

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES
OF THE REPUBLIC OF ARMENIA

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
YEREVAN STATE UNIVERSITY

ՀԵՐԱՅԻ ՏՈՒՐՅԱԼ ԱՐԴԻ ՎԻՃԱԿԸ
ԵՎ ՉԱՐԳԼՕՄԱԿ ՀԵՌԱԿԱՐՄԵՐԸ
ARMENIAN STUDIES TODAY
AND DEVELOPMENT
PERSPECTIVES

Միջազգային համաժողով
Երևան, 15-20 սեպտեմբերի, 2003 թ.
International Congress
Yerevan, September 15-20, 2003



Ձեկուցումների ժողովածու
Collection of papers



ОТРАЖЕНИЕ ФОРМЫ ГОСУДАРСТВЕННОГО УСТРОЙСТВА УРАРТУ В ИСКУССТВЕ И ЭПИГРАФИКЕ

Ф. И. Тер-Мартirosов
Армения

Изобразительное искусство Урарту хорошо известно¹. Но, несмотря на значительное число найденного материала, оно рассматривается в исследованиях по истории Урарту как вспомогательная дисциплина. Изучение урартского языка, начатое еще в 19-м веке и развитое впоследствии, продолжается и в наше время². При изучении урартской письменности основной упор делался на чтение текста, уточнение словаря языка и определение словосочетаний. Цель работы - рассмотрение вопроса композиций сцен в урартском изобразительном искусстве и выявление причины стабильности изобразительной манеры, связанных с вопросом государственного устройства.

Основными источниками по изобразительному искусству Урарту являются памятники прикладного искусства. Более редки стелы с монументальными рельефами. Представления о монументальной скульптуре мы имеем по рисункам ассирийских ортостатов со сценами разгрома храма в Мусасире. Среди материалов по искусству Урарту преобладают предметы прикладного искусства, рельефные изображения на щитах, шлемах, на бронзовых поясах, медальонах. Шедеврами древневосточной культуры являются урартские настенные росписи³. Наибольшее число росписей было обнаружено при раскопках урартского города-крепости Эребуни, основанного в 782 г. до н.э. При их публикации отмечено, что в композициях фресок есть две группы: культовая и светская⁴. Новые археологические исследования, возобновленные с 1998 г., выявили, что практически все находящиеся сегодня над поверхностью строения представляют собой более поздние перестройки, в которых частично использованы урартские конструкции или их архитектурные детали. Урартские культурные слои и фундаменты построек этого времени залегают более глубоко и их исследование только начинается⁵. Пересмотру датировок подлежит и часть найденных на Эребуни фресок. Так называемые светские композиции фресок Эребуни в настоящее время датируются нами ахеменидским временем⁶ и поэтому не рассматриваются в докладе.

При исследовании искусства Урарту отмечалось, что для изображений на поясах характерны сцены военных походов и охоты, а для фресковой тематики - шествия богов, священных животных и древа жизни⁷. Характеризуя урартское искусство, отмечалось, что оно "...в основном декоративное, в нем значительное место занимает орнамент, часто использующий растительные мотивы. Фигуры животных и людей... подчинены декоративности и размещаются в поло-

