

ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА



Т.А. ИЗМАЙЛОВА

АРМЯНСКАЯ МИНИАТЮРА XI ВЕКА



Темой этого оригинального исследования явился уникальный научный материал: коллекция иллюстрированных рукописей XI века, исполненных армянскими мастерами и ныне бережно сохраняемых в Матенадаране — Научно-исследовательском институте древних рукописей им. Месропа Маштоца (Ереван). Изучение этого материала позволило автору создать целостную картину армянской книжной миниатюры XI века. Для объективизации этой картины рассмотрению подвергнуты также наиболее известные армянские рукописные памятники XI века, хранящиеся в библиотеках Иерусалима и Венеции. Большое внимание в книге уделяется вопросам типологических и стилистических связей различных школ Европы и Востока.

АРМЯНСКАЯ
МИНИАТЮРА
XI ВЕКА

ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА

Т. А. ИЗМАЙЛОВА

АРМЯНСКАЯ
МИНИАТЮРА
XI ВЕКА

Т. А. ИЗМАЙЛОВА

АРМЯНСКАЯ МИНИАТЮРА XI ВЕКА

Βιβλιοθήκη
«Χριστιανική τέχνη»
 № 1281



МОСКВА
«ИСКУССТВО» 1979

ББК 85.144

И 37

И 80102-116
025(01)-79 180-78 4903020000

© Издательство «Искусство», 1979 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора 7

I	АРМЯНСКАЯ МИНИАТЮРА ДО XI ВЕКА	9
II	АРМЯНСКАЯ МИНИАТЮРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XI ВЕКА	21
III	АРМЯНСКАЯ МИНИАТЮРА СЕРЕДИНЫ XI ВЕКА. ШКОЛА МАЛОЙ АРМЕНИИ	63
IV	АРМЯНСКАЯ МИНИАТЮРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XI ВЕКА. АНИЙСКАЯ ШКОЛА	103
V	«ВИЗАНТИНИЗИРУЮЩИЕ» АРМЯНСКИЕ РУКОПИСИ И ПРИМЫКАЮЩИЕ К НИМ ФРАГМЕНТЫ	182
VI	ДВЕ РУКОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XI ВЕКА, ИСПОЛНЕННЫЕ ЗА ПРЕДЕЛАМИ АРМЕНИИ	215

Заключение 224

Примечания 227

Список иллюстраций
235

*Памяти
Антонa и Оника Аджян
посвящается*

Предлагаемая читателю книга является первой обобщающей работой, посвященной изучению сохранившихся армянских иллюстрированных рукописей XI столетия.

Мало кому остаются теперь неизвестными замечательные памятники средневекового армянского зодчества, внесшего неоспоримый вклад в сокровищницу общечеловеческой культуры. Значительно меньше знаем мы армянскую живопись той же эпохи, отличающуюся высоким совершенством. Большая часть монументальных росписей погибла, но в иных формах армянская живопись осталась жить в веках благодаря неустанному труду талантливых, порой безвестных мастеров, украсивших миниатюрами огромное количество рукописей.

Самое большое собрание армянских манускриптов — около одиннадцати тысяч (из которых около четырех тысяч иллюстрировано) и четыре тысячи фрагментов (частью также иллюстрированных) — хранится в Матенадаране — Научно-исследовательском институте древних рукописей имени Месропа Маштоца в Ереване. Собрания армянских рукописей известны также в библиотеках Иерусалима, Венеции, Вены, Рима, Новой Джужфы, Ленинграда, Москвы, Тбилиси и в частных коллекциях Европы и Америки.

В книге привлечены все находящиеся в Матенадаране иллюстрированные рукописи XI века и относящиеся к тому же времени фрагменты. Автор имел возможность изучать их в подлиннике, за что приносит глубокую благодарность дирекции Матенадарана.

Для более полного представления об армянской миниатюре этого столетия в работу включен обзор иллюстрированных рукописей зарубежных собраний. Сведения о них взяты из литературы, далеко не всегда исчерпывающей, сами же рукописи остаются нам недоступными.

Случайность сохранившихся иллюстрированных кодексов не дает возможности выявить единую линию развития армянской миниатюрной живописи XI столетия, но позволяет осветить деятельность отдельных письменных центров, где процветало и живописное искусство. Однако то немногое, что дошло до нас, свидетельствует о высоком уровне армянской миниатюры XI века, представляющей наиболее само-

бытную и независимую линию развития этой области восточнохристианского искусства, что, впрочем, относится ко всей миниатюре Армении.

Автор книги далек от мысли, что ему удалось ответить на все вопросы, которые ставят еще мало изученные армянские миниатюры XI века. И все же мы полагаем, что собранные здесь памятники, сгруппированные в ряде случаев по школам, связь их с идеологией различных кругов общества, разнообразие, зачастую очень древние истоки, указывающие на длительность существования той или иной живописной традиции, и, наконец, подлинная эстетическая ценность миниатюр могут расширить наши представления об этой значительной области армянского искусства. Следует также подчеркнуть, что в результате работ таких крупных исследователей, как С. Дер Нерсисян, Л. А. Дурново, К. Вейцман, наиболее изученными оказались рукописи X века. Миниатюры предшествующего периода, хотя и известные в очень ограниченном количестве, также привлекали внимание ученых.

Книга, посвященная армянской миниатюре XI века, должна заполнить лапуну, мешающую воссоздать процесс развития этой области искусства Армении в целом, и послужить исходным материалом для более полного исследования ее памятников, созданных в последующие века.

Заметим также, что исследование рукописей XI века нельзя считать законченным и после появления в свет этой книги. Время от времени в музеи мира, в том числе и в Матенадаран, поступают ранее неизвестные кодексы, среди которых оказываются и относящиеся к XI столетию. Часть рукописей этого времени может находиться также в частных собраниях.

Год от года пополняется и литература, включающая сведения об армянских рукописях XI века, представленных и в нашей книге. Нельзя не упомянуть, например, изданный в 1977 году в Париже и великолепно иллюстрированный труд «L'art arménien», автором которого является крупный французский ученый Сирарпи Дер Нерсисян. Особого внимания в этой книге заслуживают цветные воспроизведения так называемого Карского Евангелия, хранящегося в собрании иерусалимского Армянского патриархата за № 2556. Впечатляют крайним своеобразием колорита и миниатюры Евангелия 1064 года (хранится там же, № 1924).

К XI веку С. Дер Нерсисян относит и Евангелие № 2555 (там же). В цвете автором воспроизведено «темниетто» и уникальный титульный лист Евангелия от Луки, на котором текст исполнен орнаментированными заглавными буквами. Эта рукопись не имеет точной даты, некоторые ученые относят ее к X веку, другие — к следующему за ним. Нами этот кодекс упоминается в главе, посвященной обзору армянской миниатюры до XI века.

С появлением подобных изданий мы получаем все более полное представление о рукописях зарубежных собраний, в том числе об иллюстрированных армянских кодексах XI столетия.

Армянская миниатюрная живопись просуществовала четырнадцать столетий, с V до XIX века.

Уже с V века, после изобретения Месропом Маштоцем армянского алфавита в 405 году, в стране начинается период расцвета литературы как переводной, так и оригинальной. Это не могло не отразиться вскоре же на искусстве книжной иллюстрации.

Далеко не все рукописи, особенно относящиеся к раннему периоду, дошли до нашего времени. На протяжении веков Армения нередко являлась ареной военных действий. Страна страдала от полчищ чужеземных захватчиков, подвергалась жестокому опустошению. Все это привело к уничтожению памятников древнеармянской письменности, среди которых было немало великолепно иллюстрированных кодексов. Однако народ, издавна питавший глубокую любовь и уважение к книге, с поразительным самоотвержением стремился к сохранению своих духовных ценностей. В трудные времена иноземных нашествий беженцы, спасаясь от врага, несли с собой как самое дорогое имущество или закапывали в землю тяжелые фолианты для того, чтобы, возвратившись, снова найти их. Книгу берегли, выкупали за большие деньги, стремились возвратить в храм, где она находилась раньше.

Об этом свидетельствуют памятные записи, широко распространенные в армянских манускриптах.

Часто в них упоминаются имена писцов, заказчиков, иногда художников, приводится дата написания рукописи. Нередко указывается область или монастырь, где она была исполнена; в некоторых случаях излагаются современные кодексу исторические события. Все эти сведения являются драгоценными источниками для изучения армянских манускриптов, в частности их иллюстраций, помогают устанавливать хронологию, способствуют правильной локализации.

Большая часть дошедших иллюстрированных рукописей имеет церковное назначение. Это объясняется тем, что искусство средневековья было тесно связано с религией, а также особо бережным отношением к священным манускриптам. Сохранность их в известной мере определила и долговечность пергамена, на котором они исполнены. Первоначально из-за его дороговизны миниатюры исполнялись на обеих сторонах листа, и лишь с середины XI века — на одной. Уже с X века начинает понемногу употребляться и бумага, предпочтение ей отдавалось в некоторых более поздних скрипториях (XIV в.). Однако в Армении пергамен не был полностью вытеснен ею и употреблялся, особенно для богослужебных книг, вплоть до XVIII века. В соответствии с восточной традицией до XII века листы пергамена, как правило, соединяли в кватернионы — тетради из четырех согнутых пополам листов (16 страниц), которые затем

брошировали. Разлиновка производилась чернилами, более ранняя, углубленная, наносилась острым инструментом. Для письма употреблялись чернила — черные или коричневые, — изготовленные из чернильного орешка. Писали каламом — тростниковой палочкой, заостренной на конце, — или своеобразной «вечной» ручкой, имевшей по середине утолщение для записи чернил.

В первоначальном наброске миниатюры мастер пользовался линейкой и циркулем; киноварью или охрой намечал основную композицию миниатюры, затем покрывал гуашью отдельные части ее тонким или толстым слоем, в зависимости от принадлежности к той или иной школе. Краски готовились из растений, минералов (желтая, красная, коричневая), цветной земли, окисей металла (синяя, зеленая) или импортировались, как, например, япис-лазурь. Из червца (вортан кармир) делался знаменитый пурпур, он же давал разнообразные оттенки красок. В качестве связующего материала употреблялся растительный клей (гуашь), в исключительных случаях яйцо (темпера). Золото в миниатюре XII века применялось листовое и только позднее — твоеное. Книги получали кожаный переплет, зачастую украшенный высокохудожественными драгоценными окладами из серебра и золота, а иногда из слоновой кости. Эти оклады в силу их чисто материальной ценности дошли до нас в крайне ограниченном количестве.

* * *

Первые страницы истории армянской миниатюры окутаны мраком, так как древнейшие иллюстрированные рукописи поглотены временем. Только счастливая случайность сможет еще открыть нам сокровища далекого прошлого. А между тем нельзя сомневаться, что миниатюра в армянских рукописях существовала уже по крайней мере со времени возникновения в Армении раннего феодального общества, идеологическим выражением которого явилось принятие в Армении в 303 году христианства. Вероятно, она имела свои корни и в предшествующем периоде. Такое предположение подтверждает пока единственная в Армении мозаика в Гарин (III в.); она дает представление об образах древней античности с присущим им на армянской почве своеобразием, от которых должен был отталкиваться художник раннего средневековья. Напомним, что переход к раннему феодализму в Армении не имел той резкой грани, которая на Западе была создана варварским нашествием. На Востоке, в частности в Армении, общество переходило к феодальной формации иными, несколько замедленными темпами. Процесс создания нового шел в постоянной борьбе со старыми нормами, которые зачастую оказывались крайне живучими. Сказанное относится в равной мере как к общественному строю, так и ко всем областям идеологии.

Новое мировоззрение нарождавшегося феодального общества нередко проявлялось в старых формах, лишь постепенно изменяя их. Культурное наследие не было полностью отброшено, оно представляло собой огромную сокровищницу, а нередко и авторитарный груз, от которого в условиях регламентированного мышления средневековья невозможно было полностью освободиться. Высокие достижения искусства поздней античности, его притягательный реализм заставляли и в пору злого средневековья нередко обращаться к его совершенным произведениям. В глазах людей того времени они продолжали оставаться непревзойденным образом отражения окружающей действительности, хотя и преломлялись через идеалистическое, отвлеченное мышление своей эпохи, крайне ограничивавшее непосредственное восприятие реального мира.

В наиболее ранний период формирования армянского феодального общества, хронологически граничащий с поздней античностью, связь с ее культурой и искусством была естественна и логична. Противопоставляя себя язычеству, новая, христианская религия широко пользовалась образами, созданными в предшествующий период, иногда просто переосмысливая их в соответствии со своим учением.

Следует подчеркнуть, что феодальное общество Армении на раннем этапе развития было прогрессивно для своего времени. Его возникновение было связано с глубокими социальными и идеологическими сдвигами, вызвавшими к жизни культурный подъем в стране. Вершина этого подъема отмечена именами Месропа Маштоца, создателя армянской письменности, и Мовсеса Хоренаци, отца армянской историографии, — блестящих и разносторонних ученых, знатоков не только своей, но и сирийской и эллинской культуры, воспитателей армянского юношества. Их научные достижения, так же как и сохранившиеся до наших дней замечательные памятники армянского зодчества V—VII веков, позволяют утверждать, что Армения этого времени являлась неотъемлемым звеном культурного мира, в состав которого входили страны Ближнего Востока и Средиземноморья. Она была их соучастницей в создании художественных ценностей того времени. Вызываемая этой связью культурная общность сочеталась с присущей армянскому народу самобытностью, обусловленной всем предшествующим периодом его исторического развития.

К сожалению, мы почти не знаем армянской миниатюрной живописи этого времени. Однако из письменных источников известно, что уже в V веке в Армении существовали крупные скриптории, где рукописи переписывались и иллюстрировались. Из одной памятной записи узнаем о вкладах, сделанных при католикосе Ованнесе (572/573) в монастырь Ванкуй для нужд варданетов (ученых

монахов), владеющих искусством письма и украшения священных книг. Число вардапетов достигало тридцати шести человек¹.

С полным основанием можно предполагать, что среди написанных в то время рукописей имелись и пурпуровые кодексы. Вртанес Кертот (автор конца VI — начала VII в.) в своем трактате, направленном против иконоборцев, пишет: «Когда мы видим Евангелия, расписанные золотом и серебром и, более того, имеющие оклад слоновой кости и пурпуровый пергамен, и когда мы поклоняемся святому Евангелию или целуем его, мы не поклоняемся слоновой кости и лаку, купленным и привезенным из варварских стран, но слову Спасителя, написанному на пергамене»².

В то время в армянских храмах существовали и монументальные росписи. Тот же автор, противопоставляя статуям богов языческих капищ росписи христианских храмов, перечисляет их религиозные сюжеты — деву с Христом на коленях, св. Григория и его мучения, св. Стефана, избиваемого камнями, святых дев Гаянэ и Рипсимэ, и далее: «Все, о чем рассказывает святое писание, исполнено росписью в церквях»³.

Этим опровергается представление о раннем феодальном искусстве Армении как иконоборческом, то есть не допускавшем изображений в росписях на стенах храмов. Трудami Л. А. Дурново выявлено и скопировано значительное количество памятников монументальной армянской живописи VI—VII веков. Памятники эти дали основание отнести к уникальным произведениям ранней миниатюрной живописи VI—VII веков иллюстрации, подписанные к концу знаменитого Эчмиадзинского Евангелия 989 года (Матенадаран, № 2374), великолепный оклад которого из слоновой кости является первоклассным образцом восточнохристианского искусства.

Написанные на пергамене четыре миниатюры во весь лист («Благовещение Захарии», «Благовещение Марии», «Поклонение волхвов», «Крещение»), некогда украшавшие роскошную рукопись (размер 28×30*), еще живо сохраняют восточную иллинистическую традицию⁴. Действие разворачивается на фоне сложной архитектуры. В «Поклонении волхвов» представлен интерьер базилики. В этой торжественной сцене богоматерь, олицетворяющая земную церковь, держит перед собой младенца Иисуса. Изображение Христа на щите имеет триумфальный характер, как священный образ господина, преподнесенный для поклонения всем верным ему⁵. Значительность происходящего подчеркнута прямо сидящей монументальной фигурой девы Марии, с одной стороны которой стоят ангел и волхв, с другой — два волхва, так же как и первый, одетые в пер-

сидские одежды. Монументальность композиционного построения сцены позволяет задать вопрос, не послужила ли для нее более или менее отдаленным образцом роспись или мозаика, украшавшая некогда апсиду храма⁶.

В миниатюре со сценой крещения уникальным является украшение рамки, заполненной изображением священных сосудов — потиров и дисков. В потирах стоят пеликаны, которые раздирают себе грудь, проливая кровь ради того, чтобы дать жизнь своим птенцам. Пеликан считается символом Христа, подчеркивающим жертвенность его миссии на земле⁷. Эта идея лежит и в основе евангельских текстов, почему по углам рамки изображены прекрасно исполненные головы евангелистов⁸. Идея жертвенности Христа, являющегося людям в образе Спасителя, определяет отбор сцен, представленных в Эчмиадзинском Евангелии. Такой цикл отвечает ранней традиции и сохранился только в армянских рукописях. Ясность идейного содержания подчеркнута в них стройностью и монументализмом построения сцен. Призматические фигуры фронтальны и несколько статичны. Особую выразительность придают им восточные типы ликов с широко открытыми глазами. Сочная, свободная манера исполнения, живописные приемы очень напоминают энкаустическую технику; густые, полновзвучные, преимущественно темные тона оживлены небольшим количеством ярких пятен. Такие приемы позволяют говорить о стилистическом сходстве концовых миниатюр Эчмиадзинского Евангелия и стенных росписей армянских храмов — Лмбатаванка (начало VII в.), Аруча (VII в.). На принадлежность всех этих памятников одному художественному течению указывает не только неутраченная живописность, но и стремление при помощи света и тени передать объем⁹. Однако в широко использованном архитектурном пейзаже проступают уже новые черты. Художник постепенно отходит от законов иллюзорной живописи, располагая довольно объемно трактованные колонны в обратной перспективе. В центричности уже статичной, строго уравновешенной композиции начинают проявлять себя новые нормы феодализирующегося искусства; младенец в соответствии с восточным осмыслением изображен в этой сцене двухлетним. Не порывая полностью с приемами, родственными подлинноантичной живописи, мастер подчиняет их иному содержанию, создает новый, более отвлеченный художественный образ.

Значение концовых миниатюр Эчмиадзинского Евангелия выходит за рамки собственно армянского искусства как по принятому в них циклу сюжетов, так и по качеству художественного исполнения. Эти уникальные миниатюры, несущие на себе отпечаток особого благородства, могут быть поставлены в один ряд с лучшими произведениями христианского искусства.

* Здесь и далее размеры манускриптов указаны в сантиметрах.

* * *

В VII веке Армения подверглась опустошительному арабскому завоеванию. Арабы подчинили себе страны Ближнего Востока — Иран, Среднюю Азию, Кавказ, богатые провинции Византии — Сирию, Палестину, Египет, захватили побережье Северной Африки и часть Испании. Их экспансия на запад была остановлена Карлом Мартеллом в битве при Пуатье (732).

Все завоеванные арабами страны, в их числе Армения, вошли в состав огромного государства, получившего название Арабский халифат.

Теперь уж не приходится сомневаться в том, что время арабского владычества оказалось роковым для безвозвратно погибших ранних армянских кодексов. Мало сохранилось их и от IX века, когда страна в ожесточенных схватках с арабами начинает постепенно отвоювывать самостоятельность.

Может быть, к этому времени следует отнести некоторые иллюстрации не дошедших до нас рукописей, позднее подбитые к случайным кодексам, а следовательно, не имеющие точной даты. В эту группу можно включить миниатюру со сцены рождения Христова и поклонения волхвов так называемого Красного Евангелия (Матенадаран, № 6202), написанного в 909 году. Миниатюра размером 33,5×25 отличается крайней архаичностью редкого иконографического типа. Богоматерь сидит на троне, как в сцене поклонения волхвов, соединенной здесь с рождением Христовым, — рядом с нею в яслях, над которыми парят ангелы, лежит младенец. Слева к святой деве идут волхвы, справа — пастухи; и те и другие несут дары. Фигуры, исполненные графично, коричневым контуром на фоне пергамента, лишены какого-либо объема. Бледным, почти прозрачным цветом — красным, светло-синим, коричневым — окрашены только одежды. Золото отсутствует. Известный монументализм композиции сочетается с предельной условностью и ярко выраженной орнаментализацией изображаемого. Фигура Богоматери превращена в растительный узор. Крайняя стилизация заставляет вспомнить ирландскую миниатюру. Очевидно, такая трактовка явилась результатом подчинения каких-то ранних образцов совершенно новому их восприятию. Доведенный до примитивизма художественный образ получает здесь символическое значение.

Эта единичная миниатюра служит для нас драгоценным свидетельством развития армянской книжной живописи какого-то определенного ее направления на том этапе, когда непрерывные народные восстания уже предвещали конец арабского владычества. Возможно, что к IX веку относится и единственная лицевая миниатюра рукописи Матенадарана № 7739 (размер 13×30), исполненная также вдоль листа. На ней представлена сцена «Благовещение у колодца»¹⁰. Этот сюжет, восхо-

дящий к апокрифическим сказаниям, отличается крайней условностью исполнения. Дева изображена стоящей у колодца, рядом с ней фронтальная фигура бородатого Гавриила; две крупные пальметки по сторонам ее могли осмысливаться как крылья (?). Надписи «Гавриил», «Мария», «Благовещение» над необычной для этого времени рамкой в виде цепи, несмотря на все отклонения от канона, не оставляют сомнения в содержании изображенной здесь сцены. Экспрессивность образов девы и архангела достигнута за счет трактовки ликом с широко открытыми глазами и жестов, подчеркивающих происходящую беседу. Несложная красочная гамма, контурный, довольно слабый рисунок, неокрашенный фон пергамента, отсутствие золота роднят эту миниатюру с предыдущей.

От IX века дошла до нас только одна точно датированная иллюстрированная рукопись (37×28). Это так называемое Лазаревское Евангелие (Матенадаран, № 6200)¹¹, написанное в 887 году в области Вананд (главный город — Карс) писцом Сахаком Ванандеци, как и все ранние армянские рукописи, крупным еркататиром. Каждая страница, являясь законченным художественным произведением, свидетельствует, что каллиграфическое искусство достигло уже большого совершенства. Тексту предшествуют хораны. Хоран — архитектурный термин, обозначающий церковный придел, применяется к художественно оформленным канонам согласия, которые были неотъемлемой частью не только армянских Четвероевангелий. Каноны согласия были созданы в начале IV века отцом церкви Евсевием Кесарийским. Это было вызвано потребностью придать четырем Евангелиям, принадлежащим разным авторам, некоторое единство и гармонию. Каждое Евангелие разделили на главы и стихи, которые затем перенумеровали. Нумерация повторяющихся в четырех текстах событий из жизни Христа была сведена в указатели, получившие название канонов. В армянских рукописях каноны помещались преимущественно на семи или восьми таблицах. Им предшествовали две или три страницы текста письма Евсевия к Кариану, как и таблицы с канонами, имевшие богатое художественное оформление, известное под названием хоранов. Наиболее ранние датированные образцы их в армянских рукописях представлены в Лазаревском Евангелии, где сохранились только декоративно украшенные листы с письмом Евсевия к Кариану на трех страницах и одна страница с канонами. Текст письма помещен между двумя широкими полосами, которые служат опорой полуциркулярной арке, объединяющей весь лист. Хорану первого канона придана большая архитектурность: двойные подковообразные арки покоятся на плоскостной трактованных колонках, капители и базы которых имеют вид пирамидально наложенных друг на друга плиток. Арки разделены на четыре или пять узких полос, каждая

определенного локального цвета — желтого, красного, темно-синего, зеленого, коричневого. Верхняя часть страниц оторвана, но в одном случае наверху видно большое темно-красное пятно — может быть, хвост павлина. Это позволяет предположить, что на арках были изображены стоящие друг против друга птицы.

Художник, прекрасно владевший линией и цветом, создал простые, но гармоничные по пропорциям, построению и колориту хораны, позволяющие говорить о давно сложившейся в Армении системе их декора. Известные параллели к ним дают обрамления канонов ранних сирийских рукописей VI века. Однако их легкие и невесомые композиции не повторяются в Лазаревском Евангелии. Здесь они становятся более материальными и конкретными, хотя архитектурные элементы, особенно арки, трактуются совершенно плоско, чему способствует и яркий колорит интенсивных чистых красок. В целом листы, предшествующие евангельскому тексту, производят праздничное впечатление, как бы предвещаая благую, радостную весть. Звучная тональность и свежесть красок не утрачены в них до наших дней. Следует подчеркнуть, что колористическое совершенство является органической особенностью армянской миниатюры на всем протяжении ее долгого существования.

В памятной записи этой рукописи назван правитель страны князь князей Аиот Багратуни, который в 887 году (год окончания рукописи) стал царем сложившегося в это время самостоятельного армянского государства. Упоминается и его сын Смбат (891—915), занявший царский престол после смерти отца.

Царство Багратидов было создано в процессе ожесточенной борьбы с арабами, в период ослабления и распада Арабского халифата. В ту пору феодальное общество Армении переживало новый этап развития. Укреплялось крупное феодальное землевладение, с отделением ремесла от сельского хозяйства вырастал феодальный город. Основной областью, входившей в состав царства Багратидов, был Ширак со столицей в Ани, отчего и само государство нередко называется Анийским. В IX—X веках Анийское царство было самым могущественным, по не единственным в Армении. Большое значение имело Васпураканское царство (южные области Армении), которое, однако, как и Сюникское царство (восточные области Армении), вынуждено было стать в вассальные отношения к царству Багратидов. Возрождение политической самостоятельности народа способствовало развитию национальной культуры, намечалась тенденция к продолжению ее развития, прерванного арабским завоеванием.

В миниатюрной живописи этого времени возрождаются ранние образцы, по-видимому связанные с не дошедшими до нас древними иллюстрированными рукописями Армении.

Замечательным и самым ранним памятником этого нового подъема является иллюстрированное Четвероевангелие (Венеция, Сан Ладзаро, № 1144), вложенное царицей Млке, племянницей Смбата I Багратуни и женой Гагика Арцруни (908—937), владетели Васпураканского царства, в Вагаршанк. Согласно новому исследованию памятных записей рукописи, она была исполнена не в 902 году, как считалось ранее, а в 851 году. В записи Гагика Арцруни речь идет только о сделанном для нее драгоценном окладе¹². Нет сомнения в том, что это великолепное Евангелие вышло из придворного скриптория и соответствовало вкусам царей и высшей феодальной знати того времени. Художественное совершенство иллюстраций позволяет отнести его к первоклассным произведениям искусства христианского Востока.

Для рукописи царицы Млке, как и для других армянских кодексов IX—XI веков, характерны большие размеры (33,5×28). В написанных на пергамене Евангелиях этого периода отсутствуют декоративно украшенные заглавные листы перед началом каждого евангельского текста, орнаментированные инициалы и украшения на полях, так называемые маргиналы.

В Евангелии Млке в настоящее время сохранилось шесть хоранов, изображения четырех евангелистов на отдельных листах и миниатюра со сценой «Вознесение» из праздничного цикла. В монументальных архитектурных хоранах пластичные мраморовидные колонны с позолоченными капителями несут широкие массивные арки, украшенные по верху разнообразными, живо трактованными цветами, гранатовыми яблоками, птицами. В заполнении тимпанов полуциркулярных арок двух хоранов представлен нильский пейзаж. Излюбленный в позднерелигиозных александрийских росписях и мозаиках, он распространился из Египта по всему культурному миру и, возможно, через Сирию проник в Армению. На одной из таких миниатюр по черной воде, оживленной серовато-зеленоватыми гребешками, плывут золотые лодки, в которых стоят облаченные огненно-красные фигуры. Лодки окружены крокодилами и водяными птицами, в значительной мере сохраняющими реалистическую трактовку. В тимпанах двух других хоранов на фоне голубой воды изображены обитатели морей — дельфины и рыбы, симметрично расположенные по сторонам осьминога. Такие «аквариумы» часто встречаются в позднеевангелийских мозаиках Африки¹³. Упомянуто, с которым удерживается художественная традиция поздней античности, характерно также и для принятых в рукописи типов евангелистов¹⁴. Каждый представлен на отдельном листе: двое — стоящими, двое — сидящими. Фонами служат висящие за фигурами пышные занавеси, напоминающие изображения в росписях Стабианских бань в Помпеях. Иногда эти драпировки сочетаются с непоня-

тими архитектурными фонами, трактованными совершенно схематично, но восходящими к тем же истокам. Естественные, величественные позы евангелистов, свободное расположение складок, глубоко экспрессивное выражение лиц также вызывают в памяти образы позднеантичной живописи. У сидящих евангелистов интересна трактовка мраморных подставок для попирта: в одном случае стилизованная фигура льва, в другом — орла. Быть может, в этом следует видеть изображение символов евангелистов, хотя подставки для стола в виде льва и орла хорошо известны и в античный период.

Четыре евангелиста из кодекса Млке являются важным документом для уточнения характера одной из первоначальных серий их, сложившейся, быть может, в Антиохии (III в.)¹⁵ и вскоре принятой в Армении. Эти миниатюры, так же как и хораны, заставляют полагать, что художник обращался непосредственно к ранним моделям.

Стремление возродить образцы собственного культурного наследия, на котором лежал еще отпечаток позднеантичного искусства, характерно для ряда стран и народов в период образования ранних феодальных царств. Такого рода «возрождения» отнюдь не следует отождествлять с итальянским Ренессансом XIII—XIV веков¹⁶; подобные же явления наблюдались, например, на Западе в период существования Каролингской империи (VIII—IX вв.) и в Византии X века, во время правления Македонской династии. Интерес к далекому прошлому своего народа, окутанному ореолом политического могущества, непревзойденного совершенства культуры и искусства, объясняется желанием приравняться к нему. Однако если в Византии взоры устремлялись к поздней античности в тех формах, как они сложились в западной Малой Азии, то в Армении они обращались к памятникам того же круга, но созданным в Египте, Сирии и, надо думать, в самой Армении. Античная традиция, сыгравшая большую роль в формировании раннехристианского искусства, в IX веке с особой чистотой проявилась в миниатюрной живописи Васпураканского царства.

