

На правах рукописи

Казарян Гаяне Варазатовна

ХРАМ В ГАНДЗАСАРЕ. АРХИТЕКТУРА И РЕЛЬЕФЫ

Специальность 17.00.04 –

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва – 2010

Работа выполнена на кафедре всеобщей истории искусства исторического факультета
Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Попова Ольга Сигизмундовна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор
Седов Владимир Валентинович

кандидат искусствоведения
Стерлигова Ирина Анатольевна

Ведущая организация: **Институт востоковедения РАН**

Защита диссертации состоится «___» _____ 2010 г. в _____ часов на заседании диссертационного совета Д.501.001.81 кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова по адресу: 119991, Москва, ГСП-1, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4, исторический факультет, ауд. А-416.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале Научной библиотеки МГУ им. М. В. Ломоносова в новом учебном корпусе (3-ий этаж).

Автореферат разослан «___» _____ 2010 года

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор искусствоведения, доцент

С.С. Ваняян

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертация представляет собой монографическое комплексное исследование храма и притвора монастыря Гандзасар, расположенного в исторической армянской области Арцах, ныне – на территории Нагорного Карабаха. Являясь одним из крупнейших в Армении духовных центров Средневековья, Гандзасарский собор вместе с тем представляет собой не только уникальный памятник архитектуры последнего расцвета монументального искусства в средневековой Армении, но и образец неповторимого сочетания архитектуры и скульптуры. В работе предпринят анализ сложения архитектурного ансамбля монастыря, его храма и притвора. Особое место занимает анализ архитектуры и рельефов соборной церкви.

Актуальность темы исследования. Наши знания о художественных качествах сооружений этого монастырского комплекса несоизмеримо малы по сравнению с тем значением, которое имеет ансамбль по предварительным оценкам историков и искусствоведов. Это определяет **актуальность темы исследования**, которая также обусловлена растущим интересом российских ученых к явлениям и памятникам восточнохристианского мира.

Раскрытие художественных сторон архитектуры и рельефов памятников Гандзасара, выяснение замысла пластического убранства и определение места произведений синтеза искусств ансамбля Гандзасарского монастыря в истории архитектуры и искусства Армении и окружающих ее средневековых стран составляет **предмет исследования**.

Историография памятника условно разделена, во-первых, на анализ тех источников, в которых упоминается Гандзасарский комплекс; во-вторых, источников по истории архитектуры, которые имеют несомненное значение в плане его исследования; в-третьих, исследований, посвященных декоративно-прикладному искусству, скульптуре и миниатюре средневековой Армении.

Наиболее ранние, хотя и краткие, описания и замечания об архитектуре и рельефах комплекса, а также об эпиграфических данных, относятся к XIX в., и содержатся в работах С. Джалалеанца, О. Шаххатунянца, Г. Алишана, М. Бархутарянца. Значительным вкладом в изучение истории и культуры Арцаха и Хаченского княжества стала статья И.А. Орбели (1909) посвященная, в частности, деятельности строителя Гандзасарского собора Асана Джалала, с привлечением широкого круга летописных

сведений и эпиграфики. Однако она оставила без внимания архитектуру собора. Лишь статья А.Л. Якобсона (1960), впоследствии переиздававшаяся с дополнениями, не только обобщила исторические сведения, но и предложила первый архитектурный и скульптурный анализ сооружений в Гандзасаре, чем стимулировала новые обращения ученых к этому памятнику.

Также большую роль в исследовании Гандзасарского храма сыграла небольшая по объему статья М. Асратяна и Ж.М. Тьерри (1981), подробно осветившая вопросы истории постройки, архитектурные особенности, скульптурные детали, а также впервые представившая фотографический материал и прорисовки рельефов. В другой своей работе М.М. Асратян рассматривает постройки Гандзасара в рамках Арцахской школы армянской архитектуры. Несомненно, отдельного упоминания заслуживает альбом о Гандзасарском памятнике, подготовленный Б. Улубабяном и М. Асратяном, обильно наполненный иллюстрациями, картами региона, но в тексте во многом повторяющий статью М. Асратяна и Ж.М. Тьерри. Кроме того, упоминания о Гандзасаре встречаются также в трудах крупных европейских и отечественных арменоведов: С. Тер-Нерсисян, Ж.М. Тьерри и П. Донабедеяна, Л.А. Дурново, В.М. Арутюняна. Трудно обойти вниманием и монографию Г. Акопяна об искусстве средневекового Арцаха. Особо стоит отметить полемику А.Л. Якобсона и М.М. Асратяна с азербайджанскими исследователями, в своих публикациях пытающихся приписать Гандзасарский собор к памятникам культурного наследия Азербайджана.

В качестве материала для сравнительного анализа послужили работы Н.С. Степанян и А.С. Чакмакчян, С. Тер-Нерсисян, Л. Азаряна, С.Х. Мнацаканяна, Н.А. Аладашвили, А.Ю. Казаряна. Полезными для проведения стилистического и отчасти иконографического анализа оказались исследования армянской книжной иллюстрации В. Казаряна, А. Мирзоян, Р.Г. Дрампяна, Л. Дурново, Л.Б. Чукасяна, С.С. Манукян, Т. Мэтьюса и К. Санджияна.

Анализ литературы об архитектуре и рельефах Гандзасара выявил в целом слабый уровень изучения этого интересного памятника. Недостаточно описаны его особенности, отмечен очень узкий круг их параллелей, не говоря уже о проблематичности выяснения истоков композиционных решений и стилистических находок.

Цель исследования – выяснение места произведений Гандзасара в искусстве средневековой Армении. Исходя из этого, определены следующие **задачи исследования**:

- выяснение исторических обстоятельств и историко-культурного контекста создания произведений монастыря;
- всесторонний анализ архитектуры ансамбля в целом и его отдельных построек;
- раскрытие структуры рельефов и изучение их иконографии;
- изучение стилистических особенностей построек Гандзасара;
- поиск аналогий в других видах армянского искусства;
- анализ особенностей взаимопроникновения архитектурных и скульптурных форм;
- выявление общего замысла произведений Гандзасарского монастыря.

Научная новизна состоит, прежде всего, в том, что это первое подробное монографическое исследование памятника. Продолжая традицию российской науки в изучении Гандзасара (И. Орбели, А. Якобсон), работа рассматривает историю создания, данные о восстановлении и реставрации монастыря, архитектуру, резное и рельефное убранство построек в комплексе, с наибольшей глубиной анализа отдельных композиций, стилистических особенностей на широком фоне искусства Востока.

Теоретическая и методологическая основа. Основным методом исследования является всесторонний анализ сохранившегося материала и его сопоставление с другими произведениями эпохи. Свод письменных источников об истории монастыря и уточнение строительных надписей осуществлены на основе имеющихся публикаций и сравнения содержащихся в них сведений с оригинальными эпиграфическими надписями. Анализ архитектуры и рельефной пластики памятника базируется на изучении построек в натуре, сопровождавшемся подробной фотофиксацией, а также проводился с учетом высказывавшихся ранее мнений ученых. С целью поиска аналогий архитектурным и художественным решениям, проведения сопоставительного анализа проводились поездки по памятникам архитектуры в Армении и Нагорном Карабахе. Представлению произведений на более широком фоне способствовали экспедиции в страны, где во множестве сохранились памятники византийского зодчества и исламского искусства эпохи сельджуков: в Турцию, Грецию, Италию, на Балканы.

Теоретическая и практическая значимость работы заключается, прежде всего, в том, что получивший новую, более точную оценку памятник займет свое

достойное место в наших представлениях о развитии зодчества Армении и Христианского Востока. Материалы и результаты исследования могут быть использованы в учебно-методических целях, в частности они позволят обогатить существующие лекционные курсы по истории средневекового искусства и архитектуры. Уже сейчас Гандзасар является местом паломничества и туризма, в том числе и граждан России, и настоящая работа будет способствовать развитию этого процесса и по возможности точного представления значения и особенностей главного монастырского комплекса Арцаха.

