

## ДОКЛАД И. А. ОРБЕЛИ ОБ АХТАМАРСКОМ ХРАМЕ

В 1948 г. Иосиф Абгарович Орбели выступил с докладом на объединенной научной сессии Государственного Эрмитажа и Института истории материальной культуры АН СССР (ИИМК АН СССР), посвященной археологии Закавказья.

Доклад об Ахтамарском храме И. А. Орбели сопровождал демонстрацией диапозитивов, что давало ему возможность делиться воспоминаниями и впечатлениями увиденного им в 1912 г. острова на озере Ван. Несколько лет спустя И. А. Орбели опубликовал статью об Ахтамаре в «Записках восточного отделения Русского археологического общества»<sup>1</sup>. К написанию работы о памятниках Ахтамара И. А. Орбели приступил в 1945 г., что видно из его отчета о научной деятельности, представленного в Академию наук Армянской ССР<sup>2</sup>. В том же отчете И. А. Орбели писал о том, что в течение 1952 г. «...работал над окончательной отделкой монографии...»<sup>3</sup>. Подготовленная им монография увидела свет лишь в 1968 г.<sup>4</sup>

Несмотря на то, что работа об Ахтамаре опубликована, предлагаемый вниманию читателя доклад на ту же тему представляет для исследователя определенный интерес своими высказываниями, суждениями, замечаниями. Доклад примечателен и тем, что это было первое публичное выступление, посвященное Ахтамарскому храму.

Стенограмма доклада хранится в архиве Ленинградского отделения Института археологии АН СССР (ф. 35, оп. 2, д. 1259, лл. 1—24, машинопись), до сентября 1959 г. называвшегося Институтом истории материальной культуры АН СССР. Доклад публикуется впервые.

ОКТЯБРИНА БАЛИКЯН

*Доклад И. А. Орбели «Рельефы Ахтамара и архитектурное убранство армянских дворцов»*

31 января 1948 г.

Товарищи! После прекрасного доклада, который мы с вами только что прослушали, доклада, не только посвященного ювелирным изделиям, но и ювелирно отделанного, я должен вас перенести в область предметов очень крупных, может быть, тоже по-своему ювелирно отделанных, но превосходящих своими размерами те великолепные вещи, которые мы только что видели, во много десятков раз. Прежде чем перейти к моему докладу, я чувствую большую душевную потребность вернуться к тем словам, с которых Александр Иванович Джавахишвили начал свой доклад. Вполне разделяя его скорбные чувства от по-

<sup>1</sup> «К вопросу о первоначальной форме купола Ахтамарского храма» («Записки восточного отделения Русского археологического общества», т. 25, Петроград, 1921, вып. 1—4).

<sup>2</sup> Архив АН Арм.ССР, ф. I, оп. I, 1953 г., д. 30, лл. 2—3; Архив Эрмитажа; ф. I, оп. 6, д. 6, л. 58.

<sup>3</sup> Там же, л. 2.

<sup>4</sup> И. А. Орбели, Избранные труды, т. I, М., 1968.

несенных утрат и особенно скорбные чувства от утраты учителя и отца<sup>1</sup>, начавшего работу во Мцхете, я должен сказать, что в таком вопросе, как изучение Мцхета, я всегда вспоминаю слова Николая Яковлевича Марра о том, что гениальный ученый и учитель никогда целиком из жизни не уходит, а возрождается в коллективе. И мне кажется, раскопки Мцхета, предпринятые после кончины Ивана Александровича, являются одним из ярких доказательств правоты этих слов Николая Яковлевича, начертанных на его могиле. Но в данном случае правота эта еще подчеркивается тем, что в составе коллектива, в котором родился Иван Александрович, работает и его сын. В этом есть какая-то большая жизненная правда.

Говорят, что у книг и научных работ бывает своя судьба, еще чаще мы говорим, что у людей бывает своя судьба. Не знаю, моя ли это судьба или судьба моей работы, но так сложились судьбы моя и моей работы, что изучать Ахтамар я начал по поручению и программе Николая Яковлевича Марра еще в 1912 году, когда мне Академия наук дала возможность провести целый год в Турецкой Армении, а с более или менее связным трудом я получил, или получу еще возможность, выступить только теперь, через 36 лет. Но для этого есть свои причины, не связанные ни с моей работой, ни со мной, и причины те, что, избалованный условиями работы на Кавказе, я в 1912 году, проводя две недели на острове Ахтамар, был уверен, что так же легко смогу вернуться для продолжения работы.

