

А. Л. ЯКОБСОН

### ИЗ ИСТОРИИ АРМЯНСКОГО СРЕДНЕВЕКОВОГО ЗОДЧЕСТВА (ГАНДЗАСАРСКИЙ МОНАСТЫРЬ XIII в.)

В центральной части древнеармянской области Арцах, нынешнем Нагорном Карабахе, в конце XII в., после распада со седнего Сюнийского царства выдвинулось маленькое феодальное княжество Хачен. Оно просуществовало дольше других армянских княжеств, чему способствовал труднодоступный горный и лесистый характер страны, затруднявший нападение на нее степняков-завоевателей. Сопrotивление монголо-татарским захватчикам и борьба с ними наполнили всю историю независимого хаченского княжества.

Первая половина XIII в. была временем его подъема. Именно в это время здесь были созданы выдающиеся произведения искусства, вошедшие в золотой фонд армянского художественного наследия<sup>1</sup>. Произведения эти сосредоточены в Гандзасарском монастыре, служившем родовой усыпальницей хаченских владетелей и являвшемся вплоть до XIX в. кафедрой католикоса Агванка. На протяжении многих веков Гандзасар был культурным центром страны. Здесь уцелела жемчужина армянского зодчества—храм и гавит (притвор).

Строительство собора было начато хаченским князем hАсаном Джаллалом в 1216 г. и завершено в 1238 г. Освящен был собор в 1240 г.<sup>2</sup> Гавит собора построила, согласно сообщению армянского историка Кириака, жена Асана—Мамкан (по строительной надписи—Мамкан, hАсан и их сын Атабег); но год пост-

---

<sup>1</sup> Настоящая статья представляет собой дополненную редакцию работы, опубликованной в кн.: «Исследования по истории культуры народов Востока» (сборник в честь академика И. А. Орбели), Л., 1960, стр. 144—158.

<sup>2</sup> Орбели И. А. hАсан Джалал, князь Хаченский («Известия император. Академии наук», VI серия, 1909, № 6, стр. 412, 413).

[стр. 434]

ройки остается неизвестным<sup>3</sup> во всяком случае она была осуществлена еще при жизни hАсана, т. е. до 1261 г.

Архитектура собора воспроизводит без существенных отклонений крестовокупольную композицию храма, выработанную еще в X в.<sup>4</sup> исходя из «купольной залы» и представленную такими памятниками, как соборы в Ахпате (907—991 гг.), Санаине (967-972 гг., возобновлен в 1084 г.), Кечаруке (1038 г.).

Культовое зодчество XII—XIII вв. полностью следовало этой композиции. Напомним столь характерные памятники, как храм в Ариче (1201 г.), Ованаванке (1216), Гегарде (1215 г.). Развитие заключалось лишь в сужении боковых ветвей креста и повышении их пропорций; благодаря этому еще сильнее выделилось подкупольное пространство, увенчанное высоко поднятым куполом, который господствует над всем зданием. Эти черты в полной мере свойственны и Гандзасарскому собору (рис. 1). Здесь также к широкому подкупольному пространству примыкают узкие северная и восточная ветви креста, с восточной стороны—полукруглая апси-

photo

Рис. 1. План храма и гавита (обмер автора).

---

<sup>3</sup> Дата 1200 г., как показал И. А. Орбели, не может быть принята (там же, стр. 414); в кн.: Мнацаканян С. Х. Архитектура армянских притворов (Ереван, 1952, стр. 81) по ошибке приведена неверная дата.

<sup>4</sup> Токарский Н. М. Архитектура Армении IV—XIV вв., Ереван, 1961, стр. 219 или Якобсон А. Л. Очерки истории зодчества Армении V—XII вв., М—Л., 1950, стр. 87, 126—127.

[стр. 435]

да (без вимы). Углы здания (между ветвями креста) заняты двухэтажными удлиненными хорами. На верхние хоры ведут крутые консольные лестницы<sup>5</sup>.

Особенность и своеобразие зданию придает исключительно богатая архитектурно-декоративная разработка внутри и снаружи храма. Внутри по старой классической армянской традиции целыми пучками вертикальных тяг—простых и монументальных—подчеркнуты углы подкупольного объема: они как бы обрамляют центральную часть храма. Их венчает столь же простой карниз, состоящий из двух полуваликов и полочки (абаки). Полукруглый верх узких окон (имеющихся по одному на северной, южной и западной сторонах) обработан глубокими каннелюрами, образующими веерообразное завершение окон. Арки ветвей креста со стороны подкупольного пространства имеют тройной ступенчатый профиль и чуть стрельчатый контур.

Верхнюю из этих арок обегает массивный декоративный карниз в виде полувалика, образующего 10 крутых и чуть нависающих зубцов (на северной и южной сторонах) и 13 таких же крупных полуарочек (на восточной и западной арках)<sup>6</sup>. Аналогичные мотивы декора карнизов встречаются и на других памятниках армянской архитектуры, например, в обрамлении подпружной арки гавита монастыря Гегард<sup>7</sup>.

В каждый сферический парус вставлено по две резных плиты с замкнутой орнаментальной фигурой (звезда, круг, квадрат и пр.), заполненной очень тонко и мастерски вырезанными спиралями и пальметками с переплетающимися усиками, причем рисунок всех восьми орнаментальных фигур ни разу не повторяется. По мотивам и манере исполнения эти фигуры очень напоминают резьбу на портале гавита Гандзасара, о чем ниже. В верхней части каждого паруса непосредственно под тягой, отделяющей барабан, помещены горельефные фигуры (в виде почти круглой скульптуры): на юго-западном парусе—голова ба-

---

<sup>5</sup> Вдоль северной и южной стен западной ветви креста—11 ступеней, вдоль Центральной апсиды—6 ступеней. С исподней стороны ступени обработаны крупными сталактитами.

<sup>6</sup> В замковом камне арок (в арочках и в зубце) помещены рельефные резные фигуры: звезда—на северной арке, 4 виноградные грозди на плетеной орнаментальной ветке—на южной арке. А на восточной стене под каждой арочкой карниза посажены различные (не повторяющиеся) рельефные фигуры в виде звезды или плода на плетеной ветви или овала с заострением и т. д.

<sup>7</sup> Арутюнян В. М., Сафарян, С. А. Памятники армянского зодчества, М., 1951, табл. 119.

[стр. 436]

рана, на юго-восточном и северо-восточном парусах—головы быков; изображение на северо-западном парусе—неясно. Такого рода скульптура также следует армянской архитектурной традиции ` времен Багратидов, т. е. X в. Об этом позволяют говорить аналогичные фигуры быков и баранов, вставленно также в основание парусов малой церкви Богоматери (930—945 гг.) в Санаинском монастыре<sup>8</sup>. Мотив бычьих голов нередко встречается в монументальной скульптуре и в XII—XIII вв. на барабане (но не внутри, а снаружи) храма 1215 г. в монастыре Гегард, как и на барабане Гандзасара, в Макараванке 1241 г. (Иджеванского района), на восточном фасаде Мшкаванка (недалеко от Ахпата и Санаина), где бычья голова вкомпанована в крест<sup>9</sup>. В притворе другого, сравнительно неподалеку расположенного храма Хоранашат, также XIII в., быки в виде круглой скульптуры поддерживают перекрытие входа, а в Санаине—в гавите 1185 г.—головы быков поддерживают абаку капители<sup>10</sup>. Бычьи головы помещены на некоторых башнях городских стен Ани.

Во всех приведенных памятниках и других, им подобных, быки и бараны по своему смысловому содержанию выступают как священные животные, служившие опорой здания, элементом зиждательным или его оберегом, стражем. Это были, как указывал Н. Я. Марр, образы феодальной символики, восходящие к эпохе родового общества<sup>11</sup>.

