

ФОРМИРОВАНИЕ АНИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ ШКОЛЫ В XII—XIV ВЕКАХ И ПРОБЛЕМЫ «ЖИВОПИСНОГО СТИЛЯ»

СТЕПАН МНАЦАКАНЯН

В средневековом армянском зодчестве за всю его многовековую историю был создан ряд непреходящих ценностей, имевших определенное место в общечеловеческой культуре. Великолепные памятники раннего средневековья явились подосновой для архитектурной культуры и искусства IX—XIV вв. Новые социальные условия, развитие городов, светского мышления создали предпосылки для формирования в XII—XIV вв. «живописного стиля». Особое место в жизни страны и в этом процессе занимала столица—город Ани.

Как вехи былой славы на территории города возвышались здания Собора, церковей Спасителя и рода Аbugамренц, Тиграна Оненца и Девичьего монастыря, дворца Парона и «мечети Мануче» (гражданское здание XI в., превращенное в мечеть при сельджукидах, в XII в.). Это были памятники различных эпох, различных времен. Если здания Собора, церковей Спасителя, Аbugамренц характеризовали развитие культового зодчества Багратидской эпохи, то церкви Тиграна Оненца и Девичьего монастыря и дворец Парона говорили уже об эпохе XII—XIV вв. Церковь св. Григория, возведенная состоятельным анийцем Тиграном Оненцем,—один из лучше всего сохранившихся памятников города, яркий образец «живописного стиля». В момент его возведения (строительство было завершено в 1215 г.) Ани давно сформировался как типичный средневековый город со своей цитаделью—Вышгородом, шахастаном и пригородами, простиравшимися далеко за мощными оборонительными стенами.

Новое стилистическое направление было подготовлено в значительной мере на севере, в монастырских комплексах, формировавшихся на рубеже XII—XIII вв. (Макараванк, Агарцин, Гошаванк), где немалую роль играло размещение памятников среди гор, лесов, ущелий. Именно такой подход предопределил размещение анийских памятников Захаридской эпохи и, в частности, одного из наиболее ранних культовых сооружений—церкви Тиграна Оненца. Все же непосредственным примером послужили уже существующие сооружения в Ани, возвышающиеся на краю обрывов—церковь Аbugамренц, здание «мечети Мануче». Зодчие Захаридского периода, многое унаследовавшие от архитектуры эпохи IX—XI вв., выбрали именно те системы и те строительные принципы, которые ближе всего подходили к условиям нового времени.

Конечно, и теперь строители размещали самые различные сооружения в черте города, и одним из таких памятников была небольшая родовая церковь Бахтагеки, открытая раскопками Н. Я. Марра в 1892 г. «Живописный стиль» властно диктовал свои условия, и одним из ярких его проявлений явилась интересующая нас церковь св. Григория, возведенная Тиграном Оненцем. Памятник имеет принципиальное значение для выяснения путей формирования нового стилистического направления, и на нем следует остановиться более подробно. Церковь св. Григория находится к югу от церкви Спасителя, там, где Смбаковы стены вплотную подходят к ущелью реки Ахурян.

В строительной надписи, высеченной от имени Тиграна Оненца, специально отмечается, что он заложил монастырь на месте старой часовни Богоматери, причем местность эта была скалистою и заросшею кустарником, и немало трудов потребовалось для расчистки и возведения стен ограды¹. К сожалению, здесь специальных раскопок не велось, хотя в геодезической съемке города четко обозначены стены находящихся здесь сооружений. Церковь дошла до нас в сравнительно хорошем состоянии. В основном разрушены лишь перекрытия скатов и купола. Интерьер памятника выложен из чисто отесанных камней; церковь первоначально не была рассчитана на роспись. Об этом говорят также закладка и замурование всех круглых окон — ясно, что церковь была расписана значительно позже и стенная живопись отнюдь не входила в первоначальный замысел ктитора.



Рис. 1. Ани. Церковь Тиграна Оненца. Вид с северо-востока.

В этих условиях не случайно, что в целом ряде мест значительные фрагменты штукатурки выпали, обнажив прекрасно отесанные

¹ «Դրվան հալ զիմադրութիւն», հ. I, հազմեց Ն. Օրբելի, Երևան, 1966, էջ 63.

камни кладки². С таким явлением мы встречаемся в целом ряде памятников, как раннесредневековых, так и возведенных позже.

Гармоничные пропорции, чистая гладь стен, продуманное размещение окон, где сравнительно слабое освещение нижнего яруса резко контрастирует с концентрированной освещенностью купола,—создают художественный образ храма, отвечающий многовековым традициям, отличающийся строгостью и аскетизмом, полностью соответствуя религиозным чувствам собравшихся.