сах, создавая ряды одинаковых или чередующихся изображений, обращенных в

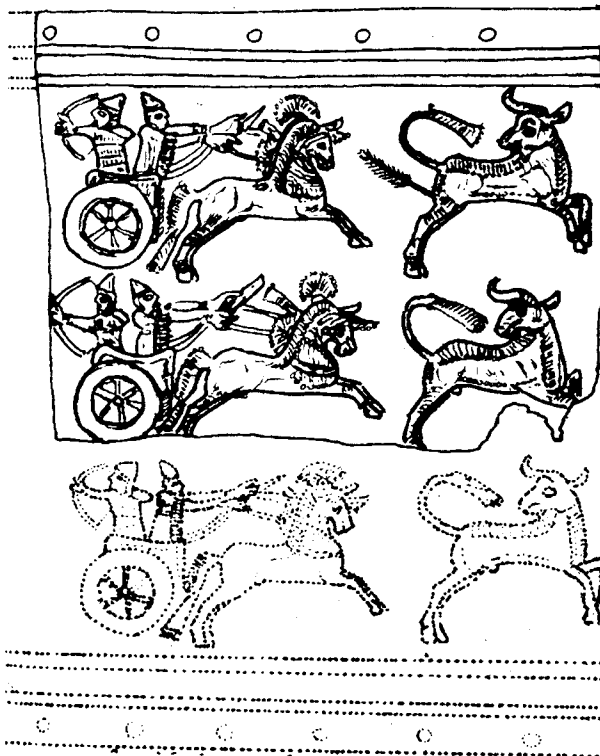


1. Фреска: шествия богов из Эребуни.

различные стороны элементов"⁸. Для всех сцен характерны строгие композиция и манера исполнения и присущая статичность поз, "состояние покоя"⁹. При рассмотрении фресок большая роль уделялась сопоставлению манеры письма и композиций росписей Эребуни с ассирийскими росписями. Для изображений Урарту и Ассирии справедливо замечание об общности стилистики и колористического подхода, в графической обрисовке фигуры и покрытии ее локальным цветом. Однако весьма спорен тезис о единстве тематики композиций сцен ассирийского и урартского изобразительного искусства. Так, предполагалось, что в урартских дворцах были изображены сцены охоты, аналогичные сценам царской охоты в ассирийских дворцах.¹⁰ Рассматривая культуры Древнего Мира, можно отметить закономерности в связи форм государственности с изобразительной манерой. Эта связь с различными вариациями для разных регионов прослеживается на протяжении веков. Наиболее ярко она вырисовывается для культур Древнего Мира. Здесь можно обозначить две генеральные линии развития искусства: когда цари изображены как военные герои или священные правители. Эти 2 линии можно кратко обозначить как теофорную и героико-монархическую. Проиллюстрируем их на примере. Отметим разницу в характере культур Ассирии и Урарту, связанную с системой государственного устройства этих стран. В ассирийской культуре основным архитектурным объектом был дворец, в котором проживал царь, выступавший олицетворенным героем. Поэтому задачей художников являлось создание идеализированного портрета царя, показ его героических деяний на войне и на охоте. Отсюда знаменитые рельефы с изображениями походов ассирийского войска на фоне ландшафтов стран, с сопроводительными надписями ассирийского царя: "я... завоевал, мое войско захватило..." и прекрасные сцены царской охоты рельефов дворца Ашшурбанипала, в которых на первом месте изображен царь в роли побеждающего героя.

Обращаясь к искусству Урарту, следует говорить, что урартская культура

построена на восприятии царя лишь как представителя богов, осуществлявшего их волю. Это ярко отражено как в искусстве, так и в манере урартской письменности. Обратим внимание на двойственность форм обращения в урартских надписях. Как известно, наиболее важные эпиграфические материалы урартского государства расположены на ванской скале, в широко известных надписях царей. В надписи "Мхери Дур", расположенной на самой высокой точке ванской скалы, содержатся данные по урартскому пантеону богов. В других надписях изложены хроники военных походов урартских царей. Надписи урартских царей найдены и в других частях Армянского нагорья. При этом отмечалось, что в ряде случаев надписи помещались в труднодоступном или в укромном месте, что объяснялось желанием спасти надписи от порчи. Сейчас, обобщая имеющиеся материалы, можно говорить, что все урартские эпиграфические материалы по месту размещения и по характеру формулы обращения делятся на две группы.



2. Бронзовый пояс: воины и львы.

