках Ддрвежа и Ошакана. Мемориальное значение подобных сооружений нашло поэтическое отражение в труде историка У века Егише. Повествуя о соратниках полководца Вардана Мамиконяна, он писал: "...Память о них лишь в письменных сказаниях, и никакие годовые праздники не могут вернуть их с чужбины. Взглянули на место их за столом, посмотрели и прослезились и во всех собраниях помянули их имена. Многие памятники были водружены в их честь, имена каждого были обозначены на них"<sup>4)</sup>.

Егише для обозначения мартириев раннего средневековья



применяет тот же термин, что и Мовсес Хоренаци — термин "ардзан", которым, кстати, историки раннего средневековья одновременно именовали урартские памятные стелы. Видимо, в приведенном нами тексте Египсе в своеобразной форме отражен сам факт наличия поминальной надписи на мемориальной стеле или же кубовидном основании. Следовательно, в данном случае прослеживается старая урартская традиция — покрывать клинописью стелы, историко-государственные и votивные памятники Ванского царства.

Многие детали объемных крестов найдены в Звартноце, Аване, Джрвеже. Видимо, это кресты-навершия — об этом можно судить по декоративному решению их тибеи, по сдержанной профилировке, которой они характеризуются. К тому же материал — крупнозернистый черный, желтый, оранжевый туф, характерный для центральной Армении, не мог передать тонкой моделировки во всех деталях.

В этом отношении особняком стоят многие памятники Северной Армении. Прежде всего речь должна идти о своеобразной школе пластики, во многом отличной от стилистических, иконографических и композиционных особенностей, присущих скульптуре Центральной и Южной Армении. Мелкозернистый туф-фелъзит, в невысоком, зачастую не превышающем нескольких миллиметров рельефе, передающий все детали тонкой резьбы, способствовал выявлению творческих возможностей мастеров Лори и Гутарка. На примере многих деталей небольших крестов "объемного" типа из Кохба и Мшкананка можно судить о формировании и развитии своеобразной школы и пластического мастерства в Северной Армении, во многом перекликающейся с композиционным, местами даже иконографическим своеобразием рельефов храма и мемориального арочного монумента в Одазуне.

Тонко профилированные "объемные" кресты, украшенные розетками, крепились к капителям колонн либо крупных стел посредством специальных выступов, высекавшихся из того же камня. Стилизованное растительное обрамление, столь скромное в крестах Центральной Армении, здесь прошло большой путь развития — синтез геометрических и растительных форм (например — листа) привел к образованию целостного, гармоничного подножия "объемного" креста, предтечи соответствующей детали в большинстве хачкаров зрелого средневековья.

Сравнительно небольшой объемный крест, найденный в Шнохе (Лори), оформлением своих лицевых поверхностей, стилизованным своеобразием, рядом иконографических особенностей входит в северную, лорийскую школу пластики Армении раннего средневековья, школу, ярко представленную в истории искусства страны рельефами Одазуна, Кохба и Мшкананка. Конструктивное решение этого креста дает все основания атрибутировать его как крест-навершие крупной стелы, в точном соответствии с композицией подобных памятников: ступенчатый стилобат, кубовидное основание, фуст с рельефными изображениями, небольшая капитель, или, что более характерно для стел, — трапециевидное, имитирующее капитель, расширение сверху, наконец — крест-навершие.

В орнаментальном убранстве памятники этого круга обычно не выходят за рамки схем, известных по декору архитектурных сооружений IV—VI веков. Речь идет либо о стилизованном "растительном" орнаменте, либо о сюжетных рельефах, не выходящих в своей иконографии за пределы жестко-догматичных установлений первых веков распространения христианства. Бытовавшая в раннехристианском искусстве многих стран и народов мира склонность к заимствованию канонических сюжетов, иконографических схем, некоторых стилистических приемов, заметна на примере возникновения и развития своеобразной школы изобразительного рельефа, которая сложилась в Северной Армении к V—VI вв. Несомненно определенная связь художественных традиций этой школы с искусством Византии и с мелкой пластикой сиро-палестинского круга<sup>5)</sup>.

В изображении глаз, в своеобразной "профильно-выпуклой" технике прорисовки изображений, в частности, волос и складок одеяния, сказалась византизирующая традиция, симбиоз которой с местными художественными течениями привел к возникновению новой школы в пластике. Явление это носило не только местный характер: оно было присуще также искусству соседней Грузии<sup>6)</sup>. В стелах Хандиси VI века, Усанети VIII—IX веков, кубовидном основании из Пантани сказалась та же, что и в Северной Армении, своеобразная традиция следования классицизирующим (а в понимании того времени — столичным, константинопольским) традициям изобразительного искусства Византии.



Иконографические особенности, присущие искусству всего ближневосточного региона, традиции искусства коптского Египта (Баут) и отразившиеся в мелкой пластике (ампулы из Монцы и Боббио), явственно прослеживаются в творчестве мастеров лорийской школы в Армении V-VI вв.<sup>7)</sup> А при изучении скульптурных циклов Одзуна, стел Кохба, тонко прорисованных ликов святых на крыльях объемного креста из Шноха бросается в глаза характер обработки мелкозернистого фельзита, перекликающийся с филигранной техникой резьбы по слоновой кости, присущей византийскому декоративно-прикладному искусству. Несхожесть декоративного начала памятников северной, лорийской школы с художественным и стилистическим обликом скульптурных рельефов Центральной и Южной Армении того же времени, дает основание предполагать, что своеобразная школа изобразительного рельефа, сформировавшаяся к V-VI вв. в Северной Армении, вобрала в себя многие культурные и художественные традиции, присущие искусству как собственно Византии, так и единых с нею в наследовании эллинской традиции стран Малой Азии в первых веках распространения христианства.

ж ж  
ж

Вытянутые, лапидарные кресты часто высекались на стелах раннесредневековой Армении. При этом мастера, исходя из конструктивных особенностей стел, были вынуждены трансформировать их пропорции, сильно суживая размах боковых крыльев. Впоследствии, с появлением в IX веке нового мемориального памятника — хачкара, высекавшегося на плоской прямоугольной каменной плите, явление это изжило себя. Однако на примере одной из стел (Кохб) можно установить существование переходного /как типологически, так и хронологически/ образца.

Известно, что раннехристианские стелы Армении вполне обоснованно датируются периодом с IV по VII века. Но изысканная прорисовка тонких крыльев креста на лицевой поверхности этой стелы стилистически близка декору IX-XI веков; кресты аналогичного типа присущи целому ряду ранних, да и

не только ранних хачкаров. В подножии креста кохбской стелы изображен ступенчатый стилобат — также типичная деталь множества хачкаров. Несомненно, что в семантике этих небольших мартириев зрелого средневековья определяющее значение имел запечатленный в древней культовой традиции образ отдельно стоявшего на ступенчатом стилобате "объемного" креста, скульптурного памятника, возводившегося в первых веках распространения христианства.

О существовании крупных объемных крестов в зрелом средневековье можно судить по деталям большого креста XIII века из Ованнаванка. Стилизованное плетение, покрывающее лицевые поверхности этого креста, имеет прямые аналогии в декоративном убранстве хачкаров, отразивших в своем облике новый подход к объемно-пространственному и композиционному решению "малых форм" мартириев зрелого средневековья. Рельефные изображения Христа, апостолов Петра и Павла с соответствующими надписями (Христос, Петрос, Погос) вплетены в ажурную вязь орнаментального убранства креста.

Известно, что сравнительно небольшими объемными крестами венчались монументальные сооружения раннего средневековья — усыпальница св. Рипсима IV века, увенчанная своеобразным балдахином на четырех столпах с крестом<sup>8)</sup>; мемориальный памятник в Одзуне VI века, сохранивший над карнизом остатки элементов крепления трех "объемных" крестов; арочный монумент в Агуди VII века, третий ярус которого (разрушенный землетрясением 1931 года) также завершался объемным крестом, — фрагменты именно такого креста были найдены близ него<sup>9)</sup>.

ж ж  
ж

Эмблематика креста, воплотившаяся во многих мемориальных памятниках, нашла достойное отражение и в монументальном искусстве средних веков. Известен один из наиболее древних таких крестов, высеченный на притолоке входа в Касахской базилике IV века; рельефный крест, один из многих, в Одзуне; оригинально трактованный крест в Коше. На смену скромным, небольшим, так называемым "греческим" равноконечным крестам, украшавшим перемычки входов в храмах



IV-VII веков, пришли крупные, иногда занимавшие значительную часть фасада кресты, изваянные в технике барельефа и горельефа и рассчитанные на восприятие издали, в точном соответствии с архитектурной пропорциональной членением плоскостей. Таков, в частности, крест Гандзасара; крест в Сагмосаванке, выложенный полукруглым валиком, размещен над своеобразным крестообразным окном, обрамленным, в свою очередь, символическими рельефными изображениями; один из крестов монастыря Спитакавор, где легендарное представление о "процветшем" кресте проиллюстрировано с наивной и впечатляющей наглядностью; другой крест из того же монастыря Спитакавор, ритмически изогнутый "вечным движением" — образ этот в иконографии скульптурных крестов единичен.

Иногда кресты на фасадах архитектурных памятников зрелого средневековья выполнялись полихромными: пример тому — крест колокольни в Санаине, где кладка стен — базальт серо-голубого оттенка, а крест выложен из розового туфа. Далеким отголоском древних мемориальных крестов предстает очень своеобразный, резко стилизованный крест подземной, скальной церкви Прошинов в Гегарде (XIII в.). Изображения светского характера в своеобразных "клеймах", вероятно, имеют смысл, соответствующий мемориальному предназначению креста.

Дальнейшей трансформацией, пережитой подобными символами, было их включение в круг художественных образов зрелого средневековья. Имеется в виду распространение орнаментального узора, обычно именуемого "сельджукской цепью" — именно ею выполнен рельефный крест двухъярусной церкви-усыпальницы 1301 г. в Егварде. По обеим сторонам креста, в данной композиции "Дейсуса", символизирующего образ Христа, изображены Богоматерь с младенцем и Иоанн Креститель.

Архаизирующие традиции древних объемных крестов, скромно и строго декорированных, перелаживаются на усложненный, изысканный язык орнаментики развитого средневековья. Для зодчего подобное решение открывало редкую возможность воплотить средствами монументального искусства образы древней символики памятных, мемориальных крестов, святынь раннего христианства, устанавливавшихся на развилках дорог и на руинах языческих храмов в период распространения хри-

стианства. Трансформация древней символики позволила образно передать связь времен, протянувшуюся через целое тысячелетие, — от древних крестов IV века (Ахц, Рипсиме) до рельефных, резко профилированных крестов церкви-усыпальницы князя Буртеле в Нораванке 1339 года.

ж ж  
ж

В орнаментальном убранстве памятников Армении эпохи позднего средневековья, так же, как и в миниатюрной живописи, и в декоративно-прикладном искусстве XIV-XV веков, постепенно нарастает и становится в ряд основополагающих черт экспрессия, некоторая нарочитость, внутренняя напряженность сюжетов, дробность и подчеркнутая "ориентализация" мотивов убранства. Эти особенности присущи орнаментике многих хачкаров этого времени. В частности, таков объемный крест (ныне в Эчмиадзине), изваянный в XIV веке <sup>10</sup>).

Древняя композиционная схема креста на стилобате нашла своеобразное отражение в рельефном изображении подобного элемента на одной из сторон памятника. Пропорциональное построение и орнамент эчмиадзинского креста всецело отвечают духу Нового времени, что наглядно демонстрирует многовековой путь развития композиционной, конструктивной и иконографической схемы отдельно стоявшего на стилобате мемориального креста-монумента, символический образ которого красной нитью проходит через архитектуру, монументальное и декоративно-прикладное искусство, фреску и миниатюру не только Армении и Византии, но и других стран Малой Азии и Переднего Востока.

1) М.М. Асратян, Два архитектурных памятника Лусакерта, "Вестник АН Арм. ССР" (общ. науки), № 2, 1972 (на арм. яз.).

2) Агафангел, История Армении, Тифлис, 1909, с. 408 (на древнеарм. яз.).

3) К.Г. Кафадарян, Город Двин и его раскопки, Ереван, 1952, с. 151 (на арм. яз.).

4) Егишэ, О Вардане и армянской войне, Ереван, 1957, с. 203 (на древнеарм. яз.).



- 5) D. Talbot Rice. Byzantine Art. London, 1964, с. 52.
- 6) Нико Чубинашвили, Хандиси, Тбилиси, 1972, с. 14.
- 7) Andre Grabar. Les ampoules de Terre Sainte (monza-bobbio), Paris, 1958.
- 8) С. С. Мнацаканян, Композиция двухъярусных мавританских в армянском раннесредневековом зодчестве, "Историко-Филологический журнал" АН Арм. ССР, № 4, 1976, с. 223.
- 9) А. Л. Якобсон, Очерк истории зодчества Армении V-XIII веков, М.-Л., 1950, с. 38.
- 10) Л. Р. Азарян, Армянские хачкары, Париж, 1973, илл. 213 (на арм. и фр. яз.).

Гарник Шахкян  
Ереван

#### КЛАССИФИКАЦИЯ РЕЛЬЕФОВ ОДЗУНСКОЙ ЦЕРКВИ

Одзунская купольная базилика — один из уникальных памятников раннехристианской архитектуры, который дошел до наших дней в сравнительно целостном состоянии. Она является собой форму перехода от базиличного типа к купольному и носит характерные композиционные черты обоих типов. В этом состоит ее особое значение для понимания процесса развития армянской средневековой архитектуры.

Одной из существенных черт, характеризующих Одзунскую церковь, следует считать высокий уровень ее художественной отделки, в состав которой входят и рельефы, сохранившиеся преимущественно вокруг проемов и на подкупольных пилонах. Воплощая идеи и представления христианства, эти рельефы, выполненные сдержанно и уместно, придают смысл всей пластической композиции церкви, в них выявляются ее связи с армянскими архитектурными памятниками.

Церковь, построенная, по всей вероятности, в конце VI века, носит отпечаток художественного мышления разных эпох. Здесь встречаются элементы искусства как раннего средневековья, так и последующих периодов. Это — отдельные сюжетные рельефы, орнаменты с растительными, иногда — с геометрическими мотивами, а также сложные композиционные скульптурные группы.

Следы реконструкции вокруг центральных окон церкви /кроме западного/, не заметны, обрамления окон находятся в тесной общности между собой и органически связаны с фа-



садами, так что одновременность их создания вместе с церковью не вызывает сомнения.

Особенно отличаются высоким композиционным и исполнительским качеством рельефы восточного фасада. Здесь обрамление центрального окна состоит из сочетания фигурных изображений и орнаментов. В центре — поясной барельеф Христа, держащего в левой руке открытую книгу с высеченными начальными словами евангелия от Иоанна. В горизонтальных крыльях изображены полуфигуры ангелов, держащие извивающихся змей. Этот последний мотив встречается в памятниках как VI—VII, так и XII—XIII вв. и имеет связь с понятием оберега I).

В указанном рельефе фигуры ангелов, а также часть фигуры Христа полностью разрушены. Даже по оставшимся частям видно, что они отличаются мастерством исполнения, выразительностью, естественностью и тонкостью выполнения складок одежд.

В верхней части рельефа расположена узкая полоска полуциркулярной кладки, которая свидетельствует о том, что рельеф в первоначальном состоянии сверху также имел окаймляющую часть.

На этом фасаде, на высоте 1,5 м от цоколя, почти по оси центрального окна находится изваянный с большим мастерством крест, который опирается на ступенчатый, едва заметный пьедестал.

Верхняя половина плоскости этого камня, вне обрамления креста, справа также покрыта рельефом, остатки которого изображают, по всей вероятности, женскую фигуру, сидящую в кресле (сохранилась лишь нижняя часть), в одежде, отделанной тонкими орнаментами.

Высота этого камня на 11 см превышает общую высоту ряда кладки. С целью размещения его в кладке, нижняя часть верхнего камня снята, и поэтому он охватывает покрытый рельефом камень в виде перемычки.

Обрамление креста в верхнем правом углу обрывается вертикальным швом кладки. Эта особенность, а также наличие узких замковых камней (шириной 6 и 16 см) в правой стороне перемычки и в левой стороне покрытого рельефом камня позволяет предположить, что эти два камня были вставлены в

стену позднее. Это также кажется вполне вероятным, если судить по их сохранности, по данным композиции и по исполнению рельефов.

В верхней части тимпана западного портала на темно-желтом камне с большой тонкостью изображены стоящие во весь рост шесть фигур, анфас, часть из них взята в окаймление. Изображенные в левой и средней частях, как видно из одежды, позы и нимбов — святые, а в правой части — ангел, повернувшийся чуть влево.

По усеченности боковых композиций и неорганической связи с плоскостью тимпана можно предположить, что рельеф дошел до нас не в первоначальном виде, он вставлен в тимпан после постройки церкви.

Рельеф по исполнению, композиции и стилю родственен рельефам Одзунского надгробного памятника и, по нашему предположению, является произведением того же времени.

Центральное окно западного фасада, в отличие от остальных центральных окон, не украшено рельефом. Над окном из общей кладки выделяется вертикальная полоса размером около 120 x 80 см, которая облицована камнями в три ряда (в отличие от цельного камня на других фасадах). Эти камни своими размерами и горизонтальными швами выделяются среди соседних камней, что ставит под сомнение их принадлежность к первоначальной кладке. Предполагается, что вместо нынешних камней, находящихся над западным центральным окном, первоначально был встроен один цельный камень, покрытый рельефом, который впоследствии был заменен. И действительно, если иметь в виду, что поток людей в основном направлялся с западной стороны, где расположен главный вход в церковь, то маловероятно, что центральное окно западного фасада не было обрамлено рельефом.

Края западного входа, пересеченные откосом на 45°, покрыты резьбой с мотивом виноградной лозы. Этот мотив — самый распространенный из армянских растительных орнаментов V—VII вв. (Касах, Аппа, Аван, Птгни, Звартиц и т.д.) и имеет местное происхождение<sup>2)</sup>.

На стене центрального крыла наружной галереи, непосредственно под карнизом вставлен барельеф с изображением Богоматери с младенцем. Фигуры почти полностью разрушены.



заметны только их общие объемы, отличающиеся естественными пропорциями и пластичными формами. По невыгодному расположению, стремлению приспособить его к месту, по форме сечения смежных камней видно, что рельеф этот вставлен в стену позднее.

Остатки некогда обширного рельефа венчают центральное окно южного фасада. Здесь, по обе стороны окна, изображены ангелы; их фигуры, повернутые в противоположные стороны, опираются на нижнюю часть обрамления. Вертикально поставленный в центр венца камень по цвету и бороздам отличается от остальных частей. В нем просматривается стоящая фигура Богоматери.

Мотив изображения ангелов в аналогичной композиции встречается на переплете Эфмизинского евангелия, в памятниках Птгни, Джвари. Ангелы Одзунского рельефа, кроме общего сходства с ангелами указанных памятников, близки им также самой обработкой поверхностей, формами одежды, но отличаются от них поворотом фигур и статичностью позы.

На тимпане южного портала изображен неравноконечный стилизованный крест, верхние три конца которого заканчиваются полушариями, а нижний — пальметами. Подобное изображение было распространено в памятниках армянской архитектуры VI—VII вв. (Двин, Кош, Зоравар и др.).

В нижней правой части креста есть надпись — упоминание о том, что перемычка "принесена" (возможно в смысле оформления) Томас-ом (Товмас-ом?). На южном портале нет следов коренной реконструкции, поэтому нет оснований предполагать, что "принесенная" Томас-ом перемычка, на которой высечен крест, не первоначальна.

Равноконечный крест, взятый в круг, высечен на фасадной части южной комнаты. Здесь, выше, под аркой, заметны остатки резьбы, напоминающей рельеф западного портала. Высота камня ниже высоты ряда, и поэтому дополнена сверху плитой из фельзита красноватого цвета.

Камни указанных двух рельефов не однородны с камнями церкви. Их случайное расположение, отсутствие естественной связи со смежными камнями, указывают на позднюю установку.

В 1950 г., во время реставрации южного крыла наружной

галереи в кладке пилона аркады был найден обломок, вероятно, верхней части креста из фельзита желто-зеленого цвета (хранится в Государственном историческом музее Армении), на котором в кругу изображен по пояс апостол Марк и многолепестковый цветок.

Искусствовед Л. Азарян пришел к заключению, что Одзунский обелиск в своей верхней части первоначально был увенчан крестами<sup>3)</sup>. Вышеуказанный обломок креста сходен по материалу с остатками в верхней части обелиска, по размерам и композиции он также соответствует им, исходя из чего можно предположить, что это и есть обломок одного из крестов Одзунского обелиска.

Центральное окно северного фасада церкви также было увенчано богатым рельефом (обработанным по тем же композиционным принципам, что и на южном фасаде), от которого сохранились лишь незначительные фрагменты. В них выделяются крупные листья виноградной лозы. От рельефа, составлявшего композиционный центр венца, сохранилось только окаймление.

При полной разрушенности средней части рельефов, венчающих окна южного и северного фасадов, хорошая сохранность их крайних частей и наличие следов грубых сколов говорят о том, что рельефы были разрушены преднамеренно. Вероятно, был украшен резьбой также тимпан северного портала, поверхность которого ныне полностью разрушена.

Кроме центральных окон были обрамлены также боковые окна продольных фасадов. В верхних частях окон южного фасада сохранились полуразрушенные камни обрамления с расположением, характерным для окон памятников раннего периода. На северном фасаде следы обрамления боковых окон менее заметны вследствие ремонта их верхних частей.

В интерьере, в нише северной стены церкви помещена Богоматерь с младенцем. Здесь головы и руки находятся в диспропорции с телом, в изображениях глаз подчеркнуты крупные, выступающие зрачки. Рельеф размерами и формой приспособлен к нише: он округлен и укорочен с верхней стороны, обрезана большая часть нимба Богоматери. Поздняя установка рельефа в нише очевидна.

В кладке подкуполных пилонов есть отдельные камни с



рельефами, свойственными более раннему периоду. Эти камни по виду и обработке отличаются от камней кладки церкви.

На юго-западном и юго-восточном пилонах, на высоте соответственно 4,5 и 3 м изображены взятые в круг равноконечные кресты. Северный край рельефа юго-западного пилонна прикрыт выступом восточного пилястра.

Равноконечные кресты тех же размеров, взятые в окружность, изображены также на южных сторонах юго-восточного и юго-западного подкупольных пилонов. Эти кресты, расположенные на большой высоте (более 3,5 м), почти невозможно рассмотреть, вот почему они остались вне поля зрения исследователей.

Крест на юго-западном пилоне с нижней стороны охвачен лентой, а сверху на нее опираются прислоненные друг к другу птицы /голуби/. Вертикальный шов кладки слева пересекает край ленты. Изображения птиц здесь, как известно — знак поклонения кресту<sup>4)</sup>.

Этот рельеф напоминает рельефы северной стены Эчмиадзинского собора и мавзолея Аршакидов в Ахце с той разницей, что в первом птицы изображены в некотором отдалении друг от друга, а во втором они опираются не на венец, а на горизонтальные стороны креста.

На восточной и южной сторонах юго-восточного подкупольного пилонна, на высоте 90 см от пола, расположены рельефы, размерами 20 х 70 см с одинаковыми узорами в трех вертикальных рядах, аналогично мотивам орнаментов на обелисках Брдадзора и Хожорни, на одной из капителей Касаха и т.д. Композиция этих орнаментов, завершенная с левой стороны, с других сторон усечена.

Орнаментированные камни имеют тесную конструктивную связь с кладкой подкупольных пилонов, из чего ясно, что они размещены одновременно с постройкой церкви. Но расположение орнаментов в неудобном для рассмотрения месте, усеченность или частично прикрытое расположение некоторых из них, а также композиционная идентичность скульптурным образцам более раннего периода, дают основание предположить, что они не были современны постройке церкви и вставлены в пилоны, вероятно, из другого, более древнего памятника<sup>5)</sup>.

В некоторых местах церкви высечены кресты простых очертаний. Такого типа кресты высекались на фасадах армянских церквей частными лицами в память о своих родных<sup>6)</sup>. Т.Тораманян считает вероятным, что этот обычай возник в Армении с X века и нашел широкое распространение в XIII-XIV вв.<sup>7)</sup>.

В западной части южного фасада церкви, на высоте первоначального перекрытия наружной галереи, изображены "солнечные часы", принадлежность которых к более позднему периоду видна из места их расположения, употребления арабских цифр, характера резьбы и пр.

К резьбе более позднего времени относятся также одинаковые орнаменты на двух плитах пола около юго-западного подкупольного пилонна, которые не имеют связи с пометками мастеров-каменотесов (заметьте, что на камнях церкви ни внутри, ни снаружи нет пометок мастеров-каменотесов).

Изучение характерных композиционных черт, связей с кладкой стен и местоположения рельефов Одзунской церкви позволяет классифицировать их следующим образом:

а) рельефы, композиционно и хронологически тесно связанные с церковью (обрамления центральных окон, мотив виноградной лозы западного портала, крест тимпана южного портала), которые своими характерными чертами непосредственно относятся к образцам скульптуры VI-VII вв. (Птгни, Мрен, Джвари и т.д.) и являются важными доказательствами для определения времени постройки церкви. Характерной чертой этих рельефов является синтез скульптурных и орнаментных мотивов, изображение ангелов, стилизованного креста с полусариями на концах, виноградной лозы, преобладание растительного мотива над геометрическим и т.д.

Вероятно, первоначально в церкви рельефов этой группы было сравнительно больше. Часть из них не сохранилась (в том числе обрамления западного центрального окна, резьба на тимпане северного портала и т.д.).

б) рельефы, вставленные во время строительства церкви (композиции с изображением равноконечных крестов и орнаменты на подкупольных пилонах), которые как своей общностью со скульптурными образцами периода возникновения христианского искусства в Армении (Эчмиадзинский собор, Ахц, Касах, Од-



зунский надгробный памятник и т.д.), тесной конструктивной связи со смежными камнями кладки, так и случайным, частично прикрытым расположением в кладке, усеченными частями, свидетельствуют о том, что они древнее, чем церковь и, вероятно, первоначально принадлежали памятнику более раннего периода.

в) рельефы, вставленные после постройки церкви (рельеф-крест восточной стены, рельефная группа тимпана западного портала, равноконечный крест и остатки рельефа фронтальной части комнаты южного крыла, изображение Богоматери с младенцем на западном фасаде наружной галереи и на северной стене помещений для молящихся), которые хронологически или предшествуют церкви, или были созданы впоследствии.

г) резьба позднего времени (кресты с различными композициями, "солнечные часы" южного фасада, орнаменты на плитах пола у юго-западного подкупольного пилона и т.д.), которая отождествляется с резьбой, широко распространенной на армянских памятниках после X века.

Представленная классификация основывается преимущественно на анализе конструктивной и композиционной структуры рельефов. Она нуждается в дальнейшем уточнении данными искусствоведческого анализа рельефов. Это, в частности, относится к рельефам группы "в" — то есть к рельефам, вставленным после постройки церкви, о времени создания которых в литературе существуют разные мнения.

1) См. А.Якобсон, Из истории армянской средневековой архитектуры, Татевский монастырь, "Советская археология", т. IX, М.-Л., 1947, с. 311; С.Х.Мнацаканян, Сюникская школа армянского зодчества, Ереван, 1960, с. 116 (на арм.яз.).

2) См. Б.Аракелян, Сюжетные рельефы Армении IV-V вв., Ереван, 1949, с. 26, 72 (на арм.яз.).

3) См. Л.Азарян, Одзунская и Брдазорская стелы, "Историко-филологический журнал", 1965, № 4, с. 216, 218 (на арм.яз.).

4) См. Б.Аракелян, ук. соч., с. 62.

5) См. Г.Овсепян, Материалы и исследования по истории армянского искусства и культуры, вып. III, Нью-Йорк, 1937, с. 37 (на арм.яз.).

6) См. Т.Тораманян, Материалы по истории армянской архитектуры, кн. I, Ереван, 1942, с. 193 (на арм.яз.), К.Л.Оганесян, Зодчий Трдат, Ереван, 1951, с. 14.

7) См. Т.Тораманян, там же.



Степан Мнацаканян  
Ереван

#### КТИТОРСКИЕ РЕЛЬЕФЫ ИЗ БАРДЗРАКАША И ЭЧМИАДЗИНА

Цель нашего сообщения — ввести в научный обиход два ктиторских рельефа: рельеф XIII века из монастыря Бардзракаш (современный Дсех, Лори) и рельеф Эчмиадзинского храма, датируемый XUI веком.

В средневековой Армении были известны многие ктиторские рельефы, но до наших дней дошли немногие; наиболее ранние из них восходят к У веку (Текор)<sup>1)</sup>. В связи с этим, каждый вводимый в научный обиход рельеф этого круга, особенно если в своей композиции он отличается от известных ранее решений, представляет значительный интерес. Это в полной мере относится к обоим рельефам, ставшим темой данного сообщения, хотя они как хронологически, так и по своим иконографическим и стилистическим особенностям резко отличны.

В трех километрах к востоку от села Дсех Туманянского района, на уступе глубокого лесистого ущелья находится один из интереснейших монастырских комплексов средневековой Армении — Бардзракаш. Монастырь основан еще в XI веке — этим временем датируется небольшая сводчатая зальная церковь, как и все сооружения комплекса, сильно разрушенная. В 1221 г. сын князя Саркиса Мамиконяна — Марцпан Мамиконян возвел к югу от нее высокую купольную церковь, архитектурное решение которой представляет значительный интерес. Через несколько десятилетий по южную сторону этой церкви был возведен большой гавит (притвор) на четырех колоннах, со

сталактитовым перекрытием центрального шатра<sup>2)</sup>. Оползни сильно повредили памятник, и к 1970 году, ко времени частичной расчистки Бардзракаша, почти вся территория этого комплекса была покрыта зеленью разросшегося леса. При расчистке памятника, в числе многих других фрагментов архитектурного убранства, был найден полукруглый тимпан входа с интересующим нас рельефом.

Здесь, на пышном стилизованном "растительном" фоне изображена стоящая в рост фигура Христа, положившего свои руки на головы двух коленопреклоненных фигур — мужчины (справа) и женщины (слева). Возможно, что здесь представлены ктиторы церкви — князь Марцпан Мамиконян и его жена.

Композиционное решение сюжета весьма своеобразно: оно выводит этот рельеф за рамки группы известных ктиторских изображений этого периода, как иконографически, так и по своим стилистическим особенностям. Принципы построения ктиторских композиций рельефов средневековой Армении были разработаны еще в У—UI веках<sup>3)</sup>. Уже в древних памятниках доминировало четкое, симметричное построение сюжета с изображениями Христа либо Богоматери в центре и фигурами ктиторов по обеим сторонам. Характерный пример — рельеф в Пемзашене, высеченный на тимпане входа в небольшую крестовобразную церковь UI века<sup>4)</sup>.

Здесь в центре, на ступенчатом пьедестале, изображена высокая фигура Богоматери, а по обеим сторонам — сравнительно небольшие изображения ктиторов, над которыми высечены фигуры летящих ангелов. Примечательной чертой данной иконографической схемы можно считать своеобразие "нейтральной" компоновки основного персонажа (Христа либо Богоматери). Как правило, их взгляд устремлен прямо вперед; они как бы не замечают ктиторов, молитвенно протянувших к ним руки. Подобная композиция хорошо известна как в раннем средневековье, так и в XII—XIV веках. Эта своеобразная черта в иконографии Христа и Богоматери, тесно увязанная с компоновкой любых ктиторских изображений, прослеживается в ряде памятников. Развитие этой схемы идет по направлению к увеличению числа фигур, как центрально размещенных — рядом с Христом изображались и апостолы, как, например, в Мрене<sup>5)</sup>, так и ктиторских, например, в Гандзасаре<sup>6)</sup> и в Нораванке<sup>7)</sup>.



В Армении было известно и другое композиционное решение, хотя и не получившее сколько-нибудь широкого распространения. В этой схеме изображался лишь один ктитор, коленопреклоненный перед Христом, благословляющим его (положив руку на голову). Таково композиционное решение рельефа на фрагменте кубовидного основания стелы (Шеник). Аналогично решен рельеф Атенского храма (Грузия): на барабане купола изображена фигура святого, благословляющего мастера Григора Дапса, опустившегося перед святым на колени<sup>8)</sup>. Несколько иная сцена благословения ктитора представлена в основной ктиторской композиции Атенского храма, где несколько выше ктитора с моделью храма в руках изображена полуфигура Христа, осеняющего протянутыми руками стоящего под ним ктитора<sup>9)</sup>.

Иконографическая схема с двумя ктиторами, склонившимися на коленях по обеим сторонам фигуры Христа, фактически до сих пор была неизвестна. Впервые ее удалось ввести в обиход после расчистки Бардзракаша. Это композиционное решение представляется синтезом обеих известных до того времени схем: в целостном решении сюжета в Бардзракаше сохранено центральное размещение фигуры Христа, типичное для древней трактовки сюжета с ктиторами. Что касается второго варианта иконографической компоновки, то он отражен в изображении коленопреклоненных фигур ктиторов.

Примечателен сам факт появления Христа в ктиторской композиции рельефа XIII века. Дело в том, что в подобных сюжетах средневековой армянской пластики Христос изображается редко, по сравнению с ранним средневековьем. Позднее доминирует изображение Богоматери. В Бардзракаше, несомненно, мастер стремился показать сам момент благословения ктиторов, что исключало включение Богоматери в схему рельефа и диктовало возврат к древней ктиторской композиции.

Что касается самой системы размещения фигур, то прямые параллели с рельефами Бардзракаша можно наблюдать в ктиторских циклах из Аратеса<sup>10)</sup> и Агарцина, где эти изображения изваяны на полукружии тимпанов небольших входов, причем повторена "классическая" трехчастная схема — в центре фигура сидящей на троне Богоматери, а по обеим сто-

ронам — склоненные к ней фигуры ктиторов, изображенных стоя. Однако подобное композиционное решение имеет лишь формальную близость рельефу из Бардзракаша, значительно отличаясь от него в иконографической схеме. Этим объясняется то обстоятельство, что рельеф из Бардзракаша представляет особый интерес, выделяясь в обширном ряду известных иконографических схем ктиторских рельефов.

Примечательно, что сцены, ближе всего стоящие к данному решению, можно найти не в монументальном искусстве, а в средневековой армянской миниатюре. Прямых аналогий именно этой схемы найти не удалось; тем не менее на примере одной из миниатюр Тороса Рослина 1262 года, изображающей киликийского царя Леона III и царицу Керан, можно видеть далекий отзвук раннесредневековых композиций: над царской четой здесь изображена полуфигура Христа, обеими простертыми руками благословляющего Леона III и царицу Керан<sup>11)</sup>.

Нам кажется, что рельеф в Бардзракаше, воплотивший в своей иконографии архаизирующие традиции, присущие многим изображениям того времени, был своеобразным отголоском древнего композиционного решения, подражанием какому-то, неизвестному в наши дни древнему образцу: наличие богатых традиций монументального искусства в Северной Армении, в Гутарке и Лори — местностях исторической Армении, известных своими памятниками — делает это предположение вполне вероятным.

Композиционное решение ктиторского рельефа в Бардзракаше характерно не только своеобразием иконографии: уже в общей компоновке фигур, в разномасштабной трактовке изображений Христа и ктиторов, а также в диспропорциональном построении фигуры Христа заключается своеобразие композиционного решения этого рельефа. Мастер подчеркнул голову Христа, уменьшив размеры его рук, тем самым поместив их в пространстве над небольшими ктиторскими изображениями. О том, что это было результатом вполне осознанной трансформации, свидетельствуют почти правильные пропорции фигур ктиторов, в частности, женской фигуры, размещенной слева.

Композиция рельефа из Бардзракаша отличается (несмотря на указанные детали) устойчивостью и равновесием масс, она удачно и гармонично вписывается в полукружие тимпана,



чего нельзя сказать о рельефах Аратеса и Агарцина, где наклон вытянуты во весь рост, как бы оцепенелых ктиторских фигур, звучит явным диссонансом.

Являясь творением большого мастера, ктиторская композиция XIII в. в Бардзракаше стилистически находится в кругу решений монументального искусства XIII-XIV веков. Все ее элементы, в том числе богато разработанный стилизованный растительный фон сюжетных изображений, тесно связываются с декоративным убранством храма в целом, что само по себе заслуживает специального исследования.

х х  
х

Композиционные решения ктиторских рельефов средневековой Армении не замыкались в рамках характерного трехчастного деления, скомпонованного из фигур "небесных сил" и самих ктиторов. Уже для раннего средневековья характерны отдельные, если можно так выразиться, "портретные" изображения ктиторов, причем, как правило, без канонических в данном случае фигур Христа или Богоматери. Характерны в этом отношении рельефы Звартноца<sup>12)</sup> и особенно — Сисавана (конец III в.), где размещенное внутри церкви погрудное изображение основного ктитора храма, князя Коазата, несомненно, портретное: оно обладает весьма характерными чертами и, в сущности, является наиболее ранним портретным изображением, известным в искусстве средневековой Армении<sup>13)</sup>.

Тенденция изображения одних лишь ктиторов, без представителей "небесных сил", усиливается в зрелом средневековье, в X-XI вв. Здесь нашли отражение социально-политические условия, в частности, увеличение влияния и роли светской власти, а также проникновение светского образа мыслей в культуру страны. Уже в наиболее древнем для этого времени ктиторском рельефе Ахтамарского храма (пер. четв. X в.) царь Гагик, как бы противостоящий Христу, изображен несколько выше последнего<sup>14)</sup>. Эта же тенденция ярко проявлена в ктиторских композициях втор. пол. X в., в Санайне<sup>15)</sup> и в Ахпате<sup>16)</sup>. В начале XI в. так же решена ктиторская композиция храма св. Григория — Гагикашена в Ани<sup>17)</sup>. Во всех упомянутых сюжетах нет ни Христа, ни Богоматери.

цари Армении изображены в пышном одеянии, с моделями возводимых ими храмов в руках.

В последующее время наметился возврат к древней, "классической" трактовке ктиторских композиций, хотя sporadически повторяются и своеобразные "портретные" решения (Арич, Дади).

Известно немало рельефных изображений отдельных лиц на многих памятниках, в особенности на хачкарах XII-XIV вв., однако эти изображения передают фигуры в сравнительно небольшом масштабе, в сценах охоты либо моления, и довольно далеки от портретности. Значительно ближе к этому понятию ктиторская композиция в монастыре Спитакавор (1321), где представлены князь Еачи и его сын Амир Асан.

х х  
х

В XVII веке, в период сравнительно кратковременного подъема экономики страны, наблюдается определенное оживление строительной активности — возводятся храмы, монастыри, гражданские сооружения. Неразрывно связанное с родчеством на протяжении всей истории развития искусство рельефа возрождается после долгого упадка. Следует отметить, что теперь рельеф замыкается, в основном, в рамках культовой тематики, ктиторские рельефы почти исчезают. Особое распространение получают так называемые бытовые, жанровые сцены, в частности, высекаемые на надгробиях, которые представляют собой подлинно народное искусство.

Особое место в этом ряду занимает замечательный рельеф на северной колокольне Эчмиадзинского храма<sup>19)</sup>. Колокольня эта, возвышающаяся над выступающей северной апсидой древнего храма, наряду с двумя колокольнями над восточной и южной апсидами, была возведена католиком Егизаром в 1682 году<sup>20)</sup>. Строительство этих колоколен неразрывно связано с возведением основной колокольни храма на его западной стороне (1653-1658 гг.), предпринятым католиком Филиппосом и завершенным при его преемнике, католике Агопе Джугаеци. Ктиторм главной колокольни, как это явствует из строительной надписи, был Антон Челеби, богатый купец-предприниматель из Западной Армении<sup>21)</sup>.