Апробация исследования. Основные положения работы были изложены в статьях в сборнике, включенном в список рекомендуемых ВАК рецензируемых изданий, в ежегодном сборнике научных трудов «Архитектурное наследство», статье для «Православной энциклопедии», а также составили основу докладов автора на международных конференциях, среди которых XIV Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов», 11–14 апреля 2007 г., конференция «Архитектурное наследство», посвященная 100-летию О.Х. Халпахчьяна (НИИ теории архитектуры и градостроительства РААСН, октябрь 2007 г.).

Структура и объем работы подчинены целям и задачам исследования. Она состоит из введения, трех глав, заключения и двух приложений, содержащих иллюстрации и представленных отдельным томом. К тексту работы прилагается библиографический список, включающий в себя 271 наименование.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** дается общая характеристика работы, обосновывается актуальность темы исследования, определяются его цели и задачи, объект и предмет изучения, раскрываются научная новизна, теоретическая и практическая значимость, формулируются положения, выносимые на защиту.

В **первой главе** «История создания памятника» приводятся исторические сведения, связанные с существованием в Гандзасаре церкви и монастыря. В первую очередь рассматривается период, предшествовавший созданию нынешних построек. Обозначается роль монастыря с X в. в качестве важного политического и религиозного центра.

Подробно рассматриваются сведения, касающиеся строительной деятельности в XIII в. Из источников приводятся сообщение о строительстве церкви современника гандзасарского храма Киракоса Гандзакеци (около 1200–1271 гг.), а также предание о помещении в основании храма усеченной головы Иоанна Крестителя, описанное у Мовсеса Каланкатуаци (VII или X вв.), из которого складывается посвящение церкви XIII в. в честь Св. Иоанна Крестителя. Освещаются основные сведения о жизни заказчиков, причинах начала и времени строительства собора. Даты начала и завершения возведения здания – 1216 и 1238 гг. – известны из полностью сохранившейся ктиторской надписи, находящейся на стене северного рукава, над купелью храма. Эта надпись содержит имя главного ктитора храма – властителя Арцахского края и царя Хоханаберда Асана Джалала Дола, приступившего к его возведению по завещанию отца, оставленному ему и его матери Хоришах, дочери «великого князя князей» Армении и главнокомандующего объединенным грузино-армянским войском Саргиса Закаряна Долгорукого. Большая длительность возведения церкви – 22 года вместо обычных 5–6 лет – видимо, была связана с ведением войн и возможными перерывами в строительстве. В диссертации проводится сравнение указанной надписи с уже существующими ее переводами, а также дается уточнение некоторых фрагментов текста.

Сведения о возведении гавита (жаматуна, притвора) церкви, связываемые с мученической смертью Асана Джалала в 1261 г., черпаем из надписи на внутренней стене этого сооружения. В этом тексте указывается время окончания строительства – 1266 г. В связи с упоминанием имени ктитора в надписи постройки, начатой при его жизни, но завершенной уже после его смерти, за срок начала строительства принимается 1260 г.

Специальное место уделено хронологии событий, связанных с религиозной, культурной и политической составляющими жизни монастыря, а также освещаются даты проведения основных реставрационных работ, проводившихся особенно часто начиная с середины XVI–XVII вв.

Большое внимание уделено прослеживанию историко-культурного контекста строительства Гандзасарского монастыря. Являясь центром Албанской Церкви – составной части Армянской – монастырь в полной мере вписывался в контекст духовной жизни и художественной культуры армянского народа. Несмотря на различия в топонимах, во многом обусловленных частыми геополитическими изменениями, в

целом этот регион имеет исторические границы области Арцах (на севере – Утик, на западе – Грузия (Иберия), на юге, и вплоть до озера Севан – Сюник).

Первые сведения об Арцахе содержат клинописные надписи Ванского (Араратского) царства VIII в. до н.э., в пределах которого сформировалась Армения Ервандидов, а в VI в. появляется топоним Уртехи-Адахуни, созвучный традиционному армянскому названию Арцах. В последующие века Арцах был частью государства Оронтидов (Ервандидов), Ахеменидов, а после победы Александра Великого над персами примкнул к армянскому царству Арташесидов. Во II в. Арцах считался десятой провинцией царства Великой Армении (по нумерации, указанной в Географии V в. «Ашхарацуйц»). Сохранились свидетельства, как у греческих, так и у римских авторов, называвших Арцах Орхистеной.

Средневековый Арцах являлся одним из тех ашхаров (провинций) Армянского нагорья, политическая принадлежность которого с течением времени подвергалась изменению. Спустя некоторое время с момента упразднения царства Великая Армения (428 г.), а точнее в конце V в., провинция была передана Сасанидским Ираном Албанскому марзпанству – одной из трех закавказских областей региона (Армн – Армения, Варджан – Иберия и Ран – Албания).

Вскоре роль армянской политической элиты, Церкви и культуры в расширившемся марзпанстве Албания (Аран) настолько возросла, что сюда, на правый берег Куры переехал Албанский католикосат и переместился административный центр этой провинции Иранского государства. С конца VII в. армянские историографы понимают под «страной Албанией» уже всю территорию марзпанства от Аракса до Дербента.

История христианизации Албании в пределах марзпанства изложена в армяноязычном труде Мовсеса Каланкатваца (Дасхуранци) и возведена к деятельности апостола Фаддея и его ученика Егише (Елисей), предание о которой относится к VII в., когда Албанская Церковь начала доказывать свое равноправие с Армянской. Следующий этап христианизации Албании связывается с деятельностью св. Григориса, назначенного епископом «восточных областей» армянским царем Трдатом.

Никогда не выходя за пределы армянского культурного ареала, Арцах в эпоху послеарабского возрождения постепенно оказался и в политической структуре Армении. В 885 г. халифат признал царем Армении князя князей (ишханац-ишхан) Ашота I. Армения, как и Арцах, таким образом, обрели относительную независимость.

Развитие всего региона в эпоху расцвета царств Багратидов сменилось резким упадком после вторжения турок-сельджуков.

Однако во времена правления грузинского царя Георгия III (1156–1184 гг.) начинается постепенное освобождение Армении, во многом благодаря Закаре и Иване Закарянам (Захаридам), возглавившим армяно-грузинское войско. С конца XII – начала XIII вв. на освобожденных территориях начали образовываться различные армянские княжества, находившиеся в вассальной зависимости от Грузинского царства. Свобода от тюркского ига привела к культурному процветанию Арцаха и политико-экономической стабильности, которая утрачивается лишь с нашествием монгольской армии под предводительством Чармахана в 1236 г. После этого Армения вошла в состав монгольской империи, в своеобразный ее удел – ильханство. Но некоторые княжества сохраняли автономию, что способствовало продолжению развития культуры. В частности, благодаря усилиям суверенного князя Арцах-Хачена Асана Джалала край не только удается спасти от разрушений, но и создать условия для кратковременного расцвета церковного строительства и искусств.

Несмотря на армяно-грузинское восстание 1259–1261 гг., сначала монголы, а затем Тохтамыш, Тамерлан и другие тюркские правители продолжали владеть армянской территорией около столетия, что привело к крайне неблагоприятным условиям для развития армянской культуры и, в частности, монументального искусства, прекратившегося почти полностью к концу XIV в.

Расцвет искусств конца XII – начала XIV в. представляет собой уникальное явление культурного и религиозного подвижничества, существовавшего не благодаря, а скорее вопреки глобальным историческим процессам в регионе. Арцах был одной из динамически развивавшихся областей того времени, а его монастыри стали важными центрами армянской культуры. В сложившемся историческом контексте был создан Гандзасарский собор, который позже, с конца XIV в. и вплоть до XIX в. являлся кафедральным собором Албанского католикоса (архиепископа Армянской Церкви). В связи с особенностью первоначальной функции монастыря важно отметить, что еще с XII в. здесь находилось традиционное место погребения властителей феодального княжества Хачен (от арм. *хач* – крест).

В этот благоприятный период конца XII – начала XIV в. в историческом Арцахе были построены не только обители, архитектурные комплексы, находящиеся на территории нынешнего Нагорного Карабаха – Гандзасар, Хотаванк или Дадиванк, Гтич,

Бри Ехци и др., но и монастыри на северо-западе исторической провинции, входящие в Тавушский марз Республики Армения: Хоранашат, Гошаванк или Нор Гетик, Макараванк, Агарцин. Большинство этих архитектурных сооружений были созданы до середины XIII в., примерно одновременно со строительством основной группы зданий архитектурного ансамбля Гандзасара.