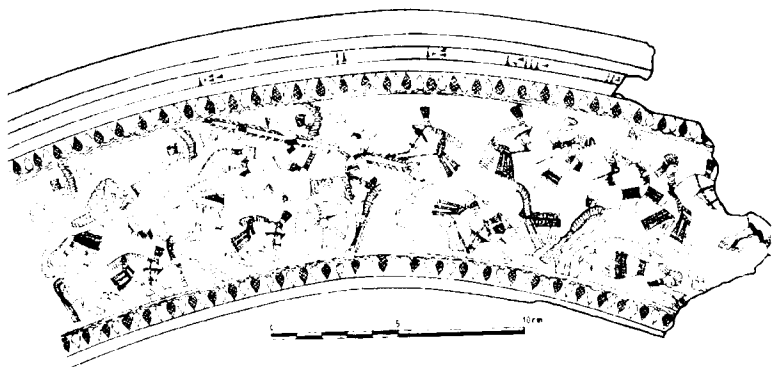
1) Надписи, в которых сообщается о завоевании стран. В них, во вступительной формуле, первые цари Урарту традиционно писали: "Бог Халди выступил в поход. Завоевал он страну..."¹¹. Здесь подчеркнуто, что царь выступал лишь как земное проявление божественной воли. В надписях идет диалог царя с богом, и они не предназначены для их чтения людьми. Об этом свидетельствует прежде расположение надписей на большой высоте, где они практически недоступны для чтения. Аналогично расположение цовинарской (адиаманской) надписи на скале,

нависавшей над озером лицом к водной поверхности, что исключало какую-либо возможность ее чтения людьми. Об этом же свидетельствует тот факт, что надписи царя Сардури 2 в культовой нише помещены не только на лицевой, но и на задней и боковых сторонах стелы, а также на скале, закрытой плоскостью стелы, что также исключало возможность их чтения людьми. В том случае, когда не было возможности расположить надпись в недоступном месте, их помещали в укромных местах, как в Спандаряне, Мармашене, Цоваке. Продолжение этой традиции в ахеменидской культуре отражено в надписи царя Дария в Бехестуне.

Надписи второго типа касаются строительной

деятельности урартских царей в сооружении городов, храмов, складов, каналов и т.д. Они обращены к людям. Но и в них постоянны трафаретные упоминания урартских царей о том, что сооружения городов, храмов и хозяйственных построек свершаются по велению богов: "Величием бога Халди Сардури, сын Аргишти, это зернохранилище устроил..."¹².

Для нашей темы важно, что в обоих случаях царь Урарту-Биайнили выступал как исполнитель божественной воли. Вероятно, что царь выступал как медиатор, персонаж, через которого божественные решения доносились людям и свершались ими под главенством царя. Несомненно, это свидетельствует о том, что царь в государстве также являлся верховным жрецом, а урартское государство имело теофорную форму правления. Следует вспомнить, что первые урартские цари именовали себя "пастырями" - термином, характерным для теократической власти и перешедшим с древности в христианство. Поэтому в урартских городах-крепостях только храмы сооружены как отдельные свободно стоящие строения, а все открытые на сегодняшний день дворцы представляют помещения, неразрывно связанные с другими архитектурными строениями в крепости.



3. Бронзовый щит из Анзафа.

Как показывает изучение культуры Древнего Мира, в искусстве государств с доминирующей теофорной культурой, как правило, отсутствуют изобразительные сцены с портретами и героическими деяниями царей. Как один из примеров можно привести культовый характер шумерского искусства до аккадского завоевания. В нем, даже в скульптурах правителей, обращенных к богам, существовали лишь обобщенные изображения людей. И лишь расположение надписи с именем на плече позволяет увидеть разницу в изображаемых персонажах. По этой же причине, в урартском изобразительном искусстве также нет изображения царя и, тем более, показа совершения им какого-либо действия. В ассирийских источниках есть упоминание о захвате в Мусасире медной статуи царя¹³. На рисунке ассирийского рельефа, изображающего разграбление храма в Мусасире, есть изображения мужских статуй перед дверями храмов, возможно статуй царей? Следует отметить, что такие статуи, поставленные в храмах, являлись выражением позы предстояния правителя перед богом, характерной для теофорной культуры. Статуи Мусасира¹⁴ это обобщенное изображение человеческой фигуры, для которой характерна большая обобщенность форм¹⁵. Как отмечалось, "в основе ... изображений лежит... выработанная, обязательная для выполнения схема. Небольшую фигурку... можно значительно увеличивать без искажения художественного восприятия. Разработка одной и