Конечно, в столь поздний период она была уже в известной мере переработана на основе мышления эпохи, что сказалось на особенностях стиля иллюстраций Евангелия Млке. Характерным для него является усиление монументализма и статичности фигур. Черный графический контур, не имея еще самостоятельного значения, устранил живописность античных моделей. Трактовка складок становится более жесткой, даже угловатой. Глубокая многоцветная, несколько темная красочная гамма с добавлением золота сменяет мягкие сочетания тонов античной живописи. Нюансы цвета становятся более ограниченными, пастозно наложенные краски, их блестящая поверхность придают фигурам некоторую тяжеловесность.

В сцене «Вознесение» как в иконографии, так и в колорите сказывается сходство с миниатюрой того же содержания сирийского Евангелия Рабулы 586 года, где также два евангелиста представлены сидящими, два — стоящими¹⁷. Наряду с этим имеются и существенные отличия. Для миниатюры Евангелия Млке характерна подчеркнутая торжественность и пышность сцены, быть может, отражающей какой-то придворный церемониал. Архангелы-воины, облаченные в плащи, держат в руках копыя. Стоя по сторонам Христа, они как бы охраняют его¹⁸. Несколько укороченные пропорции фигур придают им известную тяжеловесность. Изменяются позы апостолов Петра и Павла, ангелы по сторонам богородицы отсутствуют. Стилистически миниатюра приобретает большую монументальность и помпезность, чему способствует и колорит. На светлом фоне главные персонажи — Христос в темной мандорле, стоящие по его сторонам архангелы, богородица — выделены темно-лиловым цветом одежд. Контрастные акценты вносят яркие пятна красного — подушка на троне Христа, гиматии ангелов, вкрапления того же цвета в одеждах апостолов. Одним из замечательных памятников армянской миниатюрной живописи являются иллюстрации уже упоминавшегося нами Эчмиадзинского Евангелия (Матенадаран, № 2374), исполненные одновременно с рукописью 989 года. Духовным центром Сюникского царства был Татевский монастырь. Уже в конце IX — начале X века число монашеской братии доходило здесь до восьмистот человек. Среди них были выдающиеся философы и «несравненные художники и писцы»¹⁹. Отмечая высокий расцвет монументальной живописи в Сюнике в IX—X веках, С. Х. Мнацаканян считает, что тогда же были заложены основы знаменитой впоследствии татевской школы миниатюры, к которой и причисляется Эчмиадзинское Евангелие 989 года. Эта рукопись была исполнена в Бгено-Нораванке, находящемся недалеко от Татевы, писцом Ованесом для священника Степаноса с хорошего древнего образца. Теперь уже можно утверждать, что в X веке был переписан не только текст старинной рукописи, но скопированы и ее иллюстрации²⁰, что особенно повышает значение миниатюр Эчмиадзинского Евангелия. В рукописи сохранилось девять хоранов, изображение круглого храма, обычно называемого «темплетом», три лицевые миниатюры (Христос, восседающий между апостолами; богородица на троне; жертвоприношение Авраама) и стоящие в архитектурном обрамлении евангелисты²¹. Сцены, сохраняющие античную тематику, чужды убранству хоранов Эчмиадзинского Евангелия. Однако довольно объемно трактованные мраморовидные колонны, увенчанные коринфскими капителями, орнаментация массивных арок — гирлянды, радужные ромбы, переходящие от светлых к

темным и создающие впечатление высокого рельефа, — завесы и киматий в архитраве тимпана легко согласуются с античной традицией. В реалистическом изображении цветов, плодов граната, птиц (иногда в клетках), живо переданных быстрыми и легкими мазками, также звучат ее отголоски. Необычайно светлый и чистый колорит хоранов, не пострадавший от времени, определяют нежные и сияющие тона розового и голубого цвета, богатство зеленого и особенно коричневого — от охры до густых тонов, без перегрузки золотом. Этот колорит придает особую праздничность гармоничному убранству первых листов рукописи. К античным прототипам приближается и «темпиетто». Круглое здание на колоннах достаточно часто встречается в эллинизованных римских росписях, где изображаются архитектурные ландшафты. Ближнюю аналогию к «темпиетто» Эчмиадзинского Евангелия можно видеть на фреске виллы Боскореале (II в. н. э., ныне в Метрополитэн-музее, Нью-Йорк) ²².

«Темпиетто», завершающее серию хоранов, омысленное как изображение гроба Господня, стоящего среди садов, напоминающих рай. Там, по преданию, был погребен Христос, воскресший на третий день. Хораны, имеющие символический смысл, подводят к этому кульминационному пункту ²³. Тема воскресения как бы предшествует евангельскому тексту, содержащему эту благовест. Ранние образцы были положены не только в основу хоранов, но и лицевых миниатюр Эчмиадзинского Евангелия, так же как и архитектурных рельефов Бгено-Нораванка. Характерно совпадение ряда орнаментальных мотивов в декоре хоранов Эчмиадзинского Евангелия и в ранних памятниках армянского зодчества. Так, аналогия к киматии встречается в бровке окна западного фасада храма VII века в Талине, а композиционное решение радужной арки в хоране с сидящим Христом можно сблизить с формами наличника круглого окна Эвартноца ²⁴.

Конечно, мастер более позднего времени не следовал слепо древним образцам, но внес в них много нового, соответствовавшего нормам и вкусам своего времени. Своеобразное сочетание древних моделей с новыми стилистическими чертами приближает иллюстрации Эчмиадзинского Евангелия к рельефам Ахтамарского храма ²⁵. Совпадения с ними наблюдаются и в использовании архаичного уже для столь позднего времени (X в.) символического цикла взамен общепринятого «исторического», включающего события из жизни Христа. В миниатюрах Эчмиадзинского Евангелия восседающий на троне Христос осмысливается как основной герой евангельского повествования, евангелисты — как авторы его. В остальных иллюстрациях выражены основные принципы христианской религии и ее догмы. Дева-оранта с младенцем Христом — символ его человеческого воплощения,

жертвоприношение Авраама — символ распятия во имя искупления вины людей ²⁶.

В стиле миниатюр проступают новые черты. Строго фронтальные фигуры, исполненные легким уверенным рисунком с характерным для него коричневым контуром, становятся совершенно плоскостными. Твердые складки драпировок подчеркивают их статичность. Интерес к передаче форм человеческого тела, так же как и движения, полностью отсутствует. Почва не изображается — евангелисты и апостолы кажутся висящими в воздухе. Книги не имеют органической связи с руками, они как бы положены на них сверху. Сидящая фигура богородицы производит впечатление стоящей перед тронном с согнутыми ногами и т. д. Все это говорит об усилении условности и графичности манеры, отходе от реалистической трактовки человеческих фигур, лица которых переданы уже совершенно схематично. Эти особенности стиля свидетельствуют о формировании на старых основах нового искусства феодального времени.

* * *

Евангелие царицы Маке и Эчмиадзинское Евангелие — это две вершины армянской миниатюрной живописи IX и X веков. Но если о скриптории или школе, создавших уникальные кодексы царицы Маке, трудно сказать что-либо определенное, то о направлении, к которому принадлежит Эчмиадзинское Евангелие, можно говорить как о плодотворном и широко распространенном.

В настоящее время нельзя уже сомневаться в том, что в Армении Эчмиадзинское Евангелие не было рукописью, единственной в своем роде. В Матенадаране обнаружены отдельные иллюстрированные листы, которые являются прямыми аналогиями к хоранам, а в одном случае и к «темпиетто» рукописи 989 года ²⁷. Неизвестно, где они были исполнены; возможно, также в Сюнике, но, может быть, это художественное направление распространялось и на Ширак — центр Багратидского царства. Сходство в трактовке хоранов наблюдается и в рукописях, исполненных в Грузии ²⁸, Эфиопии ²⁹ и даже Византии ³⁰.

Миниатюры Эчмиадзинского Евангелия и отдельных иллюстрированных фрагментов армянских рукописей, точно повторяющих или варьирующих общие с ним модели, являются наиболее совершенными произведениями данного направления. Они были, очевидно, исполнены в передовых скрипториях своего времени. Можно думать, что период, отделявший иллюстрации этих парадных рукописей от художественного оформления ранних армянских кодексов, послуживших для них образцом, был очень невелик ³¹.

Вместе с тем к Эчмиадзинскому Евангелию прикладывают и более слабые в художественном отношении рукописи X века, выходящие из неболь-

ших, удаленных от крупных центров скрипториев. Иконографические варианты их миниатюр, более примитивных по стилю, выдают образцы близкие, хотя и не совпадающие с парадным кодексом 989 года. Нередко в них проявляются крайние архаичные черты, которые не могли быть привнесены мастером в X веке. Разница между иллюстрированными рукописями, выходившими в X веке из центральных и периферийных скрипториев, заключалась в том, что в первых используемые образцы воспроизводились на должной высоте, во вторых заметно постепенное изживание их стиля при настойчивом сохранении иконографического извода, возможно еще более раннего, чем в Эчмиадзинском Евангелии.

Стилистические особенности миниатюр приближающихся к нему рукописей позволяют судить об эстетических нормах, складывавшихся в периферийных скрипториях в X — начале XI века.

Обратимся к наиболее раннему, относящемуся к 966 году, Четвероевангелию этой группы, известному под названием «Таргманчац» (Балтимор, галерея Волтерс) ³². В рукописи размером 32×26 сохранились три миниатюры: богоматерь с младенцем, восседающая на троне; евангелисты под арками; две фигуры (быть может, святых) под более простой аркадой. Рукопись по времени предшествует Эчмиадзинскому Евангелию — следовательно, родственные ему по иконографическому типу иллюстрации не могли быть исполнены под его влиянием. На полное изживание ранней традиции указывает стиль фигур, подчиненный геометрической орнаментации.

Быть может, к X веку относятся и фрагменты № 697 собрания венских мхитаристов ³³ — девять хоранов, «темниетто», несколько лицевых миниатюр (евангелисты по два, друг над другом на одном листе; «Жертвоприношение Авраама» и «Благовещение» на одном листе, также друг над другом; на отдельных листах: «Рождество», «Крещение», «Распятие»). Рукопись, которой принадлежали эти фрагменты, не сохранилась: где она была исполнена, неизвестно. Возможно, что, используя образец, близкий Эчмиадзинскому Евангелию, мастер в хоранах и «темниетто» стремился приблизиться к этому парадному кодексу. Он сохраняет мраморовидные колонны, спектральный узор из ромбов и находящихся друг на друга разноцветных дисков. Птицы и цветы трактованы довольно живо. Однако в стиле декора наблюдаются значительные расхождения. Хораны становятся менее архитектурными, колонны и арки лишены пластичности; вместо коринфских капителей выступает плоская, украшенная арабескообразным узором эхина. Наряду с традиционной орнаментикой появляются мотивы, которые позволяют наметить некоторые контакты с византийским искусством. Так, тимпан одного из хоранов украшен двумя входящими друг на друга пышными цветами, на-

поминающими цветочно-растительные композиции, столь характерные для убранства константинопольских рукописей конца X века. Армянский мастер решает эти мотивы по-своему, подчиняя их принципу арабески: лист вырастает не из стебля, а развивается из вершины предшествующего листа. Этот художник трансформирует образец. В сцене жертвоприношения Авраама представлен иконографический тип параллельный, но не совпадающий с иллюстрацией, современной Эчмиадзинскому Евангелию (989). Сцену же «Благовещение», скорее, можно сопоставить с миниатюрой аналогичного содержания, подшитой к концу Эчмиадзинского Евангелия, отмечая общую примитивизацию, слабость рисунка и условность, присущие иллюстрациям венских фрагментов.

Есть основание предполагать, что это направление или школа, во главе которой должно быть поставлено Эчмиадзинское Евангелие, продолжало свое существование и в начале XI века, может быть, в первой половине его. Однако рукописи этого периода не достигали уже высокого художественного совершенства.

К Эчмиадзинскому Евангелию примыкает и резко отличающееся от него по стилю Четвероевангелие Библиотеки Армянского патриархата в Иерусалиме № 2555. Первоначальная памятная запись его не сохранилась ³⁴. Рукопись была обнаружена в Тароне, что, может быть, определяет и ее происхождение. Первой тетради с хоранами на восьми страницах предшествует миниатюра с изображением креста. В остальном иллюстрации по содержанию в известной мере приближаются к Эчмиадзинскому кодексу: евангелисты представлены в архитектурном обрамлении, по два на отдельных листах; листы с канонами заключают «темниетто»; сцены богоматери на троне и жертвоприношения Авраама расположены здесь друг над другом. Статичность фронтальных, совершенно плоскостных фигур резко подчеркнута графичными параллельными складками, лики крайне схематичны. Художественный образ предельно условен и имеет ярко выраженную тенденцию к орнаментализации.

При сопоставлении «темниетто» с миниатюрой того же содержания в Эчмиадзинском Евангелии обнаруживается разница в их трактовке. В иерусалимском кодексе за четырьмя передними колоннами видны наполовину закрытые ими колонны, стоящие позади, что дает более правильное представление о круглом здании. Вряд ли менее искусный художник в том случае, если бы он копировал миниатюру Эчмиадзинского Евангелия, мог решиться изменить образец в сторону большей правильности его передачи. Существование определенной модели — круглого здания с восемью колоннами — подтверждают миниатюры каролингских рукописей: Евангелие Годескалка (VIII в.) и Сен Медар де Суассон (IX в.) ³⁵, — для которых характерны сирийские истоки.

К этому же кругу кодексов следует отнести и иллюстрации большой (40,5×29,5) рукописи X или начала XI века Библиотеки Иерусалимского патриархата № 2562. В ней сохранились четыре хорана, «темплетто» и миниатюра, где представлены четыре стоящих евангелиста в архитектурном обрамлении. Трактованные крайне обобщенно и примитивно, они приближаются по манере к детскому рисунку. Тем более поражает своей пышностью «темплетто», довольно традиционное по своему типу, если не считать двух крупных крестов на высоких треугольных подставках, возвышающихся по сторонам здания³⁶.

Параллельно этому единому, хотя и сильно развитенному, художественному течению X — начала XI века армянская миниатюрная живопись в некоторых периферийных скрипториях развивалась совершенно самостоятельно. В них культивировалась иная, также многовековая традиция с ярко выраженной восточной ориентацией.

Наличие несовпадающих линий развития художественной жизни в стране определяется обычно отсутствием в ней политической единства. Чем менее централизовано государство, тем больше локальных центров, школ, скрипториев и наоборот. Неполное объединение армянских земель под властью Багратидов давало простор существованию местных традиций, особенно в удаленных от центра и отличающихся значительным консерватизмом монастырских скрипториях. Бесхитростно повторяя, в меру своих способностей и понимания, однажды усвоенные модели, художники-монахи создавали канонические образы. С присущим армянским мастерам чувством цвета (в этой группе рукописей, совершенно отличной от Эмизадзинского Евангелия не только по тональности, технике наложения, но и составу красок) они гармонично сопоставляли немногочисленные тона ярких, заимствованных из окружающей природы красок, не применяя при этом золота.

Цветистость хоранов создает неизменное ощущение праздничности страниц, которыми открывается евангельский текст. Далекий от академической точности рисунок — вследствие чего даже повторяющиеся мотивы выглядят неодинаково — придает живость нестандартным композиционным построениям. Изображение живых существ, особенно человека и птиц, условное и графичное, свидетельствует об отсутствии интереса к адекватному воспроизведению реальной действительности. Лицевые миниатюры не имеют в этих кодексах широкого распространения.

В одном из таких скрипториев в 986 году была исполнена еще одна рукопись (Матенадаран, № 7735)³⁷. Крупная по размерам (30,5×24,5), она иллюстрирована хоранами и изображением креста на отдельном листе, предшествующем тексту. Некоторые сомнения в первоначальной принадлежности этих иллюстраций манускрипту вы-

зывает то обстоятельство, что они исполнены поверх стертго текста, представляя своего рода палимпсест, тогда как текст рукописи написан на чистом пергамене. Заказчиком Евангелия в X веке был священник Егна, он приобрел его для своих сыновей Хачика и Григора. Кодекс был обнаружен в Спере (монастырь св. Овнана), место написания и писец неизвестны.

Мастер нарушает парность смежных при развороте хоранов (архаический признак), помещая сходные по убранству хораны на лицевой и оборотной стороне одного листа. Несложная гамма цвета состоит из приглушенных и не очень чистых, контрастно сопоставленных тонов — красного, желтого, зеленого, синего и даже черного. Общая консервативность облика хоранов этой рукописи подтверждается сходством некоторых из них с хоранами Лазаревского Евангелия 887 года. Совершенно плоскостные, они полностью подчинены задаче оформления книжного листа. В трактовке арок допущен большой разбой. Двойные — округлые или подчеркнuto подковообразные — чередуются с полуциркулярными, объединяющими весь хоран. Поле листа под ними делится в соответствии с потребностями размещения канонов без учета архитектурности и равновесия всей композиции. Канон от канона отделяется иногда симметрично проведенными цветными полосами, окрашенными несложным, но броским узором. Буквенные колонны превращаются в декоративные, богато орнаментированные каймы. Изредка встречается имитация драгоценных камней и извивающаяся лента — мотивы, восходящие к очень ранним образцам.

В целом же в декоре хоранов господствует растительный орнамент из пальметок. На его основе мастер строит капители и базы колонн, создает различные композиции, которыми украшает их ствол. Полностью нарушая принцип единообразия в убранстве одного и того же хорана, он вносит в орнаментацию каждой колонны свои особенности. Следует обратить внимание на крылатые пальметки; не часто встречаясь в убранстве армянских рукописей, они находят соответствие в архитектурных аийских рельефах начала XI века.

Характерно, что контуры растительных мотивов очень определенно подчеркнуты здесь S-образным завитком, хорошо известным в восточном искусстве с VIII—IX веков. В одном из тимпанов встречается подражание арабской надписи. Многочисленные весьма угловато переданные птицы, среди которых предпочтение отдается уткам, иногда держащим в клювах ветки. Этот явно восточный мотив, хорошо известный в искусстве сасанидского Ирана, мог проникнуть в армянскую миниатюрную живопись как из иранской, так и из собственно армянской традиции. Напомним, что в доарабский период между Арменией и сасанидским Ираном существовали тесные связи, что на-

шло свое отражение и в искусстве. Восточная ориентация декора этой рукописи, отсутствие золота, ее полный стилистический отрыв от группы Эчмиадзинского Евангелия позволяют считать, что она была исполнена в периферийном скриптории с характерным народным направлением искусства.

* * *

Обычно в литературе подчеркивается довольно большое количество дошедших до нас ранних (X—XI вв.) художественных рукописей Армении. Но стоит лишь обратить внимание на то, как далеко друг от друга отстоят скриптории, в которых они были исполнены, и становится ясным, что восстановить цельную картину развития миниатюрной живописи этих столетий в настоящее время не представляется возможным. Далеко не для всех школ можно наметить и плавный стилиевой переход от X к XI веку. Взлет искусства миниатюры, представленный ярче всего Эчмиадзинским Евангелием, постепенно спадает в менее художественных, порой консервативных вариантах. Какое ведущее направление приходит ему на смену? Ответ на этот вопрос, если иметь в виду первую половину XI века, в настоящее время не представляется возможным из-за отсутствия материала даже для Анийского царства, переживавшего блестящий расцвет.

Этот период представлен небольшим количеством единичных иллюстрированных рукописей, частично исполненных за пределами коренной Армении. При всей их случайности, такие памятники заслуживают большого внимания как драгоценные крупицы художественной жизни Армении, представление о которой для нас почти утрачено. Некоторые из них являются последними звеньями преемствующего развития армянской миниатюры или знакомят нас еще с одним из аспектов школы Эчмиадзинского Евангелия; другие позволяют наметить непрерывную линию оригинального, длительно существовавшего художественного течения.

Целостная, наиболее многочисленная и демократичная группа кодексов середины XI века концентрируется в Малой Армении, другая, представленная парадными манускриптами, исполненными, быть может, в области Аршаруник, граничившей с Шираком, относится к середине и второй половине XI века. На протяжении того же столетия переживает расцвет аристократическое направление армянской миниатюры, которое можно назвать «византизирующим». Две рукописи, исполненные за пределами Армении, относятся ко второй половине и концу XI века.

Детальное изучение всех этих манускриптов дает возможность поставить проблему классификации школ и направлений, а также позволяет выявить более ранние культурные основы армянской миниатюрной живописи XI столетия.

Сохранению их немало способствовал традиционализм, характерный для искусства средневековья. Особенно сильно он сказывался при переписывании священных текстов, которым сопутствовали иллюстрации. Нередко и они становились столь же непрекращаемым образом, как и текст евангельской книги. Но такая специфика миниатюры отнюдь не снимает вопроса о творческой переработке образов, большей или меньшей верности им в зависимости от школы, направления, а также таланта мастера. С поставленными проблемами связано и изучение армянской иконографии, на которую до сих пор мало обращалось внимание. Отметим также, что развитой праздничный цикл был впервые принят в рукописях XI столетия. Прежде чем перейти к рассмотрению поставленных вопросов, отметим степень их изученности предшествующими исследователями.

* * *

Художественные рукописи Матенадарана начали привлекать внимание ученых с конца прошлого столетия³⁸. В 1882 году археолог А. С. Уваров в статье «Эчмиадзинская библиотека» («Труды Археологического съезда», М., 1887) дал описание тридцати пяти художественных рукописей, в том числе Эчмиадзинского Евангелия 989 года.

С 1898 года начинается деятельность крупного армянского историка и языковеда Гарегина Овсепяна, который внес большой вклад в изучение армянской миниатюры, в основном по рукописям Матенадарана. В своих исследованиях автор широко пользовался миниатюрами, нередко делая ценные замечания и проводя тонкий анализ этих памятников. Однако тематика его работ требовала привлечения иллюстрированных рукописей, относящихся в основном к XII—XIV векам и более позднему времени. Миниатюры XI века были использованы Г. Овсепяном главным образом в исследовании «Хавудтарский Спаситель» и одноименные памятники» (Иерусалим, 1937, на армянском языке). Его тема — деревянный резной рельеф со сценой «Снятие со креста» — определяла отбор только тех иллюстраций, которые могут быть использованы в качестве параллелей. Это не помешало автору осветить общее художественное значение миниатюр привлеченных им манускриптов 1041 года (Иерусалим, № 3624), 1057 года (Матенадаран, № 3784), Евангелия Мотги (Матенадаран, № 7736) и их место в развитии армянской миниатюрной живописи. Нельзя не отметить и огромную заслугу Г. Овсепяна в деле собрания рукописей. В его же капитальный труд «Хишатакарны рукописей» (Антилис, 1951, на армянском языке) включены памятные записи армянских рукописей до середины XIII века.

Армянскими учеными Я. Дашьяном в 1895 году и Б. Саркисяном в 1914—1924 годах³⁹ были из-

даны: первым — каталог манускриптов собрания Венских мхитаристов, в котором нет иллюстрированных рукописей XI века; вторым — каталог манускриптов Венецианских мхитаристов. В последнем хранятся две рукописи XI столетия: Четвероевангелие 1007 года (№ 887) и так называемое Трапезундское Четвероевангелие (№ 1400).

Достаточно многочисленны и исполненные различными армянскими учеными каталоги рукописей, позднее вошедших в собрание Матенадарана. В настоящее время предпринято издание каталога всех хранящихся в нем манускриптов⁴⁰.

Большое внимание уделял армянским рукописям Ф. Маклер, факсимильно издавший в 1920 году в Париже знаменитое Эфмизадзинское Евангелие⁴¹. Этому же автору принадлежит и ряд других работ, в которых он публиковал памятные записи рукописей, привлекая при этом и кодексы XI века, в том числе хранящиеся в Матенадаране. В этом отношении наибольший интерес для нашей темы представляет его статья «Rapport sur une mission scientifique en Arménie russe et Arménie turque» (Juillet—October 1909), Paris, 1911. Ф. Маклер привлекает здесь Четвероевангелия 1045 года (№ 3723), 1057 года (№ 3784), 1099 года (№ 288) и др. Именно он начал впервые издавать альбомы армянских миниатюр. В одном из них были воспроизведены миниатюры Евангелия Мелитены 1057 года. Публикации сопутствовали краткие комментарии⁴².

Первая обобщающая работа по армянской миниатюре появилась в 1932 году в Советском Союзе. Это была книга А. Н. Свирина «Миниатюра древней Армении». В ней впервые была проведена хронологическая и территориальная классификация рукописей Матенадарана и намечен путь развития армянской миниатюрной живописи. Из кодексов XI века здесь упомянуты Четвероевангелия 1018 года (№ 4804), 1038 года (№ 6201) и 1053 года (№ 3793), а также Могги (№ 7736). В книге приведены главным образом общие сведения, однако дан и стилистический анализ некоторых миниатюр из привлеченных автором рукописей. Эта работа, несомненно, сыграла свою роль в дальнейшем изучении армянской миниатюры.

Примерно к тому же времени относится начало исследовательской деятельности самого крупного в наши дни исследователя армянской миниатюры — Сирарпи Дер Нерсисян, выпустившей уже в 1937 году свой труд «Manuscrits arméniens illustrés du XII^e, XIII^e et XIV^e siècles de la bibliothèque de pères mechitaristes» (Paris, 1937). Рукописи XI века не вошли в это издание. В 1947 году тот же автор опубликовал обобщающий труд «Armenia and Byzantine Empire» (Cambridge—Massachusetts). Книга явилась результатом лекций, прочитанных автором. Она написана на широком историческом фоне и освещает различные области художественной жизни Армении —

архитектуру, скульптуру, монументальную живопись, среди них достаточно полно и развитие армянской миниатюры. Привлечены рукописи XI века, хранящиеся в Матенадаране и за рубежом. Сходные задачи ставила себе и книга, которая вышла в Советском Союзе под названием «Очерки по истории армянского искусства» (М.—Л., 1939), где глава «Армянская миниатюра и книжное искусство» была написана Р. Г. Дрампяном. Позже тем же автором в «Известиях Академии наук Армянской ССР» (1946, № 6) была напечатана статья «Изучение армянской средневековой живописи», также касающаяся раннего периода.

С. Дер Нерсисян, издавая ряд иллюстрированных каталогов, не только предпосылала им предисловия, освещающие развитие армянской миниатюры, но и сопровождала их глубокими научными исследованиями. В изученных ею собраниях имеется только одна рукопись, которая может быть отнесена к XI веку. Она хранится в Вашингтоне, в собрании Фирской галереи искусств, первоначально входила в собрание Севанджяна и была издана Ф. Маклером⁴³. Эту не имеющую памятной записи рукопись С. Дер Нерсисян датирует XI веком и включает ее в большую группу манускриптов того же столетия, хранящихся преимущественно в Матенадаране: 1018 года (№ 4804), 1033-го (№ 283), 1038-го (№ 6201), 1045-го (№ 3723), 1057-го (№ 3784) и недатированные (№ 974 и 7739), хотя последний кодекс Г. Овсепян относил к концу X века. Сюда же С. Дер Нерсисян присоединяет и иерусалимские кодексы 1041 года (№ 3624) и 1064 года (№ 1924).

Из вышеуказанной группы она выделяет четыре особенно тесно связанные между собой рукописи: 1041, 1045, 1057 годов и XI века (Матенадаран, № 974) без точной даты. Исходя из общности иконографии и стиля их миниатюр, С. Дер Нерсисян считает эти кодексы исполненными в одном скриптории, возможно в Мелитене, где было написано Евангелие 1057 года (остальные могли происходить, по мнению исследователя, из скрипториев, расположенных вокруг Мелитены и в Таврских горах). Параллельно с этими наблюдениями мы в процессе изучения армянских миниатюр по рукописям Матенадарана выделяли ту же группу кодексов в самостоятельную школу. В отношении остальных рукописей, объединенных С. Дер Нерсисян в более широкую родственную группу, нам уже в рецензии на каталог Фирской галереи приходилось отмечать, что «черты сходства, на основании которых объединено вокруг Фирского Евангелия значительное число манускриптов, позволяют рассматривать их как цельную группу лишь очень расширительно. Дальнейшее изучение, несомненно, приведет к значительно большей дифференциации»⁴⁴.

Большой вклад в дело популяризации и изучения армянской миниатюры внесла Л. А. Дурново, пер-

вый альбом которой, «Древнеармянская миниатюра», появился в 1952 году (Ереван)⁴⁵. Этот альбом явился итогом многолетней работы по изучению армянской средневековой живописи; в нем представлены шестьдесят цветных факсимильных воспроизведений наиболее значительных миниатюр из рукописей, хранящихся в Матенадаране. Изданием этого альбома Л. А. Дурново дала ясное и полное представление о художественном совершенстве армянской миниатюры. Вслед за тем, в 1961 году, в Париже и Гарвардском университете в США были изданы альбомы того же автора с параллельным текстом и подбором миниатюр, воспроизведенных в цвете. В них дано развернутое вступление и подробные комментарии к изданным миниатурам⁴⁶. То же следует отметить и в отношении последнего альбома Л. А. Дурново, «Армянская миниатюра» (тексты на армянском, русском и французском языках), который вышел в 1967 году в Ереване уже посмертно, под редакцией Р. Г. Драмыана. Количество таблиц увеличено в нем до семидесяти пяти, в ряде случаев произведена замена миниатюр, введенные не изданные ранее. Во всех этих альбомах уделено много внимания рукописям XI века (Евангелие XI в., № 974; Евангелие 1038 г., Евангелие Могни).

В 1957 году в Ереване была издана книга Л. А. Дурново «Краткая история древнеармянской живописи», в которой содержатся определенные сведения и об армянской миниатюре XI века. Естественно, что во всех этих трудах она не являлась предметом самостоятельного изучения; поэтому в них привлекались не все иллюстрированные рукописи XI столетия, но лишь наиболее значительные, с отбором миниатюр наиболее высокого художественного достоинства. Замечания и наблюдения Л. А. Дурново по отношению к миниатурам этого столетия, особенно по вопросам стиля, представляют большой интерес и являются фундаментом для дальнейшего их изучения.