Обители Арцаха, порой основанные на месте христианских святынь IV в., существовали и ранее, но именно в первой половине XIII в. архитектура Арцаха прерывает многовековую провинциальную традицию и вновь вливается в контекст центрального явления армянского зодчества, а своими отдельными произведениями явно заявляет о лидерстве в этом явлении.

Развитие архитектуры не происходило изолированно от других видов искусства, прежде всего от монументальной пластики и стенной росписи (Киранц, Дадиванк). Расцветает характерное для армянской культуры искусство хачкаров (крестных камней), шедевры которых находятся в монастырях Гошаванк, Дадиванк, Гтич. Орнаментация на стенах храмов, рельефные образы перекликаются с произведениями книжной миниатюры, пережившей наивысший расцвет в XIII – XIV вв. Гандзасар также являлся крупнейшим центром письменности Арцаха.

Во **второй главе** «Архитектура ансамбля, собора и гавита Гандзасарского монастыря» рассматривается ядро монастырского ансамбля, который составляют собор, посвященный Св. Ованнесу Мкртичу (Св. Иоанну Крестителю), и примыкающий к нему с запада более низкий, но просторный гавит (притвор). Уровнем строительной техники храм и гавит резко выделяются от остальных монастырских построек. Типологически и художественно будучи созданными в контексте армянского зодчества, они отличаются редкой выразительностью, совершенством архитектурных форм, богатством сюжетов скульптурного декора, его активной и органически связанной с архитектурой ролью на фасадах. А.Л. Якобсон назвал эти две постройки «энциклопедией армянского зодчества XIII столетия»¹.

Монастырь занимает огражденную крепостной стеной квадратного плана площадку. По всей длине северной стены, за исключением ее западного конца, в один ряд построены монашеские кельи и трапезная, а в восточном углу расположен епископский дворец. Ровно посередине южной стены построены монументальные

¹ Якобсон А.Л. Из истории армянского средневекового зодчества (Гандзасарский монастырь XIII в.) // К освещению проблем истории и культуры Кавказской Албании и Восточных провинций Армении. Т.1. Ер., 1991. С. 447.

врата. Второй, и ныне действующий вход в монастырь устроен в западной стене, чуть к северу от ее середины. Центральные стоящие здания храма и гавита сдвинуты чуть к востоку, а также к южной стороне настолько, что северная граница этого ядра, представляющая стену гавита, лежит на оси запад-восток всего комплекса.

Исторические источники сообщают о существовании церкви на этом месте с X в. (Ананий Мокаци). Не позднее XIII в. Гандзасар уже являлся монастырем, а позже – центром Албанского католикосата, что подразумевало наличие и других строений. Располагая точными датами о восстановлении монастыря в XVII в., а также точными датировками существующих построек, относящихся к более позднему времени (трапезной – 1689 г., школы – 1898 г.), открытым остается вопрос: являются ли нынешняя ограда и постройки вдоль нее оригинальными произведениями, или повторяют сооружения, существовавшие с X или с XIII в. Основная же часть построек: монашеские кельи, трапезная и здание епископа были созданы, скорее всего, в XVII в.

Тип застройки ансамбля, имеющий в основе четкий квадрат, с церковью и главными постройками в центре практиковался в византийском монастырском строительстве (особенно на Афоне) и укрепился в Грузии. В Армении эта традиция получает развитие лишь с XVII в. (застройки Эчмиадзинского монастыря, монастырей Татев, Татеви Мец Анапат в Сюнике, Амарас и др.), что указывает на вероятность организации такой структуры в Гандзасаре не ранее второй половины XVII или в XVIII в. Тем самым, можно предположить, что первоначально, аналогично Дадиванку, Гтичу, Агарцину, Гошаванку, Ахпату, Санаину, Оромосу, Сагмосаванку и др. собор не создавался посреди замкнутого двора и свободно обзревался со значительного расстояния. Это обусловило разработку экстерьера собора, с их динамически развивающимися кверху формами и детальной разработкой аркатуры на фасадах.

Обе главные постройки Гандзасара возведены в традиционной для средневекового монументального зодчества Закавказья технике: гладкие поверхности стен церкви и гавита с прилегающими друг к другу крупными блоками осуществлены чистой отеской с окантовкой их лицевой поверхности, а бутобетон связывает два слоя каменной кладки и покрывает каменные конструкции арок и сводов. Зрительно конструкции выглядят исполненными из чистого камня, в котором созданы и все скульптурные и резные элементы. В отличие от часто встречающегося туфа, здесь использована самая твердая вулканическая порода – базальт.

В разделе «Архитектура собора» предпринимается подробный анализ церкви. Ее архитектурный тип – крестообразная купольная постройка с дополнительными помещениями в двух этажах по четырем углам здания, основной ярус которой вписан в параллелепипед внешнего объема – был весьма распространен в средневековой Армении. Среди первых однотипных Гандзасару храмов X в. – нач. XI в. – церковь Аствацацин (Богородицы) монастыря Санаин и соборы Санаина и Ахпата, церковь в крепости Амберд; а среди подобных крестово-купольных построек XIII в. близостью решений и пропорций выделяются церковь Богородицы монастыря Арич (1201 г.), главные храмы в Гегарде (1215 г.) и в Ованнаванке (1217 г.).

Композиция Гандзасарского собора составляет вписанное в прямоугольный периметр стен крестово-купольное ядро с апсидой на востоке и сводчатыми рукавами с трех других сторон, а также размещенные по углам в два яруса помещения с пониженными угловыми зонами. Структура отражена и во внешних формах, где доминирует купольная глава с остроконечным шатром. Рукава завершены двускатными кровлями, а боковые помещения – пониженными односкатными. Вход в храм располагается по оси западного рукава, тогда как по всем осям постройки стены прорезаны световыми проемами. Барабан прорезан четырьмя узкими оконными проемами по осям, а также в диагональных направлениях размещены еще четыре небольших круглых окна.

Апсиду занимает алтарное возвышение храма, к которому по ее сторонам ведут две каменные лестницы: оно задумывалось при основании, поскольку с его уровня начинаются восточные пилоны. Угловые помещения, по всей видимости, служили часовнями или приделами, кроме восточных, игравших роль пастофориев.

Кроме чисто архитектурных достоинств Гандзасарский храм выделяется, резным убранством, являющим собой уникальный пример богатства рельефного декора. Так, в интерьере все тектонически важные элементы и уровни выделены рельефными тягами и орнаментальными поясами. Особенно интересна рельефная отделка каждого из парусов.

Чрезвычайно редким качеством обладает барабан храма, украшенный с внутренней стороны изящной аркатурой из полуколонн и арок. Среди других примеров использования аркатуры в качестве внутреннего декора можно назвать лишь храмы Звартноц и Банак (оба VII в.), тогда как аналогичный декор барабана присутствует в церкви Чанглы (XI в.) и в ряде грузинских церквей (XI–XII вв.), а из армянских,

хронологически следующих за Гандзасаром – в монастыре Гегард (1238 г.). Кроме этой местной традиции, отдаленным источником гандзасарской аркатуры мог быть барабан храма Св. Гроба в Иерусалиме, перестроенный крестоносцами в XII в.

Своим богатым декоративным оформлением выделяется также упоминавшееся выше алтарное возвышение (его аналоги – храмы в Ариче (1201 г.) и в Макараванке (1241 г.)).

Аркатурой украшены все три видимые ныне фасады собора, на каждом из которых по пять арок повторяющих внутреннюю структуру храма. Тяги центральной арки на всех стенах кроме западной развиваются кверху в виде пластического креста (сохранились на южной и северной стенах). Особо крупный крест располагается на западном фасаде, где он высится над окном и служит основой рельефного изображения Распятия, также органично сочетающимся со строгими композиционными формами экстерьера. Другим примером удачного взаимопроникновения архитектурной структуры и скульптурных элементов служит декорация щипцов моделями-акротериями.