Истории угодно было, чтобы 1913 год выпал, а 1914 год был отмечен началом войны, и я должен был заняться другими делами. Затем, когда в 1916 году мне удалось попасть в [Ван]<sup>2</sup>, уже оккупированный русской армией, на Ахтамар попасть оказалось невозможным, а после этого начались раскопки на Ванской скале<sup>3</sup>. Затем произошел злополучный отход русской армии, которым был отмечен август и сентябрь 1916 года. Начиная с 1918—1919 годов наступает время, когда дашнакское правительство решило использовать археологические памятники Армении для доказательства давней исконности расселения армян на территории Турецкой Армении, и в результате специально высланные отряды (турок—О. Б.) взрывают памятники армянского искусства, чтобы уничтожить эти доказательства. Пришлось работу отложить: лучше не выпустить труд, хотя бы излюбленный, чем подвергать опасности такие замечательные памятники, как памятники Ахтамарского острова в южной части Ванского озера, на котором стоит замечатель-

<sup>1</sup> Речь идет об Иване Александровиче Джавахишвили (1876—1940 гг.), советском историке, академике АН СССР.

<sup>2</sup> Здесь и далее в квадратных скобки взяты слова, пропущенные стенографисткой; восстановлены при подготовке текста к публикации.

<sup>3</sup> На Топрах-кале в Ване И. А. Орбели произвел разведочные раскопки и обнаружил части резного мраморного фриза и фрагменты клинообразных надписей (Ленинградский государственный архив литературы и искусства, ф. 3289, оп. 2, д. 23, л. 117).

ный храм, построенный в X веке—церковь святого Креста, ошибочно причисляемый иногда современными путешественниками и исследователями к несуществовавшему тогда монастырю, как видно, церковь не монастырская, а иного функционального назначения.

Сведения об Ахтамаре в литературу проникли давно, целый ряд путешественников XIX века дал сведения об Ахтамаре. Русские исследователи впервые познакомились с рельефами Ахтамара по фотографиям, которые были опубликованы в книге Линча<sup>4</sup>.

О построении Ахтамара рассказывает один из замечательных армянских историков Фома Арцруни, сам принадлежавший к одной из армянских церковных областей<sup>5</sup>, историк весьма почтенный, как мы можем убедиться при сравнении текста Фомы с целым рядом сохранившихся памятников. Трудность пользования текстом Фомы представляет собой то, что там до известной степени вкраплены отдельные отрывки из [труда] другого историка, являющегося единственным светским историком древней Армении. Но, к сожалению, работа по выделению [отдельных отрывков] из состава текста Фомы мною сделана не была, а другие этим не занимались. Между тем, проблема в высшей степени интересная и ожидающая такого исследования, какое сделано при исследовании историка Давида Иваном Александровичем, который сумел предпочесть утверждение, что он, исследователь, чего-то недопонимает, утверждению, что текст историка испорчен историками не его времени. К счастью, Фома Арцруни не попал в ведение таких исследователей. Фома Арцруни историк обстоятельный, те сведения, которые он приводит не только об Ахтамаре, но и о другом, при проверке на месте оказываются вполне добросовестными.

Другой источник для изучения истории Ахтамара это Синодик, рукопись, сшитая из листов пергаментной библии, написанная на обороте основного текста, и в которой рассказывается о построении Ахтамара. Она в значительной степени совпадает со словами Фомы Арцруни и дает богатые сведения о времени той или иной достройки и пристройки к основному телу храма. Других, более или менее близких ко времени построения самого храма или его территории источников у нас нет.

Ахтамарский храм интересен тем, что входит в состав большого строительного комплекса, воздвигнутого Гагиком. За несколько лет до того, как был построен храм, царь Гагик соорудил замок и дворец в [Остане] и создал там себе резиденцию [Востан], очень интересный пункт, что известно всем, кто только посещал памятники, которые находятся в соседстве со средней дорогой...<sup>6</sup>, относящиеся к XII веку и которыми никто не занимался. Не удалось заняться этим и мне. Между тем рассказ Фомы Арцруни дает основание для того, чтобы произ-

<sup>4</sup> Х. Ф. Б. Линч. Армения. Путевые очерки и этюды, Тифлис, 1910.

<sup>5</sup> Так в тексте. Вероятно, княжеских фамилий.

<sup>6</sup> Здесь и далее отточие стенографистки. Слово не восстановлено.