60 - 70-е годы ХУП века в истории армянской церкви характеризуются сильным брожением и раскольниковской деятельностью католиков, что в конце концов привело к расколу церкви и к созданию нового католикосата во главе с католикомс Егизаром в Константинополе <sup>22)</sup>. Спустя некоторое время после смерти Аюпа Джугаеци именно Егизар, поддержанный представителями "западной" ветви армянской церкви, в том числе и Антоном Челеби, вступил на престол Эчмиадзинского католикосата. Он сразу же приступил к возведению колоколен, и уже в 1682 году их строительство было завершено.

Есть все основания предполагать, что строительство трех небольших колоколен стало завершением всего мероприятия, финансировавшегося Антоном Челеби. Поэтому весьма вероятной становится атрибуция рельефа на северной колокольне, как изображение ктитора колоколен Антона Челеби.

На этом рельефе можно видеть погрудное изображение пожилого человека в большой пышной чалме (характерный признак занимаемого данным лицом высокого положения). Человек этот одет в платье, типичное для богатых торговцев того времени. Большие, выразительные глаза, одутловатое лицо, длинные распущенные усы говорят о стремлении подчеркнуть характерные, портретные черты изображаемого лица, отойти от шаблона. Вместе с тем, рельеф прекрасно гармонирует с традициями изобразительного искусства ХУП века, когда в Армению проникают образы восточного, иранского происхождения. Это подтверждается и характерной деталью этого портретного рельефа - поднятой до уровня плеч рукой и яблоком в длинных пальцах.

х х  
х

Мы ознакомились с двумя столь разными в композиционном решении примерами ктиторских рельефов Армении, пытаюсь найти их место в многообразном и многожанровом искусстве ХШ-ХУП вв. Если в рельефе из Бардзракаша можно проследить явную архаизирующую традицию, своеобразно ориентирующую памятник на древние решения, то в другом рельефе, высеченном более чем четыре столетия спустя, ясно и четко преобладают новые веяния, характерные для искусства Армении Нового времени.

1) Мнацаканян С.Х., Ктиторский рельеф Текорского храма, Историко-филологический журнал, № 4, 1971, с. 206-216 (на арм. яз.).

2) Мнацаканян С.Х., Архитектура армянских притворов, Ереван, 1952, с. 53.

3) Аракелян Б.Н., Сюжетные рельефы Армении IV-V вв., Ереван, 1949, с. 48.

4) Овсепян Г., Материалы и исследования по истории арм. культуры и искусства, Нью-Йорк, 1944, с. 24 (на арм. яз.).

5) Аракелян Б.Н., Сюжетные рельефы..., илл. 44.

6) Якобсон А.Л., Из истории армянского средневекового зодчества, (Гандзасарский монастырь X в.) в книге: Исследования по истории культуры народов Востока, Сборник в честь академика И.А. Орбели, М.-Л., 1960, с. 144.

7) Чубинашвили Г.Н., Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948, таблицы, илл. 59.

8) Чубинашвили Г.Н., Памятники..., илл. 51.

9) Мнацаканян С.Х. Светский рельеф Армении IX-XIV вв., Ереван, 1976, с. 145.

10) Азарян Л.Р., Киликийская миниатюра XII-XIII вв., Ереван, 1914, илл. 71.

11) Мнацаканян С.Х., Звартноц, М., 1971, илл. 128.

12) История искусств народов СССР, т. II, М., 1973, илл. 142.

13) S. Der-Nersessian, Agthamar, Church of the Holy Cross, Cambridge, 1945.

14) Халпахчян О.С., Санаин, М., 1973, илл. 29.

15) История искусств народов СССР, т. V, илл. 141.

16) Н.Я. Марр, Ани, М., 1934.

17) Степанян Н.С., Чакмакчян А.К., Декоративное искусство средневековой Армении, М., 1971, илл. 48.

18) Мнацаканян С.Х., Светский рельеф Армении IX-XIV вв., Ереван, 1976, илл. 75.

19) О. Шахатунианц, Описание Эчмиадзинского Кафедрального собора и пяти областей Арарата, Эчмиадзин, 1842, с. 29 (на арм. яз.).

20) Там же, с. 27.

21) История армянского народа, Ереван, 1972, с. 125 (на арм. яз.).



Сейрануш Манукян  
Ереван

#### О ТЕНДЕНЦИИ АРХАИЗАЦИИ В АРМЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ X ВЕКА

Армянская живопись X века представлена такими важными для истории армянского искусства памятниками, как фрески церкви святого Креста на острове Ахтамар (921 г.), фрески Татевского монастыря (930 г.) и начальные миниатюры Эчмиадзинского Евангелия (989 г., № 2374 Матенадарана). Все три памятника являются произведениями разной художественной среды и, в какой-то мере, определяют основные черты искусства различных местных художественных школ, сложившихся в XI веке. В литературе неоднократно отмечалась связь архитектуры и скульптуры X века с памятниками VI–VII вв. Исследование происхождения стиля и иконографии выявило и для живописи ту же общую тенденцию архаизации – использование раннехристианских образцов VI–VII вв. Она наложила на все три памятника известный отпечаток общности, резко отличающей памятники X века от стиля памятника IX в. – "Евангелия Млке" (до 862 г., Венеция, Библиотека армянской патриархии, № II44).

Надо полагать, что "Евангелие Млке" было не единственным памятником IX века. Совершенство его миниатюр свидетельствует о том, что и в предшествующий период господства в стране арабов армянское искусство продолжало развиваться. Если в это время было невозможно создание храмов и фресок, то несомненно, создавались миниатюры, мелкая пластика, ткани, утварь, предметы ювелирного искусства.

Конечно, вряд ли можно считать, что "импрессионистический" стиль "Евангелия Млке" <sup>1)</sup> был господствующим в свое время, но, во всяком случае, он имел большое распространение – ничем другим невозможно объяснить появление такого высокохудожественного памятника. Памятники X века представляют совсем иной, резко отличный стиль от "Евангелия Млке". И в этом плане глубоко существенна ориентация живописи X века на памятники VI – VII вв.

Ахтамарские фрески – самый ранний известный нам пример живописи X века – были завершены в 921 году. Ввиду их недоступности, анализ памятника дается нами по монографии С. Тер-Нерсисян <sup>2)</sup>. Разбирая иконографические схемы фресок, Тер-Нерсисян на протяжении всей книги отмечает в этих росписях наряду со знанием столичной византийской иконографии сохранение ранне-христианских образцов, переработка которых создала новые, соотносённые с литургией армянской церкви, схемы. Так, существование сцен Бытия в барабане купола она связывает с ранней редакцией декорационной системы. Сцены сотворения мира также связываются с ранними памятниками <sup>3)</sup>. В схеме "Рождества Христова" мы видим раннюю схему палестинских ампул из Монцы <sup>4)</sup>, а в архитектурных кулисах этой сцены – часто встречающиеся в искусстве VI–VII веков Равенны и в армянской миниатюре (Эчмиадзинское Евангелие) изображения типа "Темплетто" <sup>5)</sup>. С. Тер-Нерсисян считает, что ахтамарские фрески сохранили ранне-христианские схемы. Можно полагать, что обращение к ним было целеустремленным.

Стиль ахтамарских фресок глубоко отличен от стиля "Евангелия Млке". Он построен на линии. Контурная линия не только очерчивает монументальные силуэты фигуры, но и в рамках этих силуэтов драпирует одежду в мелкие складки, которые, отвлеченно намечая движения, позы, изгибы фигуры и одежды, составляют одновременно некую самоценную выразительную линейную структуру. Последняя характеризуется повторами однонаправленных линий, их плавным ритмом. Линейная структура ахтамарских фресок создала бесплотные иератические образы, являющиеся символами религиозных идей. Она легла в основу последующей Васпураканской школы миниатюры.



Развитая линейная структура, называемая в литературе "абстрактным" стилем <sup>6)</sup>, была свойственна зрелым периодам искусства христианских народов, как это было в Византии и на Западе. В армянском искусстве этот стиль впервые намечается в Ахтамарских фресках и выливается в стройную систему, отличающуюся от византийского искусства большей статичностью и фронтальностью образов (при усилении выразительности яркого сгущенного локального цвета в живописи). Этот стиль еще только намечается в армянских рельефах VI-VII веков: на многочисленных стелах из Талина, Агарака, в рельефах Одзунского храма, Пемзашена <sup>7)</sup>. Рельефам VI-VII вв. свойственна меньшая расчлененность объемов по сравнению с Ахтамарскими фресками. Но и в них акцент ставится на линейной структуре. Здесь нет гладких плоскостей, определяющих объемы фигур, их одевания сплошь испещрены линиями. Сама выразительность образов здесь, как и во фресках Ахтамара, построена на ритме линий, на линейных символах. Таким образом, и в иконографии и в стиле Ахтамарских фресок четко прослеживается связь с искусством VI-VII вв. <sup>8)</sup>

Татевские фрески 930 г., как известно, были исполнены "франками" <sup>9)</sup> — западноевропейскими мастерами, скорее всего, из Италии. Определению их происхождения и той посткаролингской школы, из которой они вышли, посвящена статья Н. и М. Тьерри <sup>10)</sup> и наша <sup>11)</sup>. Поэтому, не останавливаясь на этом вопросе, а также на вопросе об участии в росписи армянских мастеров, хотелось бы выяснить наличие связи Татевских фресок с раннехристианскими памятниками VI-VII вв., благодаря которой и стало возможным, как нам представляется, появление Татевских фресок в армянском искусстве.

Уже иконографический разбор свидетельствует об архаизирующих чертах Татевской живописи. Они присутствуют и в сцене "Благовестия пастухам", и в сцене "Страшного Суда", и в мотиве изображения святых под аркой в абсиде <sup>12)</sup>. Татевские фрески, как и другие памятники IX-XI вв. западноевропейского искусства, характеризуются беспокойством и экспрессивностью образов, динамичностью композиций, акцентированием жестов. Вместе с тем, в отличие от посткаролингских памятников, доводящих экспрессивность формы до отвлеченной выразительности, стиль Татевских росписей, как и

монументальной живописи Рима IX в., больше связан с классической основой, он более монументальный и цельный <sup>13)</sup>. Авторы росписей сохраняют в определенной степени классическую правильность и некоторую пластичность форм. Очерченные единой контурной линией силуэты фигур в абсиде, отличающиеся монументальностью, замкнутостью, статуарностью, вызывают в памяти ранние памятники Равенны, Салоник, Кипра <sup>14)</sup>. Равеннские мозаики напоминают также тщательная выписанность ног <sup>15)</sup>, тип обуви — сандалии, решение складок на согнутых коленях служанки из "Омовения младенца" на северной стене — прием, встречающийся в каролингской миниатюре <sup>16)</sup>, но известный уже в мозаике VI в. конхи церкви Сан-Витале <sup>17)</sup> (складки веерообразно расходятся от левого колена к щиколотке правой ноги, преломляясь под острым углом по всей длине ноги до ступеней, или же дугообразно очерчивая всю голень параллелями). Все это свидетельствует о знании авторов Татевских фресок ранних памятников Равенны и Салоник.

Но особенно близки Татевские фрески абсидной мозаике VII века в церкви Панагии Ангелоктисты в с. Кити на Кипре <sup>18)</sup>. Сравним фигуру левого ангела из Страшного Суда с фигурой Гавриила кипрской мозаики. Для обеих из них характерна постановка ног, как бы представленных в движении. Полнее всего родство этих двух памятников можно проследить в ликах святых, еще полных чувственности, они не аскетичны и не суровы. Выражен восточный тип лица. Округло очерчены и мягко моделированы светотенью чуть удлиненные правильные овалы. Лицо левого ангела имеет большое сходство с лицом Гавриила, словно автор Татевского ангела хотел скопировать этот образ. Лик Татевского ангела из "Благовестия пастухам" можно сравнить с ликом Михаила той же мозаики. Спокойствием и умиротворенностью веет от этих образов.

В Татевских фресках обращение к искусству VI-VII вв. происходило не непосредственно, а через призму каролингского искусства и искусства Северной Италии VII-X вв., поэтому лики других персонажей и весь стиль иной, с акцентированной экспрессивностью формального языка, динамичного, сложного, связанного с посткаролингским искусством. Нам важно лишь отметить, что авторы стремились создать образы, близ-



кие "классическим" для средневековых образам VI-VII веков 19). Именно эта тенденция архаизирования — использование художественного языка памятников VI-VII вв. (можно также назвать ее и тенденцией классицизирования, так как использовалось искусство классической для средневековых эпохи Юстиниана) и позволила епископу Апопу, заказчику Тавевских росписей, принять "франков". Искусство приезжих мастеров соответствовало веяниям и требованиям армянского искусства X века, обратившегося в поисках средств выражения к использованию художественного языка памятников доарабского времени.

Наиболее ярко архаизирующая тенденция проявилась в начальных миниатюрах Эчмиадзинского евангелия 989 г. (Мат. № 2374). В литературе неоднократно и довольно пространно анализировалась связь орнаментов и листа с "Темплетто" начальных миниатюр с такими памятниками VI-VII вв., как "Евангелие Рабулы", мозаики Салоник, "Евангелие Сен-Медар" из Суассона, орнаменты в армянской архитектуре VI-VII веков 20). Как показывает анализ, сюжетные миниатюры также связаны с памятниками VI-VII вв.

Все изображения миниатюр строго фронтальны и представлены под аркой, что, как уже отмечалось, характерно для ранних памятников VI-VII вв., например, для концевых миниатюр Эчмиадзинского евангелия. Иконография лика "Христа Эммануила" также восходит к ранним образцам: такой тип встречается в концевой миниатюре VII в. "Эчмиадзинского евангелия" — "Поклонение волхвов", в мозаике конхи Сан-Витале (526-547), в рельефах Птгни (VII в.).

Фигуры и их одеяния представляют собой замкнутые обобщенные силуэты, очерченные четким темным контуром, как в мозаиках Салоник, Кипра, Равенны, в росписях VII века катакомб Коммодиллы. Построение изображений приведено к определенной линейной схеме, едва намечающей основные членения тела, повторяющейся до мельчайших подробностей в каждом из листов начальных миниатюр. Схема настолько упрощена, выкристаллизована, что воспринимается как некий абстрактный символ святости.

Такое построение фигуры абстрактной линейной схемой характерно для всего восточно-христианского искусства

VI-VII вв., оно встречается в отмеченных выше памятниках и в Египте. С памятниками Равенны связывается не только стиль живописи, но и такие существенные черты, как архитектурный тип "Темплетто", тип завес, связанных узлом, тип трона, который встречается и в концевых миниатюрах "Эчмиадзинского евангелия". Особенно родственны миниатюры нашего евангелия фреске VI века в III капелле монастыря Баут в Египте, представляющей Сидящую Одигитрию с избранными святыми 21). Фигура святого, стоящего слева, непосредственно у трона Богоматери, почти буквально повторяется в изображении левого апостола на листе 7 "Эчмиадзинского евангелия". Повторяются не только стиль одеяния с двумя основными складками на нижнем хитоне, схематично отмеченными черными прямыми — особенность, по которой можно точно атрибутировать восточно-христианские памятники VI-VII вв.; типа изображения ушей, манжеты (поручи), изображенные параллельными черточками, места сгибов, буквы "H", присутствующие, как правило, и в мозаиках Салоник, Равенны, Кипра, и в росписях катакомб Коммодиллы, и в раннехристианских рукописях. Сами характеры персонажей очень близки друг другу. Черты их лиц восточного типа упрощены и подчеркнуты оттенены, полны сосредоточенности. Приземистые плоские фигуры святых, сжатые единым силуэтом на нейтральном фоне, воспринимаются бесплотными, невесомыми. И здесь они приведены к отвлеченному символу. Несомненно, что автор начальных миниатюр "Эчмиадзинского евангелия" копировал какой-то древний оригинал VI века 22), происходящий из художественного круга, родственного фрескам монастыря Баут. Об этом красноречиво свидетельствует тип трона Богоматери (ср. с изображением VI в. в 38-ой капелле монастыря Баут), подушка, на которой она восседает — чисто восточная, продолговатой формы "мутака" — наконец, приспособленные у ножек трона, как бы завязанные в узел и ниспадающие от него драпировки. О том, что мастер хотел повторить именно ранний образец, свидетельствует памятная запись (ишатакаран), сообщающая, что рукопись переписана писцом Ованнесом с древнего оригинала. Эчмиадзинское евангелие заложило основы местной художественной школы, черты которой прослеживаются в рельефах монастыря в Бхено-Нораванке (где было создано Евангелие) 23).



Итак, проанализировав все три основных памятника армянской живописи X века, мы обнаружили в них черты искусства VI-VII веков. Живопись X века перенимались устойчивые иконографические схемы, монументализм, отвлеченность и обобщенность образов, линейное упрощение и схематизация раннехристианского искусства. Это были черты, вырабатывавшие новый символический стиль армянской живописи, именуемый обычно "абстрактным" — стиль, отличный от импрессионистического "стиля" Евангелия Млке IX века. Выявление тенденции архаизации в армянской живописи X века подтверждает тот тезис, что в X веке, после арабского ига, а возможно, также и вследствие тондракийского движения, когда необходимо было пересмотреть весь культ и литургию церкви, армянское искусство возвращалось к своим истокам, к созданным до арабского нашествия памятникам VI — середины VII вв. Это был целенаправленный выбор черт искусства VI-VII вв., воспринимаемого как национальная классика, а не простое возвращение к прошлому. "Евангелие Млке" свидетельствует о том, что армянское искусство в годы арабского владычества продолжало развиваться, что существовала и другая линия развития, более живописная и менее графичная, чем то искусство, к которому стремилась живопись X века.

Более того, общеизвестно, что в западноевропейском и в византийском искусстве X века после периода иконоборчества, перед становлением нового стиля, наблюдалось обращение к искусству эпохи Юстиниана, ставшего классикой средневекового искусства. И в армянском искусстве X века обращение к VI-VII вв. свидетельствует об общей линии развития армянского искусства с византийским и западноевропейским, до их распада на местные школы в XI веке.

1) Ս.Տեր-Ներսեսյան, Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975, էջ 115

(С.Тер-Нерсесян, сб. Армянское искусство в средние века, Ереван, 1975, с. II5).

2) Ս.Տեր-Ներսեսյան, Աղթամար, նշվ. ժող. մեջ, էջ 70-116

(С.Тер-Нерсесян, Ахтамар, в указ. выше сборнике, с.70-II6).

3) Там же, с. 108-109.

4) Там же, с. III. A.Grabar, Les Ampoules de Terre Sainte, P., 1958, VII, IX-XI, XXVI, XXVIII, III.

5) Мозаики правой стены базилики Сант-Аполлинаре. — Нуово в Равенне, — см. В.Н.Лазарев, Византийская живопись, М., 1971, с. 53. Матенадаран, рук. № 2374, Эчмиадзинское евангелие, л. 6а.

6) Ս.Տեր-Ներսեսյան, նշվ. աշխ., էջ 115

(С.Тер-Нерсесян, ук. соч., с. II5).

7) Լ.Ազարյան, Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Երևան, 1975, նվ. 31, 36, 47, 50, 83, 87

(Л.Азарян, Раннесредневековая армянская скульптура, Ереван, 1975, илл. 31, 36, 47, 50, 83, 87).

8) С.Тер-Нерсесян, связывая Ахтамарские фрески с армянскими памятниками VI-VII вв., считает их более ярким характерным явлением армянского искусства, чем "Евангелие Млке", см. ук. соч., с. II5.

9) Ստ.Օրբելյան, Դավիթ թիկն նահանգին Սիսական, Թիֆլիս, 1910, էջ 256-257

(Степанос Орбелян, История Сюникской области, Тифлис, 1910, с. 256-257).

10) N. et M.Thierry, Peintures murales de corectère occidental en Arménie. Eglise S.Pierre et S.Paul de Tatev. — "Byzantion", t. 38, f. 1, pp. 180-242.

11) С.С.Манукян, Фрески в Татевском монастыре в Армении, — "Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1975", М., 1976, с. 131-137.

12) Там же, с. 132-133.

13) Там же, с. 135-136 и примеч., на стр. 137.

14) В.Н.Лазарев, Византийская живопись, М., 1971, с.59; A.Grabar, La peinture byzantine, Geneve, 1953, p. 8, 48, 50, 53; Idem, L'iconoclasme byzantin. — "Dossier archéologiques", P., 1957, ill. 82-85; Idem, L'age d'or Justinien, P., 1966, fig. 137-139; A.Stylianou, Cyprus; Mosaics and Frescoes, New York, 1963, pl. III-IV.

15) Еще Тьерри сравнивали выразительность ног с равнинскими, см. N. et M. Thierry, op.cit., p. 237.



16) Евангелие Лотаря, император Лотарь на троне, 849-851. Шк. Тура, Р.В. N., ms. lat. 266, f. IV.

17) В.Н.Лазарев, ук.соч., с. 59.

18) A.Stylianou, op.cit., pl. III-IV.

19) Трудно исчерпывающе объяснить, почему авторы Таватских фресок, связанные с посткаролингской школой, проявили такое знание ранневизантийского искусства. Возможно они приехали в Армению через Византию, а скорее всего, связь с византийским искусством была характерна для той школы, из которой они происходили. Это знание византийского искусства является одним из тех аргументов, на основании которых "франки" могут считаться выходцами из Италии, постоянно связанной с Византией.

20) J.Strzygowski, Das Etschmiadzin Evangeliar, Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravenatischen und syro-ägyptischen Kunst, Wien, 1891. S. Der-Nersessian, The date of the initiale Miniatures of the Etschmiadzin Gospel. - "Art Bulletin", vol. XV, N 4. Chicago, 1933; K. Weitzmann, Die armenische Buchmalerei..., Bamberg, 1933; Л.А.Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, с. 18-19; "Армянская миниатюра", Альбом, Ереван, 1967, вступительная статья и объяснения к табл. Л.А.Дурново, с. 218-214; Ս.Մանգլիսյան, Հայկական Գրքարվեստը, Սոցիալիստական հրատարակչություն, Երևան, 1960, էջ 217-224 (С.Х.Мнацаканян, Сюникская школа армянского зодчества, Ереван, 1960, с. 217-224).

21) В.Н.Лазарев, ук.соч., с. 300;

22) K. Nordenfalk, Die spätantiken Kanontafeln, Göteborg, 1938, S. 109-112.

23) Ս.Բարխուդարյան, Էջմիածնի Ավետարանի գրչության վաղ-րը-հանրերը Մանգլիսյանի, 1958, նո. 4

(С.Бархударян, Место написания "Эцмиадзинского евангелия", Вестник Матенадарана, 1958, № 4; С.Х.Мнацаканян, ук.соч., с. 225-239).

Виген Казарян  
Ереван

#### ИКОНОГРАФИЧЕСКОЕ И СТИЛИСТИЧЕСКОЕ РОДСТВО МИНИАТЮР "ПРАЗДНИЧНОГО ЦИКЛА" САРКИСА ПИЦАКА И НЕКОТОРЫХ КАППАДОКИЙСКИХ ФРЕСОК

Надо полагать, что некоторое стилистическое сходство миниатюр киликийского художника первой половины XIV века Саркиса Пицака с каппадокийскими фресками имеет исторические корни. Еще в начале своей творческой деятельности (1320 г.) Саркис Пицак принимает заказ от епископа Севастии докончить иллюстрирование четвероевангелия (Матенадаран, № 7651), начатое "ученнейшим" миниатюристом<sup>1)</sup>. Почему епископ избрал именно молодого художника для завершения иллюстрирования рукописи?

Известно, что Севастия являлась столицей бывшей Малой Армении. Со времен императора Диоклетиана (конец III в. н.э.) Малая Армения была отделена от Каппадокии, а епископ Севастии, который был в зависимости от митрополита Кесарии, получил самостоятельность<sup>2)</sup>. Спустя тысячелетие армянский епископ Севастии стал подчиняться армянскому католикосу, а сама Каппадокия перестала существовать как активный центр христианского искусства. Не удивительно, что епископ Севастии, как наиболее близкой к Каппадокии провинции, избрал именно Саркиса Пицака, линейный геометризованный стиль которого напоминал каппадокийские фрески "примитивного" стиля и отличался от остальных миниатюр той же рукописи (тут имеется несколько почерков).

Известно, что с Каппадокией была связана активная



политическая и культурная деятельность феодалов-армян /или феодалов армянского происхождения/ не только во времена могущества Византии, но и позже — во время проникновения армян в Киликию и создание ими самостоятельного государства. Связь армян с Каппадокией была освещена и тем обстоятельством, что основоположник христианства в Армении Григорий Просветитель вырос и получил образование в Каппадокии, был помазан в ее столице Кесарии <sup>3)</sup>.

Фресковая живопись в Каппадокии не представляет собой такого единства стиля, как миниатюры Саркиса Пицака. Тут мы видим и архаичные пласты (капелла Евстахия в Гёреме, вторая половина XI века, Тавшанли-килисе, церковь св. Феодора близ Урюпа), и декоративность, богатую символическими элементами (капелла 3 в Гёреме, капелла св. Степана близ Джемила), и поток эллинистического изящного стиля со стороны Востока (Двуречье) и со стороны столицы Византии (Килишлар-килисе, Сямбулу-килисе, отчасти Токале-килисе) <sup>4)</sup>. В капитальной работе о византийских памятниках Малой Азии М. Рестле выделяет также ряд памятников, претерпевших армянское влияние <sup>5)</sup>.

Некоторое родство киликийской миниатюры с каппадокийской фресковой живописью особенно очевидно в иконографии и в стиле ряда лицевых страниц в евангелиях, иллюстрированных киликийским мастером первой половины XIV века Саркисом Пицаком. Несмотря на некоторые различия в числе персонажей, в трактовке композиционного построения, в атрибутах, у Пицака симметрически упорядоченная поверхность изображения, пожалуй, связана с каппадокийскими традициями (здесь примеры отобраны из "Дворцового Евангелия" 1336 г., Матен-даран, № 5786).

В изображении "Сретения" и в Каппадокии и в Киликии Иосиф и Мария обычно представляются с левой стороны, Симеон и пророчица Анна — с правой. Между ними находится киворий, под ним — трапеза. У Пицака же слева изображены Анна и Симеон, справа — Мария и Иосиф. В миниатюре отсутствует полотенец на рукаве у Иосифа. Однако стрелообразно устремленные к киворию жесты персонажей указывают на Каппадокию, а схематический киворий напоминает нижнюю часть кивория и трапезы во фреске из Карабах-килисе (Каппадокия) <sup>6)</sup>.

По Г. Милле, "Крещение" представлено тремя иконографическими типами — эллинистический, сирийский и каппадокийский. Последний близок к типу сирийскому, однако без эллинистических черт (перспектива, пейзаж). В середине изображения вода реки Иордан колоколообразным или конусообразным куполом доходит до плеч Христа. Гибкие орнаментальные знаки вокруг воды означают скалы. То же самое находим в миниатюре Пицака. В Каппадокии эта черта характеризует более архаичные памятники (капелла 7 в Гёреме, Токали-килисе, старая церковь, начало X века <sup>7)</sup>, капелла 19 в Гёреме, Элмали-килисе, 1190–1200 гг. <sup>8)</sup>). В волнообразной схеме реки четко вырисовывается фигура Христа. В более древних памятниках Христос скрывает срамное место (Токали-килисе), а в поздних (Элмали-килисе, Эмесби-килисе) — он поднимает правую руку с жестом благословения (как у нашего художника).

Однако в лицевой миниатюре имеются свои особенности. Здесь к голове Христа опускается не Святой Дух в образе голубя, а длань Бога-Отца (от сектора верхнего угла слева), а справа вверху горизонтально расположен ангел с полотенцем в руках (он почти повторяет образ ангела в изображении евангелиста Матвея, где символизирует источник вдохновения) <sup>9)</sup>. Другой ангел, которого мы видим и на фресках Каппадокии <sup>10)</sup>, стоит с полотенцем в руках. Ангелы и полотенец символизируют небесные силы и их службу Христу. У Пицака Святой Дух в образе голубя над головой Христа в "Крещении" изображен на полях рукописей.

В изображении "Распятия" (как и в "Омовении ног") у Пицака преобладает симметрический каппадокийский тип (в середине — обнаженный Христос на кресте, слева — Три жены, справа — Иоанн и солдат Лонгин, опирающийся на копье) <sup>11)</sup>. Изображения солнца и луны над крестом также напоминают каппадокийские фрески. Однако они крайне схематично были изображены уже в рукописях XI века Малой Армении <sup>12)</sup> (пограничный край с Каппадокией).

Старая иконография не показывает страдание Иисуса на кресте <sup>13)</sup>. Он был изображен в колобиуме (длинная рубаха, спускающаяся до колен). Так было и в Двуречье и в Сирии <sup>14)</sup>. Затем было сделано изображение обнаженного Христа



на кресте. Но где и когда? Определенный ответ на этот вопрос мы находим у Э.Мала. "Широко известно, — пишет он, — что этот смешанный тип Распятия (обнаженный, но бородатый Христос), сохраненный и впоследствии, мы (т.е. романские художники — В.К.) переняли у Востока, так как в каппадокийских церквях этот тип представлен в законченном виде" <sup>15</sup>).

Это замечание нам представляется весьма важным. Отмечено, что в Каппадокии есть ряд памятников, претерпевших армянское влияние. Тип обнаженного Христа, описанный Э.Малем, и, ранее, английским византинистом О.М.Далтоном <sup>16</sup>), представленный в Каппадокии и у нашего художника, существовал в неразвитом виде уже в армянских рукописях Малой Армении (Матенадаран, № 3784, 1057 г. и т.д.). В них "Христос, — как пишет Т.А.Измайлова, — изображен мертвым и обнаженным. Одевание, покрывающее его таз, опущено до коленей. Этот тип заменяет даже тот тип Христа, который преобладал еще в XI веке, т.е. мертвого Христа в колобушке, как на фреске в Ахтамаре (921 г.)" <sup>17</sup>). Значит иконографический тип распятого Христа у Пицака имеет свои истоки и в каппадокийском и в армянском искусстве.

Плоскостный стиль Саркиса Пицака тоже близок к стилю ряда каппадокийских фресок. Он употребляет примерно те же основные цвета (они не совпадают в нюансах), которые мы так часто видим в Каппадокии (красный, зеленый, синий, охра). Однако чистый цвет (красный, синий или зеленый) в Каппадокии на одеяниях персонажей в "затемненных" частях (например, складки одежд) имел или более темный оттенок того же цвета или же был коричневого или черного цвета. А светлые части складок изображались белилами или серым, причем персонаж на фоне (иногда зеленый, иногда синий) выделяется белым или темным контуром. Графическая манера изображения драпировки уничтожает объемность тела (складки, как и у Пицака, сделаны при помощи параллельных линий, причем светлые части изображены геометрическими полукругами, круглыми или треугольными пятнами) <sup>18</sup>).

На некоторых так называемых архаических фресках (например, Токале-килисе, начало XI века, Гереке), где влияние столицы выражалось в меньшей степени <sup>19</sup>), движения

персонажей отличаются некоторой угловатостью и статичностью, а жестикация пронизана ритмом более нервным, чем у нашего художника. Эти черты характерны и для персонажей Пицака.

В каппадокийских фресках и в пицаковских миниатюрах имеется общее и в манере наложения некоторых оттенков одного и того же цвета, и в атрибутах, и в преобладании символических элементов. Однако помимо этих аналогий в манере изображения фресок и миниатюр мы видим и существенные различия. Они особенно отчетливы в области цвета. Отметим, что у Пицака цвет более символичен, а в каппадокийских фресках он более эмоционален, благодаря умелому вводу дополнительных цветов.

В цветовой гамме пицаковских миниатюр первое заметное различие от каппадокийских фресок — это применение золота в фоне и в ореолах. Маргинальные знаки также очерчены золотым контуром, наделяющим их особой рельефностью (особенно в поздних рукописях художника — Библия 1338 г., Евангелие 1352 г. и т.д.).

Дионисий Ареопацит указывает на золото, "как на "неразрушимое", щедрое, неисчерпаемое и чистое сияние", в качестве отражения "божественной лучезарности" (der göttliche Sonnenglanz) <sup>20</sup>). Нелишне напомнить, что в течение полувека дискутировалось значение золота в изображениях. К.Вессел, на основе изучения древних свидетельств, считает, что золото символизирует "пространство, пронизанное божьим светом" в сценах историй святых, и "золотой фон является, соответственно, изобразительным выражением теологического восприятия божественной лучезарности". По его мнению, не евангельские события представлены на той стороне (трансцендентальное понимание икон), а само "трансцендентное божественное сияние" исходит на сей мир, на историю святых <sup>21</sup>).

Согласно средневековым авторам (Фома Аквинский, армянский поэт XII в. — католикос Нерсес Шнорали), одним из главных признаков прекрасного, наслаждения "божьим миром" являются "яркие цветные предметы", "лучезарность" цветов. Яркие краски в миниатюрах Саркиса Пицака символизируют именно эту "лучезарность". Золото, излучающее свое собст-



венное сияние, на поверхности изображения образует оптическую "микросреду", в которой живут яркие цвета спектра. Каппадокийские мастера вместе с красным и зеленым (они более холодны по сравнению с пицаковскими красным и зеленым) используют белое и серое в изображении светлых частей и бликов. Наличие золота и создание новой оптической "микросферы" (помимо естественного света) в пицаковской миниатюре требует иных соотношений цветов. Здесь каждый элемент формы (орнамент, персонаж, предметный атрибут) охватывает определенную часть спектра: 1) холодные цвета или крайние части спектра — холодное синее, фиолетовое, розовое (в освещенных частях — наделенных смесью с белым до чистой белилы); 2) теплые цвета или средняя часть спектра — теплое зеленое, красное, оранжевое (со смесью желтого до желто-лимонных отблесков).

Манера систематического использования спектральных цветов в указанных нами соотношениях (контрасты теплого с теплым, холодного с холодным) мало напоминает гармонию дополнительных цветов на фресках Каппадокии<sup>22)</sup>. В ответах золота или на фоне бело-желтого пергамента мы видим оптическую гармонию спектральных красок, приближающихся к основам способности цветового восприятия человека. Согласно теории Юнга-Гельмгольца, существуют три типа цветовых ощущений рецепторов (кюбочек), отвечающих на сигналы красного, зеленого, синего (или фиолетового), а ощущения всех остальных цветов спектра (в том числе, белого) возникают при смешении этих трех рецепторных систем<sup>23)</sup>.

Особенно заслуживает внимания то, что в миниатюрах Пицака (в частности в драпировке) спектральные краски сопоставлены так, что они от периферии приближаются к центру. Саркис Пицак не стремится к гармонии дополнительных цветов, как каппадокийские художники. Поэтому у него персонажи могут носить камзолы с красным и зеленым (дополнительные цвета) или с красным и синим (не дополнительные) цветом. Мистическая идея божественного света перерастает в оптическую игру спектральных красок на золотом фоне, вызывая у зрителя ассоциации весны и воскресения.

х х х

Родство пицаковских миниатюр с каппадокийскими фре-

сками имеет глубокие корни. Мы представили лишь контуры этой проблемы. Однако всестороннее научное разрешение ее потребует дополнительных усилий и накопления скрупулезно изученных и достоверных фактов.

- 1) Памятные записи армянских рукописей XII века (составил Л. Хагикян). Ереван, 1950, с. 162 (на арм. языке).
- 2) Н. Адонц. Армения в эпоху Юстиниана, изд. второе, Ереван, 1971 (I изд. СПб., 1908), с. 357.
- 3) Там же, с. 360.
- 4) См. M. Restle, Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, Textband I, Recklinghausen 1967 (главы "Die Anfänge" и "Die frühmakedonische Fresken").
- 5) Там же (см. главу "Der Provinzialgruppe unter armenischem Einfluss").
- 6) См. G. de Jerphanion, Une nouvelle province de l'art byzantine: Les églises rupestres de Cappadoce, texte, t. 2 (première partie), Paris 1936, p. 345-346. Troisième album, 1934, pl. 198, 2. Также Restle, Ук. соч., Zweiter Tafelband III. Abb. 460.
- 7) G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistère, de la Macédoine et du Mont-Athos, deuxième édition, Paris 1960, p. 172, fig. 123 etc. Jerphanion, Ук. соч.
- 8) Restle, там же, Erster Tafelband II, Abb. 174.
- 9) Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Lief. 11, Stuttgart 1968, S. 470.
- 10) Гёреме, капелла 22, Чарикли-килисе (см. Restle, Ук. соч., Erster Tafelband II, Abb. 203).
- 11) См. Restle, там же, Zweiter Tafelband III, Abb. 366, 424, 463.
- 12) Т. А. Измайлова, L'iconographie du cycle des Fêtes d'un groupe de codex arméniens d'Asie Mineure (Revue des études arméniens, tome IV, Paris 1967, p. 125-166, fig. 27, 28, 29).



13) Millet, Recherches..., p. 396.

14) См. Jerphanion, Ук. соч., tome 2 (deuxième partie), Paris 1942, p. 145.

15) Там же, с. 445 (ком.). Также E. Mal, L'art religieux du XIIe siècle en France, Paris, 1922, p. 82.

16) O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, New York 1960, p. 660.

17) Т. А. Измайлова, L'iconographie... (Revue..., t. IV, p. 151, fig. 27, 28).

18) Restle, там же, Textband I. См. описание складок, светлых и темных частей на одеяниях в главе "Katalog der Malereien" (S. 118, 138, 109 etc.).

19) Архаическими памятниками, наиболее сильно претерпевшими влияние ранне-македонского столичного стиля, являются фрески Килишлар-килисе и Сюмбулу-килисе (см. перечисление параллелей у Restle, там же, Textband I, S. 19-22).

20) W. Schöne, Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954, S. 24 f.; Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Lief. 14, Stuttgart 1971, S. 893.

21) Reallexikon..., Lief. 14, S. 892, 880-889.

22) См. Jerph. там же, t. 1-er, 1-re partie, p. 107.

23) См. Р. Л. Грегори. Глаз и мозг, Психология зрительного восприятия, изд. "Прогресс", М., 1970, с. 136.

Астхик Геворкян  
Ереван

#### ИКОНОГРАФИЯ ИЛЛЮСТРАЦИЙ КНИГИ БЫТИЯ В АРМЯНСКИХ РУКОПИСНЫХ БИБЛИЯХ

Иллюстрирование армянских рукописных библий связано с их древнейшими списками и имеет интересную историю. Первые дошедшие до нас рукописные библии — греческие, они относятся к IV и V вв. Начала Ветхого Завета в них открываются миниатюрами с изображением сцен "Сотворения мира". Такова греческая рукопись книги Бытия, написанная в 354 г. и украшенная 48 миниатюрами<sup>1)</sup>. Имеется сведение и о другом греческом рукописном списке Коттоновой библии, которая также имеет богатый цикл иллюстраций к "Сотворению мира"<sup>2)</sup>.

В Армении рукописные списки библий, хотя и не самые ранние, также украшались миниатюрами, иконография которых до сих пор не исследовалась специалистами. Проблема эта лишь косвенно затрагивалась в трудах отдельных авторов (И. Стрижовский, В. Свирин, Б. Саркисян, М. Тер-Мовсисян, Г. Овсепян, С. Тер-Нерсисян, Манковский и др.).

Целью данной работы является представление некоторых сцен, иллюстрирующих книгу Бытия. В результате исследований нами было выявлено:

1. Иконография сцен, иллюстрирующих книгу Бытия, имела пять основных вариантов.

2. Каждый вариант имел различные первоисточники.

3. Каждый вариант получил распространение в различных центрах армянской письменности.

Самые ранние образцы иллюстрированных армянских ру-



кописных библий относятся к XIII в. В основном это рукописи, написанные и украшенные в Киликии (такова например Библия Ованнеса, брата царя Гетума <sup>3)</sup>, Ерзинкайская библия <sup>4)</sup>). В указанных библиях иллюстрирование Ветхого Завета начинается не сценами из книги Бытия, т.е. не сценами "Сотворения мира", а изображениями пророка Моисея, который представлялся в качестве автора книги Бытия. Иногда он изображался пишущим эту книгу.