Однако самой оригинальной формой в Гандзасаре является 16-гранный барабан, увенчанный зонтичным шатром. Грани барабана разделены тройными пучковыми полуколонками. Треугольные фронтоны в завершениях граней богато декорированы, как и треугольные ниши, чередующиеся с окнами на барабане. Его прототипами служат Эчмиадзинский купол (620 г.), храмы анийской школы (Мармашен и Хцконк (оба 1209 г.)), аналогами – монастыри начала XIII в. – Аричаванк и Ованнаванк, тогда как пример сочетания окон и ниш в гранях аркатуры известен лишь один – храм в селении Ченгеллы (XI в.). Покрывает купол Гандзасарского собора складчатый зонтичного типа шатер, опирающийся на зигзаговидный кольцевой карниз.

Остановившись подробнее на формах барабана, отметим, что его шестнадцать граней отделяются друг от друга тройными полуколонками на подушках, соответствующих сечению пучка кубовидными основаниями и формами капителей. Поверху эти пучки объединяет ломаный карниз, формирующий щипец над каждой гранью барабана. Образованные треугольные фронтоны заполнены орнаментальной резьбой или рельефными изображениями. Остальные фигуративные изображения и элементы резного декора размещены в вертикально вытянутых прямоугольных полях граней.

Для удобства изучения барабана мы используем предложенную А.Л. Якобсоном нумерацию граней, начиная с востока на запад в направлении через юг. Грани 1, 5, 9, 13 ориентированы по сторонам света и прорезаны узкими длинными окнами, тогда как окна на 3 и 7 гранях окна имеют круглую форму, а на 15-й – в виде четырехлистника – все вписаны в поддерживаемые вертикальной тягой прямоугольные или квадратные рамы с декоративными кружевными орнаментами. Другие грани барабана, чередующиеся с описанными, содержат треугольные ниши с полуколонками в глубине и различными скульптурными фигурами. С целью оценки внешних форм барабана Гандзарской церкви специальное место в исследовании отведено анализу развития купольных глав армянских храмов XIII в., результаты которого свидетельствуют об отсутствии в этом столетии как изобретений новых форм купольных глав, так и нового типа декора, но вместе с тем о создании подчас совершенно новых сочетаний архитектурных форм и скульптурной пластики, существовавших на фоне устоявшихся традиций. Во многом расшатывание канонических архитектурных композиций было обусловлено новыми социополитическими и экономическими реалиями (сосуществование множества княжеств, становление независимых монастырей), внешнеполитическими связями с Грузией, Византией, с мусульманским миром. Вместе с тем основные понятия тектоники оставались прежними. Более того, Гандзасарский собор во многом возродил традицию украшения барабана рельефной пластикой, идущую от барабана Эчмиадзина, созданного при реконструкции этого собора ок. 620 г. Он, очевидно, служил ориентиром для строителей Гандзасара.

Аналізу другой главной постройки гандзасарского ансамбля посвящен раздел «Архитектура гавита», который открывается, представленной на ряде примеров типологией этого типа притвора, существующего с X в. и специфического только для армянской церковной архитектуры. Далее следуют подробные описание и анализ форм и системы убранства гавита.

Следует отметить, что построенный, по всей видимости, с мемориальной функцией, гавит (или жаматун) Гандзасара занимает примерно ту же площадь, что и церковь, уступая лишь в высоте. Гавит почти целиком перекрыт сводом на скрещивающихся арках, поперечные из которых опираются на пристенные пилоны, тогда как продольные своими западными концами опираются на пару свободно стоящих колонн, а восточные – на меньшие пилоны, пристроенные к церкви. Основным же акцентом архитектуры гавита является сталактитовый свод, образованный на

перекрестии арок перекрытия центральной ячейки, сочетающий сложную конструкцию из камней с богатым скульптурным декором.

Тщательное исследование арочных сводов позволило отличить конструкцию Гандзасарского гавита от его аналогов, таких как гавит церкви Сурб Ншан в Ахпате (кон. XII–нач. XIII вв.) и притвор Мшкаванка. Ряд уточнений позволил сделать вывод о том, что зодчий Гандзасарского гавита преобразовал композицию ахпатского памятника, который, как свидетельствуют исторические источники, был известен и ктитору постройки. Однако этот мастер не мог быть архитектором Ахпатского или Мшкаванского притворов, на что в частности указывает применение им здесь сталактитового свода и целого ряда сталактитовых рядов под другими сводами. Тем самым его деятельность была связана с памятниками центральных областей Армении: Ани (в XIII в. административный центр страны, где тип конструкции сводов церкви Апостолов аналогичен гандзасарскому) и гаваров Котайк, Ниг, Арагацотн (большие сталактитовые своды известны по гавитам монастырей Гегард (20-е гг. XIII), Арич (до 1224 г.), Аствацкал (сер. XIII в.) и др.).

Важно отметить, что образцы сталактитовых сводов приблизительно этого же времени, обнаруженные в сельджукских постройках Армянского нагорья и Восточной Анатолии, указывают на взаимовлияние армянской христианской и тюркской и иранской мусульманской архитектуры, что, в частности, отражено в Гандзасаре. Здесь опять же сказывается как то, что Армения оказалась на перекрестке торговых и военных путей, связывающих Европу и Малую Азию с Ираном, Средней Азией и Китаем, так и то, что в период с XII–XIII вв. торговые и культурные контакты между Арменией и другими государствами активизировались.

Подчеркивая тюркское влияние особенно в плане орнаментации рельефными гирляндами несущих подкупольных арок и насыщенного внешнего оформления барабана, что традиционно не было свойственно армянскому зодчеству, вместе с тем нельзя не отметить присущее именно зодчим средневековой Армении умение органично сочетать различные архитектурные элементы в единство, складывавшееся порой в течение столетий.

В этом отношении очевиден параллелизм собора и гавита, выражающийся в том, что оба здания центрические и у обоих наличествует центральная повышенная купольная и шатрово-сводчатая ячейка. Однако гавит, основное пространство которого перекрыто единым сводом на скрещивающихся арках, оставляет впечатление

бесстолпного здания, хотя в западной стороне его интерьера присутствуют две колонны. Строгий облик гавита, лишенный аркатуры, несколько противоположен экстерьеру собора, но вместе с тем благодаря общему объему, высоте его цоколя и пропорциям ступеней, он очень удачно вписывается в двухчастную структуру комплекса. В соответствии с общей сдержанностью экстерьера, формы перекрытий гавита обобщены под его четырехскатной кровлей со срезанной вершиной под основание шестиколонной ротонды, замененной новой в 1907 г.

На фоне гладких стен гавита выделяются большие порталы, особенно западный, акцентирующий главный вход не только в гавит, но и в ансамблевую группу. Этот портал украшен традиционной для армянской архитектуры композицией, состоящей из тимпана (здесь – с инкрустацией из переплетенных колец) и арки над пучками колонок, но также обрамлен двумя орнаментированными разной формы валами с двумя рельефами павлинов по верхним углам портала. Северный портал строже, с гладкой рамой, тянущейся от цоколя, с резной многолепестковой розеткой и двумя рельефными львами в верхних углах.

Третья глава «Сюжетные рельефы монастыря Гандзасар» рассматривает пластические образы и сюжетные композиции, содержащиеся на стенах основного объема и на барабане, органично вписанные в архитектурную композицию. Рельефы Гандзасарской церкви являются оригинальным примером декора и созданы в рамках единой программы.

В разделе «Структура рельефов» вслед за предыдущими исследователями проводится попытка понять систему образов, их последовательность в регистрах, взаимную согласованность. Отдельное место в разделе занимает вопрос о расположении рельефов на барабане, классификация их на группы, ориентированные по сторонам света. Раскрывается необходимость осмотра рельефов барабана, начиная с западной стороны и далее, с обходом здания против часовой стрелки. Рельефы на трех западных гранях тесно связаны с композицией Распятия в верхней части западного фасада, под щипцом западного рукава. Пристроенный гавит закрыл западное окно и затруднил осмотр огромного рельефного креста, в центр которого включена отмеченная композиция Распятия – безусловно, главное изображение в структуре рельефов Гандзасара. Первоначально именно Распятие и композиция в западной части барабана должны были встречать входящих в храм.

Используя принятую нумерацию граней, можно уточнить, что на барабане представлены фигуративные рельефы на гранях 1, 4, 6, 8, 10, и зооморфные – на гранях 2, 12, 14, 16. Грани 1, 3, 5, 7, 11, 13, 15 содержат либо вертикальные окна в рамах, либо украшены формами, напоминающими рипиды, со вписанными точечными оконными проемами.