Барабан Гандзасарского храма внутри круглый; он расчленен восемью парами тонких полуколонок-жгутов, переходящих в висячие арочки. Они поочередно упираются в круглые окна или в удлиненные окна с полуциркульным верхом. Особенно богато украшен торец алтарного возвышения. Он обрамлен со всех сторон широкими и глубоко профилированными тягами (верхняя из них заполнена надписью). Полоса внутри рамы заключает 8 ромбов, слегка углубленных к своему центру (для создания светотени) и слегка впалых треугольников между ними. Все эти

---

<sup>8</sup> Халпахчян О. Х., Санаин. Архитектурный ансамбль Армении X—XIII вв., М., 1973, табл. 14, 17.

<sup>9</sup> Якобсон А. Л., Из истории армянского средневекового зодчества. Армянские монастыри XIII в. Хоракерт и Мшкаванк («Советская археология», XIV, 1950, стр. 260—261). Здание относится, вероятно, к 40-ым годам XIII в.

<sup>10</sup> Хоранашат: там же, стр. 261, рис. 13. Санаин: О. Х. Халпахчян, указ. соч., табл. 68, 69.

<sup>11</sup> Марр Н. Я., Анн, Л., 1934, стр. 52-53; Н. Я. Марр и Я. И. Смирнов, Вишаны, Л., 1931, стр. 93—94.

[стр. 437]

ромбы и треугольники сплошь заполнены очень сложным по рисунку и плотным густым плетением из двойного жгута, причем все эти орнаментальные заполнения совершенно различны, как то обычно в армянских декоративных композициях того времени. Частично эта резьба сильно выветрилась. Аналогичная резьба, заполняющая такие же ромбы и треугольники, украшает торец алтарного возвышения в храме Арич (1201 г.), хотя резьба там сравнительно плоскостна<sup>12</sup>. Другой не менее замечательный образец сплошной декоративной резьбы торца алтарного возвышения (правда, она заполняет не ромбы, а звезды) дает храм Макараванка (1241 г.)<sup>13</sup>.

Наружные объемы храма следуют вполне выработанной системе: они четко и ясно передают внутреннюю крестовокупольную композицию здания. Ветви креста выделены щипцами повышенных пропорций; угловые части немного понижены. Кроме того, ветви креста фланкируются, как обычно, неглубокими треугольными в сечении нишами; они облегчают массу здания и вместе с тем, благодаря образуемой ими резкой тени, контрастно выделяют основные части фасада.

Здание поставлено на высокий пятиступенчатый цоколь (высота ступеней, считая снизу, — 36, 46, 37, 32 см). Фасады храма расчленены плоскими глухими арками, образованными тонким двойным полуваликом, опирающимся на такие же тонкие жгутovidные парные полуколонки. Расчленение это строго соответствует архитектурной композиции: ветви внутреннего креста отмечены очень широкими и повышенными арками, остальные арки в два раза уже и

притом понижены; две из них на каждом фасаде обрамлены нишами. Аркатура эта плоскостна и не нарушает монолитность фасадов и ощущение господствующей глади стен.

Северный и южный фасады разработаны одинаково пятью арками. Над средней из них помещен сильно профилированный крест. Под аркой на обоих фасадах— узкое окно с широким наличником<sup>14</sup>. Четыре боковых арки имеют особенность: они трехлопастные, как на фасадах храма 1217 г. Ованаванка (Аштаракский район)<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Токарский Н. М. Архитектура древней Армении, Ереван, 1946, табл. 82.

<sup>13</sup> Арутюнян В. М. и Сафарян С. А., указ. соч., табл. 150.

<sup>14</sup> На южном фасаде наличник окна состоит из многорядной «сельджукской цепи»; над ним—розетка с зубчатым краем. На северном фасаде над таким же наличником помещено «сегнерево колесо».

<sup>15</sup> Շ. Ղաֆադարյան, Հովհաննիսյանը և նրա արձանագրությունները, Երևան, 1948, նկար 23, 24 (էջ 35, 36) :В. М. Арутюнян и С. А. Сафарян, указ. соч., табл.136.

[стр. 438]

Надо сказать, что разработка фасадов армянских храмов аркатурой—черта глубоко традиционная, генетически восходящая к армянской архитектурной классике VII в. Зодчество Багратидской эпохи унаследовало аркатуру, которая оставалась в IX—XI вв. очень характерной для Армении.

Однако в центре внимания ктиторов храма и исполнителей их воли—зодчего и ваятеля—находились не фасады, а декоративное убранство широкого светлого барабана здания. Барабан—шестнадцатигранный; каждая грань завершается небольшим

photo

Рис. 2. Схема граней барабана и их нумерация.

фронтоном-шипцом. Соответственно такому завершению барабана конусовидному покрытию купола придали веерообразную (зонтичную) форму, в чем также нашла отражение старая архитектурная традиция: веерообразные покрытия куполов являются, как известно, наследием армянского зодчества XI в.<sup>16</sup>

Барабан и конус высятся над всем зданием. Но зодчий, по-видимому, стремился и декоративными средствами подчеркнуть высоту барабана—путем усиления вертикальных членений: каждая грань фланкируется целым пучком сильно выступающих трех полуколоннок, завершенных простыми капителями в виде

---

<sup>16</sup> Напомним храмы Мармашен (988—1029 гг.) и Анберд (1026 г.).

[стр. 439]

абаки и подушки. Эти пучки полуколоннок создают светотень, благодаря которой членение барабана еще издали бросается в глаза. Кроме того, на каждой четной грани (грани 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16—рис. 2) вырезана неглубокая треугольная ниша с полуколонкой в глубине ее, что еще более усиливает расчлененность барабана. Каждая колонка, покрытая орнаментальной резьбой, завершается скульптурой, помещенной в нише. Но о скульптуре речь ниже. Остальные грани—плоские. Из них четыре (грани 1, 5, 9 и 13) заняты узкими окнами с широкими и прямоугольными наличниками, покрытыми сложной резьбой—геометрическим или сложно-растительным орнаментом; над наличниками—различного рисунка розетки. Только на западной грани (9-ой) имеются, кроме того, скульптурные изображения. Другие четыре грани (3, 7, 11 и 15-ая) прорезаны маленькими круглыми оконцами со столь же широким и глубоко профилированным наличником, заключенным в квадратное поле со спускающейся от него полуколонкой, покрытой резьбой (грани 3—7); над квадратом помещены шишка в широком плетеном круге (на грани 7) или восьмилучевая розетка с пальметкой на конце каждого луча (на грани 15). Лишь на грани 11 круглого окна нет; его место занимает четырехлопастное панно, заполненное тончайшей ажурной резьбой. Такая же ажурная и мелкая резьба, словно ковер, покрывает и тимпан щипцов, завершающих грани барабана.

Великолепная резьба по камню, поразительно разнообразная по орнаментальным мотивам и виртуозная по технике, служит как бы ювелирной оправой архитектурной формы, обогащая ее, но нисколько не заслоняя и не нарушая архитектурные линии. В этом вообще заключается одна из замечательных особенностей армянского зодчества того времени, полностью проявившаяся и здесь.

