

А. Ю. Казарян

«НОВЫЙ ИЕРУСАЛИМ» В ПРОСТРАНСТВЕННЫХ  
КОНЦЕПЦИЯХ И АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМАХ  
СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ<sup>1</sup>

Указания на создание зодчими средневековой Армении образа Нового Иерусалима в письменных источниках отсутствуют, и, следовательно, все разыскания в этой сфере основываются на сравнениях армянских храмов с описаниями Небесной церкви, с одной стороны, и с центральными постройками земного Иерусалима — с другой.

История воплощений «Нового Иерусалима» и связанных с ним тем имела в Армении, на мой взгляд, беспрецедентное развитие. Тут сохранились наиболее ранние образцы явного обращения к этой теме, тут эта тема обрела разнообразные вариации и творческие совмещения с другими идеями. Но уникальность армянской архитектуры в этом смысле не раскрыта: «новоиерусалимская» тематика не затронута ни в одном из широко известных очерков истории этого зодчества. Интерпретация богатого материала под новым углом зрения призвана обозначить такое явление, превратив его в достаточно основательное предположение. Проблема масштабной реализации темы Нового Иерусалима в армянском зодчестве его историками пока не затрагивалась: делались лишь отдельные замечания в связи с архитектурой храма Звартноц, и существует лишь одна, принадлежащая мне, статья, специально посвященная двум храмам VII в. в связи с перекличкой их форм с Ротондой Воскресения в Иерусалиме и с предположением о своеобразной реализации в формах этого храма представлений о Новом Иерусалиме<sup>2</sup>. Недавно проведенные исследования позволяют утверждать, что такое обращение лежало в рус-

---

<sup>1</sup> Работа выполнена при финансовой поддержке Российского Государственного Научного Фонда: проект № 04-04-00115а.

<sup>2</sup> Казарян А. Ю. Ротонда Воскресения и иконография раннесредневековых храмов Армении // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994, с. 107–120.

ле складывавшейся в первой половине VII в. местной традиции и своим началом, вероятно, было обязано незаурядной личности армянской культуры — католикосу Комитасу Ахцеци (613–628), знаменитому строителю церкви и гимнографу.

Две основанные им постройки являются материальным свидетельством программного обращения в теме Нового Иерусалима в творчестве армянского патриарха, свидетельством активного поиска архитектурных форм, отражающих представления о Небесной церкви и, наконец, свидетельством того, что эти представления, опиравшиеся на различные источники, не были устойчивыми не только в духовной среде, но и в воззрениях само патриарха. Это была тема философских размышлений, которые дошли до нас отраженными в произведениях изобразительного искусства. Представляется символическим, что в обеих церквях подобие Небесного Иерусалима, спущенное с небес (Откр. Иоанна, 21,10), представлено в формах купольных глав. В обоих храмах тема акцентирована в экстерьере.

Первое авторское сооружение католикоса Комитаса — церковь Рипсиме в Вагаршапате (или, как указано в строительной надписи, Святых Свидетельниц Христовых) (условная дата — 618; строительство могло вестись между 613 и 620 г.).

Основу ее композиции составляет тетраконх с угловыми нишами, вписанный в прямоугольный внешний объем, как это было в Аванском кафедральном соборе конца VI в. Купольная глава Рипсиме имеет поставленный на кубовидное основание многогранный снаружи барабан, к которому по диагоналям примыкают круглые башенки. Между ними, в гранях барабана устроено по три больших оконных проема<sup>3</sup>. Очевидна перекличка этих форм с евангельским образом Нового Иерусалима (Откр. Иоанна, 21: 10–23), особенно относительно трех проемов, ориентированных по сторонам света. Надеюсь, что эта мысль историка архитектуры Артака Гуляна, озвученная во время нашей беседы, получит развитие в его работах. Примечательно, что и в Софии Фессалоникской, перестроенной около 80-х гг. VII в., каждая грань кубовидного объема барабана прорезана тремя окнами.

Кондак «Девы, посвятившие себя...», сочиненный католикосом Комитасом для празднования в честь дев-Рипсимид в посвященном им храме, подтверждает вероятность обращения именно к образу Небесного града в архитектуре этой церкви<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Об архитектуре церкви см.: *Еремян А. Б.* Храм Рипсиме. Ереван, 1955; *Казарян А. Ю.* Генезис храма Рипсиме // *Промышленность и архитектура Армении* (Звартноц). Ереван, 1991. № 3; и др.

<sup>4</sup> О значении кондака для раскрытия символики декора храма см.: *Налбандян Г. А., Казарян А. Ю.* О первоначальном посвящении и символике декоративного убранства храма Св. Рипсиме // *Архитектура и градостроительство южных городов с учетом местных условий.* Межвузовский сборник научн. трудов. Ереван, 1991, с. 64–73.

Второе произведение Комитаса — собор Эчмиадзин, реконструированный вслед за строительством Рипсима, но не позднее основания Багаранской церкви в 624 г., то есть около 620 г. Композиция основного объема этого храма, можно сказать, досталась по наследству, так как составляла основу здания предшествующего собора.

Тут, согласно епископу Себеосу, деревянные перекрытия были заменены каменными сводами. Несомненно, возведен был также новый купол на двенадцатигранном барабане, значительная часть которого сохранилась и послужила основой для недавно предложенной мною реконструкции<sup>5</sup>. Архитектурно-археологическое исследование барабана, ранее считавшегося произведением XVII в., показало, что две трети его высоты представляют собой барабан храма первой четверти VII в. Это можно обосновать анализом строительной техники, форм колонн и орнаментов, художественно-стилистическими особенностями рельефов. Завершался древний барабан зигзагообразным ломаным карнизом, формирующим щипец на каждой грани и служащим основой складчатого зонтичного покрытия купола. Аркатурный ордер с витыми колонками, рельефные погрудные портреты 12 апостолов в медальонах являются элементами триумфальной императорской римской архитектуры. Тут также ощутима переключка с отмеченным апокалипсическим образом: 12 окон, хотя и составляют единый кольцевой ряд, но все же могут восприниматься обращенными по три на каждую сторону света. С осевых точек зрения в обзор попадают именно три окна, поскольку еще два по сторонам фактически прикрываются колоннами. Но это сравнение весьма зыбкое. Гораздо более близкими облику главы Эчмиадзина, увенчанного зонтичным шатром, являются раннехристианские изображения Кувуклия Св. Гроба, известные нам по ампулам со Святой Земли, обнаруженным в Монцо и Боббио. Подробности ранних вариантов иерусалимского Кувуклия нам неизвестны: восстановление Вилкинсона на основе археологии и модели из Нарбонна не учитывает складчатую форму покрытия и витые колонны. Были ли они в архитектуре Кувуклия или проникли во все его изображения из представлений об идеальном храме, почерпнутых из рисунков темплето раннесредневековых миниатюр и формы эчмиадзинского купола? А может быть,