На трех западных гранях барабана представлены Адам и Ева, фланкированные мужскими образами с моделями храмов над их головой, и благословляющий Христос, помещенный под щипцом этой грани. Южные грани барабана, по сравнению с восточными и северными, наиболее насыщены рельефами. Оба фасада были выбраны для размещения наиболее значимых композиций с учетом хорошей освещенности в дневные часы. Дополнительные рельефные изображения на северном и восточном фасадах позволяют рассматривать барабан и все здание в целом, нижняя зона которого украшена рельефной аркатурой, как пластически трактованное произведение.

Три южные грани также представляют собой цельную композицию. В ниши боковых граней вписаны женские коленопреклоненные в молитвенной позе фигуры, с мифическими крылатыми существами непосредственно над их головами. Своими жестами они обращены к изображению Богородицы, венчающей фронтоном центральной грани. Во фронтоне крайней правой грани находится еще одно изображение Богородицы с Младенцем, несколько нарушая композиционную идею распределения рельефных групп по основным осям постройки.

Восточная композиция состоит из Распятия небольшой величины, вставленного непосредственно между окном и фронтоном, и боковых рельефов голов рогатых животных, вписанных в трюмпы ниш и, по сути, размещенных в одном регистре с ним. Наконец, северная группа изображений сохранила два боковых образа в виде птиц с распростертыми крыльями, вписанные в трюмпы ниш.

Внутри и снаружи храм дополнен резным декором: в парусах подкупольного перехода представлены горельефные головы животных, многообразные кресты, сплетенные тягами на фасадах, орнаментальные розетки, тяги и зубчики, оформляющие углы объемов храма и гавита, профилированные изогнутые бровки окон. Аркатура собора вступает с ними в активное взаимодействие и во многом организует его выразительность.

Раздел «Распятие» посвящен большому рельефному кресту с Распятием, основанному над круглой орнаментированной розеткой, поставленной непосредственно

на обрамление центрального окна западного фасада. Крест выполнен в довольно высоком рельефе и состоит из толстого полуваала между двумя уплощенными полосами, богато украшенными плетеным орнаментом и пальметтами. Фигура Спасителя предстает в строго фронтальной и симметричной иератичной позе, с большой головой, вписанной в круглый крестчатый нимб, и хрупким длинным туловищем. Фигура Христа дополнена двумя предстоящими в молельной позе светскими персонами по сторонам от него, ниже распростертых рук, и двумя крылатыми существами, восседающими над руками Спасителя. Вся композиция вписывается в близкое к квадрату поле.

Нужно заметить, что иконография Христа твердо стоящего на кресте с закрытыми глазами в армянском искусстве до XIII в. встречается нечасто. Примерами могут служить лист со сценой Распятия из Евангелия, приписываемого ученику Григора Татеваци (№ 7482, лист 252а, 1297–1378 гг., Матенадаран) и изображение Распятия в миниатюре Гладзорского Евангелия (Arm. Ms.1, fol. 561, Сюник, 1300–1307 гг., U.C.L.A.). Подобное иконографическое решение рельефа Гандзасарского монастыря и в Гладзорском Евангелии создает напряженный, контрастный образ Христа, принимающего крестную смерть и вместе с тем являющего жизнь, символически выражая одновременность встречи жизни и смерти в теле Спасителя. Гандзасарское Распятие соответствует иконографическим традициям Великой Армении, о чем свидетельствуют изображения в манускриптах Игнатия Анийского (Всеспаситель № 36, fol. 8v, 1236 г., колл. мон. Спасителя, Нор Джуга), Тороса Таронеци (№ 1917, fol. 143v, 1307 г., Венеция, Сан Лазарро и № 206, fol. 509, 1318 гг., Матенадаран), Киракоса Табризского (Всеспаситель № 47, fol. 8., Матенадаран, 1330 г. колл. мон. Спасителя, Нор Джуга).

В раннесредневековом искусстве коренной Армении образ креста заменял Распятие. Вместе с тем, известна великолепная по исполнению деревянная рельефная икона Распятия X в. из обители Авуцтар с сценой «Снятия с креста», с фигурами Иосифа Аримафейского и Никодима, Именно этот сюжет уже в XIII в. получает развитие на хачкарах, называемых Аменапркич (Всеспаситель) (в Ахпате (1273 г.), в селе Урц (1279 г.), Дсех (1281 г.), Марц (1285 г.)). На них представлен совершенно отличный от гандзасарского образ Христа. Сходство ощущается лишь в некоторой статичности, при этом отличаясь персонажами, сопровождающими Христа. Но некоторые, поздние хачкары (Гергер, около 1290 г., Севан, 1448 г.) изображают

малофигурные композиции, где Распятие сопровождают лишь двое предстоящих, как в Гандзасаре.

Присутствие у ног Христа двух молящихся фигур – нововведение в сюжет. Мы выдвигаем две версии по их интерпретации. Это могли быть либо Асан Джалал и его сын Атабег, завершивший постройку гавита, либо Асан Джалал и его отец Вахтанг, ставший инициатором строительства. Наиболее вероятной гипотезой является последняя, основывающаяся, в частности, на сходстве одежд персонажей с костюмами и головными уборами князей братьев-заказчиков Саака и Аракела Закаряннов близкого по времени Ахпатского Евангелия, а также изображение юного князя Вахтанга из Хаченского Сборника (XIII в., № 155, лист 106b, Матенадаран).

Рельефные кресты появляются на фасадах армянских храмов именно в эту эпоху. Подобный крест присутствует на западном фасаде Санаинской колокольни (1211–1235 гг.), тогда как в большинстве других случаев он на восточной стене.

Раздел «Западная композиция на барабане», посвященный сюжетам на трех западных гранях, открывается описанием поясного образа юного безбородого Христа, держащего в левой руке книгу, представленным во фронте на фоне орнаментального поля. Христос, соединив большой палец с безымянным, совершает благословляющий жест, упоминающийся в толковании на Божественную литургию Св. Патриарха Германа I Константинопольского, как числовое истолкование архиерейского благословения по прочтении Евангелия перед удалением оглашенных. Подобный жест совершает Христос в сюжете Вознесения с рельефного медальона из села Довех (VI–VII вв.). Таким образом, можно предположить, что мы имеем перед собой образ Христа Иерея, творящего небесную литургию.

Под фигурой Христа, на плоскости грани 9, над орнаментальным наличником окна в неглубоких нишах изображены фигуры Адама и Евы, стоящие по сторонам от Древа Познания, по которому ползет Змий. Среди кроны Древа по центру – распутившийся цветок, который может напоминать и чашу. На нем сидят с соприкасающимися клювами две птицы. Это сюжет, по нашему мнению, можно понимать, как «Фонтан жизни» – источник, из которого, согласно Откровению Иоанна Богослова (22:1,22:2), вытекают реки Рая. Аналогиями этой, восходящей к раннехристианской традиции композиции могут служить пара севанских деревянных капителей IX в. и лист с изображением хорана из Четвероевангелия (№ 378, 1212 г., Матенадаран).

На том же камне, по бокам от кроны дерева – надписи пояснительного характера. С левой стороны – в две строки заглавными буквами на армянском языке: «Адам Это Змей». Справа от кроны подписано: «Ева». По сторонам лица Адама вторая надпись: «Адам» – по две буквы с каждой стороны.

Этот сюжет начинает встречаться в живописи только с XIV века в Киликийской и Сюникской школах, например, в Евангелии Гладзорской школы (1318 г., №206 fol. 3b, Матенадаран), в манускрипте Тороса Таронеци (1317 г., №345, Матенадаран), в Библии Саргиса Пицака (1338 г., №2627, Матенадаран). В скульптуре он был реализован еще в храме Сурб Хач на острове Ахтамар (915–921 гг.), где композиция более оживленная, но очень схожая, особенно, в построении фигур. Влияние Ахтамарского рельефа кажется нам вполне вероятным.