Но барабан Гандзасарского храма—не только выдающееся художественное произведение. Его декор наполнен и смысловым содержанием, которое придают ему скульптурные изображения. В первую очередь это относится к двум скульптурным изображениям ктиторов, симметрично занимающих ниши двух западных граней (грани 8 и 10). Обе фигуры—мужские и почти одинаковые. Оба ктитора изображены в фас, они сидят по-восточному, поджав ноги. Одежда напоминает халат. Лицо бородатое, с длинными усами. Руки ктиторов подняты и держат на голове нечто вроде доски, на которую поставлена модель храма, причем обе модели воспроизводят различные архитектурные формы: на грани 8—обычный крестовокупольный тип храма, на грани 10—по-видимому, центрическую постройку типа ротонды, напоминающую такие здания, как церковь Спасителя в Ани; перекрытие купола на модели—зонтичное.

Модели крестовокупольных храмов нередко включались



в армянские ктиторские рельефы X—XIII вв.<sup>17</sup>, украшали они и коньки кровли храмов, преимущественно в XII—XIII вв.<sup>18</sup>. Но модели в виде центрического храма (или ротонды), насколько нам известно, в армянском зодчестве как и грузинском, неизвестны. Нельзя не отметить большую реалистичность моделей на барабане Гандзасарского храма и мастерство, с каким изображены ктиторы. Один из этих двух ктиторов, очевидно, сам Хаченский владетель hАсан Джалал, строитель Гандзасарского храма. Другой—возможно, его сын Вахтанг, упомянутый в ктиторской надписи храма. Какой именно храм имел в виду зодчий, воспроизведя форму ротонды, сказать затрудняемся.

Ктиторские рельефы XII—XIII вв. известны, как было отмечено, и по другим памятникам, но композиция их в Гандзасаре совершенно оригинальна и уникальна: ни одного другого подобного памятника в Армении мы назвать не можем.

На промежуточной грани 9 помещены иного рода изображения: под щипцом грани (в ее тимпане)—погрудный рельеф Христа на фоне сплошной орнаментальной резьбы, а на самой грани над широким наличником окна— фигуры Адама и Евы, что пояснено и соответствующими надписями. Изображение Христа как бы объединяет обе симметрично расположенные фигуры ктиторов в единую композицию.

Вторая группа изображений занимает три южных грани (4, 5 и 6-ая). На двух крайних из них (4 и 6-ой) также в нишах помещены обращенные друг к другу коленапреклоненные фигуры; руки их протянуты вперед, головы — в нимбе. Их осеняют ангелы, распростертые крылья которых следуют очертаниям полукруглых ниш, обрамляя их. А верхняя треугольная плита, вставленная в тимпан грани 5-ой, также под щипцом, занята рельефным изображением Богоматери с запеленованным младенцем. Изображение, это очень обобщено и схематизировано, что, очевидно, объясняется удаленностью рельефа от глаз зрителя. В целом перед нами композиционно расчлененная, но также единая по замыслу композиция Богоматери с двумя предстоящими апостолами. Своеобразие таких расчлененных компо-

---

<sup>17</sup> X—XI вв.: Ахтамар, Ахпат, Санаин, Ани (храм Гагика); XII—XIII вв.: Арич, Агарцин. Дадиванк, Нораванк (Paolo Cuneo, *Les modeles en pierre de l'architecture armenienne*, "Revue des etudes armeniennes", VI, 1969, pp. 201—231, fig. 4—10, 13, 14, 16, 17).

<sup>18</sup> X в. Ахпат (ц. Сурб Ншан, 976—991 гг.); XII—XIII вв.—Туманян, Арич, Амагу в Сисиане (Paolo Cuneo, fig. 24—25, 27—31, 40).

зий заключается в том, что их отдельные части как бы распределены на архитектурном фасаде между его отдельными элементами, притом смежными и взаимосвязанными (тимпан щипца и две смежные, симметричные относительно его ниши барабана). Тесная взаимосвязь этих архитектурных элементов ведет к объединению отдельных, внешне разобщенных частей изобразительной композиции, которые, соответственно, также приобретают взаимосвязь. Таким путем монументальная скульптура и вся скульптурная композиция органически входит в архитектуру здания. Эта черта также принадлежит к числу новшеств армянского зодчества XII—XIII вв. Она уже известна по ряду памятников, в которых изобразительные рельефы, составляющие части одной композиции, также размещены на симметричных архитектурных плоскостях (или колоннах), как например, изображения на колоннах ротонды, завершавшей двухэтажную церковь 1339 г. в Нораванке<sup>19</sup>. Весь сюжет изображения в таких композициях как бы последовательно читается и потому воспринимается как единое целое.

Тот же композиционный прием известен и в армянской металлопластике—в той области прикладного искусства, в которой использование архитектурной декорации вообще наблюдается нередко. Такова, например, серебряная братина XII—XIII в. из собрания Государственного Эрмитажа, на которой отдельные штампованные изображения, составляющие в целом пиршественную сцену, размещены на смежных, но изолированных выпуклых ячейках<sup>20</sup>.

Наконец, на двух гранях барабана (2 и 16-ой) повторяются головы быков (аналогичные тем, которые мы видели на барабане внутри храма), а на грани 12-ой помещен барельеф орла с распростертыми крыльями. Это столь же распространенный образ стража-охранителя.

Пристроенный к храму с западной стороны гавит заслонил еще одну скульптурную композицию—Распятие, помещенную на западном фасаде храма под его щипцом. Композиция состоит из широкого креста, в нижней части которого (начиная от средокрестья) вписана фигура распятого Христа. По сторонам головы его, над протянутыми руками, помещены серафимы. По сторонам

---

<sup>19</sup> Материалы по археологии Кавказа (МАК), XIII, 1916, рис. 101, 104, 106 (стр. 188—189).

<sup>20</sup> Банк А. В. Серебряная братина XII—XIII вв. («Памятники эпохи Руставели», Л., 1938, стр. 257, табл. 43).

[стр. 442]

Христа—две коленопреклоненные фигуры: Богородицы (слева) и Иоанна Богослова (справа); лица их представлены в фас, головы—в заостренном головном уборе (клобуке), руки протянуты к фигуре Христа. По рисунку и



обобщенности изображения эти фигуры напоминают ктиторов на барабане здания.

В заключение нашего обзора Гандзасарского собора отметим изображение птицы на северном фасаде, в западном углу шипца; изображение очень архаично, сохраняет черты раннесредневековой пластинки сасанидского круга. Края коньков кровли ветвей креста увенчаны небольшими моделями гранного барабана храма. На южном фасаде, в его центральной части, врезной линией изображены скачущие лошади<sup>21</sup>.

Таков храм Гандзасарского монастыря со своими ясными и развитыми архитектурными формами. Монументальная пластика слилась в нем с архитектурой в один неразрывный художественный сплав. В этом здании верность архитектурной традиции своего времени сочетается с ярко выраженным своеобразием: зодчие храма проявили большой самобытный талант.

Не менее замечателен и гавит (притвор) монастыря. Он примыкает к храму с западной его стороны и представляет большую (внутренние размеры: 11.62—11.80X13.15—13.25 м) бесстолбную залу с двумя парами взаимноперекрещивающихся арок-нервюр со сталактитовым сводом в перекрестье, над которым возвышается легкая восьмигранная ротонда. Эта своеобразная и нигде вне Армении неизвестная архитектурная конструкция и композиция, сформировавшаяся, по-видимому, уже в конце XII в., представлена целой серией памятников (известно уже 19 зданий с таким завершением). Наиболее замечательны среди них гавиты в Ахпате (начало XIII в.), Мшкаванке (первая половина

---

<sup>21</sup> Изображению скачущих лошадей стилистически близок рисунок линий на наличнике окна восточного фасада храма Сагмосаванка 1215 г. (Якобсон А. Л. Из истории зодчества средневековой Армении, «Ежегодник Института истории искусств», 1952, стр. 337). Добавим, что совершенно аналогичные по характеру рисунки врезной линией, изображающие животных (бык, хищник, терзающий лань, барс и др.) в стремительном движении, помещены на наличниках окон и ниш мусульманского мавзолея в сел. Хочин-Дорбатлы 1314 г. бл. Агдама в Азербайджане (Бретаницкий Л. С. Зодчество Азербайджана XII—XIV вв. и его место в архитектуре Переднего Востока, М., 1966, стр. 191, 192, 195). Изображения эти редкие и нехарактерные для монументального искусства Азербайджана, выполнены явно под влиянием армянской резьбы по камню, в чем убеждает абсолютное тождество стиля тех и других рисунков.