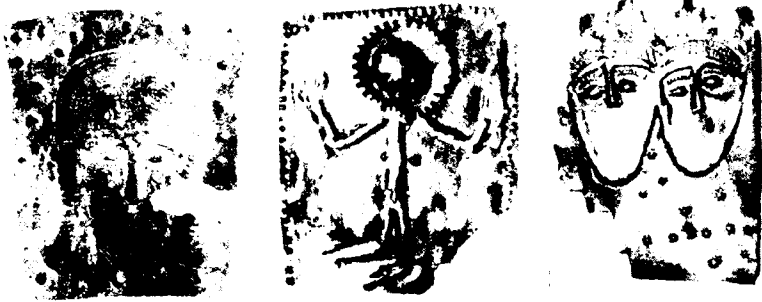
той же схемы приводила к художественной лаконичности и монументальности..."¹⁶. Поэтому, скорее всего, лишь наличие на статуе посвяжительной клинописной надписи позволило ассирийскому царю определить, что это изображение урартского царя, жившего двумя поколениями раньше.

Разумеется, развитие культур, контакты между ними и взаимовлияния приводили к изменению в характере правления и в искусстве. Так, например, уже с времени Аргишти древняя форма меняется и царь указывает, что именно он завоевал страну. Это, несомненно, отражает развитие формы царской власти с этого времени¹⁷. Но форма правления в государстве оставалась доминантой для определения формы искусства государств Древнего Востока. Об этом ярко свидетельствует изобразительное искусство нововавилонского царства, в котором так же отсутствовало изображение царей и преобладало изображение богов и божественных сил в виде фантастических грифонов, крылатых быков и т.д.



4. Черепок с граффити из Эрбуну.

Рассмотрение совокупности данных по изобразительному искусству Урарту показывает, что оно отражало культовый характер культуры и поэтому стабильно сохраняло присущие ему черты. Рисунок в нем графический с прорисовкой мышц и отдельных частей тела. Все фигуры показаны в профиль. Глаз показан в фас, но зрачок изображен правильно - в углу у носа. Выделение мышц имеет целью не создание объема фигуры, а придание ей декоративности. Эта живописность усиливается покрытием каждой выделенной части локальным цветом. При раскраске контрастно противопоставлены различные цвета. Особенно хорошо это видно при изображении священного дерева, одежды жрецов. Такой подход усиливает момент стилизации изображений и, придавая фантастичность растительным изображениям, обуславливает естественность размещения между ними фантастических фигур крылатых богов, сфинксов, животных. Изображения размещены по полосам, при обязательном обрамлении их декоративными поясками. Рамка орнамента окружала большое поле, где в центре на гладком фоне размещались одна или несколько фигур. Это прежде всего манера оформления изображения в три полосы, из которых одна - центральная, с изображениями в один или несколько



5. Вотивные пластины из Гиюмли (1,2).