Монографических исследований об армянских иллюстрированных рукописях XI века Матенадарана в литературе до сих пор не существовало. Отметим лишь статью Е. Никольской «К изучению армянской миниатюрной живописи. Армянская рукопись XI века Эчмиадзинской библиотеки № 283 (Ев. Матенадарана 1033 года)». Харьков, 1929. Армянским рукописям XI века, хранящимся в зарубежных собраниях, посвящен ценный труд К. Вейцмана «Die armenische Buchmalerei des X und beginnenden XI Jahrhundert» (Bamberg, 1933), в котором привлечены две рукописи XI века — Адрианопольское Евангелие 1007 года (Венеция, № 887) и Трапезундское Евангелие начала XI (?) века (Венеция, № 1400).

В 1967 году в Венеции был издан великолепный альбом миниатюр венецианского собрания мхитаристов. Автор текста — М. Чанашян, предисловие — С. Дер Нерсессян⁴⁷. Из рукописей XI века

в альбоме воспроизведены иллюстрации Евангелия 1007 года (№ 887) и Трапезундского (№ 1400). Можно сожалеть, что до настоящего времени не изданы в должной полноте рукописи собрания Иерусалимского армянского патриархата. Предпринятое издание скупой иллюстрированного каталога⁴⁸ не включило наиболее выдающихся и интересных рукописей этого хранилища, особенно XI века. Достаточно сказать, что находящееся там первокальное Четвероевангелие царя Гагика Карского воспроизводилось лишь в книге А. Чобаняна «La Roseaie d'Arménie», vol. III (Paris, 1929), по своей тематике не ставившей задачи изучения армянской миниатюрной живописи.

Но если в 1925 году А. Френд (в своей работе «The Portraits of Evangelists. — «The Art Studies», 1929, № 7, p. 133), касаясь изображений евангелистов в армянских рукописях, писал: «К несчастью, исследование армянских рукописей находится еще в начальном периоде и (in the infancy) многие важные образцы остаются неизданными и неопубликованными», то в настоящее время благодаря работам перечисленных авторов мы находимся в более благоприятном положении.

Автор данного исследования стремился к максимальному выявлению иллюстрированных армянских рукописей XI века. Напомним, что Л. А. Дурново сводила количество кодексов этого столетия к девяти-десяти. В настоящее время мы можем довести эту цифру до восемнадцати (во всех известных нам собраниях), к которой можно прибавить фрагменты, обнаруженные сотрудниками Матенадарана в качестве защитных листов в более поздних кодексах. Эти фрагменты позволяют констатировать существование еще четырех не дошедших до нас армянских иллюстрированных кодексов. Миниатюры сильно утраченной рукописи Бегюц удалось восстановить главным образом по негативам, найденным нами в архиве Г. Овсепяна. Л. А. Дурново писала, что большинство рукописей XI века датировано, но даты их не заходят в последнюю четверть XI века⁴⁹. В Матенадаране удалось выявить две рукописи — 1071/78 (№ 275) и 1099 года (№ 275, 288); к последней четверти XI века мы относим и Евангелие Могни, не имеющее памятной записи.

Изучение искусства миниатюры этого столетия затруднено тем, что незначительное количество дошедших рукописей разбивается на несколько направлений. Вполне самостоятельные, эти направления вместе с тем неотделимы от большого культурного круга, в который входят страны Переднего Востока, в том числе и Византия. Это относится как собственно к памятникам XI века, так и к тем истокам, на которых вырастают эти направления. Изучение же истоков облегчает и проблему освещения путей, по которым развивалась несомненно существовавшая, но не дошедшая до нас армянская миниатюра V—IX веков.

Мы начинаем с Четвероевангелия 1018 года (Матенадаран № 4804), самой ранней для XI века рукописи Матенадарана. Крупная по размерам (39×30), она написана на грубом желтоватом пергамене крупным еркатагиром, как и значительная часть манускриптов XI века. Текст снабжен маргиналами в виде концентрических цветных кругов¹. Памятная запись позволяет установить, что рукопись была исполнена для госпожи Цовук «руками низкого и тлетворного писца Оханнеса» в монастыре Талаша, находившемся в области Евфрат близ византийской границы². Область Кхат лежала в стороне от большой арабо-византийской военной дороги, что давало надежное убежище для тех армянских феодалов, которые, держась за свою независимость, стали обосновываться здесь уже с X века³. Но и до этого времени здесь наряду с сирийцами существовало армянское население.

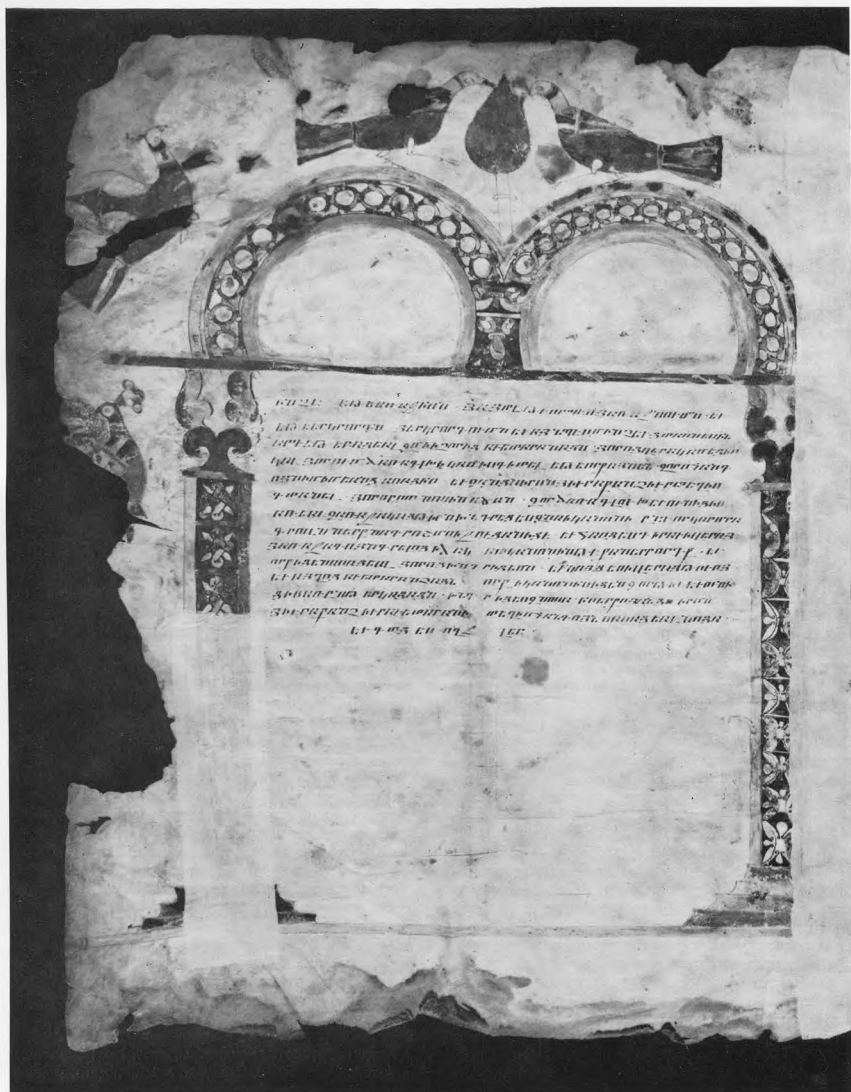
Евангелие 1018 года имеет исключительное значение, оно подтверждает, что в области Кхат уже в первой половине XI века существовал монастырь, являвшийся крупным центром, при котором переписывались и иллюстрировались армянские рукописи.

Тексту Евангелия предшествуют пролог на двух страницах и девять хоранов раннего двухарочного типа, расположенные на двух сторонах листа

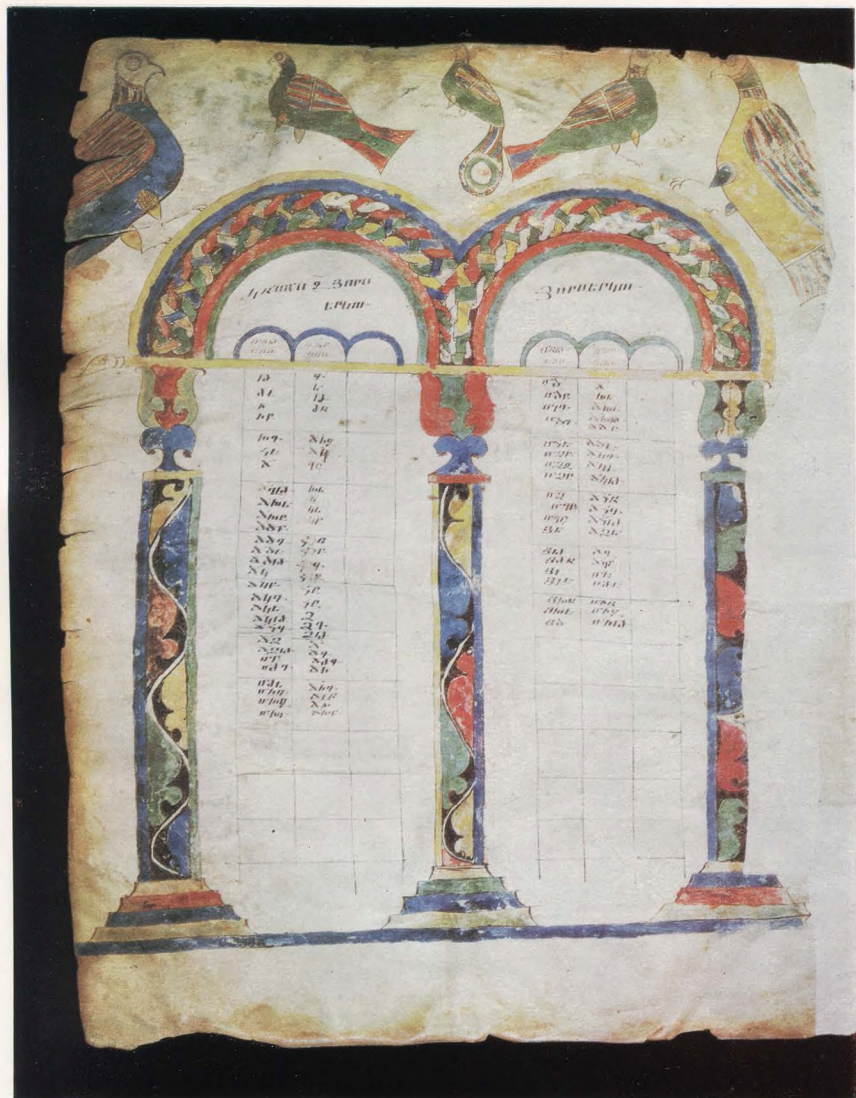
с канонами. В монументальных и массивных хоранах, характерных еще для армянских кодексов IX—X веков, подчеркнут декоративный принцип. Столбы и арки превращены в широкие полосы, лирообразные капители komponуются из крупных и сочных, четко выписанных полупальметок. Столбы столбов украшены различным орнаментом, в котором большое место занимают растительные мотивы — среди них лоза с крупными, обобщенными полупальметками, окрашенными в разный цвет, или крылатые пальметки, каждая половина которых различна по окраске. Иногда зигзагообразная линия образует треугольники, заполненные хорошо известным в убранстве архитектурных памятников Армении VI—VII веков и Сирии мотивом ланцетовидных листьев. Характерны и редко встречающиеся в армянской миниатюрной живописи миндалевидные розетки.

Все эти мотивы, издавна принятые в восточной орнаментике, получают теперь новую силуэтную трактовку. Усиливается и роль плетений из разноцветных лент. Мастер включает в орнамент имитацию арабского шрифта — куфи, элементы которого предстают в сопоставлении чистых и ярких красок.

Декор хоранов, выдержанных в одном стиле, в каждом случае различен. Одни и те же мотивы предстают в разнообразных комбинациях даже в пределах одного и того же хорана. Зачастую все









три столба и покоящиеся на них арки украшены не одинаково. Если же орнамент и совпадает, элементы его подучают различную окраску. То же относится и к однородным по типу базам: образующие их плитки варьируются по цвету, окраска различна и в полочках.

Такое разнообразие орнаментальных и красочных сочетаний определяет художественную выразительность листов, предваряющих текст. Яркая расцветка крупного орнамента, крошащая поверхность красок, гармоничное чередование основных тонов — желтого, красного, синего и зеленого (нередко на черном фоне) — сообщают особую цветовую насыщенность хоранам Евангелия 1018 года; в них с особой силой проявляется себя самобытный колорит, присущий армянской миниатюре. Плоскостная же трактовка декора в известной мере устраняет архитектурное осмысление хоранов. Их исполнение отличается четкостью линий, точностью контурного рисунка, что выдает руку хорошо подготовленного мастера, работавшего на основе длительной традиции.

Совершенно оригинально, зачастую асимметрично расположены в венчании хоранов многочисленные птицы, в оперении которых чередуются желтый, зеленый, красный и синий цвета. В их трактовке, как и в декоративной красочности хоранов, явно пробивается струя народного искусства. Особенно ярко это сказывается в прологе, где две птицы изображены сидящими по сторонам священного дерева, что отражает символику древних культов, длительно задерживающихся в народной среде. На колонне другого хорана мастер, многократно повторяя мотив условно трактованного цветка, толкует его в последнем звене как образ змеи, которая у армянского народа издавна считалась символом воды. С какой-то народной символикой следует связывать и головки рыб на концах полочек хоранов.

Нельзя не учитывать, что художественный образ этих декоративных листов, складывающийся из линий рисунка, красочных пятен, стиля, был значительно более содержательным для средневекового человека. Композиция, орнамент, гармония красок были полны для него символического значения. До наших дней дошли, хотя и очень неясные, толкования таблиц хоранов, составленные в VIII веке Стефаносом, епископом Сюника. В XIII веке, очевидно, на их основе католикос Нерсес Шпюрхали создал новые толкования.

Жизнерадостные образы окружающего мира, проникнутые светским духом, цветы и птицы, многокрасочность колорита переосмыслились в соответствии с церковными догмами. Под давлением духовных отцов все реальные изображения, даже цвет, рассматриваются как символы, напоминающие о событиях жизни Христа. Но никакая регламентация, продиктованная аскетическим мировоззрением, не могла убить в армянских мастерах

радостного, хотя и не адекватного, постижения жизни. Они передавали его то образами народной мифологии, то звучной красочной гаммой, элементами которой находили в самой природе.

Обладая замечательным декоративным даром, художник, украсивший Евангелие 1018 года, был далек от передачи реальных образов. Символическим содержанием проникнуты и две лицевые миниатюры с изображением евангелистов и апостолов.

Следуя широко распространенной в армянских рукописях XI века традиции изображать евангелистов стоящими на одном листе, художник представил в многоарочном обрамлении четыре фронтальные, совершенно однородные фигуры. Верный декоративным принципам и при изображении человека, мастер с большим чувством ритма чередует крупные, лишенные нюансов, зеленые, красные, синие, желтые плоскости одежд, достигая этим насыщенного цветового эффекта, который усилен желтым цветом нимбов.

Такая лаконичная цветовая трактовка в контрасте с незакрашенным фоном пергамента приводит к монументализму отвлеченного образа. Удлиненные пропорции фигур, лишенных какого-либо объема, полностью подчинены плоскости листа. Все это сообщает им особую аскетическую значимость, подчеркнутую суровостью восточных лиц и чередованием довольно темных, но насыщенных красочных плоскостей.

При помощи этих приемов мастер, ставя идейное содержание выше внешней достоверности, поднимает созданный им художественный образ над уровнем повседневной действительности, придает ему иррациональный характер. В репрезентативном облике евангелистов акцентирована идейная значимость человеческой фигуры, далекой от схождения с конкретной личностью. Такие нормы были, вероятно, унаследованы армянским средневековым мастером от древневосточного искусства как вполне приемлемые для воплощения представлений о евангелистах, в своей величавой суровости и аскетической бесплотности не имеющих ничего общего с живущими на земле людьми.

Лицевые миниатюры Евангелия 1018 года не следует рассматривать как художественную продукцию неумелого художника. Образцы, которым он следовал, возникли, по-видимому, очень рано. Сходная серия евангелистов известна в позднем персидском Евангелии (1547), скопированном с оригинала 1270—1283 годов яковитским⁴ священником для христиан-сирийцев, переселенных монголами в Иран и потерявших свой язык⁵. В основе этого оригинала лежала переработка евангельского текста в единое повествование. Такое Евангелие было принято сирийской церковью во II веке, но употреблялось только до середины V века⁶. Возможно, что к этому же раннему периоду относятся и первоначальные прототипы миниатюр,

сопровождавших текст как в XIII, так и в XVI веке⁷, хотя в этих поздних рукописях они и были значительно трансформированы.

Видимо, такой вариант иллюстрированного Евангелия был известен в каком-то списке и армянскому мастеру XI века. Оттуда он мог заимствовать прототип для миниатюры с евангелистами, предоминируя его через собственное творческое восприятие. То же можно сказать и о второй миниатюре с изображением двенадцати апостолов, общий композиционный строй которой близок с иллюстрацией другой сирийской поздней рукописи, в основе которой лежит ранняя модель того же круга⁸.

Эти сравнения дают основание говорить, с одной стороны, об архаизме направления, которое представлял мастер Евангелия 1018 года, с другой — о контактах с сирийской культурной средой. Характерно вместе с тем, что армянский мастер создавал на основе принятых им прототипов своеобразный художественный образ. В хоранах же он обратился к хорошо известной армянской традиции, представленной в Лазаревском Евангелии 887 года.

Заметим также, что изображение стоящих в ряд евангелистов или апостолов известно и на ранних армянских рельефах (например, на рельефе из Хожори VI—VII вв.).

Самое раннее армянское Четвероевангелие XI века — 1007 года — хранится за рубежом, в венецианском собрании (№ 887)⁹. Оно было исполнено за пределами Армении, в Адрианополе (Македония), «грешным писцом священником Киракосом в царствование византийского императора Василия II, как явствует из памятной записи.

Большая по размерам рукопись (40×34) написана крупным еркатигиром на пергамене. Перед текстом помещен пролог на двух страницах и восемь хоранов с канонами. Кроме того, рукопись украшена тремя крестами на выходных листах и четырьмя лицевыми миниатюрами¹⁰. Из них наибольший интерес представляет едва ли не самый ранний в армянской миниатюре «портрет» донатора Ованнеса, проксимоса и протоспафория (высокие военные должности в византийской армии), патриция из армянского рода Теодораканов. Он представлен преподносящим Евангелие богоматери, восседающей с Христом на коленях.

Армянская колония возникла в Македонии уже на рубеже VI—VII веков, но в XI веке приток армян здесь особенно усилился. Армянский историк XI века Стефан Таронаци пишет: «Василий (Василий II, «Богаробойца». — Т. II.) вознамерился переселить часть армян, находившихся под его владычеством, в Македонию, дабы поставить их против Булхаров и дать им возможность заняться устройством страны. Вследствие этого он привел туда многих армян»¹¹. В это время армянская знать получает все большее значение при византийском дворе.

Стиль и совершенство исполнения «портрета» заказчика говорит не только о высоком профессионализме мастера, но выдает и воздействие на эту миниатюру византийской живописи. Правильные пропорции, трехчетвертной поворот склоненной фигуры, тонкость штриха, приглушенная красочность, мягкая моделировка лица не оставляют в этом сомнения. Только костюм выдает в заказчике армянина: поверх многоцветной, сложно трактованной одежды, как и подобает военачальнику, надет доспех. Такой костюм не известен ни в памятниках искусства, ни в литературных описаниях, относящихся к Византии¹².

В миниатюре с изображением богоматери также сказалось влияние живописи Византии, хотя в трактовке складок и подчеркнут несвойственный ей твердый, прямолинейный рисунок, а объем тела под одеждой не ощущается. Богоматерь представлена в типе сидящей Одигитрии, который сложился на сиро-египетской почве и распространился в Армении, не получив популярности в Константинополе. Довольно близкая параллель встречается лишь в греческой рукописи, исполненной на Афоне¹³. Колорит выдержан в той же приглушенной тональности, что и на предшествующей миниатюре. Богоматерь сидит на коричневом троне с красной подушкой; на ней синий плащ и лиловый мафорий.

В соответствии с армянской традицией евангелисты изображены стоящими по два на каждом листе, образуя при этом один ряд при развороте страниц. Но тонкий рисунок, плавная трактовка многочисленных складок, тип лица с морщинами на лбу и сдвинутыми бровями отражают византийскую трактовку. Однако синий фон, колорит миниатюр — почти прозрачные зеленовато-синий и охряные тона — совершенно отличны от современной Евангелию греческой книжной живописи с ее кроющей блестящей поверхностью и преимущественно золотыми фонами.

Можно думать, что лицевые миниатюры исполнены мастером, прошедшим выучку в греческом скриптории, знавшим греческое письмо и привлекавшим византийские образцы, хотя и трактовавшим их по-своему. Руку другого мастера, может быть писца Киракоса, выдают хораны, в которых он твердо придерживался армянской, притом достаточно консервативной традиции. Тип их приближается к типу хоранов Евангелия 1018 года. Полностью подчиненные декоративному принципу, они украшены довольно архаичными мотивами (крупные треугольники, блишки, миндалینی и т. д.). Колонны, капители и базы лишены какого-либо архитектурного осмысления. Отказываясь от растительных элементов, мастер разнообразно комбинирует несложные геометризованные мотивы. С Евангелием 1018 года сходна и не подчиненная законам симметрии система размещения птиц на арках.











Несколько неуверенный, далекий от совершенства рисунок хоранов оживляется звучными локальными красочными тонами. Художник пользуется только основными (синий, желтый, красный) и дополняющими их (оранжевый, фиолетовый, зеленый) цветами. Контрастные сочетания то темных, то светлых тонов подкупают гармонией своего колорита. Особенностью рукописи являются различные по типу декоративные кресты. Два из них предшествуют текстам от Луки и от Иоанна, третий как бы замыкает весь евангельский текст. Такой прием украшения, нехарактерный для византийских рукописей, был широко распространен в определенной группе кодексов христианского Востока (Палестина, Сирия, Египет, Грузия, Армения)¹⁴.

Все сказанное выдает известное смещение традиций в армянском скриптории, деятельность которого протекала в инородной и иноверческой среде. Сохранив язык и письменность, армяне, особенно представители знати, нередко принимали то направление христианства, которое господствовало в империи, а именно православие. Но и при этом мастера, украсившие Евангелие 1007 года, удержали в своем творчестве ряд особенностей, характерных для армянского искусства. Евангелие, написанное в Адрианополе, сохраняет достаточно самостоятельное лицо.

Следующее по времени Четвероевангелие 1033 года (Матенадаран № 283)¹⁵ не имеет точной локализации. Это рукопись маленького формата (21,5 × 15,5), несколько необычного для XI века, написанная на пергамене средним еркатигиром «с правильного образца... горемычным писцом Христофором для святого и достойного почта священника Симеона, получателя святого Евангелия, с его родными братьями и почтенными родителями, которых имена знает Бог»¹⁶.

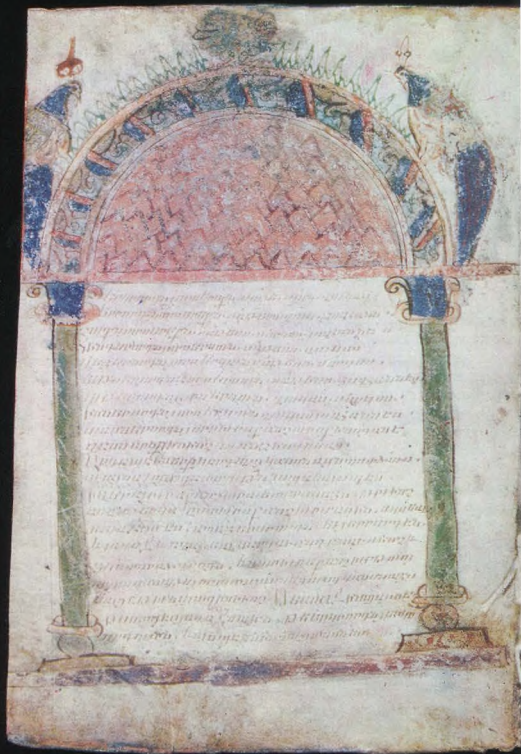
Одну из недатированных записей того же Евангелия по характеру начертания букв можно было бы считать первоначальной. Она гласит: «Кто эту рукопись из Оромайра похитит, проклят будет святым Евангелием»¹⁷. Если наше наблюдение правильно, то эта запись дает некоторые основания для определения места, где могло быть исполнено Четвероевангелие 1033 года. Под названием Оромайра известны два монастыря: один находился в области Арарат, около Двина, другой — в Лори¹⁸. В таком случае эта рукопись могла бы происходить из коренной Армении, что особенно важно, так как другие иллюстрированные там в первой половине XI века кодексы не дошли до нас.

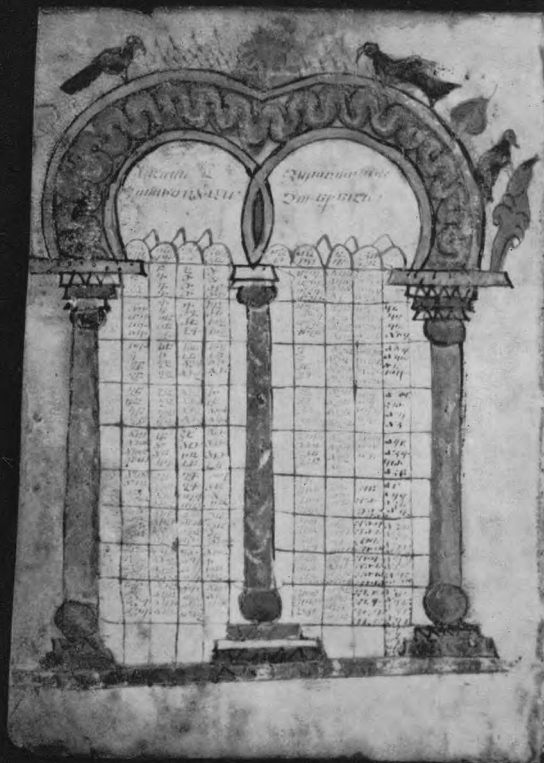
Среди маргиналов рукописи появляются благословляющие руки — особенность, неизвестная в других армянских кодексах XI века. В соответствии с архаической традицией тексту предшествуют не только пролог на трех страницах, восемь хоранов с канонами, но и четыре лицевые миниатюры. Архангел и преобладающий двухарочный тип хора-

нов, однородность декора в их парах при некотором лишь разнообразии цвета. Опирающиеся на столбы арки подчеркнуто подковообразны и образуют почти полный круг — прием, хорошо известный как в ранних армянских рукописях IX—X веков, так и в ранних архитектурных памятниках Армении V—VII веков.

При всем упрощении и трансформации декоративных мотивов, изменении красочной гаммы, отсутствии антикизирующего воздействия хораны Евангелия 1033 года могут быть сопоставлены с хоранами Эчмиадзинского Евангелия. Однако совершенство их исполнения в этом кодексе сменяется некоторой тяжеловесностью, укрупнением или заменой декоративных деталей. В прологе, где, в отличие от остальных хоранов, появляется полуциркулярная арка, павлины, теряя изысканное изящество, трактованы обобщенно; массивность птиц как бы заставляет их опуститься к основанию арок. Растительная лоза, заполняющая арку, строится на основе полупальметки, обычной для средневековья. Иногда ее сменяют стилизованные арабские буквы. Кресты в заполнении тимпана становятся более крупными и менее четкими. Определенный параллелизм может быть отмечен и для остальных хоранов этих двух кодексов, хотя мастер Евангелия 1033 года опускает многие мотивы, среди них цветные диски и радужные ромбы, хорошо известные в Эчмиадзинском Евангелии. Совершенно отличен и колорит. Мягкая и многоцветная гармоничная гамма Эчмиадзинского Евангелия сменяется ограниченным набором довольно густых и интенсивных красок. Сочетание красного, желтого и зеленого в каждой паре хоранов выступает в различных комбинациях. Самые красивые по колориту две последние пары. В пятом и шестом хоранах темно-синий цвет столбов сочетается с контрастными яркими красками (зеленый, синий, красный, желтый) плиток в базах и капителях. Своеобразна их свободная ритмика, отвергающая какую-либо цветовую симметрию. Различные цельные тона неожиданно вспыхивают то в одной, то в другой части хоранов. Перекликаясь друг с другом на смежных страницах, они создают ощущение мерцания красок. В шестом хоране звучность цвета поднимают ярко-красные каймы арок, заполненные желтым и зеленым цветом листья.

За хоранами следуют лицевые миниатюры. Четыре евангелиста изображены стоящими на одном листе попарно, повернувшись друг к другу. Такой вариант их расположения характерен для ряда армянских рукописей середины XI века. Типы не каноничны: евангелист Матфей изображен юным (без бороды), три остальных (Марк, Лука, Иоанн) — средневеками с черными волосами и черной же короткой бородой. Помимо кодексов два из них держат кресты — особенность, неизвестная для армянских миниатюр того же сюжета.









При всей неумелости исполнения лики евангелистов значительны и суровы. Низкие лбы, большие глаза со скошенными в одну сторону черными зрачками, дугообразные черные брови характеризуют подчеркнuto восточный тип. Несколько необычны одежды, особенно перекинутая через левую руку пола у трех евангелистов. Видимо, мастер, пользуясь каким-то неплохим образцом, не смог передать их сложного рисунка. Нередко он стилизует складки, превращая их в завиток листа, появляющийся и в маргиналах. Придерживаясь графической манеры, он исключает светотеневую характеристику.

Колорит миниатюры определяет немногочисленный набор красок, кроющая поверхность которых не всегда совпадает с контурами рисунка. У всех евангелистов гиматии темно-фиолетовые, хитоны светло-зеленые, нимбы желтые, лица розовые, фигуры выступают на залитой красным цветом плоскости фона, оттененного зеленой рамкой.

Евангелисты совмещены на развороте с миниатюрой, на которой представлен групповой «портрет» донаторов — примечательная особенность Еванге-

лия 1033 года. По сторонам трех светских персонажей изображены две крупные фигуры: справа, как гласит надпись, — «архангел Рафаил», слева — закащик, принимающий Евангелие от персонажа центральной группы. Около него написано «Сим», очевидно, это Симеон, священник, упомянутый в памятной записи. Необычайные эпитеты, прилагаемые к его имени — «святой и достойный», — могут объяснить, почему он изображен в нимбе.