<sup>5</sup> Обобщенные результаты см. в: *Казарян А. Ю.* Реконструкция Эчмиадзинского собора 620 г. По анализу исторических сведений и новейшему натурному изучению // <http://archi.ru/publications/virtual/kazarian.htm> 31.02.2006. *Казарян А. Ю.* К истории строительства собора Эчмиадзин: реконструкция начала VII века // *Архитектурное наследство*. Вып. 47. М., 2007 (в печати). Там же приведена библиография изучения собора. По результатам того же исследования подготовлена статья: *Казарян А. Ю.* Образ купольной главы 620 г. Эчмиадзинского собора и рельефы на барабане // *Древнерусская скульптура*. Вып. 5. М., 2007 (в печати).

эта структура складчатого покрытия над витыми колоннами лежала в основе Кувуклия времени императора Константина Великого в Ротонде Воскресения и по этой причине получила широкое распространение в образах Нового Иерусалима в искусстве христианского мира? Утвердительный ответ на второй вопрос кажется более вероятным. Именно формы реального сооружения над Св. Гробом могли стать основой композиции и эчмиадзинской главы. Вероятно, не только образы темплетто или святого источника в миниатюрах, не только изображения на ампулах, но и модели Св. Гроба, типа Нарбоннской, как и образы реликвариев (Аахенский, Ангегакотский), являлись различными упрощениями иерусалимского образца.

Достаточно уверенно можно предположить, что в Эчмиадзине представлен древнейший из сохранившихся откровенных сомасштабных воспроизведений этого образца. При этом, однако, был осуществлен значительный отход от его композиции, в частности, иные формы обрели ниши и образ был дополнен изображениями апостолов.

Для реализации идеи армянские мастера прибегли к римскому ордеру. В результате в поле каждой грани удалось организовать арочную нишу, занимаемую окном. (Такие ниши, созданные и в храме Рипсима, ранее присутствовали на барабанах юстинианских соборов Константинополя). Акцентирование двенадцати световых проемов, подчеркивание их литургической символики осуществлено торжественным оформлением каждой грани барабана орнаментированным архивольтом, медальоном с образом апостола и щипцовым завершением. Тема божественного света, «от Отца истекающего», звучит в шаракане Комитаса и в других произведениях армянской средневековой литературы. Аналогично лучам, исходящим из центра купольной полусферы и опускающимся в Рипсима по три на каждую сторону, то есть в направлении окон, в Эчмиадзине от вершины дольчатого шатра строго в соответствии с разбивкой окон и граней барабана нисходят ребра. А эти решения и в Рипсима, и в Эчмиадзине со всей определенностью указывают на воплощение образа Пятидесятницы, сошествия Святого Духа на апостолов, известного по памятникам изобразительного искусства. Так что и присутствие сионской тематики в рассматриваемых армянских произведениях звучит весьма определенно<sup>6</sup>.

Аркатурный ордер, витые колонки, рельефы в медальонах являются элементами триумфальной императорской римской архитектуры. Образы апостолов, мастерски соединенные в органически целостной

<sup>6</sup> Благодарю профессора Л. И. Лифшица за обращение моего внимания на это обстоятельство, не раскрывавшееся в моих предыдущих анализах оформления куполов армянских храмов.

композиции, увенчанной символом Христа Искупителя, служат утверждению его победы.

Образы апостолов, существовавшие в византийском искусстве в основе купольной полусферы, вероятно, с VI в., в эчмиадзинском образце кольцом окружают барабан снаружи, медальоном-знаменем обозначив каждый из источников света. Не является ли вознесенный над вершиной купола крест не только традиционным знаменем, отмечающим каждый христианский храм, но и параллелью центральному образу Христа в византийских купольных живописных композициях?

Византийские мозаичные композиции с апостолами в основании купола связываются с идеей распространения проповеди Христа и апостольского просветительства и служения, с темой приобщения к Церкви Христовой, которые, несомненно, звучат и в Эчмиадзине<sup>7</sup>. Византийская композиция с Христом и апостолами в куполе венчает пространственную модель Вселенной и обращена к собравшейся в храме общине. Перенесенная в Эчмиадзине вонне аналогичная композиция становится обращенной в бесконечное пространство земного мира, реального космоса. Одновременно эта центрическая схема призвана поляризовать, притягивать к себе внимание и организует пространство вокруг обращенной в небеса вертикальной оси.

Прохождение этой оси через центр собора, основанного тремя столетиями ранее архипастырем Армянской Церкви Григорием Просветителем, нельзя расценивать как простую случайностью или воплощение свободного от идеологии художественного мотива. Осуществлением этой идеи, возможно, декларировались амбиции заказчика — католикоса Армянской Церкви, отстаивавшей в начале VII в. свое первенство в Закавказье. Собор епископов в Двине 609/10 г., созданный при предшественнике Комитаса, католикосе Абрааме Албатанеци (607 — около