В библиях, создававшихся в Армении в XIV в., появляются новые композиции, связанные с "Сотворением мира". Это, в основном, изображения Адама и Евы в раю. Интересно, что Торос Таронаци (XIV в.) помещает в начале иллюстрированной им библии и Моисея и Адама с Евой у Древа познания добра и зла <sup>5)</sup>. Аналогичную композицию мы видим и в Библии, украшенной киликийским миниатюристом Саркисом Пицаком <sup>6)</sup>, а также в миниатюре на полях васпураканского Лекционария, исполненного Захарией Ахтамарци <sup>7)</sup>. Вообще следует отметить, что этот небольшой ветхозаветный цикл находит место в ряде васпураканских рукописей XVI-XVII вв., наряду с евангельским циклом. Так в одном из украшенных Саркисом Хизанци евангелий представлены на одной миниатюре последовательно события, связанные с Адамом и Евой: их изображение в раю, грехопадение, коленопреклоненные Адам и Ева перед Древом, изгнание их из рая ангелом. Под миниатюрой Саркис Хизанци написал следующие слова: "Адам и Ева рыдают перед раем" <sup>8)</sup>.

Хотя различные художники представляли сцены одного и того же содержания, их исполнение весьма разнообразно, что продиктовано различием индивидуального подхода, согласно своеобразию мироощущения каждого из художников в отдельности.

Нам не известны более ранние, подобные вышеописанным композиции, образцы, которые могли бы служить оригиналами для наших художников. Данный цикл ветхозаветных сцен имеет, по всей вероятности, местное происхождение. Более ранние аналогии их присутствуют в рельефах ахтамарского храма (X в.). Это изображения Адама и Евы, Евы и змия у Древа познания добра и зла.

Более расширенный цикл ветхозаветных сцен, связанных

с книгой Бытия, можно видеть в росписях, украшающих внутренние стены храма Св. креста на о-ве Ахтамар. Справедливо считается, что они исполнены одновременно с рельефами, на что указывает и их стилистическое сходство.

Описывая фрески храма Св. креста на о-ве Ахтамар, С. Тер-Нерсисян замечает, что данный ветхозаветный цикл "относится к такому варианту, который до сих пор не встречается ни в одном из известных нам восточных памятников". Имея под рукой новые фотографии этих фресок, С. Тер-Нерсисян выявила сохранившиеся на барабане купола сцены, иллюстрирующие историю Адама и Евы: сотворение Адама, создание Евы из ребра Адама, Бог-отец у Древа жизни, грехопадение Адама и Евы и изгнание их из рая.

С. Тер-Нерсисян обращает наше внимание на один из древнейших вариантов иллюстрирования библейских текстов - миниатюры "Коттоновой библии", где Творец также представлен в человеческом образе, причем здесь он сам извлекает Еву из ребра Адама и он же /а не ангел/ изгоняет их из рая. Подобный вариант в армянском искусстве встречается в XIV в. Примером может служить Библия, иллюстрированная в Крыму <sup>9)</sup>, образцом для которой послужила видимо какая-то греческая библия. Указанная рукопись была написана в Сурхате в 1367-1371 гг. Имеющиеся в ней иллюстрации к книге Бытия следующие: справа сверху представлен Бог-отец, перед ним в медальонах изображены ангелы, слева, также в медальонах, цикл "Сотворения мира", в центре, в три ряда представлены сцены об Адаме и Еве. В первом ряду - Сотворение, во втором - Грехопадение, в третьем - Изгнание из рая.

С другим вариантом иллюстрирования книги Бытия мы встречаемся в армянской Библии, написанной в XIII в. в Болонье (Италия) писцом и, возможно, художником Аракелом, миниатюры которого отличаются исключительным мастерством исполнения <sup>10)</sup>. Библия эта была привезена в армянскую колонию Крыма и была закончена в скриптории прославленного писца Натера его сыном Степаносом, добавившим несколько иллюстраций к Новому Завету. В XVII в. начало Ветхого Завета, т.е. книги Бытия, по причине ее сильного обветшания, было обновлено Николаюсом Цахкараком (от первого до 193 листа). Николайос написал эти страницы заново, снабдив их



своими иллюстрациями. Следует предположить, что иллюстрации эти являются копиями с древних, имевшихся в рукописи. Это дает возможность представить какой была иконография сцен книги Бытия в той части рукописи, которая была украшена в Болоньи. Все сцены здесь помещены на одном листе. Страница по горизонтали разделена на три части. В верхнем ряду на тетраморфном престоле восседает Бог-отец, по сторонам от которого изображены ангелы. Во втором ряду представлены Адам и Ева в раю, затем их грехопадение. В третьем ряду — Изгнание из рая (причем Адама и Еву выводит из рая ангел). Подобные композиции видимо и были в этой Библии на месте новых, исполненных Николайосом. Сходная иконография иллюстраций книги Бытия встречается также в итальянских рельефах XIV в. Так в рельефе, исполненном Якопо Делла Кверча для церкви Сан-Петронио, Адам и Ева также изгоняются из рая ангелом<sup>12)</sup>. Интересны и рельефы, исполненные Лоренцо Майтано для храма в Орвьетто<sup>13)</sup>. Однако здесь, также как и в греческом искусстве, Адам и Ева изгоняются из рая Богом. Следовательно, оба иконографических извода имели одинаковое распространение как в греческих, так и в итальянских памятниках. Видимо армянские художники Крыма пользовались образцами и греческого и итальянского искусства.

Эти оба варианта представления сцен Сотворения мира приобрели силу традиции и в дальнейшем получили широкое распространение в армянском искусстве. Подобные композиции имеются в миниатюрах армянских библий Константинополя XIII в., украшавшихся Аконом Акнеци и др. По всей вероятности, образцами для них служили библии, привезенные из Крыма. Как известно, в XV в. (в 1475 г.) в Константинополь (уже — Стамбул) переселилось большое число крымских армян, которым предоставили одну из старейших армянских церквей города, посвященную св. Николаю. Позднее она получила название "Церкви кафинцев". Несомненно крымские армяне привезли с собой в Константинополь немало рукописей, а также продолжали создавать здесь и новые. Работая вместе, представители двух различных школ армянской письменности, естественно, взаимно обогащали свое искусство украшения рукописей и создали новый тип ветхозаветных иллюстраций.

Четвертый вариант иллюстрирования книги Бытия есть

в Библии 1619 г., исполненной во Львове Лазаром Бабердаци<sup>14)</sup>. Вся композиция и здесь помещена на одном листе, разделенном на четыре равные части. Подобное расположение изображений встречается в итальянском искусстве уже в XI в., например в одном из Евангелий Пармской дворцовой библиотеки. В армянском искусстве подобные типы миниатюр встречаются в XIV в.

Прежде чем говорить о миниатюрах Библии Бабердаци, несколько слов скажем об их авторе. До сих пор автором миниатюр этой Библии считался сам Лазар Бабердаци. Однако, как пишет сам Бабердаци, им исполнены лишь некоторые миниатюры: "Дал черное письмо (написать) книжнику Торосу-дпиру (писцу — А.Г.), а золотое письмо и украшения и некоторые картины я своими перстами начертал, к чему с юности имел нежную любовь и стремление... а также украсил разными красками и дал изобразить красивые картины и различные композиции, чем великолепно украсил книгу священного писания..."<sup>15)</sup> Значит, сюжетные миниатюры сделаны в основном другим художником, имя которого не упомянуто.

Ветхозаветные сцены представлены в Библии Лазара Бабердаци в следующем порядке: 1. Сотворение мира. 2. Адам и Ева в раю. 3. Грехопадение. 4. Ноев ковчег.

Библия Лазара Бабердаци скопирована, по всей вероятности, с европейского оригинала, прообразом которого считается старопечатная латинская библия, изданная в 1609 г. в Майнце. Автором ее многочисленных миниатюр был Теодор Брау<sup>16)</sup>.

По-видимому, этот вариант ветхозаветных иллюстраций не имеет ничего общего с предыдущими, истоки которых восходили к более отдаленным временам.

В дальнейшем библия Лазара Бабердаци стала оригиналом для других рукописных армянских библий. В XIII в. она копировалась в Новой Джуге. Миниатюристы Айрапет и Агамир в точности воспроизвели все сцены книги Бытия из рукописи Лазара Бабердаци<sup>17)</sup>.

По мнению Б. Саркисяна, начатая в Персии армянская Библия<sup>18)</sup> была привезена во Львов и ее миниатюры были скопированы там с рукописи Бабердаци. Однако более вероятно предположить, что рукопись Бабердаци была перевезена в Пер-



сию, так как в украшении Ново-Джугинской библии, о которой говорит Саркисян, принимали участие и ученики Айрапета, а сюжетные миниатюры исполнил художник Агамир. Вряд ли возможно, чтобы вся эта группа художников смогла переехать во Львов и там заниматься копированием миниатюр. Помимо этого Айрапет и Агамир в том же 1648 г. вместе украсили миниатюрами в Новой Джуге другую рукопись. Значит рукопись Бабердаци в XVII в. была перевезена из Львова в Новую Джугу и таким образом этот четвертый вариант ветхозаветных иллюстраций получил распространение и в Новой Джуге. Лучшим доказательством того, что библия Лазаря Бабердаци действительно была перевезена в XVII в. в Новую Джугу является тот факт, что в библиях, написанных здесь, находятся переписанные списки библейских текстов, составленные Лазарем Бабердаци, его памятные записи и его стихотворение 19).

Пятый вариант иллюстраций книги Бытия находится в библии, написанной в Эчмиадзине в 1686 г. и украшенной Марком-живописцем и Магакией Константинопольским. Оба художника были приглашены в Эчмиадзин во времена католикоса Елиазара. Они должны были иллюстрировать привезенную из Константинополя незавершенную библию 20).

Иконография книги Бытия этой библии имеет совершенно другую схему. На двух страницах помещены заключенные в рамки миниатюры, не встречавшиеся в других вариантах. Источником для данного варианта несомненно послужили гравюры первопечатной армянской библии, изданной в Амстердаме, которую видимо имели под рукой во время работы миниатюристы Маркос и Магакия.

Таким образом, как текст армянской библии, так и ее художественное оформление основывались на различных первоисточниках, которые до сих пор еще полностью не исследованы.

Мы сделали попытку представить варианты иллюстраций книги Бытия, и, в частности, истории Адама и Евы, а также их источники. Было прослежено пять вариантов. Выявление вариантов иллюстраций армянских рукописных библий и их источников поможет в исследовании времени их создания и развития самой системы их художественного убранства.

- 1) Գ. Հովսեփյան, մանրանկարչության արվեստը հայոց մեջ, Քիֆլիս, 1902, էջ 1:
- 2) Ս. Տեր-Ներսիսյան, Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975, էջ 109:
- 3) Мат., № 345, 4243.
- 4) Иерусалим, Библиотека арм. Патриархата, рук. № 1925.
- 5) Мат., № 353, л. 76.
- 6) Мат., № 2627, л. 26.
- 7) Мат., № 4870, л. II6a.
- 8) Мат., № 6420, л. 28a.
- 9) Мат., № 352, л. 16.
- 10) Мат., № 2705, л. 36.
- 11) Всеобщая история искусств, т. 3. М., 1962, илл. 43.
- 12) Там же, илл. 55 а, б.
- 13) Мат., № 351, л. 86.
- 14) В. Н. Лазарев, История византийской живописи, М., 1970. Т. 2, табл. 146-148.
- 15) Мат., № 351, л. 5986.
- 16) S. Der-Nersessian, Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art, Washington, 1963, p. 84.
- 17) Мат., рук. № 189, 201, 2725.
- 18) Мат., рук. № 189.
- 19) Мат., рук. № 189, л. 608a, 6226 и рук. № 201, л. 569a, 608a.
- 20) Мат., рук. № 349.



А. Я. Каковкин  
Ленинград

### ПЕРЕПЛЕТЫ ИЗ ЗОЛОТА И СЕРЕБРА СРЕДНЕВЕКОВЫХ АРМЯНСКИХ РУКОПИСЕЙ

В богатом и разнообразном художественном наследии мастеров золотого и серебряного дела средневековой Армении большое место занимают книжные переплеты (оклады) из благородных металлов (в подавляющем большинстве, из серебра).

Начало изучению этой отрасли художественного производства положил почти полвека назад Г. Овсепян<sup>1)</sup>. В разное время переплеты армянских рукописей публиковались Ф. Макиером, А. Курдяном, Б. Аракеляном, С. Тер-Нерсисян, Г. Тер-Гевондяном, И. Дрампян<sup>2)</sup>.

По нашим подсчетам, число опубликованных армянских окладов из драгоценных металлов достигает 80. Однако нельзя сказать, что на сегодняшний день мы имеем относительно полное представление о путях развития этой области ювелирного искусства Армении.

Цель этого сообщения — попытаться наметить основные этапы развития искусства изготовления армянских переплетов, выявить характерные особенности, отличающие их от аналогичных памятников других стран.

Большинство из сохранившихся рукописей в драгоценных окладах представляет одну из самых распространенных богослужебных книг — евангелие.

Ранние из дошедших до нас армянских переплетов<sup>3)</sup> относятся к середине XIII в. и происходят из Киликийской Армении. Это переплеты: 1254 г. (Антилиас, собр. Католи-

косата Киликии)<sup>4)</sup>; 1255 г. (Ереван, Матенадаран)<sup>5)</sup>; 50-х гг. XIII в. (Стамбул, собр. Армянского патриархата)<sup>6)</sup>.

Из хшатакаранов рукописей и надписей на окладах известно время и место выполнения этих памятников (Ромкла) и имена заказчиков (1254 г. — епископ Степанос, 50-е гг. XIII в. — католикос Константин I). Заказ памятников представителями духовной аристократии и выполнение их в мастерской резиденции католикоса почти в одно и то же время обусловили стилистическое единство переплетов (следует учитывать, что на окладе 1254 г. много позднейших добавлений), их изысканность, оригинальность оформления и техническое совершенство.

Следующий по времени переплет относится к 1334 г. (Иерусалим, собр. Армянского патриархата)<sup>7)</sup>. Он исполнен в Сисе по заказу монаха Григора. Особенности, отличающие его от предыдущих памятников: высокий рельеф, скрупулезная проработка форм, дополнение чеканки резьбой, богатый растительный орнамент — свидетельствуют о крастании черт декоративности в армянском ювелирном искусстве. Новаторство безымянного создателя этого переплета сказалось не только в приверженности к декоративности, но и в том, что в украшающих переплет сценах ("Распятие" и "Рождество Христово") он использовал элементы западной иконографии (коленопреклоненные ангелы, группа волхвов).

Традиционную линию развития армянского сереброделия — широкие, ничем не заполненные фоны, умеренное введение орнаментики, обобщенная трактовка форм, невысокий рельеф — мы видим в окладе 1347 г. мастера Григора (Эрмитаж)<sup>8)</sup>. Это первый "подписной" памятник армянского сереброделия и самый ранний по времени переплет, выполненный в Коренной Армении (в надписи на окладе упомянут монастырь Оромос близ Ани). Григор остался архаиком и в иконографии выбранных им для переплета сцен ("Распятие", "Богоматерь с младенцем Христом", евангелисты).

Мастерами декоративного плана были создатели следующих переплетов: 1459 г. (США, собр. А. Курдяна) из Вана<sup>9)</sup>, 1496 г. (Матенадаран) работы Скандара и Шахгубата из Тарона<sup>10)</sup>, 1579 г. (Иерусалим) из Хизана<sup>11)</sup>. Примечательно, что композиция "Поклонение волхвов" на окладе 1459 г. по-



строена по западному образцу, а в сцене "Распятие" на переплете 1579 г. использованы элементы западной иконографии (кормящий птенцов пеликан, коленопреклоненная Магдалина у креста).

Старая традиция чувствуется в переплете 1668 г. (Бостон, Публичная библиотека) <sup>12)</sup> мастера Тер-Ованеса Багигеца, ориентирующегося на западные образцы в трактовке "Воскресения" и "Благовещения".

Особое место среди армянских окладов занимает переплет рукописи 1374 г. из библиотеки Эчмиадзинского монастыря (№ 96). Здесь изображение прямо и наглядно свидетельствует о тесных связях искусства художественной обработки металла с миниатюрой (украшающие его оборотную сторону изображения Ованеса Воротнеца и Григора Татеваци скопированы с идентичной миниатюры рукописи, для которой был сделан переплет). Издатель памятника Г. Тер-Гевондян отнес его к началу XV в. <sup>13)</sup> Однако весь облик переплета, преобладание в нем гравировки, диспропорции фигур, их типаж и т.п. указывали на более позднее время. Правомерна датировка С. Давтян, которая считала его памятником XVII в. <sup>14)</sup>

Своеобразно развивалось искусство переплетов в азиатских и европейских колониях армянских переселенцев. Ранний пример тому — оклад рукописи Матенадарана № 7691. Выполнен он был, вероятно, в начале XV в. в Кафе (Крым) <sup>15)</sup>. По стилю и технике выполнения этот переплет вполне традиционен, архаичны и иконографические схемы "Распятия" и "Деисуса", украшающие его, но трактованы они по законам западной иконографии (один гвоздь в ногах Христа в "Распятии", Спаситель с лабарумом в "Деисусе").

Интересно развивалось искусство переплетов у армян Стамбула. Три памятника — оклады: 1648 г. <sup>16)</sup>, 1656 г. <sup>17)</sup>, 1727 г. <sup>18)</sup> (все — в собрании Иерусалимской армянской патриархии) — дают представление об этом. Первый из них явно тяготеет к старым, традиционным формам, два других, сохраняя древнюю иконографическую схему изображений, со своим высоким рельефом, богатой игрой света и тени, вставками камней являются характерными памятниками XVII-XVIII вв.

Во второй половине XVII в. главенствующую роль среди центров производства окладов играла Кесария Каппадокий-

ская <sup>19)</sup>. В настоящее время насчитывается около полутора десятков кесарийских переплетов 1650-1700-х гг. Эти памятники, исполненные армянами — выходцами из Персии, составляют цельную в художественном отношении группу — их невозможно спутать с другими переплетами. Схема убранства большинства кесарийских окладов устойчива: на лицевой стороне обычно представляли "Поклонение волхвов", на нижней — "Воскресение", на корешке — погрудные изображения избранных пророков и вкладную надпись. Выполнены памятники с большим мастерством и тонким пониманием декоративных особенностей серебра. Они очень живописны, чему в немалой степени способствует и часто применяемая мастерами эмаль. В иконографическом отношении кесарийские чеканщики ориентировались на западные образцы.

Нам известны имена нескольких мастеров, работавших в Кесарии: Шамир мехтеси Карапет, Григор Шахбар, Шамир мехтеси Аюп, Малхас и др.

Среди армянских переплетов встречаются памятники, создатели которых явно подражали изделиям мастеров других стран. Показателен в этом смысле переплет второй половины XVI в. рукописи Матенадарана № 7699 <sup>20)</sup>, в котором не только нехарактерный для армянских окладов подбор сцен и персонажей ("Благовещение" и повторенное дважды изображение Василия Великого), их трактовка, имитирующая кожаные или эмалевые накладки, но и греческие надписи с грубыми ошибками указывают на византийский образец. Есть переплеты с двуязычными надписями, одна из которых — армянская (например, рукопись Матенадарана № 7634, на переплете которой есть армянские и грузинские надписи).

Рассмотренные нами памятники убеждают в том, что они обладают особенностями, отличающими их от аналогичных произведений других стран — Византии, Грузии, Древней Руси и др. Помимо таких, чисто формальных отличий, как снабжение большинства армянских окладов надписями, из которых мы узнаем о времени и месте их изготовления, часто — именах заказчиков, членах их семей, мастерах, а иногда даже о затраченных на изготовление переплета средствах и о поводе, послужившем для их изготовления, имеются и более существенные отличия — в выборе иконографических тем и персона-



кой, технике, стиле. Кратко остановимся на их характеристике.

Подбор изображений на переплетах богослужебных книг (в частности евангелий) сложился очень рано и был довольно однообразен. При выборе композиций руководствовались в основном степенью их символичности, при подборе персонажей — значимостью в истории христианства. Так "Рождество" понималось как появление на земле Спасителя, "Поклонение волков" олицетворяло поклонение Божественной "истине", "Сретение" — явление Спасителя людям, "Распятие" воспринималось как акт искупления кровью Христа грехов человеческих, "Воскресение" — залог спасения людей, "Вознесение" — провозвестие грядущего Страшного суда, "Деисус" — моление за род людской, четыре евангелиста вместе — единство евангелий и т.п.

Повсеместно у христиан самой распространенной композицией на лицевой стороне переплетов евангелий было Распятие, армяне в этом не составляли исключения. Иное дело — обратная сторона переплета. Повсюду популярен был Деисус, армяне не были столь консервативны: они предпочитали изображения Богоматери с младенцем Христом на руках, "Вознесение", "Сретение" и др. Редки у армян изображения на переплетах патрональных заказчиков святых, обычных у других народов. Единичны также и случаи изображений на окладах святых воинов.

В то же время армяне оказались более восприимчивыми, чем их соседи, к элементам западной иконографии<sup>21</sup>. Известно, что переплетчики Византии, Грузии, Древней Руси, стран Западной Европы достигали декоративного эффекта в своих изделиях, как правило, комбинированием разных технических приемов, сочетанием разнообразных материалов (металл, кость, эмаль), орнаментацией фонов, применением драгоценных и поделочных камней. Армянские мастера (до XVI в.) художественную выразительность своих переплетов строили только на выявлении пластических и декоративных качеств серебра. С XV в. арсенал технических средств ювелиров-армян заметно расширяется, наряду с чеканкой — основным видом обработки — все большее применение находит резьба, со временем входит в обиход штамповка, с распространением

зерни и филигранный начинает широко применяться найка. В моду входит украшение окладов камнями, пастами, стеклами.

Расширение технических возможностей мастеров, интенсивное золочение, широкое употребление драгоценных и поделочных камней, эмали, черни, зерни, филигранный изменили облик армянских переплетов: они стали наряднее, красочнее, и все же "savages de luxe" — они не сделались — духовная ценность, содержащаяся в рукописи, всегда преобладала над материальной, заключенной в ее переплете.

В стилистическом отношении оклады следовали в русле развития армянского искусства в целом, переживая с ним периоды расцвета, застоя, упадка. Уровень развития такого искусства как ювелирное (хотя и относящегося к категории "Klein Kunst" в огромной степени зависит от исторических условий, переживаемых страной. Не случайно, что от XV—XVI вв. — очень неблагоприятной эпохи в истории Армении — сохранилось до наших дней только пять переплетов, а лучшие произведения XVII в. были созданы в относительно спокойной в политическом и стабильной в экономическом отношении Кесарии.

Следует считаться и с тем фактом, что большинство переплетов XVII—XVIII вв. представляет собой продукцию заурядных мастеров, которые зачастую не обладали ни особым техническим мастерством, ни развитым художественным вкусом. Создаваемые ими изделия были рассчитаны на широкое потребление. Но в массе такой продукции попадаются отдельные очень неплохие образцы, творцы которых пытались сохранить высокие достижения мастеров прошлого (например, пластины XVIII в., украшающие переплет евангелия Мугни из Матенадарана; оклад 1727 г. евангелия царицы Керан из Иерусалима и др.).

Отметим еще одну примечательную особенность армянских окладов. Повсеместно вместе с ростом спроса на книгу, с облегчением процесса ее массового производства, упрощалось, становилось беднее ее убранство. В конце концов, с годами простой переплетчик совершенно вытеснил ювелира. Книжные оклады из драгоценных материалов постепенно исчезают, их заменяют кожаные переплеты. В Армении же, в колониях армян-переселенцев, роль ювелиров в украшении книг (богослужебных во всяком случае) почти не уменьшалась до конца XVIII — начала XIX столетия.



Дальнейшие исследования армянских переплетов обогатят наши представления о серебрodelии Армении и позволят узнать яснее пути развития ее искусства в целом.

1) Г.Овсепян. Страница из истории армянского искусства и культуры. Алеппо, 1930 (на арм. яз.).

2) F. Maccler. Documents d'art arméniens. De arte illustrandi - Collections diverses. Paris, 1924; Notice d'un tétraévangile arménien de la collection Lanna (Prague). "Revue des Etudes arméniennes (REA)", t. VI, fasc. 1. Paris, 1926, p. 30-31, fig. 4.

H. Kurdian. An Armenian Silver Binding Dated 1653. "The Princeton University Library Chronicle", v. VII. April 1946, N 3, Серебряные переплеты ювелирной школы Кесарии. "Хаск", № 1, 1948, с. 51-61 (на арм. яз.); О древнеармянском серебрodelии. "Гегуни", 1950, с. 76-81 (на арм. яз.).

Б. Аракелян. Искусство украшения переплетов книг средневековой Армении. "Вестник Матенадарана", № 4, 1958, с. 183-203 (на арм. яз.).

Г. Тер-Гевондян. О серебряных переплетах Матенадарана. "Эчмиадзин", № 12, 1961, с. 49-53 (на арм. яз.); О ювелирном деле в Васпуракане в XVI-XVIII вв. "Изв. АН Арм. ССР (обществ. науки)", № 8, 1963, с. 101-108 (на арм. яз.); Образец ювелирного искусства Васпуракана. "Эчмиадзин", № 3, 1963, с. 43-49 (на арм. яз.); О переплете одной рукописи Григора Татеваци. "Историко-филологический журнал АН Арм. ССР", № 1 (28), 1965, с. 266-271 (на арм. яз.); Le maître T'uma. Un orfèvre arménien inconnu du XVII<sup>e</sup> siècle. "Revue des Etudes arméniennes. Nouvelle série. (REArm)", t. III. Paris, 1966, p. 143-146.

S. Der Nersessian. Le reliquaire de Skevra et l'orfèvrerie cilicienne aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. REArm., t. I, Paris, 1964, p. 121-143; Note sur quelques reliures du XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle. REArm., t. IV. Paris, 1967, p. 121-124.

См. также изданные С. Тер-Нерсисян каталоги армянских рукописей собрания Честер-Битти в Дублине (1958 г.), Фрирской галереи в Вашингтоне (1963 г.), галереи Уолтерса в Балтиморе (США), 1973 г.).

И. Драмбян. Группа армянских серебряных окладов XVII-XVIII веков. "Арменоведческие исследования", вып. I. Ереван, 1974, с. 130-134.

3) Мы приводим только даты переплетов (без указания времени создания рукописей, которые они украшают) и публикации памятников.

4) S. Der Nersessian, op. cit., p. 134-135, pl. X (fig. 12), pl. XI (fig. 13).

5) Г. Овсепян, ук. соч., с. 23-29, рис. 8, 9.

6) S. Der Nersessian, op. cit., p. 137-138, pl. XIV (fig. 16).

7) Г. Овсепян, ук. соч., с. 30-36, рис. 10, II.

8) Там же, с. 36-46, рис. 12, 13.

9) Armenian Manuscripts. An Exhibition Art the University of Kansas Library. December 1955, p. 10, N 13,

рис. на с. II.

10) Г. Овсепян, ук. соч., с. 43-45, рис. 14.

11) Там же, с. 45-49, рис. 15, 16.

12) S. Der Nersessian. An Armenian Gospel of the Fifteenth Century. "Reprinted from the January 1950 issue of the Boston Public Library Quarterly", p. 17, fig. 14.

13) Г. Тер-Гевондян. Об одной рукописи...

14) "История искусств народов СССР", т. III. М., 1974, с. 266.

15) А. Каковкин. Образец армянского художественного серебра XV века. "Вестник Матенадарана", № 10, 1972, с. 161-169.

16) Catalogue of Twenty-three important armenian illuminated Manuscripts. Sotheby and Co. 14th March, 1967, London, p. 31.

17) Там же, с. 45.

18) C. J. F. Dowsett. An Armenian gold Pyx (Kayseri, A.D. 1687). REArm., t. VII. Paris, 1970, p. 182-183, pl. L (fig. 5).

19) А. Курдян. Серебряные переплеты...

20) А. Каковкин. К вопросу о византийском влиянии на армянские памятники художественного серебра. Историко-филологический журнал, № 1 (60), 1973, с. 51.

21) А. Каковкин. Элементы западной иконографии в армянских памятниках художественного серебра XIII-XIV вв. "Византийский временник", т. 37, 1976, с. 212-218.



Зелюр Тараян  
Ереван

#### ОТРАЖЕНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ В АРМЯНСКОМ ОРНАМЕНТЕ

Орнамент занимает несколько обособленное положение в изобразительном искусстве. Для большинства исследователей он является искусством "малых форм", наделенным лишь функцией "украшательства", лишенным самостоятельности и информативности. Причина такого подхода к орнаменту в том, что не установлен уровень реальности орнаментального изображения.

Содержание орнамента, как правило, рассматривается в связи с теми изобразительными мотивами, которые иногда (причем, далеко не всегда) содержит орнамент. В геометрических же фигурах, лишенных сходства с каким-либо объектом, не перестают искать символическое звучание, также основанное на различных ассоциациях. При всех условиях орнамент воспринимается как упрощенная изобразительная система с высокой степенью обобщенности или случайным набором признаков какого-нибудь физического объекта <sup>1)</sup>. Эта точка зрения не учитывает чрезвычайно важного обстоятельства, которое заключается в том, что в орнаменте преобладают геометрические, а не семантические критерии.

Конечно, семантические уровни орнамента (кроме геометрического аспекта) могут содержать и другие, например, ассоциативные значения. Склонность к их восприятию в человеке развита настолько сильно, что под ее воздействием

затуманиваются "эффекты, обусловленные первичными физиологическими механизмами" <sup>2)</sup>, к которым относится также и восприятие ритма и пространства. Но встречающиеся иногда изобразительные мотивы, на которые мы очень любим опираться за их легкой читаемостью, как на семантический стержень орнаментальных композиций, являются в большинстве случаев только элементами, строящими общую систему порядка. Их многократное повторение часто воспринимается как эффект усиления семантического значения орнамента, между тем, как это — отражение глубинных, обусловленных действием первичных физиологических механизмов представлений о времени и пространстве, выражающихся в ритмической и симметрической организации орнамента.

Если мы положим в основу содержания орнамента отражение порядка, как условия существования пространственно-временных отношений, то уровень реальности орнаментальных изображений становится столь же определен, как и для любого конкретного изображения в живописи или скульптуре.

При этом и специфика орнаментальных изображений, которую составляет:

1. Отказ от перспективы и намеренное ограничение плоскими или линейными конструкциями и образами;
2. Использование групп симметрии для создания эффектов движения, связанных с временем и пространством <sup>3)</sup>, получает обоснование. Ведь не случайно же возникла подобная система отражения действительности, а возникла она именно как отражение априорного восприятия пространственно-временных отношений. Они заключаются, главным образом в том, что трехмерное пространство при взаимодействии с временным фактором преобразуется в четырехмерный мир событий, который реально учитывается во всех произведениях изобразительного искусства.

В орнаменте, как и в живописи, технической основой для реализации событийного пространства служит двумерная картинная плоскость. Но это только для графических преобразований орнамента, в то время как существуют еще и пространственные (трехмерные) орнаментальные построения. К ним относятся различные купола, многогранники, даже био-



логические и геологические формы: цветы, моллюски, раковины, кристаллы. Помимо этого, в современном искусстве делаются попытки включить в орнамент четвертое измерение — время, посредством прямого введения движущихся элементов. (Вспомним в связи с этим подвижные орнаменты В. Вазарелли).

В настоящем сообщении мы будем иметь дело, в основном, с линейным орнаментом. Мы приводим наиболее элементарные правила его построения, которые позволяют проследить отражение фактора времени, зависящего от остроты и динамичности позиции орнаментальных мотивов. Эту позицию диктует:

1. Наличие вращательной симметрии, при которой отсутствует зеркальное равенство элементов фигуры, но есть ось симметрии, вокруг которой они располагаются: (фигуры с осью симметрии производят впечатление вечно обращающихся вокруг своей оси розет); двойная спираль, триквентр, свастика и др.

2. Наличие симметрии одного или нескольких зеркальных равенств. Для фигур этого типа характерно равновесие правой и левой, а то и нижней и верхней части, статичность, мера которой колеблется от числа повторений элементов. Фигуры с четным числом однородных элементов более статичны и уравновешены, чем с нечетным. (Сравн. равнобедренный треугольник и квадрат — квадрат статичнее).

3. Помимо этого, замкнутые фигуры также более статичны, чем разомкнутые. (Сравн. треугольник и треножник, у которых одинаковое число зеркальных отражений — треножник динамичнее. То же впечатление производит крест по сравнению с квадратом). При этом прямые углы способствуют статике фигур. (Сравн. квадрат с ромбом).

На основе описанных правил мы делаем попытку определить характер армянского орнамента во временном (быстро-медленно), и в пространственном (вправо-влево, верх-вниз) континууме.

Один из излюбленных мотивов армянской орнаментики — двойная спираль-фигура, завихряющаяся, закручивающаяся в разные стороны, и этим динамичная уже сама по себе. Она известна еще с эпохи неолита по орнаменту шенгавитской керамики.

Не наделяя изображения двойных спиралей спорными се-

мантическими значениями, мы, тем не менее, можем с уверенностью сказать, что в тех случаях, когда мотив этот обрастает симметрией третьего и четвертого порядка, им пытались передать именно круговое движение. Рисунки триквентров и свастик, которые мы видим на шенгавитской керамике, не каноничны. Не заметно стремление уравновесить фигуру, напротив, ей придается ассиметричный характер, способствующий отражению движения, которое во временном аспекте может трактоваться, как вечное движение.

Тяготение к динамичным орнаментальным фигурам обнаруживает также знаменитая шенгавитская чаша с журавлями. В центре ее изображен треножник. Как разомкнутая фигура с нечетным порядком элементов, он занимает динамическую позицию в орнаментальном строе чаши. Начатое центральной фигурой движение продолжают профильные изображения журавлей, идущих по кругу, и рисунок, помещенный между ними.

Динамичному характеру орнамента внутри чаши вполне отвечает бордюр, идущий по ее верхнему краю. В одной своей части бордюр отражает винтообразное движение, в другой — односторонне заштрихованные треугольники сообщают всей композиции впечатление поступательного движения вправо. И эти виды движений (преобразований), происходящих внутри описываемого орнамента, подчеркивают его протяженность и потенциальную бесконечность, свойственные композициям бордюрного типа.

О том, что тяготение к динамичным формам характерно для системы армянской орнаментики вообще, а не для одного лишь ее периода свидетельствует средневековый и этнографический материал.

Комбинации наложенных друг на друга свастик, при которых создается впечатление ускоренного движения по кругу, известны не только по двинской средневековой керамике, но и по вышитым и тканым изделиям начала XX века (Гос. истор. музей Армении, инв. № 251, 261, 46 и др.). В керамике Ани и Двина имеется множество розеточных орнаментов с вращательной симметрией. Даже наиболее уравновешенные и статичные по своему рисунку орнаментальные построения бывают снабжены каким-нибудь ассиметричным элементом, например, спиральным завитком, который сообщает всей композиции толчок и направляет ее движение по кругу.



В сетчатой композиции из двинского керамического материала расположение треугольников, заполненных спиральным рисунком, образует систему вертящихся вправо фигур. Между тем, сетчатая композиция в геометрическом аспекте представляет плоскость, разделенную без промежутков на равные, равноценные и равноправные участки, что располагает к равновесию и статичности всех ее частей.

Ускорение получают статичные композиции также в силу применения приема плетения. Он способствует выпадению из симметричных фигур плоскостей симметрии, в результате чего возникает импульс к отражению различных видов движений. Двинская керамикаставляет нам такие примеры в вертушках третьего, четвертого, шестого порядка, образованных переплетениями орнаментальных лент.

Вообще плетенные и цепочечные орнаменты, которые имеют сложные пространственные симметрические преобразования, еще не вполне исследованные, связаны с пространством, создавая впечатление перетекания изображения в пространство, взаимодействия с ним. Элементы этих орнаментов, сталкиваясь, перекрываясь, пересекаясь, взаимно рожают друг друга, в чем находит отражение идея следственных связей.

Ту же идею следственных связей содержат фризы из "бегущих спиралей". На ахпатских бронзовых поясах и деталях деревянных поясков из Адиамана (эпоха бронзы) бордюры из спиралей производят впечатление мощных потоков движения, обращенного вправо и образующего встречные вихри, рожающие друг друга.

Особое распространение имеют в армянской орнаментике также волнистые линии и зигзаги. Им приписывают разные семантические значения, но значение, которое выделяет геометрический аспект их восприятия или их ритмическая организация — это отражение фазовых преобразований пространства. Фазовое развитие при всех условиях содержит идею начала и конца, вернее, их перехода друг в друга, а, следовательно, и бесконечности, как во времени, так и в пространстве.

Характерной чертой большинства орнаментальных построений в приводимом материале является их правосторон-

няя направленность. По поводу правой ориентации существует интересное мнение, что это качественно-окрашенный пространственно-временной монтаж.

Вот что пишет по этому поводу И. Данилова: "Человек не всегда ясно представляет себе, что находится "за горами", "за морем", зато в любое мгновение он ориентировался по большой пространственной шкале, постоянно ощущая себя между Востоком и Западом, между пространством с правой и пространством с левой стороны, которое воспринимал как полюса гибели (конца) и спасения (возрождения). Организованная человеком предметная среда была качественно окрашена по той же системе координат: правая-хорошая, левая-плохая сторона" <sup>4)</sup>. Такой же точки зрения придерживается С. Лисициан <sup>5)</sup>.

Вполне возможно, что правая ориентация в армянском орнаменте отвечает той же оптимистической возроденческой идее развития. Во всяком случае, ей соответствуют беспрерывность, текучесть форм. Мы сравнительно редко встречаем прямостоящие зеркально-симметричные фигуры, которые предполагают верхнюю и нижнюю ориентацию и равноправие правой и левой стороны, между тем, именно эти условия способствуют устойчивости фигур, их конечности, отъединенности и замкнутости в себе.

На основе приведенного материала можно сделать выводы, что в армянской орнаментике преобладают разомкнутые, ассиметричные орнаментальные мотивы, динамичные, ускоренные, изменчивые по роду движений ритмы, отражающие идеи следственных связей, развития и бесконечности. В силу разомкнутости мотивов, они хорошо связываются друг с другом, в результате чего, развитие движения орнаментальных систем — плавное, пластичное, в отличие от скачкообразного, ритмического движения, которое строится дискретными, разобченными мотивами.

В подтверждение того, что подобный характер орнамента свойственен не всем культурам, мы приводим Урартский материал.

В орнаментальных мотивах, характерных для культуры Урарту, гораздо чаще подчеркнуты вертикали, а не протяженность бордюра. На бронзовом урартском поясе все элементы



имеют четырехкратное зеркальное равенство, они замкнуты, уравновешены, устойчивы, симметричны. Кристаллографы утверждают, что бордюры этого типа имеют самую развитую и самую скучную симметрию<sup>6</sup>. Уравновешены отдельные мотивы, отдельные фигуры, отдельные элементы: кольца, ромбы. В силу замкнутости мотивов они дискретны. Связь их ритмическая (а не пластическая).

Даже в растительном орнаменте, пример которого дают нам бронзовые щиты с изображениями торжественно выступающих быков и львов, преобладают вертикали, верхняя и нижняя, но не правая и левая ориентация, в силу чего фигуры устойчивы, имея выраженное основание.

В изображениях животных особенно наглядно игнорирование правой и левой ориентации. Однонаправленное движение сохраняется только для отдельных групп зверей, которые тут же обращаются противоположной, энантиоморфной группой, зеркально отражающейся справа и слева.

Противопоставленные группы сходятся к одной точке, где всякое движение прекращается. Если это и отражение вечности, то вечности статичной, застывшей, не расположенной к развитию, вечности, в которой идея конца выражена сильнее, чем идея начала. (Психологи искусства утверждают, что существуют культуры с особой отмеченностью конца<sup>7</sup>).

Не исключено, что тот или иной характер орнамента является отражением идеологии, государственных интересов, исторических условий развития общества. Возможно на основе геометрического синтаксиса орнамента можно будет делать в дальнейшем такие далеко идущие выводы, хотя настоящее сообщение и ограничивается сопоставлением двух орнаментальных систем, одна из которых тяготеет к отражению развития, движения, перемен, другая предпочитает неизменные, статичные формы.

1) Р. Арнхейм. Искусство и визуальное восприятие, М., 1974, с. 141, 143-144.