Л. А. Дурново предполагала, что групповой портрет объединял в себе библейский сюжет «Три отрока в пещи огненной». В соответствии с легендой отроки были чудесно избавлены от смерти ангелом, посланным богом. Заметим, что еще в раннехристианском искусстве отроки, представленные в образе орант, считались символами спасения души¹⁹. Та же иконография в таком же истолковании встречается и в коптском искусстве. В качестве примера приведем росписи из Вадн Сарга близ Ассиута V—VI веков²⁰ и церкви арабской цитадели Фарас в Нубии X века (?)²¹. По-видимому, армянским мастером был использован сходный прототип. Библейский сюжет в «портрете» донаторов подчеркнут и своеобразной трактовкой фона — неровно наложенный красный тон образует как бы языки пламени над головными уборами центральной группы.

Некоторое разнообразие в красочную гамму вносит зеленая и красная расцветка одежд отроков, возможно изображавших братьев священника Симеона, упомянутого в записи, фигура которого выделена коричневым тоном одежд. Фиолетовый плащ ангела контрастирует с желтым цветом хитона и нимба, зеленым — крыльям. Тем же цветом окрашена и верхняя часть фона, орнаментированная арабскими буквами. Вся миниатюра заключена в коричневую рамку.

В другой паре миниатюр представлены «Поклонение волхвов и пастухов» и «Крещение». В центре первой из них восседает богородица в тисе Одигитрии. По сторонам — четыре ангела, два волхва и два пастуха. Эта оригинальная иконография сцены может быть сопоставлена с миниатюрой VI века того же сюжета в конце Эчмиадзинского Евангелия. Высокое качество ее исполнения, расположение поперек листа, наличие трех волхвов и отсутствие пастухов не заслоняют общности идейного содержания с миниатюрой Евангелия 1033 года. Такие композиции представлены достаточно многочисленными ранними памятниками, традиция которых восходит, по-видимому, к несохранившейся мозаике западного фасада церкви Марии в Вифлееме V века²².

В сокращенном виде тот же вариант достаточно широко распространен в армянских надгробиях-стелах VI—VII веков (например, на кубическом основании одной из них, происходящей из Талина). Декор же ее боковых сторон (вписанные друг



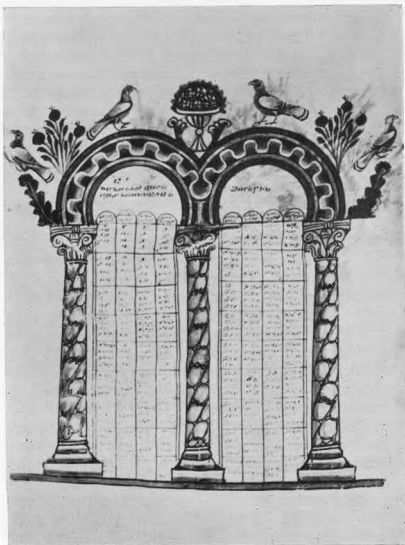
в друга квадраты) напоминает украшение переплетов армянских рукописей²³. Нельзя ли предположить, что изображение богородицы, увековеченное в камне, имело прообразом несохранившуюся раннюю армянскую миниатюру? Тот же факт, что в Евангелии 1033 года Христос благословляет левой рукой, указывает на перевернутую прорись принятой мастером модели. При отсутствии полных аналогий в рельефах находим и некоторое стилистическое сходство: композиция строго симметрична и подчинена плоскостному принципу, монументальная фигура богородицы фронтальна. Близка и характеристика обобщенно переданных одежд, параллельно нанесенные вертикальные и горизонтальные складки которых создают ритм, в значительной мере участвующий в формировании художественного образа. Архаичность варианта «Поклонения волхвов» в Евангелии 1033 года подтверждает и то, что ангелы здесь изображены летящими, волхвы же представлены в количестве двух, а не трех. Пастухи, их здесь также двое, несут на плечах агнцев, приближаясь тем самым к образу «доброго пастыря»;

подобная трактовка встречается еще в катакомбах Каллиста IV века²⁴.

Несомненно, что все эти ранние типы претерпели к XI веку значительные стилистические изменения. В миниатюре господствует графическая линия, устранившая характеристику объема. Изображения приближаются к примитиву, но лики с большими, широко открытыми глазами и скошенными в одну сторону зрачками сохраняют суровую выразительность. Значительность художественного образа определяется творческой свободой мастера, отсутствием заученных приемов и звучным колоритом лишенных нюансов красочных плоскостей. На довольно густом ярко-зеленом фоне, объединяющем сцену, выделяются темно-фиолетовые одежды основных фигур. Красные орнаментальные линии складок, подчеркнутые белыми штрихами, придают им красноватый оттенок. Ритмику цвета определяет переключка основных красок: желтой — в тунике богородицы и одеждах стоящих и летящих ангелов; зеленой и красной — в одежде пастухов. Лица тонированы розовым цветом. Нимбы у богородицы и Христа — зеленые (возможно, сверху было наложено листовое золото), у ангелов — желтые. Ощущение праздничности создается сочетанием красного цвета, акцентированного желтыми пятнами, с зеленым фоном. В «Крещении» необычное расположение фигур — Христа слева, Иоанна справа — предшествует окончательно сложившемуся канону (Христос справа, Иоанн слева). О древности извода говорит и свиток в руках Крестителя, отсутствие ангелов, изображение воды только под ногами совершенно обнаженного бородатого Христа (тип, известный уже в сирийском Евангелии Рабулы 586 г.). Все это указывает на ранние истоки иконографии сцены.

Своеобразно положение рук Христа, согнутых в локтях и поднятых вверх. Такой редкий вариант встречается — и то не часто — в армянской миниатюре XIV века. Широкое же распространение он получил в каролингских памятниках, по-видимому проникнув туда из сирийской среды, и с различными изменениями существовал на Западе вплоть до Возрождения²⁵. На сирийское происхождение этого иконографического типа намекает и отсутствие нимба у Христа (при наличии его у Крестителя) и акцентированный пупок — свидетельство того, что он человек, чудесно рожденный девой. Возможно, что такое толкование могло возникнуть в армянской миниатюре как результат использования образца, идущего из несторианской среды²⁶.

Неправильные по пропорциям, приземистые фигуры отчетливо выступают на красном фоне, который мог передавать озарение, простицающее от вод Иордана во время таинства крещения, а волнистые линии на нем — сияние, исходящее от Христа. Вся композиция заключена в зеленую



Эчмиадзинское Евангелие 989 года
Хоран

рамку, усиливающую насыщенную тональность фона, на котором выделяется усыпанный белыми и красными точками синий небесный сегмент; цвет его перекликается с цветом воды. Тело Христа, так же как место, на котором исполнена надпись («Этот сын мой возлюбленный»), оставлено в цвете пергамента.

И здесь находим некоторое соответствие с миниатюрой того же сюжета, подшитой к концу Эммиадзинского Евангелия: в лаконизме композиции, включающей лишь две фигуры, в акцентировании темы бога-отца и святого духа (голубь), в типе тяжелых одежд Иоанна (верхняя — темно-фиолетовая, нижняя — желтая), хотя сложный рисунок их складок схематизирован. Так же широко открыты большие черные глаза Христа и Иоанна. Они придают лицам особую выразительность, подчеркивают значительность события.

Принятая в Евангелии 1033 года тематика, та же что и в миниатюрах, подшитых к концу Эммиадзинского Евангелия, составляет особый цикл, сохранившийся только в армянских рукописях. В противоположность общепринятому сюжетному, в котором излагаются события жизни Христа, основная идея его — «Богоявление». В «Рождестве Христовом» младенца находят пастухи и волхвы; в «Крещении» он представлен в образе Спасителя, бог-отец впервые объявляет его своим сыном. Нельзя не заметить, что иконография миниатюр в провинциальном армянском скриптории сохраняет порой более ранний извод, чем в Эммиадзинском Евангелии.

Особенность Евангелия 1033 года заключается в том, что только оно и иллюстрированные листы, подшитые к концу Эммиадзинского Евангелия, сохранили сходный по содержанию ранний цикл. Следующее армянское Четвероевангелие, которое возможно отнести к первой половине XI века (Матенадаран № 5547)²⁷, своим маленьким форматом (22,5×16,0) приближается к предыдущему. Оно написано на пергамене средним еркататигром в два столбца светлыми коричневыми чернилами. Место написания, дата и получатель неизвестны. В памятных записях значится: «Григора писца и последнего монаха, помяните во Господе... умоляю помянуть заковского на грехах и последнего монаха Георга, переплетчика этого писания, и Христос да даст благословение».

Интерес представляет и поздняя памятная запись 1284 года²⁸. Она дает некоторые основания для датировки рукописи. Некий Горг находит Евангелие, купленное его дедом и вложенное в церковь св. Стефана, а затем изытое из нее. Следовательно, Горг являлся представителем третьего поколения семьи, в которой оно было приобретено; это отодвигает дату первоначального написания рукописи на восемьдесят — сто лет. Поскольку Горг просит помянуть себя, родителей и детей, он был, по-видимому, человеком среднего возраста.

Тот же факт, что его дед купил Евангелие, а не заказал, позволяет допустить, что оно могло быть написано и раньше. Очевидно, к XIII веку относится и запись некоего Тумы. Она дает представление о среде, в которой вращался рукописец. Не имея возможности оплатить стоимость всего Евангелия, Тума покупает половину его, ради поминовения себя и родителей. Как видим, рукопись являлась источником дохода для церкви, причем доход извлекался максимально — Евангелие продавалось по частям.

Богато декорированная рукопись не имеет лицевых миниатюр. Тексту предшествуют пролог на двух страницах, восемь хоранов с канонами и три выходных листа, на каждом из которых изображен крест; страницы текста изобилуют маргиналами. Это преимущественно маленькие кресты, исполненные чернилами и в цвете (красный, зеленый), иногда плетеные (желтый, красный).

Пролог на двух страницах заключен на каждой из них в прямоугольную рамку, что необычно для армянских рукописей. Впервые такое оформление встречается в сирийском Евангелии Рабулы 586 года²⁹. Уже это обстоятельство дает ориентир для выяснения некоторых особенностей художественного направления, к которому примыкает убранство армянского Евангелия (№ 5547).

В хоранах мастер, пренебрегая двухарочным типом, применяет полуциркулярную арку. Тимпан прорезан двумя парными арочками, свободно открытыми в сторону текста. Такой вариант, известный в ранних сирийских рукописях, в монументальной трактовке появляется в Евангелии Млке, к нему приближаются и призматические хораны Евангелия № 5547. Однако, подчиненные плоскости листа, они теряют теперь архитектурное осмысление. В базах опорой широкой плитки служит стержень, или плитки наложены друг на друга так, что верхняя оказывается самой широкой. Эти базы напоминают, скорее, капители, которые появляются в хоранах этого же Евангелия в подобном же варианте.

Полуциркулярные арки членились на ряд различно орнаментированных фриз. Почти исчезает обозначенная лишь графической линией промежуточная колонна. Как воспоминание о ней остается иногда капитель, то вытянутая, то превращенная в цветную полосу. Все это говорит об отходе от архитектурного прототипа. Декор хоранов, расположенных на обеих сторонах листа, не парный. При полном отрицании мотивов, восходящих к эллинистической традиции, и незначительном привлечении растительных элементов, в преобладающем здесь геометризованном орнаменте намечается сходство с принятым в декоре Евангелия Рабулы. Конечно, веревочное плетение, крупные треугольники, «шверные», «кирички», «ландетки» можно по отдельности легко найти и в убранстве хоранов армянских рукописей IX—XI веков, но в



16

Три отрока в пещи огненной
Фрагмент росписи Вади Сарга в Египте
V—VI века
Лондон, Британский музей

Евангелии Рабулы все они представлены композиционно. Орнаментация стволов колонн, принятая мастером армянского Евангелия, впервые встречается также в этом сирийском кодексе.

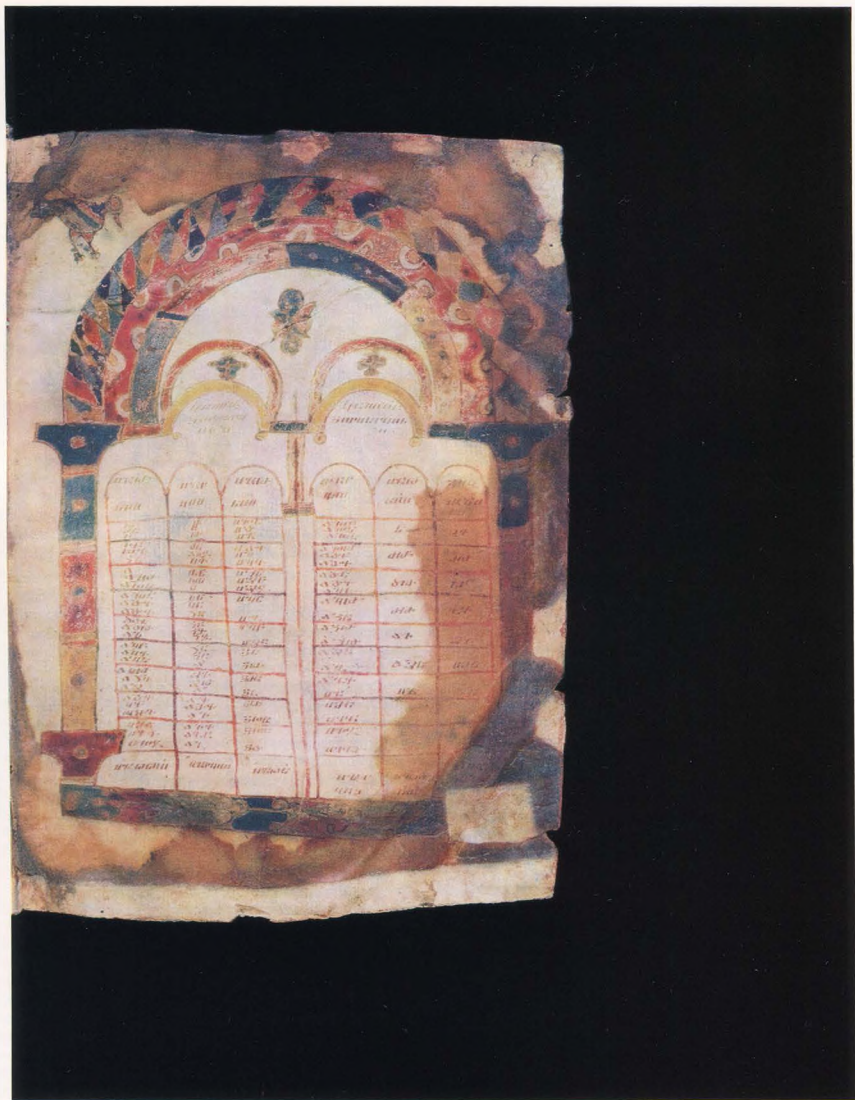
Параллели, сближающие с ним оформление хоров Евангелия № 5547, заставляют допустить связь скриптория, где оно было исполнено, с сирийской традицией, что не устраняет в целом собственного решения художественного образа хоров. Это сказывается в их пропорциях, массивности и монументальности, объединении баз широкой полочкой, а также в характерном для армянских художников интересе к изображению птиц, хотя трактовка их и очень схематична. Разнообразие комбинируя многочисленные отобранные мотивы в декоре каждого хора, мастер выражает свою творческую индивидуальность главным образом в колорите, который и определяет эстетическую ценность его произведений.

Пользуясь ограниченным набором красок — зеленой, желтой, синей, красной, — он покрывает ими намеченные плоскости без всяких оттенков и нюансов. Дробный орнамент колонн и арки получает различную окраску для каждого элемента, что и создает праздничную многокрасочность. Художник акцентирует сочетания яркого желтого и красного цветов. Незабеленные, чистые краски выступают в своеобразных контрастных сопоставлениях, без соблюдения строго ритмического повторения

в элементах однородного орнамента. Например, треугольники левой колонны второго хора наверху вниз окрашены в синий, красный, зеленый, красный цвета; встречные же по отношению к ним — в красный, зеленый, желтый, синий, красный, синий.

Не боясь дробности цвета, мастер иногда окрашивает парные арочки в разные цвета (зеленый, красный). Ритм компартиментов, расположенных в них в шахматном порядке, совершенно сбив произвольным цветовым заполнением. Такой разницей приводит, однако, не к пестроте, а к многоцветности и насыщенности колорита. Разнообразие красочных звучаний поддерживается и тем, что парные хораны имеют различный декор, включающий параллелизм расцветки при сохранении в них общей тональности.

Отсутствие лицевых миниатюр, тип хоров, набор орнаментальных мотивов, значение, приданное колориту, позволяя предположительно отнести время появления такого убранства к периоду, когда в украшении священных книг усилились иконоборческие тенденции, а именно к VIII—IX векам. Это подтверждается и повышенным для того времени интересом к изображению креста, повторенного здесь три раза. Дважды — это очень ранний равноконечный тип в круге на постаменте, украшенном еще очень скромной плетенкой. В колорите господствует сочетание крупных пятен







яркого красного и желтого цвета. Их звучание несколько смягчает вкрапление светло-синей и зеленой тональности. Свободная цветовая ритмика и здесь лишена симметрии. Дробное сочетание красок вокруг крестов особенно четко выделяет широкие плоскости их ветвей с ровной крошечной поверхностью красного и желтого цвета.

Особую специфику этим миниатюрам придают изображения птиц, сидящих на неузнаваемо трансформированных растениях. По-видимому, они имеют символическое значение и продолжают какую-то древнюю традицию. Третий крест образован крупным плетением красной, зеленой и желтой тесьмы. Мастер пользовался циркулем — каждое звено приближается к кругу (как и в рамке пролога). Тип такого плетения распространен уже в памятниках античности как Сирии, так и Армении (мозаики Гарни, позднее — в армянских мозаиках Иерусалима V—VI вв.).

Архаичность ряда орнаментальных мотивов, так же как тип равноконечных крестов, свидетельствует скорее о консервативности художественного направления, к которому принадлежит данная рукопись (№ 5547), чем об исполнении ее в период, предшествующий XI веку. Такую датировку подтверждает отказ от архитектурного осмысления хоранов, хотя и не утративших монументальности, подчинение их плоскости листа, общее усиление декоративности, дробная орнаментация. По своему убранству этот кодекс не входит ни в одну из групп армянских манускриптов XI столетия, являясь единственным произведением неизвестного армянского скриптория, памятники которого для более раннего времени не сохранились.

• • •

Три наиболее ранних иллюстрированных кодекса Матенадарана (1018 г., 1033 г., Евангелие № 5547) исполнены в далеко отстоящих друг от друга и малоизвестных армянских письменных центрах, о которых можно судить лишь по одной дошедшей до наших дней рукописи. Каждая из них дает все же возможность уяснить разнообразие путей, по которым развивалась в провинциальных скрипториях армянская миниатюрная живопись, порой прикасаясь с искусством других народов.

Первым свидетельством существования устойчивого течения или даже школы является Четвероевангелие 1038 года (№ 6201)³⁰. Большое по размерам (41×38), оно было принесено крестьянами во время переселения их из селения Шхно близ Эрзурума в Ахалдих (XIX в.). Текст исполнен писцом Евваргием на желтоватом толстом пергамене крупным еркататигром. Место написания неизвестно. Для локализации Евангелия 1038 года некоторые указания могли бы дать Евангелие 1294 гда (Матенадаран, № 4814), в лицевых миниатюрах имеющее с ним параллели. Этот кодекс

был исполнен в монастыре Аргелан района Берк-ри (Тарберуник)³¹, входившего в состав Васпуракана. Оттуда происходят и другие, более поздние рукописи с иллюстрациями того же типа. Но время, отделяющее их от Евангелия 1038 года, архаичность изводов праздничных сцен, прямым образом связанных с апокрифами и народными толкованиями, различия в стиле, совершенно иная трактовка хоранов и их орнаментация не позволяют считать Евангелие XI века их непосредственным образцом. Ясно лишь, что миниатюры этой группы восходят к общим истокам. Течение же, к которому они принадлежат, могло быть распространено на территории значительно более широкой, чем район Берк-ри. Наиболее близким к Евангелию 1038 года по своим миниатюрам является Евангелие 974 года, до сих пор находящееся у крестьян селения Цугрут, близ Ахалдиха и недоступное пока для изучения. Место исполнения его также неизвестно. Некоторые данные о происхождении Евангелия 1038 года дает его памятная запись, где упоминается византийский император Михаил (1034—1041), а не армянские цари Анийского царства, еще не утратившего в то время своего значения. Это дает основания думать, что письменный центр, из которого вышел кодекс, был расположен на территории, находившейся уже длительное время под византийским протекторатом, в пользу чего говорит и грецизированное имя писца Евваргия. Можно предположить, что этой территорией был Тарон, самая главная область Туруберана³², который был захвачен Византией уже в 966 году, после чего там было образовано Таронское крупнопалатство. Васпуракан же, в который входила область Берк-ри, был передан Византии армянскими князьями Арцрунидами только в 1022 году. К сожалению, точно установить место написания Евангелия 1038 года, так же как и Евангелия 974 года, пока не представляется возможным.

Евангелие 1038 года богато иллюстрировано. Его миниатюры свидетельствуют о высокой, длительной и стойкой традиции. Ранние звенья ее утеряны, но она продолжается, как уже отмечалось, и в более поздних рукописях.

Как обычно, тексту предшествуют хораны; пролог, помещенный на одной странице, заключен в прямоугольную неорнаментированную рамку желтого цвета — оформление, приближающееся к раннему сирийскому типу.

Каноны, в противоположность общепринятой для XI века традиции расположения их на восьми таблицах, помещены в соответствии с более архаичным вариантом в семи хоранах, занимающих обе стороны листа. Архаично и сходство в убранстве парных хоранов. Различны только птицы: крупные, асимметрично расположенные в венчании хоранов, они придают особую живость декоративным композициям, полностью объединяющимся на раз-



а



б



в



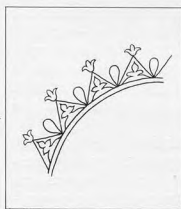
г



ж



з



и



к

Орнаментальные мотивы
греческих рукописей X—XI века
(а, б, в, г, д, е)
и хоранов Евангелия 1038 года
(ж, з, и, к, л, м)

вороте смежных страниц. Самых больших птиц, обращенных друг к другу, художник помещает на внешних краях смежных хоранов. Меньшие по размерам подчеркивают самостоятельность каждого из них. Несмотря на условность трактовки, порода птиц легко угадывается. Это павлины и фазаны, цесарка, индюк, голубь и т. д. При всем их разнообразии заметно все же отсутствие перепелок и уток, столь характерных для традиции Эчмиадзинского Евангелия.

Легкие и невесомые хораны Евангелия 1038 года с их тонкими вытянутыми колоннами заставляют вспоминать обрамление канонов ранних сирийских рукописей, где так же, как и здесь, акцентирована подковообразная арка. Базы и капители схематично передают чаще всего простейшие архитектурные формы восточного жилища, в том числе и армянского. Арки по верху и низу соединены полочками, принятыми, как правило, в армянских, но известными и в сирийских, особенно более поздних, кодексах. Ни они, ни тонкие колонны, превращающиеся в рейки, в Евангелии 1038 года не несут никакой конструктивной нагрузки, в которой нет и никакой логической необходимости. Подчеркнуто декоративные и все же монументальные хораны, утрачивая архитектурный смысл, полностью подчинены задаче оформления книжного листа. Их деструктивность явствует и из того, что плиты арок не совпадают с ка-

пителью колонн, а сами арки превращаются в широкие ленты. Роскошно украшенные плоскостным, преимущественно растительным орнаментом, напоминающим аппликацию, они образуют декоративные фризы.

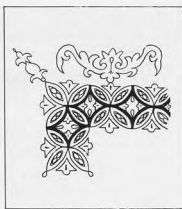
Достаточно ограниченный набор орнаментальных мотивов, хотя и имеет в ряде случаев ранние сиро-армянские истоки, совершенно не совпадает с декором Эчмиадзинского Евангелия и примыкающих к нему рукописей (отсутствуют радужные ромбы, находящиеся друг на друга цветные диски, киматий и т. п.). Преобладает растительная лоза, свободно развивающаяся по принципу арабески, полупальметки оконтурены серповидным завитком. Иногда ленты арок украшают крупные цельные пальметты. Направленные в разные стороны, условно трактованные, они объединены общим стеблем.

Истоки этих орнаментальных форм следует искать, по-видимому, в классическом античном наследии, откуда берет начало и византийская орнаментика, однако трактовка сходных мотивов в армянской рукописи 1038 года³³ совершенно отлична.

Приведенное нами сопоставление исключает возможность прямых влияний и заимствований. В параллельных приемах орнаментики нельзя не заметить существенных различий — более строгой, четкой и дробной трактовки отдельных растительных элементов византийского декора, предназна-



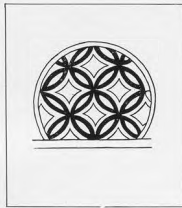
д



е



л



м

ченного преимущественно для украшения бордюров. Особенно следует принять во внимание колорит такой орнаментации византийских рукописей, с преобладанием в нем синего и зеленого с золотом. В Евангелии 1038 года растительная лоза трактована несравненно свободнее, с незнакомым для византийских памятников размахом, без всякой регламентации. Отдельные очень крупные элементы композиции иногда даже не повторяются. Некоторая неправильность лишенных академической точности линий, нестандартное повторение сходных элементов придают особую живость и свежесть декоративным композициям Евангелия 1038 года.

Ритмическое чередование мотивов мастер применяет лишь для венчания хоранов. Резко отличается от византийских рукописей и колорит, который определяют светлые, как бы акварельные краски. Мастер полностью отказывается и от характерного для Византии цветочного стиля орнамента. В соответствии с общей тенденцией, постепенно нарастающей в армянском искусстве XI века, в художественном образе хоранов усиливается декоративность, отказ от архитектурного их построения. Комплексно набор орнаментальных мотивов и их трактовка не повторяются ни в одной армянской рукописи, кроме Евангелия 974 года из Цугрута. Их истоки коренятся, по-видимому, в каком-то «греко-восточном», как его называют, не очень еще четко очерченном художественном круге.

Тип хорана, положенный в основу хоранов Евангелия 1038 года, мог быть также очень ранним. На это указывает подковообразность его одноарочного построения. Тимпан, прорезанный внизу маленькой арочкой, очерчивает почти полный круг. Прямоугольное обрамление отсутствует, как и во всех армянских рукописях первой половины XI века. Нельзя не подчеркнуть и здесь оригинальность типа по сравнению с другими, более ранними рукописями, где, как правило, принимаются двухарочные или трехарочные хораны.

Талантливый художник, исполнивший хораны рукописи 1038 года, не искал легких путей. Ограниченность орнаментальных мотивов и их отбор определяются чувством меры, но отнюдь не стремлением к упрощению. Предпочитая сложную растительную орнаментацию, он не испытывает при исполнении ее никаких трудностей. Характерно вместе с тем полное отсутствие плетений, что придает особую сдержанность и строгость художественному образу хоранов.

Руководствуясь эстетическим чутьем, мастер создает уравновешенные и гармоничные композиции, лишь в отдельных деталях несколько перекликающиеся с произведениями других армянских скрипториев.

Особую элегантность хоранам рукописи придает светлая и яркая красочная гамма. Художник удивительно тонко ощущает гармонию контрастов локальных тонов. Изображение коричнево-красной лозы с небольшим добавлением желтого он помещает на зеленоватом фоне цвета морской волны или переходит в другой паре хоранов к более глубокому по звучанию сопоставлению желтого и фиолетового. На контрастных фонах живописные сплетения растительных мотивов, превращенные в далекие от реальных форм замасловатые арабески, создают сказочное впечатление.

Анализ художественного образа хоранов заставляет отнести их к одному из оригинальных направлений армянской миниатюрной живописи. Отраженные в нем достижения культурного наследия были бережно сохранены до XI века, когда они проявились на одном из этапов нового подъема армянской живописи.

Лицевые миниатюры Евангелия 1038 года собраны в одной тетради перед текстом, как во всех армянских манускриптах XI века, всегда придерживающихся этой архаической традиции. Ее выдает и фризное построение миниатюр. Праздничный цикл заключает миниатюра с четырьмя евангелистами на одном листе, непосредственно предшествующая тексту. Трое из них идут вправо, навстречу повернувшемуся к ним четвертому.

Такой вариант, известный под названием «предпопущение», редко встречается в армянском искусстве. В основе его лежит идея гармонии четырех евангельских текстов, преподносимых авторами Христу³⁴. Типы евангелистов неканоничны.























30

*Встреча Марии с Елизаветой.
Роспись церкви Беллек-килисе
в Каппадокии
X век*

Второй в ряду — юный, каким изображался в некоторых армянских и даже византийских рукописях евангелист Лука. Если это так, то порядок евангелистов сохраняет здесь наиболее архаическую версию: Матфей, Лука, Марк, Иоанн (каноничная: Матфей, Марк, Лука, Иоанн). Их верхние одеяния напоминают широкие накидки пророков ранних сирийских рукописей³⁵, а не гиматий. Такая же одежда у Христа в сцене «Преображение» и в других миниатюрах этой рукописи.

В композициях художник склонен выходить за пределы рамки, разрывая замкнутое пространство очень большими нимбами, оставленными в цвете пергамента. Нимбы окружают узкие лица с огромными круглыми, «экстатичными» глазами, средоточием духовной сущности вдохновенных проповедников учения Христа. Поднятые вверх (у двух средних фигур) и скошенные к центру (у крайних) зрачки глаз способствуют объединению ряда. Движение подчеркнуто бесплотных фигур, идущих друг за другом, остановлено поворотом последнего евангелиста в сторону остальных. Достигнутую таким образом композиционную целостность поддерживает и колорит. Голубые одежды двух крайних фигур (у одного хитон, у другого накидка) перекликаются между собой и с расцветкой одежд центральных фигур, в которых появляется и красный цвет. Яркие акценты вносят зеленое пятно накидки Луки и желтое — хитона

Марка. Эта светлая и звучная гамма красок приобретает особую выразительность в сочетании с незакрашенным фоном пергамента. Легкая акварельная манера, схематизм складок, выделенных на цветном фоне более темными линиями той же тональности, также способствуют дематериализации фигур. Колорит, как и рисунок, выдает руку талантливого мастера, сумевшего на основе традиции, присущей его школе, создать глубоко убедительные образы, в которых стремление возмочь полнее выразить духовное начало явно преобладает над материальной формой.