---

<sup>7</sup> В подобных решениях звучит и идея единства Церкви небесной и земной, передачи божественной благодати Богом через апостолов: «Как послал Меня Отец, так и Я посылаю вас» (Ин 20: 21). Тут отражена и связь посланничества Господа со спасением: «принимающий того, кого Я пошлю, Меня принимает, а принимающий Меня принимает Пославшего Меня» (Ин 13: 20). О духовном смысле апостольства и библиографию вопроса см. в: *Свящ. Константин Польсков. Апостолы. Служение А; 12 А // Православная энциклопедия. Т. III. Москва, 200, с. 104–109. Выявлению этих идей помогает и единственный более древний сюжет на основном объеме Эчмиадзина, представляющий первомученицу Феклу перед апостолом Павлом. Сюжет связан, с одной стороны, с идеей апостольской проповеди, а с другой — с крещением. Рельеф находится рядом с окном, под которым внутри собора присутствует ниша с купелью (Казарян А. Ю. Древнейшие рельефы собора Эчмиадзин // Исторический вестник. № 2. Воронеж, 1999, с. 130–152; № 1 (5), 2000, с. 183–198; Казарян А. Ю. Древнейшие рельефы собора Эчмиадзин и их место в структуре храма // Россия и восточнохристианский мир. Древнерусская скульптура. Средневековая пластика. Вып. IV. М., 2003, с. 11–38. Ил. 1–5).*

613), в связи с отделением Иверской Церкви, установил правило девяти чинов. Глава Армянской церкви был объявлен патриархом, глава Албанской церкви — архиепископом, а Сюнийской — митрополитом<sup>8</sup>.

Комитас I Ахцеци (613–628) — личность активная и талантливая. Он, пожалуй, был самым ярким деятелем армянской культуры первой трети VII в.<sup>9</sup> Его владычество приходится на годы однополярного мира на Востоке. Беспрецедентные военные успехи персидской армии, изгнание халкидонитов с территории исторической Армении и, стало быть, расширение подвластных Двинскому католикосату земель — таковы условия развития армянской культуры времени Комитаса. Как церковный деятель он известен, прежде всего, по удачному участию в «Персидском» соборе, созванном шахиншахом Хосровом в Тизбоне (612/13 или 615/16) по вопросу о католикосате несториан. Были признаны лишь три Вселенских Собора, отвергнуто халкидонитство и несторианство. Все это повысило авторитет и позицию армянского католикоса<sup>10</sup>.

Таким образом, в условиях упадка Антиохийского и Иерусалимского патриархатов и ограничения влияния Константинопольского в Малой Азии, а, с другой стороны, в условиях препятствования развитию других конфессий со стороны шахской власти Армянская Церковь во главе со своим патриархом становится особо крупным центром восточнохристианского мира. Расширившиеся возможности апостольской проповеди из этого центра могли сказаться на характере реконструкции и программе оформления собора в Вагаршапате, традиционно связанного с деятельностью Св. Григория Просветителя. Возможно, именно это обстоятельство породило идею столь необычного внешнего облика барабана, столь торжественно оформленного и акцентированного апостольской темой. Возможная аналогия с ранними несохранившимися византийскими купольными композициями объяснима открытостью раннесредневековой армянской культуры к диалогу и личными качествами заказчика этого произведения.

Убежденный антихалкидонит, снискавший почет на Соборе в Тизбоне и именующийся в «Повествовании о делах армянских» еретиком<sup>11</sup>, Комитас был приверженцем греческих культурных ценностей и

<sup>8</sup> Казарян А. Двини екедзакан жоховнере (Казарян А. Церковные соборы в Двине) // Крестонья Хайастан ханрагитаран (Христианская Армения: энциклопедия). Ереван, 2002, с. 277.

<sup>9</sup> Казарян А., Аревшатян А. Комитас А Алцеци (Комитас А Ахцеци) // Крестонья Хайастан ханрагитаран (Христианская Армения: энциклопедия). Ереван, 2002, с. 500–501.

<sup>10</sup> Тер-Минасян Е. Хайоц екедзек хараберутюннере асорвоц екедзекцинери хетт (Тер-Минасян Е. Отношения Армянской церкви с сирийскими церквями). Св. Эчмиадзин, 1908, с. 165–166.

<sup>11</sup> Арутюнова-Фиданян В. А. Повествование о делах армянских. VII век. Источник и время. М., 2004, с. 26, 49, 183, и др.

не оставлял попыток пересадки их на местную художественную почву, к тому времени вполне сложившуюся и индивидуальную. Храм Рипсиме, построенный по образцу Аванского собора, является интересной интерпретацией архитектуры собора Св. Софии в Константинополе<sup>12</sup>. В шаракане Комитаса, написанном в форме акростиха, впервые применены структурные особенности византийского кондака, а сам шаракан оказал значительное влияние на армянскую гимнографию<sup>13</sup>.

Но Комитас известен и своим общением с греческими духовными лицами. Теплом и сочувствием проникнуто его письмо к иерусалимскому иерарху Модесту, пережившему персидскую агрессию<sup>14</sup>. Это были годы, когда Иерусалим оказался разрушенным, а Древо Христово пленено и увезено в столицу Ирана. До победы над Хосровом, до перенесения священной реликвии императором Ираклием в Иерусалим и восстановления храма Гроба Господня, произошедших в конце 20-х гг., было еще далеко, а ход греко-персидской войны не сулил подобных надежд. Весь христианский мир скорбел по поводу утраты важнейшей реликвии и разрушения храма. И это обстоятельство также могло сказаться в выборе архитектурной концепции эчмиадзинского барабана.

Оригинально развитые формы иерусалимского Кувуклия, поставленного над существовавшим зданием древнего кафедрального собора, несомненно акцентировали в его архитектуре образ Небесной идеальной церкви. Разнообразная орнаментация арок, витые стволы колонн, увенчанные капителями с причудливыми пальметтами, акантом и бутонами, воссоздают атмосферу райского сада, окружающего Небесный град, и, возможно, намекают на образ Древа жизни с его двенадцатью видами плодов (Откр. Иоанна, 22: 2): мотивы на всех капителях разные.

Рельефы апостолов, а также фантастического существа иранской культурного мира — сэнмурва, — обогащают и развивают этот образ, а художественная схема главной святыни земного Иерусалима — Кувуклия над Св. Гробом, — служит лишь основой, одним из источников развития фантазии на тему Небесной церкви.

Рядом с апостолами, на капители северной стороны барабана, присутствует отмеченное уже фантастическое существо с собачьей мордой и

<sup>12</sup> *Thierry J. M.* Les influences byzantines sur l'art Arme'nien // *JÖB*. Bd. 32/5, 1982, S. 238; *Казарян А. Ю.* Копирование в средневековье и современности (На материале армянской архитектуры) // *Проблема копирования в европейском искусстве* / Под ред. Г. И. Вздорного и М. А. Бусева. М., 1998, с. 32–33; и др.