вести на южном берегу Ванского озера специальные раскопки, он дает замечательное описание дворца, строившегося буквально на его глазах, дается описание колоннады, галерей, как была обезопасена сама площадь постройки. Дно озера в ближайшем соседстве с берегом было завалено громадными глыбами камней, целыми скалами, и когда таким образом была подготовлена почва, то, что называется сейчас настил, на этом настиле были возведены опоры, чтобы увеличить площадь суши и построить ограду, замок и крепость. Самое интересное, что, описывая изумительный вид, который открывается с галереи на Ванское озеро, Фома Арцруни описывает, как играют отблески лучей заходящего солнца на многочисленных окнах дворца. Это может быть только в том случае, если окна застеклены чем-то, отражающим лучи солнца. Это свидетельство X века, данное попутно, без всякого подчеркивания, что имеется стекло, очень важно в связи с наличием мелких осколков оконного стекла, которые были найдены на Кавказе и отчасти в Средней Азии. Это очень важное свидетельство по линии приматов и приоритета, о котором мы говорили в первый день нашей сессии. В X веке в таких «богом помазанных» странах, как Германия и скандинавские страны, о стекле и не слыхали. Фома Арцруни рассказывает о больших строительных работах, которые были произведены для того, чтобы увеличить площадь острова. Фома указывает, что и до Гагика на острове было давнее строительство, он его связывает с замечательным армянским зодчим [Давидом Сахаруни], который был в течение долгого времени византийским стратилатом и затем сидел в Армении в качестве марзпана, начал строить как стратилат и закончил как марзпан. Упоминает также Фома Арцруни о другом князе<sup>7</sup>, который в середине VII века оказал максимальное сопротивление арабам там же, на территории Ахтамара, но эти моменты не имеют большого значения. Гагик начал строительство сначала. Для этого вокруг острова в тех местах, где в этом была надобность, наваливались целые скалы, были воздвигнуты стены, от этих стен не сохранилось ничего, не сохранилось и бухты, о которой писал Фома, говоря, что около этой бухты была очень безопасная гавань для кораблей, которые ходили по Ванскому озеру или, как он называет его, морю. Эта бухта и гавань были безопасны не молотом, а настилом из глыб и возведением на этом настиле стен, причем две стены встречались для того, чтобы как бы замкнуть бухту. Это то место, где были ворота крепости, через которые входили корабли. К сожалению, вода в озере горько-солоная, далеко не такая прозрачная, как воды озера Севан, и рассмотреть на дне Ванского озера что-либо без специальных водолазных работ невозможно. Но дело в том, что слова Фомы Арцруни полностью оправдываются на той части острова, где пришлось класть глыбы камня не в воду, а на суше. В западной стороне острова площадь повышается и кончается неприступными обрывами, между ними имеются глубокие западины, которые

<sup>7</sup> Речь идет о князе Рашаме Рштуни.

должны были выравниваться. И нам удалось в 1912 году обнаружить кладку из таких глыб, по сравнению с которыми циклопические постройки Армении и Азербайджана представляют собой почти что детские кубики. Это несомненных размеров обломки скалы, на которых возвышалась подпорная стена, которая давала возможность засыпать промежуток между утесами и поднять площадь для сооружений, о которых рассказывает Фома. (Демонстрируются диапозитивы). До того, как рассказать о постройке храма, Фома подробно рассказывает о постройке города. Оказывается, целый ряд князей обратился к Гагику с просьбой построить на острове не только резиденцию, но и город, который мог бы служить пристанищем на случай войны. Это был период начала X века, предшествовавший тому ряду замечательных решительных ударов, которые привели к изгнанию арабов с большей части земли и к сложению эпоса о Давиде Сасунском из давних сказаний и вновь добавленных сказаний о Давиде. Время было такое, что иметь пристанище на острове было нелишним. Гатик увеличил площадь острова и создал там целый ряд сокровищниц, пристанищ, помещений для расположения войск, неисчислимы, как говорит Фома. С другой стороны, построил там для себя замечательный дворец, который, это сравнительно редкий случай, в данном случае назван словом тачар, что на армянском означает храм, [это] привело к тому, что некоторые исследователи конца XIX и начала XX века все, что рассказывает Фома о дворце, попробовали перенести на церковь и затем удивлялись, как фантазирует Фома Арцруни, рассказывая о том, чего в церкви нет. А он рассказывает, что для того, чтобы рассмотреть украшения, надо закинуть голову так, что даже шапка спадет с головы, между тем в храме шапка не спадет. Это один из приемов, когда пользуются Моисеем Хоренским, желая его развенчать.

Фома рассказывает о городе, в котором были проложены улицы, сады и цветники, затем был устроен настил, который дал возможность с удовольствием ходить по улицам, окруженным очень богатыми зданиями. Остров питался водой, которая шла из родника... В 1911—1912 гг. не было ни этих садов, ни улиц, ни цветников, так же, как не было ни одной капли воды. Родник иссяк, и все оказалось уничтоженным.

Вторая замечательная постройка, которую возвел Гатик, это храм, церковь святого Креста, о которой так подробно рассказывает Фома. Чем для нас интересны церковь и дворец. Это первый случай в древнеармянской литературе, когда историк дает не только отвлеченный рассказ о красоте, величии здания, не только сведения о том, каких размеров и каково устройство этого дворца, но дает детальное описание с изложением иногда даже сюжетов и с указанием, как эти украшения расположены на памятнике. Потому, прежде чем перейти к характеристике, позволю себе показать несколько общих видов для того, чтобы было яснее, о чем идет речь. (Демонстрируются диапозитивы).

Церковь очень небольшая, крестовидной структуры, увенчана крестовидным куполом и по всем стенам покрыта рельефами, которые обе-

гают в два кольца барабан купола. Весь план имеет такой вид, который напоминает старейшие и древнейшие армянские церкви, которые обычно в таком плане и располагаются в местах нахождения кафедр епископов или католикосов. План дает представление о том, какое количество изломов имеют стены. Каждый отрезок стены покрыт рельефами, о которых мы будем сегодня говорить.