Из праздничного цикла сохранились: «Рождество Христово», «Крещение», «Преображение», «Вход в Иерусалим», «Тайная вечеря», «Распятие», «Жены-мироносицы». Сцены, представленные на фоне пергамента, занимают целый лист и в большинстве случаев снабжены надписями, сообщающими название и имена отдельных персонажей.

Иконография крайне неканонична, сохраняя ранние изводы, предшествовавшие сложению общепринятых. Это четко сказывается уже в первой миниатюре цикла — «Рождество Христово». Близкую аналогию к сидящим друг против друга Марии и Иосифу представляет изображение на шелковой ткани VI—VII веков Латеранской сокровищницы в Ватикане³⁶. Н. П. Кондаков рассматривал такую трактовку поз как очень раннюю и связывал ее с сиро-египетским кругом. Он пола-



31

*Хождение по водам.
Рельеф из Херсонеса
V век
Ленинград, Гос. Эрмитаж*

гал, что богоматерь с Иосифом представлены там «*а особенной, пока не вполне определенной иконографической схеме* (курсив мой. — Т.И.). ... сцена восходит к древнехристианскому искусству, — писал он, — не византийскому, к едва различимой еще греко-восточной ветви»³⁷.

Это относится и к миниатюре Евангелия 1038 года, где Марии придана поза матроны, Иосифу — философа, при всей их условности, свободные и естественные. Богоматерь представлена сидящей в соответствии с догмой о безбоденном рождении Христа, отсутствует и сцена купания, как указание на то, что дева не нуждалась в помощи повитухи. Уже с VI века Мария изображалась лежащей, чтобы напомнить о том, что Иисус действительно облекся в человеческую плоть. Сцена купания появляется, очевидно, в VIII—IX веках. Придерживаясь ранней иконографии, мастер вместе с тем создает многофигурную композицию, вполне соответствующую нормам времени, хотя и выраженную собственными средствами. Так, богоматерь и младенца он отделяет от остальной сцены полосой, поясняя надписью, что событие происходит в пещере, где оно изображалось в XI веке и в византийской живописи, объединяясь при этом с поклонением волхов и пастухов, как и в Евангелии 1038 года. Однако изображение на армянской миниатюре четырех волхов указывает на сохранение очень ранней версии. После IV века их

всегда три, и число это остается с тех пор неизменным³⁸. Но мастер вводит и новшество: волхвы изображены не в фригийских колпачках, а в коронах. Царями они изображены уже в мозаиках Аполониярия Нового (VI в., Равенна), не чуждых сирийским истокам. На близость к ним в Евангелии 1038 года указывает приближение волхов справа, а не, как обычно, слева³⁹.

Ангелы отсутствуют в соответствии с ранним изводом «Рождества Христова», всегда отличающимся простотой. Пастухи, в коротких туниках, с трехухами на голове, неканоничны. Первый представлен в типе доброго пастыря, хотя ягненок и спущен с плеч на руки. Необычна довольно пространный трактовка стада коз, овец и баранов, которых гонит второй пастух. Впереди идет козел. В этом можно видеть попытки реального осмысления унаследованных от далекого прошлого и сохранившихся в памяти народа художественных образов. Действительно, известную переключку с такой трактовкой темы мы находим в изображении доброго пастыря в росписи христианской капеллы Дура Евронос⁴⁰, памятники которой связаны с Евангелием 1038 года и другими нитями.

Первая миниатюра рукописи со сценой «Рождество Христово», быть может, более полно, чем другие, раскрывает сложный мир ее иллюстраций, позволяет заглянуть в еще неизвестную доселе сферу армянского искусства, крайне своеобразного,

безусловно сохраняющего очень архаичную традицию. Вместе с тем композиция сцены, объединяющая несколько эпизодов, соответствует требованиям искусства XI века, хотя ее построение и не отвечает обычным требованиям канонической иконографии.

Стиль миниатюры также оригинален. Распластывая изображение на плоскости, мастер помогает пространственные планы не друг за другом, а друг над другом. Выше стоящие фигуры осмысляются при этом как отстоящие дальше — прием, хорошо известный еще в древневосточном искусстве. Здесь, как и в других миниатюрах этой рукописи, наблюдается динамика линейного и цветового ритма, подчеркивающего статичность смыслового центра — богоматери с младенцем, лежащим не посередине, а с краю иллюстрации, чем подчеркивается фризное построение композиции. В одежде волхвов чередуются наложенные тонким слоем красная, синяя, зеленая и желтая краски. Они перекликаются с разноцветными головными уборами пастухов и более однородной красной тональностью их одежд. Такое цветовое решение нижних фигур усиливает впечатление праздничности развертывающегося над ними шествия волхвов, идущих по диагонали, как бы спускаясь к яслям, за ведущей их звездой. Направление процесса определяют и короны, по мере приближения к последней фигуре все сильнее разрывающие рамку миниатюры.

В основном вполне уравновешенном и замкнутом вадере преобладает голубой цвет (хитоны Марии, Иосифа, накидки служанки, пелены младенца), находящийся отклик в одежде других фигур, так же как и неяркий красный цвет гиматия Иосифа, мафория Марии, зеленых ясель. Перекличка этих светлых и ярких тонов на фоне пергамента способствует созданию праздничного настроения, что полностью соответствует тематике миниатюры.

Иконография «Крещения» также выдает ранние истоки. Как и в концевой миниатюре Эммиадзинского Евангелия, Иоанн Креститель стоит слева, в той же позе, с тем же жестом, так же возвышаясь над Христом. То же встречается в раннем сирийском варианте (Евангелие Рабулы), где Христос, как и на миниатюре XI века, представлен бородатым⁴¹. Очень ранней чертой иконографии является положение левой руки Христа, лежащей поперец груди (саркофаг в Арле), такой жест встречаем и на несколько более поздней, но сохраняющей архаические черты сирийской иконографии XII—XIII веков, далекой от всякого византийского влияния⁴².

Оставаясь во многом верным ранним образцам, мастер Евангелия 1038 года и в сцене «Крещение» не отстал от духа времени. Две основные фигуры в перевернутой прориси повторяются на византийской мозаике церкви Хозиев Лукас в Фокиде. Так же как и там, в сцену введены ангелы,

занимающие в обоих памятниках одинаковое место. В армянском варианте, как и в византийском, они выступают левой ногой, но в Евангелии 1038 года она согнута в колене, что характерно для восточного иконографического типа.

Нельзя не отметить и того, что мозаики Хозиев Лукас (первая четверть XI в.) представляют типично монашеское провинциальное искусство и среди греческих мозаик являются наиболее архаическими. «Они лежат в стороне от линии развития константинопольского искусства, будучи тесно связанными со старыми, чисто восточными традициями»⁴³.

Обычно в сцене «Крещение» ангелы держат покрывала, подавая их Христу; в Евангелии 1038 года представленные с поднятыми к нему руками они, выражая этим жестом преданность и почитание, осмыслены как поклоняющиеся тому, кто впервые является людям в этом таинстве как сын божий. Этим подчеркнута символическое содержание сцены крещения как боговоления.

Монументальные фигуры ангелов сообщают миниатюре особую торжественность. Их крылья, разрывая рамку замкнутого пространства, создают ощущение динамики линий, направленных к замкнутому в себе основному по содержанию композиционному центру. Широкое движение останавливается справа лишь пальмой.

Основная часть миниатюры подчеркнута и колористически. Наиболее ярким пятном выделяются ангелы. В их одежде и крыльях контрастно сопоставлены зеленый, красный, лиловатый, синий цвета. Мягкая красочная тональность лилового гиматия и желтого хитона Крестителя как бы подготавливает к восприятию обнаженной фигуры Христа, оставленной в цвете пергамента. Голубизна вод Иордана, усиленная голубым хитомом одного из ангелов, завершает колористическое объединение композиции.

Иконография «Преображения» неканонична. Христос стоит на горе Фавор без обычной для него в этой сцене мандорлы, изображенный не в фас, а повернувшимся к приближающимся к нему Моисею и Илье. Первый запеленут в пелены, как Лазарь. В соответствии с древними толкованиями эти пророки были призваны на гору Фавор в качестве представителей двух миров — мертвого и живого, чтобы показать, что Иисус имеет власть над жизнью и смертью⁴⁴. Справа, за пышными кронами фантастических деревьев, лежат в одинаковых позах, закрыв лица одним и тем же жестом, три упавших ниц ученика. Такой вариант соответствует раннему восточному изводу. В целом иконография «Преображения» в Евангелии 1038 года, связанная с апокрифом, крайне оригинальна и сохранилась только в этой школе.

И здесь впечатление праздничности события достигается колоритом — обилием светлого фона пергамента и неокрашенных одежд Иисуса и Мои-

сея, линии складок которых подчеркнуты красным цветом. Ему вторят свисающие с деревьев красные плоды. Светлый коричневый цвет горы, соединяясь с более темным цветом одежд учеников и фантастической растительности, выделяет возвышающуюся над всеми фигуру Христа. Нимб его, разрывая рамку, выходит за пределы миниатюры. Зеленая (цвета морской волны) накидка пророка Илии и сравнительно темная тональность деревьев как бы обрамляют и поддерживают всю композицию, центром которой является Христос.

Сцена «Вход в Иерусалим» развернута, как фриз. Христос, держа поводья, едет на осле справа налево, что необычно и больше характерно для сирийского искусства. Передняя нога и голова осла высоко подняты — иконографическая черта, известная в миниатюре того же содержания в раннем греческом, так называемом Россанском Евангелии первой половины VI века⁴⁵. Еще более близкую параллель находим в греческой Псалтири 1066 года⁴⁶, где редакция сцены восходит к эллинизированной модели, предшествующей Россанскому Евангелию. Изображение осла с поднятой го-

ловой, идущего справа налево, известно и в иконографии средневековых сирийских рукописей⁴⁷. За Христом в Евангелии 1038 года следует большая группа учеников — ранняя традиция, характерная для армянской иконографии вообще. Но среди встречающихся, как и в византийской иконографии XI века, мы видим бородатых евреев, головы которых — что необычно — окружены нимбами. Перед ними отроки с пальмовыми ветвями, вновь заставляющие вспомнить Россанское Евангелие. Дерево же со взбравшимися на него мальчиками, представленное уже там, здесь еще отсутствует. Отброшено и характерное для «исторической» версии толкование сцены как процессии. Простота законченной композиции наводит на мысль о существовании еще более раннего прототипа, где господствовала идея поклонения Христу. В миниатюре это подчеркнуто статичным композиционным центром — сидящий на осле (или на муле?) Иисус возвышается над всеми остальными, так что нимб его разрывает рамку миниатюры. По сторонам Христа — две как бы поклоняющиеся ему группы. В Евангелии тема входа в Иерусалим является провозглашением божественного царства. Для иллюстрации такого понимания ее в ранний период формирования иконографии были, очевидно, использованы памятники с изображением поклонения всемогущему правителю, в образе которого можно было тем более прославить бога⁴⁸.

В компактных фланкирующих Христа группах, почти соединенных внизу лежащими одеждами, сочетаются зеленый, синий, красный, лиловый цвета. В этом темном обрамлении на светлом фоне пергамента цветом выделен основной смысловой центр — Христос. Яркое пятно одежды Христа — синего и лилового цветов — контрастирует со светлой окраской осла.

Вся версия «Входа в Иерусалим» в Евангелии 1038 года совершенно оригинальна и не имеет повторений за пределами школы. Доканоническая иконография выступает здесь совершенно явно. «Тайная вечеря» объединена с «Евхаристией» — ученики протягивают руки к Христу, чтобы получить от него хлеб и вино, которые символизируют его тело и кровь. Такой архаический вариант, восходящий к эллинистической традиции, был принят с XI по XV век как восточными, так и западными мастерами. В противоположность западному толкованию художник Евангелия 1038 года не выделяет композиционно Иуду, но вводит в сцену прямоугольный стол, широко распространенный с XI века в латинских памятниках. Армянский мастер, так же как и его западные собратья, заимствует некоторые черты и из развитой византийской иконографии: любимый ученик, Иоанн, склоняется к Христу. Петр же, ранее занимавший место рядом с учителем, переходит на другой край стола — напротив Христа — и поднимает руку.



Через общую идеалистическую концепцию евангельского толкования сцены проступают реалистические черты — трапезная, в которой происходит тайная вечеря, воспроизводит обобщенный архитектурный образ обширного зала, разделенного, подобно базилике, арками, покоящимися на столбах. Такие залы в армянской архитектуре IX—XII веков известны, например, в Санане⁴⁹. На миниатюре Евангелия 1038 года сходная архитектурная композиция решена плоскостно, но вполне убедительно. Реально трактованы и свисающие с арок большие восточные лампы. Переданный в обратной перспективе длинный стол подчеркивает фронтальное построение миниатюры, так же как и ритмичный ряд апостолов за ним. Однообразие его оживлено мягким ритмичным чередованием красок — голубой, лилово-красной с незначительными вкраплениями зеленого и желтого. Все эти оттенки объединены желтой полосой нимбов. Обращенные к Христу лица апостолов, протянутые к нему руки, наконец, склонившийся к учителю Иоанн подводят к смысловому центру миниатюры — Иисусу, фигура которого акцентирована крупным пятном голубого цвета одежды. Этот тематический фриз четко выделяется на фоне незакрашенного пергамента, над которым возвышаются арки. Антревольты украшены растительным орнаментом, исполненным в цвете пергамента на красно-коричневом поле. Такая рамка, так же как зеленый цвет столбов, обогащает колорит миниатюры, придает ему более широкий размах.

В иконографии сцены «Распятие» представлен древний сирийский вариант (Евангелие Рабулы) с изображением по сторонам Христа распятых разбойников⁵⁰. Этой же традиции с IX по XI век следуют художники Каппадокии и Запада. Такая композиция в византийском искусстве появляется иногда лишь в резьбе по слоновой кости. Общность с иконографией миниатюры Евангелия Рабулы сказывается и в заломленных за перекладину креста руках разбойников, в наличии солнца и луны, в отсутствии ангелов.

При всем традиционализме истолкования сцены, не отказываясь от восточного ее варианта, мастер вводит в нее святых жен, принятых в это время в византийской иконографии, хотя стоящими слева они представлены уже в Евангелии Рабулы. Не чуждый нормам своего времени, художник изображает Христа уже не торжествующим на Голгофе, а мертвым: глаза закрыты, голова склонена к плечу, тело слегка изогнуто. Кровь обильно струится из ладоней и ступней — деталь трактовки, характерная для развитого византийского типа, впервые встречаемая, однако, в том же Евангелии Рабулы. Излом линии локтей характерен для средневековой восточной иконографии.

Фризная композиция сцены строго уравновешена. Центр ее — фигура распятого — подчеркнут размерами. На более дробном, общем колористи-

ческом фоне, образуемом одеждами второстепенных персонажей (красный, зеленый) голубым цветом выделены одеяния главных фигур — Христа и разбойников, Марии и Иоанна. Зеленая окраска подножий, повторяясь в цвете одежд фигур, стоящих по краям, образует как бы рамку, в которой на чистом фоне пергамента развешивается сцена распятия. Верхняя часть композиции облегчена за счет светлой тональности фона и обнаженных тел распятых, а также благодаря разрыву рамки крестами, головами разбойников, нимбом Христа и небесными светилами.

В совершенно оригинальном варианте представлена сцена «Жены-мироносицы», хотя в некоторых чертах она и приближается к сирийскому варианту средневековых рукописей, проникшему, видимо, и на Запад. Общность с ним может быть отмечена в изображении трех, а не двух, как в византийской иконографии, жен и в замене обычной для византийской традиции гробницы саркофагом с сидящими на нем двумя ангелами. Знаменательная особенность — появление в данной сцене Христа, известная в очень архаичных сирийских миниатюрах XII—XIII веков, — иногда (уже позднее) всплывает на Западе и на Руси. Такой вариант, не принятый в Византии, объединяет две темы — «Жены-мироносицы» и «Явление Христа Марии Магдалине».

Монументальная фигура Христа выделена размерами. Святые жены помещены в верхней части миниатюры, внизу они уступают место Петру и Иоанну — персонажам, характерным в этой сцене для армянской иконографии. Погребальное же ложе с двумя сидящими по сторонам ангелами принято только в рукописях этой школы.

О таком ложе, высеченном в скале на месте погребения Христа, повествует патриарх Фотий (IX в.). Примерно в то же время об этом упоминают латинские паломники, немного позже — русский игумен Даниил (1066—1107). Западные иконографы осмыслили эту реликвию как саркофаг⁵¹. Армянский мастер передал ее достаточно достоверно, хотя и схематично.

Такая трактовка сцены не принадлежит ни раннехристианской, ни византийской иконографии, но какому-то предшествующему им изводу⁵², на основе которого мастер Евангелия 1038 года и создал оригинальную композицию.

Разнообразные крупные красочные пятна, оставляющие мало места фону пергамента, усиливают впечатление многолюдности сцены. Движение встречных линий вызывает ощущение возбужденного состояния, смятения персонажей. Протянутые к гробнице руки жен-мироносиц и учеников почти скрещиваются с широкими жемами ангелов, указывающих на Христа, и вторящими им склоненными головами спящих воинов. Динамике линий не подчинена только одна статичная, преобладающая всех фигура Христа, благословляющая

рука которого сильно увеличена. Образ Иисуса акцентирован и цветом — голубая нижняя одежда сочетается с коричнево-фиолетовой накидкой; у стоящего рядом с ним Петра соотношение цвета одежд обратное. Это приводит к созданию крупного однородного красочного пятна, фиксирующего внимание на смысловом центре миниатюры.

В остальных фигурах ритмично и разнообразно объединяются более яркие тона (щиты воинов, их головные уборы). На этом радостном фоне особенно празднично выступает светлая по тональности гробница с сидящими на ней ангелами в розоватых хитонах и голубых гиматиях. Красные, широко раскинутые крылья у одного ангела, разрывающие рамку миниатюры, усиливают динамику цвета и еще в большей мере подчеркивают праздничное настроение сцены.

Подводя итог анализу цикла лицевых миниатур Евангелия 1038 года, следует еще раз подчеркнуть наличие в них очень ранних изводов, предшествующих сложению канонической иконографии, что заставляет отнести им особое место, выходящее за рамки собственно армянской миниатюрной живописи. Большая часть сцен трактована совершенно оригинально. Достаточно вспомнить не укладывающуюся ни в какие требования канона сцену «Преображение». В ряде архайзмов наблюдается перекичка с сирийской средневековой миниатюрой, также тяготеющей к ним. Твердо придерживаясь традиции, художник не отражается от некоторых повешств. В «Тайной вечере» любимый ученик склоняется к Христу, в «Распятии» Иисус представлен мертвым, в «Крещении» введен «колокол» — особенность каппадокийской иконографии, широко известной и в искусстве других стран.

Монументализм стиля иллюстраций позволяет связать их со стеной живописью; впечатление это усиливается за счет больших размеров страниц, вдоль которых, четко выделяясь на фоне пергамента, развертываются лаконичные, плоскостные и условные композиции, заключенные в одноцветные рамки. Архитектура, пейзаж играют вспомогательную роль. Сцены располагаются около статичного центра, каким обычно является фигура Христа. К нему направляются остальные персонажи. Динамика действия передается параллелизмом или скрещением основных линий, ритмом складок и красочных пятен. Плоскости одежд заливываются ровным тонким слоем неярких красок — светло-зеленой, светло-коричневой, красной, светло-желтой, голубой, светло-лиловой. Линейно нанесенные на пергамен складки одежд подвешиваются более густым тоном их основной окраски. Светотеневая характеристика отсутствует. Для ликов, исполненных, так же как и фигуры, тонкой светло-коричневой линией, характерен узкий овал, длинный нос, маленький рот. Выразительность придают им широко открытые, иногда почти круг-

лые глаза с поднятыми вверх или скошенными в сторону зрачками. Какими-то почти неуловимыми приемами мастер придает этим лицам некоторые различия. Глубокая экспрессия с особой силой и внутренним напряжением выражена в композиции «Крещение».

Наивная непосредственность передачи переживания и чувств достигается также жестами. Их значимость подчеркивается сознательным увеличением размеров рук, подчеркивающих значение той символической функции, которую они выполняют. Наиболее ярким примером является благословляющая рука Христа в сцене «Жены-мироносицы». Этот прием открывает доступ в психологию творчества мастера, пренебрегающего реалистическими трактовками для усиления значимости художественного образа. Той же цели служит прием разномасштабности фигур, создающий «пафос расстояния» (Христос в той же сцене). Известный в восточном искусстве с глубокой древности, он прият и средневековым мастерам.

Некоторые особенности стиля перекликаются со спецификой исполнения ottoновских миниатур, в целом отнюдь не сходных с иллюстрациями Евангелия 1038 года. Едва ли подобное явление нужно рассматривать как следствие взаимовлияний; скорее, оно указывает на родственность этапов в самостоятельном развитии двух различных школ. По-видимому, объяснение следует искать в известной общности идеологии, хотя совпадение отдельных иконографических деталей (например, изображение прямоугольного стола в «Тайной вечере») может дать основания и для предположения о существовании непосредственных контактов.

Оригинальность иконографии и стиля Евангелия 1038 года, типов лиц и фигур несомненна. Яркая образность, при всей условности и примитивизме экспрессивных композиций, живописная манера заставляют считать этот кодекс вершиной своеобразного и самостоятельного направления в армянской миниатюрной живописи. Достичь ее смог художник, наделенный большим талантом; основываясь на традиции, пронесенной через столетия, он сумел выразить художественную концепцию, соответствующую мышлению современного ему человека. Стремление возможно глубже выразить духовное начало, в основе которого лежит религиозное мироощущение, приводит художника к созданию экстатического образа, столь характерного для некоторых этапов развития средневекового искусства. Легкие, бесплотные фигуры выступают на фоне пергамента порой с неожиданной естественностью и выразительностью.

Можно ли сомневаться, что в сцене «Преображение» апостолы, закрывающие лица, испуганы, что в «Распятии» разбойник, повернувший голову к Христу, полон веры и надежды; проникновенный образ любимого ученика в «Тайной вечере» исполнен любви и преданности.

Исходя из реального ощущения подобных внутренних состояний, художник наделяет ими участников изображаемых событий, достоверность которых для него неоспорима. По-видимому, это позволяет мастеру легко вводить сцену «Тайной вечери» в повседневную для него обстановку, хотя и переданную условными средствами.

Стилистически иллюстрации этой рукописи не только открывают нам особую страницу армянской миниатюры, но в какой-то мере позволяют осветить совершенно неизвестную художественную жизнь Армении далекого прошлого.

Характерные для миниатюр Евангелия 1038 года приемы трактовки фигур и особенно ликов можно встретить в не столь уже малочисленных памятниках, хотя и отстоящих далеко друг от друга как территориально, так и хронологически. В качестве примера приведем сцену «Встречи Марии с Елизаветой» из росписей Белек-Килиссе (Каппадокия, первая половина X в.).⁵³ Здесь видим те же плоскостные, несколько вытянутые бесплотные фигуры, линейную характеристику одежд и складок. Тот же несколько вытянутый овал лиц, широко открытые глаза с поднятыми вверх зрачками, прямые длинные носы, сходным приемом трактованные рты, пятна румянца на щеках.

Сходны по стилю, хотя и несколько трансформированному в другой среде, некоторые памятники западного средневековья. Например, росписи церкви св. Прокла в Натурно IX века, где восточное влияние сказалось особенно сильно.⁵⁴

К более ранним памятникам, в которых проявляются те же стилистические черты, можно отнести каменный рельеф V века, происходящий из Херсонеса, с изображением «Хождения по водам».⁵⁵

Очевидно, такое течение существовало, минуя современное ему официальные линии художественного развития и параллельно им. Принятые в нем приемы повторялись и бережно сохранялись на протяжении веков.

Быть может, не случайно проявление того же стиля обнаруживается в росписях комплекса Дура Европос — эллинистического центра на Евфрате (первые века нашей эры). Например, в изображении пророка из Митреума и поясным портрете святого (?)⁵⁶. Принципы трактовки фигур, одежд, ликов, характерные для Евангелия 1038 года, заложены уже в этих ранних произведениях.

В сцене «Рождество» изображение стада и пастухов перекликается, как уже отмечалось выше, с одним из эпизодов в росписи христианской капеллы Дура Европос (III в., сцена «Добрый пастырь»). Возможно, к тем же истокам восходит перспективное уменьшение фигур волхвов, поясное изображение жен-мироносиц, как бы стоящих на втором плане. Все эти приемы следует рассматривать как пережитки дофеодалного искусства.

Возникает вопрос, каким образом столь древняя традиция могла стать органическим достоянием армянского искусства? Для гипотетического ответа на него следует обратиться к исторической карте Армении. На территории Тарона, входившего в состав Турубера, находился город Антишат; в непосредственной близости от него — города Тигранакерт, Арктиакерт, Аршамашат, по типу приближавшиеся к эллинистическому полису. Только почти полным исчезновением армянских памятников, синхронных памятникам Дура Европос, Пальмиры и других подобных центров, объясняется необходимость обращаться для выявления истоков того или иного художественного направления армянского искусства к ранним, несомненно родственным творениям других народов. Чистота, с которой пронесены через века в Евангелии 1038 года древние художественные нормы, заставляет поставить вопрос о принадлежности этого наследия также и к армянской культуре. Такую переключку нельзя объяснить никакими влияниями, но лишь мощью собственного культурного пласта, тесно связанного со всем греко-восточным миром. В этом свете не являются неожиданными ни доканоническая иконография, ни контакты ее с архаическими сирийскими вариантами, ни простота и лаконичность сцен, несущих порой отдаленный отпечаток античности (например, позы Марии и Иосифа в сцене «Рождество Христово»).

Архаичные черты можно отметить и в хоранах, для украшения которых мастер избирает мотивы, восходящие порой даже не к эллинистическим, а к античным формам.⁵⁷ Длительность течения, представленного Евангелием 1038 года, подтверждают и лицевые миниатюры рукописей XIII—XIV веков, исполненных в удаленных скрипториях района Беркри, где порой еще более ранние нормы, подвергавшиеся дальнейшей трансформации, удерживались на протяжении столетий.

Значительная группа иллюстрированных рукописей XI века может быть отнесена к одной школе, сложившейся на территории Малой Армении (в Малой Азии). Основания для этого дают памятные записи, иконографическое и стилистическое сходство миниатюр. Сейчас уже насчитывается шесть таких кодексов, из них четыре — в Матендаране: Четвероевангелия 1045 года (№ 3723) и 1057 года (№ 3784), еще один без даты (№ 974), а также фрагменты из несохранившегося кодекса (№ 8287). Пятый кодекс, 1041 года, находится в Библиотеке Армянского патриархата в Иерусалиме (№ 3624), шестой — продавался в Париже на аукционе коллекции Жана Поцци. К той же группе примыкает и рукопись Фрирской галереи искусств (№ 33.5; 47, 2—4).

Все эти манускрипты были исполнены в близко расположенных скрипториях, некоторые, возможно, в одном и том же. Не отличаясь высоким художественным совершенством, их миниатюры представляют большой интерес как редкий памятник средневекового монашеского искусства, сложившегося в малоазийской армянской среде, и как только на этом этапе известное течение армянской миниатюры, начальные звенья которого утрачены.

Несмотря на всю самостоятельность этого течения, некоторые его принципы оформления рукописей оказались теми же, что и в кодексах первой половины XI века, особенно в Евангелии 1038 года.

Миниатюры собраны в одну тетрадь, предшествуют тексту и имеют фризовое построение вдоль листа, занимая обе его стороны. Сцены, заключенные в простые рамки, развертываются на фоне пергамента.

Наиболее четкую локализацию имеет Евангелие 1057 года, исполненное, в соответствии с памятной записью, в городе Мелитене. Упомянутые в ней и в записях других рукописей этой группы имена крупных армянских деятелей дают возможность восстановить историческую среду и условия, вызвавшие подъем деятельности армянских скрипториев Малой Азии в середине XI века.

Самое раннее Четвероевангелие 1041 года¹ было обнаружено в селении Хангали Себастьянского вилайета. Большого размера (42,5×31,5), оно написано, как и остальные рукописи этой территории, крупным еркатагиром на пергаменте. Получатель и точное место написания неизвестны. Писец — священник Самуел — сообщает, что он закончил работу «в царствование ромейского императора, которого зовут Михаилом², в летосчисление армянское 490 (+ 551 = 1041) и в католичество владыки Петроса, армянского католикоса и верховного блюстителя, когда Иоани, царь армянский, скончался во Христе и дал царство племяннику своему, которого зовут Гагик»³.

Четвероевангелие 1045 года, размером 33×27, исполнено писцом-священником Хусиком. Вполне



Исторические области,
примыкавшие к Армении в X—XI века

ховный феодал. В своей активной политической деятельности католикос, придерживаясь византийской ориентации, оказал большое влияние на исторические судьбы страны. При его посредничестве в 1022 году был заключен договор с императором Василием II (976—1025) о передаче Ани Византии после смерти армянского царя Иоанна-Смбата (1022—1041).

Когда в 1041 году одновременно умерли оба армянских царя — Иоанн-Смбат и Ашот IV, — Византия предъявила свои права на Ани. Для захвата города Константин Мономах (1042—1055) послал большую армию. Армянский народ сплотился вокруг прославленного спаранета Армении Вахрама Пахлавунни. Византийские войска были разгромлены. При поддержке Вахрама на престол был возведен Гагик II (1042—1045), сын Ашота IV.

Византия сочла это нарушением договора и вновь послала войско в Армению, но и на этот раз не смогла взять Ани. Это повлекло изменение ее политики. Вскоре молодой армянский царь был вероломно заманен в Византию, чему способствовали его опекуны Вест Саргис и католикос Петрос I. Византийский император принял Гагика с почестями, но вскоре выпудил его отказаться от Ани. Византийские войска были вновь посланы для захвата города; горожане дали решительный отпор, но, когда узнали, что царь больше не вернется, сложили оружие.