<sup>13</sup> *Казарян А., Аревшатян А.* Комитас А Алцеци (Комитас А Ахцеци) // *Кристоня Хай-астан ханрагитаран (Христианская Армения: энциклопедия)*. Ереван, 2002, с. 500.

<sup>14</sup> *История епископа Себеоса* / Перевел с 4-го исправл. Арм. издания Ст. Малхасянц. Ереван, 1939, с. 116–121; *Арутюнова-Фиданян В. А.* Указ. соч. С. 84.

пышным, декорированным узором хвостом<sup>15</sup>. Возможно, это сэнмурв, или паскудж, — доброе фантастическое существо иранского культурного мира (в широком его понимании), иконография которого окончательно сложилась в Сасанидском искусстве и единственным ранним примером которого в христианском зодчестве стран Закавказья<sup>16</sup> до сих пор считался рельеф на Атенском храме (конец VII в.)<sup>17</sup>.

Иранское искусство эпохи Сасанидов содержит множество образцов устоявшегося типажа сэнмурва, представленных на изделиях из металла, тканях и рельефах<sup>18</sup>. Н. А. Аладашвили считает атенский рельеф перенесением в камень образа сэнмурва из сасанидских тканей, акцентируя внимание на форму крыльев и хвоста, проработку хвоста геометрическим узором, не имитирующим птичье оперение<sup>19</sup>. Однако плетеный орнамент, которым украшен хвост существа из Атенского Сиона, происходит не из произведений прикладного или изобразительного искусства, а из арсенала армянских и грузинских зодчих второй половины VII в., так называемой постзвартноцевской поры. Диагональное плетение прямолинейными двухжгутовыми лентами традиционно применялось для украшения карнизов. Созданный задолго до названного рельефа эчмиадзинский сэнмурв менее связан с влиянием архитектурной традиции. В отличие от Атени, в Эчмиадзине, как и на некоторых известных Сасанидских образцах, представлен правый, а не левый профиль зверя. Форма его хвоста более закругленная. Этим, как и пышным, близким к цветочному, орнаментом эчмиадзинский рельеф близок современным ему иранским образцам — изображению на Сасанидской ткани VI–VII вв.<sup>20</sup> и рельефу, передающему тканый образ на платье вельможи в композиции Так-и-Бостана

<sup>15</sup> На одной из боковых граней, возможно, присутствует плохо просматриваемый рельеф птицы.

<sup>16</sup> Об изображениях сэнмурва см.: *Pope A. A Survey of Persian Art. Vol. IV. London, N. Y., 1938–1939. III. 166, 177-E, 200, 219A, 226; Тревер К. В. Сэнмурв-паскудж собака-птица. Ленинград, 1937; Аладашвили Н. А. Монументальная скульптура Грузии. Фигурные рельефы V–XI веков. М., 1977, с. 229–233. Ил. 44–46, 228; и др. Верность идентификации таких изображений фантастического существа как сэнмурва в последние годы отрицается, но исследователи подчеркивают несомненный астральный характер этого персонажа, нашедшего широкое применение и в византийском искусстве. См., в частности: *Иерусалимская А. А. Шелковые ткани с «сэнмурвами» (новые находки и старые проблемы) // Эрмитажные чтения 1986–1994 годов. Памяти В. Г. Лукониной. СПб., 1995, с. 62–71.**

<sup>17</sup> *Тревер К. В. Указ. соч., с. 50–53. Рис. 7; Аладашвили Н. А. Указ. соч., с. 229–233. Ил. 46, 228.*

<sup>18</sup> *Тревер К. В. Указ. соч., с. 27–50; Pope A. Op. cit. III. 166, 219A, 226.*

<sup>19</sup> *Аладашвили Н. А. Указ. соч., с. 229–233.*

<sup>20</sup> Там же. Ил. 44.



600 г.<sup>21</sup> Стилистически именно с последним образцом проявляет наибольшую близость сэнмурв на армянском храме. Более того, обод, в который вписан сэнмурв на этом рельефе, сложен из венка с плетением тремя рядами листьев, и именно такой орнамент присутствует на арке восточной грани барабана Эчмиадзина.

Обращение к выдержкам из древних текстов и учет контекста, в котором «живет» этот фантастический зверь в Эчмиадзине, позволяют приблизиться к причинам его помещения на христианском храме, к пониманию акцента, приданного создателем барабана, общей программе рельефов барабана.

Согласно Бундахишн, сэн — «птица о трех естествах», созданная «не для здешнего мира»<sup>22</sup>. Потому он и изображен в небесной сфере, к которой символически относится барабан купольной церкви. Текст *Zit-sragat* повествует:

«...И дерево всех семян среди широкого океана было создано, от которого постоянно произрастают все виды растений. И Сэнмурв на нем имеет свое обиталище; когда он улетает с него, он разбрасывает сухие семена в воду, и они возвращаются на землю с дождем. Рядом с ним создано дерево — белый Хом, противодействующий дряхлости, воскреситель мертвого и делающий бессмертным живого»<sup>23</sup>. Подобный образ космического существа, исчезнувшего из иранской культуры после арабского завоевания и замененного образом Симурга «Шахнамэ» и Симвра курдского фольклора<sup>24</sup>, вполне соответствует местонахождению и окружению рельефного сэнмурва на барабане армянского храма, особенно если учесть украшение капителей колонок разнообразными растительными мотивами. Образ сэнмурва «подкреплял» собой идею апостольской миссии, в результате которой из единого центра разносились семена новой религии. Связь же этого существа с образом воскрешающего и дающего бессмертие древа была явной параллелью древу Христову, приобщившись к которому каждый мог надеяться на бессмертие. Тема бессмертия перекликается и с евангельской идеей посланничества Господа, как средства человеческого спасения (1 Тим 2, 4)<sup>25</sup>.

В более чистом виде формы палестинской святыни реализованы в архитектуре купольной главы небольшого тетраконха в деревне Зарнжда второй четверти VII в. в историческом Шираке, созданного не без

<sup>21</sup> Там же. Ил. 45.