Памятник давно стал предметом дискуссии. Н. Я. Марр пишет, что сооружение не что иное, как «...полугрузинская, полуармянская, в общем халкедонитско-православная церковь», причем архитектурные ее формы «...напр. купола, обособляют ее от другого течения армянского церковного зодчества. Ее обособляет и богатая резьба по аркатуре, представляющая символических или просто декоративных зверей на растительном фоне. Исполнение, равно и техника, несомненно, свидетельствуют о влиянии гражданских декоративных моментов, но идея имеет свою параллель, предшественницу, в армянском церковном зодчестве опять-таки халкедонитского течения»³. По И. А. Орбели, церковь возведена армянином-халкедонитом Тиграном Оненцем, причем «в то время как надпись о построении сделана по-армянски, пояснительные надписи на фресках—грузинские и лишь отчасти греческие. Это и подало повод называть церковь то греческой, то грузинской. На самом деле, это армянская халкедонитская церковь»⁴.

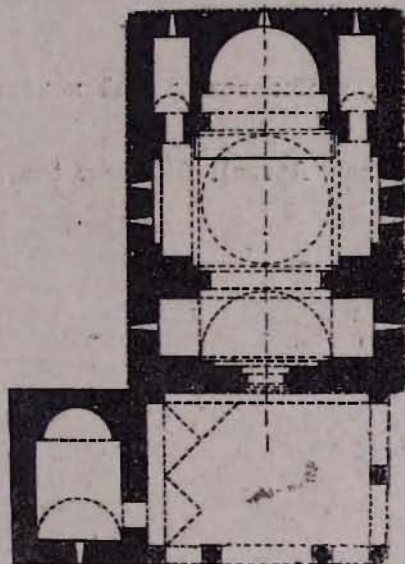


Рис. 2. Ани. Церковь Тиграна Оненца. План.

С такими выводами не соглашался Т. Тораманян. Подробно анализируя надписи, все сведения о Тигране Оненце, Тораманян приходит к выводу, что Тигран Оненц вовсе не был халкедонитом и воз-

² Burchard Brentjes, Stepan Mnazakanian, Nonna Stepanian, *Kunst des Mittelalters in Armenien*, Berlin, 1981, Tb. 128.

³ Н. Я. Марр, Ани, М., 1934, с. 85—86.

⁴ И. А. Орбели. Избранные труды, Ереван, 1963, с. 126.

веденное им сооружение лишь впоследствии попало в руки халкедонитов и получило роспись⁵.

Тем не менее положения Н. Марра, И. Орбели повторялись другими авторами⁶. Халкедонитский характер поздней росписи стал основой для объявления памятника даже грузинским⁷. Недавно вышла статья П. М. Мурадяна, где он подробно анализирует строительство и конфессиональную принадлежность церкви на основе эпиграфики и также приходит к выводу, что сам Тигран Оненц вовсе не был халкедонитом и роспись появилась позже, когда церковь попала в руки армян-халкедонитов⁸.

Наши исследования показывают, что нельзя рассматривать памятник как одно целое, что архитектура сооружения, его декоративные формы и скульптура (оставшиеся до сих пор неисследованными) не имеют ничего общего с халкедонитским течением, чего, конечно, нельзя сказать о росписи.

У некоторых исследователей армянского зодчества давно бытует ошибочное мнение (восходящее еще к Н. Марру), что декоративная аркада армянских памятников восходит к халкедонитским сооружениям и появление этих элементов в церкви Тиграна Оненца и в памятниках Ани вообще свидетельствует об их конфессиональной принадлежности халкедонитской церкви. Тезис этот многократно повторяется у А. Л. Якобсона, который все сооружения, разработанные декоративной аркатурой, считает халкедонитскими и даже в своей последней работе пишет, что «антихалкедонитская армянская церковь, как известно, не допускала в храмах росписи»⁹. Эти положения, восходящие к трудам начала века, давно опровергнуты¹⁰, как и положения о декоративной аркаде, якобы восходящей к халкедонитским сооружениям¹¹. Декоративная аркада была хорошо известна еще в раннем средневековье, в памятниках, не имевших ничего общего с халкедонитством (Звартноц, Талин, Артик). В X веке она появляется на ряде памятников (Бюракан, Санаин), а в дальнейшем получает особое распространение в сооружениях анийской школы. Именно в этом аспекте она находит применение в творчестве великого зодчего эпохи—Трдата, в Соборе, в Гагикашене, а затем в сооружениях его соратников—в Мармашене, Хцконке и других местах¹². Нетрудно заметить определенное тяготение церкви св. Григория к своему предшественнику, Собору в Ани. Такая близость едва ли случайна, и

⁵ Р. Քրիշտիանյան, Նյութեր Հայկական ճարտարապետության պատմության, հ. 1, Երևան, 1942, էջ 162.