Петрос I, насильно отправленный в Константинополь, был принят там сначала также с почестями. Однако император, боясь, что католикос сможет способствовать отпадению Ани, задерживал его около себя четыре года. Мхитар Айриванский

(XI в.) пишет: «Мономах положил конец армянскому царству. Он увел также из нашей страны католикоса Петроса и поставил его в Себастию, откуда он больше не вернулся»⁸. Атом Арцруни, армянский князь, имевший к этому времени свои владения уже в Малой Азии, предоставил Петросу I, после возвращения того из Византии, построенный еще его отцом Сенекеримом монастырь св. Знамения близ Себастии. Здесь католикос провел последние годы жизни и умер в 1058 году. Вместо него католикосом стал Хачик II. Услышав об этом, император Константин Дука (1059—1067) велел доставить его из Себастии в Константинополь и удерживал там Хачика II несколько лет. Позднее ему было разрешено находиться в монастыре Тавблур, недалеко от Мелитены⁹. Как видим, жизнь и деятельность католикосов в определенные годы была связана с городами и монастырями, упомянутыми в памятных записях рукописей.

Отметим, что армянское население было здесь многочисленным уже с древности. Себастиа и Мелитена, известные как города еще в античный период, оставались главными центрами Малой Армении и в IV—VI веках, когда она подпала под власть Византии¹⁰. В VI—VII веках, особенно же в IX веке сюда после неудачных восстаний против арабов высылались армянские повстанцы; сюда же бежали, спасаясь от преследований собственной знати, поднимающиеся против нее под знаком ереси павликиане¹¹. Из мощного пласта армянского населения Малой Азии выдвигались крупные государственные деятели Византии: так, например, все армянские историки считают императора Иоанна Цимисхия армянином. Армянином был и Варда Склир, крупный военачальник, отделившийся от византийского императора Василия II (976—1025) в «Джахапеской и Мелитенской странах» и потерпевший впоследствии поражение¹². Персес Ламбронский, автор XII века, писал: «Нет еще семидесяти лет (со времени первого крестового похода. — *Г. И.*), как франки в этой стране владычествуют. Когда они пришли к нам, всю Месопотамию, Сирию, Киликию, Памфилию и Каппадокию заполнил набой армянский народ, у которого в то время были князья и церкви в достаточном количестве»¹³.

Дальнейшее выселение армян в Малую Азию было вызвано натиском сельджуков. Армянские дари были вынуждены отдавать свои земли Византии, получая взамен их новые владения на ее территории. Так образовалось Себастиийское княжество, правитель которого Сенекерим Арцруни в 1021 году под давлением Византии и в связи с натиском тюркских племен отдал Васпуракан за Себастию с прилегающими к ней областями. По свидетельству Томы Арцруни, армянского историка X века, он увел туда с четырнадцатью тысячами соотечественников, не считая женщин и детей¹⁴. Учитывая

значительный армянский пласт, существовавший там и до прихода Сенекерима, можно полагать, что население нового княжества составляли преимущественно армяне.

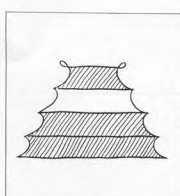
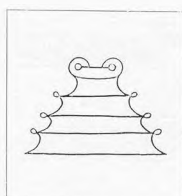
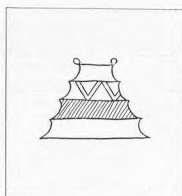
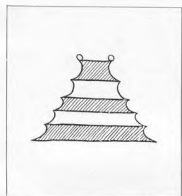
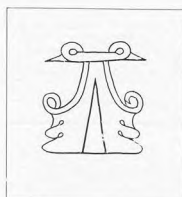
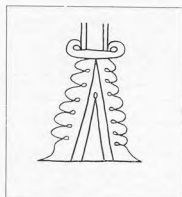
Позднее владения Арцрунидов увеличились, под их властью находились значительные территории Малой Азии от Евфрата до Антитавра. Сенекерим получил от византийского императора высокие звания патрика и дуки Каппадокии, но потерял статус самостоятельного дари. В памятных записях себастиийские князья не упоминаются. В конце 70-х годов владения Арцрунидов захватили сельджуки. Последний раз Атом и Абусахл упоминаются в 1079 году, когда они безуспешно участвовали в осаде замка Кизистра, где был заключен и убит Гагик II.

С армянским Себастиийским княжеством, возникшим в XI веке на территории Малой Армении, в столице которого — Себастии — временно пребывал католикос, следует связать подъем армянской культуры и искусства на этой территории. Строительство Арцрунидами новых монастырей, укрепление старых должно было активизировать деятельность скрипториев, где переписывались и иллюстрировались рукописи. Тот факт, что от короткого периода в шестнадцать лет (1041—1057) до нас дошло несколько сходно иллюстрированных рукописей, украшенных, быть может, близ Себастии или в недалеком от нее расположенной Мелитене, свидетельствует о значительном развитии в это время миниатюрной живописи, специфические черты которой позволяют говорить о существовании здесь самостоятельной школы. Не исключено, что в Себастию вместе с остальным народом из Васпуракана переселились писцы и художники. Однако едва ли следует отрицать наличие в Малой Армении собственной армянской национальной традиции, которая пережила свой расцвет в пору подъема Себастиийского княжества.

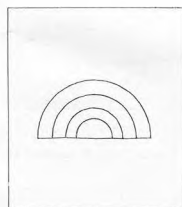
* * *

Переходя к разбору художественного убранства рукописей этой группы, остановимся сначала на хоранах. Сохранившиеся лишь в двух рукописях (1041 и 1057 гг.), они составляют первую тетрадь, предшествующую лицевым миниатюрам. В обоих кодексах пролог занимает две страницы, за ним следует восемь хоранов с канонами. Сходные в обоих случаях композиционно, а отчасти и по декору, они совершенно различны по своему художественному образу.

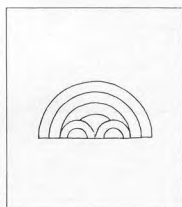
Тип хоранов определяет полуциркулярные арки, пилы которых опираются на узкую полочку, покоящуюся на двух (в прологе) или трех (все остальные хораны) колоннах. Такой же полочкой объединены базы колонн. Тимпаны прорезаны двумя парными арочками, в Евангелии 1041 года на них поставлена третья.



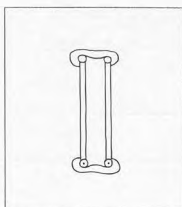
Стилизованные изображения
архитектурных баз и капителей
в декоре Евангелия 1041 года



а



б



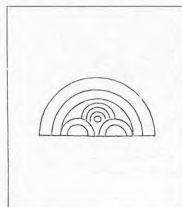
в



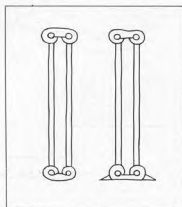
г



з



и

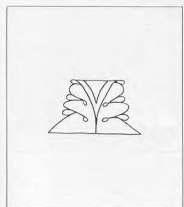
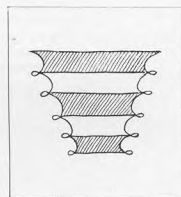
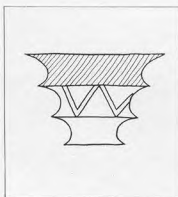
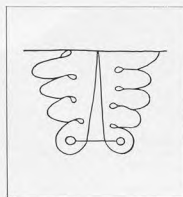
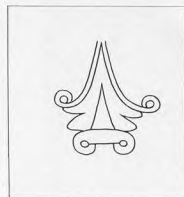
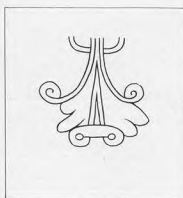


к

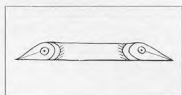


л

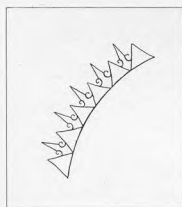
Архитектурные мотивы
в орнаментике Евангелия 1037 года
(а, б, в, г, д, е, ж)
и Евангелия 1041 года
(з, и, к, л, м, н, о)



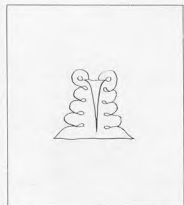
д



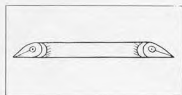
е



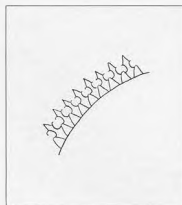
ж



м



н



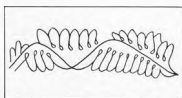
о



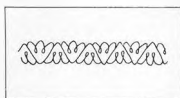
а



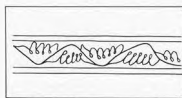
б



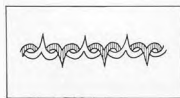
в



г



з

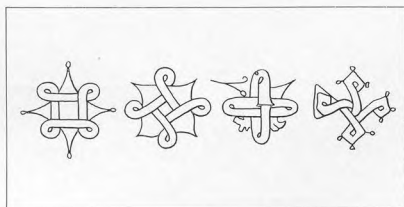


и

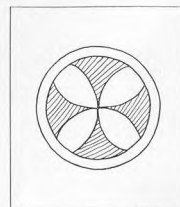
Орнаментальные мотивы
декора Евангелия 1057 года
(а, б, в, г, д, е, ж)
и Евангелия 1041 года
(з, и, к, л, м)



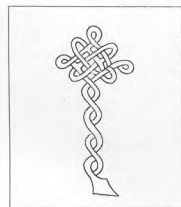
а



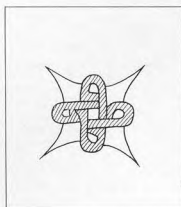
б



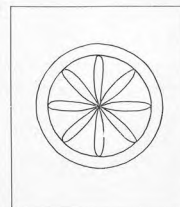
в



д



е

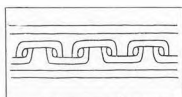


ж

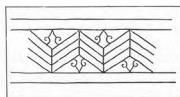
Орнаментальные мотивы
декора Евангелия 1057 года
(а, б, в, г)
и Евангелия 1041 года
(д, е, ж, з)



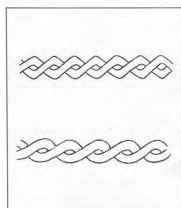
д



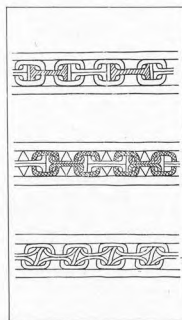
е



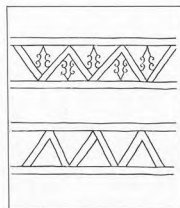
ж



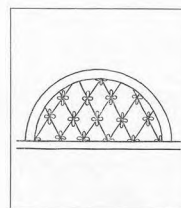
к



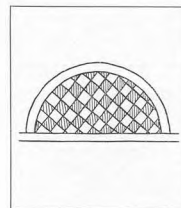
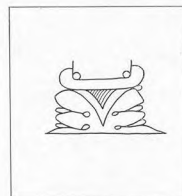
л



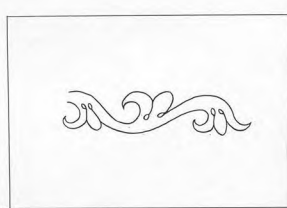
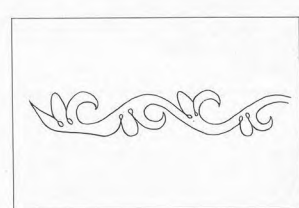
м



г



з



Орнаментальные мотивы
хоранов Евангелия 1057 года

Общая композиция хоранов, несколько архаичная для середины XI века, тяготеет к типу, известному в кодексах группы Эммиадзинского Евангелия и Евангелия Млке. Однако она теряет теперь былую архитектурность, объемность в трактовке деталей, иными становятся и элементы орнамента, колорит. Архаичский прототип сильнее сказывается в Евангелии 1057 года. Монументализм хоранов не устранен еще ни плоскостной трактовкой их, ни графичностью орнамента. Колонны массивны и приземисты, покоящиеся на них широкие арки несколько подковообразны; арочки в тимпане описывают почти полный круг. Стволы колонн, как правило, не орнаментированы. Однотипные базы и капители сохраняют простоту и строгость, декор парных хоранов сходен.

Иное мы видим в хоранах Евангелия 1041 года, где явно усиливается декоративное начало. Стволы тонких вытянутых колонн покрыты узорами, базы и капители теряют архитектурное осмысление, господствует плоскостной принцип.

В Евангелии 1057 года элементы орнамента немногочисленны и достаточно архаичны. Преобладают различные типы многолепестковых пальметок. Среди них следует выделить пальметки с кружками у основания каждого лепестка — ранний, возможно, локальный тип. Они формируют капители и базы, образуют растительную лозу в арках, иногда построенную по принципу арабески, когда пальметки вырастают не из стебля, а из последнего лепестка предшествующей пальметки. Порой встречается мотив треугольной пальметки; крупная, с кружками между лепестками, она имеет тенденцию к переходу в плетенку. По верху хораны украшены треугольниками, чередующимися со стилизованным цветком. В тимпанах появляются плетеные кресты различной конфигурации. Концы пологих оформлены в виде головок рыб или змей — исконных образов армянской мифологии, связанных с водой. Они заставляют вспомнить народную резьбу по дереву. Такой прием, характерный и для Евангелия 1041 года, был принят, очевидно, в большинстве армянских кодексов малоазийского происхождения. Птицы в венчании хоранов, графичные и очень условные, напоминают павлинов. Между ними нередко протянуты гирлянды. Коричневый рисунок только слегка подвешен прозрачным слоем розовой, светло-лиловой и светло-желтой краски.

В хоранах Евангелия 1041 года родственный Евангелию 1057 года тип и декор их творчески переосмыслены. Теперь хоран полностью подчинен задаче украшения книжного листа. Вытянутые колонны утрачивают материальность и весомость. Они раздвинуты исходя из ширины столбцов, в которые вписаны каноны, а не из архитектурного значения композиции. Это приводит к полной ее деструктивности: пять арок покоятся не на капителях, а на полочках Капители, скомпонованные

из мелких схематичных пальметок, обращены порой острым концом вверх; базы, нередко получая форму капители, тем же концом повернуты вниз. Нередко и другие формы капителей получают значение баз, а базы — капителей.

Такие приемы отнюдь не свидетельствуют о неумелости мастера; они выражают новое отношение к художественному образу, в котором сказались полное пренебрежение к архитектурности, возрастающий интерес к орнаментализации, увеличение роли геометрических мотивов. На основе старых форм рождаются новые. Так, внутреннее пространство двух встречных пальметок образует мотив длинной пик, который получает самостоятельную жизнь. Им украшены по углам рамки миниатюр. В одном из хоранов такой же мотив появляется как основное украшение в центре тимпана. Заметно усиливается роль плетений. Не характерные для греческих манускриптов, они широко распространились в армянских и сирийских рукописях определенного круга. Переход к плетению ярко выражен в мотиве треугольной пальметки. На основе того же принципа мастер изменяет и простую форму меандра, встречающуюся еще в Евангелии 1057 года, в конечном счете полностью отрицая ее.

Наряду с этим нарастает интерес к народным образам. Не только концы полог оформляются в виде голов рыб, валики над базой колонн превращаются в перевязанную ленту с головками птиц на концах ее. Народное толкование придано и сиренам в венчании одного из хоранов; лицо одного из них мужское, у другого — женское; между ними представлено стилизованное древо жизни. Вся композиция носит явно фольклорный характер. Порода многочисленных птиц, сидящих на арках, трудно определить: они выглядят, как деревянные игрушки.

Для орнаментации хоранов обеих рукописей характерно полное игнорирование византийского «цветочного» стиля, оказавшего столь большое воздействие на орнаментику манускриптов в других странах, связанных с Византийской империей. Консерватизм исполнения декора хоранов рукописи 1057 года позволяет рассматривать их как своего рода эталон, дающий представление о неизвестном нам раннем прототипе. Пути формирования и создания новых самостоятельных художественных ценностей прослеживаются в хоранах рукописи 1041 года. В них мастер приходит к собственному пониманию декоративно-художественного образа, которому нельзя отказать в силе эмоционального воздействия.

Орнаментальные мотивы Евангелий 1041 и 1057 годов совершенно самостоятельны даже в сравнении с декором современных им армянских кодексов. Точная же датировка и локализация делают эти рукописи надежной вехой и при исследовании более широкого круга средневековых памятников.

Развитой праздничный цикл, который для армянской миниатюрной живописи становится впервые известным в группе кодексов Малой Армении, в Евангелиях 1041 и 1057 годов сохранился полностью. В рукописях 1045 года и № 974 он сильно утрачен. Во всех четырех рукописях миниатюры цикла, собранные в одну тетрадь после хоранов, предшествуют евангельскому тексту. Это указывает на сохранение архаической восточной традиции.

Сцены здесь чаще всего расположены по две на листе, при этом вдоль него. Сдвоенность сюжетов во всех кодексах одинакова. Такой прием напоминает фризовое построение сцен каппадокийских росписей IX — начала XI века. Некоторые темы, занимая целый лист, знаменуют новый этап иллюстрирования рукописей, который в росписях Каппадокии относится к концу X—XI веку; сходен с ними также, хотя и не совпадает, принятый в армянских кодексах литургический цикл. Помещение же в начале его сцены «Встреча Марии с Елизаветой» на одном листе с «Благовещением» еще ближе подводит к традиции более ранних каппадокийских росписей.

Общая для всех четырех кодексов иконография цикла в каждом из них несколько варьируется. Это позволяет проследить творческий процесс переработки образов и постепенное создание новых нормативов, что относится главным образом к Евангелию № 974. Видимо, вырабатанные в нем нормы послужили основой для канона в некоторых более поздних школах армянской миниатюрной живописи Васпуракана.

Отличительная черта цикла Евангелия № 974 — расположение его в порядке, обратном принятому в остальных рукописях. Миниатюра с изображением евангелистов помещена первой, далее следуют праздничные сюжеты: «Состствие во ад», «Положение во гроб», «Распятие» и т. д. Это наводит на мысль о связи кодекса с сирийской традицией, где иллюстрации помещались в соответствии с чтением текста от конца к началу.

В Евангелиях 1041, 1057 годов и в кодексе № 974 миниатюры снабжены надписями, поясняющими название сцены, имена персонажей. В Евангелии 1041 года надписей первоначально не было, а ныне существующие — явно более позднего происхождения.

Консервативная основа иконографии миниатюр этой группы рукописей выдает живучесть традиции. Наиболее явно архаические черты выражены в Евангелии 1057 года, где обычны восточные по истокам, близкие сирийским раннехристианские варианты. Сходство иконографических схем этой рукописи и Евангелия 1041 года доходит порой до тождества, хотя в последнем памятнике они и предстают в более развитом виде благодаря византийскому влиянию. Та же тенденция, в несколько отличной интерпретации, проявляет себя и в

Евангелии 1045 года. В рукописи № 974 принятая мастером общая для всех четырех кодексов иконография, изменяясь в характерных деталях, приближается к каппадокийским нормам; роль византизмов заметно ослабевает.

При всей консервативности стиля и иконографии, в некоторых своих чертах миниатюры рукописей Малой Армении отвечают новым требованиям времени. Так, характерно толкование сцены «Состствие во ад», появившееся в монашеском византийском искусстве (церковь Хозиос Лукас в Фокиде) в начале XI века, и, соответственно, новый иконографический тип Христа, что не позволяет исключать эти иллюстрации армянских рукописей из общего русла современной им художественной жизни. Стойкая же приверженность к архаическим основам заставляет предположить длительное существование школы. Очевидно, формирование ее иконографии, при всех наслоениях и влияниях, шло самостоятельным путем, параллельным, но не тождественным ни с Каппадокией, ни с Византией, что и привело к созданию ряда достаточно оригинальных типов и композиций.

Анализ иконографии этих четырех кодексов целесообразнее проводить в параллельных сопоставлениях каждой сцены, ставя на первое место Евангелие 1057 года, сохраняющее наиболее архаические черты.

«Благовещение», «Встреча Марии с Елизаветой» размещены на одном листе (сохранились в Евангелиях 1057 и 1041 гг.)¹⁵. Богоматерь стоит справа, правая рука обращена к груди, кисть повернута к зрителю в жесте отрицания. Архангел спокойно идет, оба крыла опущены. Такой иконографический тип восходит к VIII—IX векам, в каппадокийских росписях он удерживается до XI века¹⁶. Этот ранний извод известен и в знаменитом греческом кодексе IX века — Гомилиях Григория Назианзина, позднее он исчезает из византийской миниатюрной живописи, но встречается на пластинках слововой кости, сохраняющих архаическую традицию¹⁷.

После «Благовещения» в порядке евангельского повествования следует «Встреча Марии с Елизаветой». Лаконичный рассказ о посещении Елизаветы Марией выражался в памятниках искусства с древнейших времен одинаково — в виде встречи обеих жен. Основным иконографическим признаком начиная с VI века являлась сцена объятия, иногда и целования.

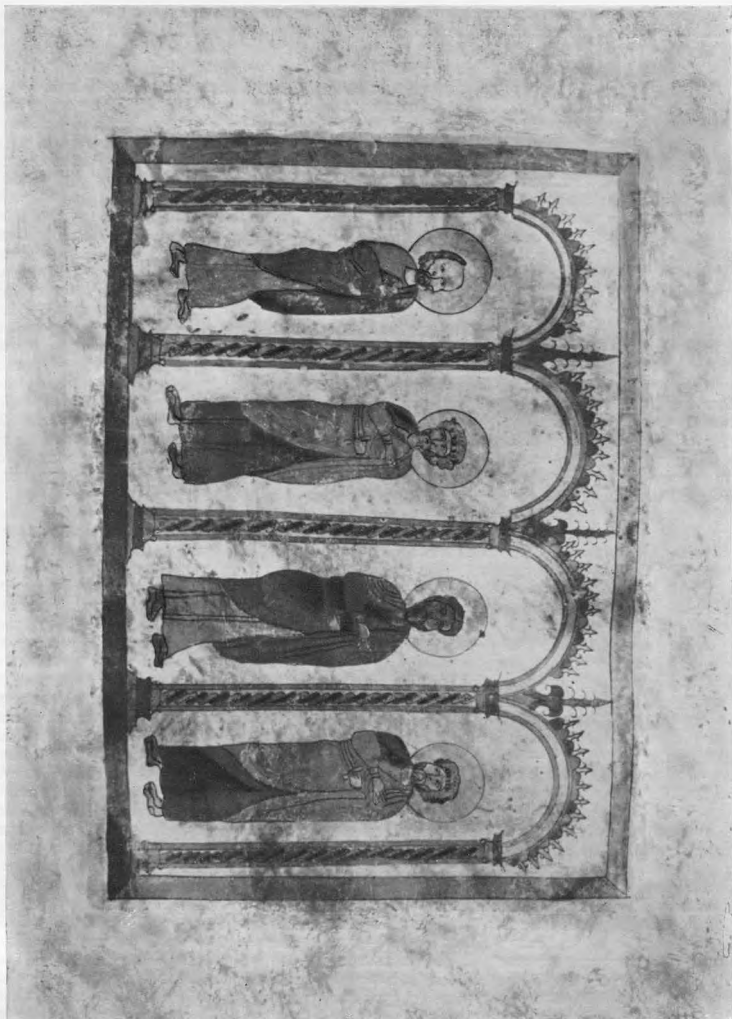
В миниатюрах обеих рукописей ясно проступают черты раннего восточного варианта: прямая постановка фигур и отсутствие целования. С восточными истоками, идущими от ранней сирийской традиции¹⁸, следует связать и введение в сцену служанки; она стоит на пороге и поддерживает завесу. Служанка известна и в каппадокийских росписях, где она обычно изображается с кувшином в руках.











«Рождество Христово» (Евангелия 1057 и 1041 гг.) занимает целый лист. Иконография его довольно развита: в сцену введены волхвы и сцена купания. Большой архаизм сцены в кодексе 1057 года подчеркнут ее фризным построением: орнаментированной линией вдоль листа обозначены холмы Вифлеема, которые делают композицию на два регистра. За холмами видны три конных волхва.

В Евангелии 1041 года волхвы изображены уже пешими, что более характерно для византийской иконографии. Но и здесь они только что прибыли (как и в Евангелии 1057 г.), но еще не поклоняются, что соответствует ранней редакции. Богоматерь, сидя налево от яслей, берет из них только что родившегося младенца (в обеих рукописях). Корни такой композиции уходят в раннюю иконографию Востока¹⁹. Два пастыря появляются уже в раннехристианском искусстве — старец и молодой, стоящие врозь, как в Евангелии 1057 года. В рукописи 1041 года они уже поддерживают друг друга. Здесь появляется и третий пастух, которому благовествует склоняющийся к нему ангел. Введение его в сцену, организация фризовой композиции вокруг пещеры, где находятся Богоматерь и младенец, показывают, как на архаическую основу рукописи 1041 года накладываются черты византийской иконографии²⁰.

«Сретение» и «Крещение» помещены на одном листе (Евангелия 1057 и 1041 гг., кодекс № 974). «Сретение» неизвестно в раннехристианском искусстве. В VIII веке оно упоминается в списке деяний паломников пилигримов, составленном Иоанном Евбейским, где оно замещает праздник встречи Марии с Елизаветой. В XI веке Сретение было принято греческой церковью в числе двенадцати главных праздников²¹.

Иконографический тип, представленный в миниатюрах, не чужд сиро-каппадокийской традиции. В основу его положена тема принесения младенца во храм, что подчеркнуто наличием алтаря в центре композиции. Слева — Мария и Иосиф, справа — Симеон и Анна, посредине — младенец Христос. Один из наиболее ранних иконографических вариантов, представленный на памятнике VIII—IX веков (или VI—VIII вв.), реликварий креста из канеллы Санкта Санкторум, является близкой параллелью нашим миниатюрам²². Характерно полное расхождение с иконографией греческих миниатюр двух столетних кодексов — Гомиллий Григория Назианзина (Париж, 510)²³ и Менология Василия II (X в., Ватикан, гр. 1613)²⁴, — где больше акцентирован момент встречи с Симеоном, алтарь отодвинут в глубь сцены. Только киворий над алтарем в Евангелии 1041 года находит там параллель. Тем больший интерес представляет изображение Сретения на византийских пластинках слововой кости X—XI веков, иконографически очень близкое к армянским миниатюрам. Особо отметим среди них створку маленького триптиха

из Музея Виктории и Альберта (XI в.)²⁵, на котором сцена Сретения также сохраняет, очевидно, раннюю восточную традицию. В кодексе № 974 привнесена черта, характерная в большей мере для каппадокийских росписей: Иосиф здесь изображен с голубыми, Анна отсутствует. Отсутствие Анны еще теснее связывает иконографию данной сцены с традицией Востока.

В «Крещении» общий для всех трех рукописей иконографический тип в каждой из них имеет свои особенности. Наиболее древний вариант в Евангелии 1057 года отличается большой простотой: обнаженный безбородый Христос представлен в легком повороте налево, с руками, опущенными вдоль тела. Иоанн Креститель, одетый в тунику и паллиум, стоит немного выше, слева от Христа, не склоняясь к нему. Откинув голову назад, он прикасается правой рукой к голове Иисуса, левой придерживает полу одежды. Из небесного сегмента появляются благословляющая десница и луч, в луче — изображение святого духа в виде голубя. За Христом вместо ангела стоит бескрылая фигура. Этот очень ранний восточный вариант иконографии, неизвестный даже в архаических каппадокийских росписях, наиболее близкую аналогию встречает опять-таки на реликварии из сокровищницы Санкта Санкторум.

В Евангелии 1041 года на ту же иконографическую основу накладываются ряд привнесенных черт. С ранним сирийским вариантом данную миниатюру сближает то, что почти фронтально стоящий Христос изображен бородатым, с подчеркнуто тяжелыми бедрами. Сходную трактовку мы видим в сирийской миниатюре XIII века, сохраняющей очень архаическую иконографию (рукопись Британского музея add. 7169). Вода в виде сливающихся рек (византийский прототип) напоминает «колокол» каппадокийской иконографии. Тяготение же к византийским нормам сказывается в обогащении композиции пейзажем. Направо от Христа представлены две бескрылые фигуры. У первой из них вперед выдвинута левая нога, что также характерно для византийского типа иконографии, но в колене она согнута, как принято в восточной традиции. В противоположность слегка склоняющимся ангелам византийских миниатюр, из которых один опускает голову, а другой поднимает ее к небу, здесь обе бескрылые фигуры сохраняют прямую постановку торса и головы.

В Евангелии № 974 обнаженный бородатый Христос стоит почти фронтально. Резко отличается от общепринятого жест правой благословляющей руки, согнутой в локте и лежащей поперек груди. Здесь еще более четко, чем в той же сцене в Евангелии 1038 года, отражена иконографическая черта, восходящая к рельефу с изображением «Крещения» на саркофаге в Арле. Сходно трактована на том же рельефе и фигура Иоанна Крестителя (поза, положение рук)²⁶. К раннему восточнохри-

стианскому варианту иконографии можно отнести и появление только одного ангела, который стоит, не сгибая колено. В некоторых иконографических чертах «Крещение» из Евангелия № 974 перекликается с каппадокийскими росписями, о чем говорит и четко выраженный «колокол» воды.

В сцене «Крещение» рукописей Малой Армении сильнее, чем в других сюжетах, особенно в Евангелии № 974, ощущается связь с сиро-армянской архаической традицией, к которой тяготеют и каппадокийские росписи; сформировавшиеся же в них на этой основе собственные черты также становятся порой достоянием армянских мастеров.

«Преображение» и «Воскрешение Лазаря» — на одном листе (Евангелия 1057, 1041 гг., Евангелие № 974). В центре «Преображения» выделяется фронтальная фигура Христа, слегка поднимающего правую руку в жесте благословения; левой он держит свиток. По сторонам, повернувшись в три четверти и протянув к нему руки, стоят Моисей (слева) и Илья, чьи имена указаны в надписях в Евангелии 1057 года. В миниатюре этой рукописи пророки и Христос заключены в общий эллипсовидный ореол вместе с учениками. В остальных рукописях в круглый ореол включены только Христос и пророки. В Евангелии 1041 года пророки отодвигаются от Иисуса, в Евангелии № 974 — еще более выходят за пределы ореола.