2) С. Э. Шноль, А. А. Замятин. Возможные биохимические и биофизические основы творчества и восприятия ритмических

характеристик художественных произведений в сб. "Ритм, пространство и время в литературе и искусстве", Л., 1974, с. 292.

3) В. Я. Береснева, И. М. Яглом. Симметрия и искусство орнамента. Там же, с. 281.

4) И. Данилова. От Средних веков к Возрождению. Сложные художественной системы картины кватроченто, М., 1975, с. 64.

5) С. Лисициан. Старинные песни и театральные представления армянского народа. т. I, Е, 1958, с. 130-132.

6) А. В. Шубников, В. А. Кончик. Симметрия в науке и искусстве, М., 1972, с. 85.

7) Б. А. Успенский. "Поэтика композиции", М., 1970, с. 90.



Никогос Тагмизин  
Ереван

### АНСАМБЛЕВАЯ ТКАНЬ ПАМЯТНИКОВ АРМЯНСКОГО ДУХОВНОГО ПЕСНЕТВОРЧЕСТВА

Вопросы ансамбля испокон веков разрабатывались в строительном искусстве, в теории и практике архитектурных комплексов. Они поднимались также в связи с монументальной живописью, пластическим и декоративным искусством, возможностями которых могут быть использованы для более полного воплощения идейно-художественного замысла архитектурного ансамбля.

Но эти вопросы имеют отношение и к другим видам искусств. Недавно Д. Лихачев весьма уместно коснулся их применительно к русской средневековой литературе и ее памятникам<sup>1)</sup>. Действительно, ансамблевость ткани особенно присуща памятникам средневековых искусств и, в той или иной мере и форме, обнаруживается в видах искусства, как пространственных, так и временных. Она подчеркнута выражена, в частности, и в армянском духовном песнетворчестве — одном из старейших монодических искусств восточно-христианского мира.

За тысячелетний период развития в армянское духовное песнетворчество вводились отдельные элементы сенсуалистического мироощущения, углублялась разнохарактерность методов озвучивания словесных текстов. Старые и старейшие жанры продолжали бытовать рядом с более новыми и даже об-разовывали вместе с ними укрупненные единицы. В одно целое включались произведения различных авторов и различных

эпох, вплоть до объединения в большие циклы произведений, относящихся к периодам весьма отдаленным друг от друга. Идеологически произведения эти не выходят за рамки духовного искусства, однако между ними существуют различия как стилистического, так и идейного порядка. По-своему обнаруживаясь в том или ином памятнике, они в значительной мере обуславливают качество его выразительности и силу эстетического воздействия.

Под ансамблевостью ткани интересующих нас памятников мы понимаем гармоническое сочетание, согласованность его составных, отдельных частей, преимущественно по принципу их координации (в отличие от принципа строгой субординации).

Здесь также, как и в архитектуре, встречаются два типа ансамблевых памятников. Первый из них чаще всего создается одним автором, по единому замыслу и в одном художественном стиле. Этот тип предполагает более строгое единство, подчинение частей общему целому. Но, как правило, он либо дополняется со временем иными произведениями, либо же сам включается в состав второго типа, отличающегося большими масштабами.

Последний создается в течение ряда веков усилиями различных авторов. В этом случае целостность достигается благодаря учету главных требований первоначального замысла, основного принципа композиционного построения и ритмической организации данного промежутка времени.

Вообще говоря, эта тема — одна из очень широких и емких тем. Она впервые затрагивается в армянской музыкальной медиевистике. Вопросов связанных с ней много, поэтому в нашу задачу входит лишь дать общее представление об армянской духовной музыке и о наиболее крупных этапах ее исторического развития, вкратце охарактеризовать певческие сборники средневековой Армении и выделить их составные части, которые могут быть рассмотрены в качестве самостоятельных памятников, наконец, остановиться на одном из них и показать ансамблевый характер его ткани.

Армянская духовная музыка вокальна по характеру<sup>2)</sup> и принципиально монодична по складу<sup>3)</sup>. Она схватывает все три известные в культовой монодии способа пения: речитацию<sup>4)</sup>, псалмодию<sup>5)</sup> и гимнодию<sup>6)</sup>.



Конкретные песнопения образуют три раздела, из которых третий (раздел гимнических произведений) является самым обширным, богатым, а также стержневым в условиях армянского культового пения. Он охватывает целый ряд форм, от простых силлабических, до широко кантитенных и пышно украшенных.

Все они являются произведениями либо дидактическо-научно-педагогическими, либо же несут характер покаяния, молитвы, благодарения, славословия и ликования. В них воспеваются явления, способствовавшие "подъему христианского духа" и деяния святых<sup>7)</sup>.

Но явления эти были тесно связаны с историей Армении и армянского народа. Поэтому нет ничего удивительного в том, что в армянской духовной музыке нашли отражение и важнейшие периоды отечественной истории.<sup>8)</sup> Не менее важно и то, что эта музыка отражала также некоторые изменения в жизни и мировоззрении армянского общества.

В качестве литературной основы были использованы тексты Ветхого Завета, Нового Завета, некоторые переводы с греческого и огромное количество оригинальных стихотворений армянских поэтов-композиторов V-XV веков.

Надо сказать, что за это время в истории культуры армянского народа сменились две эпохи: эпоха раннего средневековья (до X в.) и зрелого феодализма (до XV в.).

Первую в общем отличают дух мужественной борьбы за свободу и во имя нравственного перерождения человека, отрешенность, суровый аскетизм, монашество и отшельничество. Ими проникнуты, в частности, многие замечательные песнопения-покаяния, созданные изобретателем армянских письмен Месропом Маштоцем (V в.)<sup>9)</sup>.

Вторую эпоху характеризуют национальное возрождение, восстановление государственности, подъем экономики, расцвет городов, бурное развитие городской жизни и культуры и идущие отсюда новые гуманистические веяния, новое отношение к природе, обществу и человеку, ко внутреннему миру личности. Все это лучше всего передано в напевных светлых лирических оптимистических и жизнеутверждающих воскресных и праздничных песнопениях.

Не случайно, что именно к этому времени относится кульминация развития всей армянской феодальной культуры, в том числе, и духовной музыки. В это же время достигает своего апогея и искусство хазового (незменного) письма<sup>10)</sup>, формируются свыше десяти видов певческих (ритуальных) книг.

Приведем наименования важнейших из них, и, опуская описание их своеобразной структуры и богатого содержания, сравним их в самых общих чертах с византийскими богослужебными книгами, которые знакомы научному миру.

1. Սաղմոսարան	(Салмосаран) -	Փառքար
2. Փառքար	(Жамагирк) -	Որոնար
3. Պատարագապատյոց	(Патаратаматуйц) -	Լειτουργիար
4. ճաշոց	(Чашоц) -	Պրոֆետոլոգիон
		Դպօստոլոս
5. Մշտոց	(Маштоц) -	Եւքոլոգիон
6. Յայտարար	(Айсмаварк) -	Միւնոլոգիон
7. Տոնապատյոց	(Тонапуйц) -	Կրօնական
8. Աւետարան	(Аветаран) -	Եւաղիւն
9. Շարակոց	(Шаракноц) -	Եւրմոլոգիон
		Տիւրքար
10. Գանձարան	(Гандзаран) -	Կոնդակար
11. Մանրակոց	(Манрусум) -	Փառքար
		Դպօստոլոս

Из этих книг в той или иной мере изучены Литургия<sup>14)</sup>, Часослов<sup>15)</sup>, Псалтырь<sup>16)</sup>, Гимнарий<sup>17)</sup> и Эвхологий<sup>18)</sup>. Остальные все еще ждут своего исследователя. Наше знакомство с ними носит предварительный характер. Эти книги, приводимые в единство с помощью Типикона и церковного календаря, в целом дают возможность составить общее представление об ансамблевом характере ткани, прежде всего, всей совокупности песнопений круга церковного года, а потом какого-либо отдельного его периода (Великого поста, Пятидесятницы, Страстной недели и пр.) большого, многодневного праздника, (например, Рождества, которое празднуется восемь дней); наконец отдельного дня (обыденного, воскресного, праздничного и т.д.).

Ни одна из этих книг, взятая отдельно, не содержит полного состава какой-либо службы<sup>19)</sup>. Они составлены и подразделены не только по жанрам и формам входящих в них



песнопений, но и по тому, каким образом они относятся к данной службе: постоянные или изменяемые, повседневные, воскресные или праздничные.

Тем не менее, почти все эти книги, каждая в целом, равно как и составные, вплоть до отдельных песнопений, имеют также значение самостоятельных единиц-памятников, ибо являются законченными по форме. Ниже приводится перечень наиболее важных из них.

- Отдельная песнь, ода, гимн 20)
- Канон Псалтири 21)
- Канон Гимнария 22)
- Канон Кондакариона (Гандаарана) 23)
- Циклы из трех либо семи-восьми канонов Гимнария 24)
- Протяженные ряды - последования од по восьми гласам 25)
- Большие циклы песнопений, относящиеся к определенным периодам церковного года и состоящие из названных последований по восьми гласам, а также инкорпированных в эти последования гимнических канонов и отдельных од 26)
- Различные чины или службы 27)
- Целостные сборники 28)

Из этого следует, что памятники армянского духовного песнотворчества - самые различные по охвату и величине. Нередко даже отдельные песнопения, особенно многострофные, дают повод для того, чтобы поднять вопросы об ансамблевости ткани, не говоря уже о многосоставных формах и многослойных сборниках.

Остановимся на цикле песнопений, воспеваемых во время Великого Поста. Он длится 49 дней (от недели Сыропустной до Вербного воскресения). Этот важнейший период церковного года привлекал особое внимание отцов армянской церкви еще в IV-V веках. В начале V в. Месроп Маштоц создал большое количество тропарей (кцурдов) для этого периода, творчески применяя и развивая стиль псалмов. До VI-VIII веков пение этих тропарей, как и остальных оригинальных духовных песен, было свободно. В VIII веке они были классифицированы по восьми гласам, раздроблены в рамках каждого гласа на группы из 4-5 од и канонизированы. В период Великого Поста они

пелись по всем дням седмицы, кроме воскресных дней, для которых приурочивались некоторые старейшие гимны на Воскресенье Господне.

Тропарь покаяния Маштоца является древнейшими образцами скорбно-лирических песнопений в армянском (да и вообще в восточно-христианском) музыкально-поэтическом искусстве. Они полны глубокого душевного трепета, многозначительных вздохов, стонаний, горьких слез и трогательных рыданий.

"Отец многомилостивый! - восклицает поэт-композитор - Исповедываюсь перед Тобой, как блудный сын: отпусти мне грехи мои и помилуй... Изнемогаю под множеством грехов моих - Боже мира, помоги мне! Обуревают меня ветер беззаконий моего - Царь мира, помоги мне! Брошенный в море грехов, пошусь по его безднам - кормчий добрый, спаси меня" 29.

С чувством глубокого патриотизма Маштоц говорит от имени всей паствы, всего народа, и ясно намекает на бедственное положение своей страны, находившейся под чужеземным игом. Перефразируя известную библейскую песнь о Трех отроках в печи, певших посреди пламени, он восклицает: "Совершивший чудеса в печи! Сотвори и в нас, Человеколюбец, милость Твою" 30).

Чувство патриотизма - неизменно присутствующий второй план идейного содержания тропарей покаяния. Что же касается выражения различных настроений, призванных оттенить основную эмоциональную сферу песнопений, то это осуществляется посредством сочетания словесных текстов с разнообразными гласами древнеармянской монодии и исполнительской нюансировки 31). В целом же, совокупность 200 тропарей покаяния изображает лирико-драматическую сцену кающейся паствы. Фигурально выражаясь, ее можно сравнить с огромной, мрачной стеной плача. "Стена" эта не менялась свыше пяти веков, перваястройка в ее структуру появилась в начале эпохи зрелого феодализма.

Армяне издавна чтят память Сорока Севастийских мучеников и со временем отмечали ее все с большей торжественностью, (особенно в самой Севастии). Праздник приходился на четвертую субботу Великого Поста. В XI веке в Севастии Сисианосу-вардапету было поручено сочинить похвальное слово по поводу этого праздника. Он создал также целый канон на Сорок Севастийских мучеников 32).



Гениальный поэт-композитор XII века Нерсес Шнорали, изучив один канон, сочиненного Сисианосом, две из них заменил своими произведениями, в которых проявилось гораздо более тонкое умение соразмерять свой стиль со стилем старинных маштоцовских песен. Шнорали сочинил также пять канонов — по одному на каждое воскресенье Великого Поста, в которых посредством торжественного художественного пересказа мастерски воплощаются образы различных библейских притч и рассказов. Он создал канон в память военачальника Теодора. От этого канона сохранилась лишь одна ода, исполняемая в первую субботу Поста. Шнорали сочинил также оду в память патриарха Кирилла Иерусалимского, исполняемую во вторую субботу Поста <sup>33)</sup>. Все эти песнопения существенно смягчают скорбно-лирические переживания, связанные с тропарями покаяния <sup>34)</sup>.

В XIII в. выдающийся ученый, поэт и композитор Ованес Ерэнкаци создает канон в память основоположника армянской церкви Григория Просветителя, исполняемый в пятую субботу Поста <sup>35)</sup>. Таким образом, период Великого Поста обогащается также одним из значительных национальных праздников, отмечаемых армянской церковью.

Все эти субботние и воскресные песнопения, внесенные в состав старинных тропарей покаяния, носят ясно выраженный праздничный характер. В их словесных текстах обыгрываются обороты, например: "Ныне празднуем память храбрых и победоносных мучеников... Ныне сонмы ангелов ликуют... В сей день радостно ликует церковь... О, вы, все горы! Ликуйте в сей день"... и т.д. <sup>36)</sup> А музыка и соответствующая исполнительская нюансировка дополняют картину.

Праздничные песнопения, включенные в состав Тропарей покаяния, как бы выполняют "роль окон... откуда льется свет и где видны небо и солнце" <sup>37)</sup>.

Вдобавок ко всему, в период зрелого феодализма заново переинтонируется и целый ряд самих маштоцовских песнопений — старинных тропарей покаяния. Это показало тщательное рассмотрение их музыкального компонента <sup>38)</sup>.

Так именно создается ансамблевая ткань большого цикла, состоящего примерно из 250 песнопений.

1) Д. Дикачев, Поэтика древнерусской литературы, Л., 1971 (2-ое издание), с. 139, 151, 154.

2) Это, конечно, не меняет сути целого ряда орнаментированных виртуозных пассажей и других мелодических оборотов вокально-инструментального (светского) происхождения в протяжно-импровизационных произведениях. Ср. Х.С. Кушнерев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, с. 208, 214.

3) При всей распространенности древней практики хорового сопровождения, солисту посредством одинарных, а иногда и двойных органных пунктов.

4) Простую и торжественную, с ее подчиненностью литературному тексту, как в плане ритма, так и интонации.

5) Антифонную, респонсорную и сольную, тесно связанную с литературным предложением, в основном, по линии ритма.

6) В общем развивавшую принципы более свободной от текста, гибкой, выразительной песенности.

7) Шаракан, Богослужебные каноны и песни Армянской восточной церкви, перевел с древнеармянского языка Н.Эмин, М., 2 изд., 1914 (см. Предисловие к II изданию К. Костаняца, с. X).

8) Борьба против язычества, агрессий Ирана, персидского огнепоклонства, арабской деспотии и магометанства, а также против ассимиляторской политики Византии.

9) См. Н. Тагмизян, Месроп Маштоц и армянская духовная песня, "Вестник Матенадарана", Ереван, 1964, № 7, с. 161-208 (на арм. яз.).

10) N. Tahmizian. Les anciens manuscrits musicaux arméniens et les questions relatives à leur déchiffrement, "Revue des Etudes Arméniennes", N.S., t. VII, Paris, 1970, p. 278-279.

II) Необходимо отметить, однако, что "Чашоц" содержит чтения не только пророческие и апостольские, но и евангельские.

12) Собственно Шаракноц — это Гимнарий.

13) Здесь имеется в виду второй, начавшийся в IX в. период развития греческих кондаков, киноников и т.п. пес-



нопений, хотя и в этом случае сравнение Гандзарана с Кондакармоном носит несколько условный характер.

14) О. Гатырджян, Священные служебники армян. Вена, 1897, (на арм. яз.).

15) В. Ацун, История армянского молитвенника, Венеция, 1965 (на арм. яз.).

16) М. Чамчанц, Толкование псалмов, Венеция, 1823 (т. I, на арм. яз.).

17) Г. Аветикян, Толкование шараканов, Венеция, 1814 (на арм. яз.). С. Амадуни, Старые и новые апокрифические шараканы, Вагаршапат, 1911 (на арм. яз.). F. Nève. Les hymnes funèbres de l'Eglise arménienne (traduites sur le texte arménien du Charagan), Louvain, 1855. F. Nève. De l'invocation du Saint Esprit dans la Liturgie arménienne (hymnes traduites et commentées), Louvain, 1862. Laudes et Hymn: ad SS. Mariae Virginis honorem ex armenorum Brexiario excerpta Mechitaristicae Congregationes opera latinitate donata, Venetiis, 1877. N. Ter-Mikaelian. Das Armenische Hymnarium, Leipzig, 1905.

Шаракан, Богослужебные каноны и песни армянской восточной церкви (перевод с древнеарм. яз. Н. Эмина), I изд., М., 1878; 2 изд., М., 1914.

18) Fr. Conybeare, Rituale Armenorum, Oxford, 1905.

19) Даже Типикон, вообще отличающийся наибольшей полнотой, не может рассматриваться здесь, ибо он содержит только указания на порядок молитвословий и песнопений годового круга, но не самое их изложение.

20) Типичными образцами такого рода памятников являются гимны святым (Игнатию Богослову, Иоанну Златоусту, Николаю Чудотворцу, Василию Великому, Григорию Богослову, Ефрему Сирину и др.), песни на освящение мира, на облачение в священные одежды, на каждение при святом жертвоприношении и т.п.

21) В Армении еще в начале У в. Псалтырь была разделена на восемь частей, которые назывались канонами. Каждому канону соответствовал один глас армянской монодии. Каноны состояли из семи т.н. "копула", последняя из которых считалась "головной" и исполнялась с большим чувством. К канонам

нам Псалтыри присовокуплялись библейские гимны и другие молитвословия. См. N. Tahmisjan, Monodische Denkmäler Alt-Armenians. — "Beiträge zur Musikwissenschaft", 1970, № 1, p. 35.

22) Каноны Гимнарии бывают полные и неполные. Полный канон Гимнарии состоит из восьми од, посвященных данному церковному празднику.

23) Каноны Гандзарана также бывают полные и неполные. Полный нормативный канон состоит из четырех единиц, посвященных одному и тому же празднику. Они называются: гандз, таг, мегеди, ордорак.

24) Циклы из трех канонов относятся к трехдневным праздникам Преображения и Успения Богоматери. Циклы же из семи и восьми канонов относятся к семи — и восьмидневным праздникам Богоявления, Пятидесятницы и Воздвижения Креста.

25) Таковые посвящены, к примеру, всем Мученикам, всем Усопшим, Воскресению Господню.

26) Таковыми являются циклы песнопений, относящиеся, например, к периодам Великого Поста и Пятидесятницы.

27) Они изложены в различных ритуальных книгах. В Часослове (службы Вечерни, Повечерия, Полунощницы, Утрени, самих Часов и Обедни), в Экхологии (чины Крещения, Брака, Погребения, Пострижения и пр.), в Литургиарии (различные литургии).

28) Еще К. Костанянц писал о песнопениях, заключенных в одном из самых больших по объему сборников Гимнарии, — что песнопения, взятые в целом, "представляют как бы один общий гимн", посвященный христианской "идее торжества истины, добра и красоты". См. Шаракан, Богослужебные каноны и песни Армянской восточной церкви, ук. соч., с. X.

29) Там же, с. 69, 72, 73.

30) Там же, с. 78.

31) Месроп Маштоц и армянская духовная песня, ук. статья, с. 199-204.

32) В армянском Гимнарии не значится имя Сисианоса (как, впрочем, и ряда других авторов различных песнопений), поэтому в вопросе об авторстве, в частности, канона на Сорок севастийских мучеников в арменоведческой литературе прошлого не было полной ясности. Тонкое замечание Г. Авети-



кина о том, что автор канона явно пользовался вышеупомянутым похвальным словом, дошедшим до нас с указанием имени Сисианюса, так и не нашло должного отклика (ср. Г. Аветикян, Толкование шараканов, ук. соч., с. 181). Тогда Слово это не было широко доступным — с ним можно было ознакомиться лишь по редким рукописным источникам. Позже его опубликовали венецианские ученые-мхитаристы (см. "Соперк", т. XII, Венеция, 1854, с. 5-58, на древнеарм. яз.). Сравнение двух произведений (обсуждаемого канона и упоминавшегося похвального Слова) показывает, что они сочинены одним и тем же автором.

33) Н. Тагмизян, Нерсес Шнорали композитор и музыкант, Ереван, 1973, с. 113-128 (на арм. яз.).

34) Нотный Шаракноц (Гимнарий на древнеарм. яз. и знаками новоармянской нотации), Вагаршапат, 1875, с. 206, 207, 227, 228, 263, 288, 297, 322, 340.

35) Шаракан, Богослужебные каноны и песни армянской восточной церкви, ук. соч., с. 116.

36) Там же, с. 83, 84, 104, 105, 106, 107, 116, 120, 124, 125.

37) Ср. Нотный Шаракноц, ук. соч., с. 194-373.

38) Месроп Маштоц и армянская духовная песня, ук. статья, с. 195-197.

## ЧАСТЬ II

### АРХИТЕКТУРА



Г. Е. Арешян  
Ереван

ВОПРОСЫ ТИПОЛОГИИ НАСЕЛЕННЫХ ПУНКТОВ АРМЕНИИ  
ПОЗДНЕГО БРОНЗОВОГО И РАННЕГО ЖЕЛЕЗНОГО ВЕКОВ

Архитектурные остатки являются важнейшим источником реконструкции социально-экономических отношений древних обществ. Об усилении роли структурно-функциональной интерпретации остатков поселений в археологии ярко свидетельствует появление специальной "поселенческой археологии", как особого подраздела этой науки <sup>1)</sup>.

Уже на первом этапе развития советской археологии, во второй половине 20-х - первой половине 30-х гг., археологи, по-существу, начали изучать древние поселения как социологический феномен. В те годы были проведены определенные исследования древнейших, т. н. циклопических крепостей на территории Закавказья. При этом описывалась как топография, так и их структура. Однако, отсутствие объективных археологических критериев датировки в то время не позволило определить абсолютную и относительную хронологию этих памятников и выделенные классификационные типы "циклопических" крепостей были выстроены в прямой эволюционный ряд <sup>2)</sup>, что в целом не подтвердилось последующими работами. К тому же работы тех лет были ориентированы на установление связи между урартскими клинообразными надписями и циклопическими крепостями и, самое главное, на выявление памятников собственно урартской культуры.

Лишь в дальнейшем достаточно достоверно было опреде-



лено время существования большинства циклопических крепостей второй половиной II – началом I тысячелетия до н.э., т.е. бронзовым и ранним железным веком<sup>3)</sup>. Вместе с тем эпоха, представленная циклопическими крепостями в социально-формационном аспекте была соотнесена с периодом разложения первобытно-общинного строя. Именно так определяется поздний бронзовый и ранний железный век в последнем академическом издании "Истории армянского народа"<sup>4)</sup>.

Таком подход сохранялся до тех пор, пока на основании анализа урартских завоевательных надписей не начала выявляться картина раннего урбанизованного общества на территории современной Советской Армении в эпоху, предшествующую ванской экспансии<sup>5)</sup>. Этот анализ оказался осуществимым благодаря тому, что урартские надписи систематически применяют различные термины для определения населенных пунктов, которые захватывали урартские цари во враждебных странах, в том числе, и к северу от реки Аракс. Надписи упоминают две основные категории неурартских населенных пунктов, выражавшихся идеографически URU и E.GAL.

В урартской графике всякое поселение обозначалось идеографически URU, что соответствовало фонетическому *patare*, т.е. просто "город"<sup>6)</sup>. Этим общим термином обозначались любые населенные пункты, где пребывало постоянное население, начиная с тех небольших поселений, которые во время своих походов десятками захватывали урартские цари, включая "города царские" /URU LUGAL-si или URU LUGAL-nu-si/, являвшиеся столицами враждебных правителей, кончая самой столицей Ванской империи – городом Тушпой (URU Тушпа URU/. Различия внутри этой категории определяются местом конкретного поселения в системе социальной организации более обширного политического целого. Так рядовые поселения ("города") противопоставляются поселениям ("городам") царским.

Принципиально иным социально-экономическим типом населенных пунктов выступают в урартских текстах E.GAL. -и. Они противопоставляются URU, фигурируя в одних текстах с последними и никогда не соответствуя им количественно. Что же можно почерпнуть из урартских надписей о доурартских

эгалях, которых завоевывали и разрушали ванские цари? Следует помнить о необходимости разделения социокультурного содержания терминов, относящихся к населенным пунктам урартской империи, и тождественных им наименований, прилагавшихся урартами к завоеванным населенным пунктам, скажем, на территории Восточной Армении. Тексты, относящиеся с одной стороны к ванским, а с другой – к дованским эгалам необходимо анализировать отдельно.

Количественные соотношения между дованскими E.GAL. и URU выявляются преимущественно в надписях Аргишти I и Сардури II. Во время похода на федерацию Дияухи (ассир. Дайаэни, арм. Тайк), от которой Аргишти I отторгнул страны Диди, Ашналаши, Када и страну города Шахилу, по данным летописи этого царя, были захвачены столица – царский город Зуа, 105 E.GAL. и 453 URU<sup>7)</sup>. Летопись Сардури II в следующих выражениях повествует о походе на страну Игани (или же Ияни – район совр. озера Чалдир): "Выступил (в поход) Сардури. Сардури говорит: 35 E.GAL. MES /и/ 200 URU MES в один день я захватил<sup>8)</sup>; 0 походе, в бассейн озера Севан Сардури II сообщает: "...20 E.GAL. MES укрепленных в бою я завоевал, 120 URU MES в один день я захватил"<sup>9)</sup>. В надписи все того же Сардури II, обнаруженной на крайнем северо-западе современного Ирана, рассказывается о завоевании страны Пулуади: "Выступил (в поход) Сардури сын Аргишти. Сардури говорит: завоевал я 21 E.GAL. MES. 45 /?/ /или: 44?/ URU MES за один день я захватил. Город Либлиуни, царский город укрепленный в бою я завоевал"<sup>10)</sup>. Таковы данные о соотношении числа E.GAL. и URU к северу и северо-востоку от Биайны – первоначального ядра урартской империи. Близкая картина вырисовывается и при рассмотрении свидетельств о завоевании областей, лежавших к юго-западу и юго-востоку. По данным летописи Сардури II, в стране Бабилу были захвачены 3 E.GAL. -я, и 23 URU<sup>11)</sup>, а надпись из Изоглу рассказывает о завоевании 14 E.GAL. и 30 /?/ URU в стране царя Хиларуада, владельца города Мелитеа<sup>12)</sup>.

Таким образом в приведенных текстах число URU так относится к E.GAL. как 2,1:1; 4,3:1; 5,1:1 /?/; 5,7:1; 6:1; 7,7:1. Эти цифровые данные представляются весьма до-



стоверными, поскольку завоеывая новые территории урартские цари фактически или юридически захватывали или подчиняли себе практически все населенные пункты. Соотношения очевидно показывают, что уровень дифференциации населенных пунктов в разных областях был различен. Наиболее дифференцирована страна Бабилу, расположенная непосредственно в сфере влияния месопотамской городской цивилизации /I E.GAL. на 7,7 URU /, а наименее — Пулуади, находившаяся в гористой окраине (I E.GAL. на 2,1 URU/. Весьма высок уровень дифференциации в бассейне озера Севан /I на 6/.

Урартские надписи сохранили и другую информацию о предванских эгалах. К сожалению, в урартоведческой литературе E.GAL, вне зависимости от того, идет ли речь об урартских архитектурных сооружениях или о комплексах построек — населенных пунктах, созданных неурартами задолго до ванского завоевания, переводится как "дворец", "крепость", "цитадель", т.е. терминами совершенно различного социологического содержания. Эти термины употребляются по отношению как к урартским, так и неурартским сооружениям. Однако урартские надписи сохранили и другую достоверную информацию о предванских эгалах. В ряде текстов стереотипным образом сообщается, что многие эгали были a-gu-nu-ni (или же a-ju-nu-ne/, т.е. "укрепленные". В той же летописи Сардури II, к примеру, говорится: XXII E.GAL. <sup>MES</sup> agununi — "22 E.GAL. <sup>MES</sup> укрепленные" были захвачены в стране Уеликухи <sup>13</sup>), на берегу озера Севан. Из этого следует, что некоторые неурартские эгали, помимо обычных крепостных и других сооружений имели дополнительные, вероятно, внешние укрепления, в противном случае прилагательное "укрепленный" превращается в бессмыслицу.

Таким образом, на основании анализа урартских завоевательных надписей, можно прийти к выводу, что на территории Восточной Армении, к северу от реки Аракс в преурартское время существовала выраженная социокультурная дифференциация населенных пунктов. Наряду с многочисленными "уру" — "патаре" — поселениями вообще, существовали в гораздо меньшем количестве "эгали", определяемые как специфическая форма населенных пунктов с монументальными крепостными и (что существенно) другими архитектурными соору-

жениями. Помимо "уру" и "эгали" быть может существовали и некоторые другие наименования типов населенных пунктов, о которых пока что мы не можем почерпнуть достаточной информации из урартских текстов. Состояние подобной дифференциации очевидно не имеет ничего общего с эпохой первобытно-общинного строя, пусть даже эпохи его разложения.

Каковы же архитектурно-археологические свидетельства относительно типологии населенных пунктов позднего бронзового и раннего железного веков к северу от реки Аракс? На основании позднейших исследований памятников удалось установить, что "циклопические крепости", обследованные в начале 1930-х годов на склонах горы Арагац экспедицией Б.Б.Пиотровского, А.А.Аджана, Л.Т.Гюзальяна и Е.А.Байбуртяна, а также в бассейне озера Севан экспедицией Б.Б.Пиотровского, Л.Т.Гюзальяна, С.Г.Бархударяна, если и возникли не одновременно, то существовали синхронно в конце II — начале I тысячелетий до н.э. Уже в отчетах этих экспедиций приведены две типологические шкалы, составленные на основании выделения в одном случае населенных пунктов трех, а в другом — четырех типов. При этом Б.Б.Пиотровский и Л.Т.Гюзальян сделали два ценных наблюдения: 1) наиболее архаичные по внешнему виду "циклопические крепости" (типичным примером которых является крепость Адиаман I — ныне Гарнаовит) своей архитектурной структурой уже выявляют картину сильного имущественного расслоения среди их обитателей и 2) "циклопические крепости", относящиеся согласно первой классификации ко второй группе, а в последующей классификации к третьей (типичный памятник Кирх-Дагирман — ныне Хнаберд), имеют уже характер городских поселений <sup>14</sup>). Однако, как отмечено выше, эти утверждения, справедливые сами по себе, к сожалению, не основывались на достоверной хронологии и были забыты.

Нами были специально обследованы восточное поселение — крепость Гарнаовит (Адиаман I) и городище Хнаберд. При этом удалось достоверно установить, что оба населенных пункта существовали одновременно в пределах второй половины II — первых двух столетий I тысячелетия до н.э. Учитывая большую разницу архитектурных форм, можно предположить, что в границах указанного периода Гарнаовит I был соору-



жен ранее Хнаберда. Однако, существуя синхронно, они являлись населенными пунктами двух различных типов и для превращения Гарнаовита I в населенный пункт типа Хнаберда потребовалось бы его коренная перестройка, чего не произошло.

Значительные данные для исследования дифференциации и типологии населенных пунктов позднего бронзового и раннего железного веков на территории Восточной Армении были получены во время наблюдений автора на склонах горы Арагац и в бассейне озера Севан, а также совместной маршрутной археологической экспедицией Института искусств АН Арм. ССР, Проблемной лаборатории арменоведческих исследований Ереванского университета и Института археологии и этнографии АН Арм. ССР, работавшей в 1975-76 гг. по программе подготовки Свода памятников истории и культуры народов СССР. Опишем кратко некоторые разнотипные характерные памятники, обследованные во время этих работ, с привлечением материалов Мохраблурской археологической экспедиции Ереванского университета. Все рассматриваемые поселения расположены в одном небольшом регионе — на территории гавара (области) Арагацотн древней Армении, бесспорно единого в историко-культурном отношении, что исключает проявление региональной специфики разных памятников. Все они представляют единый отрезок истории культуры, охватывающий последние два столетия II и первые два века I тысячелетия до н.э. Рассмотрение начнем с небольших поселений, переходя к крупным, и, наконец, закончим специфическими архитектурными комплексами.

**Мохраблур.** Памятник находится в 4-х км к югу от Эчмиадзина, на левом берегу древнего русла р. Касах и расположен на озерно-аллювиальных отложениях Араратской равнины — т.е. в зоне древнеземледельческих поселений. В специальной литературе он достаточно широко известен как крупное поселение т.н. куро-аракской культуры III тысячелетия до н.э. (упоминается в публикациях также под названием Эчмиадзинской Кюль-тапы). При проведении систематических раскопок во всех раскопах засвидетельствована следующая стратиграфическая картина: верхний горизонт "куро-аракской"

культуры (III строительный горизонт) перекрыт маломощным слоем раннего железного века (горизонт II в), а последний, в свою очередь, перекрывается внушительной стерильной прослойкой, отделяющей его от эллинистического слоя. Толщина слоя раннего железного века колеблется от 0,05 м до 0,20 м. В нем обнаружены исключительно характерные фрагменты чернолощенных плоских мисок, кувшинов, украшенных рядом накопленных каннелюр, узкогорлой маслосбойки с одной горизонтальной ленточной ручкой и сливом, датирующихся началом I тысячелетия до н.э. Следы архитектуры представлены ничтожными фрагментами стен глинобитных домов обломками сырцевых кирпичей, выявляемых ввиду маломощности слоя лишь в отдельных местах. Площадь поселения раннего железного века, занимавшего вершину tella "куро-аракской" культуры, по-видимому, не превышала 1,0 га. Поселение было лишено каких-либо укреплений. Здесь отсутствуют следы светской или культовой монументальной архитектуры и, более того, нет остатков долговременных каменных сооружений. Нет оснований предполагать наличие на Мохраблуре каких-либо построек раннего железного века кроме небольших глинобитных жилых домов.

Следует полагать, что Мохраблур начала I тысячелетия до н.э. являлся поселением небольшой земледельческой общины без существенной внутренней социально-экономической дифференциации. Поселение просуществовало совсем недолго — не более нескольких десятилетий. Нет сомнений в том, что в конце II — начале I тысячелетия до н.э. в Араратской долине в ее предгорьях существовал ряд поселений типа Мохраблур, однако их археологическое выявление затруднено незначительностью культурных остатков.

**Газанюц.** Памятник находится в 3-х км к северу от сел. Сагмосаван Аштаракского района, в предгорной зоне. Остатки поселения-крепости занимают оконечность почти плоского мыса, постепенно переходящего на севере в возвышенное плато. Восточная граница мыса образована глубоким обрывом каньона р. Касах, а западная сторона и южная оконечность — оврагом горного потока Чалган. Во многих местах мыс совершенно недоступен снизу из-за отвесных базальтовых скал, образующих его края.



В Газаноце остатки раннего железного века расположены над слоями "куро-аракской" культуры. Длина территории, занятой поселением-крепостью, составляет около 100-110 м. В северной, наиболее широкой части мыса ширина поселения достигает 70 м. В этом месте мыс пересечен крепостной стеной, от которой сохранилось лишь основание. Эта внешняя стена сложена из крупных базальтовых камней, на которых отсутствуют следы какой-либо обработки. Толщина стены образована одним и, на некоторых участках, двумя рядами камней без промежуточной забутовки. Вторая крепостная стена на северном участке проходит параллельно первой, метрах в 25 ближе к оконечности мыса, и также пересекает его, однако не завершаясь у обрывов, а окружая всю оконечность мыса по периметру. Внутренняя крепостная стена образует в плане несколько фортификационных уступов. В западном углу этой оборонительной линии, над потоком Чалган, была построена крупная башня или контрфорс, от которого в настоящее время сохранилась оплывшая возвышенность. Наружная и внутренняя поверхности внутренней крепостной стены образованы кладками крупных базальтовых блоков, толщиной в один ряд камней. Промежуток между наружным и внутренним рядами заполнен забутовкой из мелкого булыжника. Внешняя сторона блоков обоих рядов кладки подвергнута вторичной обработке - грубой оббивке. Вполне вероятно, что внешняя крепостная стена, пересекающая мыс, связана с многочисленной группой керамики III тысячелетия до н.э., представленной в подъемном материале. Вторая группа подъемного материала относится к концу II - началу I тысячелетия до н.э. В это время была возведена внутренняя крепостная стена. Однако, до проведения раскопок, исключить синхронность внешней и внутренней крепостных стен нельзя, так как они могли быть построены разной строительной техникой приблизительно в одно и то же время - в раннем железном веке.

Пространство, окруженное внутренней крепостной стеной, было плотно застроено жилыми домами. На дневной поверхности проступает прямоугольная планировка помещений, большая часть которых, по-видимому, относится к раннему железному веку. Некоторые дома были многокомнатными. Следы монументальной архитектуры отсутствуют.

В Газаноце обнаружены также незначительные следы обитания античного и средневекового времени.

Таким образом, Газаноц в раннем железном веке представлял собой небольшое поселение-крепость, площадью около 1 га с долговременной каменной жилой архитектурой и достаточно мощной оборонительной системой, включавшей как естественные препятствия, так и крепостные стены, башню и т.д. Поселение могло существовать достаточно длительное время в конце II - начале I тысячелетий до н.э.

Оргов. Памятник находится у юго-западной окраины селения Оргов Аштаракского района, у верхней границы предгорной зоны. В нескольких километрах выше по склону горы Арагац начинается высокогорное альпийское плато. Южные склоны Арагаца в этом районе опускаются крутыми уступами к Араратской долине. На орговском уступе возвышается скалистый лавовый конус, сложенный андезитом-базальтовыми лавами. Западный склон конуса переходит в ложбину, за которой возвышается массив Арагаца, остальные склоны круты и обрывисты. Их высота - ок. 50 м, тогда как наиболее крутой, восточный склон достигает 70 м.

Неоднократно проведенные в 1975-76 гг. обследования показали, что основная часть культурных остатков в Оргове относится к концу II - первым векам I тысячелетия до н.э., но времени, когда здесь возникло поселение. Небольшое количество фрагментов античной и средневековой керамики, собранной на территории памятника, не удалось увязать с какими-либо архитектурными остатками.

Крепость раннего железного века занимала вершину лавового конуса, а синхронное ей неукрепленное поселение располагалось вокруг - на северном и южном склонах холма и у его подножия. Общая площадь поселения-крепости не превышает 4 га. Скальная вершина конуса была искусственно сглажена и обнесена двумя рядами крепостных стен. В целом, крепостные стены имеют спиральную планировку. Так внешняя стена дальше всего отстоит от внутренней на северном участке фортификационной линии. Затем она, огибая к востоку, югу и западу весь холм по его периметру, постепенно сближается с внутренней стеной и смыкается с ней в северо-западном



углу оборонительного пояса на расстоянии ок. 30 м от своего начала. На самом уязвимом, западном участке, где вершина холма полого опускается в балку, внутренняя стена усилена мощным контрфорсом-башней, фронтальная длина которой — 14 м.

Толщина внутренней крепостной стены достигает 3,5 м. Ее наружная и внутренняя поверхности образованы кладкой крупных базальтовых блоков, в один ряд камней. Промежуток между наружным и внутренним рядами заполнен забутовкой из мелкого булыжника. На многих отрезках внутренней крепостной стены промежуточная забутовка отсутствует. Вместо нее уложен ряд колотых крупных блоков. На этих участках толщина стены образована тремя рядами камней. Внешняя крепостная стена местами сложена в толщину двумя, сцепленными друг с другом рядами блоков.