<sup>22</sup> См. в: *Тревер К. В.* Указ. соч. С. 15.

<sup>23</sup> Цитировано по: *Тревер К. В.* Указ. соч. С. 17.

<sup>24</sup> Там же. С. 20–22.

<sup>25</sup> *Свящ. Константин Польсков.* Апостолы. Служение А // *Православная энциклопедия.* Т. III. Москва, 2001. С. 104.

влияния композиции Эчмиадзина (возможно, при посредничестве несохранившегося купола Багаранского храма). Если ранее исходной постройкой в развитии тектонической системы с зонтичным шатром на колоннах при барабане мной определялся небольшой храм в Зарндже, не отмеченный даже в хрониках, то теперь, когда известны формы комитасовского Эчмиадзина, вырисовывается линия развития от Эчмиадзина до выдающихся церквей анийской школы зодчества XI в. и крупнейших соборов следующих двух столетий.

Эти два армянских примера и их воспроизведения в средние века (зонтичные купола на пристенных колоннах церквей начала XI в. архитектурной школы Ани, монастырских соборных храмов XIII в. в Ариче, Ованнаванке, Гандзасаре, где тема небесной литургии подчеркнута введением орнаментированных рипид и других рельефов) на фоне всей средневековой архитектуры служат уникальными воплощениями темы Небесного храма во внешних формах купольной главы.

Образ Кувуклия в ином архитектурном контексте, более близком реальной иерусалимской ситуации, а именно, в центре круглого пространства, воспроизведен в храме Звартноц, детище католикоса Нерсеса III Строителя (641–661). В композиции же самого этого армянского храма-мартирия отражен комплекс черт Ротонды Анастасис: круглый периметр пространства, кольцевой обход центрального, основанного на столбах и колоннах ядра, центральная мемориальная постройка, оформленная аркатурой<sup>26</sup>. Но наряду с этими чертами в архитектуре Звартноца воплощены и такие представления о Небесном Иерусалиме, как его многоярусность, башенность, окруженность райским садом и присутствие пророков, апостолов и евангелистов. Именно в качестве таких образов представляется разумной трактовка рельефов так называемых строителей, помещенных между архивольтами аркатуры Звартноца<sup>27</sup>. И в некотором смысле декорация внешней стены Звартноца является прямым развитием идей, заложенных в оформлении эчмиадзинского барабана. Формы земного Иерусалима, вноси-

<sup>26</sup> Казарян А. Ю. Ротонда Воскресения и иконография раннесредневековых храмов Армении // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. Ред.-сост. А. М. Лидов. Спб., 1994, с. 107–120. См. также: Мнацаканян С. Х. Звартноц (на арм.яз.), с. 18; Его же: Звартноц, М., 1971, с. 45; Панайотова-Пиге Д. Бана — собор VII века // Ани. Ереван, 1992. № 3–4, с. 56–57; Tompos E. Meaning of Tetraconch Churches in the Early Medieval European and Middle East Architecture in Particular in Caucasian Area and in Hungary // Quinto simposio internazionale di arte Armena. Atti. S. Lazzaro, Venezia, 1991, p. 264, 265. Исследователь отмечает наличие в композиции Звартноца синтеза крестообразной формы тетраконха, символизирующей Крещение, с круглой формой «Анастасиса», представлявшего идею Воскресения.

<sup>27</sup> Апостолы на барабане Эчмиадзина, Евангелисты на барабанах Хневанка и Сисавана (оба — последней трети VII в.) подтверждают эту версию.

мые в воображаемый образ, осуществляли зримую связь между двумя мирами, что максимально повышало значимость нового храма в сознании паствы. Анализ архитектурных произведений католикоса Нерсеса приводит к предположению о дважды осуществленных им попытках воссоздания топографии Святой Земли. В контексте этой программы в каждом случае было реализовано не менее трех построек. Впервые в 640-е гг. на просторах Араратской долины, наряду со Звартноцем, был возведен кафедральный собор в Двине — крестовокупольный триконх, напоминающий церковь Рождества в Вифлееме, а также построена церковь Богоматери в Хор Вирапе, круглая восьми-колонная структура которой могла воспроизводить один из подобных палестинских храмов. В середине 650-х гг. Нерсес, удалившийся из центральной Армении в родную область Тайк, вероятно, повторил попытку, создав однотипный Звартноцу храм в Банаке или Бане, собор в Ишхане, напоминающий, по моей реконструкции, Двинский собор, и круглую, неясного первоначального плана (после перестройки XI в. — шестиконх) постройку в Олту.

Примечательно, что ряд оригинальных посвящений церквей центральной Картли связаны с названиями палестинских храмов<sup>28</sup>.

Позже, в 1000 г. по рождеству Христову, как указано в хронике Асохика, храм типа Звартноца, посвященный Св. Григору, был возведен в Ани царем Гагиком Багратуни. Выяснение его места среди памятников столицы армянских Багратидов, как и изучение топографии этого освященного традицией града, еще впереди, но ряд особенностей города позволяют провести параллель с Константинополем. Это и общая структура треугольной застройки, и планировка главных улиц, и появление, наряду с кафедральным собором, разнотипных, в том числе поликонховых, храмов, и посвящение одного из них, крестообразного и пятикупольного, Св. Апостолам.

Тема Небесного Иерусалима в различных интерпретациях продолжала развитие и в других типах армянских построек, во всяком случае, в звонницах, двухъярусных церквах-усыпальницах и даже в гавитах (армянских притворах). По мнению С. Чурчича, к архитектуре эдикулы над Гробом Господним восходят композиции армянских звонниц XIII в. (Ахпат, Санаин), что вытекает из их сопоставления с изображением ярусного здания на миниатюре «Вход в Иерусалим» Ахпатского Евангелия (1211)<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> *Кекелидзе К.* К вопросу об иерусалимском происхождении грузинской церкви // Этюды по истории дравнегрузинской литературы. Т. IV. Тбилиси, 1957, с. 362–363.

<sup>29</sup> *Čurčić S.* Alexander's Tomb: A Column or a Tower? // *To Ellhnikon. Studies in Honor of Speros Vriionis, Jr.* Vol. II. New Rochelle, New York, 1993, p. 25–48.