Многие иконографы, точно интерпретируя священный текст, изображали облако, которое окутывает Христа, Моисея и Илью, скрывая их от взоров учеников. Эта традиция, достаточно широко распространенная в греческих рукописях, была принята как в каппадокийском, так и в армянском искусстве, где сохранялась особенно длительно.

От византийской редакции армянские миниатюры отличаются типом пророков и местом, которое они занимают: Моисей, обычно безбородый и стоящий справа, борода и помещен слева во всех трех рукописях — вариант, принадлежащий Востоку²⁷. В Евангелии 1057 и 1041 годов он средневеков, в Евангелии № 974 — старец. Справа от Христа находится теперь безбородый Илья.

На связь с Востоком указывает и изображение всех трех или по крайней мере двух апостолов в одной позе. В Евангелии № 974 над ними имеются надписи: Петр, Ованнес (Иоанн), Иаков. Видимо, таков же порядок расположения апостолов в Евангелии 1041 года, где Петр и Иоанн, сидя друг против друга, жестикуют, как бы беседа между собой. То же мы видим в Евангелии № 974. Такой вариант иконографии известен и в сирийских миниатюрах²⁸. Поза же Иакова, упавшего на землю и вытянувшего перед собой руки, перекликается с трактовкой ее в коптском Евангелии XII века²⁹.

Как видим, в сцене «Преображение» представлен достаточно самостоятельный тип, обнаруживающий архаичные восточные истоки. Раннехристиан-

ские акценты выступают, как всегда, сильнее в Евангелии 1057 года. В рукописи 1041 года и № 974 усиливается восточная ориентация. Характерно, что некоторые контакты с византийской иконографией могут быть отмечены даже в Евангелии 1041 года, только в ее равнем варианте.

В сцене «Воскрешение Лазаря» справа в эдикule представлен запеленутый Лазарь. Рядом с ним, слева, изображен его друг или, как написано в Евангелии № 974, «служитель», затыкающий нос тканью (в Евангелии 1057 г. он просто держит ее перед лицом). Слева — Христос, спокойно идущий к Лазарю; правой рукой он благословляет его, левой держит свиток. За ним виден безбородый Фома (?), у ног Христа — сестры Мария и Марфа.

Довольно сходная поза Христа встречается в ранних каппадокийских росписях, существенно изменяясь в более поздних, XI—XII веков³⁰. Сходство наблюдается и в позах женщин. Одна из них, упавшая к ногам Христа, поворачивает голову к Лазарю (Евангелие 1057 и 1041 гг.). В Евангелии № 974 обе женские фигуры сгибаются в параллельном движении согласно ранней восточной традиции. С ней же связано и появление друга (Росанское Евангелие)³¹. В Евангелии № 974 он стоит дальше от Лазаря, эдикул исчезает, остается лишь его символ — трезубчик.

Иконография, почти тождественная во всех трех рукописях, сохраняет лаконичный ранний вариант с характерным для него восточным акцентом, наиболее сильным в Евангелии № 974.

«Вход в Иерусалим» (Евангелия 1057, 1041 и 1045 гг.) имеет фризное построение и занимает целый лист. Слева Христос въезжает на осле, ноги его перекинуты на одну сторону. За ним в Евангелии 1041 года следует один безбородый апостол, в Евангелиях 1045 и 1057 года — два, бородастый и безбородый; последний из них, возможно, Филипп или Фома. В правой части композиции находится дерево, среди ветвей которого стоит обнаженная женщина. За ней в схематическом по облику здании угадываются башни Иерусалима. Обобщенное изображение их в Евангелии 1045 года передано чередованием различных по цвету вертикальных полос, в Евангелии 1041 года — горизонтальных, окаймленных бордюром, украшенным плетенкой. Над этим «паласом» как будто в воздухе парит орнаментированный купол, по краям снабженный зубцами. В Евангелии 1057 года башня, переданная графическим прямоугольником, завершена треугольными зубцами. Традиционно для всех трех Евангелий изображение двух мальчиков, сходным движением расталкивающих перед Христом одежды, — стойкая иконографическая черта, удержавшаяся как в восточных школах, так и в византийском искусстве. В Евангелии 1057 года нижняя часть башни заполнена мальчиками, что уточняется помещенной над ними надписью. Они протягивают руки, как бы подавая

ветви. Этой группой, ведущей свое начало от раннего Россанского Евангелия, в котором дети в сцене встречи Христа играют главную роль, подчеркнут архаизм трактовки сцены. О том же свидетельствует и отсутствие ученика впереди Христа при наличии двух апостолов, следующих за ним. Все это не мешает появлению новых черт, принятых из зрелой византийской иконографии: опущенной к земле голове осла, замене дерева с купой листьев пальмой. Только в Евангелии 1045 года вместо пальмы изображена голова сикомора. В Евангелиях 1041 и 1045 годов византийские нормы накладываются на основу иконографии замечнее. В свободном пространстве над головой осла написана фигура апостола; он идет, опережая других учеников, и беседует с Христом. Обычно это Петр, однако в Евангелии 1045 года надписи «Петр» помещена над головой второго ученика, идущего сзади. В почти жестовых группах, встречающих Христа, значительно снижена роль детей; на передний план выдвигаются бородастый еврей, рядом мать, несущая на плече ребенка, что соответствует развитой византийской иконографии. Юноша позади как бы связывает эту сцену с архаической ее редакцией.

Традиционная иконография сцены во всех трех рукописях нарушена неожиданной для христианского искусства заменой мальчиков среди ветвей дерева столбей во весь рост обнаженной женской фигурой³². В Евангелии 1057 года, самом архаичном по иконографии и примитивном по исполнению, она изображена с двумя парам грудей. В этом образе армянских миниатюр следует видеть местную богиню растительности. Представление о богине-матери, Астарте, известной на Востоке под этим и многими другими именами, было очень широко распространено. В Сирии и Малой Азии обнаружены многочисленные древние ее изображения. Обнаженная, она стоит обычно во весь рост с поднятыми, согнутыми в локтях руками, в которых держит ветви деревьев или другие растения³³.

Наиболее близкие параллели к этому образу армянских миниатюр мы находим, однако, в коптских памятниках. Так, например, на рельефе фронтона V—VI веков³⁴ среди растений помещена та же богиня. Связь с египетским искусством подтверждает и изображение дерева без листьев в Евангелии 1045 года. В памятниках древнего Египта среди лишенных листьев ветвей дерева (южной сикоморы) изображалась богиня Хатор. Интерес представляет и ничем не оправданная прямоугольная подставка под деревом в миниатюре Евангелия 1057 года. Это уже неосознанная передача бассейна, известного в памятниках Древнего Египта³⁵, где у корней дерева собирается вода. Видимо, мотивы эти стали позднее достоянием alexandрийского искусства — одного из истоков, питавших раннюю миниатюру Армении.

Характерно, что в сцене «Вход в Иерусалим» во всех трех рукописях женская фигура исполнена соответственно эллинистической традиции — в трехчетвертном повороте. В Евангелии 1041 года можно проследить иконографическую параллель с изображением на римской гемме, восходящим к alexandрийской традиции. Там юная обнаженная женщина, рождающаяся из цветка, держит в руках проростки и плодоносящие ветки³⁶. По-видимому, через какие-то опосредованные звенья такой образ вошел и в миниатюру рукописей Малой Армении. Можно предположить, что подспудно живущее представление об умирающем и воскресающем божестве, слившемся с образом Христа, допускало изображение Иисуса рядом с обнаженной богиней-матерью, как бы она ни называлась. Отражение подобных воззрений в армянских миниатюрах XI века свидетельствует о силе языческих пережитков в той среде, где они были созданы, даже в том случае, если художник пользовался лишь каким-то архаичным прототипом.

В земледельческой стране, какой являлась Армения, представление об умирающем и воскресающем божестве уходит в глубокую древность. В VI—IV веках до н. э. им считался Ара Прекрасный, богиней плодородия — Асттик. С III века до н. э. по II век н. э. среди богинь на первое место выдвинулась иранская Анаита — покровительница вод, представления о которой не только в Малой, но и в коренной Армении слились с образами малоазиатских богинь плодородия.

На протяжении средневековья, несмотря на все разрушения, произведенные насаждителями христианства, эллинистическая традиция продолжала существовать, порой уже в переработанном виде. Не исключено, что сохранились и древние рукописи, которые дали возможность на определенном этапе развития идеологии феодального общества возрождать запечатанные в них образы. Этим можно объяснить и появление в армянской миниатюре эллинизованного, древнего по происхождению, образа богини-матери, преломленного через христианское восприятие, но сохранившего первоначальное осмысление. Действительно, в сцене «Вход в Иерусалим» богиня представлена в паре с умирающим и воскресающим богом — Христом, образами которого были возлюбленные богини плодородия — Аттис и Адонис. Их закономерно подменил Христос, въезжающий в Иерусалим, где он должен претерпеть страдания, быть распятым, умереть и воскреснуть. В этой связи логично было изобразить рядом с Христом богиню-мать, являющуюся духом дерева и растительности, соединением с которой обеспечивало, в соответствии с языческими представлениями, плодородие земле.

«Тайная вечеря» (Евангелия 1057, 1041 и 1045 гг.) занимает целый лист. Общим для всех трех вариантов сцены является наличие полукруглого стола. На нем в центре изображено блюдо с рыбой







и с солонками по сторонам, в Евангелии 1057 года к ним добавлены два ножа. По краю стола перед апостолами видны круглые хлеба.

Христос, возлежа слева на плате, правой рукой благословляет пищу, в левой держит свиток. Различия в композиции сказываются главным образом в распределении гостей вокруг стола и в трактовке фигуры Иуды — моменты, позволяющие определить иконографическую ориентацию сцены³⁷.

В Евангелии 1057 года Иуда, сидя с правого края стола (имя написано над головой), протягивает руку к блюду; такая редакция приближается к греческим псалтирям. В основу ее положен еще мало известный тип восточной иконографии с характерной для нее более реалистической тенденцией. Ту же редакцию видим в архангелских каппадокийских росписях, где все апостолы, как и на миниатюре Евангелия 1057 года, обращены в сторону Христа³⁸. Этот тип представлен и в Халудской греческой псалтири IX века. В основе его лежит сильно трансформированный образец, восходящий к памятникам, где изображение трапезы сохраняет еще позднеантичную традицию, — например, мозаики Аполлинария Нового в Равенне VI века³⁹. Черты такого раннего прототипа угадываются в миниатюрах Евангелий 1041 и 1045 годов в большей чистоте. Здесь действует только Иисус. Жест руки сопровождается его словом, объявляющим предателя. Иуда воздежт против него, на противоположном конце стола. Облокотившись на левую руку и повернувшись спиной, он не выдает себя никаким жестом. Отличить предателя позволяют его соседи, бросающие на него неодобрительные взгляды⁴⁰; другие апостолы продолжают смотреть на Христа. Черты псалтирной редакции проступают лишь в изображении хлеба по краю стола⁴¹.

Во всех трех кодексах около Христа первым, сохраняя прямую постановку фигуры, сидит Иоанн, за ним, очевидно, Петр и Андрей. Иуда не выделен среди остальных апостолов. Таково же расположение апостолов и в каппадокийских росписях. Обобщая, можно сказать, что в основу сцены положен ранний традиционный тип, восходящий еще к мозаикам Равенны. Принимая некоторые черты псалтирной редакции, армянские миниатюристы остались чуждыми зрелой византийской иконографии, изображавшей Иуду в центре за столом, с рукой, погруженной в блюдо, в то время как Иоанн склоняется к Христу.

Сцена «Поделуй Иуду» (Евангелия 1057 и 1041 гг., № 974) занимает целый лист и имеет фризное построение. Иконография ее несколько отклоняется только в кодексе № 974. В центре стоит, развернувшись в три четверти, Христос; в таком же повороте слева к нему подходит, но еще не дедает его Иуда⁴². Правая рука Христа в Евангелиях 1057 года и № 974 протянута вперед в жесте благословения, левой он держит свиток. Эта центральная группа представлена на фоне сме-

шавшейся с воинами толпы. Надпись над ней в Евангелии 1057 года гласит: «с мечами и палками». Только в рукописи № 974 Иисус и Иуда выделены, по обе стороны от них сосредоточены группы людей в длинных одеждах. Слева, в соответствии с надписью, — «евреи», справа — воины, смешавшиеся с толпой («с мечами и палками»).

Такой иконографический тип также восходит к мозаичному изображению в церкви Аполлинария Нового в Равенне, сохраняющему еще черты, воспринятые из позднеантичного искусства. При известной близости к этому прототипу, лежащему и в основе зрелого византийского типа, некоторые особенности сближают рассматриваемые нами армянские миниатюры с восточным вариантом. Это широкий шаг Иуды (Евангелие 1041 г.), передача толпы условной трактовкой голов, жест правой руки Христа, свиток в его руках, особенно же сцена отсечения уха Малху (Евангелие № 974), происходящая в стороне, как бы вне сферы внимания Христа и присутствующих⁴³.

«Распятие» в Евангелиях 1057 и 1041 годов соеденно со «Снятием со креста»; лишь в Евангелии № 974 оно занимает целый лист. В этой сцене принят ранний традиционный тип иконографии⁴⁴, но Христос представлен уже мертвым. По сторонам креста и наверху изображены солнце и луна, слева — Мария и Лонгин, справа — Иоанн и Степан. В Евангелии № 974 над левой фигурой сохранилась надпись «копьеносец», над правой — «подающий губку» (?). Эти фигуры характерны и для сиро-каппадокийского варианта сцены. Византийские мастера постепенно устраняют их. В Евангелии 1041 года обе фигуры уже сгущены вниз и мало акцентированы, отчего повышается значение основных персонажей.

Арханзм иконографического варианта в Евангелии 1057 года проявляется и в том, что Христос здесь стоит еще на Голгофе, как бы торжествуя, хотя тело слегка прогнулось. В Евангелиях 1041 года и № 974 фигура его еще фронтальна, но идея смерти подчеркивается изломом рук в локтях⁴⁵. Эта новая черта восточной иконографии особенно утрирована в Евангелии № 974, хотя неподвижность фигуры и незначительный наклон головы свидетельствуют о сохранении черт архаического типа. В Евангелии 1041 года употреблен прием, близкий зрелой византийской иконографии: из раны, нанесенной Иисусу копьем, течет кровь.

Напомним, что армяне до иконоборческого периода поклонялись кресту без распятого на нем Христа. После IX века иконография сцены могла быть также воспринята в архаической трактовке. Некоторые параллели к ней находим в ранних византийских рукописях — псалтирях и Гомилиях Григория Назианзина (Пария, 510)⁴⁶. Мастер Евангелия № 974 несколько опережает своих собратьев. Отказываясь от темы снятия с креста, он особо акцентирует сцену распятия.

В Евангелиях 1057 и 1041 годов сцена снятия с креста несколько варьируется. В первом из них Христос в фронтальной позе стоит на земле с головой, склоненной влево, и закрытыми глазами. Обе его руки, освобожденные от гвоздей, опущены; правую поддерживает богоматерь, подняв к Христу обе руки, покрытые мафорием, левую подхватил Иоанн. Другая рука ученика поднята в жесте моления. Иосиф, одетый в короткую тунику, стоя также на земле, обнимает и поддерживает тело Иисуса. Никодим протягивает к нему руку. По сторонам креста изображены солнце и луна.

В Евангелии 1041 года при сохранении в основном той же иконографии Мария и Иоанн прижимают руки Иисуса к щекам — редкий вариант, известный в сирийских рукописях XIII века⁴⁷, где они делают при этом руки Христа. Такое проявление нежности матери и ученика возникло в восточной иконографии. Иосиф стоит на лестнице, в чем, видимо, сказалось византийское влияние. Мало акцентированный, он сливается с фигурой Христа, отчего возрастает значение трех основных персонажей — Марии, Христа, Иоанна. На фоне последнего видна маленькая фигурка согнувшегося Никодима. Византийские иконографы, как правило, изображали начальный этап события, когда Никодим, освободив правую руку Христа, вынимает гвоздь из левой, еще прибитой к перекладине. В армянских миниатюрах подчеркнут последующий момент: Никодим, уже освободив руки Христа, спускается вниз, чтобы выпутать гвозди из ступней Иисуса. В Евангелии 1041 года изображение Никодима низко согнувшимся перекидается с анатolianской иконографической традицией⁴⁸.

В целом в «Снятии со креста» представлен архаический тип сцены с наклонениями, указывающими на восточную ориентацию и усвоение черт византийской иконографии в Евангелии 1041 года. Сцены «Положение во гроб» и «Сожествие во ад» сохранились во всех четырех кодексах; фризковая лаконичная композиция этих двух расположенных на одном месте сцен достаточно сходна. В первой сцене Иосиф и Никодим, повернувшись в три четверти направо, несут запеленутое тело Христа к гробнице, голова его несколько приподнята. Гробница, очень схематично изображенная в Евангелии 1057 года, наиболее усложнена в Евангелии 1045 года.

Тема «Положения во гроб» не была представлена в раннехристианских памятниках. Легенда сложилась при расширении апокрифа Никодима лишь в VII веке, очевидно около Палестины⁴⁹. Неразвитый тип иконографии, ограниченный тремя фигурами, является, по-видимому, стойким примитивным вариантом, имеющим восточные истоки. В наиболее консервативных школах он сохраняется столетиями лишь с небольшими изменениями.

Вторая сцена «Сожествие во ад» во всех четырех кодексах представлена в сокращенной редакции,

ограниченной основными действующими лицами. В Евангелии 1057 года надпись «Воскресение» помогает осмыслению сцены.

Идея воскресения Христа, как залог спасения людей, перешла в искусство и воплотилась в теме сожествия в ад в эпоху активного сложения канонов — в VIII—IX веках или даже в VII веке⁵⁰. Даже первоначальная редакция этой сцены является сравнительно поздней; она исходила из апокрифа Никодима, которым пренебрегло искусство VI века. По-видимому, иконография сцены сформировалась на Востоке, где широкое распространение ее могло быть обусловлено исконным для восточных религий представлением о герое, спускающемся в ад⁵¹.

С X века эта сцена включается в цикл росписей каппадокийских храмов в архаической редакции: Христос, спустившись в ад, идет навстречу Адаму, протягивая к нему руку, и призывает прийти к себе. Адам падает на колени, за ним стоит Ева⁵². Армянские миниатюры на этот сюжет близки своей лаконичностью к ранней редакции, но кардинально отличаются от нее самой трактовкой эпизода пребывания Христа в аду. Теперь он шагает в сторону, противоположную от прародителей. Схватив за руку коленопреклоненного Адама, Христос выводит его из ада. Такая трактовка, широко известная в христианской иконографии, появляется с XI века. Впервые этот творческий средневековый вариант возник в мозаике византийской церкви Хризос Лукас в Фокиде⁵³. Но поза Христа — там экспрессивная — в армянских миниатюрах сохраняет спокойствие архаического варианта. Переход к новому варианту хорошо прослеживается в Евангелии 1045 года. Христос здесь как бы еще склоняется над Адамом. Однако новое осмысление темы заставляет мастера изобразить ноги Христа в повороте направо и не очень умело пририсовать к спине руку, держащую крест. Такая трансформация какого-то развитого образа говорит о переходном характере иконографического типа, уверенно соблюденного в трех остальных рукописях. Однако для сцены «Сожествие во ад» всех четырех миниатюр архаично уже изображение Христа в мандорле, появление в трех из них сатаны и пророков в бюстах⁵⁴. Пророки, один безбородый (обычно Давид), другой бородатый (обычно Соломон), поименованы в надписях Евангелия 1045 года неканонично. Первый назван Соломоном, второй — Давидом. Мастер Евангелия 1057 года на всякий случай написал около каждого бюста оба имени. В Евангелии № 974 пророки отсутствуют. Лишь над рамкой неумелой рукой исполнено графическое изображение одного из них.

Стойкое сохранение архаической основы сочетается в этой сцене с новым восприятием темы, незадолго до того появляющимся в монашеском византийском искусстве. Известная консервативность иконографии армянских миниатюр отнюдь

не исключает их причастности к общему руслу современного развития художественной жизни, хотя и придает им известное своеобразие.

Сцена «Вознесение» иконографически сходно представлена только в Евангелии 1057 и 1041 годов. Христос возносится на небеса в окаймленном темной полосой круглом ореоле, который несут два ангела. Внизу, в центре, фронтально изображенная фигура богоматери поднимает руки, обращенные ладонями к зрителю, на уровень груди. По сторонам — два ангела, головы которых повернуты к апостолам, стоящим на фоне деревьев⁵⁵. Крыло ангела в Евангелии 1057 года заслоняет стоящего за ним апостола, второе крыло заходит за фигуру богоматери. Создается впечатление, что в первоначальном образце ангелы отсутствовали в соответствии с ранним вариантом, представленным на ампулах Монцы. Напомним, что ангелы появляются уже в сцене «Вознесение» Евангелия Рабулы. Однако вероятнее, что армянский мастер усваивает этот мотив из византийской иконографии, где ангелы наряду с деревьями встречаются уже в IX веке в мозаике церкви св. Софии в Салониках. Отметим и то, что именно этот памятник наиболее отчетливо иллюстрирует процесс влияния восточнохристианского искусства на Византию⁵⁶. Но если в Евангелии 1057 года апостолы представлены группами на фоне деревьев, в Евангелии 1041 года две компактные их группы фланкируются деревьями. В рукописи 1057 года поднятая вверх рука одного из апостолов сложена в крестном знамении — деталь, бесхитростно привнесшая мастером. Первые же двое апостолов, повернувшись друг к другу, как бы беседуют, подобно стоящим евангелистам в миниатюре того же кодекса. Тип богоматери с раскрытыми перед грудью руками появляется в византийских памятниках также в IX веке, хотя время господства его относится уже к XI—XII столетиям⁵⁷. Возможно, что в армянскую миниатюру он вошел в более ранний период.

Как видим, в иконографии «Вознесения», так же как и в других сценах данной группы армянских рукописей, ранний образец испытывает воздействие монашеской византийской традиции.

Непосредственно тексту во всех четырех кодексах предшествуют миниатюры с изображениями четырех стоящих евангелистов на одном листе. При несомненной близости принятой серии их каждый мастер проявляет значительную свободу в выборе типов и в стиле. Легко заметить, однако, и присущую этим миниатурам общность — фигуры изображены попарно, обращенными друг к другу. Серии евангелистов оформились в христианской живописи раньше, чем циклы праздничных миниатюр. Портреты авторов, столь характерные для древних кодексов, могли послужить прямыми прототипами для изображения евангелистов, которые считались авторами четырех канонических Еван-

гелий. В качестве моделей были использованы не только живописные, но и скульптурные произведения. Малоазийские саркофаги с высеченными на них фигурами апостолов давали широкие возможности для отбора серии из четырех стоящих евангелистов. Характерно, что в ранний период не был еще установлен строго определенный тип каждого из них. Это сказалось во всех кодексах объединенной нами группы. Изображение их на одном листе соответствовало идее единства евангельских текстов, за что так ратовали отцы христианской церкви. Постепенно новые нормы искусства приводят ко все большей ритмизации и статике изображаемого, к отказу от объемной и живописной характеристики. Убедительные параллели для Евангелия 1041 года встречаются, например, на галльском саркофаге в Анконе IV века. На нем изображен Христос среди апостолов, подходящих к нему с двух сторон. Апостолы, как и евангелисты, представлены в трехчетвертном повороте, в руке у некоторых из них — свитки (также у евангелистов Марка и Иоанна). Характерна, как на саркофаге, так и на миниатюре, трактовка густых шапок волос, обросшие бородой щеки, мелкие круглые завитки надо лбом.

Своеобразие толкует средневековый художник профильный поворот головы, встречающийся на саркофаге. Принимая эту авторитарную, но, видимо, чуждую для него модель, он совмещает ее с более приемлемым для него трехчетвертным поворотом⁵⁸.

Особенность миниатюры этой рукописи — фигуры апостолов в арочном обрамлении (то же — в Евангелии галереи Фира, инв. № 33. 5, 47. 2—4).⁵⁹ напоминает прием, известный на равенских саркофагах IV века, также тяготеющих стилистически к художественным традициям Малой Азии⁶⁰.

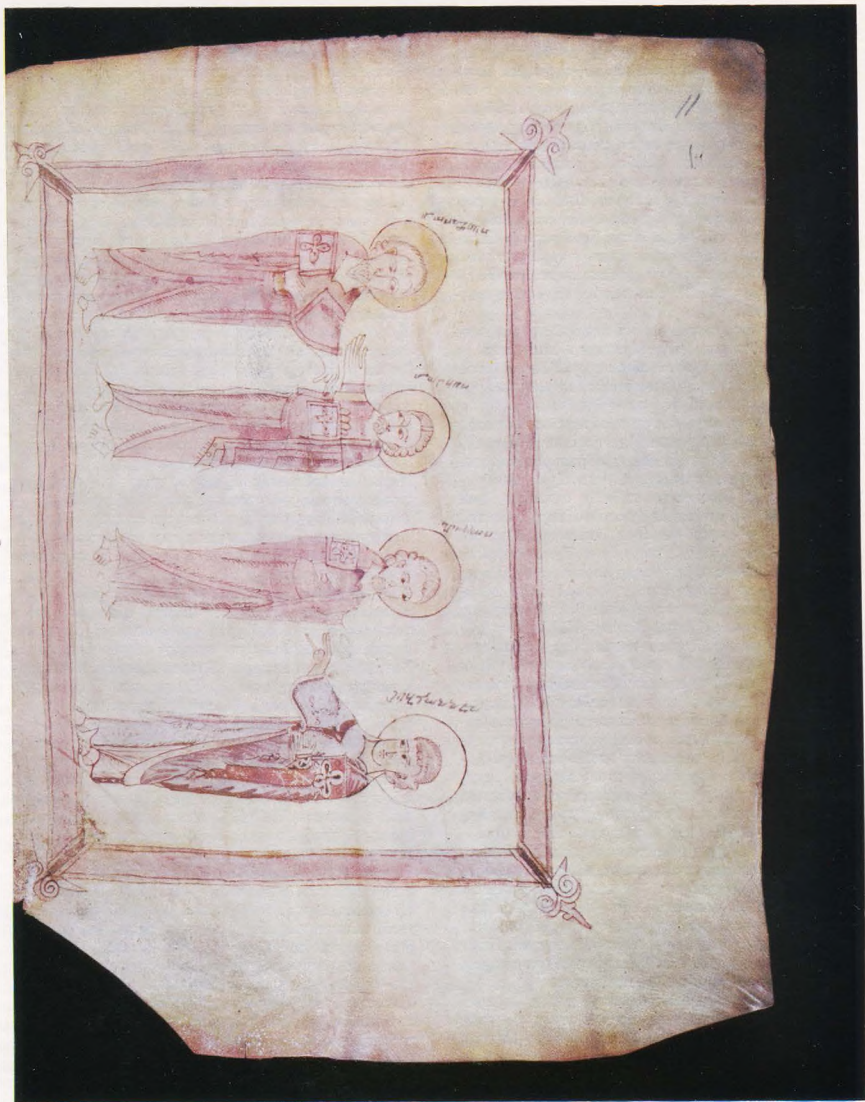
Образец, хранящий отголосок поздней античности, в миниатюре рукописи 1041 года стилистически глубоко переработан. Преобладает плоскостность, линейность, локальная, лишенная нюансов, резкая красочность. При всем этом нельзя не отметить сохранения ранней композиционной схемы, правильных пропорций человеческих фигур и их поворотов, а также некоторых деталей — свитков в руках евангелистов, к XI веку уже, как правило, заменяемых кодексами. Создается впечатление, что мастер Евангелия 1041 года выбрал для этой миниатюры произвольный образец, выпадающий из традиции рукописей того же круга. Спещифичен характер ее исполнения: одна плоскость от другой отграничена очень определенными линиями рисунка (особенно дробными в ликах), напоминающими проволоочки, которые отгораживают ячейки на произведениях эмальерного искусства. Может быть, мастер воспользовался в качестве модели иконкой из провинциальной византийской среды, выполненной в технике перегородчатой эмали.











Серия евангелистов рукописи 1045 года несколько отлична. Арки отсутствуют, каждая пара евангелистов, повернувшись друг к другу, стоит по сторонам подставок для книг. Головы окружены большими нимбами, неорганично сочетающимися с ними, возможно неизвестными в образце. Общая композиция и темные полосы обрамления, дающие миниатюру на две части, заставляют воспринимать ее как диптих. Наиболее ранние образцы икон такого типа известны на Синае⁶¹.

Серия евангелистов в рукописи 1045 года находит близкую аналогию на пластинках слоновой кости VI века (Музей Фидвильям, Кембридж). Сходство наблюдается в позах, жестах, в передаче глаз, приподнятого в углах рта (евангелист Матфей). Колонну в армянской миниатюре заменила подставка для книг⁶².

Типы евангелистов-старцев на кембриджских пластинках характерны для коптского искусства, к которому относится этот памятник. В армянской миниатюре к ним приближаются евангелисты Матфей и Марк. Лука (безбородый) и Иоанн получают неожиданно переключку с образами Марка и Луки на рельефах кресла Максимиана (VI в.)⁶³. В Евангелии 1045 года они изображены в перевернутой прориси, вследствие чего Лука предшествует Марку. Эта деталь может означать близость к еще более раннему прототипу, так как первоначально автор канонов согласия, Евсевий (IV в.), отдавал второе место Луке. Типы же евангелистов на миниатюре вполне соответствуют нормам раннего христианства: в первой паре представлено старшее поколение (Матфей, Иоанн), во второй — младшее (Лука, Марк). К XI веку эти нормы были уже забыты, и надписи над евангелистами идут в обычной последовательности. Если исполнение рельефов кресла Максимиана отмечено еще благородством александрийской традиции, то относительно армянской миниатюры можно говорить лишь о принятом в ней родственном изводе, хранящем лишь отпечаток этой традиции. Все же нельзя считать случайным сходство ликов евангелиста Луки и молодого придворного в мозаике «Выход императрицы Феодоры» в церкви Сан Витале в Равенне (547 г.)⁶⁴, при том, что в миниатюре резко подчеркнут восточный тип. Характерна и необычная для евангелиста верхняя одежда. Ее трактовкой создается впечатление неумелой передачи плаща, закрепленного на плече, и эта деталь также находит переключку в изображении одежды придворного на равеннской мозаике. Ясно проступает и характерная трансформация модели в средневековом армянском искусстве.