⁶ А. Л. Якобсон, Очерк истории зодчества Армении V—XVII веков, М—Л., 1950, с. 140.

⁷ Николь Тьерри, Роспись церкви св. Григория Тиграна Оненца в Ани (1215) («II Международный симпозиум по грузинскому искусству», отдельный оттиск доклада, Тбилиси, 1977).

⁸ П. М. Мурадян, Строительство и конфессия церкви Тиграна Оненца по памятникам эпиграфики («Պատմա-քանդակական հանդես», 1985, № 4, էջ 174).

⁹ А. Л. Якобсон, Церковь в с. Байсиз в Армении («Архитектурное наследие», 1985, № 33, с. 103).

¹⁰ Р. Ն. Առաքելյան, Հայկական պատկերաքանդակներ 4—7-րդ դարերում, Երևան, 1940, էջ 110.

¹¹ Ս. Մ. Մնացականյան, Նիկողայոս Մանր և Հայկական ճարտարապետությունը, Երևան, 1962, էջ 161.

¹² Ս. Մ. Մնացականյան, Վարպետաց վարպետներ, Երևան, 1982, էջ 79.

здесь, несомненно, сказалась воля самого ктитора церкви Тиграна Оненца. Как и в Соборе, аркатура огибает все фасады сооружения, причем система симметричности противоположных фасадов сохранена полностью. В обоих сооружениях аркады зрительно «конструктивны» — на них «опирается» часть вышележащей стены, от верха арок вплоть до карнизов. В церкви св. Григория этот характер имеют и аркады шестнадцатигранного барабана.

Неглубокие, треугольные в разрезе ниши, вписанные в декоративную систему фасадов, размещены строго симметрично. Появившись еще в раннем средневековье, в купольных залах (Птгни) и в храмах типа Рипсима, ниши эти имели четкое конструктивное назначение, являясь одновременно основным акцентирующим моментом внешней разработки фасадов сооружений.

Интересующий нас памятник отличается и другим своеобразием. Это заполнение антрвольтов декоративной аркатуры растительной резьбой и изображение на них высоким рельефом, составляющим второй слой, сложных рельефов. Принцип огибания растительного фриза на уровне верха декоративной аркады был хорошо известен еще в раннем средневековье. Ярким примером является Звартноц, где антрвольты аркады первого яруса заполнены резьбой виноградной лозы и гранатового дерева, а в нижних частях, прямо над капителями размещались человеческие фигуры со строительными инструментами в руках¹³. Однако хронологически более близкие памятники, где аркатура также огибает фасады сооружения, лишены таких поясов.

И тем не менее в армянском искусстве уже XI—XII вв. можно отметить разработку системы заполнения верхних частей арок и даже антрвольтов стилизованными растительными мотивами. Пример тому — разработка антрвольтов евангелия 1038 года¹⁴. В дальнейшем этот принцип все больше распространяется, и в середине XI в. появляются над растительным фоном сложные рельефы (Евангелие Мугни)¹⁵. Позже, особенно в XIII—XIV вв., принцип этот получает широкое распространение (Евангелие 8-ми художников, работы Тороса Таронаци и др.). Стилизованные растительные мотивы занимают верхнюю часть хачкаров XII в., создавая своеобразный пояс выше полукружия арки (хачкар Саркиса Великого в Санаине, 1187 г.). В том же XII в. появляются уже сюжетные рельефы на хачкарах Хачена, а в XIII—XIV вв., этот принцип распространяется еще шире. Однако в декоре монументальных памятников до XIII в. аналогичные мотивы не встречаются. Создается впечатление, что церковь Тиграна Оненца является именно тем памятником, где растительно-звериный фриз появился одним из первых в данную эпоху. Поэтому на этом поясе и на сюжетных рельефах следует остановиться более подробно. Основная тематика сюжетных рельефов — различные изображения животных и птиц. Человеческих изображений нет. Декоративный фриз особо выразителен на продольных фасадах. В основном рельефы хорошо сохранились, и лишь некоторые (особенно на западном фасаде) утрачены вследствие пристройки галереи-гавита. Антрвольты, где соседствуют резко расходящиеся полукружия арок, как бы рассчитаны

¹³ С. Х. Минацкян, Звартноц, М., 1971, табл. 128, 129, 130.

¹⁴ Альбом «Армянская миниатюра», под ред. Р. Г. Дрампяна, Ереван, 1967, илл. 7.

¹⁵ Там же, илл. 9.

на рельефы центрального размещения. Именно так размещены рельефы человеческих фигур в Звартноце.

Единственный памятник новой эпохи, где налицо растительно-декоративный пояс поверх основных арок,—это Гагикашен. Но и здесь нет сложных рельефов. Не остается сомнений, что указанный пояс церкви Тиграна Оненца один из наиболее ранних, если не самый ранний в XII—XIV вв.