Культурный слой в крепости сильно разрушен, однако, можно предположить, что и в древности здесь отсутствовали значительные сооружения духовной и светской архитектуры.

На северном склоне холма, ближе к подножию сохранился спуск в подземный ход, вырубленный в скалах, который обеспечивал защитников крепости водой во время осады. Ход ведет в сторону выхода родников.

Дома поселения раннего железного века расположены на небольших террасах, образованных подпорными стенами-крепидами, или в других, удобных для строительства местах. Поселение характеризуется агломеративной, в целом бессистемной застройкой со значительным расстоянием между отдельными домами. Помещения прямоугольные в плане. Стены некоторых из них сложены из крупных плит.

Орговское поселение-крепость бесспорно свидетельствует о высоком уровне развития военного искусства. Она относится к тем крепостям, которые, как отмечено Б.Б.Пиотровским и Л.Т.Гюзальяном, в своей структуре отражают картину сильного имущественного расслоения среди их жителей.

Если поселения-крепости Газаноц и Оргов, различающиеся между собой по размерам, уровню развития и т.п., все же относятся к одному типу поселений, то отдельные огромные городища того же времени бесспорно являлись населенными пунктами иного типа.

Назрван. Памятник находится в 2-х км к северу от селения Назрван Аштаракского района, у юго-восточных склонов горы Арагац, в средней полосе предгорной зоны. Он занимает край возвышенного плато на левом берегу р. Шахверд, постепенно понижающегося по направлению к Араратской долине. Местоположение памятника легкодоступно, и только с запада и северо-запада оно ограничено глубоким неприступным каньоном.

В 1924 г. памятник посетил Т.Тораманян, который оставил его краткое описание под названием крепости Гявур-кала<sup>15)</sup>. Обследования, проведенные в 1975-76 гг., показали, что все городище вместе с цитаделью относится к одной исторической эпохе — раннему железному веку. Лишь в южной части сохранились остатки средневекового поселка, который отчасти занимал и цитадель. Границы этого поселка четко очерчиваются, что позволяет легко выделить группу средневековых остатков на территории городища.

На всей площади памятника собрано значительное количество керамики. Здесь представлены фрагменты чернолощеных сосудов, украшенных рядом наклонных каннелир, черные кухонные горшки с семячковым орнаментом, обломки характерных мисок и чаш. Все они датируются концом II — первыми двумя столетиями I тысячелетия до н.э. Однако, учитывая размеры памятника, не исключено, что дальнейшие исследования позволят отнести время возникновения древнейшего поселения на этом месте к предшествующей эпохе — XIII-XII вв. до н.э.

Городище раннего железного века занимает площадь около 40 гектаров. В его средней части, над обрывом, возвышалась цитадель, укрепленная несколькими оборонительными линиями. Наиболее мощной была внутренняя крепостная стена, замыкавшая в себе пространство площадью ок. 1,5 га. До сих пор на отдельных участках эта стена возвышается на 3-3,5 м. В плане она образует четырехугольник. Над обрывом она имела относительно небольшую толщину и сохранилась лишь местами. С трех других сторон ее толщина составляет около 3,0 м. Стена возведена двумя рядами кладки базальтовых блоков с забутовкой промежуточного пространства мелкими камнями на глиняном растворе. Поражают размеры отдельных камней, образовавших внешнюю поверхность стены. Их вес до-



стигает 8-10 т. С трех сторон, обращенных к городищу, стена усилена 10-ю башнями прямоугольного плана. Кроме того, для прикрытия одного из входов, фортификационная линия образывала в плане уступ. Башни выступают за линию крепостной стены на 3-5 м, а их фронтальная длина достигает 17 м.

Застройка внутреннего пространства цитадели Названа разительно отличается, скажем, от застройки территории, окруженной крепостной стеной, в Газаноце. Несмотря на то, что до проведения раскопок наши наблюдения имеют предварительный и гипотетический характер, все же по отдельным участкам выступающих на поверхности стен и их оплывшим контурам, можно составить общее представление о принципах застройки. Основным принципом распределения внутреннего пространства цитадели была периметрическая застройка. Большая часть зданий примыкает к крепостной стене. В центральной части цитадели сохранились лишь остатки немногих построек, по-видимому, окруженных значительным свободным пространством.

Северо-восточный угол цитадели — ее наиболее возвышенная часть, занята одним монументальным зданием. Приблизительные размеры этой постройки: 25 x 21 м, т.е. площадь ок. 450 кв.м. Его массивные наружные стены толщиной 1,8-2,2 м сложены из крупных базальтовых блоков. Внутри эта постройка была разделена на ряд отделений. Не исключено, что это крупное архитектурное сооружение входило составной частью в более крупный, может быть дворцовый комплекс, поскольку чуть ниже, ближе к центру цитадели, сохранились остатки другой крупной постройки.

Раскинувшееся за стенами цитадели обширное городище отличается от многих других памятников рядом существенных черт. Несколько его кварталов были окружены внешней крепостной стеной. Остатки многих построек сохранились и за пределами этих стен. На территории городища прослеживаются следы нескольких площадей, являвшихся организующими центрами прилегающих кварталов. От одной из площадей радиально отходят пять улиц. Ширина одной из них, ведущей к северу, достигает 6 м. Перпендикулярно к ней, по обе стороны, выстроены ряды жилых домов. Между этими рядами сохранилось незастроенное пространство. Таким образом, значительная

часть древнего города была застроена по геометрически правильному плану.

Все описанные памятники в древности представляли собой населенные пункты с различным числом постоянных жителей, занимавшихся производительным трудом. Архитектурный облик памятников имел полифункциональный характер, соответствовавший всем сторонам образа жизни обитателей. Однако в конце II — начале I тысячелетий до н.э. появляются и такие архитектурные комплексы, которые имели специфические функции, скажем, исключительно военную.

Саакаберд. Памятник находится в 3-х км к западу от сел. Уджан и на несколько большем расстоянии к востоку от сел. Кош Аштаракского района. Между Кошем и Уджаном от массива Арагаца в южном направлении отделяется высокий отрог. Эта гряда, постепенно понижаясь с севера на юг, разделяет памятники раннего железного века Шамирама, Коша и Авана на западе от синхронных им поселений-крепостей Ванк-хараба и городища Моткан-берд на востоке. У ее южной оконечности расположено поселение Каранки-берд той же эпохи. Очевидно, что при условии какой-либо формы объединения этих населенных пунктов, стратегическое значение данной гряды должно было стать очень значительным.

Отрог, имевший столь важное коммуникационное значение, опускается уступами в сторону Арагатской долины. Форт-крепость Саакаберд занимает оконечность высокого уступа. Длина форта — ок. 60 м, ширина — ок. 25 м. Укрепление образовано прямоугольной в плане крепостной стеной. Стена сохранилась с северной и отчасти восточной и западной сторон. В северо-западном углу имеются остатки прямоугольного уступа, выполнявшего роль контрфорса. С северной, наиболее доступной стороны, укрепление защищено стеной исключительной толщины (ок. 4 м). Стена возведена двумя рядами кладок базальтовых блоков с забутовкой мелким камнем посередине.

Внутри форта отсутствует культурный слой, нет и следов каких-либо каменных построек. За пределами крепостных стен никаких следов существования построек и культурного слоя также не обнаружено. Несмотря на ограниченность подъемного материала (всего три-четыре черепка), собранные фрагменты, также как и особенности архитектурных форм



и строительной техники, позволяют датировать форт последней третью II — первой четвертью I тысячелетий до н.э. Очевидно он выполнял исключительно роль военного опорного и сторожевого пункта.

Рассмотренные памятники очевидно представляют архитектурные комплексы четырех различных типов, бытовавших примерно одновременно. Соответственно должны были различаться в историческом прошлом и их социальные функции. Особенно бросаются в глаза различия между памятниками типа Оргова и Назрваном.

В Оргове небольшая крепость на вершине несла преимущественно функцию по защите всего поселка от внешних нападений. Крепостные укрепления максимально используют условия местности и явно чувствуется принцип экономии сил и средств, использовавшихся при их сооружении. В ней, однако, по-видимому проживала и привилегированная в имущественном отношении общественная верхушка поселения. Поселение застроено домами различной величины, что, по-видимому, свидетельствует о разном составе населявших их семей, как и о различиях в их имущественном положении. В целом, поселение застраивалось агломеративно, скученно вокруг крепости и было лишено внешних укреплений.

В Назрване площадь городища примерно в десять раз превосходит площадь Орговского поселения-крепости. Площадь одной лишь цитадели Назрвана равна площади многих отдельно взятых поселений-крепостей. В архитектуре крепостных сооружений цитадели, легко доступной с трех сторон, главная оборонительная функция была возложена на искусственные фортификационные сооружения. Внутренняя крепостная стена, возведенная из огромных камней, с ее массивными башнями является выраженным олицетворением идей монументализма. Внутри цитадели отсутствовали обычные жилые дома, и она была застроена монументальными постройками. Наконец, жилые кварталы за пределами цитадели были обнесены внешней крепостной стеной, а сама жилая застройка на больших площадях организована в соответствии с целостной, геометрически правильной планировкой.

Дальнейшие исследования, прежде всего с помощью раскопок, внесут много корректив, но и сегодня нетрудно усмо-

треть в Назрване древний город с большинством характеризующих его архитектурно-структурных форм. Отсюда само собой напрашивается отождествление памятников типа Назрвана с "эгалями", а памятников типа Газаноца и Оргова — с "уру". В свою очередь, сам термин "эгал" отождествляется с городом, а "уру", — с поселением дотородского типа. Такая идентификация не должна шокировать урартоведов, поскольку, как мы видели выше, само понятие города неразрывно связывается с такими объектами как цитадель и дворец.

Вышеприведенные соотношения "эгалей" и "уру" могут рассматриваться как своеобразный коэффициент урбанизации той или иной территории.

Рассмотренная типология населенных пунктов позволит ставить вопрос о соответствии того или иного типа поселения определенному формационному уровню общественного развития.

Полифункциональные поселения первичной структуры лишены специализированных архитектурных сооружений. Их дома, большего или меньшего размера, служили жильем, являлись средством осуществления производства и потребления материальной жизни и идеологии. Генетически этот тип поселений восходит к поселкам верхнего палеолита, а населявшие их коллективы — к родовой общине.

С развитием производящего хозяйства выделяются населенные пункты вторичной структуры. Эти поселения, помимо жилого массива, уже обладают специализированными сооружениями для выполнения той или иной общественной функции. В одних экологических и культурно-исторических условиях поселение могло располагать, скажем, ирригационными сооружениями, в других — фортификационными и т.д.

Объединение функционально специализированных общественных сооружений в одном населенном пункте может быть рассмотрено как признак поселения третичной структуры. Такое поселение, обладая необходимыми значительными размерами, по-существу уже являлось городом. В культурно-историческом исследовании часто удается закономерно связать те или иные специфические общественные сооружения с деятельностью определенных социальных групп.

Наконец, вместе с интеграцией различных общественных



сооружений в ранних городах, появляются населенные пункты четвертого типа. Это уже тип архитектурных комплексов, дифференцированных по одной какой-либо особой функции, выделенных из других поселений. К таковым относятся специализированные военные сооружения, лишенные постоянного производящего населения, комплексы, несшие преимущественно идеологическую функцию (храмовые центры), и т.д.

Наличие населенных пунктов всех типов на территории Восточной Армении в конце II — начале I тысячелетий до н.э. позволяет надеяться на то, что, помимо специализированных военных сооружений, со временем будут открыты и храмовые центры того времени. Впрочем, наличие такого крупнейшего храмового центра как Мусасир, который существовал на юго-востоке Армянского нагорья, по крайней мере уже в IX веке до н.э., также подтверждает это предположение.

Пока же ограничимся констатацией того факта, что подобная дифференция населенных пунктов и существование городской культуры позволяют охарактеризовать социум конца II — первой четверти I тысячелетий до н.э. на территории Армении как сложившееся классовое общество.

<sup>1</sup> См. В.М.Массон. Экономика и социальный строй древних обществ. (В свете данных археологии). Л., 1976, с. 125-128.

<sup>2</sup> См. А.А.Аджан, Л.Т.Гюзальян, Б.Б.Пиотровский. Циклопические крепости Закавказья. Сообщения ГАИМК, 1932, № 1-2, с. 61-64; Б.Б.Пиотровский, Л.Т.Гюзальян. Крепости Армении доурартского и урартского времени. "Проблемы истории материальной культуры", 1933, № 5-6, с. 51-59.

<sup>3</sup> Вопрос о датировке некоторых из этих памятников доурартским временем был уже поставлен в цитированной статье Б.Б.Пиотровского и Л.Т.Гюзальяна (см. предыдущую сноску), однако определенная группа "циклопических" крепостей была отнесена к позднему бронзовому веку Б.Б.Пиотровским значительно позднее. См. Б.Б.Пиотровский. Археология Закавказья. Л., 1949, с. 57, 65. Многие отдельные крепости датированы А.А.Мартirosяном. См. А.А.Мартirosян. Армения в

эпоху бронзы и раннего железа. Ереван, 1964.

<sup>4</sup> См. История армянского народа. т. I, Ереван, 1971 (на арм. яз.), с. 203-229. В частности на с. 221 сказано: "...Армения в конце II тысячелетия не являлась рабовладельческой страной, там все еще продолжалось существование первобытного родоплеменного строя". И далее (с. 221-223): "Одна из урартских надписей конца III в. до н.э. сообщает, что царь Руса I одним походом подчинил и изгнал царя "страны Великухи", захватил и покорил 23 страны, расположенные вокруг озера, вместе с их царями. Понятно, что вышеупомянутые "цари" являлись просто племенными предводителями, их "страны" — племенными территориями, а "города" — большими или малыми поселениями родовых общин". Насколько картина первобытно-общинного, догородского общества на территории Армении (и, в частности, Восточной Армении) в конце II — начале I тысячелетий до н.э. соответствует действительности — будет очевидно из приводимых ниже фактов.

<sup>5</sup> См. Г.Е.Аресян. О раннем этапе освоения железа в Армении и на Южном Кавказе. "Историко-филологический журнал" АН Арм.ССР, 1974, № 2, с. 192-212. К сожалению, в этой статье на с. 209 (строки 6-7 сверху) допущена опечатка. При цитировании строки 17 текста УКН № 155 F напечатано: "URU IUGAL<sup>MES</sup>", что следует исправить и читать: "XXII E.GAL<sup>MES</sup>". Там же ошибочно напечатано: "a-gu-ni (или же a-ju-ne)", т.е. дважды пропущен слог nu. В действительности следует читать: "a-gu-nu-ni (или же a-ju-nu-ne)".

<sup>6</sup> Прекрасными аргументами в пользу этого утверждения служат данные многих языков древней Западной Азии. Не останавливаясь на разборе этих данных, сошлемся на И.М.Дьяконова, который пишет: "...до середины I тыс. до н.э. в Передней Азии не было терминологического различия "города" и "деревни". ...Этот именно термин -ālu — эквивалент шум. uru, угар. qrt, др.евр. <sup>6</sup>tr, хетт. harriras — был в Передней Азии эпохи ранней древности единственным обозначением любого постоянного населенного пункта, состоящего из более чем одного жилища, — от крупнейшего города до нескольких пастушьих хижин. См. И.М.Дьяконов.



Проблемы вавилонского города II тыс. до н.э. (По материалам Ура). В сборнике "Древний Восток. Города и торговля". Ереван, 1973, с. 32-33.

Это однако не означает, что древние переднеазиатские языки вообще не фиксируют различий между разнотипными населенными пунктами. Различия явственно засвидетельствованы специфическими эпитетами, прилагаемыми в конкретных случаях к *ur* или *ālu*.

<sup>7</sup> См. Г.А.Меликишвили. Урартские клинообразные надписи. М., 1960. Его же. Урартские клинообразные надписи. П. (Открытия и публикации 1954-1970 гг.), "Вестник древней истории", 1971; №№ 3-4, и (далее УИИ), № 128, В 13-7.

<sup>8</sup> См. УИИ, № 155, F 8-9.

<sup>9</sup> См. УИИ, № 155, F 24-25.

<sup>10</sup> См. УИИ, № 417, 4-8.

<sup>11</sup> См. УИИ, № 155, A 7-8.

<sup>12</sup> См. УИИ, № 158, 15.

<sup>13</sup> См. УИИ, № 155, F 17.

<sup>14</sup> См. Б.Б.Пиотровский, Л.Т.Гюзальян. Ук.соч., с.58-59.

<sup>15</sup> См. Т.Тораманян. Материалы по истории армянской архитектуры (на арм.яз.). Т.1, Ереван, 1942, с. 30-31.

М.М.Асратян  
Ереван

#### РЕНЕСАНСОВЫЕ ЗАЛЬНЫЕ ЦЕРКВИ АРМЕНИИ С ВЫСТУПАЮЩЕЙ НАРУЖУ АБСИДОЙ

Зальные церкви Армении с выступающей абсидой до сих пор не являлись предметом специального исследования. До недавнего времени были известны лишь два-три памятника этого типа, поэтому считалось, что выступающая абсида не характерна для армянских зальных церквей. В научной литературе были представлены лишь церкви Джарджарис, Парби и Джрвежа. Описывая абсиду Джрвежского памятника, Н.М.Токаровский отмечает, что выступающая абсида в однонефной церкви является редким явлением в армянской архитектуре <sup>1</sup>). Однако исследования последних лет выявлен ряд памятников раннего средневековья этого типа (Лусакерт, Батикян, Веришен, Воскеваз, Ванстан, Байбурд), что позволяет пересмотреть эту точку зрения.

Древнейшим сооружением этого типа в Армении является раскопанный еще в XIX в. А.А.Ивановским памятник Цолакерта (Ташбурун) <sup>2</sup>), известный в литературе как урартский храм <sup>3</sup>). Это крупное здание с полукруглой снаружи абсидой построено из базальтовых камней чистой тески. Между тем абсида выложена из мелких камней грубо околотого базальта, что дает основание считать ее поздней пристройкой <sup>4</sup>). М.В.Никольский, участвовавший вместе с А.А.Ивановским в раскопках Цолакертского комплекса, считает, что он христианского происхождения и полагает, что эти "...христианские сооружения были выстроены на месте более древних построек и из мате-



риала этих последних..." 5). Следовательно, дошедшая до нас композиция Цолакерта была создана после принятия Арменией христианства. Учитывая ее более архаичные формы. В сравнении с однотипными армянскими зальными церквями IY-Y вв., можно предположить, что реконструкция Цолакертского сооружения в церковь произошла в начале IY в.

Церковь Рипсиме села Веришен Горисского района среди однотипных памятников размерами (длина 27,3 м) уступает лишь Цолакерту. Основательно реконструированная в XUI в. церковь, однако, сохранила свою первоначальную композицию: вытянутая зальная часть на востоке завершается полукруглой снаружи абсидой. В кладке стен использованы фрагменты декора древнего сооружения, характерные для армянской архитектуры IY-Y вв. В южной стене сохранился также обрамленный кронштейнами первоначальный вход. Такое решение портала входа встречается в другом древнейшем памятнике Сюника — расположенной недалеко от Веришена Цицернаванкской трехнефной базилике, построенной в IY в. и реконструированной в Y в.

Однонефная церковь Лусакерта 6) имеет два строительных периода. От первого периода (IY в.) по всему периметру сохранились стены из грубо околотого базальта, высотой в 1,5 м. Памятник имел деревянное перекрытие, а абсида снаружи была полукруглой. В Y в. церковь получила сводчатое перекрытие, верхние части стен были надстроены из чистотесанного камня, а абсида снаружи стала семигранной. Поставленная после реконструкции перемычка входа имеет декоративное оформление, аналогичное рельефам перемычек входов Касахской (IY-Y вв.) и Ереванской (Y в.) трехнефных базилик. Это позволяет определить периоды строительства и реконструкции Лусакертского памятника. Однако в этой церкви, помимо формы абсиды, важна, в первую очередь, строительная техника. В искусствоведческой литературе считается, что в раннесредневековой Армении культовые сооружения строились исключительно камнями чистой тески. Между тем, как Лусакертская однонефная церковь, так и малые крестовокупольные церкви Цривиза (Y в., реконструкция UI и XUI вв.) и Бюраканского Артавазика (UI в.) позволяют утверждать, что в

IY-UI вв. в Армении культовые здания, наряду с камнями чистой тески, сооружались также из необработанного и грубо околотого камня.

Однонефная церковь села Батикян невелика размерами. Построенная из крупного чистотесанного туфа церковь имеет снаружи полукруглую, внутри подковообразную в плане абсиду. На импостах арки абсиды, а также на южном фасаде вырезаны геометрические орнаменты, характерные для армянского искусства раннего средневековья. Перекрытие церкви разрушено. Однако то обстоятельство, что продольные стены поднимаются значительно выше пяти арки абсиды, показывает, что церковь имела деревянное перекрытие.

Памятники Цолакерта, Веришена, Лусакерта, Батикяна опровергают точку зрения специалистов, считавших, что однонефные церкви с полукруглой снаружи абсидой неизвестны армянскому зодчеству 7).

Джарджарисская церковь построена из туфа чистой тески. Она наполовину разрушена. Сохранились лишь северная и восточная стены. Подковообразная в плане абсида снаружи пятигранна. Примечательно, что алтарь не имеет окна и вместо него на стене вырезан равноконечный крест, вписанный в окружность. На основании сохранившихся архаичных импостов, карниза с модульонами, характерных раннесредневековому искусству Армении орнаментов, а также особенностей объемно-пространственной композиции, Джарджарисская церковь датируется IY-Y вв. 8)

На севере Арташатского района, у местности Ванстан находятся руины церкви с пятигранной снаружи абсидой. Сохранились нижние части стен, построенные из базальта чистой тески. Вытянутый объем здания поднимается на ступенчатом стилобате. Пилястры подпрудной арки показывают, что перекрытие было сводчатым. Декоративные элементы не сохранились. Наличие ступенчатого стилобата, форма абсиды, пропорции и общая композиция позволяют датировать этот неизвестный в научной литературе памятник не позднее Y в.

Небольшая однонефная церковь Шохатаванка 9) в IY в. была основательно реконструирована, сохранив, однако, первоначальную плановую композицию. Абсида снаружи пятигранна. На северном импосте арки абсиды находится характерный



для памятников Армении раннего средневековья орнамент — вписанный в окружность крест.

Самым примечательным памятником рассматриваемого типа является церковь Циранавор села Парби. Памятник имел несколько реконструкций. Однако он сохранил как объемно-пространственную композицию, так и декоративное оформление. Сохранилась также арка абсиды, что позволяет определить первоначальную высоту сооружения. Церковь Циранавор построена из базальтовых камней чистой тески. Вытянутая зальная часть (внутренние размеры 4,15х8,75 м) завершается снаружи пятигранной абсидой. Двери расположены на западной и южной стенах. Их проемы перекрыты П-образными каменными перемычками. Широкие окна есть во всех стенах, кроме северной. На верхней части западного фасада расположены характерные для зодчества Армении IY—VI вв. спаренные окна. На капителях арки абсиды вырезаны равноконечные кресты, вписанные в круг и окруженные стилизованными пальмами. Верхняя полочка капители украшена геометрическим орнаментом (прямоугольник, разделенный на восемь треугольников), который встречается в армянских памятниках только V в. — в Ереванской базилике, Цицернаванке (в части, реконструированной в V в.), Текорской купольной базилике (478–490 гг.) и в усыпальнице Григориса в Амарасе (489 г.).

Церковь Циранавор в VI в. была реконструирована, деревянное перекрытие было заменено каменным сводом, в зальной части были прибавлены пристенные пилоны с подпружными арками<sup>10</sup>). Свод и арки имеют стрельчатую форму, которая хотя и редко, но использовалась в раннесредневековой архитектуре Армении (Цицернаванк, Джарджарис, Багаранский храм, Аванский кафедральный собор). Следующая реконструкция произошла в X в., когда снаружи, по всему периметру были построены вторые стены, превратившие церковь в крепость<sup>11</sup>).

Недалеко от Воскеваза, у циклопической крепости на острове Ахтамар находятся остатки церкви, называемой "Бадали жам". Она построена из базальта чистой тески. Зальная часть (6,7 х 9,45 м) завершается внутри подковообразной, а снаружи пятигранной абсидой. Памятник поднимается на ступенчатом стилобате. Стены относительно тонкие (0,9 м) и

соответствуют деревянному перекрытию. Однако не позже V в., к продольным стенам были пристроены пилоны для подпруги арки сводчатого перекрытия. Орнаментированные детали реконструированной части характерны для памятников Армении V в. Вероятная датировка церкви — рубеж V в.

Раскопками Н.М. Токарского в 1958–62 гг. в селе Джрвез была открыта зальная церковь с пятигранной снаружи абсидой<sup>12</sup>). Памятник поднимается на ступенчатом стилобате. Сохранилась угловая часть карниза с сухариками. На ступеньках стилобата впоследствии был воздвигнут надгробный памятник, характерный для армянского искусства V в.

В Хосровском заповеднике, у села Байбурд, недавно исследована церковь этого типа, сохранившая полностью свою первоначальную объемно-пространственную композицию. Церковь построена из базальта чистой тески. Швы горизонтальных рядов кладки имеют фаски, что характерно для строительного искусства Армении IY—XII вв. Зальная часть (3,95х8,25 м) завершается на востоке полукруглой в плане абсидой, которая снаружи пятигранна. На перемычке, расположенной на южном фасаде двери, и на замковом камне подковообразной арки абсиды вырезаны равноконечные кресты. Однако примечательным в декоре церкви являются капители арки абсиды — их рисунок (стилизованные пальметты) повторяет рельефы капителей пилястр наружной галереи Текорского храма (V в.). Вероятная датировка Байбурдской церкви — II половина V в.

В 1976 г. раскопками были открыты еще две зальные церкви с пятигранной снаружи абсидой — к востоку от храма Рипсима в Эчмиадзине и рядом с крестовокупольной церковью VI в. в Пемзашене.

Выступающая абсида характерна для зальных церквей Армении только раннего средневековья. Однонефные церкви строились вплоть до XX в. Однако у всех этих армянских памятников абсида вписана в прямоугольный контур здания. В раннесредневековой сирийской архитектуре тоже часто встречаются зальные церкви с выступающей абсидой. Но, в отличие от аналогичных армянских памятников, абсиды сирийских церквей снаружи полукруглые.

Несомненно, со временем в Армении будут выявлены новые однонефные церкви с выступающей абсидой. Однако приве-



денных примеров достаточно для вывода о том, что зальные церкви с выступающей абсидой характерны для армянского зодчества уже с IY в.

- 1) Н.М.Токарский, Джрвеж, П, Вохджаберд, Археологические раскопки в Армении, № II, Ереван, 1964, с. 28.
- 2) А.А.Ивановский, По Закавказью, МАК, вып. VI, М., 1911, с. 41-43.
- 3) К.Л.Оганесян, Архитектура Урарту, Всеобщая история архитектуры, т. I, М., 1970, с. 266.
- 4) А.Саинян, Архитектура Касахской базилики, Ереван, 1955, с. 192 (на арм. яз.).
- 5) М.В.Никольский, Клинописные надписи Закавказья, МАК, вып. V, М., 1896, с. 21.
- 6) М.Асратян, Два архитектурных памятника Лусакерта, "Вестник общественных наук", Ереван, 1972, № 2 (на арм.яз.).
- 7) A.Khatchatrian, L'Architecture arménienne de IV<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle, Paris, 1971, p. 42.
- 8) Очерк истории армянской архитектуры, Ереван, 1964, с. 98 (на арм. яз.).
- 9) С.Х.Мнацаканян, Сюникская школа армянской архитектуры, Ереван, 1960, с. 138 (на арм. яз.).
- 10) Т.Тораманян, Материалы по истории армянской архитектуры, т. 2, Ереван, 1948, с. 227 (на арм. яз.).
- 11) Там же.
- 12) Н.М.Токарский, ук. соч., с. 26.

А.Х.Тораманян

#### ЗАМЕТКИ ОБ АРХИТЕКТУРЕ ХРАМА В АВАНЕ

Выбор нами храма в Аване обусловлен не тем, что он является самым ранним крестовокупольным храмом Армении, оказавшим огромное влияние на весь ход развития ее архитектуры, а тем, что его архитектурно-планировочное решение, а также происхождение отдельных форм еще не полностью раскрыты в специальной литературе. Несомненно, их разбор позволит яснее представить памятник в его первоначальном виде, что, в конечном счете, даст возможность глубже проникнуть в вопросы генезиса форм памятника и его связи с аналогичными, но более поздними памятниками христианской Армении.

Прежде чем изложить собственные материалы по данному вопросу, необходимо привести вкратце все, что известно об этом храме во-первых, для того, чтобы обратить внимание читателей на степень изученности памятника; во-вторых, чтобы в совокупности с нашими наблюдениями и суждениями представить всю сложность этого уникального сооружения древнеармянской архитектуры.

Основоположник научного исследования древнеармянского зодчества Торос Тораманян, изучавший этот памятник, считает его пятикупольным. В качестве документального подтверждения он указывает на остатки двух рядов кладки барабана юго-западной комнаты, хорошо запечатленных на фотоснимке известного исследователя древнеармянского искусства Гарегина Овсепяна<sup>1)</sup>. По мнению Т.Тораманяна, храм построен в VI в. католикосом Иоанном — представителем армянской церк-



ви, противопоставлявшей себя араратскому католикосату <sup>2)</sup>. Р.Я.Агабабян считает храм в Аване однокупольным: сохранившиеся части круглых приделов имели купола под скатной кровлей" <sup>3)</sup>. Он иллюстрирует это проектом реконструкции храма. Вместе с тем в этой же реконструкции изображен купол с восьмигранным барабаном на квадратном основании с trompe-l'oeil переходом, крыша — восьмискатная: по два широких ската для восточного и западного фасадов в связи с наличием фронтонов, длина которых равна длине фасадов, и по два ската для северного и южного фасадов в связи с двумя небольшими фронтонами, длина которых равна стороне основания барабана <sup>4)</sup>. Однокупольность Авана признает Н.М.Токарский <sup>5)</sup>.

С мнением этих исследователей согласна и А.Б.Еремян <sup>6)</sup>. Она указывает на то, что круглые угловые комнаты имели полусферическое покрытие <sup>7)</sup>, что здесь своеобразно решена конструкция покрытия трехчетвертных переходов, как и весь переход к куполу. Последний осуществлен при помощи ступенчатых арок и парусов между ними, чем и обусловлена цилиндрическая форма его барабана <sup>8)</sup>. Наличие над западным входом пояса дает А.Б.Еремян основание полагать, что перекрытие храма "было несколько иным (? — А.Т.), чем в остальных сооружениях этого типа" <sup>9)</sup>. А.Б.Еремян не принимает внутреннего решения купола, предложенного в реконструкции Р.Я.Агабабяна, в котором переход к круглому куполу, как утверждает автор, осуществлялся при помощи трех рядов конических парусов, которые и образовали восьмиугольный барабан. По мнению А.Б.Еремян, эти части не соответствуют сохранившимся частям памятника <sup>10)</sup>. Она считает, что центральная часть храма была перекрыта куполом на цилиндрическом барабане <sup>11)</sup>.

Н.М.Токарский, выясняя тип верха храма, сомневается, был ли он крестообразным, как в соседней церкви Арамус и других постройках. Однако сохранившийся в средней части западного фасада горизонтальный карниз дает основание полагать, что в случае крестообразного верха фасады могли завершаться фронтонами, а не щипцами. Если же карниз шел по всему контуру здания, то тогда храм должен был иметь общую четырехскатную кровлю, из которой вырастал купол <sup>12)</sup>. Согласно А.Л.Якобсону, купол Авана опирался на восьмигранный

барабан <sup>13)</sup>. Он пишет: "Возможно, что это горизонтальный карниз западного фасада — остатки нижней части фронтонов ветвей креста" <sup>14)</sup>. О том, что храм имел восьмигранный барабан, на котором покоился купол, пишет Г.Н.Чубинашвили <sup>15)</sup>. В противоположность этому, О.Х.Халпахчян указывает, что над цилиндрическим барабаном храма покоился купол <sup>16)</sup>. Не возражая против парусно-арочной системы перехода к куполу центральной части храма, И.Стриговский, С.Х.Мнацаканян, Б.Н.Аракелян считают, что над верхом перехода шел кольцевой карниз-импост — мотив, встречающийся только там, где наличный элемент либо чисто парусного (Аруч, Талин), парусно-trompe-l'oeil (Звартноц) или парусно-арочного переходов (Аван), либо там, где в углах второго ряда малых trompe-l'oeil имелись небольшие сферические закругления (Таргманчац, Рипсиме) <sup>17)</sup>. Относительно конструктивного значения трехчетвертных переходов О.Х.Халпахчян отмечает, что возникновение их "предиктовано как эстетическими соображениями, так и необходимостью распределить усилия от купола на большое число опор, которые для большей прочности органически слиты с массивом стен" <sup>18)</sup>.

О происхождении композиционной формы Авана исследователи также имеют различные суждения. Так, Г.Н.Чубинашвили, рассматривая памятники типа Джвари, указывает, что храм Рипсиме (равно, как и Аван — А.Т.) возник из тетраконов <sup>19)</sup>. Ранее И.Стриговский утверждал, что в создании композиции Авана-Рипсиме тип Мастары сыграл огромную роль <sup>20)</sup>. Согласно Г.Н.Чубинашвили, этот тип — не что иное, как отпрыск типа Джвари <sup>21)</sup>. В другой работе он считает, что Мастара, Артик, Арич возникли "из переработки темы Авана и Арамуса" <sup>22)</sup>. А.Б.Еремян отмечает, что Аванский храм как по плану, так и по своему наружному виду значительно отличается от остальных памятников этого типа <sup>23)</sup>, а А.Л.Якобсон в преобладании горизонтальных фасадов видит отзвуки базилики <sup>24)</sup>. По его мнению, "разработанность интерьера здания показывает, что церковь в Аване — отнюдь не первый опыт осуществления подобной центрической композиции в Армении. Прямые предшественники Аванской церкви были созданы, надо полагать, еще в VI в." <sup>25)</sup>.

Оценка Аванского храма различными исследователями та-



кова. Торос Тораманян, указывая на близость пятикупольных церквей в Ани (Св. Апостолов) и Византии, отмечает, что Византии можно было бы присудить первенство, если бы не знали еще более ранней пятикупольной церкви в Аване<sup>26)</sup>. Р.Я. Агабабян считает этот храм "памятником стилистической (и конструктивно) самостоятельной школы..."<sup>27)</sup>. По мнению В.М. Арутюняна и С.А. Сафаряна, "храм этот представляет один из этапов разработки темы центрально-купольной композиции, и поэтому его значение в истории армянской архитектуры велико"<sup>28)</sup>. Н.М. Токарский и А.Б. Еремьян считают, что планировочно-композиционное решение Аванского храма значительно отличается от памятников, относящихся к этому типу<sup>29)</sup>. Г.Н. Чубинашвили, в отличие от упомянутых исследователей, обвиняет автора храма в "непонимании художественного замысла, который должен был найти отражение в храме, и потому он является "произведением рядового архитектора"<sup>30)</sup>. В одной из последних работ, к стати специально посвященной изучению истории армянской архитектуры, Г.Н. Чубинашвили пишет, что "недаровитый архитектор Авана стал комбинировать, используя этот композиционный мотив (четырехконховый - А.Т.), но комбинировать в привычных ему формах внешнего прямоугольника по знакомым ему прямоугольным зданиям базилик"<sup>31)</sup>.

Вот все, что нам известно об этом примечательнейшем памятнике древнеармянского зодчества.

Теперь рассмотрим некоторые имеющиеся и предполагаемые решения отдельных частей храма, особенно его верха, ныне полностью или частично исчезнувшие. Так, наличие угловых круглых комнат Авана - необычное явление для древнеармянских памятников. Естественно, что такая форма этих помещений и должна была определить сводчатое покрытие, о чем свидетельствуют сохранившиеся остатки покрытия с гуртами юго-восточной комнаты. Такое решение является самостоятельной объемной структурой, представляющей собой, вместе со всеми остальными комнатами, как бы пространственную опору для всей центральной части здания. Примечательно, что до Авана вряд ли можно было видеть здания с круглыми помещениями, покрытыми полуциркульными сводами с гуртами. Где мог видеть строитель храма такое решение? Вероятно,

его вдохновило конховое покрытие восточной абсиды базиликальных зданий, например Еревука и др. Мы же склонны думать, что это конструктивное решение несвойственно конховому покрытию абсид, ибо, как нам известно, ни один из конхов армянских церквей не имеет гурты. Такая деталь в конструкции Авана - еще одно своеобразие памятников, свидетельствующее о том, что строитель храма прекрасно понимал особенности конструкции возводимого им здания. Трудно сказать, откуда появилась такая деталь в покрытии угловых комнат Авана. Можно только полагать, что она перенесена из какого-то памятника Востока или Запада, может быть - из константинопольской Софии. Конечно, эта деталь не единственная в армянских памятниках, она встречается во многих сооружениях VII в., и мы убеждены, что они не могут быть вне связи с деталью купола Авана. В гуртах свода Авана можно усмотреть своеобразное отражение подпружных арок сводчатых залов.

Важной частью Авана, которая дала повод для различных суждений, является покрытие центральной части здания. Однако прежде чем разбирать его, рассмотрим ступенчатые арки и паруса над угловыми трехчетвертными переходами как элементы, влияющие на решение покрытия пространства над средокрестием.

Фотоматериалы Государственного Исторического музея Армении (1954 г.) позволяют видеть, что верхняя арка ступенчатой конструкции перехода от основания средокрестия к конструкции покрытия центральной части имеет очертание чуть больше полукруга и начинается от уровня плоскостей низа парусов так же, как и вторая арка под ней. По мере возведения верхняя арка соответственно идет с напуском над нижней аркой. Благодаря этому, а также сферичности парусов образуется криволинейность в зоне верха храма. Любопытно в этом отношении, что подпружная арка конхов и верхняя арка конструкции перехода находятся на одинаковом уровне. Для достижения этого подпружной арке конхов абсид придали чуть стрельчатое очертание.

Если сделать экскурс в древнеармянскую архитектуру и обратиться к сохранившимся памятникам до Авана, можно констатировать, что среди них нет ни одного с подобным реше-



нием перехода и нет таких центрических зданий, за исключением Црвиза, которые дали бы возможность представить примерный вид конструкции покрытия. До Авана в основном имеются культовые здания базиликального типа. Если исходить из того, что сферический купол без барабана, обнаруженный Н.М.Токарским в упомянутой церкви в Вохджаберде, опирался на угловые конические паруса, надо полагать, что этот тип конструкции перехода был самым распространенным в Армении вплоть до VII в., когда встречаются уже и сферические паруса. Принимая во внимание, что тип Авана в отдельных своих частях и в целом является уникальным в раннесредневековой Армении, вполне возможно, что такая система сложного перехода от купольного прямоугольника к круглому основанию является оригинальным, самостоятельным плодом ее строителя.

Вместе с тем нельзя пройти мимо факта связи покрытия переходов Авана с конструкцией переходов покрытия диагональных экседр храма Св.Софии в Константинополе, откуда, как мы считаем, аванский мастер мог заимствовать этот элемент. В константинопольской Софии мы видим под экседрами проход в угловых помещениях, которые находятся за ними. Таким образом, между экседрами и угловыми помещениями Софии имеется такая же связь, как в Аване между трехчетвертными переходами и круглыми угловыми помещениями. Несмотря на эту общность, конструкция покрытия перехода в Аване более сложная и обусловлена прекрасным пониманием особенностей связи отдельных конструкций здания.

Итак, анализ конструкции покрытия перехода Авана дает основание утверждать, что автор храма избежал применения сферического классического паруса только потому, что нагрузка купольной конструкции средней части памятника, именно в зоне перехода, была хотя и вполне допустимой, но очень большой, и творчески мыслящий строитель, опасаясь неприятных последствий, решил по-своему конструкцию перехода от прямоугольного основания центральной части храма к большому своду средокрестия.