Сходство этих колоколен с двухъярусными церквями-усыпальницами первой половины XIV в. позволяет по-новому осветить вопрос генезиса последних. Примечательно, что ротонда на колоннах — «кувуклий» или «темпьетто», — подобная тем, которые присутствуют над этими зданиями и над многими гавитами (притворами-усыпальницами), вероятно, со второй половины XII в. появилась над иерусалимской эдиколой и в эту эпоху получила распространение на Святой Земле.

Но если миниатюра Ахпатского евангелия опережает сохранившиеся армянские колокольни на несколько лет, то изображение ротонды на высоком здании, символизирующем Иерусалим, появляется еще в миниатюре с «Входом в Иерусалим» Евангелия Католикоса второй половины XI в. И этот образ в значительной степени близок надвратной церкви XI в. в монастыре Татев. Примечательно, что над двухъярусным сооружением высится глава, имеющая сходство с купольными главами кафоликонов, традиция которых, как я упомянул, восходит к VII в. Предваряя пространство монастыря, такая постройка переносила на него иконный образ Иерусалима, образ священного града.

Другим уникальным решением «входа» в пространство монастыря, как правило, не ограниченного стенами, являются триумфальные ворота Оромоса, установленные по дороге, ведущей из Ани. Центральную арку фланкируют два пилона, являющиеся двухъярусными часовнями. К сожалению, мы ничего более не знаем об их функции. Отчасти эти ворота напоминают римские триумфальные арки, хотя такого прямого сравнения не проводилось. Но не даром такой аркой оформлен вход в монастырь Оромос, где располагались усыпальницы царей Багратидской династии, основанные ими храмы и впечатляющие своей архитектурой здания-реликварии. Не решалась ли здесь программная задача придания монастырю, имевшему особо священное значение для царской фамилии, образа Нового Иерусалима?

В связи с отмеченными двухъярусными постройками стоит отметить широкую, восходящую в Закавказье к эпохе раннего христианства, традицию возведения двухъярусных церквей-усыпальниц, с погребальной нижней частью и часовней над ней. Мавзолей Багратидов в том же монастыре Оромос — первая известная постройка такого типа с купольной часовней и вытянутыми кверху пропорциями. В Татевском монастыре стройная купольная постройка совместила обе функции — в ее первом ярусе расположен и сводчатый проход, и погребальное сооружение.

С начала XIII в. появляются первые двухъярусные колокольни, увенчанные не куполом, а прозрачной ротондой на колоннах, установленной над фонарем-окулосом перекрытия верхнего яруса, — ротондой, на удивление напоминающей завершения построек на упомянутых миниатюрах. Более того, именно такая надстройка известна нам по

изображениям Гроба Господня, и, вероятно, она появилась над ним во второй половине XII в., о чем свидетельствует гравюра Брайнденбаха. В статье А. М. Лидова в настоящем сборнике выявлена связь между фонарями в памятниках европейской архитектуры с образом Кувуклия, объясняемая литургическим аспектом чуда святого Огня. В отмеченном исследовании приведены и необычные здания западноевропейской традиции — так называемые «фонари мертвых», устанавливаемые на кладбищах. В связи с этим, а также с очевидным подобием ротонд на колоннах над рядом армянских сооружений разного типа ротонде над Гробом Господним, нельзя не поставить вопрос о генетической связи между этими сооружениями, источниками которых, как представляется, служил иерусалимский образец. И тут надо особо отметить связь всех подобных построек с погребальной символикой.

Хронологически первую их группу составляют колокольни. Сананская поставлена рядом с обширным сооружением — гавитом, своего рода крытым монастырским кладбищем. Ахпатская звонница отстоит от основной группы сооружений ансамбля и, возможно, была основана на месте древнего кладбища: ныне вокруг нее видны несколько надгробных памятников.

Подобной ротондой в XIV в. стали венчать второй ярус церквей-усыпальниц: постройки в монастыре Нораванк, в Егварде, Капутане. Зданием, похожим на европейские «фонари мертвых», является церковь 1338 г. в Карби близ Аштарака — одноярусное высокое сооружение с алтарем и ротондой.

Наконец, ротондами венчались окулосы центральных сводов гавитов — армянских притворов. Эти многофункциональные постройки обязательно являлись погребальными залами. Превышающие площадь церкви, эти массивные притворы появились в XI в., первый — в том же монастыре Оромос близ Ани, но получили распространение лишь с конца XII в. Генезис их до конца не выяснен. Единственное подобие в христианской архитектуре можно обнаружить в структуре лити греческих монастырей, но, по мнению П. Милонаса, эти две группы похожих сооружений не имели непосредственной связи между собой<sup>30</sup>. Возможно, это и так, особенно учитывая перекрытие центральной ячейки 4-колонных лити купольным сводом.

Однако рассмотрение гавитов в контексте новоиерусалимской тематики позволяет выдвинуть предположение о связи двух этих групп сооружений и с образом реального Иерусалимского храма. Композиции Истринского Нового Иерусалима и храма над Гробом Господним после

---

<sup>30</sup> Mylonas P. M. Gavits arméniens et *Litae* byzantines. Observations nouvelles sur le complexe de Saint-Luc en Phocide // Cahiers archeologiques. 38. 1990, p. 99–122.

устройства крестоносцами купольного «трансепта» представляют собой ансамбли, в которых главный купольный храм предваряется массивной постройкой с более низким куполом. Именно такое соотношение объемов двух основных сооружений наиболее типично для основ монастырских комплексов Армении XII–XIV вв., а также часто встречается в греческих монастырях. Кажется, это может служить темой отдельного исследования.

В середине XVII в. высокая звонница с подобной ротондой была пристроена к западной экседре собора Эчмиадзин, после чего над его остальными экседрами появились еще три ротонды. В своих новых формах композиция собора явилась каноническим образцом Идеальной Небесной Церкви для произведений металлопластики и вышивки XVIII в. Созданные в Вагаршапате серебряные кадило и ладанница вряд ли однозначно передавали образ Эчмиадзина. Более вероятным представляется, что его формы соответствуют образу Нового Иерусалима, и восьмигранная (круглая) основа кадила словно намекает на это.