рядов, а две окаймляющие - с орнаментом. При этом орнамент является системой постижения и оформления мира, приведения его в упорядоченное, привычное для общества состояние, необходимое для создания постоянства мира. В урартских сценах изображалось лишь вечное, но не временное. Поэтому в урартском искусстве нет изображения действия реального, конкретно временного. Нет композиции рассказа событий. Все так называемые изображения воинского похода или охоты на самом деле демонстрируют отдельные фигуры, поставленные в одну позу, например, позу готовности к битве. Когда мы видим фигуры «шестивий» воинов, или фигуры всадников, или изображения колесниц, то это не показ войска, выступившего против врага, не рассказ о каком-либо конкретном событии, а магическое изображение сил, противостоящих злу. Вперемежку с человеческими фигурами изображены и фигуры богов в виде животных или фантастических существ¹⁸. Это поход бога против врагов. В божественном войске наряду с божествами выступают и люди. При этом человек выступает не героической личностью, а лишь орудием божьим. Отсюда и отсутствие ландшафта в урартских изобразительных сценах. События происходят на небесах, где нет ландшафта. В изображениях «шестивий» воинов, всадников или колесничих, стреляющих из лука, часто за всадником с луком или за колесницей со стрелком изображен оскаленный лев или другой воин. Это и создает впечатления охоты или войны. Но столь же часто изображения размещены в обратном порядке, когда человек стреляет в пространство, а не в зверя. Здесь также использован множественный повтор изображаемого, когда «... композиция заменяется ... тематической связанностью элементов».¹⁹ Следует также помнить, что урартские пояса продолжают традицию закавказских бронзовых поясов, на которых гравировались изображения богов в зооморфной форме. Множественность повтора изображения центрального пояса как в линейном порядке, так и в нескольких рядах, которые повторяли в молитве, лишь усиливала магическое действие изображаемого. Частое использование трехрядного и четырехрядного изображения фигурок в центральном поясе на предметах прикладного искусства свидетельствует о культовой значимости этих чисел в урартской культуре. Но при всех повторах каждая изображаемая фигура равнозначна остальным. Поэтому в урартском искусстве никогда не встречаются сцены, где изображение **божественного существа** было бы перекрыто изображением другого существа, даже частично. О том, что это обусловлено не уровнем развития изобразительного искусства, а идеологическим фактором, свидетельствуют изображения на щите из Анзафа, датированном временем

царя Ишпуини. Здесь манера наложения фигур была употреблена при изображении врагов и их лошадей в колеснице, но все фигуры богов изображались однопланово. Прототипом манеры расположения фигур в урартских росписях и рельефах были рельефы хеттских и хурритских ортостатов, где изображения отдельных божеств показаны последовательно, но без соединения их в композиционно единой сцене.

Объединение почти всей территории Армянского нагорья позволило урартским царям создать огромные городские комплексы, храмы, дворцы, украшенные скульптурой, рельефами, инкрустациями, фресками. В то же время, теофорная форма государственной культуры тормозила развитие искусства. Интересно изображение быка на черепке урартского сосуда, найденного в Эребуни в 2003 году. Здесь художник предельно лаконично сумел показать быка с разворотом головы в фас. Это граффити изобразительного характера показывает, что урартские художники умели изображать разнопланово животных. Однако рельефы бронзовых поясов стабильно сохраняют тематику изобразительных сцен и манеру изображения фигур скованно застыло, в профиль. Практически человек как личность изображался лишь на вотивных пластинах. Поэтому в них можно видеть развитие манеры изображения в большей плавности и детализации черт лица изображаемого человека²⁰.

Культовый характер официальной культуры государства препятствовал дальнейшему социально-политическому развитию общества. Стремление создать официальную государственную культуру, стоящую над зависимыми массами, привело к четкой дифференциации культур населения страны. В результате, в недрах урартского государства, представлявшего надплеменную империю, развивался процесс образования армянского народа. Проводимая урартскими царями политика переселения покоренных племен привела к разрушению родоплеменной общины и созданию общин территориального типа, снятию этнокультурных различий и образованию общей протоармянской культуры, обращенной к доурартским традициям и противостоявшей по своим идеалам официальной культуре. С падением государства Урарту исчезают те элементы культуры, которые являлись основными показателями древневосточного государственного уклада и прежде всего урартская письменность и урартская изобразительная манера²¹. Обращение к доурартской традиционной культуре обусловило в искусстве Армении возвращение к более архаичным формам передачи изображения. В изобразительном искусстве Армении восстанавливаются приемы фронтальной передачи человеческого образа и профильной передачи зверей, уходящие корнями в искусство племен нагорья доурартского периода.²² Поэтому культовые бронзовые пластины конца VII — начала VI вв. до н.э. из Гиюмли (Хайоц-Дзор) с фронтальными изображениями богов²³ можно рассматривать как первые изображения армянских богов²⁴.

Литература

- 1 В настоящее время имеется большое число публикаций предметов урартского искусства, но обобщающими исследованиями по искусству остаются работы: *Е. Акургаи*. *Urartische Kunst*. Anatolia, 1959; *Б.Б. Пиотровский*, Искусство Урарту. Л., 1962.
- 2 *Г.А. Меликишвили*, Урартские клинообразные надписи (УКН), Москва, 1960, с. 310; *Mirjo Salvini*. *Geschichte und Kultur der Urartaer*. Darmstadt, 1995; *Н.В. Арутюнян*, Корпус урартских клинообразных надписей. Ер., 2001.