К числу рельефов, находящихся на этом храме, относится рельеф, изображающий строителя храма царя Гагика с моделью храма в руках. На этой фотографии деталь эта видна плохо, поэтому покажу рисунок более точный.

Как видите, модель имеет полусферическое покрытие. Сейчас эта форма полусферы искажена потому, что в сравнительно недавнее время, не более нескольких десятков лет назад, судя по рассказам старожилов, модель была разбита в силу неправильного истолкования текста Фомы о том, что царь держит перед господом богом как бы сосуд с манной, это поняли так, как будто бы внутри модели находятся сокровища, и начали модель разбивать, причем убедились, что модель цельнокаменная. Это единственный случай, когда церковь имела полусферический купол. В 1329 году было произведено возобновление купола, был произведен настил на купол и замена нескольких камней, по тексту Синодика, 12-ти, в облицовке храма. Фигура царя интересна тем, что в изображении его одежды старались передать со всей точностью рисунок ткани, вплоть до характера ткани, из которой она шилась (верхняя одежда, в данном случае парча, и нижняя—тот архалук или бешмет, который одет под парчовой ризой). Любопытнее всего, что головной убор заканчивается короной, опереди украшенной двумя крыльями. К сожалению, эти крылья сильно попорчены, но Я. И. Смирнову<sup>8</sup> удалось их высмотреть. Это очень интересно для дальнейшего.

Храм сплошь покрыт рельефами, а в самом низу пояска охватывает храм со всех сторон. Над пояском идут крупные фигуры, которые укладываются в серию сцен библейских, житийских и христианского обихода, сцен, мнимо библейских и фантастических зверей, связанных с извечными верованиями местного населения. Над этим идет пояс выступающих голов, главным образом, человеческих и животных, которые выступают как бы водосливами, но на самом деле не являются водосливами. Вот эти две головы медальона. Это один из многих десятков. Это единственный вид украшений храма, которые расположены без какой-либо системы. Интересно, что они были использованы церковью для того, чтобы в глазах истинно верующих, а, может быть, и самого господ бога оправдать декорировку, которую наметил Гагик архитектору Мапуэлу.

Пояс создан на фоне виноградных лоз и гранатовых цветов, над

<sup>8</sup> Я. И. Смирнов (1869—1918 гг.), археолог, историк искусства, академик. С 1898 по 1918 гг.—старший хранитель отделения средних веков Государственного Эрмитажа. Участвовал в археологических экспедициях в Армению, в Сирии, Палестине, Малой Азии.

этим звери в положении гона и на четырех фронтонах фигуры евангелистов. Здесь более крупный кусок фриза. Хочется обратить внимание на медальон и пояснить, как церковники пытались погасить декорировку. Дело в том, что и снаружи и внутри храма имеется целый ряд изображений нечистых существ, которым доступ в христианский храм должен быть запрещен. По-видимому, для того, чтобы смягчить неприличие такого размещения на храме, церковники применяли текст вполне правоверный, библейский. В другом случае, когда надо было замаскировать, что изображаемая группа взята из житейского текста, они поступают так. Адам изрек имена зверей. Следовательно, оправданно, что изображены звери. Вы видите, что Адам прекрасно укладывается в серию житейских сцен, которые размещены на храме. С южной стороны маленькая колокольня, которая пристроена к крыше храма, и вызвала необходимость уничтожения архитектурных деталей. Эта колокольня создана в конце XVIII века. Там имеются две надписи, из сопоставления которых видно, что на месте колокольни должна была быть лестница, в южной апсиде на полсвине в высоту устроена [лестница над дверью], над нею ложа, украшенная барьером с тонкой резьбой, на каждом столбике звери. Там [изображены неевангельские звери] козерог и слон. Ложа была сделана для того, чтобы царь мог уединиться и пребывать в общении с господом богом. Сейчас проникнуть сюда можно только через приставную лестницу или с колокольни, но Фома рассказывает, что была лестница, устроенная в виде арки..., была двухскатной. Вот лестница, находящаяся на памятнике более позднем, но под руками другого материала не было. Это лестница XIV века. Такая же лестница размещалась в колокольне, и по ней царь поднимался и спускался. Любопытно, что Фома говорил [о том], что здесь имелось два спуска. Убранство церкви в этом месте сосредотачивает целый ряд элементов нецерковного порядка, но очень подходящих к обстановке того времени. Хочется рассмотреть фигуры, которые имеются на стенах колокольни, над горизонтальным поясом. Вы видите двух птиц, которые держат в клюве одно и то же кольцо по сторонам стилизованного дерсва. Это у входа лестницы. С другой стороны вы видите сочетание двух медведей, между ними двух зайчат. Если вы возьмете колокольню, то рядом с дверью, которую при постройке колокольни обратили в окно, вы видите льва, с одной стороны, с другой—вепря.