В ниши соседних граней барабана 8 и 10, по сторонам от Адама и Евы вписаны две мужских фигуры в нимбах. Восседающие на тонких резных полуколонках на вытянутых руках, они возносят над собой поставленные на длинные плиты модели церквей. Именно поэтому принято считать их изображениями ктиторов. Сидящие по-восточному фигуры близки изображению царя в рельефах восточной стены Ахтамарского храма, интерпретируемого в качестве Гагика Арцруни. По интерпретации А.Л. Якобсона, Л. Дурново и Ш. Мкртчяна – это строитель храма Асан Джалал. Так же они сходятся в трактовке второго ктитора, как Атабега, сына Асана Джалала. Ж.М. Тьерри и М. Асратян считают, что Асан Джалал изображен дважды с разными моделями церквей, которые он построил. С.Х. Мнацаканян предлагает видеть во втором персонаже именно отца Асана Джалала – князя Вахтанга.

Что касается моделей церквей, которые несут ктитория, то правая из них своей аркатурой на фасадах близка формам Гандзасарского собора, хотя и имеет коническое, а не зонтичное завершение. Левая представляет центрическую круглую церковь, но глава ее подобна зонтичному покрытию купольной главы Гандзасара, что делает ее похожей на церковь Саргиса в Хцконке (1029 г.) или храм Спасителя в Ани (1036 г.). С.Х. Мнацаканян предполагает, что это могли быть несохранившиеся постройки Асана Джалала: церковь Мецаренц или церковь в Вачаре.

Согласно классификации каменных моделей церквей по П. Кунео, они делятся на модели в ктиторийских группах, модели-реликвари, модели-акротерии на вершинах щипцов и, макеты, изготовлявшиеся при проектировании храма, Гандзасарские модели принадлежат к первой группе. Наиболее ранние примеры можно найти в ряде

армянских памятников X–XI вв.: на западном фасаде церкви на острове Ахтамар, где царь Гагик Арцруни держит в руках обращенную в сторону Христа модель, на барабане церкви в Долискана в Шавшети (X в.), на рельефе царя Гагика Багратуни из Сурб Григор Гагикашен в Ани (1001 г.), на восточных фасадах главных храмов монастырей Санаин и Ахпат. Традиция распространилась и в зодчестве XIII–XIV вв.: в Дадиванке – на южном и восточном фасадах, в Нораванке – на колонне перекрытия второго яруса церкви Буртелашен, в Аричаванке (1201 г.) и необычный вариант темы на восточном фасаде Агарцине (1281 г.).

Барабан в армянской архитектуре трактовался в виде части купольной, небесной сферы, и изображенные фигуры должны были соответствовать этой иерархии. Наличие нимбов у фигур на западных гранях собора в Гандзасаре позволяет выдвинуть предположение об изображении на барабане строителей не конкретного здания, а Церкви, то есть апостолов или отцов Церкви, которыми в данном случае, учитывая историко-культурный контекст Арцаха, могли быть Григорий Просветитель, основатель всей Армянской Церкви, и Дади – основатель Албанской Церкви. Эти исторические персоны, возведенные в ранг святых, могли быть представлены с нимбами и условно на одно лицо. Исходя из этого предположения, оказывается понятной условность передачи архитектурных композиций на двух, поддерживаемых ими моделях. Каждой из них намеренно приданы черты Гандзасарского собора, и в каждой подчеркнуты формы, не имеющие связи с этим храмом, дабы исключить конкретику восприятия моделей. Это символические образы Армянской и Албанской Церквей в виде каменных моделей.

Композиция на западных гранях барабана и Распятие с западной стороны основного объема церкви позволяют усматривать в декорации западного фасада единый замысел и очевидный догматический смысл: под благословляющим Христом, представленном в резком ракурсе, скульптор изображает Грехопадение и его Искупление в образе Распятия. И именно Христу-Искупителю донаторы подносят свои церкви.

Второй смысловой группе изображений на трех южных гранях посвящен раздел «Южная композиция на барабане». На фронтоне грани 5 представлена Богоматерь с Младенцем. На боковых гранях 4 и 6 на приставных резных полуколонках, в глубине ниш представлены коленопреклоненные в профиль фигуры с повернутыми в фас лицами, с вытянутыми вперед и воздетыми вверх руками, обращенные друг к другу. А.Л. Якобсон называет центральный образ схематичным изображением Богоматери с

запеленатым младенцем, Ж.М. Тьерри называет сцену «Положением во гроб» в сокращенной редакции.

Во фронтоне над 4 гранью также изображена Богоматерь с Младенцем. Проработкой и тщательностью рельеф отличается от левого. В углах композиции помещены восьмикрылые серафимы. Элементы оформления на этом фронтоне, как и растительная орнаментация соседнего с востока тимпана, стилистически отличается от орнаментации всех остальных фронтонов. Мы выдвигаем гипотезу, что эти два фронтона могли быть сделаны позднее, во время одного из ремонтов собора. Во всяком случае их стиль перекликается орнаментами Эчмиадзинской колокольни XVII в., а восьмикрылые серафимы встречаются на барабане Сурб Степанос в Дарашамбе (1643–1655 гг.). Можно предположить, что их поместили взамен утраченных, а произошло это, скорее всего, в 1653 или 1689 гг., что также объясняет нарушение симметрии.

Для изображения Богоматери на грани 4 был применен иконографический тип «Ласкающей». Главной же особенностью, незамеченной другими исследователями, является то, что Младенец сжимает в своей правой руке Змия, что может символически указывать на противостояние между христианским и языческим миром, ведь Асан Джалал умер мученической смертью. А также, может иметь непосредственную связь с темой Грехопадения. Сжимая Змия в руке Младенец как бы попирает его, что можно принять в смысле будущего Искупления грехов Христом, в том числе грехов Адама и Евы.

Соседний рельеф на грани 5 мы предлагаем рассматривать как сцену Оплакивания. Расположенный слева он становится смысловым продолжением изображения Богоматери Ласкающей. Хотя мы и не видим на ней очевидного лобзания Марией мертвого Христа, ясно, что фигура держит на руках спеленатое тело, и перед нами – последние объятия. Объединив эти две сцены единым смыслом, можно совместить два главных этапа жизни Марии – ласкание Сына, рожденного для жертвы, и оплакивание Его, уже мертвого.

Далее в работе представлена традиция изображения Богоматери в армянском искусстве и в частности в скульптурном рельефе. Одним из древнейших рельефов с подобным образом является капитель колонны или мемориальной стелы из Двина (VI–VII вв.), более искусно проработанной можно назвать тронную Богоматерь с Младенцем из ниши северной стены церкви в Одзуне (VI – нач. VII вв.). К VII в. относятся основание стелы с тронной Богоматерью с Младенцем и предстоящими

ангелами из Талина и сильно поврежденная композиция над входом в крестовокупольный храм в Пемзашене. Сидящая на троне Богоматерь с Младенцем с южной стены Ахтамарской церкви являет собой один из искуснейших образцов. Интересным является и отдельно стоящий рельеф с полукруглым завершением из монастыря Агарцин (XIII в.). Рассмотренный выше ряд изображений приводит к заключению, что иконография Богоматери «Ласкающей» не встречается ни в одном известном скульптурном рельефе, созданном ранее рельефов церкви в Гандзасаре. Подобную композицию удалось лишь найти в искусстве миниатюры (заглавный лист Евангелия от Луки (№ 4023, 2 пол. XIII в., Матенадаран)).

Возвращаясь к изображениям на боковых южных гранях, нужно отметить необычные образы фантастических существ в облике птиц над каждой из коленоприклоненных фигур, их лики проработаны также как и у первой пары ктиторов, как у Христа, Адама и Евы, поэтому можно говорить об их единовременности. Птица эта может быть трактована как сирий (А.Л. Якобсон), как ангел или Святой Дух (Ж.М. Тьерри и М. Асратян) или как феникс. В любом случае, по нашему мнению, она символизирует божественную энергию, веру, победу бессмертия над смертью, Воскресение.

Во второй ктиторовской паре можно видеть мать Асана Джалала Хоришах, которая, как следует из надписи, вела благочестивый образ жизни и почил в Иерусалиме, и его жену Мамкан, которая вместе с его сыном Атабегом пристроила к собору гавит и, таким образом, довела начатое супругом строительство до конца.