- 3 **Б.Б.Пиотровский**. Искусство Урарту. с. 115-116; *Tahsin Ozguc*, Altin-tepe: Turk Tarih Kurumi Yayinlarindan v serl.N 24, Ankara, 1966; **К.Л.Оганесян**, Росписи Эребуни, Ереван, 1973, с. 53, таб.49,53,54; **К.Л.Оганесян**, Арин-Берд 1, Ереван, 1962; он же, Крепость Эребуни, Ереван, 1980.
- 4 **К.Л.Оганесян**, Арин-Берд 1, 1962; **Н.С.Трухтанова, С.И.Ходжаш, К.Л.Оганесян**, Росписи Эребуни, Сообщения Государственного музея изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, вып.4, Москва, 1968, с. 164-175; **К.Л.Оганесян**, Росписи Эребуни, Ер., 1973.; **С.И.Ходжаш, Н.С.Трухтанова, К.Л.Оганесян**. Эребуни, М., 1979, с. 54-71, рис. 38-39,40-74. **Б.Б.Пиотровский**, Искусство Урарту, с. 113-115; **Б.Б.Пиотровский**, Памятники урартского искусства, Очерки по истории армянского изобразительного искусства, Ереван, 1979, с. 15 -17.
- 5 **Ф.И.Тер-Мартirosов**, Новые археологические данные по памятникам Армении ахеменидского периода, в сб. Археология, этнология и фольклористика Кавказа. Материалы международной конференции. Ереван, 2003, с. 122-125.
- 6 **F.Ter-Martirosov**, Erebuli Frescoes., in print.
- 7 **К.Л.Оганесян**, Росписи Эребуни, с. 38.
- 8 **Б.Б.Пиотровский**, указ.соч., с. 118.
- 9 Там же.
- 10 **К.Л.Оганесян**, Арин-Берд 1, **Н.С.Трухтанова, С.И.Ходжаш, К.Л.Оганесян**, Росписи Эребуни, с. 164-175; **К.Л.Оганесян**, Росписи Эребуни; **С.И.Ходжаш, Н.С.Трухтанова, К.Л.Оганесян**, Эребуни, с. 54-71, рис.38-39,40-74.
- 11 УКН, 20.
- 12 **Г.А.Меликишвили**, Урартские клинообразные надписи, Москва, 1960, с. 310.
- 13 **Б.Б.Пиотровский**, указ.соч., с. 37.
- 14 Там же, рис.8.
- 15 Там же, с. 94-95, 118.
- 16 Там же, с.119.
- 17 **Ф.И.Тер-Мартirosов**, Образование царства Армения в контексте исторических данных и исторической памяти. Е, 1995, с. 25.
- 18 **Ս.Իրախյան**, Երեբունի Բերդ-քաղաքի պատմություն, էջ 55:
- 19 **Б.Б.Пиотровский**, указ.соч., с. 118.
- 20 **Berghe Louis Vanden, Loon de Meyer**. Urartu een vergeten cultuur uit het bergland Armeniz. Gent ,1982, tab. 101.
- 21 Более подробно об этом см.: **Ф.И.Тер-Мартirosов**, Образование царства Армения в контексте исторических данных и исторической памяти.
- 22 **F.Ter-Martirosian**, Fgьhe Zeugnisse armenischer Kunst, Armenien, Wiederentdeckung einer alten Kulturlandschaft, Bochum, 1995, s. 55, 69, abb. 23.
- 23 **Berghe Louis Vanden, Loon de Meyer**. Urartu een vergeten cultuur uit het bergland Armeniz. tab. 125-127.
- 24 **F.Ter-Martirosian**. Fgьhe Zeugnisse armenischer Kunst, Armenien, Wiederentdeckung einer alten Kulturlandschaft, s. 55.