На Ахтамаре изображений зверей очень много, они изображены в формах реальных, и только в единичных случаях звери стилизованы. Эта стилизация доведена до максимума, до того, что ствол, по сторонам которого сидят встречные птицы, обратился почти во флагшток, что идущий вниз корень обращается в прямую палку. Это наводит на мысль, что мы имеем геральдическое изображение герба, притом говорящего. Дело в том, что время, когда создавался Ахтамарский храм, было очень интересным. Как раз в 30-х годах X века создавалась почва для создания знаменитой книги царей [«Шахнамэ» Фирдоуси] не в Армении, а в Хорасане, далеко на Востоке,

в области, несомненно отставшей в смысле темпов и хода общего развития. В этом отношении большой разницы между Хорасаном по сравнению с Ираном и с более северными областями Армении нет, тогда как Хорасан отстал и от коренных персидских областей, и от [Васпуракана]. Целый ряд деталей мы должны рассматривать, исходя из той обстановки, которая сохранилась [в Васпуракане] дольше, чем в северной Армении Багратидов и даже Армении [Арцруни]. В этом случае особое значение приобретают звери, которые очень напоминают сасанидских зверей с большей близостью и коренными признаками сасанидского времени. Я считаю, что не надо напоминать, что это с моей точки зрения не значит сасанидский Иран. Мою и точку зрения т. Тревер, вы знаете, что сасанидское искусство не ограничивалось территориями Ирана, целый ряд вещей, вошедших в сокровищницу сасанидского искусства, был создан на Кавказе и в Средней Азии.

Тут полезно вспомнить, в какой обстановке и почему Гагик должен был строить эту крепость, только ли против арабов? Дело в том, что это был период напряженной борьбы между Арцруни и Багратидами, причем имеется достаточное количество свидетельств о том, с каким напряжением велась борьба между этими двумя сильными и влиятельными и очень богатыми родами за гегемонию в Армении. Известно, на какие уступки должно было идти Багратидское царство для того, чтобы перед лицом еще сильного врага—арабов и готовых напасть на Армению византийцев сохранить какое-то единство страны. Багратиды присвоили себе рухнувший с арабским завоеванием титул сасанидских царей—царь царей, причем любопытно, что наиболее усилившийся Гагик принял и его персидский эквивалент [шахиншах]. Вы знаете, что титул царь царей является принадлежностью того, кто на данном отрезке мира держит первенство. На этом же основании появляется титул царь царей в грузинских памятниках в применении к грузинским царям. В XIII веке род [Багратидов] скудеет и титул шахиншах обращается в собственное имя. Род, который продолжается в Армении, сохранил крылья на короне и кроме того сохранил себе от сасанидских царей то, что произвел себя первым, а двух своих сыновей провозгласил царями, первого с термином [аркаиц арка], основываясь на армянской ориентации, другого с титулом [шахиншах], обычно применяемым в восточной ориентации. Следовательно, у него было под рукой два царя. В этот период сооружается Ахтамарский храм, и внутри его целый ряд элементов богопомазанности имел большое значение. Вот почему приводится история меча. Любителей искать временных приработков в то время было много, в числе их были и [охотники] и лесорубы. Вот почему появились две птицы. Во время помазания существовал церемониал, по которому четыре рода имели функцию выноса печатей, в числе их находится [аркаиц арка], который выносит царского орла. Отсюда и этимология рода в..., которую выводил Фома Арцруни, как орел. Этот орел должен быть особого вида, если не средства, то в созвучии, и могли быть их главенствующими гербами. То, что

это относится к Армении X века, не должно никого удивлять. Дело в том, что уже в тексте Фавста, писателя IV века, имеется подробное описание боя, в котором был убит Нарухан<sup>9</sup>, и он обвиняет его в том, что он снял со шлема и вооружения свой герб и передал многим своим воинам, в силу чего противники гонялись за многими, пока не обнаружили его по физическому признаку. В качестве главного герба рода Арцруни уместнее всего указать на орла, держащего в клюве кольцо, которое является символом власти. Но почему это для нас еще важно? Дело в том, что в Ахтамарском храме мы имеем не только единственную по характеру отделки армянскую церковь, но единственный памятник, который своими вещественными чертами может дать материал для восстановления и освещения тех памятников, которые от того времени не сохранились ни на территории Армении, ни на территории Грузии. От позднейшего времени XII—XIII веков до нас дошел дворец в Ани. Остальные дворцы, может быть, еще скрываются под земляным покрытием. Прямой уверенности, что они могли сохраниться при непрерывности государственности, быть не может. Так, в областях, где ведется производство серебряных изделий, не могли сохраниться в большом количестве вещи, сделанные из золота и серебра, а дворец сохранился потому, что город был разрушен. Между тем, что дают ахтамарские рельефы? Когда начинаешь их рассматривать, то улавливаешь резкую разницу между рельефами нижнего ряда и остальными. Все рельефы нижнего ряда имеют малую высоту, резкую обрамленность контуров, чрезвычайную нежизненность, примитивность форм, резкое различие между рельефами, изображающими стилизованных животных и людей, одетых и раздетых. Чем ближе мы подходим к человеку, тем рельефы мертвее, чем ближе подходим к раздетому человеку, тем яснее бросается в глаза неумелость автора. Там, где мы выходим за пределы нижнего ряда, гораздо более развитые формы, более высокий рельеф и более округлый, там, где мы доходим до виноградного фриза, рельеф чрезвычайно высок, даже там, где изображен человек. Наконец, средние фигуры производят впечатление не столько вещей, выполненных по имеющимся уже образцам, взятым с какого-то иного памятника, сколько изображений, выполненных по образцам для облегчения задач мастера. Наконец, последние верхние два пояса: карниз внизу и вокруг барабана, где размещены звери, гон, дает необычайную жизненную силу, остроту художника в передаче движения животного. Это, по-видимому, почувствовал и Фома Арцруни, единственный раз, когда он говорит, что звери изображены в беге, как бы жизненной борьбе. Иначе говоря, этот писатель X века оказался гораздо толковее, чем многие искусствоведы, которые в этом гоне видели только орнамент. Чем это можно объяснить? Дело в том, что изучение ахтамарских рельефов привело к заключению, что эти рельефы могут быть использованы для того, чтобы на основе наблюдения их восстановить технику производ-