Рельефы, как правило, размещены в центрах антрвольтов, и многие из них изображены в движении. Однако немало и статичных фигур, одиночных и парных; независимо от этого, мастера стремились согласовать их позы или части тел с направлениями арок.

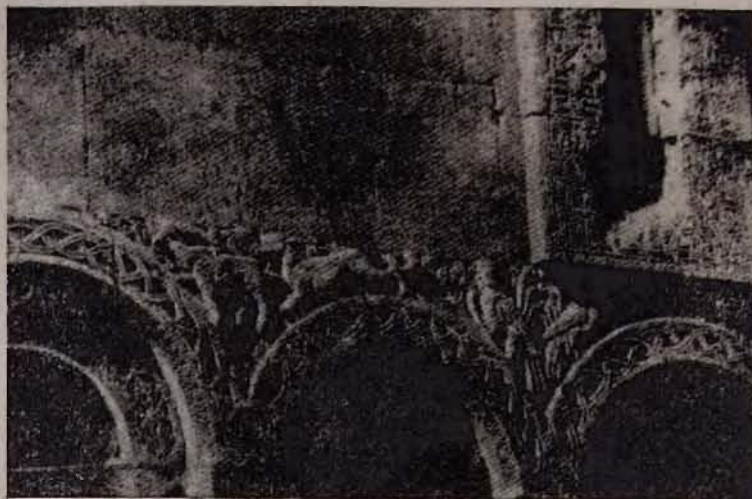


Рис 3. Ани. Церковь Тиграна Оненца. Рельефы южного фасада.

На каждом продольном фасаде десять «полных» и два «половинных» антрвольта, причем скульпторы особо выделяли рельефы, размещенные в середине фасадов. Рассмотрим прежде всего рельефы южного фасада; начнем с юго-западного угла:

1. Полуантрвольт. Пространство ограничено с правой стороны аркой, с левой—вертикалью угла церкви. Изображена птица во весь рост, с опущенным вниз хвостом, голова напразлена на восток. Туда же направлено левое крыло.

2. Антрвольт покрыт растительной резьбой. Сюжетного рельефа нет.

3. Рельеф быка, ошипывающего траву. Движение налево.

4. Рельеф быка с опущенной головой. Движение налево.

5. Сцена охоты льва на горного козла. Тела и ноги зверей огибают полукружия арок: Это по размерам самый большой сюжетный рельеф.

6. Два Сирина—птицы с женскими головами; сидят спинами друг к другу и, обернувшись, смотрят на зрителя. Хвосты опущены вниз.

7. Горный козел с большими рогами; движется налево и обернулся назад.

8. Две птицы в геральдической позе, сидят спиной друг к другу.

Длинные хвосты опущены вниз, в угол антрвольты.

9. Птица с длинным, стилизованным хвостом. Смотрит налево, тело по направлению левой арки, а хвост загибается на правую арку.

10. Две противостоящие птицы с хвостами, опущенными вниз, в угол антрвольта.

11. Полуантрвольт. Птица с опущенным длинным хвостом. Смотрит налево.

Северный фасад (нумерация рельефов слева направо)

1. Полуантрвольт. Барс, вбегающий по дуге правой арки.

2. Барс, бегущий направо.

3. Петух, стоящий в центре антрвольта, смотрит налево.

4. Бык,двигающийся налево.

5. Орел, терзающий птицу.

6. Сцена охоты летящего орла. Спереди—спокойно сидящая птица.

7. Две птицы, обращенные спинами друг к другу, с повернутыми назад головами. Хвосты опущены в угол антрвольта.

8. Две птицы, обращенные друг к другу спинами, с повернутыми назад головами.

9. Петух, смотрящий налево. пышный хвост направлен по дуге правой арки.

10. Петух, изображен в центре антрвольта.

11. Птица с опущенным вниз хвостом.

Восточный фасад (нумерация рельефов слева направо)

1. Полуантрвольт. Птица с опущенным хвостом.

2, 3, 4, 5. Парные птицы, обращенные спинами друг к другу.

6. Полуантрвольт. Птица с опущенным хвостом.

Западный фасад (нумерация слева направо)

1, 2. Антрвольты заслонены галереей.

3. Петух с пышным хвостом. Тело направлено налево, хвост по дуге правой арки.

4. Антрвольт покрыт одной растительной резьбой.

5. Изображение сильно повреждено при возведении арки гавита.

6. Полуантрвольт. Птица с опущенным хвостом. Смотрит направо, на птицу того же угла, но южного фасада, смотрящую налево.