Таким образом, складывается сюжетная линия (южные рельефы в совокупности нельзя называть программой, из-за, вероятно, более позднего создания одного из них) изображений на южных гранях. Женщины-ктиторы из рода Джалалов преклоняются перед Марией и просят у нее о заступничестве. Два рельефа с образом Богоматери «Ласкающей» и «Оплакивающей» символизируют начало и конец земного пути Христа во плоти.

В разделе «Восточная и северная композиции на барабане» рассматриваются группы рельефов по этим сторонам света. Изношенную и отличную по цвету, квадратную плиту с Распятием с предстоящими Богоматерью и Иоанном Богословом на грани 1 фланкируют представленные на соседних с ним гранях (2 и 16) головы рогатых животных, быка слева и барана справа. Изображения жертвенных животных могли развивать тему, представленную на центральной грани. Именно бычьи головы,

связываемые с жертвенной тематикой, присутствуют у алтарного окна на соборе Свети-Цховели в Грузии (1010–1029 гг.).

На северных 12 и 14 гранях в трюмпы ниш вписаны орлы в анфас с распростертыми крыльями и развернутыми в стороны головами. Над восточной из этих птиц высечена надпись и дата, прочесть можно лишь несколько букв, а также дату – 1851 г., которая, вероятно, была настолько значимой, что была введена в структуру декора грани и помещена в центр трехчастной композиции северной стороны барабана. Напомним, что в Армении в эпоху Багратидов и Захаридов орлы, как царские птицы, образы стража-охранителя являлись геральдическими символами.

В разделе «Рипиды и другие декоративные элементы на барабане» рассматривается пластический декор, которым оформлены грани и фронтоны барабана собора. Эти элементы, состоящие из тяг, поддерживающих орнаментированные квадраты и диски, встречаются также на барабанах монастырских соборов Аричаванка, Ованнаванка и удивительно напоминают рипиды. Изображение рипид, неотъемлемых атрибутов ангелов, вероятно, еще более способствует выразительности образа небесной церкви, придает ему литургический оттенок.

Между рипидами и фронтонами присутствуют еще и декоративные диски или звезды, и такие же многолепестковые розетки высечены над осевыми окнами барабана. В армянской традиции подобные розетки ассоциируются с лучами солнечного, а также божественного света.

В разделе «Рельефы в парусах» рассматриваются выполненные в горельефе, головы, объемно выступающие в верхней зоне каждого из парусов, непосредственно под кольцевым карнизом барабана. В изображении на северо-восточном парусе можно узнать голову тельца, на юго-восточном парусе – львиную голову, на юго-западном парусе – орла, изображенного *en face* в полный рост, и, наконец, изображение человеческой головы на северо-западном парусе.

Рельефные символы евангелистов имеют древнюю традицию изображения в Армении. Впервые эти образы появляются в церкви-мртирии Сурб Саргис в Текоре (480-е гг.), в углах купольного квадрата, в основе купольного свода. Этот мотив был востребован особенно в Армении в X в. Головы появляются в основе дополнительных подкупольных арок церкви Аствацацин монастыря Санаин (930-е гг.), где четко прослеживаются черты человеческой маски, голов быка и барана и образ орла. Головы животных можно обнаружить в церкви Святых Апостолов в Карсе (930–943 гг.), в

церкви Святых Мучеников в Гндеванке (936 г.), Макараванке (1241 г.). Крупные, в высоком рельефе, скульптурные символы евангелистов присутствуют в основе тропов подкупольного перехода так называемой церкви Кумбет близ Карса, (вероятно, XI в.). Можно предположить, что именно гандзасарский зодчий возрождает эту традицию в искусстве XIII в., и ярким воплощением ее в XIV в. можно считать очень развитые рельефные и исполненные в другой стилистике образы на всей поверхности парусов церкви в Арени (1321 г.), а также в своде второго яруса церкви Буртелашен в Амагу Нораванке (1339 г.).

Раздел «Программа рельефов собора» является размышлением над разделом сюжетами гандзасарского барабана и западного фасада в целом, приводящим к выводу, что все рельефные композиции барабана собора пронизаны общей темой заступничества, искупления грехов и жертвы, приносимой для этого.

Стилистическим особенностям рельефов и резных орнаментальных элементов и их роли на фасадах, взаимодействию с архитектурным декором посвящен соответствующий раздел. Можно констатировать, что гандзасарские рельефы и резные орнаменты в полной мере соответствуют стилистическим веяниям эпохи развитого Средневековья, в частности, армянского зодчества XIII в. Они вписываются в ряд произведений скульптурной пластики на постройках ансамблей: Арич, Ованнаванк, Гегард, Бардзракаш, Макараванк, церковь Тиграна Оненца в Ани и многих других. При этом они несут образное представление, связанное с местной армянской традицией и имеют условный знаковый характер с крупными обобщенными формами. Качество архитектурных особенностей храма и пластики на его стенах свидетельствуют о работе мастеров высшей квалификации. Все фигуры в высшей степени выразительны, четки и ясны по прорисовке контуров и обработке объемов и устремлены к предельной схематизации форм, будь то части тела, черты лиц или одежды. Безусловно, это является особенностью установки, заказа. Так, например, многие персонажи лишены глаз, их лица превратились в своеобразные маски округлой формы, лишенные также бород, волос, головных уборов. Диспропорции тел разнообразны по характеру. Многие персонажи имеют узкие руки с маленькими кистями, тогда как Христос вверху западного фасада представлен с подчеркнуто большими кистями рук.

В рельефной пластике стран Закавказья и, в особенности Армении в VI–VII вв. выделяются два, казалось бы, взаимоисключающих направления. Одно из них, связанное с центральными районами Армении характеризуется обобщенными гладкими

поверхностями, с лаконичными чертами и крупными локонами причесок (Двин). Ярким примером служат рельефы храма Звартноц (641–661 гг.). Мастера второго направления, тесно связаны с грузинской раннесредневековой пластикой, при столь же обобщенно переданных, «диспропорциональных» телах с особой тщательностью оформляются прически и одежды с параллельно ниспадающими драпировками (Одзун, Джвари во Мцхете, основание стеллы из Талина и др.). Оба направления продолжают свое развитие: первое – главным образом в центральной Армении, второе – на северо-востоке страны и в Грузии. Гандзасарские мастера, бесспорно, принадлежат к продолжателям традиций центрально-армянского искусства, среди которых можно упомянуть мастеров Бхено-Нораванка, Ахтамара, Ахпата, Гагикашена в Ани, Авуцтара, а из хронологически более близкого времени – особенно мастеров Аричаванка, Гегарда и церкви Спитакавор в Вайоц-дзоре. Именно в первой четверти XIII в. мастера этого направления находят более эффектное средство выделения своих произведений на фоне стен, помещая их в поле, покрытое сплошным орнаментом, что мы видим на фронтонах и на Распятии Гандзасара.

Ранее считалось, что впервые разделение образов друг от друга архитектурными элементами произошло именно на барабане Гандзасара. Однако, с учетом новых данных по реконструкции образа купольной главы Эчмиадзинского собора, чередование рельефов с элементами архитектурного ордера сформировалось на поверхности его барабана в 20-е гг. VII в., а Гандзасарский барабан можно считать самым ярким образцом развития подобной идеи.

Скульптурному убранству значительно более строго решенного притвора посвящен раздел «Рельефы гавита: иконография и стилистические особенности». Декоративный центр гавита составляет западный портал, находящийся на продольной оси комплекса. Обрамление состоит из внешней и средней рамы оформленными орнаментальными розетками неповторяющихся форм. В верхних углах внутреннего обрамления, по сторонам от прямоугольного окна помещены обращенные к нему большие павлины. Близким по образу оформления портала является портал южного фасада соборной церкви в Гегарде. Тимпан портала украшен полихромной мозаикой из шести различного оттенка кругов. Подобная декорация встречается в таких постройках Армении XIII в. как Ани, на порталах гавитов Сагмосаванка, Макараванка и других. Но портал Гандзасара представляется одним из самых сложных и художественно совершенных в средневековой армянской архитектуре.

Северный портал выглядит значительно скромнее. Его арка, вписанная в прямоугольную раму в виде гладкого вала, не украшена резьбой. Над аркой присутствует двенадцатилепестковая розетка, а по сторонам от портала – шагающие по направлению друг к другу львы или барсы. Так что и здесь значительна роль парных зооморфных фигур.