[стр. 443]

XIII в.), Хоракерте (1251 г.) и Аратесе (1265 г.), трапезные в том же Ахпате (около середины XIII в.) и такая же в Агарцине (1248 г.)<sup>22</sup>. Все эти

произведения, столь смелые по своей конструкции и столь логичные по композиции, принадлежат к числу наиболее выразительных созданий армянского художественного гения.

Гавит Гандзасара особенно близок, можно сказать тождественно композиции первым двум из названных памятников—гавитам Ахпата и Мшкаванка. Как и там, здесь к основной части здания, завершенной взаимноперекрещивающимися арками, с западной стороны примыкает узкое пространство, отделенное от основной части гавита двумя шестнадцатигранными массивными колоннами, на которые опираются западные концы продольных арок-нервюр. Эта сравнительно низкая и полутемная часть гавита является как бы дополнением и преддверием торжественного полусветского зала гавита. Вместе с тем пониженность западной его части, несомненно, усиливает эффект взлета взаимноперекрещивающихся арок. Все три гавита (Ахпат, Мшкаванк и Гандзасар) настолько похожи друг на друга<sup>23</sup>, что возникает мысль, не созданы ли они одним и тем же зодчим. Такая мысль находит себе, некоторое, хотя и косвенное подтверждение в тесной связи ктитора Гандзасарского гавита—Мамкан, жены хаченского владетеля hАсана Джалала, с Ахпатом: она была сестрой Зарега, князя ахпатского и впоследствии была погребена в Ахпате<sup>24</sup>. Естественно предположить, что оттуда и был вызван зодчий в Ган-Внутренняя архитектурная разработка гавита сравнительно скромная, соответственно полусветскому назначению здания. Основным украшением здесь служат крупные сталактиты, идущие полосой вдоль восточной стены под карнизом, отделяющим стены от сводов, и прерываемые арками и частично переходящие на северную и южную стороны. Такие же сталактиты помещены в западном узком пространстве гавита, вдоль двух поперечных арок, соединяющих колонны с западной стеной.

Вход из гавита в храм обрамлен простым порталом с полукруглой аркой, наличник которой украшен мелкой плетенкой, а тимпан арки заполнен наборными звездами с фигурными (в виде

---

<sup>22</sup> Мнацаканян С. Х. Указ. соч., стр. 76—93; Якобсон А. Л. Из истории зодчества средневековой Армении, стр. 324—337.

<sup>23</sup> Другие такие гавиты с дополнительной западной частью в Армении неизвестны.

<sup>24</sup> Орбели И. А., Указ. соч., стр. 415.

[стр. 444]

ромбов) промежутками. Такие наборные звезды—также очень характерное явление в армянском монументальном искусстве XII—XIII вв.<sup>25</sup>.

На спаде между восточными концами арок помещен широкий рельефный крест. Плоскость арки (над входом) между продольными арками украшена в

шахматном порядке розетками и элементами «сельджукской цепи» в виде двух перекрещенных вытянутых шестиугольников. Два ряда таких же фигур украшают арку в западном узком пространстве. Другая его арка (в юго-западном угловом компартименте) украшена рельефными ромбами, образующими кресты. Монументальности арок-нервюр соответствует и массивность двух приземистых колонн, отделяющих западное пространство, и их не менее монументальных баз и капителей. Эти колонны как бы подчеркивают высоту перекрещивающихся арок гавита. Прямоугольный наружный массив гавита, простой и ясный, завершен высокой четырехскатной кровлей, покрытой каменной черепицей, и увенчан в центре (над сталактитовым сводом в средокрестье) восьмигранной легкой ажурной ротондой.

Снаружи господствует суровая гладь стен. В основании их — высокий трехступенчатый цоколь, завершенный массивным полуваликом<sup>26</sup>. На северном фасаде этот полувалик переходит в обрамление низкого входа, образуя его наличник, верхние углы которого фланкируют два вставных рельефа пантер и барсов, обращенных друг к другу, изображенных в движении и с поднятыми хвостами. Образ этот полуфантастических зверей — могучих стражей — был в XII—XIII вв. очень популярен в монументальном и прикладном искусстве всего Ближнего Востока — Малой Азии, Месопотамии, а также в странах Закавказья. Ареал его охватил и Таврику (Крым) (как это показывают рельефы из Херсонеса) и собственно Византию (пантеры — частый мотив на глазурованных блюдах и чашах X в. с рельефными украшениями), как и Грецию, где монументальные рельефы с такими изображениями известны уже в большом количестве<sup>27</sup>. О распространенности этого образа в Армении можно судить по множе-

---

<sup>25</sup> Прекрасные образцы такого декора дают порталы дворца парона и так называемого дворца Саргиса, а также гостиницы в Ани (Март Н. Я., Указ. соч., 1934, стр. 66, 93, 94, табл. XIV, XXV, XXXVI); И. А. Орбели, Путеводитель по городищу Ани, СПб., 1910, стр. 34—37; Թ. Թորաճյան, Նյութեր հայ ճարտարապետության պատմության, Երևան 1942, էջ 349, 350:

<sup>26</sup> Общая высота цоколя — 1,45 м; ширина полувалика — 37 см.

[стр. 445]

ству памятников архитектуры со вставными плитами, аналогичными гандзасарским<sup>28</sup>.

Южный фасад почти совсем гладкий. Только круглое оконце в юго-восточном компартименте (ныне заложено) обрамлено наличником четырехлопастной формы (ныне почти выветрившимся), да над двойным южным окном протянуты бровки с полупальметками на краях.

На фоне скромного убранства фасадов гавита выделяется исключительный по своему богатству западный портал, которому зодчий, по-видимому, придавал особенное значение: портал доминирует в декоре всего здания и является как бы его декоративным центром. Благодаря сильной профилировке своих членений и создаваемой ими глубокой светотени, западный портал гавита резко выступает на глади стены и сразу привлекает к себе пристальное внимание. Массивный полукруглый валик (шириной 37 см), завершающий цоколь, огибает портал, образуя его рельефное обрамление. Рельефная гладь этого широкого полувалика прерывается врезными круглыми и, поочередно, квадратными фигурами, заполненными сплошной ажурной, словно кружево, орнаментальной резьбой, совершенно неповторяющейся. Эта мелкая и очень тонкая, виртуозно выполненная резьба контрастирует с монументальным обрамлением портала и воспринимается как ювелирные вставки в него. Прямоугольная рама портала включает в себе другое его обрамление, глубоко врезанное в стену и благодаря этому пластически очень обогащающее фасад. Оно имеет уступчатый верх с небольшим прямоугольным окном. В сечении это второе обрамление имеет форму гуська; плоскость его украшена сердцевидными фигурами, также

---

<sup>27</sup> Материал из стран Ближнего Востока и Византии приведен в кн.: Якобсон А. Л. Раннесредневековый Херсонес («Материалы и исследования по археологии СССР»). (МИА), ч 63, 1959, стр. 343—345, 352—356). В дополнение упомянем не отмеченный в этой работе материал из Греции—из Фив (в Фессалии), Арты (в Эпире) и из других мест: А. 'Ορλάνδος, Ἀρχιτον τῶν βυζαντινῶν μνημείων σὴς Ἑλλάδος, т. II 2, 1936, о. 159 (εἰχ. 10, II); т. V 2, 1939—1940, σ. 130. 143 εἰχ. II, 24); т. VIII, I, 1955—1956, σ.65.