Таким образом, рельефы по тематике подразделяются так:

1. Одиночные птицы — 6

2. Парные птицы — 9

3. Сцены охоты орла — 2

4. Рельеф петухов — 4

5. Барс — 2

6. Бык — 3

7. Охота льва — 1

8. Горный козел — 1

9. Сирин — 1

10. Растительные побеги — 2

11. Исчезнувшие — 3

Приведенные данные показывают, что размещенные на 34 антрвольтах (из них 8 «половинные») изображения распределяются следующим образом. Два антрвольта покрыты лишь растительными побегами. С самого начала здесь сюжетные рельефы отсутствовали. Изображения на трех антрвольтах утрачены. На 21 антрвольте изображены птицы. Из них два рельефа охоты орла, четыре рельефа с изображением петухов, на шести рельефах представлены одиночные птицы, а на девяти рельефах—противостоящие парные птицы.

Животные представлены в следующем порядке. Налицо два рельефа с изображением барса, в трех случаях изображены быки, один

рельеф—сцена охоты льва, и на одном рельефе изображен одиночный горный козел. На одном антрвольте изображены противостоящие сприны.

Как видим, часть сюжетов имеет в своей подоснове феодальную геральдику; образы родовых и княжеских знаков и истоки их форм уходят в глубь веков. Это изображения как отдельных животных, так и сцен их борьбы, терзания орлом мелкой птицы, охота льва на горного козла и т. д.

Эти древние образы не забываются и в эпоху развитого феодализма и хорошо известны как на памятниках, возведенных в самом Ани, так и в других местах. Из анийских памятников эпохи Багратидов отметим Дворцовую церковь¹⁶, из более поздних памятников—Макараванк¹⁷, Ованнаванк¹⁸, Егвард¹⁹ и др.

Исключительное место занимает Ахтамар (915—921 гг.) с его богатейшими рельефными поясами, среди которых видим прототипы многих рельефов церкви св. Григория, и в частности—терзания орлом мелкой птицы и т. д.²⁰ И наряду с этим лишь здесь, в церкви св. Григория, налицо сцена охоты летящего орла на притаившуюся птицу—сюжет, неизвестный в других памятниках Армении. Рельеф этот размещен по соседству с рельефом орла, терзающего добычу, и находится в самом центре северного фасада, прямо под окном,—точно так, как другая геральдическая сцена (охота льва на горного козла) размещена уже в центре южного фасада. Этот сюжет один из распространенных в средневековой геральдике Армении, причем иногда льва заменяет барс, как это видим в Егварде, а горного козла—бык или лань (Ахтамар, Макараванк). Данное изображение—одно из самых динамичных, передающих стремительный бег животных, причем мастерски использована конфигурация антрвольты; козел из последних сил как бы поднимается вверх по дуге арки, вытянутая вперед шея и откинута голова с большими массивными рогами уже находятся на дуге арки, ноги его еще находятся внизу и заполняют центральную часть и низ антрвольты. К нему стремится лев, и его левая лапа направлена почти по дуге правой арки, заполняя низ антрвольты, а опустившееся вниз тело как бы описывает дугу правой арки. Примечательно, что если головы и козла и льва находятся на уровне кромки растительного фриза, то тела их, особенно ноги, направленные по дугам сходящихся арок, прекрасно заполняют пространство антрвольты. То обстоятельство, что центральные арки имеют несколько меньший пролет и в соответствии с этим фриз над этими арками несколько шире, было умело использовано резчиками, и не случайно, что именно здесь, в наиболее видном, хорошо освещенном месте обоих фасадов, были размещены геральдические рельефы.

Другие рельефы уже не имеют «охотничьего» характера, хотя и здесь нетрудно заметить геральдическую подоснову многих изображений. Это и рельефы бегущих барсов, спокойно стоящих быков.

¹⁶ Н. Я. Марр, Памятники армянского искусства в Ани. Дворцовая церковь, СПб., 1915.

¹⁷ С. Х. Мнацаканян, Архитектура армянских притворов, Ереван, 1952, с. 60.

¹⁸ В. М. Арутюнян, С. А. Сафарян, Памятники армянского зодчества, М., 1951, табл. 138.

¹⁹ А. Л. Якобсон, Очерк истории зодчества Армении V—XVII вв., с. 124.

²⁰ У. Ю. Уйшугшис, Улришдр, Брлш, 1983, ш. 12.