Можно заметить еще одну особенность конструкции покрытия перехода Авана в отличие от классического конхового покрытия Св.Софии. Ступенчатые арки носят разгрузочную функцию, они передают нагрузку от вышележащей конструкции бо-

ковым парусам перехода. При этом нагрузка от центрального свода средокрестия передается равномерно конхам основных веток креста, то есть абсидам, конструкция покрытия которых играет роль пространственных контрфорсов. Невольно возникает вопрос: почему автор Авана не использовал другую конструкцию покрытия перехода, например конические паруса? Ведь в такой конструкции арка конического паруса так же могла бы передавать нагрузку вышележащей части здания на конструкцию конхов абсид. Очевидно, не эта причина заставила автора Авана принять другое решение конструкции перехода. Эта мысль возникла у строителя в связи с необходимостью создания круглого основания для покрытия центральной части здания. В дальнейшем применение сферических парусов для переходов от квадратного основания к круглому барабану, очевидно, объяснилось прежде всего не техническими причинами, а религиозными правилами убранства интерьера армянской церкви, в частности удобством размещения в четырех углах верха подкупольного квадрата изображений фигур апостолов. Не трудно представить, что сферический парус был лучшим конструктивным решением для изображения лиц апостолов.

Теперь о покрытии верха средокрестия храма. На фотоснимке музея можно видеть, как кладка, состоящая из двух рядов и проходящая между южным конхом и юго-восточным парусом перехода, не вертикальна, а идет с криволинейным напуском в центре средокрестия здания. Это, а также то, что конструкция перехода верха средокрестия имеет криволинейное очертание именно над конхами абсид, дает возможность представить, что верх средокрестия Авана был сферическим, без барабана<sup>32</sup>). Такая конструкция покрытия центральной части храма создавала снаружи невысокое цилиндрическое стенное ограждение, которое в то время имело, очевидно, и почти сферическую форму крыши, что было обычным для византийских или армянских (Аштарак, Арич и др.) церквей.

На другом же фотоснимке, изображающем западный вид храма, над средокрестием, на его северо-западном участке, сохранились остатки двух-трех рядов кладки барабана, который, как видно без особого труда, снаружи был криволинейным. Такая практика, когда средокрестие или другой участок



здания покрывались сводом (в основном сферическим) без барабана и снаружи образовывалось низкое цилиндрическое окружение, свойственно ранневизантийской архитектуре (купол константинопольского собора). Появление в то время круглого барабана, хотя на него и не опирался сферический свод, позволяет считать его прообразом многогранных или круглых барабанов армянских церквей позднего времени. Вместе с тем отказ от него вероятнее всего объяснить тем, что подобная конструкция барабана купола усложняла решение верха, то есть крыши.

Чтобы завершить вопрос о покрытии средокрестия Авана, выясним, были в сферическом своде над средокрестием Авана оконные проемы или нет? Если согласиться с тем, что образцом для купола храма Авана служил центральный свод константинопольского собора Св.Софии, то и устройство оконных проемов должно быть таким же, как и в этом соборе, то есть внутренняя сторона проемов должна следовать кривизне сферического свода. Очевидно проемы находились между гуртами свода, как и в куполе собора Св.Софии <sup>33</sup>).

Теперь о форме крыши храма. Наши исследования памятника показали, что разница между высотой конхов и угловых комнат — небольшая (45 см). Так же мала разница между карнизом западного фасада и верхом конха абсид. Исходя из этого, можно предположить, что крыша храма имела небольшой уклон. Разница между высотой абсид и угловых комнат, которая по существу и обусловила уклон крыши храма, достигнута за счет того, что угловые комнаты имеют, как упоминалось выше, сводчатое покрытие.

Наши наблюдения, обмер угловых комнат и абсид храма и сопоставление их параметров с параметрами других частей памятника, дали основание согласиться с реконструкцией Р.Я. Агабабяна западного и восточного фасадов, завершавшихся фронтонами, и наоборот — не принимать его решения северного и южного фасадов, средняя часть которых выше боковых частей. Мы полагаем, что северный и южный фасады должны были иметь такое же решение, как западный и восточный, то есть с фронтонами. В таком случае, мы имели бы здесь восьмискатную крышу, как это наблюдается в армянских притворах XIII в. (Сагмосаванк, Оганаванк и др.) <sup>34</sup>). Если допустить, что верх хра-

ма в Аване выглядел в древности именно так, тогда возникает вопрос, знал ли строитель храма, что его постройка должна иметь крестообразный верх? Судя по тому, что эти фронтоны, как мы полагаем, имели протяженность, равную длине сторон здания, мы убеждены в том, что автор храма и не предполагал этого и потому он пошел на поиск решения удобной для него объемно-пространственной композиции. Если же строителю храма было известно крестообразное решение верха других ранних церквей этого типа и он все же пошел на создание такого верха, можно утверждать, что он был знаком с базиликалами Армении (Касах, Егварт, возможно Гарни и др.).

Обратимся теперь к вопросу о возможности пятикупольного решения храма в Аване. Как видно из нашего материала, форма угловых комнат в плане — круглая и, очевидно, до Авана такая форма, за исключением сильно подковообразных в плане алтарных абсид (Танаат), в других зданиях Армении, во всяком случае в виде полного круга, не встречалась. Сильно выраженными подковообразными в плане формами в Аване являются трехчетвертные переходы с центральной части храма в угловые комнаты. В данном случае можно только предположить, что такая форма абсиды Танаата или другого памятника могла породить форму кругов трехчетвертных переходов Авана, а в самом храме трехчетвертные переходы обусловили форму круга угловых комнат, а не наоборот.

Если исходить из своеобразного (как мы убедились) решения строителя храма в Аване, то вполне допустимо, что пятикупольность здесь могла быть результатом образования декоративных низких башенок над трехчетвертными переходами, (а не самостоятельных объемов, выступающих из-за пределов крыши угловых комнат, как утверждал Т.Тораманян). Об этом свидетельствуют сохранившиеся остатки кладки над юго-восточным переходом храма. Такое решение вполне возможно, тем более, что в купольном барабане Рипсиме — прямого последователя Авана — можно видеть такие декоративные башенки, устроенные над трехчетвертными переходами <sup>35</sup>).

Вот что нам удалось выявить в результате подробного исследования выдающегося памятника раннесредневекового зодчества Армении — Аванского храма.



- 1) Торос Тораманян. Материалы по истории армянской архитектуры. Ереван, 1942, кн. I, с. 71 (на арм. яз.).
- 2) Торос Тораманян. Ук. соч., кн. II, с. 119.
- 3) Р.Я. Агабабян. Композиция купольных сооружений Грузии и Армении. Ереван, 1950, с. 59, 60.
- 4) Там же, с. 60, рис. 46.
- 5) Н.М. Токарский. Архитектура Армении IV-XI вв. Ереван, 1961, с. 121.
- 6) А.Б. Еремян. Храм Рипсиме. Ереван, 1955, с. 93.
- 7) Там же, с. 91.
- 8) Там же, с. 53.
- 9) Там же, с. 91.
- 10) Там же, с. 93.
- 11) Там же.
- 12) Н.М. Токарский. Ук. соч., с. 121-122.
- 13) А.Л. Якобсон. Очерк истории зодчества Армении V-XV вв. М.-Л., 1950, с. 21. Автор считает, что купол Авана опирался на trompe. См. его же. Взаимоотношения архитектуры Армении и Византии. - "Историко-филологический журнал", Ереван, № 4, с. 38.
- 14) А.Л. Якобсон. Очерк истории..., с. 21.
- 15) Г.Н. Чубинашвили. Разыскания по армянской архитектуре. Тбилиси, 1967, с. 21, согл. С.Х. Мнацаканяна, Памятники "типа Джвари", в кн. О некоторых вопросах истории армянской архитектуры, Ереван, 1969, с. 61, 74.
- 16) О.Х. Халпахчян. Архитектура Армении. - В кн. Всеобщая история архитектуры, М.-Л., 1966, с. 216.
- 17) С.Х. Мнацаканян. Ук. соч., с. 74.
- 18) О.Х. Халпахчян. Ук. соч., с. 217.
- 19) Г.Н. Чубинашвили. Памятники типа Джвари, согл. А.Б. Еремян. Ук. соч., с. 119.
- 20) В.М. Арутюнян. Купольные квадраты с опорными по осям нишами. В кн. О некоторых вопросах истории армянской архитектуры. Ереван, 1969, с. 120.
- 21) Г.Н. Чубинашвили. Ук. соч., с. 69, согл. В.М. Арутюнян. Ук. соч., с. 120.
- 22) Г.Н. Чубинашвили. Разыскания..., с. 169, согл. В.М. Арутюнян. Ук. соч., с. 126.

- 23) А.Б. Еремян. Указ. соч., с. 91.
- 24) А.Л. Якобсон. Ук. соч., с. 21.
- 25) Там же, с. 21-22.
- 26) Торос Тораманян. Ук. соч., кн. I, с. 71.
- 27) Р.Я. Агабабян. Ук. соч., с. 59.
- 28) В.М. Арутюнян и С.А. Сафарян. Памятники армянского зодчества. М., 1951, с. 39.
- 29) Н.М. Токарский. Ук. соч., с. 121; А.Б. Еремян. Ук. соч., с. 93.
- 30) Г.Н. Чубинашвили и Н.П. Северов. Пути грузинской архитектуры. Тбилиси, 1936; Г.Н. Чубинашвили. Памятники типа Джвари. Тбилиси, 1948; Н.П. Северов. Памятники грузинского зодчества. М., 1948, согл. Р.Я. Агабабян. Ук. соч., с. 59.
- 31) Г.Н. Чубинашвили. Разыскания..., согл. С.Х. Мнацаканян. Памятники "типа Джвари" - В кн.: О некоторых..., с. 61.
- 32) Купола без барабанов в VI в. встречаются и в Грузии (Цирколи и Армази). См. Р.Я. Агабабян. Ук. соч., с. 49, рис. 36, с. 51, рис. 37.
- 33) О вероятности наличия гуртов в структуре сферического свода средокрестия могут свидетельствовать аналогичные решения в ранневизантийской архитектуре, в частности Абхазии, на примере храма в Дранде (VI-VIII вв.), Календер в Константинополе (IX в.). Любопытно, что в последнем памятнике диаметр купола составляет 8 м, то есть чуть меньше Авана, в то время как в другом памятнике Константинополя IX в. в Аттике, купол диаметром 5 м не имеет ребер в своей конструкции. Это и лишило возможности устройства в них оконных проемов, хотя есть примеры (Эски-имарет - пер. пол. XI в. в Константинополе), когда и при меньшем диаметре (4,5 м) купол имеет ребра жесткости. См. Вианор Пачулиа. По древней, но вечно молодой Абхазии. Сухуми, 1969, с. 67; Н.И. Брунов. Архитектура Византии. В кн.: Всеобщая история архитектуры. М.-Л., 1936, 3, с. 88.
- 34) Примечательно, что восьмискатная крыша видна и на церкви Аттик в Константинополе (IX в.) крестовокупольного типа с угловыми помещениями; как и храм в Аване. Из под та-



кой восьмискатной крыши вырастал сферический свод средокрестия, одетый снаружи цилиндрическим невысоким барабаном, и со сводчатой кровлей над сводом. См. Н.И.Брунов. Ук.соч., с. 88, рис. 46/2.

<sup>35)</sup> В проекте реконструкции храма в Бана (Грузия), выполненном А.Кальгиным также можно видеть барабан, который сопровождается башенками, пристроенными к нему. См. Р.Я.Агабабян. Ук.соч., с. 100, 101, рис. 88.

П.М.Мурадян  
Ереван

#### СТРОИТЕЛЬСТВО И ОСВЯЩЕНИЕ КУЛЬТОВЫХ СООРУЖЕНИЙ ПО АРМЯНСКИМ ИСТОЧНИКАМ

Строительство культового сооружения — процесс довольно сложный и многоступенчатый: помимо выбора места, материала, формы, объема, декора, ктитор или строитель-архитектор учитывал и культовое назначение, посвящение, конфессию и ряд других моментов. Совокупность всех этих соотношений обуславливала то материальное воплощение, которое получал каждый архитектурный памятник в отдельности.

Конфессиональное единство, однородность строительного материала, одинаковые культовые побуждения и единая географическая среда служили прочной основой для возведения однотипных памятников-сооружений в разных этнических кругах, но в сходной культурной среде. В силу этого основные проблемы истории архитектуры народов Закавказья раннего средневековья одинаковы с точки зрения материального воплощения строительных идей и культового назначения памятников (разумеется — памятников с одинаковым или идентичным процессом строительства, возможно даже — с одинаковым составом строителей-участников).

Вовсе не отрицая наличия национального культурного своеобразия в памятниках архитектуры раннего средневековья, нельзя и отрицать, что окончательное сложение этого своеобразия приходится отнести если не к послесельджукскому, то, хотя бы, к послеарабскому периоду, т.е. ко времени не ранее второй половины УП века. Общности архитектурного по-



рядка теснейшим образом соприкасаются с единой направленностью письменной, книжной культуры народов Закавказья; родство культур выражалось не только в богослужении по одним и тем же литургическим памятникам, но и в одинаковом понимании назначения культовых сооружений, в однотипной их планировке.

История архитектуры, разумеется, изучается по самим памятникам, с учетом их хронологической, типологической и художественной последовательности. Но схематичность такого исследования очевидна — ведь сохранилась и уцелела лишь часть раннесредневековых архитектурных памятников, притом не всегда в первоначальном виде. Судя по зафиксированной в нарративных источниках терминологии, **культовые** сооружения характеризовались большим архитектурным и функциональным разнообразием, что трудно предположить по сохранившимся материальным памятникам. Видимо для исчерпывающей и правдивой оценки архитектурного памятника следует учесть данные как материальной культуры, так и письменных источников. Говоря о последних, мы имеем ввиду не столько описание памятников, сколько существующую терминологию, важность исследования которой превосходно была доказана публикацией И. А. Джавахишвили "Термины искусств и главнейшие сведения о памятниках искусства и материальной культуры в древнегрузинской литературе <sup>1)</sup>". Именно изучение терминов способно дать правильное представление о реальном их содержании, о действительных путях историко-культурных сношений. При таком рассмотрении вопроса история архитектуры становится составной частью истории самого народа.

Кавказоведение, к сожалению, не богато такого рода исследованиями; академиком И. А. Джавахишвили сделана первая и основательная попытка изучения книжной истории архитектуры и искусства в широком плане <sup>2)</sup>, в трудах же Т. Торамаяна лишь иногда встречаются отдельные страницы подобного содержания, но без претензии на систематизацию и полноту охвата материала <sup>3)</sup>. Историки армянской архитектуры за последние десятилетия чаще стали обращаться к нарративным памятникам, особенно при обсуждении вопросов организации строительных работ и предварительного проектирования <sup>4)</sup>.

Строительство культового сооружения – процесс канони-

зированной, сопровождающийся определенным богослужебным ритуалом, с участием определенного количества лиц. По сохранившимся в "Книге канонов" постановлениям церковных соборов и отдельным канонам можно судить о степени унифицированности и строгости предъявляемых требований<sup>5)</sup>. Такое положение вещей, как и следовало полагать, обусловило появление специального трактата об "Основании и освящении", принадлежащего перу католика армян Иоанна Мандакуни (480/1-502/3 гг.)<sup>6)</sup>.

Из средневековых армянских источников интересующее нас сочинение упоминается в т.н. "Списке благославлений" (*Օրհն. Բրաթիր ցանց* 7), у Асолика 8) и у К.Гандзакци 9). Текст канона или трактата "Основание и освящение церкви" сохранился в нескольких десятках рукописей, издан же в качестве составной части "Большого Требника" 10), но в обработанной эчмиадзинским архиепископом Минасом редакции. Прототипный, т.е. кименный текст канона сохранился в древнейшем армянском рукописном "Требнике", восходящем к IX-X векам и находящемся ныне в собрании Мхитаристов Венеции (рук. № 320, с. I-28) 11). Исключив из текста трактата молитвенно-обрядовые отрывки и псалмы с их ирмолгиями, мы получим подлинное описание строительства культового сооружения, а именно:

Յովհաննու Մանթակունու չայոց Կաթողիկոսի՝ Կатоликоса армянского Иоса-  
на Мандакуни

[illegible]

Սարկաւազն քարոզն...                      Дьякон проповедует.....

Այսպես հաստատեն վե՞մ մի ի հի-      Затем установят один камень  
մըն եկեղեցւոյն ի միջոյ բեմին՝      в качестве основы церкви в



եւ այլ քարինս անկոխ ի յանկիւնս <Հուրջանակի> շորեսին՝ առաջի երթալով ուստին մոմեղին <աւք> վառելովք եւ բուրմամբ խնկոց:

Եպիսկոպոսն ասէ զաղաւթս զայս... Եպիսկոպոսն ասէ զաղաւթս զայս... Եւ ասա իրամայլէ մարտարապետին... Եւ զգործի շափոյն եւ զմազորն զանդին ըստ կամաց շինողին: Եւ ասա անառնազրէ սուրբ իւղովն զքարինս, եւ զշորեսին անգիւնսն, ասելով...

Ձայս ասէ եպիսկոպոսն եւ իրիցունքն ի շորեսին անգիւնսն: Յետ այսորիկ այս կանոն կատարի. սաղմոս 28, կցուրդ...

Ապա ասա եպիսկոպոսն զքրիչն ի ձեռնն եւ հարկանք զերկիրն, զոր ծրագրեալ է արուեստաւորին. 3 յարեւելս, 3 յարեւմուտս, 3 ի հարաւ, 3 ի հիւսիսի: Եւ աս<յ> զգործողսն, եւ քարինս ծր դնէ ի խորանին ի շորեսին անգիւնսն, զոր եհար եպիսկոպոսն: Եւ մասնեմ ի ծամ յայնմ տեղ<ւ>ք, ուր հասար զանդան...

центре алтаря, а остальные невыделанные камни – по четырем углам вокруг, богослужители же продвигаются с зажженными свечами и воскурением ладана.....

Епископ читает сию молитву... и повелевает главе мастеров взять измерительный инструмент и расчертить местность по воле строителя. Затем епископ святым маслом освящает камни и четыре угла, говоря... Епископ и иереи произносят это на четырех углах. После сего следует пение 80-го псалма, ирмоса.....

Затем епископ берет кирку в руки и ударяет по расчерченной ремесленником земле – 3 /траза/ на востоке, 3 на западе, 3 на юге, 3 на севере и отдает рабочим, дабы поставить 12 камней в алтаре на четырех углах, отмеченных епископом. Затем совершают литургию на том месте, где будет основан жертвенник /алтарь/.....

Само описание кладки основ церкви особых толкований не требует, ибо дано в краткой и весьма четкой, выдержанной форме. Но чтобы представить этот процесс с нужной полнотой, надо разобраться в реальном значении многочисленных терминов. В этом небольшом тексте насчитываются свыше десятка связанных со строительством терминов, которые можно разделить на следующие группы:

I. Участники строительства: Ծարարապետ, շինող, արուեստաւոր, զործողք

2. Архитектурные понятия: հիմն եկեղեցւոյ, բեմք, անկիւն, խորան, սեղան
3. Строительные инструменты: գործի շափոյ, բրիչ
4. Термины технического содержания: զծագրել /զծագրել զանգիւն/, ծրագրել /ծրագրեալ է արուեստաւորին/
5. Строительные материалы: շափաւոր քար, անաս շար, անկոք քար, վեմ

Обстоятельное исследование всех этих терминов – задача монографической работы, которую должен написать историк архитектуры совместно с филологом или источниковедом, поэтому я попытаюсь коснуться лишь некоторых из этих терминов, оперируя материалами из библейских текстов по армяно-греко-грузинским редакциям и учитывая также реалии из оригинальных армянских источников.

Термин Ծարար от которого образован Ծարարապետ в армянской редакции Библии встречается 14 раз, из коих 12 с техническим значением, соответствуя следующим греческим терминам:

- τεχνίτης – ремесленник, мастер
- τεχιστής – делатель стен
- ὁ ἐργαζόμενος – тот, кто работает, обделывает, строит, возводит, создает, сочиняет и т.д.
- ὁ τέκτων – плотник, строитель, мастер, художник, создатель, творец, начинщик.

Видимо, термин Ծարար в древнеармянском языке многозначен (нужно еще учесть значение ὀξύς – острый, остроумный... и ὁ ποιητής – стихотворец), но в области техники он значит ремесленник, мастер, груз. Ծարար. До того, как от Ծարար – образован Ծարարապետ, опять-таки обратимся к библейским текстам: армянскому Ծարարապետ в них соответствуют:

- σφουρακός – 1
- ὁ τέκτων – 2
- ἀρχιτέκτων – 4
- τεχνίτης – 4

Из всего этого вытекает, что Ծարարապետ назывался глава ремесленников, главенствующий над мастерами, груз. Ծարարապետ. Впрочем, от слова Ծարարապետ в древнеармянском есть глагол Ծարարապետել который относится ко



всем ремеслам; так, например, в Библии имеем: *nr Ծարարա-  
պետը զոսոյնսնկռնին և զսինդնործունին և զկարպիւրունի-  
նին - Ծէ քիւլեւեռծոցսւր (ср. արքիւլեւեռծոցսւր) քի նփռնէ  
աւ եւ ճարպածաւ եւ իւրեւելիք.*

(Исход, XXXIII, 23; ср. XXXI, 4; XXXV, 32). Следовательно, *Ծար-  
արապետ* назывался не архитектор сооружения в современ-  
ном понимании, а лицо, руководящее работой *Ծարար* - ремес-  
ленников, поэтому в тексте сочинения Иоанна Мандакуни на-  
звано и другое лицо - *շինող* "по воле которого" и произ-  
водится планировка местности <sup>12)</sup>. Термин *շինող* часто  
встречается в строительных надписях и, как правило, пере-  
водится "строитель", но пока не уточнено - идет ли речь о  
строителе-архитекторе или строителе-ктиторе. Проверив все  
соответствия термина "*շինող*" в греческих и грузинских  
библейских текстах, мы пришли к выводу, что он тождествен  
*οἰκοδόμος* и *შენიშნულობა*, имеющему значение как строитель,  
так и архитектор. Из канонических текстов бесспорно видно  
только одно: *շինող* (*οἰκοδόμος*) назывались те строи-  
тели, которые имели дело исключительно с камнем, строили  
каменные сооружения, поэтому имеется выражение *շինողը որ-  
մոց* (каменщики, см. Паралип., XIV, 1), *շինողը քարանց*  
(каменотес, там же, XXII, 15) и т.д. Однако в тексте сочи-  
нения Мандакуни строительство культового сооружения произ-  
водится по воле и по указанию одного *շինող*, следовательно  
- архитектора, ибо нет уверенности в том, что ктитор мог  
руководить даже планировкой местности. Данные армянской  
эпиграфики VII века представляют следующую картину:

*Շինող*

1. Храм Рипсиме, 618 г., католикос  
Комитас.
2. Храм в Аteni, 640-е годы, Тодосак.
3. Аруч, 680-е годы, князь Григорий  
Мамиконян и его супруга Елинэ.

*Շինծիշինծար/*

1. Храм Рипсиме, католикос Комитас.
2. Храм в Аламане, 637 г., Григор  
Елустр и его супруга Мариам.
3. Церковь Камсараканов в Талине, VII в.,  
Нерсес Аппат патрикий и владыка  
Аршаруниев.

Католикос Комитас в одной надписи именуется *շինող*,

в другой это же отношение к храму выражено глагольным тер-  
мином *շինեցի*. Следовательно, в тех надписях, в которых го-  
ворится о том, что тот или другой построил (построили) - *շի-  
նեցի* - *շինեցար*, то это равнозначно термину *շինող-շինողը*  
(строитель-строители). *Շինող* оказываются и князь Григорий  
Мамиконян с супругой Елинэ, и Григорий Елустр с супругой  
Мариам, как и Нерсес Камсаракан. Едва ли всех их всерьез  
можно считать архитекторами. Видимо, с 30-х годов VII века  
постепенно *շինող* стали называться как архитекторы, так и  
ктиторы. Такая хронология подсказывается не только Аламан-  
ской надписью (637 г.), но и Багаванской (639 г.), в кото-  
рой зодчий назван *վարդապետ* <sup>13)</sup>, опять-таки в соответствии  
с греческим *οἰκοδόμος*, что значит и "назидатель". Посколь-  
ку под *շինող* в те годы понимали и ктитора, Израэл Горалче-  
ский счел нужным называться именно *վարդապետ*, т.е. строите-  
лем-архитектором-зодчим. Можно сделать интересное наблюде-  
ние по надписи церкви Кармавор в Аштараке, где сказано, что  
Давид, сын Енаноса и Минас со своими сыновьями "дали по-  
строить эту церковь" (*սուր շինել գեղեղեցիս*) <sup>14)</sup>. Сказа-  
но *սուր շինել*, а не *շինեցար*, ибо они являются ктитора-  
ми, а не зодчими. В одной же надписи из Мастары сказано -  
"Бог велел Григорию Сюнийскому построить", и этот последний  
упоминается неоднократно, поскольку, очевидно, является  
как ктитором, так и архитектором храма в Мастара.

В надписях ктиторская деятельность выражена также не-  
которыми другими терминами: *ճգեաց հիմունս*, *կառնեաց*  
(Багаран, 631 г., Бут и Анна), *հիմն արկի* (Багаван, 639 г.,  
католикос Езр), *յարդարեցար* (Нахчаван, Камсаракан - отец  
Григория и сын Нерсе а), *հիմնարկեցաւ ...ի ծեռն* (Мрен,  
Мастара).

Термин *արուեստագործ* трактата Мандакуни вполне соответ-  
ствует новоармянскому *արհեստագործ*, т.е. искусный в ремесле  
человек. В тексте сначала говорится, что *Ծարարապետ* произ-  
водит планировку местности (*զեարդէ գեղին*), а затем отме-  
чается, что местность (земля) расчерчена *արուեստագործ/զոր  
ընդհանր է արուեստագործին/*, следовательно *արուեստագործ*  
(искусным в ремесле) называется *Ծարարապետ*. И действитель-  
но, в тексте Паралипоменона (XXIX, 4-5) армянскому *արուես-  
տագործ* соответствует греческий. *τεχνίτης*.



Последний термин, обозначающий участника строительства культового сооружения — это գործող-գործողը. Епископ киркой отмечает места на земле, выделенные главным мастером արվեստագետ, а գործողը, т.е. рабочие, роют их, открывая место для двенадцати камней, устанавливаемых тем же епископом. Впрочем, термин գործող — весьма редкий в источниках, поэтому его не знает даже Большой армянский словарь, где это слово приводится лишь в качестве толкования к древнеармянскому գործիչ. Գործող образован от գործել, что значит *ստեղծել* — творить, делать, производить, совершать, строить.

Итак, основание культового сооружения канонизировано, притом особое место уделено расположению и благославлению епископом двенадцати "невиделанных и нетесанных камней". Число двенадцать уже подсказывает символичность данного компонента — в основе церкви лежат двенадцать камней в соответствии с тем, что христианское учение укрепилось деяниями двенадцати апостолов. Все это, конечно, довольно просто и понятно, но почему именно "двенадцать невиделанных и нетесанных камней"? Изучение библейских текстов открыло любопытную деталь: в новозаветных текстах Христос иногда называется "краеугольным камнем", "на котором все здание, слагаясь стройно, возрастает в святейший храм в славу Божию" (Посл. к Ефес., II, 20-21; ср. Исаия, XXIII, 16; I Посл. Петра, II, 6; ср. Матф., XXI, 42). Одновременно встречается и такое выражение (Псалм. II7, 22; ср. Матф., XXI, 42; Лук., XX, 17; Марк, XII, 10):

Այնքան, զոր անդգնեցին շինողքն, նա եղև գլուխ անկյան:  
*Αὐτὸν δὲ ἀνδοκίμασαν οἱ οἰκοδομοῦντες, ὅς τος ἐγενήθη  
 αἰς κεφαλὴν γωνίας.*

"Камень, который отвергли строители, сделался главою угла".

Апостол Петр заявляет "начальникам народа и старейшинам Израильским", что "Он (т.е. Христос) есть камень, пре-небреженный вами зиждующими, но сделавшийся главою угла, и нет ни в ком ином спасения" (Деян., IV, 11), а согласно псалму: "Если господь не созидает дома, напрасно трудятся строящие его" (Псалм., 126, 1) — *Եթէ ոչ տէր շինէ զտուն, ան-  
 նիր փառապան շինողը նրա*. И вот, при основании церкви "участие господа" заключается в богослужебном ритуале,

в воскурении ладана епископом, прочность же культового сооружения обеспечивается апостолами — "двенадцатью невиделанными и нетесанными" камнями, легшими в основу сооружения. В поздних иллюстрациях к сочинению Иоанна Мандакуни эти апостолы названы поименно. По литературным памятникам можно указать ряд случаев, когда то или другое библейское изречение становится основой отдельного трактата, сказки, притчи (относительно армянских притч это превосходно доказано Н.Я.Марром). Теперь же выясняется, что такие изречения могли получать материальное воплощение, превращаясь не только в процедуру, но и архитектурную часть сооружения.

Средневековые богослужители часто повторяли, что "если господь не созидает дома, напрасно трудятся строящие его", но эти же служители не могли не констатировать, что реальные дома и храмы возводились талантом и руками строителей. Монахи-книжники, вероятно, часто восхищались архитектурной красотой, каменным декором и дерзостью материального воплощения идеи архитектора. Историк средневековой армянской книжности знает описания многих церквей и сооружений (форма Арцруни, Ст.Орбелян и др.), но специально этому вопросу посвящена лишь одна гомилия — трактат автора UP-VIII вв., участника Маназкертского собора 726 г. хорепископа Иоанна "Восхваление св. кафедральной церкви", где в адрес архитектора-строителя сказано:

Արդ, եկայք յառաջ մտադրեալք զշինող սրբա, քանզի ձեռք սրբա  
 իմանես արկին տան արարիկ և ձեռք սրբա կառարեցեն յստեղծ-  
 յալես և անարեանման պարկեշտափայլ քանես յաւթեմք. սողմո-  
 նանման շինող զսեպմ տաճարին, արծաթապատ զծովն, արմի զպարի-  
 րայն երկրորդ զաշտանակն ոսկի և գեղեկէլաքար մարգարեալեմք  
 շափեցեր զպատգամս ծովաշափով ըստ շնորհապատ սուրբ հոգւոյն  
 ի դրանէ ի դուռն



Строительство и освящение культового сооружения сопрягается с еще несколькими вопросами историко-культурного порядка, о которых следует говорить отдельно. Думается также, что текст сочинения Иоанна Мандакуни заслуживает более детального обсуждения, ибо в нем содержится и много другой информации. Так, в нем подчеркиваются достоинства выбранного для строительства церкви места. Очевидно, тут речь идет не только о рельефе и местонахождении будущего "дома Божьего", но и о культовых представлениях жителей региона. Не случайно, о местности, как о чем-то священном, говорится в двух армянских ктиторских надписях раннехристианского периода — Текорской (հիմարկեցաւ տեղիս ի ձեռն Յովհաննու ) 16) и Багаванской (... եղև կաթարումն նոյն գործոյս տեղւոյս վզնակաւ ամենայն... ) 17). Быть может И.А.Орбели поступил несколько вольно, предлагая տեղի в Багаванской надписи перевести как "обитель", но нельзя не согласиться с заключением Н.Я.Марра, что "Выражение տեղի — место является, по-видимому, освященным термином для обозначения определенного религиозного или церковного учреждения, средоточия культа св. мученика, епископской кафедры, монастырского установления, едва ли только площади монастырских построек" 18).

- 1) "Христианский Восток", т. III, вып. I (1914), с. 17-31.
- 2) Եր. Բազանժյան, Ժանապետ Դեմետրիոս Երեմիայի և Երեմիայի յարաբերությունը և նրանց հարաբերությունը, Երևան, 1946.
- 3) Թորոս Թորամանյան, Նյութեր հայկական մարտարապետության պատմության, Երևան, 1942, էջ 134-136, 148-149.
- 4) Առ. Ն. Մուսգանյան, Միջնադարյան Հայաստանի շինարարական գործի կազմակերպման մի քանի հարցերը և քարագործ վարպետների նշանները, ՊՐԶ, 1958, նո. 3, էջ 84-105.

Օ. Խ. Խալախչյան, Организация строительного дела в средневековой Армении, ИФЖ, 1967, № 2-3, с. 205-220; Ալեքսանդր Երեմյան, Հայաստանի 5-7-րդ դարերի գմբեթավոր կառույցների նախագծման սկզբունքների մասին, ,,Լրագրեր,, 1974, նո. 10, էջ 56-82.

- 5) Մ. ,,Կանոնագիրք հայոց,, Ա, Երևան, 1964, էջ 137-162, 289-322, 385-398.
- 6) Օ нем см. Ն. Ալիսեան, Պ. Տէր-Պողոսեան, Մատենագրական հետազոտութիւններ, Յովհաննէս Ա կաթողիկոս /Մանգլիկոսի/, ՀԱ, 1971, էջ 137-162, 289-322, 385-398.
- 7) Մ. Ղ. Ալիշան, Հայապատմութիւն, 1901, էջ 189.
- 8) ,,Պատմութիւն տիեզերական,, Ա.-Պետ., 1885, էջ 81.
- 9) ,,Պատմութիւն Հայոց,, Երևան, 1961, էջ 35.
- 10) ,,Գիրք Մեծ մաշտոց կոչեցեալ,, Կ. Պոլիս, 1807,
- с. 155-166 (об основании), с. 166-189 (об освящении).
- 11) Подробное описание см. Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենադարանի Մխիթարեանց ի վեներիկ, Կաթ. Գ. Ս. Ղազար, 1966, էջ 5-7, 7-11.
- Часть текста по рукописи Матенадарана № 966 воспроизведена в статье А.Б.Еремян (ук. соч., с. 77-78). Этот текст сохранился во многих кодексах.
- 12) Впервые в армянской эпиграфике термин մարտարապետ встречается в строительной надписи Кармир-ванка (см. Ս. Գ. Բարխուդարյան, Միջնադարյան հայ մարտարապետներ..., Երևան, 1963, էջ 16.
- 13) Մ. И. А. Орбели, Избранные труды, Ереван, 1963, с. 386-387; ср. Ս. Գ. Բարխուդարյան, укр. соч., с. 14-25.
- 14) Պարույր Մուրադյան, ,,Պալեոգրաֆիկ ուսումնասիրություն,, արդյունքները, ,,Երևանի համալսարան,, 1976, նո. 1, էջ 47.
- 15) ,,Բազմավեպ,, 1966, նո. 1-3, էջ 23.
- 16) Н.Я.Марр, К датировке ктиторской надписи Текорского храма, Х.В., т. III, вып. I, с. 63.
- 17) И.А.Орбели, укр. соч., с. 386 и 419.
- 18) Н.Я.Марр, укр. соч., с. 63.



А. М. Висоцкий  
Москва

### ПРОБЛЕМА ОБРАЗЦА И КОПИИ В РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОЙ АРХИТЕКТУРЕ СТРАН ЗАКАВКАЗЬЯ

Проблема образца и копии в раннесредневековой архитектуре стран Закавказья тесно связана, с одной стороны, с проблемой канона, с другой стороны, с проблемой творчества. Поэтому ее рассмотрение, даже в порядке предварительных замечаний, имеет важное значение для понимания закономерностей развития раннесредневековой архитектуры стран Закавказья, для методики ее исследования и для построения ее истории.

Роль канона в средневековой христианской культуре и, в частности, в искусстве общеизвестна. Наличие канонизированной иконографии в искусстве, как и контроль над ней со стороны церкви, были связаны с системой философско-эстетических представлений, нашедшей наиболее яркое выражение в сочинениях Дионисия Ареопагита. Эта система отличалась относительным единством в масштабе всего региона; о какой-то локальной философии или эстетике говорить не приходится, пока авторизованные сочинения на одном из локальных языков остаются в рамках этой системы (достаточно соответственно сравнить сочинение "Против иконоборцев" Вртанеса Кертюда)<sup>1)</sup>. Маловероятно, чтобы художники и архитекторы читали в оригиналах сочинения богословов; но они могли воспринимать содержащиеся в них представления бесчисленными другими путями<sup>2)</sup>.

Поскольку в системе средневековых христианских фило-

софско-эстетических представлений "положительное", "катафатическое" познание Бога, с его понятием "подобия", было связано с "отрицательным", "апофатическим", с его понятием "неподобного подобия"<sup>3)</sup>, и поскольку символизм был связан с реализмом, понимаемым как "universalia ante res",<sup>4)</sup> то архитектура должна была приобрести символическое истолкование и оказаться связанной, наряду с изобразительным искусством, с той же системой.

Церковь символически истолковывалась как микрокосм (достаточно вспомнить соответствующее описание в "Истории" Агатаңгелоса). Вместе с тем, символическое истолкование архитектуры имело двойкий характер. С одной стороны, символическое истолкование приобретала отдельная геометрическая форма или отдельное числовое значение. С другой стороны, что самое важное, символическое истолкование богоявленного приобретало отдельное сооружение в силу его особого религиозного значения (нахождения в особом центре, связи с особой реликвией, строительства особым лицом). В обоих случаях, которые нельзя четко разграничить, символическое истолкование архитектуры приводило ее, наряду с изобразительным искусством, к наличию канонизированной иконографии и к контролю со стороны церкви.

В средневековой христианской архитектуре в качестве канонизированной иконографии выступали архитектурные типы и, прежде всего, планы. Наличие канонизированной иконографии, как и контроль со стороны церкви, фиксировалось письменной традицией (достаточно вспомнить 182 канон "Армянской книги канонов", 22 канон "отцов, выступавших после апостолов": "Пусть только епископ, твердый в вере, осмеливается рисовать план церкви"). Вместе с тем, письменной традицией фиксировался принцип наличия канонизированной иконографии, фиксировалось функциональное назначение, но не фиксировались отдельные архитектурные формы — последние фиксировались лишь устной традицией. В этом для архитектуры, как и для изобразительного искусства, признавалось равенство обеих традиций, что нашло наиболее яркое выражение в одном из канонов УП Вселенского собора: "Мы сохраняем безо всяких нововведений все традиции церкви, писанные и неписанные,... Одна из них — традиция писания образов".



Еще в 1942 г. на материале копий церкви Гроба Господня в Иерусалиме в каролингской и романской архитектуре Р.Краутхаймер отметил <sup>5)</sup>, а позднее в 1965 г. на материале копий других сооружений в раннесредневековой христианской и византийской архитектуре раскрыл <sup>6)</sup> роль образца и копии в средневековой христианской архитектуре. Согласно Р.Краутхаймеру, ведущую роль в ее развитии играли сооружения, обладавшие особым религиозным значением. Именно эти сооружения являлись образцами для копирования.

Копирование в средневековой христианской архитектуре носило своеобразный характер: копии, часто связанные с образцом самым посвящением зрения, повторяли образец в архитектурном типе и, прежде всего, в плане, часто не *in toto*, а лишь в каких-то значительных признаках. Отклонение копий от образца было обусловлено тем, что копирование часто осуществлялось на основании зарисовки или описания, сделанных не архитектором, и, как и любые изображения архитектуры <sup>7)</sup>, передававших лишь какие-то значимые признаки. Отклонение копий от образца было обусловлено и неточностью описания геометрических форм: так, круг и полигон при описании постоянно смешивались. Среди значимых признаков, подлежащих повторению, могли быть некоторые символически истолковываемые геометрические формы, крест, круг (или полигон), и числовые значения, восемь, двенадцать, а также размеры особых частей. Однако, значимые признаки могли даваться в ином сочетании, и к ним могли добавляться признаки, отсутствующие в образце.