<sup>28</sup> Напомним барсов-охранителей на воротах и на башне в Ани, на портале анийской гостиницы и на фасадах анийской же церкви Тиграна Оненца 1215 г. (Н. Я. Марр, указ. соч., табл. XXXV, XXXIX, XIЛП), в пещерной церкви Гегарда, где геральдически изображенные барсы служат основой феодального герба. Прошьянов (публиковался неоднократно: МАК, XIII, табл. VII; Токарский Н. М. Архитектура Армении IV—XIV вв., табл. 78 и др.).

[стр. 446]

сплошь заполненными орнаментальной резьбой в виде спиралей с ответвлениями и пальметок. В верхних углах, образуемых уступками этого обрамления, помещены фигуры птиц, обращенных друг к другу, облик которых напоминает старое, еще раннесредневековое искусство Ближнего Востока, условно обозначаемое термином сасанидское<sup>29</sup>. Традиции этого искусства держалась здесь на протяжении почти всего средневековья, о чем могут свидетельствовать и изображения на портале Гандзасара. Птицы как бы фланкируют окно портала; такая композиция довольно часто наблюдается в армянском зодчестве XII—XIII вв.<sup>30</sup> Это внутреннее обрамление портала имеет крутой срез вовнутрь (к входу); плоскость этого среза покрыта сплошной тонкой резьбой в виде слегка рельефных шестиконечных звезд на таком же

резном фоне. Звезды, несомненно, имитируют наборные фигуры, но они вырезаны на одном камне, что представляет собой вторичное звено в развитии декора каменными вставками и плитами первоначально составленными из различного цвета камня<sup>31</sup>. Живописное начало уступило место рельефу, порождающему игру светотени. Эффект декора обычно усиливают тончайшей резьбой, покрывающей эти фигуры. Декор такого рода также представлен в Армении целой серией памятников<sup>32</sup>.

Сам вход фланкируется двумя пучковыми полуколоннами с базой и капителью в виде гранной подушки. На полуколоники опирается арка с витым валиком по краю. Прямоугольный проем входа обрамлен со всех трех сторон резной орнаментальной полоской, состоящей из рельефных пальметок в сплетенных овалах. Наконец, тимпан арки входа воспроизводит еще одну особенность монументального декоративного искусства средневековой Армении, о которой только что шла речь—использование цветного камня с целью создать полихромную поверхность. Здесь в основном красный камень, служащий фоном, инкрустированы круги и полукружия из желтоватого камня. Стремясь избежать перегрузки резьбой, зодчий Гандзасарского гавита использовал, таким образом, прием живописного декора.

---

<sup>29</sup> Особенно это сказывается в рисунке хвостового оперения птиц.

<sup>30</sup> Примерами могут служить памятники начала XIII в.: галерея книгохранилища в Санаине, наличник окна на восточном фасаде Сагмосаванка, портал храма в Гегарде.

<sup>31</sup> Орбели И. А., Мусульманские изразцы, Петроград, 1920, стр. 20.

<sup>32</sup> Якобсон А. Л., Очерки истории зодчества Армении V—XVII вв., стр. 135—136. В качестве характерных примеров можно назвать портал гавита Сагмосаванка (первая половина XIII в.), внутренний портал соседнего Ованаванка (1216 г.), портал церкви Григория в Нор-Гетике (1237 г.), резьбу на торце алтарного возвышения в монастыре Арич (1201 г.), артистически выполненный хачкар в Нор-Гетике (1291 г.).

[стр. 447]

Таковы храм и гавит Гандзасарского монастыря—два прекрасных архитектурных творения, воплотивших в себе все лучшие достижения армянских зодчих XIII в. Создавая эти монументальные здания, они использовали огромный, накопленный веками арсенал технических и художественных средств— архитектурных и декоративных, которыми творцы Гандзасара в совершенстве владели. Они претворили эти средства в произведения, которые мы с полным правом можем назвать энциклопедией армянского зодчества XIII столетия.

После всего сказанного, естественно, вызывает по меньшей мере удивление заметка Р. Б. Геюшева «О конфессионально этнической принадлежности



Гандзасарского монастыря», помещенная в одном из сборников Института истории АН Азербайджанской ССР. В заметке говорится, что Гандзасарский монастырь произведение не армянской архитектуры, а культуры (следовательно, и зодчества) Албании. Р. Геюшева не смущают ни современные храму многочисленные армянские надписи на его стенах (имеется корректурный экземпляр их издания, подготовленного акад. И. А. Орбели), ни дата Гандзасарского храма—первая половина XIII в., когда Албания как государственное образование, как известно, уже не существовала (в это время о нем можно говорить только в далеком прошлом), ни формы храма и его гавита, типично армянские. Не смущает Р. Геюшева и то, что коренное население Хачена—в древности, как и в эпоху строительства храма, а также позднее, по сообщению современников, было именно армянским<sup>33</sup>. Княжество Хачен находилось на территории Аррана, но термин этот является лишь топонимом и указание на этнос отнюдь не содержит. Армянином был и ктитор Гандзасарского монастыря Асан Джалал, о чем свидетельствует Киракос Гандзакеци<sup>34</sup>. А что касается Гандзасара в качестве резиденции агванских католиков (о чем напоминает Р. Геюшев на стр. 368), причем такой резиденцией Гандзасар оставался вплоть до XIX в., то, во-первых, надо иметь в виду, что албанская (агванская) церковь с раннего средневековья (V—VII вв.) и до нового времени находилась в зависимости от армянской (да

---

<sup>33</sup> Об этом недвусмысленно сообщает персоязычный аноним XIII в. в своем географическом сочинении «[Хачен] это область (вилает) трудно доступная, среди гор и лесов; принадлежит к округам (а'мал) Аррана; там есть армяне...» (Н. Д. Миклухо-Маклай, Географическое сочинение XIII в. на персидском языке («Ученые записки Института востоковедения», IX, 1954, стр. 204); Я. Геюшев цитирует это сообщение из вторых рук, притом недобросовестно, опуская то, что ему не подходит. [В персидском оригинале сказано: (население)—армяне.] Сост.

<sup>34</sup> Киракос Гандзакеци, История Армении, пер. Л. А. Ханларян, М., 1976, стр. 219.

[стр. 448]

и языком богослужения в Албании был армянский язык), чем, кстати сказать, в значительной мере объясняется архитектурно-художественная ориентация раннесредневековой Албании (Агванка) на армянское зодчество<sup>35</sup>. Во-вторых, столь длительное существование албанской (агванской) церковной организации, на много веков пережившей албанскую государственность, вовсе не может служить указанием на албанский этнос, будто бы доминировавший в Хачене в XIII в. и вплоть до XIX в.: живучесть албанской (агванской) церкви указывает прежде всего не на этнос, а на глубокую традиционность этой организации. Приблизительно такова же была судьба и Готской епархии в Крыму, также существовавшей еще в XIX в., хотя от готов там, в Крыму, задолго до того времени и следов не осталось (они были ассимилированы не позднее VII в.). А



население той территории, где находился Хачен, как тогда, так и теперь, было и есть армянское. Об этом очень ясно говорят письменные источники—как в XIII в. (цитированный аноним этого времени), так и XVIII в.<sup>36</sup>.