даже петухов и птиц в знакомой геральдической позе. Нетрудно видеть, что многие изображения этого рода явно потеряли свою геральдическую семантику, превратившись в элемент декора. Однако вопрос появления здесь, на церкви св. Григория, явно геральдических родовых знаков требует объяснения, так как сам Тигран Оненц не принадлежал к какому-либо известному княжескому роду. Известно, что геральдические изображения, родовые знаки, как правило, высекались на стенах родовых храмов, княжеских и родовых усыпальниц-гавитов. С другой стороны, церковь св. Григория—одно из самых ранних сооружений Ани новой эпохи. Она была заложена всего 7—8 лет спустя после освобождения города. Ни на одном из сохранившихся памятников Багратидской эпохи нет декоративной аркады с сюжетными рельефами. Возникает вопрос, чем же объяснить появление рельефов именно на церкви св. Григория? Дело в том, что в своей строительной надписи Тигран Оненц фактически преподносит церковь правителю страны Захаре и его сыну Шахиншаху; но в надписи нет ни слова об обязательствах священников церкви служить обедни в память его самого или его родных—почти обязательной формуле в ктиторийских надписях. Думается, что появление геральдических рельефов именно здесь, на этой церкви, которая должна была стать собственностью Захаридов, вовсе не случайно—Захариды считали себя наследниками Багратидов, и появление этих рельефов на их церкви было вполне закономерным.

И тем не менее новая эпоха—это не X—XI вв. Бурное развитие светской жизни и светского мышления, развитие городов, образование нового сословия имущих лиц, уже не связанных с родовой феодальной знатью, приводит к определенным изменениям и в искусстве. Древние символы меняют свою семантику, зачастую превращаясь в декор, причем радикальные изменения происходят прежде всего в гражданском зодчестве, народном искусстве. Особо были чувствительны к новым веяниям хачкары. Яркий пример тому—декоративная разработка дворцовых залов Вышгорода, гражданских монументальных сооружений и даже жилищ простого люда в Ани. Говоря о декоративном убранстве церкви св. Григория, Н. Марр видит прямую связь между декоративной аркадой с ее поясом сюжетных рельефов и теми мотивами, которые открыли раскопки во дворцах Вышгорода. Он пишет, что в «XII—XIII веках эта орнаментация с светских памятников переходит в Ани на церковные постройки, но она не проникает внутрь церкви, а опирается, как мы видим на халкедонитских церквях, все четыре стороны храма, образуя своего рода символический или во всяком случае декоративный зверинец в антрвольтах фальшивых арок, обтекающих стены снаружи»²¹.

Обращаясь к церкви Тиграна Оненца, следует отметить, что все ее архитектурные формы, начиная с плановой композиции, самым тесным образом связаны с монофизитской культовой архитектурой, и здесь нет ни одного мотива, характерного для архитектуры халкедонитских церквей.

А такие сооружения в XII—XIII вв., действительно, были именно в северных, близких к Грузинским районах. Известно, что некоторая часть армян, по разным причинам принявшая православие, в церковной жизни после IX в. употребляла в основном грузинский язык,

²¹ Н. Я. Марр, Ани. Книжная история города и раскопки на месте города, М., 1934, с. 59.

а в своих монастырях и культовых сооружениях—архитектурные формы и, особенно, декор, характерные для грузинского зодчества. Наиболее типичное сооружение этого рода—храм в Ахтале, возведенный Иване Захаридом, и церкви Хневанк, Бгавор и Хучап, где почти весь декор грузинский²². Среди анийских же сооружений нет ни одного сооружения подобного рода. Это относится не только к церкви Тиграна Оненца, но и к другим, ошибочно названным халкедонитскими культовыми сооружениями. Н. Марр безоговорочно халкедонитской называет раскопанную в 1892 г. церковь св. Григория—родовую церковь Бахтагеки, исходя именно из того факта, что там была роспись. Однако исследование данного памятника²³ (архитектурные формы которого весьма близки к церкви Тиграна Оненца) не оставляет сомнения, что его композиция и все, без исключения, архитектурные детали характерны лишь для армянского монофизитского зодчества, и здесь нет ни одного грузинского мотива. Реконструкция Т. Тораманяна не оставляет сомнений в этом²⁴.

К этому же кругу памятников относится и небольшая шестиапсидная церковь Девичьего монастыря, возведенная тем же Тиграном Оненцем, а также другая, особо богато разработанная церковь на южном мысу, церковь так называемой Девичьей крепости, к сожалению сильно разрушенной.

Все эти сооружения, конфессиональная принадлежность которых не вызывает сомнения, являются яркими образцами стилистического направления XII—XIV вв., того «живописного стиля», который так четко проявился как в размещении большинства их на кручах ущелья, так и в исключительно богатой декоративной разработке.

Исследование анийских памятников вообще и сооружений XII—XIII вв. в частности убеждает в том, что в Ани и его окрестностях специальных халкедонитских церквей не возводилось вообще, а лишь налицо культовые сооружения, отнятые правителями города у монофизитов и затем переданные халкедонитам. Одно из таких сооружений—так называемая грузинская церковь, сооружение, повсем данным, мемориального характера, с нижним сводчатым ярусом—несомненно усыпальницей²⁵, и вторым ярусом—моленной. Такие композиции характерны для армянской монофизитской церкви начиная с раннего средневековья.