<sup>9</sup> Так в тексте.

ства теми хотя бы примитивными методами, которые мне удалось в свое время использовать в работе над ртутными сосудами. Здесь особенно резко бросается в глаза, что рельефы верхних поясов не только более округлы и выполнены более умелой рукой, потому что по мере отхода от сюжетов, носящих светский характер, мастера становятся все более беспомощными там, где они изображают зверя или в определенном шаблонном сочетании виноградник. Они владеют материалом, располагают какими-то данными там, где имеется человеческое тело, там имеется материал, но в отношении декорировки, а не в расположении фигур, их поз и сочетаний. Это привело к установлению факта, что в руках мастеров были прорези изображений зверей, человечески одетых фигур. Имея такую прорезь, можно получить контуры фигур и, пользуясь другими прорезями, нанести дополнительный рисунок. Таким образом, с помощью одной прорези сделаны фигуры апостола, святого, великого князя. Такова сцена единоборства Давида с Голиафом. Там, где приходится раздеть человека, прорезей нет, начинает комбинировать из своей головы, и получается беспомощная композиция. Там, где имеются часто повторяющиеся охотничьи сцены, и мастер располагает богатым набором трафаретов, он при умелом сочетании их достигает замечательного ритма, разнообразия фигур, которое много раз отмечалось без попытки проникновения в технику производства. Имея несколько наборов растительности, мастер дополнительно подбирал набор прорезей одетых человеческих фигур. Это дает возможность умело заполнить пространство. В тех случаях, когда рисунок не укладывался, мастер срезал часть растительного орнамента.

К чему меня привела углубленная работа над этими рельефами? Дело в том, что описания дворца, которые дает Фома Арцруни, особенно интересны потому, что впервые под пером армянского писателя создается картина дворца, украшенного живописными сценами, изображающими охоту, радостную жизнь и солдат. Все это рассказывает Фома в применении к дворцу, который он стремится изобразить—сорок единиц, сорок в ширину, сорок в высоту имеют построенные отдельные помещения, покрытые высокими кровлями, причем эти кровли светопропускающие. Что значит светопропускающие? Это не указывает на отверстия, которые имеются в куполах, а заделанные стеклом окна в сводах, которые можно было прикрыть алебардами воинов во время нападения. Описание архитектуры совершенно убедительно и понятно, и почти все то, что описывает Фома, находит свое отражение в декорировке тех частей, которые не связаны с библейскими сюжетами.

Надо опросить, не было ли Гагиком произведено некоторого насилие над церковным чином, так как, во-первых, он не имел права уstraивать себе ложу, отделяться от народа, не имел права сидеть метра на четыре выше алтаря. Затем он допустил в таком большом количестве изображение нечистых зверей на церкви. Это не могло нравиться народу. Мы имеем иногда возможность проверки того, пользовались ли мастера едиными или комбинированными трафаретами. Мы видим, что