Таким образом, развитие средневековой христианской архитектуры и ее локальных школ — это создание первоклассными архитекторами образцов, представляющих исходный или часто новый (часто в результате комбинации исходных) архитектурный тип, и их последующее многократное копирование рядовыми архитекторами в соответствии со строительными декоративными и художественными приемами времени и места, причем некоторые архитектурные типы становятся стереотипами. Генетически не связанные между собой исходные архитектурные типы имеют параллельное развитие: они являются сосуществующими, а границы между ними — достаточно размытыми <sup>8)</sup>; иными словами, типология в средневековой христиан-

ской архитектуре — это не классическая типология Мортилье-Брейля: ее развитие определяют не столько функциональные, сколько генетические признаки <sup>9)</sup>.

На конкретном материале раннесредневековой архитектуры стран Закавказья и, прежде всего, наиболее изученных купольных сооружений Армении, наиболее точно датирующихся на основании письменных источников и отчасти на основании декоративных приемов <sup>10)</sup>, можно, с одной стороны, подтвердить выводы Р.Краутхаймера, с другой стороны, на их основании по-новому осветить ряд спорных вопросов.

Нужно принципиально оставить в стороне спорный вопрос, как появились среди раннесредневековых купольных сооружений Армении образцы, представляющие исходные архитектурные типы. Вместе с тем, поскольку они не появились *ex nihilo*, нужно исходить из существования общей иконографии средневековой христианской архитектуры и инвариантности ее развития.

Из всех раннесредневековых купольных сооружений Армении наиболее показательны для исследования сооружения типа вписанного креста со свободными опорами, обычно называемого "крестовокупольным" и известного в средневековой христианской архитектуре с самого ее возникновения. Среди них образцом является второй собор Эчмиадзина (484-485, перекрытие перестроено в 615-628) <sup>11)</sup>, наиболее ранний среди аналогичных (если таким не был уже первый собор Эчмиадзина (316) <sup>12)</sup>. Он представляет исходный вариант купольных сооружений типа вписанного креста со свободными опорами, с четырьмя опорами, центрический, и имеет в качестве индивидуальных признаков четыре экседры и, возможно, пять куполов (после перестройки перекрытия). Его ведущую роль в развитии раннесредневековой архитектуры Армении отметил О.Х.Халпахчян <sup>13)</sup>.

"Полными" копиями второго собора Эчмиадзина являются в раннем средневековье церковь в Багаране (624-631), позднее большая в Сурб Тадеосе (после 1329). Они аналогичны образцу и по варианту архитектурного типа, и по одному из индивидуальных признаков, по наличию четырех экседр. Раннесредневековые купольные сооружения Грузии, аналогичные второму собору Эчмиадзина по варианту архитектурного типа,



церковь в Цроми (626-635) и в Самшвилде (759-777), имеют слишком много своих индивидуальных признаков, чтобы допустить возможность считать их копиями второго собора Эчмиадзина. Вместе с тем, более поздняя церковь в Бобистери (IX-XI вв.), аналогичная второму собору Эчмиадзина и по одному из индивидуальных признаков, по наличию четырех экседр, не исключает эту возможность (через какой-то более ранний исчезнувший "непосредственный" образец? в Грузии, в Тао?).

В результате копирования второго собора Эчмиадзина и одного из вариантов трехнефных базиликальных сооружений типа восточной базилики, с четырьмя опорами, укороченного, представленного, например, церковью в Ахце (364), возникает новый вариант купольных сооружений типа вписанного креста со свободными опорами, с четырьмя опорами, базиликальный, обычно называемый "купольной базиликой" (его возникновение допускает лишь такое объяснение). Таким образом, "относительно полными" копиями второго собора Эчмиадзина являются в раннем средневековье церковь в Текоре (480-503), второй собор в Двине (608-628) и церковь Гаяне в Эчмиадзине (630). Они аналогичны образцу по архитектурному типу (но не по его варианту), а второй собор в Двине — и по одному из индивидуальных признаков, по наличию экседр (но не четырех, а трех). При этом возможно, что более ранние "относительно полные" копии второго собора Эчмиадзина, в свою очередь, послужили "непосредственными" образцами для более поздних: второй собор в Двине — для большой церкви в Верин Талине (вторая половина VII в.) и первой большой в Омакане (VII в.), церковь Гаяне в Эчмиадзине — для церкви в Багаване (631-639), в Зоре (первая половина VII в.) и в Левинакане (VII в.) (но не для церкви в Мрене (623-640)!); что, церковь в Текоре или церковь Гаяне в Эчмиадзине, могли послужить "непосредственным" образцом для большой церкви в Одауне (первая половина VII в., галерея перестроена в 717-728?), зависит от даты последней.

В результате копирования второго собора Эчмиадзина возникает и другой новый вариант купольных сооружений типа вписанного креста со свободными опорами, с двумя опорами. Таким образом, "относительно полными" копиями второго собора Эчмиадзина (через церковь Гаяне в Эчмиадзине

как "непосредственный" образец?) являются в раннем средневековье церковь в Акори (661-668), позднее в Сканчалагорце (X в.) и в Астпате (XIII в.). Они аналогичны образцу по архитектурному типу (но не по его варианту). При этом возможно, что более ранняя "относительно полная" копия второго собора Эчмиадзина, церковь в Акори, в свою очередь, послужила "непосредственным" образцом для более поздних.

Роль второго собора Эчмиадзина в развитии раннесредневековой архитектуры Армении не ограничивается ни "полными" копиями, аналогичными образцу по варианту архитектурного типа, ни "относительно полными", аналогичными образцу по архитектурному типу (но не по его варианту, являющемуся новым).

В результате копирования второго собора Эчмиадзина, с его крестовокупольным перекрытием, и одного из вариантов однефных базиликальных сооружений типа сводчатой базилики, со сводчатыми нишами, представленного, например, церковью в Джарджарисе (V в.), возникают купольные сооружения нового типа, обычно называемого "купольным залом" (его возникновение допускает лишь такое объяснение). Таким образом, "частичными" копиями второго собора Эчмиадзина являются в раннем средневековье церковь Погос-Петроса (св. Петра и Павла) в Зовуни (после перестройки опор и перекрытия, немислимой без какого-то образца) (V в., опоры и перекрытие перестроены до конца VI в.), в Ддмашене (первая половина VII в.), в Птгни (первая половина VII в.) и в Аруче (665), а также, возможно, в Воскевазе (первая половина VII в.) и в Нахдживане (первая половина VII в.). Из-за неопределенности дат и религиозного значения этих "частичных" копий второго собора Эчмиадзина неопределенна и взаимосвязь между ними и, в частности, возможность существования среди них "непосредственного" образца (если им не была первая церковь Погосат в Эчмиадзине (VII в.)<sup>14</sup>) — но не для церкви Погос Петроса в Зовуни!).

В результате копирования второго собора Эчмиадзина, с его четырьмя экседрами, и одного из вариантов купольных сооружений типа свободного креста, тетраконха, представленного, например, церковью в Црвизе (конец V — начало VI в.), возникает новый вариант купольных сооружений типа



свободного креста, обычно называемый "типом Мастара" (обратное влияние исключается). Таким образом, "частичными" копиями второго собора Эчмиадзина являются в раннем средневековье церковь в Мастаре (середина V в.), в Ариче (вторая половина V в.), большая в Артике (вторая половина V в.) и в Воскепаре (вторая половина V в.), позднее Аракелос в Карсе (928-953) и Кумбет Килиса около Карса (IX-XI вв.). Из-за неопределенности дат и религиозного значения этих "частичных" копий второго собора Эчмиадзина неопределенна и взаимосвязь между ними и, в частности, возможность существования среди них "непосредственного" образца.

В результате копирования второго собора Эчмиадзина, с его пятью главами (после перестройки перекрытия), возможно, возникают пять глав в церкви Аракелос в Ани (начало XI в.). Таким образом, "частичной" копией второго собора Эчмиадзина (скорее чем церкви в Аване (до 591), возможно, является позднее церковь Аракелос в Ани.

Наконец, в результате копирования второго собора Эчмиадзина, очень раннего купольного сооружения в качестве церкви, в Армении (в противоположность Грузии) уже с конца VI в. почти полностью исчезают трехнефные базиликальные сооружения.

Таким образом, во избежании модернизации нужно более сдержанно оценивать роль творчества в раннесредневековой архитектуре стран Закавказья, в архитектурных типах и, прежде всего, в планах. Впрочем, роль канона осознавалась даже представителями современной функционалистской теории архитектуры: для архитектора "мир формы не есть ряд безграничных и бесконечных возможностей, а лишь умелое лавирование между желанным и возможным к осуществлению, и вполне естественно, что это возможное влияет в конечном счете на выработку самого характера желаний" <sup>15)</sup>.

Отмеченные даже в порядке предварительных замечаний факты, а также общие принципы методологии, заставляют отказать от одной распространенной в научной литературе тенденции в методике исследования раннесредневековой архитектуры стран Закавказья и в построении ее истории (если, конечно, предполагать в существующих ныне сооружениях

частичное отражение и представление реального развития и стремиться к его реконструкции, не возникающей механически).

Фактическая неустановимость пока во многом и, прежде всего, в его отправном пункте развития раннесредневековой архитектуры стран Закавказья заставляет многих исследователей (начиная с И. Стриговского), смешивающих тем самым проблему генезиса архитектуры стран Закавказья вообще и проблему генезиса их раннесредневековой архитектуры, выстраивать на основании почти одновременных разнотипных существующих ныне сооружений единый типологический ряд, предполагающий развитие от простых архитектурных типов к сложным (и внутри архитектурных типов) в пределах от нуля до бесконечности в одном месте до принятия христианства (И. Стриговский) или после него (Н.М. Токарский и Г.Н. Чубинашвили) и сами эти сооружения, соответственно, как полностью отражающие или полностью представляющие это развитие.

Однако нельзя смешивать схему научной классификации в синхронии и схему реального развития в диахронии <sup>16)</sup>. Подобное выстраивание единого типологического ряда игнорирует такие возможности, как параллельное развитие генетически не связанных между собой исходных архитектурных типов, представленных образцами, исчезновение некоторых из образцов, территориальная разобщенность копий, создание их различными архитекторами, создание тем же архитектором разнотипных сооружений (достаточно вспомнить сооружения, созданные архитектором Трдатом), так что даже миграция архитектора не предполагает миграцию архитектурного типа.

1) То же применительно к средневековому мусульманскому региону см.: А. Турсунов, О принципах исследования средневековой восточной философии, - "Народы Азии и Африки", 1975, № 1.

2) См.: E. Panofski, Gothic Architecture and Scolasticism, 9 ed., Cleveland - New-York, 1968, p. 21-23. Д.С. Лихачев, Развитие русской литературы X-XIII вв., Л., 1973, с. 98-99.



3) См.: K. Onasch, *Die Ikonen malerei*, Leipzig, 1968, S. 18-23, 26-28.

4) См.: J. Huizinga, *Jesen Sredniowie za*, t. 2, Warszawa, 1967, str. 50-59.

5) R. Krantheimer, Introduction to "an Iconography of Medieval Architecture". - "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 5, 1942.

6) Idem, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth, 1965. То же применительно к каролингской и романской архитектуре см.: K. J. Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture*, Harmondsworth, 1959.

7) См., например: P. Cuneo, *Les modeles en pierre de l'architecture armenienne*. - "Revue des etudes armeniennes", N.S., t. 6, 1969;

А. Л. Якобсон, Модель храма из раскопок Эски-Кермен в Крыму и проблема нового архитектурного стиля в Византии, - Краткие тезисы докладов научной конференции "Культура и искусство Византии", Л., 1975.

8) См.: В. М. Полевой, *Искусство Греции. Средние века*, М., 1973, с. 34, 41.

9) См.: Б. И. Маршак, *Согдийское серебро*, М., 1971, с. 16-21; И. С. Каменецкий, Б. Я. Маршак, Я. А. Шер, *Анализ археологических источников*, М., 1975, с. 62-71.

10) См.: Н. М. Токарский, Характерные черты памятников армянской архитектуры IV-VII вв., - его же, По страницам истории армянской архитектуры, Ереван, 1973. Ср., однако: А. М. Висоцкий, Проблема датировки в раннесредневековой архитектуре стран Закавказья, - III Республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов, Ереван, 1977 (об относительности слишком узкой датировки по аналогии).

11) В силу ограниченного объема статьи ссылки на публикации сооружений и обоснования их дат, известные по научной литературе, как и особое религиозное значение предполагаемых образцов, здесь и далее не приводятся.

12) См.: A. Khatchatrian, *L'architecture armenienne du IV au VI siècle*, Paris, 1971, p. 67-92.

12) О. Х. Халпахчьян, *Архитектура Армении*, - Всеобщая история архитектуры, т. 3, Л.-М., 1966, с. 214-215.

14) См.: Н. М. Токарский, *Архитектура древней Армении*, Ереван, 1946, с. 68; его же, *Архитектура Армении IV-XIV вв.*, Ереван, 1961, с. 105.

15) М. Я. Гинзбург, *Стиль и эпоха*, М., 1923. Цит. по: *Мастера советской архитектуры об архитектуре*, т. 2, М., 1975, с. 281.

16) См.: Н. Г. Чубинашвили, *Церковани*, Тбилиси, 1976, с. 6, прим. I.



О.Х.Халпахчян  
Москва

## К ПРОБЛЕМЕ ГАРМОНИЗАЦИИ ПАМЯТНИКОВ АРМЯНСКОГО ЗОДЧЕСТВА

Созданные аборигенами Армянского нагорья древнейшие памятники искусства характерны художественной выразительностью и гармонической соразмерностью. Творческая связь армян на протяжении свыше трех тысячелетий вначале с народами Ближнего Востока и Восточного Средиземноморья, позднее с народами Западной Европы, оказала положительное влияние на развитие культуры Армении. Повысилось внимание к проблеме гармонизации сооружений, применению пропорциональных соотношений при определении общих масс здания и его деталей.

В отличие от освещенных в трудах Н.Брунова, В.Владиминова, М.Гика, И.Жолтовского, Е.Месселя, А.Тирша, Г.Хембиджа и др. основных положений гармонизации памятников египетской, античной, средневековой западноевропейской и иных архитектур, проблема пропорционального построения сооружений Армянского нагорья изучена весьма недостаточно. И хотя о гармоничности этих памятников стали говорить еще в середине XIX в., тем не менее мы не имеем твердо установленного мнения по этому вопросу.

Дело в том, что изучение гармонизации армянских зданий проводилось по инициативе отдельных энтузиастов. Сейчас, когда в Армении ведутся многочисленные реставрационные работы, знание приемов гармонизации памятников зодчества приобретает особый интерес. Оно необходимо не только

для освещения истории развития методов построения архитектурных произведений, но и для определения правильности форм и размеров несохранившихся частей реставрируемых памятников.

Данное сообщение не претендует на исчерпывающую полноту освещения поставленного вопроса, поскольку результаты исследования одного исполнителя всегда будут отражать субъективное мнение. Его цель — рассказать вкратце о существующих работах в этой области, познакомить с приемами гармонизации не отдельного сооружения, а крупного комплекса в целом. Знакомство с работами, в которых рассмотрены гармонические построения различных по времени архитектурных памятников Армянского нагорья, показывает, что практиковалось несколько пропорциональных систем. При этом, в периоды особого эстетического развития, распространение имели не простые, а наиболее утонченные иррациональные соотношения. Отмечается также совместное применение и тех и других соотношений в одном памятнике.

Следует отметить прослеженный нами на протяжении с VIII в. до н.э. до XVIII в., единый принцип подхода к гармонизации памятника. Вероятно зодчие считали, что пропорции здания должны быть видны и отвечать условиям человеческого восприятия. Если сооружение стояло изолированно, в основу его пропорционального построения принимались внешние габариты, в зависимости от которых определялись размеры интерьера и второстепенные членения. При нахождении здания в окружении других сооружений, когда его внешний облик нельзя было воспринимать целиком с удаленных точек зрения, основой для гармонизации служили общие размеры интерьера.

Зодчие подходили всесторонне к выбору тех или иных архитектурных пропорций. Они учитывали не только назначение сооружения, но и свойства различных строительных материалов. Большое значение придавалось цвету материала и качеству выполнения работ. Готовых рецептов не применяли, что придавало индивидуальные особенности даже однотипным зданиям.

В эпоху урартов практиковались пропорции, применявшиеся в архитектуре древних стран Ближнего Востока. По исследованию К.Л.Оганесяна, план интерьера храма Суси в комплексе сооружений урартской крепости Эребуни был построен на



кратных соотношениях 5 : 8. Поскольку храм обозревался не со всех сторон, его внешние формы не были пропорционально согласованы с внутренними.

Соотношение 5 : 8 выдержано и в ряде других урартских памятников, например, в "Двери Ашута" близ сел. Салхана, между озерами Урмия и Ван, в пропорциях плиты, найденной в цитадели Эребуни, плане пилона и венчающего карниза там же и др. К. Л. Оганесян считает, что характерное для урартского зодчества соотношение 5 : 8, подобно пропорциям архитектурных памятников Двуречья (дворец в Ниневии) и Древнего Египта (пирамида Хеопса). Интерпретируя в модульном исчислении, он определяет его линейную величину, называемую "урартским локтем", равную 52,5 см.

Касаясь вопроса связи "армянского локтя" с "урартским", К. Л. Оганесян отмечает их почти точное совпадение, что наталкивает его на мысль "о возможности идентичных архитектурных пропорций" в Армении и в Урарту. Это положение заслуживает доказательства. По-видимому, практиковавшиеся в древних странах Ближнего Востока пропорциональные отношения, включая и 7 : 11, попали в Армению через Урарту. Однако нельзя считать, что последнее было "наиболее распространенным в армянском зодчестве", поскольку этот факт не подтверждается другими исследователями. При оперировании различными пропорциональными соотношениями требуется соблюдение четкости и точности расчетов, без натяжек на "их близость" и "почти идентичность" как полагает К. Л. Оганесян. Нельзя считать, что соотношение 7 : 11 почти идентично 5 : 8, поскольку они дают разные гармонические построения. Цифровые величины необходимо выдерживать в пределах большой точности.

Гармоническое построение памятников эллинистического периода Армении фактически не изучено. О том, какие пропорции применяли мастера этого времени, можно судить по реставрированному храму в крепости Гарни (втор. пол. I в.). Учитывая влияние культуры античных стран на искусство Армении, надо полагать, что практиковавшиеся в этих странах приемы пропорционирования были известны армянским зодчим.

Судя по исследованию А. А. Саиняна, в основу построения размеров здания положена модульная система, единицей

измерения которой служил нижний диаметр колонны обходной галереи. Он целое число раз укладывается в размерах расстояний между осями колонн, внешних габаритах целлы, пролете двери.

Учитывая результаты исследований европейских ученых, подтверждающие построение классических греческих зданий на основе иррациональных чисел, надо полагать, что таковые практиковались и в сооружениях эллинистической Армении. По нашему мнению, иррациональные пропорции, в частности отношение золотого сечения и его функций, были применены в храме Гарни, в подиуме, высотах здания и, особенно, в архитектурных деталях.

Богатая сохранившимися памятниками зодчества феодальная эпоха характерна обширным набором систем гармонических построений. Практиковались пропорции, основанные как на кратных долях или соизмеримых величинах, так и на более сложных иррациональных соотношениях. Видимо средневековые зодчие достаточно тонко воспринимали связь пропорциональных членений сооружения с природой. Они не старались этиснуть свое произведение в прокрустово ложе определенных схем. Их архитектурные творения, простые или сложные по плановой и объемной композиции, эстетически совершенны, слитны с окружающей средой. Особенно это показательно для купольных построек, получивших повсеместное распространение после введения в Армении христианства.

Зависимость пропорционального построения купольного здания от внутреннего диаметра купола впервые была отмечена в середине XIX в. Г. Гриммом, а вскоре и Г. Гагариним, который для определения размера мелких членений принимал величину 1/2-й доли диаметра. Купол, венчающий квадратную в плане центральную часть храма, главенствовал в объемно-пространственной композиции сооружения. Поэтому его размеры должны были стать определяющими как для общих, так и для второстепенных членений здания.

Изучением пропорций архитектурных памятников феодальной Армении особенно стали заниматься с конца 30-х гг. нашего века. Следует отметить заслуги студентов Московского архитектурного института, выполнивших в 1940 г. под руководством Н. Е. Роговина исследование "Пропорции в архитек-



туре Армении". Анализируя чертежи Г.Гримма, Т.Тораманяна и свои обмеры, они пришли к выводу о применении в памятниках иррациональных величин, золотого сечения. Им было уделено внимание также зависимости пропорций здания от величины диаметра купола.

Интерес представляют произведенные в 1941 г. М.В.Лисицианом анализы памятников VI–VII вв. Построение производилось по чертежам Т.Тораманяна, причем размеры для вычисления пропорций брались в пределах осей стен. Установлено, что пропорции базилик Касаха и Ереуика основаны на прямоугольнике с соотношением сторон 1 : 2, купольных базилик Одауна в Узунларе и Гаяне в Эчмиадзине – на купольном квадрате, а в храме Звартноца – на квадрате и его диагонали. По мнению М.В.Лисициана, наиболее четко выражены пропорции кафедрального собора в Ани, где за основу построения плана и разреза принят квадрат, что дает возможность выявить очертания разрушенного купола.

В своих исследованиях А.А.Саянц принимает для пропорционирования модульную систему. В купольных сооружениях модулем является радиус основания купола, а в базиликальных – продольный размер отдельно стоящего пилона интерьера. В некоторых случаях (в Касахе и в древнейшем плане Эчмиадзина) линейные размеры совпадают, а в других – они относительно близки. При таком объяснении гармонизации памятника зодчий должен был идти от единицы измерения к общим размерам. Видимо за основу надо принимать внешние и внутренние габариты сооружения, в зависимости от которых определялся модуль мелких членений. Мы полагаем, что общие пропорции сооружений строились на кратных долях, например, западный фасад базилики Касаха – на соотношении 5 : 7. В интерьере данной базилики, в поперечном направлении модуль отсчитывается от лица выступа пилястр, а в продольном – от стен.

По опубликованному в 1952 г. сообщению С.Х.Мнацаканяна, исходными элементами композиции здания считаются его наружные ширина или длина. На основе этих величин путем простых геометрических построений можно определить важнейшие узловые точки, фиксирующие конфигурацию сооружения. Таким способом С.Х.Мнацаканяном были выполнены схемы планов церквей в Багаране и Звартноце, кафедрала Ани, притворов Санаина и

Хоракерта. Перенесение этих построений с плана на фасады и разрезы остается неясным.

Заслуживают внимания напечатанные в 1974 г. изыскания А.А.Еремян, посвященные проектированию купольных сооружений Армении V–VII вв. По ее мнению, монументальные сооружения возводились по проектам, скорректированным соответственно выявленной ею "пространственной модульной сетке". Размер модуля равен  $1/4$ ,  $1/6$ ,  $1/8$  и т.д. части купольного квадрата. На основании модуля А.А.Еремян строит накладываемые друг на друга нормально и диагонально расположенные сетки, пересечение которых определяет основные узлы и второстепенные точки плана здания. Аналогичную сетку А.А.Еремян применяет и для построения фасадов. В предлагаемых автором принципах гармонизации купольных зданий обращает на себя внимание сложность построения не только фасадов, но и планов. Разбить план здания в натуре по такой сетке просто невозможно. Очевидно, древние зодчие предпочитали оперировать более простыми, легко выполняемыми в строительном производстве приемами.

Нашими, проводимыми более 30 лет исследованиями установлено, что до начала строительных работ предварительно определялась на чертежах и моделях композиция здания, в дальнейшем уточнявшаяся в натуре. Чертежи были схематическими и выполнялись на пергаменте, позднее на бумаге, иногда на глине и камне. Изображения планов и общих видов различных сооружений сохранились на страницах летописей, начиная с X в. Интересен фасад небольшой церкви или часовни на орнаментальном поясе глиняного кузина – караса, обломки которого были обнаружены Н.Я.Марром во время раскопок в Ани. На цоколе полуразрушенного круглого храма VII в. в Мармашене высечен план центрического шестиапсидного здания с внешним обходом. Как правило, более многочисленны модели церквей на руках статуй ктиторов и в украшавших сооружения сюжетных рельефах, в интерьере, на фасадах и конках крыш.

Указанные объекты поражают своей масштабностью, использованной как средство эффективности воздействия архитектурного произведения при восприятии его не только изда-лека, но и вблизи. Последнее диктовало необходимость уделения повышенного внимания к уточнению пропорций второсте-



пленных частей с целью получения более гармонического единства элементов с целым.

Следует отметить, что у армянских зодчих пропорциональное построение не являлось методом создания композиции. Оно было лишь средством получения гармоничных соотношений общих масс и элементов здания, соразмерности внешнего облика и интерьера.

Трапезные палаты Звартноца, VII в. и Татев мец анапата, XVIII в. встроены, поэтому в них применена пропорциональная зависимость основных размеров помещений от их ширины. В основу плана положено соотношение простых чисел: в Звартноце —  $5 : 12$ , в Татев мец анапата —  $3 : 13$ , которые выдержаны и при определении высот помещений. Мелкие членения следуют аналогичным построениям.

В настоящем независимо от других строений "Родниковом павильоне" Санаина, 1255 г. пропорции построены на внешних размерах. Здесь применены соотношения простых и иррациональных чисел, принятых для получения более гармоничных членений. Верх здания над арочными проемами не сохранился. Тем не менее выявленные закономерности нижних частей сооружения позволяют определить пропорции завершения павильона.

Санаин — наиболее показательный пример гармонического построения крупного ансамбля, слагавшегося с X по XIII вв. Как выявлено нашими исследованиями, пропорционирование выполнено по единому принципу, общему для всех разновременно возведенных различными мастерами сооружений. В основу гармонизации приняты внешние размеры, в зависимости от которых получены второстепенные членения фасадов и интерьеров.

Бросается в глаза определяющее значение основы купола — квадрата. На пропорциях квадрата, т.е.  $1 : 1$  построены планы церквей Григория, гавита и колокольни, а на кратных долях — остальные. Отношение  $1 : 3$  выдержано в Академии Григора Магистроса Пахлавуни,  $2 : 3$  — в церкви Аменаприкч,  $3 : 4$  — в церкви Аствацацин и  $5 : 6$  — в нахагавите. Эти соотношения налицо и в промежутках между вертикальными осями купольных сооружений. На западном фасаде расстояние между осями колокольни, церкви Аствацацин и церкви Аменаприкч с гавитом соответствует отношению  $3 : 4$ . Видимо необходимость соблюдения этих пропорций послужила причиной переме-

жения к северу вертикальной оси верхних ярусов колокольни сравнительно с нижней ее частью.

На восточном фасаде расстояния между осями куполов церкви Аменаприкч, церкви Григория и книгохранилища соответствуют отношению  $2 : 3$ . На этом фасаде также видны церковь Аствацацин и колокольня, однако их объемы исключены из расчета. Это объясняется тем, что с близких точек зрения они скрываются за расположенными перед ними низкими объемами церкви Григория и книгохранилища, которые издали не играют решающей роли.

Применение в сооружениях Санаина кратных соотношений и вытекающих из квадрата иррациональных чисел ( $\sqrt{2}$ ,  $\sqrt{3}$ , и т.д.) продиктовано требованиями разбивки строений в натуре, легко производимой линейкой, шнуром и колышками. Весьма показательна высокая точность разбивки, в особенности планов. Расхождения размеров графического построения с обмерными данными незначительны (в некоторых случаях их даже нет) и объяснимы неточностью разбивки, возрастом сооружения и сейсмичностью местности.

Первое здание комплекса — церковь Аствацацин служила отправным пунктом для построения последующих сооружений. В зависимости от ее размеров определялись пропорции планов более поздних построек, что гармонически увязывало сооружение комплекса между собой в каждом из 13 строительных периодов. Длина церкви Аменаприкч равна сумме сторон церкви Аствацацин, а промежуток между ними — разности диагонали и стороны квадрата, построенного на ширине церкви Аствацацин. Две пятых этой диагонали определяют диаметр церкви Григория, а четыре пятых — ее удаление от восточного фасада. В зависимости от церкви Аменаприкч определены размеры гавита, нахагавита и колокольни.

С периметральными размерами сооружений согласованы величины подкупольных квадратов. В церкви Аменаприкч, церкви Григория и гавите они получены путем кратного деления, в церкви Аствацацин и книгохранилище — на производимых из квадрата иррациональных числах.

Размеры внешних сторон являлись исходными для построения фасадов и их членений, а подкупольного квадрата — для деталей плана и высот интерьера. Это наглядно видно по схе-



же последовательного построения плана церкви Аствацацин и ее продольному разрезу. В нахагавите высота интерьера определена в зависимости от ширины нефа.

Следует отметить гармоническую согласованность сооружений с первым зданием комплекса и между собой не только в плане, но и по высоте. Высота интерьера гавита такая же как и в церкви Аствацацин. Отрезки золотого сечения этой высоты составляют: больший (0,5286) — высоту нахагавита, а меньший (0,4714) — высоту книгохранилища. Высота современного интерьера церкви Аменаприкч относится к высоте интерьера церкви Аствацацин как 9 : 5, что, видимо, было продиктовано соотношением диаметра купола и ширины здания.

Наружные высоты сооружений также увязаны между собой. На одной горизонтали расположены вершины щипцов нахагавита и гавита, карнизы барабанов куполов колокольни и церкви Аменаприкч и верх креста церкви Аствацацин.

Графический анализ сохранившихся без изменений высот церковей Аствацацин, Аменаприкч и Григория и книгохранилища позволяют на основании выявленных в них пропорциональных закономерностей установить размеры утерянных и измененных частей. Соотношения, прослеженные в построении объемных форм различных сооружений Санаина, выдержаны также и в их архитектурных элементах и деталях, что свидетельствует о полной гармонизации комплекса.

Ценность художественно-гармонической выразительности Санаина несомненна. Авторы более поздних сооружений не противопоставляли свои творения существовавшим зданиям, а согласовывали их с более ранними. Этого придерживались и строители XVII в., увеличившие высоту барабана купола церкви Аствацацин и восстановившие разрушенный купол церкви Аменаприкч.

Проверка аналогичных построений других архитектурных ансамблей Армении, например Сагмосаванка, позволяет сделать предположение о распространении подобных пропорциональных методов в армянском зодчестве X-XIV вв.

В. М. Арутюнян  
Ереван

#### НАРОДНЫЕ ИСТОКИ ФОРМОБРАЗОВАНИЙ МОНОМЕНТАЛЬНОГО СВЕТСКОГО ЗОДЧЕСТВА СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ

В научной литературе в прошлом архитектурное наследие армянского народа было представлено преимущественно церковными памятниками, что мешало составить целостное впечатление о всех проявлениях армянского средневекового зодчества. Отнюдь не умаляя значение храмового зодчества и принимая во внимание его место и удельный вес в процессе развития армянской архитектуры, все же нельзя было мириться недостаточным вниманием к светскому зодчеству.

За советское время, особенно после Великой Отечественной войны, выполнена большая работа по исследованию гражданского зодчества средневековой Армении, появились труды, посвященные городам и крепостям, дворцам и замкам, книгохранилищам и трапезным, караван-сараям и мостам, производственным и коммунальным постройкам и т.д.

Параллельно велась целенаправленная работа по изучению армянского народного жилища. Хотя эта работа еще не завершена, однако мы уже располагаем рядом опубликованных исследований.

Благодаря всему этому армянское зодчество предстало перед научным миром более богато и многообразно. Одновременно, в результате ряда исследований, было выявлено то влияние, которое испытывало церковное и светское зодчество средневековой Армении от композиционных и конструктивных традиций народного жилища, глхатуна.



Однако это достойное внимание явление еще не подверглось глубокому научному изучению и обобщению. Между тем, сделать это необходимо для того, чтобы выявить те народные, по сути демократические черты, которые послужили основой развития светской архитектуры средневековой Армении в периоды ее становления, совершенствования и наивысшего подъема.

В настоящем сообщении, не ставя перед собой задачу полностью охватить все аспекты важной научной проблемы и полагая, что это должно явиться предметом специального исследования, мы хотели бы лишь в общих чертах представить на обсуждение результаты своих размышлений.

По нашим наблюдениям, влияние древнейшего типа армянского народного жилища — глхатуна на монументальное светское зодчество на различных этапах его развития имело качественно различные проявления, показывая картину постепенного освоения и творческого переосмысливания народных традиций, те изменения, которые имели место в связи с переходом строительства от дерева к камню.

С этой точки зрения попробуем рассмотреть монументальные светские постройки трех основных этапов истории средневековой Армении: раннего средневековья (IV—VII в.в.), собственно-средневекового (IX—XI в.в.) и зрелого средневековья (XII—XIV вв.).

х  
х х

Светскую архитектуру раннего средневековья преимущественно представляют дворцовые постройки в Звартноце, Двине и Аруче. Сопоставительное изучение их планировочных и конструктивных форм выявило определенную общность, заключающуюся в наличии колонных залов во всех отмеченных дворцах. Идентичный колонный зал обнаружен в центральном квартале Двина во время раскопок 1971—1973 гг.

Есть разногласия относительно того, были ли перекрыты эти залы и какие имели они формы перекрытия, однако в конце концов стало приемлемым мнение, согласно которому эти колонные залы были перекрыты, а само перекрытие было деревянное и воспроизводило конструктивные формы "азарашенов".

Мы не сочли необходимым вновь заняться обоснованием этого мнения. Независимо от разницы в размерах интерколумния колонных зал, составляющих в Двине и Аруче 7,28—7,55 м, в Звартноце 8,77—8,81 м, а в новом колонном зале Двина — 8,4 м, колонны в них образуют квадраты, а это является признаком того, что они были перекрыты двумя-тремя деревянными азарашенами. Аналогами таких групповых азарашенов, правда относящихся к более позднему времени, являются жилой дом в Карчикане, караван-сарай в Эрзеруме и т.д. Таким образом, на примере дошедших до нас колонных зал раннесредневековых дворцов, можно отметить интересное проникновение композиционных и конструктивных форм народного жилища в архитектуру дворцов путем применения камня в опорах при сохранении дерева для перекрытия вместе с сохранением форм, вытекающих от характера этого материала, а также системы верхнего освещения.

Таким образом, в колонных залах дворцов рассматриваемой эпохи преобладают формы перекрытия народного зодчества является пока непосредственной, налицо — результат прямого заимствования.

Другой вывод, который можно сделать на основании исследования отмеченных дворцов, заключается в том, что с начала становления архитектуры этого типа монументальных светских построек, они обнаруживают вытекающие из традиций армянского народного жилища отличную от церквей определенную общность и тяготеют к типизации.

х  
х х

Последующий период развития армянского средневекового зодчества отмечен более активным влиянием традиций армянского народного жилья на профессиональную практику. С этой точки зрения небезинтересно рассмотреть четыре памятника эпохи Багратидов: притвор церкви Аракеоц Севанского монастыря, дворец в Ахтамаре, притвор церкви св. Иоанна монастыря Оросос и книгохранилище Санаинского монастыря.

Как известно, притвор церкви Аракеоц Севанского монастыря, пристроенный позже, является не датированным памятником. На основании искусствоведческого анализа было



сделано заключение, что четыре колонны (из шести), когда то венчавшие деревянные капители, относятся к IX в. и перенесены сюда, очевидно, из другого здания, предположительно, дворца.

На примере этого памятника можно сделать вывод, что на ранней стадии нового подъема средневекового зодчества Армении пока еще имело место применение дерева и непосредственное заимствование вытекающих из характера этого материала форм перекрытия народного жилища.

В трех других памятниках наблюдается очень интересное явление: происходит первый опыт творческого переосмысления двух типов глхатуна с применением камня как исходного материала, при этом в перекрытии сохраняя схему прототипа, т.е. систему верхнего освещения.

До наших дней не сохранился дворец царя Гагика Ариуни на острове Ахтамар (начало X века); уникальное произведение архитектора Манвела. Однако обстоятельное описание Товмис Ариуни в некоторой мере дает возможность иметь общее представление об этом уникальном памятнике светского зодчества.

Согласно описанию, зал дворца был квадратным со сторонами в 40 локтей (более 20 м) и имел такую же высоту. Перекрытие зала, выражаясь словами летописца: "...от основания до самого купола поднимается одним взлетом без опорных колонн, что воистину достойно удивления". Далее летописец дает ценное сведение относительно примененного строительного искусства. "Постройка произведена", — сообщает он, "...целиком из извести и камня, составляющих монолит подобно сплаву свинца и меди".

По-видимому, произошел первый инженерный подвиг: по примеру безколонного глхатуна, но с применением каменных конструкций (неизвестно каких), был перекрыт дворцовый зал значительных размеров.

Переходя к другому, не менее интересному памятнику той же эпохи, к притвору церкви св. Иоанна монастыря Оромос (1038 г.), следует считать бесспорным, что он свидетельствует о первом опыте удачного перевоплощения в камень композиционных форм 4-х колонного глхатуна, тем самым создавая предпосылки для широкого применения этого типа гавитов в последующих веках.

Можно с уверенностью сказать, что в притворе Оромоса вся архитектурная композиция по планировочному решению, организации внутреннего пространства и системе верхнего освещения вытекает из 4-х колонного глхатуна.

Существенным нововведением здесь является то, что от колонны к колонне и до смежных стен протянуты не балки, а арки, и в этой связи внутреннее пространство целиком переобразилось, устремляясь в высь. Это подчеркнуто еще тем, что центральный квадрат имеет шатрообразное (наподобие азарашенов) перекрытие, увенчанное ротондой на колоннах.

В книгохранилище Санаинского монастыря (1063 г.), которое является самым ранним из дошедших до нашего времени книгохранилищ, при помощи камня монументализирован тот вариант безколонного глхатуна, где перекрытие типа азарашен осуществлено на диагонально поставленных основных прогонах-мардаках. Прогонь здесь заменены четырьмя мощными арками, покоящимися на полуколоннах. Арки в пространстве образуют квадрат, диагонально вписанный в квадратный план книгохранилища, который служит основанием для завершаемого световым отверстием восьмигранного купола. Выступающие за пределы квадрата треугольники, которые в народных жилищах перекрывались второстепенными прогонами — мардаками, здесь преобразились в мощные тромпы.

В здании же школы Санаинского монастыря или Академии Григория Магистра, встроенном между церквями Аствацацин и Аменаприкч, система блочного перекрытия была заменена системой сводчатого перекрытия на подпругных арках.

Таким образом, на втором этапе развития средневекового армянского зодчества постепенно преодолевается непосредственное заимствование традиций армянского народного жилища, оно получает каменное перевоплощение в совершенно новых типах гражданских зданий, в которых на смену балочного перекрытия внедряются арки, своды и купола, привнося с собой новые конструкции, открывая новые возможности организации интерьера и объемно-пространственных решений.

х

х х

Наиболее плодотворным этапом творческого перевоплоще-



ния традиций архитектуры народного жилого дома является период зрелого средневековья — XII—XIV в.в. Начатое еще в эпоху Багратидов (вследствие социальных движений, бурного роста городов, классового расслоения их жителей и развития ремесленного производства) оживленное светское мышление активно стало проникать во все области духовной и материальной культуры армянского народа, вовлекая в свою орбиту также архитектуру.

В исканиях новых формообразований церковное зодчество уступает свое место гражданскому. Вырабатываются новые типы светских построек: трапезных, зданий коммунального назначения, караван-сараяв и т.д. Совершенствуются архитектура монастырских книгохранилищ, школ, варьируются формы притворов.

С точки зрения интересующей нас проблемы стоит хотя бы бегло рассмотреть книгохранилища, трапезные, притворы и караван-сарая XIII—XIV вв.

Талантливые мастера этого времени, верные своим неуклонным новаторским стремлениям, создают новые архитектурные решения, вновь обращаясь к неисчерпаемо богатой сокровищнице народной мудрости. Носителями этих новых исканий являются книгохранилища монастырей Ахпат и Нор-Гетик, на месте старых, перестроенных в XIII в., первое — до 1262 года, а второе — в 1241 году. Ранее имеющие деревянное перекрытие эти книгохранилища после перестройки получают арочное перекрытие. Идея 4-х колонного глхатуна в этих памятниках достигает новой ступени развития. Прогонные перекрытия заменены здесь перекрытием на перекрещивающихся арках, которые опираются на парные пристенные пилоны, и затем, взаимно пересекаясь в пространстве, образуют квадрат, служащий основанием перекрытия центральной части. В этом случае промежуточные опоры отсутствуют, так как при применении арочной конструкции их необходимость отпала. В пространстве арки перекрещиваются в тех точках, под которыми при покрытии прогонами должны были быть деревянные опоры.