Именно таким путем в руки халкедонитов попала Ахтала²⁶—древняя Кюрикидская крепость, где на месте старой часовни армянской национальной церкви Иване Захарид, сам халкедонит, возводит новый, халкедонитский храм с характерными для грузинской архитектуры декоративными формами. Так же другой памятник—Хневанк (на севере Армении, в Степанаванском районе) попадает в руки халкедонитов; тогда и перестраивается древняя крестообразная армянская церковь VII в., причем в добавленных частях преобладают грузинские формы и надпись высекается на грузинском языке.

²² О. С. Егиазарян, Памятники культуры Алавердского района, Ереван, 1952, табл. 45, 48.

²³ Н. П. Сычев, Анийская церковь, раскопанная в 1892 г. («Христианский Восток», т. 1, вып. II, СПб., 1912); Н. Я. Марр, Ани..., с. 54.

²⁴ Н. Я. Марр, Ани..., табл. 46, 47.

²⁵ И. А. Орбели, указ. соч., с. 120.

²⁶ П. М. Мурадян, Культурная деятельность армян-халкедонитов в XI—XIII веках («II Международный симпозиум по армянскому искусству», т. III, Ереван, 1978, с. 331); О. С. Егиазарян, указ. соч., табл. 46—48.

Что касается церкви Тиграна Оненца, то она строилась как культовое сооружение армянской монофизитской церкви и лишь впоследствии, попав в руки халкедонитов, получила роспись. С церковью св. Григория неразрывно связан возведенный на ее западной стороне гавит галерейного типа. Сооружение охватывает всю западную сторону церкви, причем на севере выступает прямоугольное, с апсидой на восточной стороне помещение—по всей вероятности, усыпальница. Как сама церковь, так и гавит возведены из чисто отесанного камня и не были первоначально рассчитаны на роспись. В специальной литературе издано несколько планов церкви св. Григория и галереи. Иногда до сих пор публикуется план Тексье со многими ошибками. Мы приводим план, составленный Паоло Кунео, проверенный на месте и учитывающий старые зарисовки, когда еще стояла арка южного фасада. Галерея с усыпальницей дошла до нас в сильно поврежденном состоянии. Разрушена вся юго-западная часть, нет перекрытий ни галереи, ни северной пристройки. Три пролета западного фасада не были равными: центральный пролет, расположенный против входа в церковь, был значительно шире. И не случайно, что левая от него арка значительно приподнята—строители, видимо, стремились выравнить верх аркады. Примечателен архивольт арки—аналогичный зубчатый архивольт имеется уже в гавите Гегарда (1215—1225 гг.). Капители цилиндрических колонн разработаны сильно стилизованным растительным орнаментом, характерным для XIII—XIV вв. Корни архитектурных форм открытых галерей X—XIII вв. восходят к галереям раннесредневековых базилик, хотя семантически они имели принципиально иное назначение. Галереи X—XI вв. не что иное, как разновидность родовых усыпальниц-гавитов, весь пол которых покрыт надмогильными плитами (Воротнаванк, Ваанаванк, Татев).

В конце XII в. (1185 г.) усыпальница галерейного типа была возведена дочерью Кюрикидского царя Кюрке III Мариам на западной стороне Ахпатского храма, над могилами своей матери и родственников²⁷. Гавит этот в 1208 г. был перестроен, и на этом же месте возведен большой гавит с перекрытием на перекрещивающихся арках. От старого сооружения сохранились две боковые выступающие части, когда-то фланкирующие галерею. Они имели свои отдельные входы соответственно с севера и юга в виде двух арочных проемов и небольшие окна на западном фасаде. Наличие окон указывает, что эти комнаты, по-видимому, были отделены от центральной галереи стенами, хотя, по всей вероятности, общались с ней специальными проемами. Самое интересное здесь то, что галерея с усыпальницей церкви Тиграна Оненца почти в точности повторяет композицию галереи-усыпальницы Ахпата, однако в половинном размере—в Ани налично одна усыпальница и несколько открытых аркад галереи. Есть определенные основания для предположения, что Ахпатская галерея стала исходной при разработке форм галерей также и халкедонитских церквей—именно аналогичное решение имеется в Ахтале, в халкедонитском монастыре, возведенном Иване Захаридом.

Все это приводит нас к выводу, что данный тип галерей-усыпальниц, известный в армянском зодчестве еще в X—XI вв., не забывается и впоследствии, причем эта композиция воспроизводится и в халкедонитских центрах, хотя здесь (в частности, в Ахтале) все декоративные формы следуют нормам грузинского зодчества, тогда

27 Ч. Ղաֆադրյան, Հաղպատ, Երևան, 1963, էջ 26.