Нельзя не отметить роли культурных пересечений в Армении, Иране и Малой Азии в эпоху создания Гандзасара, которые породили традицию, называемую «сельджукской». Порталы Гандзасарского гавита, особенно западный, служат ярким примером развития этого синтеза.

Таким образом, в области развития рельефной пластики, собор и гавит Гандзасара являются, пожалуй, ведущими памятниками среди многих шедевров первой половины XIII в., оказавшими существенное влияние на профессиональную традицию, развивавшуюся в отдельных областях Армении вплоть до середины XIV в.

В заключении приводятся основные выводы исследования.

Оно выявило практически все особенности архитектурной композиции, декоративного оформления и сюжетных рельефов построек Гандзасарского монастыря, с большей точностью определило место этого выдающегося памятника средневекового зодчества в искусстве Арцаха и армянском искусстве в целом.

Подробное изучение истории создания памятника, основывающееся на учете ктиторских надписей и свидетельствах историков, приводит к выводу о большом влиянии и значении личности, а также личных устремлений, князя-строителя собора Асана Джалала, которые, вероятно, определили и основное направление, и сюжеты программы рельефной декорации, как на барабане собора, так и на его западном фасаде. Подчеркиваемые в источниках личные характеристики ктитора могли повлиять на создание столь значимого памятника Средневекового искусства.

Создание двух главных построек монастыря – соборной церкви и притвора – происходило в период последнего расцвета средневекового армянского зодчества и было обусловлено культурным подъемом в стране и политическим возвышением Арцаха или Хаченского княжества. Несмотря на то, что мастера того времени не изобретали принципиально новых форм, они владели всей системой знаний, формами и приемами, унаследованными из зодчества предшествовавших периодов расцвета культуры. Это позволяло им мастерски импровизировать и даже воплощать новые идеи и технически сложные задачи. На их творчестве своеобразно отразились

художественные устремления искусства XIII в. и тесные контакты с Византией, Грузией, западным и мусульманским мирами.

Композиция собора, его величина, богатство архитектурного и рельефного убранства, и высокое качество обработки форм ставит этот ансамбль в ряд самых значительных армянских церквей, а именно соборов крупнейших монастырей страны, расположенных между ее столицей Армении Ани и Арцахом. Образ гандзасарского собора, насыщенность оформлением аркатурой разных типов, купольная глава с пучковыми пилястрами, поддерживающими зонтичный шатер отражают высокие амбиции заказчика, его программное обращение к лучшим образцам центральной Армении. А гармоничность осуществления сложного замысла свидетельствует о мастерстве зодчего, одного из лучших в ту эпоху и в истории армянской архитектуры в целом.

Взяв за основу наиболее распространенный в то время тип большого храма, мастера придали его пространству особую образность, а отдельным формам новое звучание. Мощные пучковые пилоны, орнаментированные арки и кольцевой подкупольный карниз, а также ажурное оформление поверхности барабана необычной аркатурой, создают новый, неповторимый образ пространства этой церкви. В обыгрывании деталей интерьера проявились тенденции к живописной стилистике, развивавшейся в данную эпоху. Еще более насыщены декором внешние формы собора. Аркатура особого ритма и рельефные кресты украшают основной объем здания. Такой декор связан с традицией Ани и произведениями, отразившими развитие грузинской фасадной пластики с большими крестами под щипцами. Барабан, предельно насыщенный активно выступающими архитектурными формами и рельефами – редчайший образец, идея создания которого могла основываться на новой интерпретации купольных глав с зонтичным покрытием, особенно глав соборов Эчмиадзина и Аричаванка.

Зодчий гавита Гандзасарского монастыря талантливо преобразовывал известную ему композицию двухколонного ахпатского гавита, укоротив западную часть структуры и перекрыв центральную секцию большим сталактитовым сводом, характерным рядом построек XIII в. в центральной Армении – в Ани и областях Котайк, Ниг, Арагацотн. Экстерьер гавита, сдержанный, строгий и практически нерасчлененный противопоставлен образу его интерьера, да и внешнему облику собора. В то же время,

низкий и широкий, распластанный по отношению к собору объем гавита удачно вписывается в двухчастную структуру комплекса.

Собор и гавит появились со значительным хронологическим расхождением, что исключает работу над ними одного зодчего или одной артели мастеров. Как и при строительстве собора, возводившие гавит мастера вряд ли имели сугубо местное происхождение. Во всяком случае, они не являлись представителями Арцахской школы зодчества, которая выявляется исследователями на фоне общего развития армянской архитектуры. Их деятельность, связанная с крупнейшими заказами на территории Армении, не могла ограничиваться рамками отдельных региональных школ.

Отдельное, особенное место в монастырском комплексе Гандзасара занимает скульптурная пластика, органично вписанная в архитектурные поля и элементы. Рельефная пластика на фасадах храмов и ее сочетание с филигранной резьбой типичны для многих произведений армянского зодчества, но лишь отдельные его шедевры могут быть сравнимы с собором Гандзасара по содержательности, сложности композиций и чистоте исполнения. Этими качествами постройка занимает особое место в искусстве XII–XIII вв.

Рельефы отличаются острой образностью. Черты персонажей лаконичны, пластика объемна, но формы крайне обобщены и условны. Отдельные рельефные композиции выделяются на фоне гладкой стены, но часто они контрастируют с мелким орнаментом поля, что отражает развитие стилистических концепций, ярко проявившихся уже в начале XIII в.

Анализ иконографии рельефов на западном фасаде и барабане собора послужил развитию предположений, высказывавшихся предшествовавшими исследователями относительно программы и отдельных образов, а также позволил внести корректировки в существовавшие представления. Прежде всего, это касается персонажей западной композиции барабана, поддерживающих макеты церквей, в лице которых предложено видеть образы основателей Армянской и Албанской Церквей. Исследование также выявило принадлежность двух рельефов Богоматери с младенцем, как и небольшой плиты с изображением Распятия с предстоящими (вписана в восточную грань) ко времени позднесредневековых ремонтов собора.

XIII в. явился временем особой творческой активности, приведшей к эволюции разнообразных форм в архитектуре армянских храмов. И проведенное исследование собора и гавита Гандзасара пополнило наши знания об этом блестящем периоде

подъема зодчества. Особенностью эпохи явилось развитие христианской культуры в отдельных горных политических анклавах, обладавших автономией. Вероятно поэтому «классическая» архитектурная традиция, характеризующаяся высоким уровнем и богатым элегантным фасадным декором проникает в территориальную зону, где ранее господствовало провинциальное зодчество.

Гандзасар – уникальный памятник во всей восточнохристианской архитектуре XIII в. Нигде внешний образ храма не звучит настолько выразительно, не представляет цельную скульптурную композицию с яркой пластикой из архитектурных форм и рельефных композиций. Отличается собор и своей необычной для этого столетия величиной, пространственностью интерьера. Всем этим, наряду с лучшими армянскими и грузинскими произведениями XIII в., Гандзасарский собор и его гавит восходят к древним местным образцам и перекликаются с масштабностью и выразительностью соборов латинского Запада.

Целый ряд новых памятников XIII в. и в особенности Гандзасар, возведенные мастерами из центральных и северных областей Армении, способствовали особому дальнейшему развитию в Арцахе своеобразной архитектурной школы.

Основные положения и выводы диссертационной работы нашли отражение в следующих публикациях:

1. Дадиванк // Православная энциклопедия. Т. XIII / Под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. М.: Православная энциклопедия, 2006. С. 638–639.

2. Рельефы собора Гандзасар в контексте армянской пластики XIII в. // Материалы докладов XIV Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов», 11–14 апреля 2007 / Отв. Ред. И.А. Алешковский, П.Н. Костылев. [Электронный ресурс]. М.: Издательский центр Факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова, 2007.

3. Гандзасарский собор: синтез скульптуры и архитектуры в армянских памятниках XIII века // Архитектурное наследие / Отв. ред. И.А. Бондаренко. Вып. 48. М.: ЛКИ, 2008. С. 40–47.

4. Купольная глава Гандзасарского собора и пластика барабанов армянских церквей XIII века // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры». 2009. № 1. С. 109–118.