Тот же принцип применен в трапезных монастырей Ахпат и Агарцин, с той лишь разницей, что здесь система перекрытия на перекрещивающихся арках применена дважды, ими покрыты два смежных квадрата, а разделяющая их стена заменена двумя пилонами.

Очевидно от конструктивной идеи глхатуна рождается глуду-боко осмысленная с инженерной точки зрения, действительно гениальная по замыслу и являющаяся блестящим достижением армянской архитектуры конструктивная система перекрытия на перекрещивающихся арках.

Перекрытие на перекрещивающихся арках получило более широкое применение в притворах. Подобной конструкцией перекрыты притворы Мшкананка, Айриванка, монастырей Аракелот, Хоракерт, Гандзасар, Дехциг, Аратес, более поздним является перекрытие церкви св. Эчмиадзин в Зорадире, и наконец, притвор церкви Сурб Ншан (Св. креста) Ахпатского монастыря.

Притворы Армении XII—XIV вв. дают пример и других решений, вытекающих из традиций армянского народного жилья. О том, что эти традиции продолжали оказывать свое влияние, нам напоминает перекрытие центральной части притвора монастыря Аракелот (в Иджеванском районе), где конструктивная система азарашена получила каменное воплощение.

В заключение хотелось бы коснуться еще одного типа монументального гражданского зодчества средневековой Армении — караван-сараяв для выяснения их связи с традициями народного зодчества.

Мы полагаем, что и в этой области действовало стремление создать новые формы, используя народный опыт, однако исходным для караван-сараяв являлся не жилой дом, а входящий в его комплекс "гом" (т.е. хлев). Это объясняется некоторой общностью их функционального назначения, так как в караван-сараях большие залы прежде всего предназначались для животных, а люди, сопровождающие караваны, либо помещались вместе с ними, либо реже — в обособленных помещениях. Простое сопоставление средневековых караван-сараяв (как однонефных, так и трехнефных) с дошедшими до нас позднесредневековыми гомами очевидным образом утверждают наше положение.

И в караван-сараях, в связи с переходом в конструкциях перекрытия от дерева к камню, имел место тот же процесс перевоплощения. Сохранены планировочная схема гомы, верхнее освещение, а система прогонного перекрытия заменена системой сводчатого перекрытия на подпружных арках. Отсюда и вытекают те новые формы, которые присущи архитектуре



караван-сараев, в которой также как и в других гражданских зданиях с применением камня монументализирована архитектура гома.

Итак, нам представляется, что на всех этапах развития средневекового армянского зодчества (включая и позднее средневековье, памятники которой мы не смогли охватить в этом сообщении), монументальное гражданское зодчество питалось богатыми народными традициями; путем их творческого переосмысления создавались ценнейшие произведения, по праву являющиеся гордостью и славой народа-строителя.

Патрик Донапетян  
Ереван

#### О БАРЕЛЬЕФАХ ПАРИЖСКОЙ ЦЕРКВИ СЕНТ-ШАПЕЛЬ

Одним из наиболее выдающихся памятников французского готического зодчества и декоративного искусства является парижская церковь Сент-Шапель. Она особенно известна своими витражами, своей "стеклянной мозаикой". Но здесь речь пойдет не об этих замечательных витражах, а о западном портале церкви.

Портал второго этажа западного фасада церкви Сент-Шапель привлек внимание некоторых искусствоведов в Армении и в конце 50-х — начале 60-х годов вызвал вокруг себя полемику.

Темой полемики являлись три барельефа, находящиеся в правой нижней части портала, на которых изображена история Ноя — с Ноевым ковчегом и с трехъярусным, ротондообразным строением. Все три мотива заключены в четырехлепестковые рамки (обрамление, часто встречающееся на готических памятниках, например на фасаде парижской Нотр-Дам<sup>1)</sup>). Каждый из барельефов изображает эпизод из истории Ноя и во всех трех появляется один и тот же мотив — трехъярусное, ротондообразное здание.

Впервые тема этих трех барельефов была затронута Тиграном Марутяном в журнале "Гракан Терт" в 1959 году<sup>2)</sup>. Позже автор снова вернулся к этой теме, но более подробно в одной из глав своей книги "Звартноц и храмы типа Звартноца"<sup>3)</sup>. Основные тезисы, выдвигаемые Т. Марутяном, следующие: на рельефах изображена библейская легенда Ноя, связанная с горой Арарат. Церковное здание, которое венчает Ноев



ковчег, не может быть ничем другим, как репродукцией прославленного храма Звартноц, возвышавшегося до X века в Араратской долине. Т.Марутян считает также, что автором этих рельефов должен быть один из знаменитых армянских мастеров, приехавших в Европу. А что касается появления во Франции образа этого храма, то принимая во внимание, что Сент-Шапель была построена в XIII веке, в то время как Звартноц и "звартноцоподобный" Гагикашен давно исчезли, Тиран Марутян предполагает, что образ храма мог дойти до Парижа благодаря ныне потерявшейся модели или какой-либо миниатюре. Будучи убежденным, что барельефы западного фасада Сент-Шапель воспроизводят формы Звартноца, автор приходит к определенным заключениям, касающимся проблем реконструкции Звартноца.

С положениями, предложенными Т.Марутяном, высказал несогласие Степан Мнацаканян в своих статьях, опубликованных в журналах "Советакан арвест" и "Известия Академии Наук" <sup>4)</sup>. Он напоминает, что трехъярусная, ротондообразная композиция существовала еще в античной римской архитектуре, и эта самая композиция затем встречалась во всем христианском мире: и на востоке и на западе. Эта композиция, замечает С.Мнацаканян, особенно распространяется в Европе во время крестовых походов, вероятно по образцу Иерусалимского Гроба Господня. Затем С.Мнацаканян приступает к вопросу техники барельефов Сент-Шапель, изображающих Ноев ковчег и замечает, что здесь применен способ перспективы. Исходя из того, что законы перспективы были еще неизвестны в средневековье, он делает заключение, что эти рельефы не могут относиться к XIII веку, то-есть к эпохе постройки Сент-Шапель, т.к. они были высечены в XII или в XIX веках, когда речь не могла идти о воспроизведении Гагикашена или Звартноца.

Другой специалист по истории армянского средневекового зодчества, Оганес Халпахчян также затронул вопрос о барельефах Сент-Шапель в двух статьях, опубликованных в 1962 и в 1963 гг. <sup>5)</sup> Он выражает мнение, что три барельефа являются копиями, выполненными в XIX в., автор которых остался верен средневековым формам, по крайней мере, что касается ковчега и круглого строения. Как и Т.Марутян, О.Халпахчян утверждает, что многоярусное строение надо истол-

ковывать как олицетворение горы Арарат. Однако О.Халпахчян не считает Звартноц прототипом здания, изображенного на фасаде Сент-Шапель. Исходя из "почти полного тождества" барельефа и модели церкви Гагикашен, он делает вывод, что на портале "несомненно изображена церковь Гагикашен, так как она, хотя и в поврежденном состоянии, существовала еще в XIII в." <sup>6)</sup>. О.Халпахчян присоединяется к мнению Т.Марутяна, согласно которому лишь армянские мастера могли быть авторами рельефов Сент-Шапель.

Как видно из краткого обзора статей, посвященных вопросу рельефов Сент-Шапель, одним из центральных моментов полемики является дата выполнения рельефов. По Т.Марутяну, они были высечены одновременно с постройкой храма, тогда как С.Мнацаканян их считает результатом поздних реставраций. А согласно О.Халпахчяну, барельефы реставрировались в XIX в., но сохраняют современную основанию здания тематику.

Естественно, мы задаем вопрос: к какой эпохе относятся барельефы и какую информацию мы можем почерпнуть относительно этого вопроса во французских источниках?

В прошлом веке, во время фундаментального восстановления Сент-Шапель, было написано немало монографий, посвященных истории храма и его описанию. Все эти исследования были проведены на основе некоторых старых источников <sup>7)</sup>. Благодаря этим источникам мы можем кратко изложить историю памятника.

В 1237 году византийский император продал французскому королю Людовику IX драгоценные мощи, сохранявшиеся до тех пор в Константинополе, в числе которых были: терновый венец Христа и большой кусок от дерева святого креста. Мощи были привезены в Париж приблизительно в 1241 году, и король Людовик IX решил построить при своем дворце величественное здание, достойное святых мощей, и поместить эти реликвии там. В том же году начались строительные работы, которые окончились в 1248 году <sup>8)</sup>.

Сент-Шапель являлась дворцовой королевской часовней. Несмотря на относительно малый размер, ввиду того, что она приютила священные реликвии христианства, Сент-Шапель была призвана стать одним из самых великолепных памятников французской столицы.



Исторические источники говорят о том, что церковь Сент-Шапель часто подвергался повреждениям и поновлениям. Во время правления короля Карла VIII, в 1485 году плохое состояние Сент-Шапель вызвало необходимость начать работы по ее поновлению<sup>9)</sup>. В 1630 году вследствие большого пожара покрытие церкви разрушилось и второй этаж был поврежден. Однако самыми серьезными были повреждения церкви после революции 1789 года. В 1793 г. по приказу нового правительства были разрушены все изображения феодализма и королевской власти, имевшиеся на храме (а большинство их находилось на западном портале)<sup>10)</sup>. Затем церковь была использована как зал клуба и одно время служила складом муки, потом архивов. Когда-то прославленное и великолепное строение оставалось в плачевном состоянии до конца 30-х годов прошлого века, вплоть до фундаментальной реставрации церкви. Работы по восстановлению начались в 1839 году. В 50-х годах прошлого века под руководством архитектора Ласюса Жофруа Дешом восстановил скульптуры Сент-Шапель.

Современники восстановления и более поздние авторы дают нам важнейшую информацию об интересующих нас рельефах. Мы узнаем, что рельефы, высеченные на тимпане второго этажа западного портала Сент-Шапель, как и нижние барельефы (где ныне находится Ноев ковчег и т.д.) были разрушены во время революции 1789 года и воссозданы Жофруа Дешомом в 50-х годах XIX века<sup>11)</sup>. Встанут следующие вопросы: на какой основе были восстановлены скульптуры портала с Ноевым ковчегом и с ротондой? Какой была тематика декоративного убранства портала, фактически погибшая во время революции 1789 года? Словом, средневековые ли барельефы воспроизведены реставраторами или создана совсем новая композиция?

Знаток Сент-Шапель, профессор Сорбоннского университета Луи Гродеки пишет о рельефах подножия портала: "Все это реставрировалось при соблюдении правильности стиля, что и может ввести в заблуждение зрителя, но также очень произвольным образом, что касается выбора сцен и их размещения" <sup>12)</sup>.

Во французских источниках не сохранилось ни одного старого изображения, которое подробно показало бы состав-

ные части западного фасада храма. Однако имеются описания, благодаря которым мы узнаем, какие мотивы были высечены в средневековье на портале Сент-Шапель.

Оказывается, что на подножии портала второго этажа западного фасада были высечены истории пророков, в основном истории пророка Ионы<sup>13)</sup>. Но нигде мы не находим ни слова, относительно патриарха Ноя или истории его ковчега. Допустим, что возможен вариант того, что авторы старых описаний церкви Сент-Шапель забыли упомянуть о Ноевом ковчеге или не заметили его среди многочисленных изображений пророков. Во всяком случае, ясно установлено, что от первоначальных барельефов почти ничего не оставалось после революции 1789 года. Исходя из всего этого, мы пришли к заключению, что три барельефа, которые изображают Ноев ковчег, и трехъярусное, ротондообразное здание, напоминающее Звартноц, были созданы в прошлом веке, во время реставрации Сент-Шапель, и не воспроизводят средневековые оригиналы.

Мы знаем также, что портал второго этажа как раньше, так и теперь прославляет Христа, так как были высечены и восстановлены на тимпане Страшный суд, а на простенке — сам Христос<sup>14)</sup>. Следовательно, не удивительно, что скульптор-реставратор изобразил на подножии этого самого портала в числе мотивов о создании мира Ноев ковчег, который тесно связывается своим символическим значением с Христом.

Эмиль Маль дает например следующее истолкование: Ной представляет Христа, а Ноев ковчег представляет церковь Христа. В средневековой иконографии ковчег Ноя спас человечество от вод Потопа, так же как и церковь Христа должна спасти человека в водах Крещения<sup>15)</sup>. Согласно логике этой интерпретации позволено предположить, что здесь высечено символическое изображение Иерусалимского Гроба Господня, напоминающего путь спасения человечества, Гроба, который является ротондообразным, трехъярусным строением. Можно возразить, что первоначальная, ротондальная форма Гроба Господня, форма, которая была ему придана во время императора Константина, не была известна реставраторам Сент-Шапель, ибо Гроб Господень подвергся фундаментальной перестройке в XII веке, во времена крестоносцев, и только в начале нашего века отцы Г.Венсан и М.Абель восстановили ро-



тоидальный; образ Гроба <sup>16)</sup>. Однако надо предположить, что реставраторы парижской церкви обладали глубоким знанием средневековой живописи и декоративно-прикладного искусства. Надо предположить также, что им были знакомы многочисленные миниатюры и переплеты, на которых изображено посещение Гроба, и на которых Гроб Господень представляется многоярусным, башнеобразным, иногда ротондальным строением.

На портале западного фасада парижской церкви Сент-Шапель мы имеем дело с тремя барельефами, которые, правда, очень похожи на модель Гагикашена и на тораманяновский проект реконструкции Звартноца, но которые не воспроизводят старинные сцены, высеченные во времена постройки храма. Они относятся к XIX веку, ко времени, когда речь не могла идти о воспроизведении еще неизвестных Гагикашена или Звартноца. На них можно видеть, как нам кажется, свободное повторение средневековой темы Гроба Господня.

1) Эта фигура обрамляет также все остальные рельефы подножия портала Сент-Шапель и кажется маловероятным, чтобы она была связана с планом строения, высеченного над ковчегом.

2. Գրական թերթ, 1959, 3 ապրիլի, ,,Մի նորահայտ...,, :

3. Տ.Մարության, Ջվարթնոց և զվարթնոցանման տաճարներ, 1963:

4. Սովետական արվեստ, 1959թ., 7, ,,Բաց նամակ...,, : ՀՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր / հաս.գիտ./, 1964թ. 2, էջ 95-100:

5. Սովետական Հայաստան, 1962 թ., 7, ,,Միջնադարյան Հայաստանի և Ֆրանսիայի մշակութային կապերի հարցի շուրջը... : Декоративное Искусство СССР, 1963 г., № 2, "Новые данные о культурных связях Армении и Франции".

6. Սովետական Հայաստան, 7, էջ 33:

7. S.J.Morand, Histoire de la Sainte-Chapelle royale du Palais, Paris, 1790.

G.Dongois, Mémoires pour servir à l'histoire de la Sainte-Chapelle,

M.Beguillet, Histoire de Paris, Description..., T. II, Paris, 1780.

8. R.Branner, St Louis and the court style in gothic architecture, London, 1965, c. 61 и 64.

9. L.Grodecki, La Sainte-Chapelle, Paris, 1975, c. 8.

10. L.Grodecki..., c. 9.

11. M.Calliat et M. de Guilhermy, La Sainte-Chapelle de Paris, 1857.

M. de Guilhermy, Description de la Sainte-Chapelle, Paris, 1867, c. 26.

H.Stein, Le Palais de Justice et la Sainte-Chapelle de Paris, Paris, 1912, c. 196 и 200.

W.Rabaud, La Sainte-Chapelle. Guide historique, Paris, 1930, c. 21.

F.Gebelin, La Sainte-Chapelle et la Conciergerie, Paris, 1931, c. 26.

12. L.Grodecki, La Sainte-Chapelle, Paris, 1975, c. 20.

13. S.L.Morand, Histoire de la Sainte-Chapelle..., Paris, 1790, c. 31.

C.Desmaze, La Sainte-Chapelle du Palais..., Paris, 1872, c. 48.

Abbé Lebeuf, Histoire de la ville de Paris, Paris, 1883, c. 221.

14. W.Rabaud, La Sainte-Chapelle..., Paris, 1930, c. 21.

15. E.Male, L'art religieux du XIIIe s. en France, Paris, 1898, c. 206.

16. H.Vincent et M.Abel, Jerusalem, recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire, II, Paris, 1914-1916.



Б. А. Улубабян  
Ереван

#### ХАДАВАНК — ХАТРАВАНК

Древняя нахарарско-княжеская династия Арцах-Хачена во второй половине XII в. разделилась на три ветви, каждая из которых получила свою территорию с конкретными границами, административным и духовным центрами. Этими новыми княжествами были: Нижне-Хаченское с резиденцией в Хоханаберде и духовным центром в Гандзасаре, Центрально-Хаченское, или Атеркское с резиденцией в Атерке и духовным центром Дадиванком, Верхне-Хаченское, или Царское с административным центром в Царе, а духовным — в Хадаванке. Правда, в первой половине XIII в. Атеркское княжество почти прекратило свое существование, потому что после смерти великого князя Вахтанга (известный покровитель Мхитара Гоша и вообще духовной жизни Северо-Восточной Армении своего времени) княжеский престол остался без наследника, и, в результате раздела территории княжества между двумя другими княжествами, Дадиванк стал главным духовным центром и фамильной усыпальницей Верхне-Хаченских князей. Однако это не помешало тому, чтобы Хадаванк по-прежнему остался всеми признаваемым епархиальным центром провинции Мец-Кохманк, или Мец-Квенк Арцахской области, к которому княжичи Цара питали особую благосклонность, оставляя его попечителями.

Хадаванк находится в западной части Мартакертского района Нагорно-Карабахской автономной области, на правом берегу реки Тартар, на расстоянии 5-6 км к западу от села Вагуас, на гребне горы, покрытом дремучим лесом.

Духовный центр в источниках называется "Хади ванк"

(монастырь Хада), "Хадаи ванк" (монастырь Хадаи), "Хадари ванк" (монастырь Хадара). У северной стены кафедрального собора лежит сломанный камень с надписью 1215 г., гласящей: "Я — Асан и мать моя Шушик построили св. Карапет (видимо церковь или часовня в том же комплексе — Б.У.) в усыпальнице Хада..." И. А. Орбели переписал из под арки ворот монастыря надпись от 1265 г., в которой говорится: "Я — Иоани объединился со святой конгрегацией Хади..." 1).

В рукописи Евангелия Таргманчац 1232 года, долгое время являвшейся фамильной собственностью Верхне-Хаченского княжеского дома, в одной из памятных записей говорится: "...в конгрегацию, которая в монастыре Хадари" 2).

Кириакос Гандзакец, говоря о братьях — вардапетах Григорисе и Илье (Егия), отмечает, что они "похоронены в божественном доме Хадаи" 3).

Правильная форма всех этих "Хади", "Хада", Хадари", "Хадаи" — Хад, собственное имя одного из первых проповедников христианства в Северо-Восточной Армении. Именем этого епископа Хада и была названа первая церковь, впоследствии — и весь комплекс духовного центра 4).

"Хадаванк" — "Хадариванк", подвергнувшись фонетическим законам карабахского диалекта армянского языка, в народе называется "Хатраванк" — "Хытраванк" 5).

Хадаванк существовал с первых же времен после распространения христианства в Арцах-Хачене, имел кафедральный собор, второстепенные церкви, часовни и много подсобных помещений. В первой половине XII в. монастырь подвергся невиданным разрушениям: в 1139 г. сильно пострадал от землетрясения, а в 1143 г. его опустошили турки-сельджуки. Во главе с военачальником Чоли они напали на Хачен и, в отместку за неподчинение края, ограбили и предали огню все духовные центры, в том числе и Хадаванк 6).

Восстановление и новый подъем духовной жизни в Хадаванке связаны с именем Ованнеса Хаченеци — одного из крупных духовных деятелей конца XII и начала XIII вв. Представитель Верхне-Хаченского княжеского дома, Ованнес с малых лет был отдан в монашество, получил разностороннее образование в родном крае, где и начал служить церкви, а потом стал воспитателем сыновей амирспасалара армяно-грузинских войск



Саркиса Закаряна — Закарэ и Иванэ, впоследствии ставших фактическими распорядителями политической и экономической судеб Армении<sup>7)</sup>. В 70–80 гг. XII в. Ованнес Хаченеци был настоятелем монастыря Санаин, а в 90-х гг. — Ахпата. В Санаине он построил церковь Аменаприкч и ее притвор (гавит) 1181 г., восстановил кафедральный собор (1184 г.). Епископство Ахпата он вторично вел с 1206 г. до середины 1220-х, построив там знаменитый главный гавит и восстановив церковь св. Григора, развивая там искусство переписчиков и миниатюристов.

В перерыве между первым и вторым пребыванием в епископстве Ахбата (примерно в 1195–1205 гг.) Ованнес снова был в Хачене, восстановил церкви и фамильную усыпальницу Хадаванка, а в 1204 г. закончил строительство главного собора, о котором он рассказывает в следующей надписи, высеченной на одном камне на левой стороне западного портала церкви: "В году 1204 я, тер Ованнес с большим трудом построил церковь, собрал в ней крестные камни (хачкары) и рукописи, разбил сад Джотанц и /еще/ молодой сад и монастырь со всеми своими имуществами передал старшему моему брату Асану и его сыновьям при посредничестве владетеля Атерка. Кто нарушит /сие решение/, да будет наказан богом".

Данная надпись имеет еще и вторую часть, написанную от имени Асана — старшего брата Ованнеса. "Во имя бога это написано мною — Асаном, — Когда мой брат построил церковь и монастырь дал мне, я Хндзорабак (видимо, село — Б.У.) со своими землями подарил церкви..."<sup>8)</sup>.

Асан, он же зять амиропасалара Саркиса Закаряна, вскоре умер, и оставшаяся в живых княгиня Доп (по имени которой весь этот княжеский дом стал называться домом До-пянов), взяв в свои руки бразды княжества, долго, по крайней мере до конца двадцатых годов, руководила им, расширив территорию княжества (конечно, не без помощи влиятельных братьев Закарэ и Иванэ). Известны две надписи из Хадаванка, из которых явствует, что она одаривала монастырь селами, рукописными книгами и драгоценной утварью.

Надпись Ованнеса — одно из лапидарных свидетельств о созданных при наших монастырях хранилищах рукописей — ма-

тенадаранах. А матенадаран Хадаванка впоследствии беспрерывно пополнялся произведениями собственной рукописной мастерской и привозными, которые попали сюда разными путями, вплоть до освобождения рукописей из плена. Например, некий житель Ани Саркис в 1223 г. выкупил при содействии епископа Ованнеса из плена ценнейшую рукопись, созданную в Ахбатаванке и подарил ее Хадаванку<sup>9)</sup>. Сохранились трогательные памятные записи князя Григора, сына княгини Доп, в которых перечисляются многие рукописи, освобожденные от сельджуков в битвах за Карин, Кападокию и т.д. и подаренные Хадаванку<sup>10)</sup>.

Допяны всегда заботились о благосостоянии и развитии своего духовного центра, о чем есть немало лапидарных рукописных сведений. Здесь всегда действовали духовная школа и мастерская переписчиков, комплекс архитектурно обогащался и расширялся. Жизнь здесь заглохла лишь в начале XV в., во время нашествия турок кара-коюнлу, которые уничтожали на своем пути все материальные и духовные ценности. "В монастырях не осталось человека, чтобы сохранил порядок и освещение в церквях", — с горечью свидетельствовали княжичи Цара в начале XV в.<sup>11)</sup> И в дальнейшем монастырь неоднократно подвергался ограблению и разорению со стороны завоевателей, но каждый раз в короткий срок восстанавливался и приводился в порядок, ибо Допяны — духовные и светские правители края — не жалели для Хадаванка ни энергии, ни средств. "Восстановили и отремонтировали святой и божественный престол Хада в печальное время, когда были под игом тиранов", — в 1694 г. написал епископ из рода Допян в своей памятной записи<sup>12)</sup>.

От Хадаванкского архитектурного комплекса мало что осталось. В целости сохраняется лишь кафедральный собор, построенный Ованнесом Хаченеци. Остальные строения разрушены или до основания, или стоят в полуразрушенном состоянии, даже кафедральный собор не дает представления о своем первоизданном облике. Стены растресканы. Корни вековых деревьев, выросших на крыше, вонзились в стены, местами до фундамента.

Собор Ованнеса не имеет аналогий ни в одном из комплексов армянского средневековья. Первая его особенность —



асимметричное решение объемно-пространственной планировки, к которому строители прибегли, видимо, потому, что собор должен был охватить две старые часовни с арочными перекрытиями и прямоугольными абсидами. Вторая особенность его решения — купол покоится не на пилонах, как было принято в средневековой армянской архитектуре, а на четырех столбах, которые имеют разнообразные сечения (прямоугольное, квадратное с косо вырезанными углами, крестообразное) и стоят на высоких базах. Купол имеет невысокий барабан со световым проемом, как обычно встречается в гавитах.

На западной стороне собора в том же XIII в. была построена двухэтажная колокольня, которая сохраняется в полуразрушенном состоянии, с двумя красивыми хачкарами, вделанными в нишу второго этажа.

На севере и северо-западе от собора стояли подсобные помещения монастыря. Нынче в целости стоит одно из них с арочным перекрытием, похожее на трапезную. Вокруг собора, на большом пространстве, ныне покрытом вековыми деревьями, видны остатки многочисленных помещений.

Не имея возможности подробно анализировать архитектуру Хадаванкского монастыря, мы здесь должны остановиться на двух, на наш взгляд, интересных явлениях убранства его кафедрального собора. Во-первых — внешний облик собора.

Почти все средневековые армянские церкви и монастыри были построены на местах более древних святынь, а древнейшие — над руинами языческих храмов. В средневековом Арцах-Хачене, наряду с этой традицией, существовал и другой порядок: во вновь построенном здании сохраняли остатки старого, особенно если это старое погибло не естественным путем. Останкам разрушенных зданий и памятников уделялось большое место в помещениях, особенно во второй половине XII и начале XIII вв. Это было своеобразным ответом на варварства турок-сельджуков — прием, который нашел наиболее яркое выражение в Дадиванке, Хадаванке и других монастырских комплексах Хачена. Асан (отец Бахтанга), владетель Атерка, по сведениям надписи, высеченной в 1181 г. после сорокалетней борьбы против турок-сельджуков, передал княжескую власть своим шестерым сыновьям, а сам пошел монашествовать в Дадиванк. Там он построил маленькую церквушку,

в стенах которой, внутри и снаружи, вделал более древние камни с надписями или ажурными орнаментами, барельефы, хачкары (крестные камни) с надписями и без них, а также камни с равноконечными крестами, сам тип которых восходит к IV-V векам. Здесь нашел свое место и мельничный жернов, который вставлен в портал церкви. Присутствие его объясняется тем, что сельджуки разрушили мельницу, и строители нового здания решили увековечить память этой мельницы. Таким образом, церквушка Асана стала своеобразным музеем-выставкой архитектуры и вообще искусства по камню Хачена прошлых веков.

Для разрушенного в первой половине XII в. Хадаванкского комплекса такую роль сыграл кафедральный собор, построенный Ованнесом-вардәпетом. В стенах этого здания, внутри и снаружи, помещены многочисленные хачкары и разные камни с цельными надписями или их отрывками. Само упоминание в строительной надписи о собирании хачкаров означает именно это обстоятельство.

На древних камнях, вделанных в стены собора, надписи, к сожалению, в большей части уже испорчены, но остаются не-многие, в которых читаются имена древних представителей светской и духовной знати Хачена, знакомые нам из рукописных и других источников. Внутри собора на северной стене сохранилась надпись в 13 строк на одном камне, гласящая, что Севада, дочь Десума, в 1182 г. построила церковь, и братия монастыря обязуется проводить в честь нее ежегодные литургии. Из этого можно заключить, что для Ованнесова собора была снесена церковь Севады — видимо, незначительное сооружение. Однако ее строительная надпись была сохранена, причем вставлена на одно из самых видных мест, чтобы память была жива и не был забыт долг монастырской братии.

В восточную стену, снаружи, на выгибе алтарной абсиды вделан очень красиво орнаментированный (наполовину уже испорченный) хачкар с пятистрочной надписью: "В году 1199 я — Вардан установил сей хачкар для души моей. Упомяните во Христа".

Эти и многочисленные другие надписи, орнаментированные камни, целые хачкары и их остатки, сохранившиеся в соборе Ованнеса Хаченеци, служат богатым материалом для изучения архитектуры, искусства, материальной и духовной куль-



туры, а также социально-экономической и политической истории феодального Хачена.

Собор Ованнеса имеет и другую деталь орнамента, дающую нам возможность для объяснения явления, общего для всей средневековой армянской (да и не только армянской!) архитектуры. На высоких базах пилонов, в центре собора, лицом к западному входу, вылеплены головы человека, барана и быков, по одной на каждой базе. 15-20 лет тому назад они ясно и отчетливо выделялись, в последние годы их контуры стерлись и их стало трудно различать. Однако важно то, что они, как рельефы, представляют образы человека и животных.

Эти рельефы Хадаванка, не представляя высоких пластических достоинств, являются одним из проявлений широко распространенного типа декоративного убранства. Они необычны лишь тем, что поставлены на базах пилонов, очень низко.

В других церковных сооружениях эти рельефы высечены на более высоких местах, нередко — под арками, в пространстве купола.

А.Л.Якобсон и С.Х.Мнацаканян обращали внимание на эти рельефы. Говоря о подобных скульптурных деталях, имеющих место в Гандзасаре и других памятниках, они пришли к выводу, что это — символы-обереги. С.Х.Мнацаканян одновременно заметил тождественность некоторых скульптурных фигур Гандзасара и Санаина, пытаясь объяснить это какой-то местной традицией. Он по этому поводу пишет: "Здесь (в церкви Аствацацин Санаинского монастыря — Б.У.) внутри церкви, ниже тропов подкупольного пространства помещены имеющие сильно выраженные рельефы, почти круглые скульптуры, представляющие головы человека, барана и двух быков. Интересно, что точно такая же группа рельефов (человек, баран, два быка), на этот раз уже в парусах, имеет место также ... в Гандзасарском соборе. Тут на северо-западном парусе изображена голова человека, на юго-западном парусе — баранья голова, а на юго-восточном и северо-восточном парусах — бычьи головы. Любопытно, что эти скульптуры имеют точь в точь такое же расположение в церкви Аствацацин Санаина, — обстоятельство, которое вряд ли могло быть случайностью и без сомнения связано с какой-то еще нам не вполне известной традицией" 13).

Прав исследователь, что и число (четыре), и сами объекты (человек, бык, баран и т.д.) данных скульптурных фигур связываются с древними традициями, давно известными в истории философии и естествознания. Еще философ-материалист древней Греции Эмпедокл (490-430 гг. до н.э.) признавал четыре главных элемента сущего: огонь, воздух, воду и землю, называя их "корнями всего". Теорию четырех элементов еще больше углубил и усовершенствовал Аристотель (384-322 гг. до н.э.). Раннесредневековые армянские мыслители (Езник Кохбаци, Анания Ширакаци и др.) тоже в основе развития сущего полагали взаимосвязь и взаимодействие тех же четырех элементов. Ширакаци, по примеру древнегреческих, а затем и армянских астрономов и философов считал, что основу мира составляют четыре элемента: "Первое — огонь, второе — воздух, третье — земля, четвертое — вода... А небо и земля (земной шар — Б.У.) и все, что в них и между ними создано, то были созданы из этих элементов..." 14).

Теория четырех элементов, понятие об их взаимосвязи и т.д. вошли во все сферы человеческой культуры, стали основополагающими принципами многих теоретических и практических вопросов. Они нашли свое место и в армянской культуре, начиная с древнейших времен. Можно указать на многие проявления теории четырех элементов в искусстве, в быту и вообще в человеческой практике. Одним из них была сама четырехконечная фигура креста. В христианской религии четыре элемента нашли свое отражение также в образе небесной колесницы, составленной из человека, быка, льва и орла. В них христианские идеологи опять же видели четыре элемента. Это явление так объясняет Езник Кохбаци: "И вот мы видим, что мир представляет собою как бы колесницу, в которую запряжены четыре коня: теплота, холод, сухость и влажность. У колесницы этой имеется возница — некая таинственная сила, которая держит в согласии и в повиновении четыре эти противоположности и подчиняет их себе..." 15).

В произведениях орнаментального искусства небесная колесница представлена нередко только своими четырьмя символами. А апологеты христианской веры в них видели символы четырех евангелистов (хотя само число евангелистов (четыре) тоже в корне своем связано с четырьмя элементами 16)).



Однако в средневековых художественных произведениях эти символы представлялись не только в указанном порядке, т.е. в четверку входили не только человек-бык-баран-орел, а человек, два быка, орел, или два быка, два орла и т.п. В одном древнеперсидском памятнике ("Часы Хосрова Ануруза") в небесную колесницу впряжены лишь четыре быка, которые возят божество Луны <sup>17)</sup>. На серебряном переплете одного из Киликийских Евангелий небесная колесница составлена из человека, барана, орла и льва <sup>18)</sup>.

Подобных примеров можно привести очень много. Они есть как в миниатюре, так и в памятниках архитектуры, во всех сферах орнаментального искусства. Трудно сказать, какой из этих областей принадлежит приоритет. Важно то, что в художественном мышлении народа четыре животных имеют конкретную функцию, и первоначально она безусловно была связана с четырьмя элементами природы и созданной на этой основе небесной колесницей или креслом-престолом.

Надо помнить, что в образе небесной колесницы важен не постоянный состав (человек-бык-орел-лев), а четверка, которая могла быть составлена по-разному. Бесспорно, от конкретных условий и среды зависело, из кого составлялась четверка. И думается, что не случайно в Санаине, Гандзасаре и Хадаванке строители и авторы скульптурных орнаментов дали предпочтение четверке "человек-баран-два быка", тем самым представляя конкретные образы из земледельческо-животноводческой жизни своего края. Известны аналогичные скульптурные фигуры из Гегарда, Макараванка, Хоранашата, Мшаванка и др., но принятая "четверка" выступает в разных составах — обстоятельство, опять же доказывающее, что важна сама четверка, а не ее состав.

Средневековые строители и скульпторы Арцах-Хачена прекрасно понимали содержание и роль вышеуказанной композиции. Это подтверждается ее конкретными выражениями в декорировке как Хадаванка, так и других духовных центров этого края.

<sup>17)</sup> Архив Ленинградского отделения института Востоковедения АН СССР, фонд И.А.Орбели, рукопись "Армянские надписи Хачена", надп. № 136.

<sup>2)</sup> Матенадаран им. Маштоца, рук. № 2743, л. II36.

<sup>3)</sup> Киракос Гандзакечи, История Армении, Ереван, 1961 (на древнеарм. яз.), с. 270.

<sup>4)</sup> Епископ Ов.Шахатунянц, Описание Эчмиадина и пяти провинций Айрарата, т. I, Эчмиадин, 1842, с. 163 (на грабаре); Архиепископ М.Орманиян, Национальная история, т. I, кн. I, Бейрут, 1959, с. 46; "Книга посланий", Тифлис, 1901, с. 536.

<sup>5)</sup> Исследователь Р.Б.Гюшнев, по-видимому, не зная этих подробностей, стремится доказать, что в названии Хадаванк-Хатраванк налицо грузинское слово "хат" (икона), и, якобы, это и есть доказательство грузинской-халкедонитской принадлежности данного монастыря. Подобным образом он "отчуждает" от армянской среды, объявляя то греческим, то албанским и другие духовные центры Хачена (см. сб. "Материальная культура Азербайджана", т. УП, Баку, 1973, с. 331-334, "Известия АН Азерб. ССР", серия истории..., 1972, № 3, с. 65-72 и т.д.).

<sup>6)</sup> Самуэл Анеци, Изборник из книг историков, Вагаршапат, 1893 (на грабаре), с. 132; Г.Алишан, Айапатум, Венеция, 1901 (на грабаре), с. 386.

<sup>7)</sup> Киракос Гандзакечи, История Армении, с. 171.

<sup>8)</sup> Эта надпись на одном цельном камне ныне находится в выставочном зале Матенадарана им. Месропа Маштоца.

<sup>9)</sup> Матенадаран, рук. № 6288, л. 3496-3506.

<sup>10)</sup> Матенадаран, рук. № 7347, л. 343 и сл.

<sup>11)</sup> Еписк. Макаре Бархутарянц, Арцах, Баку, 1895, с. 208 (на арм. языке).

<sup>12)</sup> Е.Лалаян, Список армянских рукописей из Васпуракана, Тифлис, 1915, с. 1000.

<sup>13)</sup> А.Я.Якобсон, Из истории армянского средневекового зодчества (Гандзасарский монастырь XIII в.). Сб. "Исследования по истории культуры народов Востока" в честь И.А.Орбели, М.-Л., 1960, с. 146, 152.

<sup>14)</sup> А.А.Ширакяци, Космогония и календарь Ереван, 1940, стр. 3-4 (на грабаре).

<sup>15)</sup> Езник Кохбаци, Книга опровержений, Ереван, 1968, с. 38.



- 16) Матенадаран, рук. № 7542, л. 303б-304а.  
 17) А.Мнацаканян, Армянское орнаментальное искусство, Ереван, с. 196-197.  
 18) Декоративное искусство средневековой Армении, Л., 1971, илл. 156.

## Оглавление

### Часть I

#### ИСКУССТВО

В. Блэк (Ленинград) - Стилистический облик пластики Армении эпохи бронзы и раннего железа (к проблеме реализма) .....	5
С.С.Мнацаканян (Ереван) - Объемные кресты мучеников IV-VII вв. и рельефные кресты в монументальном искусстве средневековой Армении .....	12
Г.Шахкян (Ереван) - Классификация рельефов Одзунской церкви .....	21
С.Х.Мнацаканян (Ереван) - Ктиторские рельефы из Бардзракша и Эчмиадзина .....	30
С.Манукян (Ереван) - О тенденции архаизации в армянской живописи X века .....	38
В.Казарян (Ереван) - Иконографическое и стилистическое родство миниатюр "Праздничного цикла" Саркиса Пипака и некоторых каппадокийских фресок .....	47
А.Геворкян (Ереван) - Иконография иллюстраций книги Бытия в армянских рукописных библиях .....	55
А.Я.Каковкин (Ленинград) - Переплеты из золота и серебра средневековых армянских рукописей .....	62
З.Тараян (Ереван) - Отражение пространственно-временных представлений в армянском орнаменте .....	70
Н.Тагмизян (Ереван) - Ансамблевая ткань памятников армянского духовного песнетворчества .....	78

### Часть II

#### АРХИТЕКТУРА

Г.Е.Арешян (Ереван) - Вопросы типологии населенных пунктов Армении позднего бронзового и раннего железного веков .....	91
М.М.Асратян (Ереван) - Раннесредневековые зальные церкви Армении с выступающей наружу абсидой .....	109
А.Х.Тораманян (Ереван) - Заметки об архитектуре храма в Аване .....	115
П.М.Мурадян (Ереван) - Строительство и освещение культовых сооружений по армянским источникам .....	127



А.М.Высоцкий (Москва) — Проблема образца и копии в ран- несредневековой архитектуре стран Закавказья .....	I38
О.Х.Халпахчян (Москва) — К проблеме гармонизации памят- ников армянского зодчества .....	I48
В.М.Арутюнян (Ереван) — Народные истоки формобразова- ний монументального светского зодчества средне- вековой Армении .....	I57
П.Донапетян (Ереван) — О барельефах парижской церкви Сент-Шапель .....	I65
Б.А.Улубабян (Ереван) — Хадаванк — Хатраванк .....	I72

Подписано к печати 3/III-1978 г. А-06536  
 Объем 11,5 п. л. Уч.-изд. л. 9,08. Цена 1 р. 40 к.  
 Тираж 600 экз. Заказ 254.

Офсетное производство 3-й типографии  
 издательства "Наука"  
 Москва К-45, ул. Жданова, 12/1