как ни в Ахпате, ни в галерее церкви св. Григория в Ани нет ни одного грузинского мотива. Не вызывает сомнений то, что обе галереи возведены сторонниками армянской монофизитской церкви. То обстоятельство, что галереи-усыпальницы в XIII в. получили определенное распространение и для их обозначения применялся тот же обычный термин «гавит», который применялся для больших родовых усыпальниц, является весьма примечательным. Так, например, Киракос Гандзакеци сооружение княгини Мариам называет не иначе, как «малым гавитом»²⁸.

Таким образом, мы приходим к выводу, что и церковь Тиграна Оненца, и гавит ее возведены приверженцами армянской монофизитской церкви. Судя по резьбе архивольта арки и капителей колонн, гавит возведен несколько позже церкви. От перекрытия гавита сохранились лишь незначительные остатки. Тем не менее наличие на северной стороне остатков небольших сомкнутых сводов говорит о том, что галерея была перекрыта зеркальным сводом, с горизонтальной средней частью. Именно такое перекрытие встречается в гавите Гегарда; так была перекрыта небольшая пристройка к шестиапсидной церкви Девичьего монастыря.

Тот факт, что и церковь св. Григория, и ее гавит были возведены из чисто тесанного туфа, не оставляет сомнений, что оба сооружения первоначально не были рассчитаны на роспись. Наличие росписи в церкви, хотя и поздней, нас не должно удивлять—немало армянских монофизитских церквей имели роспись. Но когда расписывается и гавит, то это, конечно, уже не в традициях армянской национальной церкви. Среди известных нескольких десятков родовых усыпальниц-гавитов нет ни одного, стены которого были покрыты стеной живописью. Самое большее—это орнамент, нанесенный красками (Макараванк, Аствацкал и др.)²⁹.

С другой стороны, тот факт, что сам Тигран Онец был похоронен в пещерной усыпальнице, не оставляет сомнений, что до конца своих дней он не был халкедонитом, иначе его похоронили бы в той же церкви, ктитором которой он был.

Не исключено, что после смерти Тиграна Оненца его наследники возвели для формировавшегося рода галерею и усыпальницу, причем и они не были халкедонитами—архитектурные формы и орнаментика галереи дают на это однозначный ответ. Лишь впоследствии каким-то образом церковь попала в руки халкедонитов (не исключено, что сами наследники Оненца приняли халкедонитство), и тогда и церковь, и галерея (несколько позже) получили роспись.

ԱՆԻԻ XII—XIV ԴԱՐԵՐԻ ԺԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԻ ԿԱԶՄԱՎՈՐՈՒՄԸ ԵՎ «ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՈՃԻ» ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

ՍՏԵՓԱՆ ՄՆԱՅԱԿԱՆՅԱՆ

Ա Մ Փ Ն Փ Ն Ա Մ

Հայ միջնադարյան արվեստի կազմավորման ու զարգացման գործում մեծ էր ճարտարապետական դպրոցների նշանակությունը, Դրանցից առավել կարևորը IX—XI դդ. ձևավորված Անի դպրոցն էր, որի շրջանակներում ստեղծված ոճական ուղղությունը ելակետ դարձավ պատմական հաջորդ

²⁸ Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմություն հայոց, Երևան, 1961, էջ 28:

²⁹ С. Х. Мнацаканян, Архитектура армянских притворов, с. 113.

շրջանում՝ (XII—XIV դդ.) ստեղծված նոր՝ «գեղարվեստական ոճի», կազմավորման համար։ Այդ նոր ուղղության առավել բարձրարվեստ գործերը ստեղծվեցին հենց Անիում, XIII դ. առաջին կեսին (Տիգրան Հոնենցի, Բախտաղեկի, Աղշկաբերդի, Կուսանաց Անապատի եկեղեցիները և այլն)։

Առանձնապես մեծ է Տիգրան Հոնենցի կառուցած ս. Գրիգոր եկեղեցու որպես ոճական նոր ուղղության ելակետի, նշանակությունը։ Այս եկեղեցու ձևերը, առնչվելով Անիի Մայր տաճարի (X դ.) հետ, ուղենիշ դարձան նաև մյուս կառույցների համար։ Հուշարձանի ճարտարապետական բոլոր ձևերը (հատակագիծ, տարածական լուծում, դեկորատիվ հարդարանք) բնորոշ են հայ ազգային ճարտարապետական ոճական ուղղությանը, և մերժելի են կառույցը «կիսահայկական, կիսավրացական» և կամ «քաղկեդոնական» համարող տեսությունները։ Եկեղեցու որմնակարները, սակայն, հայ քաղկեդոնականների գործ են և արվել են հուշարձանի կառուցումից տասնամյակներ հետո, երբ հուշարձանն ամբողջությամբ ընկել էր քաղկեդոնականների ձեռքը։