Рассуждения Р. Б. Геюшева нелепы, беспочвенны и тенденциозны, а потому антинаучны. Они ни в малейшей степени не способны изменить существующие представления—ни об Албании, ни о Хачене, ни о Гандзасарском монастыре, который, вопреки незадачливому автору, был и остается выдающимся памятником армянской культуры, и им вправе гордиться армянский народ. А заметка Р. Б. Геюшева только засоряет советскую историческую науку.

## ГАНДЗАСАРСКИЙ МОНАСТЫРЬ И ХАЧКАРЫ: ФАКТЫ И ВЫМЫСЛЫ

Некоторые выдающиеся произведения армянской художественной культуры средневековой эпохи—Гандзасарский монастырь, созданный в начале XIII в., а также хачкары XIII—XIV вв. вновь стали предметом своеобразного обсуждения. Десять лет назад Р. Б. Геюшев уже объявил, что этот монастырь отнюдь не армянский, а албанский (агванский)<sup>1</sup>. То, что он построен на территории армянского княжества Хачен (в Нагорном Карабахе), что ктиторм его был армянин hАсан Джалал—владелец этого кня-

---

<sup>35</sup> Яacobсон А. Л.,, Архитектурные связи Кавказской Албании и Армении («Պշտման-բնիշխման հանդես», 1977, №1, стр. 69—84.

<sup>1</sup> Геюшев Р. Б., О конфессионально-этической принадлежности Гандзасарского монастыря.—В сб.: Материальная культура Азербайджана. VII, 1973, с 366—368.

[стр. 449]

жества (о чем ясно сообщает Киракос Гандзакеци), и что на стенах храма вырезаны многочисленные армянские надписи, что форма храма и его гавита типичны для армянской архитектуры того времени—все это не смущает автора<sup>2</sup>. Теперь к этой проблеме обратились Д. А. и М. Д. Ахундовы в своем докладе «Культурная символика и картина мира, запечатленная на храмах и стелах Кавказской Албании», доложенном на IV Международном симпозиуме по грузинскому искусству в Тбилиси и опубликованном отдельной брошюрой в 1983 г.

Мысль Д. и М. Ахундовых, которой пронизан весь доклад, предельно проста, хотя и изложена в довольно расплывчатой форме: религиозные представления, господствовавшие в раннесредневековой Албании (Агванке), связаны, по их мнению с древним иранским божеством Солнца—Митрой, а так как культура средневековой Армении, в сущности своей, как считают авторы, являлась агванской, то и армянское искусство, даже эпохи зрелого и позднего средневековья, отражает митраистские религиозные представления, притом

далекого прошлого—V—IV вв. до н. э. Недоумение вызывает и полное отсутствие указаний в статье на какие-либо промежуточные этапы в развитии армянской культуры, отражающие митраизм. На этой стороне дела авторы вообще не останавливаются.

Материалом для утверждения такого тезиса служит, во-первых, Гандзасарский монастырь—памятник, который авторы, следуя Р. Б. Геюшеву, относят к албанской культуре и во всей его богатой скульптуре находят не христианские темы, а сюжеты, отображающие митраистские религиозные представления (с. 6 брошюры). Во-вторых, хачкары Нораванка, в которых авторы также видят митраистские образы (о чем скажем далее). Да и сами эти и подобные им хачкары находятся в местах, которые авторы также считают албанскими. Сюда относятся не только Гандзасар, но и Сюник (область Вайоц-дзор с его монастырем Нораванком) (с. 11, 13) и Джуга на р. Араксе с многочисленными хачкарами XVI—XVII вв. (с. 8, 10). Нечего и говорить, что вся эта «албанизация» Армении ничем и никак не обоснована.

Прежде всего о самой Албании (Агванке). В качестве государственного образования она после арабского нашествия VII в., как известно, вообще прекратила существование. А что касается

---

<sup>2</sup> Наш краткий ответ Р. Б. Геюшеву помещен в статье: Из истории армянского средневекового зодчества. Гандзасарский монастырь XIII в.—Вестник общественных наук АН АрмССР, 1977, № 12, с. 75—76. К сожалению, там была пропущена библиографическая ссылка на статью Р. Б. Геюшева (см. прим. 1).

[стр. 450]

албанской (агванской) церковной организации с центром в Гандзасаре вплоть до XIX в., то это не более чем дань глубокой традиции. К тому же надо иметь в виду, что албанская (агванская) церковь с раннего средневековья (V—VII вв.) и до нового времени находилась в зависимости от армянской, да и языком богослужения в Албании был армянский. Тем же, кстати сказать, вполне объясняется и архитектурно-художественная ориентация раннесредневековой Албании на армянское зодчество<sup>3</sup>. Эти общеизвестные факты явно противоречат утверждению, что Хачен, как и коренная армянская область Сюник, был албанским, притом тогда, когда самой Албании как государственного образования, повторяю, не существовало. Конфессиональные же отношения албанской и армянской церквей никак не могут оправдать такой характеристики. А об этносе и говорить не приходится: об армянском населении Хачена в XIII в. сообщает персоязычный автор того времени в своем географическом сочинении<sup>4</sup>. То же самое относительно Сюника хорошо известно из «Истории Сюника» Степана Орбеляна.

Далее авторы наполняют картину всяческими домыслами. Даже сами армянские «крестные камни»—хачкары—они неизвестно почему называют хачдашами, т. е. термином азербайджанским. В структуре их они видят связь с мусульманской архитектурой: крест на хачкарах помещен, по их мнению, в стилизованном михрабе (с. 5, конец), как будто армянская архитектура сама не знала арок. А изобразительную композицию на хачкарах с Христом в центре трактуют как синтез «митраизско-христианских» представлений (с 11, 12), хотя на самом деле это всего лишь широко распространенные в христианской иконографии символы евангелистов: слева от Христа—погрудное изображение человека (Матфей), под ним лев (Марк), справа—голова орла (Иоанн), под ним—передняя часть тельца (Лука). Мы здесь не касаемся генезиса этой композиции, но с античной религией Ирана она никак не связана, даже формально.

Навязчивая идея «митраизма» преследует авторов на каждом шагу. Образцы такой произвольной трактовки многочисленны и нет надобности их все приводить—что заняло бы слишком много места. Приведем лишь несколько примеров. Так, всю орнаментику стел из Нагорного Карабаха—области, которую авторы называют албанской (не в профессиональном отношении, а вообще), хотя они, эти стелы, происходят с территории исторически армянской,— авторы генетически связывают с Азербайджаном, и

---

<sup>3</sup> Яковсон А. Л. Архитектурные связи Кавказской Албании и Армении.— Историко-филологический журнал. 1977, № 1, с. 69—84.

<sup>4</sup> Миклухо-Маклай Н. Д. Географическое сочинение XIII в. на персидском языке.— Ученые записки Института востоковедения. IX, 1954, с. 204.

[стр. 451]

даже такую деталь, как трехступенчатый стилобат в основании креста, изображающий земную твердь, Голгофу. По их мнению такой стилобат— «характерный художественный прием, издревле применяющийся на территории древнего Азербайджана» (с. 8, ср. с 14), а на самом деле это обычный элемент христианских памятных столбов раннего средневековья, распространенный по всему Закавказью (и в Грузии, и в Армении)<sup>5</sup>, перешедший затем на мемориальные стелы—на хачкары. С искусством Азербайджана этот элемент не связан.

Символ иранского бога Ахура Мазды авторы видят в «крылатом круге» на хачкаре XIV в. из монастыря в Нагорном Карабахе (монастырь, определенно не названный, также считают албанским). По сторонам изображены три ангела и два апостола, «а ниже их с обеих сторон две бесовские личины» (с. 9). Следует вывод: «Вся описанная скульптурная композиция являет собой яркий пример слияния христианской и митраизско-зороастритской символики» (с. 9). Но вывод этот лишь декларирован.