стрелка, переkreшивающаяся, повторяется в нескольких сочетаниях. Все это выполнено по прорезям. Если это так, мы вправе требовать большего мастерства в изображении сцен, для которых располагали большим количеством трафаретов. Это происходило не потому, что не было трафаретов, а потому, что тематика далека от того, к чему привыкли мастера, а привыкли мастера к работе не в камне, а в дереве. Это явствует из одной мелочи, которая повторяется почти на каждом рельефе. Вы хорошо знаете, что только очень немногие породы дерева, скажем, самшит, дают возможность одинаково резать по торцу и вдоль волокна. Поэтому рука резчика бывает связана, когда он с продольного волокна переходит на торец. Это же чувствуется и на камне, который таких препон мастеру не ставил. И это на вполне полноценном мраморе, очень мелкозернистом, который дает возможность свободно расположить материал. Между тем на большинстве рельефов вы видите связанность мастера, то, что может получиться при наличии трафаретов, изготовленных не для камня, а для дерева. Сейчас покажу вам ряд фотографий и постараюсь остановиться на этом обстоятельстве. Здесь я показал грифона. С одной стороны, это совершенно шаблонные фигуры двух святых и рядом птица с бараньей головой. Сочетание всяких зверей с бычьей головой, как известно, выступает впервые. Если обратиться к армянскому фольклору и курдскому, то там герои выбираются из подземелья при помощи трех баранов с крыльями. Это параллель всаднику, которого встречаем в «Василисе Прекрасной».

Здесь чисто библейская сцена, трагедия Ионы. В первом случае корабль, вот кит, который извергает Иону. Это опять приспособление для изображения библейского сюжета, который не предназначался для библейских сцен. При этом обратите внимание, как обрублены контуры. Сравните фигуру, обнаженную, и фигуру в хитоне, наблюдается какое-то приближение. Это неудобство использования одного и того же трафарета при сочетании дополнительных трафаретов сказалось на фигурах при наложении на поверхность очерченного контура. Тут мы видим грифона с бараньей головой, птицу сальмура—все они рассчитаны на вписание их в круг. Эта часть убранства такая же точно, как была найдена в Дамгане и других пунктах Ирана и которая потом появляется не только в алебастре, но и в камне и на всех этапах постройки, относящихся к временам более ранним, чем к временам Гагика. Дальше целый ряд сочетаний человека в борьбе со зверем. Там, где это ничего общего с Библией не имеет, появляется надпись—Давид, чтобы оправдать эту мерзость с точки зрения церкви. С одной стороны, вы видите Давида, разрывающего пасть льва. Здесь вы видите символ весеннего равноденствия, здесь осень, это из области космографии, но в сочетании превратилось в библейскую тематику. Здесь библейский сюжет—жертвоприношение Авраама. Голова сделана при помощи того же трафарета; это голова филистимлянина, которую держит Самсон за волосы. Текст говорит о баране, запутавшемся в кустах, а это баран подвешенный. Надо обратить внимание на фигуру, которая вылезает

из стены; интересно, что она обратилась в горько плачущую старуху. Там одна из обезьян, которые украшают Ахтамарский храм своими изображениями. Это фигуры, которые не укладываются ни в один из рельефов, и они особенно пострадали. Вот головы льва, барса, вылезающие из стены; это не давало возможности мастеру пользоваться готовым образцом, и он вынужден был создавать нечто на основе натуры. Это изображение предметов, которые висели на стенах пиршественной палаты так, как было распространено в Нагорном Карабахе и других местах. Здесь вы видите чучела птиц и реальных животных и ни одного фантастического существа. Вот перед вами Адам и Ева, и я думаю, что не преувеличил беспомощности мастера: он показал различие лишь для того, чтобы обозначить, где Адам, а где Ева, во всем остальном различить трудно. Это сцена соблазнения Евы; она беседует со змеем. У него две ноги. Это потому, что после того, как он совершил предательство в отношении рода человеческого, он был наказан и должен был ползать на брюхе, а до тех пор, видимо, ходил на ногах. Все тело змея покрыто темными точками; это дырочки, в которые были вставлены когда-то куски фаянса, которые кое-где уцелели, и это должно было придавать особенно богатую полихромную поверхности храма. В отношении глаз мастер имел, таким образом, возможность показать, куда смотрит человек. Вот сцена боя. А рельеф Евы и змея интересен еще и другим. Обратите внимание на это дерево. Оно вначале развито в расчете на большое количество сучьев, но они обрываются на определенной высоте. Это один из четырех случаев, когда можно говорить, что рельеф высекался на отдельных камнях, а затем прилаживался на месте. Это та техника, которой каменотесы пользовались на моих глазах еще в начале XX века. Тут кладка не совпала так же, как и еще в трех случаях, где подрезаны края.

Это сцена Давида и Голиафа. Около вы видите сфинкса. Этот сфинкс резко выладевает из серии зверей. Это сфинкс из дагестанских рельефов. Таких сфинксов имеется на Ахтамаре ровно 12, как сказано в Синодике.

Вот изображение Давида, и тут же вы видите серну. Вот сочетание парных птиц, которые, будучи по виду геральдическими, на самом деле ими не являются. Тут мы имеем орнаментальный мотив.

К числу фигур, которые [изображены здесь], относятся эти два козерога, причем интересно, что здесь выступает завозное растение, а там, где растение местное, там дается и сцена из местной жизни.

Вот еще сцена, сделанная по трафарету. Вот образец зверя на стене и рядом изображение павлина. Это образец охотничьего обихода, который был доступен Гагику.