Образ Церкви демонстрирует макет собора Св. Эчмиадзина с лучезарным крестом 1743 г. (город Ван. Серебро, цветные камни. Чеканка, скань, инкрустация, золочение, тиснение. 142×33×36 см. Музей Собора, металл № 819)<sup>31</sup>. Медальон над куполом представляет лучезарный крест с чеканными изображениями Христа и двенадцати апостолов.

Два лучезарных медальона украшают обе стороны сосуда для мира, сделанного в 1815 г. в Вавилоне. На одной стороне в яйцевидную форму медальона вписан лучезарный круг с образом храма, на другой стороне — сцена крещения царя Трдата Св. Григорием Просветителем. Облик церкви передает структуру Эчмиадзинского собора столь же явно, сколь отчетливо можно разглядеть в ней и черты Ротонды Анастасис. Боковые экседры в своей нижней части вписаны в округлое единое ступенчатое основание храма. Его центральная глава расширена до предела — до внешних стен наоса и вместе с ним предстает в образе мощного башнеобразного сооружения с приземистым световым барабаном и островерхим шатром. Ярусы этого центрального объема делятся только выпуклыми поясами. Предположительная внутренняя структура такого сооружения округла и не расчленена столбами. Очевидно, посредством форм Ротонды Анастасис это изображение призвано объединить образ Эчмиадзина с Новым Иерусалимом. Налицо универсальный характер образа Небесного храма, его взаимосвязь с главной святыней Святой Земли и историей Армянской Церкви, исходный момент отсчета которой изображен на обороте этого диска — в сцене крещения царя.

<sup>31</sup> Из описаний каталога выставки в Москве: № 2. Фото на с. 33 и 68. Описание на с. 127.

Похожий храм, с тем же комплексом характерных черт, изображен на завесе 1741 г. (Вагаршапат) и ризе того же века (Китай?). В последнем примере сама церковь расположена в центре лучезарного креста, а в ее основании изображена маленькая часовня, восходящая из Ноева ковчега.

Представленный материал демонстрирует устойчивость армянской традиции создания образов Нового Иерусалима, традиции развитой и самостоятельной, хотя и находящейся в русле восточнохристианских представлений. Основная ее особенность — разнообразное варьирование образами: евангельскими, воображаемыми и реальными. Эволюция форм Св. Гроба и комплекса храма над ним также нашла свое отражение в армянском зодчестве.

Armen Kazaryan

*Research Institute of Theory of Architecture and Town-planning,  
State Institute for Arts Study*

“NEW JERUSALEM” IN THE CONCEPTS OF SPACE  
AND ARCHITECTURAL FORMS  
OF MEDIEVAL ARMENIA

The history of embodiments of New Jerusalem in the Armenian architecture, rich with samples, have not been studied by researches yet. This tradition is obviously obliged with its beginning to the Catholicos Komitas Akhtsetsi (613–628), famous builder of churches and hymn writer. In his two constructions — the church of St. Hripsime at Vagharshapat (618) and the cathedral of Ejmiacin reconstructed about 620 — an image of New Jerusalem let down from the heavens (Апос 21: 10) was performed in the shapes of cupola heads.

In the cathedral of Ejmiacin Komitas has erected a new cupola on the 12-sided drum basement the most part of which has been saved and become a foundation for a reconstruction recently offered by me. The drum basement was decorated with an arched order with twisted columns and relief portraits of 12 apostles in medallions. It was crowned with a broken cornice under the “umbrella-shaped” hipped roof of the cupola. The closest analogues are early Christian images of the cubicle of the Holy Sepulchre known to us on ampoules with Holy Earth. The cupola head of Ejmiacin is the oldest of all the saved reproductions of this Jerusalem sanctuary.

A Byzantium composition of Christ with apostles in the cupola crowned the space model of the Universe and appealed to the flock gathered in the cathedral. Transferred outside in Ejmiacin the same composition became addressed to the infinite space of the terrestrial world, of the real

cosmos. Decorative motives of the order reproduce the atmosphere of the Paradise. Relieves of the apostles as well as a figure of a mythical beast from Iranian cultural world — senmurv — enrich the general image of the Heaven Church.

There is a picture of evolution of Armenian drum basements with order and “umbrella-shaped” hipped roof from Ejmiacin to the outstanding churches of the school of Ani in the 11<sup>th</sup> cent. and to the monastic cathedrals of the 13<sup>th</sup> cent.

An image of the cubicle in any architectural context, namely in the centre of a round space, was reproduced in the church of Zvartnots built by the Catholicos Nerses III Constructor (641–661). In the composition of this Armenian Passion church they reflected a complex of features of the Anastasis Rotunda: a round perimeter of the space, a ring passage around the central nucleus, a presence of the central memorial construction and others.

The theme of Heaven Jerusalem in different interpretations was further developed in the other types of Armenian edifices. According to S. Čurčić, the architecture of the Aedicula over the Sepulchre was the source of compositions of Armenian bell-towers of the 13<sup>th</sup> cent. (Haghpat, Sanahin), which is clear in their comparison with images of a stepped building on the miniature “Entrance to Jerusalem” in the Haghpat Gospel (1211). Similarity of these bell-towers with two-stepped churches which served as burial-vaults (14<sup>th</sup> cent.) gives us a chance to shed a new light on the problem of the genesis of the late ones. And the image of two-stepped church appeared in the Armenian architecture even earlier, in the church over the gates of the 11<sup>th</sup> cent., in the monastery of Tatev. It combined functions of church over the gates and mausoleum — in its first level there is a passage and a burial-vault.

Noteworthy, that since the beginning of the 13<sup>th</sup> cent., i.e. just after the appearance of rotunda on columns over the Jerusalem Aedicula, the first Armenian bell towers with rotunda on columns have been built. All the edifices with such rotunda — churches with burial-vaults, bell towers and gavits — were connected with the funeral symbolic. There is an obvious functional analogy with “lanterns of dead men” in the European architecture the forms of which A. M. Lidov associates with the liturgical aspect of the wonder of the Holy Fire. A link between these groups of edifices could be the same Jerusalem model.