Такой же характер носит и «анализ» двух хачкаров (опять-таки названных хачдашами) из карабахского же монастыря Хошаванк-Хотаванк (с. 7). На одном из них помещены две розетки, одна над другой, причем авторы считают, что «нижняя большая символизирует подземное царство или вход в него, а верхняя, в которой меридионально расположены четыре маленькие розетки, возможно, была символом четырех стран света или олицетворяла собой беспредельное пространство света с бесконечным движением планет» (с. 7). А сверху стелы «в трехлепестковой (трехлопастной?—А. Я.) расположены три переплетенные розетки, олицетворяющие созвездие, небесную твердь—райскую сферу» (с. 7). На чем основаны эти космические заключения, остается тайной авторов. Похоже на то, что вся эта символика по отношению к хачкарам просто надумана.

На другом «хачдаше», стоящем рядом, помещена «крупная, художественно орнаментированная розетка, над ней по обеим сторонам расположены две малые розетки, создавая божественную триаду. Между двумя розетками расположен треугольник, на вершине которого имеются небольшие две окружности, помещенные одна в другой. Треугольник и круг олицетворяют Солнце» (с. 7). Мало того: на стеле «из верхней ветви креста выходит небольшая рогатка в крылатом круге. Явный символ парного божества Ахура-Митры, непостижимо слитые с христианской символикой» (с. 8). И все это—без малейшего обоснования и объяснения, опять-таки чисто декларативно.

С тех же позиций авторы пытаются объяснить и хачкары

---

<sup>5</sup> См., например: Մուրեկն Մնացալանյան, Հայկական վաղ միջնադարյան մեմորիալ հուշարձաններ, Երևան, 1982, ար. 3, 6, 18, 19, գծ. V, IX, X, XIII:

[стр. 452]

XVI—XVII вв. (упорно называемые ими хачдашами) Старой Джуги (в юго-восточной части Армении) (с. 10—12), но останавливаются только на одной частности—на изображении двух крылатых драконов, представленных встречно с единой головой в фас, которую авторы почему-то считают головой Христа; его и охраняют драконы. А далее следует весьма туманное рассуждение (с. 11, 2-й абзац), из которого с трудом можно понять, что изображение с головой Христа связано с изображением «своеобразного синтезированного митраизско-христианского «Олимпа», где на переднем плане изображен бог, на втором плане лев. бык (иногда олень), птица, а на третьем и четвертом планах ангелы, если изображались апостолы, то на одном уровне с богом», причем лев, бык и птица тракуются как «извечные спутники бога Митры». На самом же деле и этот комплекс изображений — несомненные символы евангелистов. Навязчивая идея авторов и здесь исказила реальный смысл изображений на хачкарах.

Митраистский туман обволакивает почти все памятники, которых касаются авторы, не говоря уж об их обобщениях. Вряд ли приблизят нас к пониманию изображений такие рассуждения: средневековые мемориальные памятники «не теряют изоморфизма со Вселенной... Они сохраняют свою структуру в процессе грандиозных коллизий, которые потрясают жизнь, но не затрагивают смерть!» (с. 3). Или: в мемориальных памятниках Кавказской Албании, мол, четко запечатлена трехуровневая модель мира (с. 4), а на одной из стел в области Хачен редставлена, по мнению авторов, «трехступенчатая модель мира в познании древних албанцев. Сама же фигура человека являет собой мировую ось, связующую между собой все отмеченные миры» (с. 6). Все эти маловразумительные тезисы, никак не расшифрованные и не объясненные, а потому повисающие в воздухе, венчаются следующим обобщением: «Почитание бога Митры часто переплеталось с культурами других богов, превращаясь в парные божества, то это был Митра-Ахура у Массагетов, бывшие эквивалентом веддической пары Митра-Варуна, то Будда-Митра у саков-кушан в долине центрального Ганга<sup>6</sup>. Этот процесс произошел, видимо, и у кавказских албан, где впоследствии создалось синтезированное божество Митры и христианского господина Бога» (с. 13).

Одну страницу авторы посвящают собору Гандзасарского монастыря, построенному, как сказано, в начале XIII в. (1216— 1238 гг.) в армянской области Хачен, которая, повторяем, в то время отнюдь не являлась территорией Албании, а населена была

---

<sup>6</sup> Со ссылкой на: Литвинский Б. А. Конгюйско-Сарматский фарн. Душанбе. 968, с. 37—43.

[стр. 453]

преимущественно армянами (как, впрочем, и теперь). Начинают авторы с хачкара, в правом нижнем углу которого изображен, по их мнению, монгольский всадник в характерном монгольском халате, с двумя косичками и копьем в руках (с. 9). Однако таких хачкаров с всадниками известно в Хачене довольно много. Им посвятил специальную статью И. А. Орбели<sup>7</sup>, почему-то авторами не упоминаемую. Всадники—это те, кому посвящены хачкары, т. е. христиане, а отнюдь не монголы. Исходить при определении этноса всадника из халатов восточного покроя, очевидно, нельзя, ибо такого рода одежда в те времена была принадлежностью знати (и не только знати) во всех восточных странах—и христианских, и мусульманских; поэтому связывать ее только с монголами нет никаких оснований. Известны такие всадники и на других армянских хачкарах, например на замечательном произведении армянского декоративного искусства—хачкаре из Джгин-гёла (ныне в Эчмиадзине), 1279 г., созданном в память парона Григора и Мамкан—отца и матери князя Мамикона<sup>8</sup>. Внизу, как и на хаченских хачкарах, изображен скачущий на коне Мамикон, поражающий копьем хищника. Надписи на хачкаре—армянские,



следовательно, монголы здесь ни при чем. Хачкары XIII в. с аналогичными изображениями всадников известны и в других местах—в Кохесе (1241 г.) и в Хавуц-таре. Кстати сказать, один из армянских хачкаров на о-ве Севан просто объявлен как «явно монгольский» без малейших пояснений (с. 9, прим.)<sup>9</sup>.

Еще тенденциознее трактованы рельефы на 16-ти гранях барабана Гандзасарского храма и разработка его фасадов. Авторы и здесь свои тезисы оставляют без всякой аргументации. Они просто утверждают, что «перед нами явная митраизская многоступенчатая картина мира, бытовавшая в познании древних и средневековых албанцев...» (с. 10). Этим рельефам мы посвятили часть работы о Гандзасарском храме, где посилено разъяснили содержание рельефов.<sup>10</sup> На барабане, во-первых, изображены два ктитора с моделями храмов (притом двух форм, характерных для армянской архитектуры XIII в.); на южной группе граней представлена Богоматерь с двумя коленопреклоненными пред-

---

<sup>7</sup> Орбели И. А. Бытовые рельефы на хаченских крестных камнях XII и XIII вв.— Зап. Вост. отделения Русск. Археолог. Общества. XXII, вып 3—4, 1915, с. 26—333.

<sup>8</sup> См. Азарян Л. Армянские хачкары. 1973, табл. 86.

<sup>9</sup> См. там же, табл. 162, 163.

<sup>10</sup> Яacobсон А. Л. Гандзасарский монастырь XIII в.—В кн.: Исследования по истории культуры народов Востока (сб. в честь акад. И. А. Орбели). Л., 1960, с. 144—158. Переиздано: Вестник обществ, наук АН АрмССР, 1977, № 12, с 59-76.

[стр. 454]

стоящими по сторонам; на восточных гранях изображены головы быков и орла с распростертыми крыльями. Это могучие охранители храма—образы, нередкие на фасадах (в том числе восточных) армянских храмов того времени.