К числу самых замечательных фигур относится такая фигура старика, лицо которого вписано в завиток дерева. По-видимому, был прав Я. И. [Смирнов], высказавший предположение, что это дух дерева, который является хранителем не физическим, а духовным этого сада.

Храм часто повторяет украшения дворца, и здесь мы имеем тро-

фейные головы не зверей, а людей. Не только в фольклоре встречаются такие головы, например, в сказке о принцессе Турандот, которая имеет-ся у всех народов, для устрашения тех, кто осмелится поднять руку. Это встречается в рассказах о бабе Яге и у всех народов Закавказья. Поэтому помещение голов во дворце могло быть уместным, но в дни Га-гика являлось, по-видимому, условным.

Вот сцена, где изображен сам царь, все завитки которой идут вол-нами, являются результатом нанесения нескольких трафаретов.

Для виноградных гроздей имеется свой рисунок, который появляется в разных частях фриза, в результате чего по ошибке на виноградную лозу был навешен гранат.

Прошу обратить внимание на всадника, который поражает медведя. Это XIV век. Во всех этих рисунках вы видите зверя, которого пора-жает всадник. Последняя сцена единоборства с медведем. Вы знаете, что на Кавказе, когда особенно вреден какой-нибудь зверь, то имени его не называют. Поэтому у армян, где [в лесах] много волков, волка называют не волком, а [газаном]. Здесь главным вредящим был мед-ведь. Это и сказывается в подборе зверей, на которых охотятся охот-ники Ахтамарского храма. Вот охота на льва. Чувствуется, что сцена взята из жизни. Здесь вы видите медведя, который лакомится виногра-дом, здесь стрелок [целится] из лука, здесь сцена возделывания вино-града. Вот пиршество по случаю сбора урожая—целая серия рельефов, которые дают картину снятия урожая и последующего пира. А вот слу-чай, когда камень был ошибочно рассчитан и не лег в таком положе-нии, в каком должен был лежать. В таком положении человек с медве-дем драться никак не может. Опять сбор урожая, но ритм побегов дол-жен показать, что все повторяется.

Товарищи, я хорошо понимаю, что, обещав дать картину того, как создавался ахтамарский рельеф, показал очень сумбурно целую серию рельефов и не показал того, что хотел. Я показать хотел, что при изу-чении всей группы археологических памятников, которые еще до нас не дошли и которые, вероятно, вообще не будут обнаружены—многое мо-жет дать и Ахтамар, и целый ряд других памятников, сохранивших де-корировку свою не в таком богатом виде, как этот храм.

Хочется привлечь ваше внимание и внимание читателей той книги<sup>10</sup>, где это будет более толково изложено, что говоря о резьбе Ахтамара, можно указать, что надо искать обнаружения целого ряда других релье-фов. Я имею в виду замечательные красные камни, которые прекрасно в ряде случаев укладываются в рамки туфа, в ряде случаев не уклады-ваются в рамки камня и подсказывают, что они были вырезаны из де-рева. Эту деревянную резьбу нужно усиленно искать независимо от того, имеются ли в данной местности леса или нет. Сейчас в Ванском [вилайете] лесов нет, но имеются десятки местностей, далеко друг от друга [расположенных], в названии которых звучит то орешник на

<sup>10</sup> И. А. Орбели, Избранные труды, т. I, М., 1968.

турецком языке, то на диалекте курдском. Самое главное, что нужно сделать для того, чтобы Ахтамарский храм заговорил полным голосом, надо довести до конца толкование не только отдельных сцен охоты, но и всей композиции в целом для того, чтобы убранство храма стало понятным. Потому что Ахтамарский храм не принадлежит к кругу монастырских, а являлся дворцовой капеллой, которая в большей мере зависела от царя, чем от усмотрения ахтамарских властей. Именно поэтому Ахтамарский храм представляет особый интерес, что в нем дается то сочетание светскости с церковным, которым жила Армения как и всякая другая страна, а не та выхолощенная жизнь, которая наблюдается в других памятниках. В представлении Строгановского Ахтамар был прототипом суздальских храмов. Вы знаете, что эта тенденция подтверждения не получила и встретила резкий отпор. Последователи ее стали искать общего источника в Сирии, которая вытекает из того, что, как говорит Фома, Ахтамарский храм был построен из камня разрушенных во время походов в Сирию сооружений. В 1913 году, в дни туго жившей под царским строем Армении, это было одним из приемов «щекотания».

Имеются фотографии необычайной крыши..., из которой выходит, что суздальские храмы построены выходцами из Грузии. Я думаю, что если бы мы попробовали не только этими храмами, но и другими храмами заняться как следует, может быть, мы придем к убеждению, что каждый памятник возникает на своей почве, в связи с той обстановкой, в которой он создается, создается теми, кто в окружении этого памятника пребывает. Я думаю, что это послужит на пользу науке и правильному взаимному пониманию и избавлению от целого ряда пережитков, которыми, к сожалению, еще омрачается наша счастливая жизнь.