Another analogy can be found between the compositional foundation of Armenian monasteries including High cupola church and large gavit — and shapes of the complex over the Holy Sepulchre in that form which was given to it by crusaders who built a cupola transept before the rotunda. A similar correlation of two big volumes can be observed also in Greek monasteries.

In the middle of the 13<sup>th</sup> cent., a high bell tower with a rotunda was added to the western exedra of the cathedral of Ejmiacin; then, three more rotundas appeared over its other exedras. In its new forms a composition of



the cathedral was a canonic sample of the Ideal Heaven Church and it was reproduced in pieces of metal and in embroidery of the 18<sup>th</sup> cent. In the most part of them there is a combination of images of Ejmiacin with the Rotunda of the Resurrection which was oriented to approaching toward the image of New Jerusalem.

These material shows the stability and diversity of the Armenian tradition of creation images of New Jerusalem.



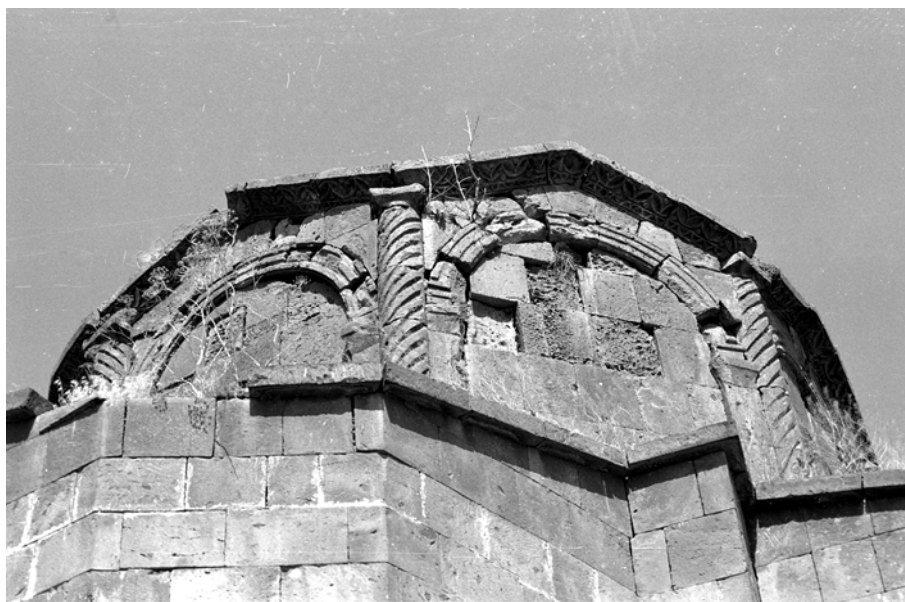
1. Храм Рипсима (618). Вид купольной главы с юго-запада



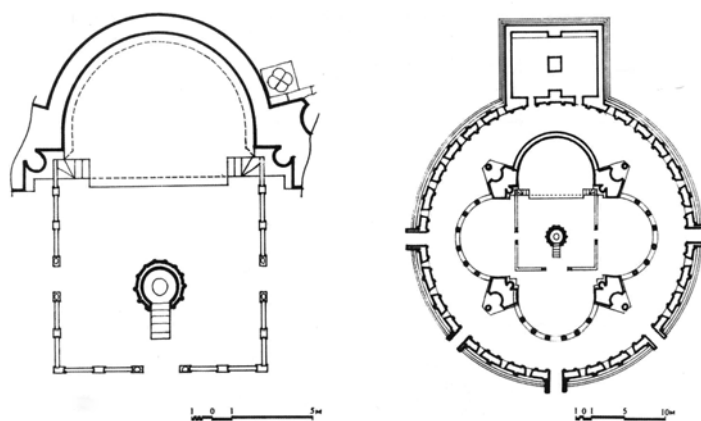
2. Собор Эчмиадзин. Барабан (около 620 г.; XVII в.)



3. Собор Эчмиадзин: *a* — нынешний вид и реконструкция купольной главы VII в.; *b* — грань барабана VII в.



4. Барабан церкви VII в. в Зарндже



*a*



*b*

5. Храм Звартноц (641–661): *a* — реконструкция алтарной части и план здания; *b* — аркатура кольцевой стены



6. Колокольня монастыря Ахпат (1245 г.)



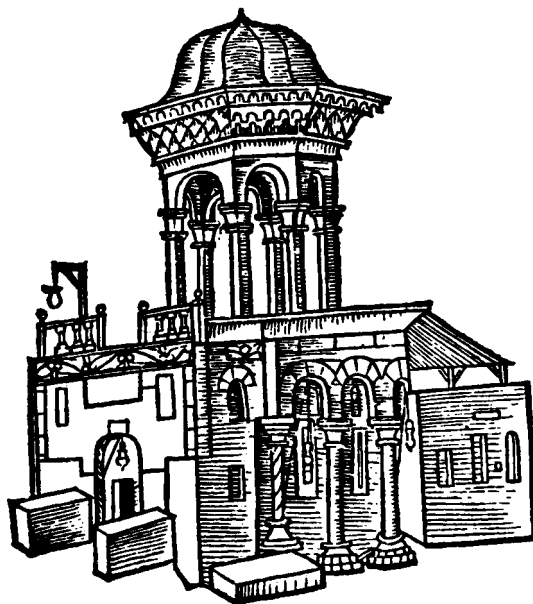
7. Церковь в Карби (1338 г.)



8. Церковь Аствацацин монастыря Нораванк (1339 г.), вид с северо-запада



9. Монастырь Сагмосаванк (XIII в.), вид с северо-запада



10. Образ Св. Гроба на гравюре Брайденбаха



11. Миниатюра Вход в Иерусалим Евангелия Католикоса (вторая половина XI в.; Матенадаран, № 10780, X)



12. Серебряное кадило (Вагаршапат, XVIII в.; музей-сокровищница Эчмиадзина, металл № 4)



13. Серебряный сосуд для мира (Вавилон, 1815 г.; музей-сокровищница Эчмиадзина, металл № 311)



14. Завеса, бархат, шелковое лицевое шитье (Вагаршапат, 1741 г.; Золотая кладовая Эчмиадзина)