Изображения головы быка мы видим на фасадах многих храмов XIII в.—в Гегарде, Мшкананке, Макараванке, Хоракерте, на стене каравансарая Селима, а в Хоранашате и в виде круглой скульптуры—фигуры быков поддерживают архитрав входа<sup>11</sup>. Уже указывалось на изображения быков как на пережиток геральдической символики феодальной и более древней, еще родовой Армении, и что они могли создаваться как своего рода родовые знаки армянских князей<sup>11a</sup>. Так или иначе, трудно усмотреть в этих изображениях митраизм и «многоступенчатую картину мира», которая не дает покоя нашим авторам.

На западном фасаде помещено Распятие Христа с фигурами Богоматери и Иоанна Богослова по сторонам. Авторы и здесь усмотрели «символическую схему картины мира» (с. 10) и даже монгольские косички на голове Христа, которые я заметить никак не смог, несмотря на то, что трижды побывал в монастыре Гандзасар.



«Изображение многоступенчатой картины мира» усматривают авторы и в лаконичной разработке остальных фасадов храма. Верх южного фасада, под средней глухой аркой, занимает большой, сложно профилированный крест, своим нижним концом сливающийся со средней аркой фасада. В верхней ее части—узкое окно с широким орнаментальным наличником, над ним помещена большая розетка—мотив, символизировавший Солнце, но не исключено что здесь он имел лишь декоративное значение. На северном фасаде—аналогичная разработка в виде большого креста; разница лишь в том, что над окном помещены не розетки, а «сегнерово колесо», повторенное над крестом. Ахундовы же видят здесь не более и не менее как «подземный мир, вход в него далее земля в виде ступенчатой горы, на которой вырастают два креста, один в другом—древо жизни. Над древом жизни на северном щипце розетка, олицетворяющая солнце, небесную сферу, над крестом южного щипца черепаха, олицетворяющая собой небесную твердь. Оба завершения являли собой райскую сферу, собственно небосвод» (с. 10). Но, во-первых, «сегнерово колесо» помещено не только над крестом, но и под ним (над наличником окна), во-вторых, никакой черепахи я увидеть не смог, нет там

---

<sup>11</sup>Якобсон А. Л. Из истории армянского средневекового зодчества. Армянские монастыри XIII в. Хоракерт и Мшкаванк.—Советская археология. XIV, 1950. с. 260-262.

<sup>11a</sup> Марр Н. Я. Ани. Л.—М., 1934, с. 52—53.

[стр. 455]

и никакой «ступенчатой горы». Это сплошной каскад фантазии Д. и М. Ахундовых, способный только запутать читателя.

В средней части северного фасада—вход., обрамленный широким полуваликом, по сторонам которого помещены рельефы торжественно шествующих барсов с поднятыми хвостами, обращенных друг к Другу,—могучих стражей входа. Мотив барсов обычен в монументально-декоративном искусстве Армении того времени и с Митрой также ничего общего не имеет<sup>12</sup>. Все эти надуманные «митраизмы» носят тенденциозный характер. Особенно это сказалось в тезисе авторов относительно орнаментации хачкаров в Нораванке. Орнамент этот, по их мнению, азербайджанский (с. 12—13). Разъяснить свой тезис авторы не сочли нужным. Придется нам на нем остановиться.

Хорошо известно, что монументальная орнаментика Азербайджана начиная с XII в. и вплоть до XV в. была исключительно геометрической. Это наглядно показывают мавзолеи Нахчевана и Мараги<sup>13</sup>. В конце XII в. появляется в Азербайджане и двухплоскостный геометрический орнамент, что усиливало пластичность фасадов (как на фасадах мавзолея Гундаб-е Кабуд в Мараге, 1196 г.)<sup>14</sup>. Геометрическое узорочье продолжало господствовать в монументальном искусстве Азербайджана и в XIII в.; прекрасные образцы такой орнаментики—

мавзолее XIII или, скорее, XIV в. в Гюлистане (в районе Джуги)<sup>15</sup>. А в XIV в. рельефный геометрический декор был в Азербайджане вытеснен полихромным орнаментом, хотя вкрапления бирюзовых кирпичей в геометрический орнамент наблюдаются уже в середине XII в. (в мавзолее 1148 г. в Мараге). В XIV в. монументальный полихромный декор достиг в Азербайджане апогея: блестящие образцы его дают мавзолеи Карабагляр начала XIV в. и в Бардаа, 1322 г.<sup>16</sup>. А растительная орнаментика в виде мелких, вьющихся спиралью стеблей с ответвлениями, с бутонами цветов и с мелкими растительными разводами, появляется в монументальном искусстве Азербайджана только в XV в.<sup>17</sup>. Она пришла на смену строгому геометрическому узору.

---

<sup>12</sup> Восточного фасада храма авторы не касаются (может быть, потому, что не находят там следов митраизма?», не будем его касаться и мы.

<sup>13</sup> Такова орнаментика мавзолеев Юсуфа 1162—63 г. и Момине-хатун 1186 г.— в Нахичевани Гундабе Сурх 1148 г. в Мараге Южный Азербайджан). См.: Бретаницкий Л. С. Зодчество Азербайджана в XII—XV вв. и его место в архитектуре Ближнего Востока. М., 1966, с. 96—116.

<sup>14</sup> Там же, с. 115 сл.

<sup>15</sup> Там же, с. 295.

<sup>16</sup> Там же, с. 170—171 и 176—180.

<sup>17</sup> Прекрасный образец—знаменитая Голубая мечеть в Тебризе, 1437—1467 гг. (см. там же, с. 256—261).

[стр. 456]

Иное дело—хачкары в Нораванке<sup>18</sup>. Они относятся к началу XIV в.; плоскости их украшены не просто мелким геометрическим орнаментом (популярным в XII и XIII вв. во всех странах Закавказья, а не только в Азербайджане), а в сочетании с растительным—вьющимися побегами, обычными и характерными в армянском монументальном и прикладном искусстве XII—XIII вв. т. е. того времени, когда в Азербайджане растительная орнаментика еще не использовалась, а в монументальном искусстве (каменной резьбе) просто неизвестна. Образцы такой растительной орнаментики в Армении слишком многочисленны, чтобы здесь их перечислять; достаточно сослаться на цитированный авторами альбом, посвященный хачкарам (прим. 9), а в качестве примера напомнить упомянутый хачкар Григора и Мамкан 1279 г. из Джгингёла<sup>19</sup>. Таким образом, определение орнаментики хачкаров из Нораванка как азербайджанской просто неверно, если не сказать фальшиво.

Непонятно, зачем понадобилось авторам исказить смысловое и художественное содержание и происхождение армянского средневекового декоративного искусства, легко и бездумно «присоединяя» его то к уже не существовавшему в то время искусству Албании (а в понимании авторов—к искусству Азербайджана), то непосредственно к искусству Азербайджана. Народу Азербайджана и без того есть чем гордиться. Достаточно назвать мавзолеи

Нахчевана, монументальные памятники недавно раскопанного Байлакана и выдающееся декоративное искусство XII—XIII столетий.

Итог наш краток. С сожалением приходится признать, что статья Д. А. и М. Д. Ахундовых крайне тенденциозна по смыслу и духу своему. Такого рода статьи, на наш взгляд, могут только дезориентировать читателя.

---

<sup>18</sup> Азарян Л. Указ. соч., табл. 89—93.

<sup>19</sup> Там же, табл. 85—86.

**Источник:** К освещению проблем истории и культуры Кавказской Албании и восточных провинций Армении. Составитель: П. М. Мурадян; Издательство Ереванского гос. университета, 1991