В ликах остальных евангелистов также можно проследить некоторую взаимосвязь приемов с мозаикой «Выход императора Юстиниана» в церкви Сан Витале (при всей дальнейшей схематизации и усилении графичности): низкие лбы, подвижно изогнутые брови, поднятые вверх зрачки (ср., на-

пример, лицо Юстиниана). Сходными приемами охарактеризованы и специфичные для ликов миниатюры крупные горбатые носы⁶⁵. Восточные подставки для книг⁶⁶ были привнесены в ранний образец явно позднее. Они неумело вkomпонованы между двумя евангелистами; одна из них стоит на ступне Марка, вторая закрывает ступни Иоанна, графическое изображение ступней видно за цветовым слоем.

В Евангелиях 1057 года и № 974 парные евангелисты, повернувшись в три четверти друг к другу, протягивают руки как бы в жесте, сопровождаемом беседой. В иконографии их ликов и стиле полностью отсутствуют какие-либо связи с античной традицией. В Евангелии 1057 года многократно повторявшийся на протяжении веков традиционный прототип постепенно утратил первоначальную форму. Мастер не откликнулся и на возросший интерес к поздним эллинистическим образцам. Отголоски раннего варианта трактовки сказались лишь в том, что евангелисты напоминают, скорее, дискутирующих мудрецов; привнесенные в изображение кодексы согласуются с ними неорганично. Видимо, о переосмыслении образа свидетельствует и введение благословляющего жеста.

Типы евангелистов и здесь неканоничны. Трое представлено средовеками или старцами, Иоанн — юношей. Трактовкой последнего сохраняется ранняя традиция, неизвестная в византийских рукописях, где данный тип евангелиста был принят лишь в «Тайной вечере» и «Распятии»⁶⁷.

Сходная серия евангелистов в кодексе № 974 трактована несколько иначе. Вместо обычного гимна ику, напоминающую одежду первосвященника Захарии в миниатюре «Благовещение», подшитой к концу Эммануиловского Евангелия. Сходная же одежда и у пророка Даниила в миниатюре сирийской рукописи (Париж, Национальная библиотека, № 341)⁶⁸, очевидно, в образе Марка сохраняются ранние армяно-сирийские черты. Представленный в юношеском типе, с поднятой к щеке правой рукой, он близок апостолу Иоанну в «Распятии» рукописи № 974. С таким жестом Иоанн, как правило, изображается в той же сцене и в росписях каппадокийских церквей.

Евангелисты Матфей и Иоанн из кодекса № 974 в соответствии с канонами — старцы, они сохраняют ту же позу, что в Евангелии 1057 года. Но в этой миниатюре волосы у них длинные, спадающие на плечи. В руках они держат свитки — указание древности извода; двое других евангелистов держат кодексы, введенные в серию позднее. Новые иконографические и стилистические черты, особенно в трактовке ликов, говорят об отказе от древней традиции, усилении ориентализации и создании нового средневекового типа, сыгравшего позднее эффективную роль в формировании иконографии и стиля ванской школы.

Различная транскрипция одного и того же сюжета в четырех кодексах, вышедших из скрипториев Малой Армении, указывает на творческую свободу мастеров, работавших на протяжении короткого отрезка времени. Однако все отклонения не заслоняют общности принятой серии евангелистов. В период формирования христианского искусства разнообразие серии их могли возникать в любом центре, где исполнялись иллюстрированные Четвероевангелия. Такими центрами первоначально были, однако, не монастыри, а эллинизованные города, культурное наследие которых предоставляло необходимые образцы.

Кроме основных серий евангелистов, созданных в Александрии, Эфесе, Антиохии, на западе в Риме, могли существовать и самостоятельные промежуточные варианты, число которых мы никогда не узнаем⁶⁹. Один из них дошел до нас только в рукописях Малой Армении позднего XI века, в чем и заключается ценность данных миниатюр.

На оборотной стороне листа с евангелистами в кодексах 1041 и 1057 годов изображены кресты. Заканчивая иллюстрированную тетрадь, предшествующую тексту, они подчеркивают его священное значение. Крест в Евангелии 1057 года исполнен двухцветной, мягкой по тональности веревочной плетенкой. Между его ветвями в медальонах представлены поясные изображения евангелистов — прием, восходящий к ранней малоазийской традиции⁷⁰. Два из них представлены в юношеском типе. Но мастер и здесь утрачивает особенности стиля первоначальной модели. Примитивизация образов евангелистов обусловлена усилением графической трактовки, рядом стандартных приемов в передаче глаз, носа, рта, одежды и т. д. С ранней традицией нельзя связать и веревочный крест.

В Евангелии 1041 года крест на постаменте исполнен сложным измелченным плетением разноцветных лент. Этот его тип встречается и в некоторых сирийских, коптских и грузинских рукописях. Но есть и свои особенности: широкие прямые ветви креста завершены здесь массивными поперечными перекладинами, сообщающими ему монументальность. В эту сдержанную и собранную композицию введены условно трактованные птицы.

Миниатюры данных четырех кодексов объединены нами под понятием школы не только в силу их иконографической, но и стилистической общности. Некоторые различия трактовки единого образа в иллюстрациях рукописей, исполненных всего на протяжении шестнадцати лет (1041—1057), указывают не столько на революцию художественных принципов, сколько на преломление их в разных, хотя и связанных между собой, скрипториях или на особенности манеры работавших там мастеров. Для общей характеристики стиля школы необо-

димо подчеркнуть сохранение в ней архаических основ, а именно — фривольное построение сцен (зачастую по две на одном листе), сокращенную редакцию малофигурных композиций, сдержанную трактовку статичных, условных плоскостных фигур на фоне пергамента. Красочную гамму (кроме Евангелия 1057 г.) определяют несколько резкие и темные, но гармонирующие в своих контрастных сочетаниях тона — красный, темно-зеленый, фиолетовый, желтый. Нюансы цвета, светотень полностью отсутствуют, так же как какая-либо попытка передачи пространства или объема.

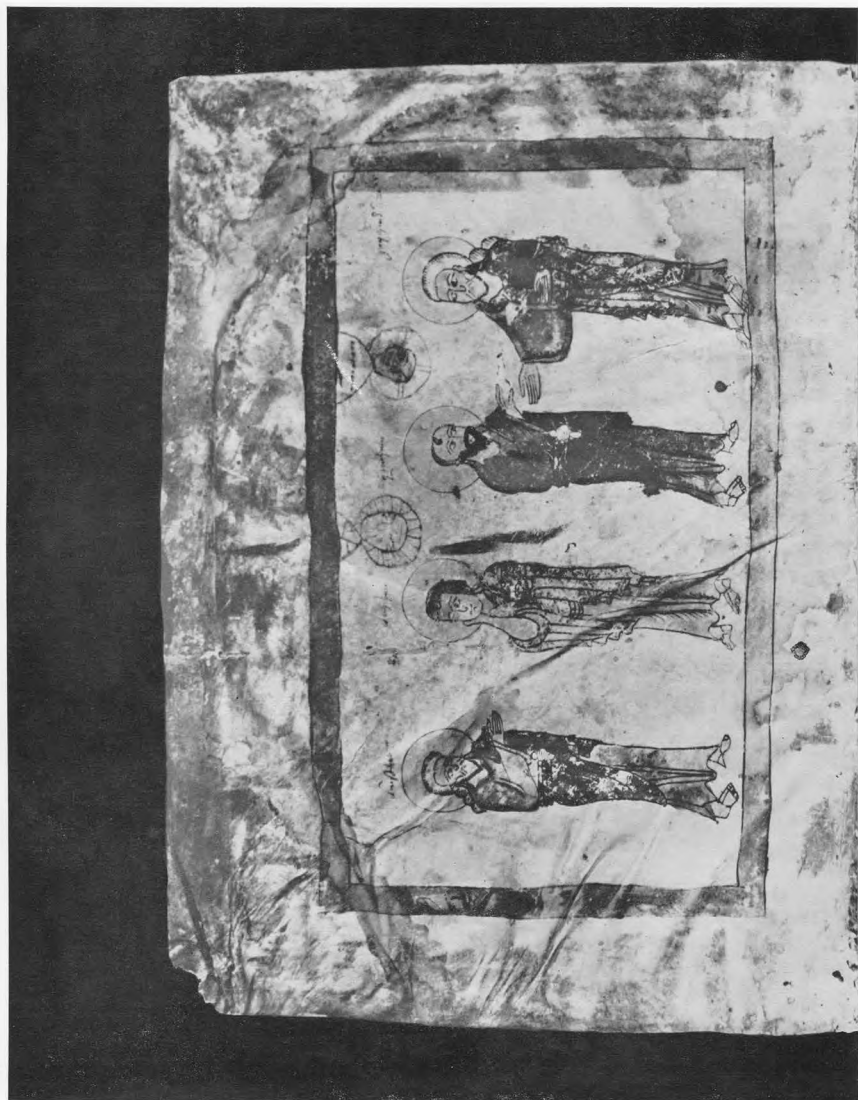
Такую характеристику стиля можно приложить ко многим памятникам средневековой живописи. За исключением отмеченных архаических черт, она не дает ничего специфического для суждения о художественном образе миниатюр школы. А между тем образ этот далеко не стандартен и не зауряден. Настоячивое повторение ряда условных приемов свидетельствует о силе прошедшей через века традиции. Нашу задачу и раскрыть ее позволяют прежде всего лики в миниатюрах Евангелия 1045 года. Тип их наиболее четко выражен в «портретах» евангелистов и, по существу, тот же и в других миниатюрах этого кодекса. Сравним лики Христа и первого идущего за ним апостола в сцене «Вход в Иерусалим» с ликом евангелиста Матфея; второго апостола в той же сцене и евангелиста Марка. В праздничной миниатюре отличен только более легкий штрих.

Для выявления первоначальной модели этого типа ввиду отсутствия ранних собственно армянских памятников большой интерес представляет набатейская скульптура⁷¹. При раскопках храма Кирбет Таннур была найдена голова богини плодородия⁷². Типичная для нее, как и для всех обнаруженных там скульптур, трактовка глаз, век, причеки особенно четко прослеживается в лике евангелиста Матфея. На его сомкнутых губах мелькает чуть заметная улыбка, верхняя и нижняя губа чисто выбриты — то же мы видим у апостола Петра в сцене «Вход в Иерусалим» и у других персонажей. Такая же специфическая черта характерна и для некоторых набатейских голов, одна из которых получила условное название «парфняской»⁷³. Известно, что культуры Nabateyского царства и Парфии были тесно связаны. Не менее близкими были культуры Парфии и Армении. На раннем этапе эллинизованные прообразы не оставались чужды и восточнохристианскому искусству, в том числе армянскому.

Наряду со скульптурными памятниками в этот период существовала, несомненно, и живопись того же стиля. Сходство евангелиста Луки в рукописи 1045 года и придворного в мозаике Сан Витале в Равенне нельзя объяснить непосредственным влиянием византийского памятника VI века на какие-то ранние иллюстрации армянских рукописей. Едва ли к этим мозаикам обращались и армяне







мастера XI века. Речь может идти, скорее, об общности истоков, питавших искусство, сложившееся в один и тот же хронологический отрезок времени. Быть может, художник следовал прототипам, которые черпал из не дошедших до нас ранних армянских рукописей.

Мозаики церкви Сан Витале в Равенне часто ставятся в связь с искусством Сирии, безусловно эллинизованным. Армянские миниатюры, в противоположность равеннскому стилю, подчиненному идеальным нормам византийского искусства, сохраняют акцентированный восточный характер.

Эллинистическую традицию в ее сиро-александрийском аспекте заставляют вспомнить и некоторые лики из миниатюр Евангелия 1041 года. Это относится особенно к пророку Давиду в сцене «Сшествие во ад». Правильный овал лица, трехчетвертной поворот, уверенно очерченная линия носа и рта, широко открытые глаза с несколькими поднятыми вверх зрачками не оставляют сомнения в том, что здесь использован не чуждый этой традиции ранний прототип⁷⁴.

Так же трактованы лики и других персонажей миниатюр этой рукописи. Низкие лбы, густая, преимущественно черная, шевелюра, крупные горбатые носы усиливают ощущение восточного акцента. Вертикальная линия под носом, обозначенная прямой чертой губы, характеристика подбородка двумя полукруглыми линиями свидетельствуют об усилении графичности, схематизации. В бородаutom лике для обозначения усов добавляется лишь М-образная линия. Стандартизация типа по сравнению с типами Евангелия 1045 года нарастает. Тот же образец, однако, стилизованный до полного преодоления его, лежит в основе ликов на миниатюрах Евангелия 1057 года. Восточный тип здесь нивелируется, мастер полностью теряет даже воспоминание об эллинизованной модели. Задумчивое и самоуглубленное выражение, которое придают лицам в миниатюрах Евангелий 1041 и 1045 годов, поднятые вверх зрачки, поставленные чаще всего посередине, утрачиваются. Теперь скошенные вправо или влево зрачки изображаются в углу глаза, в зависимости от направления взгляда, чем предвосхищается уже прием, характерный для миниатюр рукописи № 974. Нос, как правило, становясь прямым и тонким, заостренным на конде, завершается М-образной линией, включающей в себя характеристику поздней и вертикальную линию под носом. Рот (особенно у безбородых ликов) превращается в «гребеночку», тогда как линии нижней губы и подбородка сливаются в одну, отмеченную на концах треугольниками. Здесь с наибольшей четкостью удается установить всего два типа лиц, чаще всего сохраняющих трехчетвертной поворот. Одно из них — бородатое, другое — безбородое, схема которого в равной мере применяется как к юноше, так и к женщине. Изживаются какие-либо различия для

ликов отдельных персонажей, чем и завершается процесс, начатый в рукописях 1041 и 1045 годов. В кодексе № 974 общие прототипы ликов подтверждаются коренной трансформацией. В них сказывается в полной мере собственное понимание мастером образа. Изменяются художественные приемы, увеличивается значение твердой, утрачивающей прежнюю легкость графической линии. В бородах ликов она резко ограничивает усы, подбородок характеризруется крестиком; у безбородых персонажей верхняя губа обозначается одной чертой с точками на концах, подбородок же — полукруглой линией. Эта трактовка живо перекликается с восточными памятниками раннего средневековья, — например, с росписями Самарры⁷⁵ (ср. лицо Евы в сцене «Сшествие во ад» и лицо танцовщицы в этих росписях). Зрачок больших глаз резко скошен вправо или влево, чаще появляется излом бровей, в некоторых случаях подчеркивается одутловатость ликов. Все эти черты будут характерны для более поздней миниатюрной живописи как Армении, так и Сирии и Ирака. То же следует сказать о стилизации носов, появляющейся уже в миниатюрах кодекса 1045 года: одна извилистая линия, характеризующая нос, подчеркивает здесь и поздрю. Постепенное упрощение такого приема приводит к еще более схематической трактовке носа, где поздрю уже не обозначается. Такое полное преодоление первоначального образца приводит к созданию нового варианта, получающего дальнейшую жизнь в миниатюрах Востока. Возможно, что скрипторий, где происходил этот процесс, был расположен на территории, непосредственно соприкасавшейся с северной Сирией или Ираком. Такая трансформация ликов, при полной их стандартизации, позволяет считать рукопись № 974 по времени самой поздней из группы кодексов Малой Армении. На это указывает и усиливающаяся фронтальность статичных фигур, сохраняющих все же, как правило, трехчетвертной поворот.

Все дальше уходя от первоначального прототипа, мастер этой рукописи кое-что забывает или отбрасывает, что-то принимает из других источников. Так, в сцене «Сшествие во ад» не изображены пророки, попытка воспроизвести позднее одно из них над рамкой говорит о том, что первоначальный образец, принятый в трех более ранних кодексах, был так или иначе известен и этому мастеру. Опущено «Снятие со креста»; тем самым сильное акцентирована сцена «Распятие», занимающая в этой рукописи целый лист.

Как видим, в различных скрипториях Малой Армении и прилегающих к ней областей общий стиль несколько варьировался. В миниатюрах рукописей 1045 и 1041 годов в какой-то мере оживают эллинизованные, хотя и сильно переработанные, модели. В кодексе 1057 года они окончательно изживаются, тогда как в Евангелии № 974 на основе их



49

Финикийская богиня
Рельеф на золотой пластинке
Минет заль Бейда
XV—XII вв. до н. э.



50

Архитектурный фрагмент с рельефом
«Дафина» из Анаса в Египте
V—VI века
Каир, Египетский музей

возникают иные приемы и нормы, приводящие к созданию нового художественного образа, который становится достоянием более поздних школ армянской миниатюры. Возможно, что усиление интереса к далеким прототипам (в Евангелиях 1041 и 1045 гг.) на землях Малой Армении следует связывать с кратким расцветом Себастиевского армянского княжества во время правления сына Сенекерима Ардруни — Давида, вызвавшего оживление деятельности армянских скрипториев и на прилегающих к нему территориях. Не удивительно, что подобная ориентация обусловила и усиление контактов с византийским искусством. Однако, в противоположность наблюдаемому в каподокийских росписях, в армянских рукописях это сказалось лишь в иконографии, и то преимущественно в рукописи 1041 года. Но и здесь мастер включает в привычные для него схемы только отдельные детали. Некоторые же стилистические параллели если и прослеживаются, то с более ранними греческими рукописями. Наиболее близкие аналогии дает Хлудовская псалтирь и Гомилии Григория Назианзина (Париж, гр. 510), хотя иллюстрации последнего и отличает значительно более высокое качество исполнения⁷⁶. Фигура Христа в сцене «Воскрешение Лазаря» из Евангелия 1041 года кажется как бы перенесенной из сцены «Искушение Христа» этого знаменитого византийского кодекса⁷⁷, несмотря на то, что мастер испол-

нял ее в своей манере. Сходство подчеркивает и трактовка лица (вплоть до повтора пряди волос, спадающей на середину лба), хотя в армянской миниатюре сильнее выявлен восточный тип. Некоторую переключку образов можно отметить и в других сценах.

Такие контакты позволяют предположить, что мастера Малой Армении пользовались моделями, к которым в IX веке обращался и византийский художник. Речь может идти, конечно, лишь о некоторых параллелях. В целом иконография и стиль Гомилий Григория Назианзина, отвечающие содержанию рукописи и требованиям константинопольской школы, не могли повторяться в миниатюрах, исполненных в армянских монастырских скрипториях.

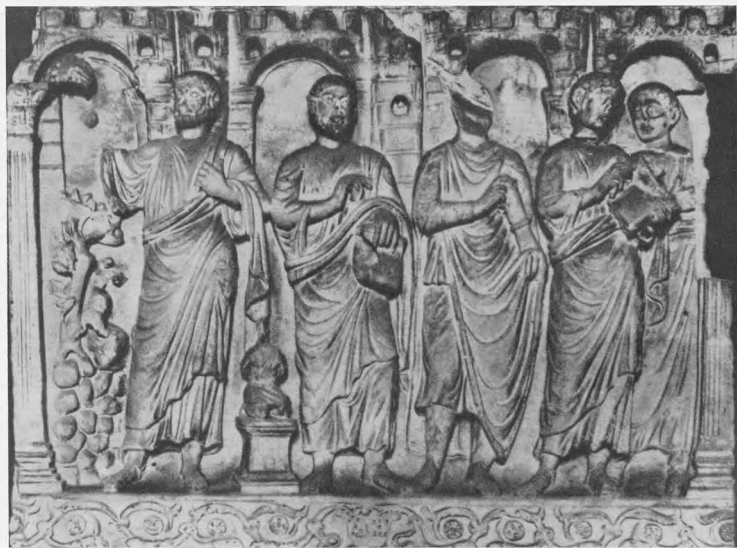
Праздничные циклы армянских рукописей в большей степени отражали самобытный путь развития ранних образов, не чуждых миниатюрам парижских Гомилий. На это указывает отсутствие в трактовке фигур кодексов Малой Армении утрированной порывистости движений, подчеркнутой экспрессии в передаче действия (лишь частично есть в Евангелии 1057 г.). Художественный образ обычно лаконичен, а движение персонажей сдержанно. Правильные по пропорциям (в Евангелии 1041 г. несколько укороченные) фигуры не лишены некоторой материальности. Особо следует подчеркнуть преобладание в позах трехчетвертного

поворота; фронтальное изображение фигур появляется лишь в тех случаях, когда того требует иконография сцены (Христос в «Преображении»). Все эти черты приближают в какой-то мере стиль миниатюр (особенно в Евангелии 1041 г.), несмотря на усиление условности и плоскостности, к миниатюрам Гомилий Григория Назианзина. По словам В. Н. Лазарева, иллюстрации этой роскошной византийской рукописи, исполненные в «спокойном неоклассическом стиле, тысячами нитей связанным с традициями александрийского эллинизма», в иконографии выдают «ряд точек соприкосновения не только с парижской псалтирью (X в., Париж, 159), но и с каппадокийскими памятниками, из чего можно заключить, что рукопись является оригинальной константинопольской переработкой нескольких прототипов, среди которых имелся и ранний евангельский свиток»⁷⁸. Не помогают ли кодексы Малой Армении пролить хотя бы косвенный свет на этот несохранившийся памятник, иллюстрации которого могли явиться образцом не только для них, но в какой-то мере и для греческого манускрипта IX века? На связь

с прототипом-свитком указывает и вертикальное, а не горизонтальное (по отношению к листу) расположение сцен.

В создании художественного образа каждого из четырех кодексов значительную роль следует отнести творческой личности мастера, что в средневековом искусстве редко удается проследить с такой убедительностью. В связи с этим назовем имена украсивших их армянских художников — священников Самуэля (Евангелие 1041 г.), Хусика (Евангелие 1045 г.), Товмы (Евангелие 1057 г.). В записях они говорят о себе как о писцах; можно предположить, что одновременно они были и иллюстраторами.

Трансформацию ранних образцов, преломленных через средневековое мировоззрение в творчестве разных мастеров, удается установить не только в трактовке ликов, но и всего образа в целом. Так, художник рукописи 1045 года, при всех ошибках, с большим старанием сохраняет верность эллинизированной модели. Только в этой рукописи может быть отмечено стремление передать ракурс, хотя ракурс фигуры Адама в сцене «Сошествие во



ад» нельзя признать удачным. В постановке фигур Иосифа и Никодима («Положение во гроб», там же) очевиден намер на перспективное изображение: ноги персонажей находятся на разных уровнях. В остальных рукописях такие попытки полностью исчезают. Сохранение хороших образов, связанных еще с ранней традицией, в той же рукописи дает себя знать в белом, легком рисунке, исполненном тонким и свободным коричневым штрихом. Лица одухотворены и выразительны (Христос в сцене «Сочествие во ад»), персонажи вступают между собой в живое эмоциональное общение («Вход в Иерусалим» — Христос и Петр, два апостола сзади).

Мастеру присуща живописная, свободная, доходящая до небрежности манера нанесения красок широкими цветовыми плоскостями, не совпадающими с контурами рисунка. Тонкий и легкий, он не гармонирует с интенсивной темной красочной гаммой, ограниченной немногочисленными локальными тонами синего цвета (сгущающегося до черного), зеленого, лилового, иногда оранжевого. Контрастные красочные сочетания резко выступают на фоне пергамента, неокрашенными зачастую остаются лица и волосы. Красочный слой, закрывая контуры рисунка, позволяет художнику избежать детальной характеристики складок. Иногда прослеживаются легкие округлые штрихи («Сочествие во ад», гиматий Адама), в какой-то мере призванные характеризовать объем. В целом же складки переданы столь же схематично, как и в других рукописях. Прямые линии, чередующиеся с определенными интервалами, образуют узкие и широкие полосы. У светских лиц, одетых в короткие туники, нижняя часть их разбита на треугольники, окрашенные разным цветом. С ним не совпадает цвет верхней части одежды, что затрудняет понимание одеяния в целом. При отсутствии логики в раскраске рисунка, отсутствии цветовых нюансов и светотеневой характеристики художнику присуще живописное чувство сочетания красочных пятен, что создает до некоторой степени «импрессионистическое» впечатление.

Мастер рукописи 1041 года отказывается от живописной манеры. Ему чужды какие-либо попытки передачи фигур в пространстве. Укороченные в пропорциях, вполне конкретные, они все более уверенно разворачиваются на плоскости. Линия рисунка становится более определенной и четкой, резкие прочерчиваются, не характеризуют объема, мелкие косые штрихи по контуру, усиливается орнаментализация, архитектура превращается в декоративные фоны. Мастер буквально разрушает любое конструктивное сооружение, предложенное ему в образе, насыщая его орнаментом, превращая в «палас» (стены Иерусалима). Так же трактует он и ландшафт («Рождество Христово», кайма по краю гор). Значительно сдержаннее орнамента распространяется на фигуры, ее видим

только в характеристике складок — здесь мастер больше считается с моделью. Только в сцене «Сочествие во ад», по-видимому для выделения Спасителя, подчеркнуто декоративен гиматий.

Гамма красок темная, ореол вокруг Христа почти всегда темно-красный. Такого же цвета фон пещеры в сцене «Рождество Христово». В «Преображении» красный ореол, в котором изображен Иисус, имеет фиолетовую кайму; в «Вознесении Христа», наоборот, ореол фиолетовый с красной каймой. Дева также одета в фиолетовую тунику и красно-кирпичный плащ. Одежды летящих ангелов светло-фиолетовые и кремовые, стоящих — зеленые и фиолетовые. В «Тайной вечере» ложе, на котором возлежит Христос, темно-красное с зеленой и белой полосами, стол зеленый, окаймленный красным⁷⁹.

В наиболее архаичном Евангелии 1057 года, несмотря на несовершенство исполнения, общий и для Евангелия 1041 года образец сочетается с каким-то еще более древним. Для стиля исполнения характерна графичность, возросшая условность формы, доходящая до примитивизации. Фигуры утрачивают материальность и конкретность, особо акцентируются большие головы при полном пренебрежении к передаче тела. Некоторому искажению пропорций фигур сопутствует усиление экспрессии поз и жестов. В «Сочествии во ад» тело Христа изогнуто в усилии, которое он делает, вытаскивая из бездны почти бегущего Адама. Однако в других изображениях Иисуса преобладает сдержанность. Это можно объяснить тем, что в целом художник не отходит от прототипа, близкого и рукописи 1041 года. В передаче же второстепенных персонажей (волхвы в «Рождестве Христовом») и особенно животных он обнаруживает полную беспомощность. Художественный образ обретает здесь еще отчетливее значение символа.

В сцене «Поцелуй Иуды» мастер вначале уподобляет единой орнаментальной завесе нижние части фигур, а потом совершенно механически, часто невольно приставляет к ним туловища и ноги, проявив при этом полное безразличие к естественному строению человеческого тела. Руки получают подчеркнуто смысловую функцию, например в сцене «Сретение», где динамика жеста как бы нарастает от Иосифа к Марии и от нее к Иисусу. Если же они не характеризуют действия, то опускаются вовсе, словно их изображение представляло для мастера дополнительную трудность.

Геометризация складок еще более усиливается, отчетливо чередуются широкие и узкие полосы, подчеркнутые цветом. Треугольники появляются не только на коротких туниках, но и на длинных одеяниях, приобретая значение самостоятельного орнамента. Мелкие косые штрихи наносятся без всякой логики, складки подола охарактеризованы иногда простым линейным меандром, особенно четко на одеждах Христа в сцене «Сочествие во

ад». Архитектурный пейзаж, играя крайне незначительную роль, также превращен в символ: висящая в воздухе орнаментированная полочка (там же), геометризованный овал гробницы в сцене «Положение во гроб».

Этот примитивный стиль, доведенный до уровня детского рисунка, не лишенного эмоциональной выразительности, сложился в монашеской среде, не связанной с прогрессивными тенденциями эпохи. Ему были чужды как византизм, так и стремление возрождать эллинизованную традицию. В нем постепенно изживали себя ранние прототипы, потерявшие всякую связь с прошлым и не имевшие перед собой будущего.

Своеобразие живописной манеры: легкая подцветка графического коричневого рисунка как бы сильно разведенными акварельными красками — лиловой и розовой, иногда светло-желтой, что только подчеркивает значение фона — пергамена. Такая красочная манера могла иметь и очень ранние истоки, что заставляет отводить миниатюрам Евангелия 1057 года особое место.

В Евангелии № 974 исходные образцы, принятые в более ранних рукописях Малой Армении, стили-

стически отходят на задний план. Сформировавшиеся на основе их приемы стандартизируются. Определенная и неизменная схема композиции прорисовывается резкой контурной линией, фигуры и лики персонажей совершенно однообразны, в них господствует единый тип. Плоскостно и условно трактованные фигуры приобретают некоторую пластичность. При изображении поворотов мастер не испытывает трудностей переходной манеры, характерной для позы Христа в сцене «Состствие во ад» Евангелия 1045 года. Теперь в миниатюре того же содержания верхняя часть фигуры Иисуса уверенно развернута на плоскости, тогда как нижняя изображена в профиль.

Такой вариант завершает стилистическую переработку неизвестного нам раннего образа, трансформацию которого удается проследить в трех более ранних рукописях Малой Армении. Характерной становится полная статичность и скованность движений. В некоторых случаях мастер резко нарушает в общем правильные пропорции фигур. Особенно яркий пример — Никодим и Иосиф, несущие тело Христа («Положение во гроб»). Приземистые и карликообразные фигурки далеки от реальных пропорций, объем тела совершенно не ощущается, руки приставлены к середине груди, фронтально развернутой на плоскости. Кисти рук мастер трактует статично, располагая их чаще всего параллельно друг другу по горизонтали, чем подчеркивается линейный ритм (сцена «Преображение»). Композиция развивается в сторону большей уравновешенности и монументализма. В «Распятии» этому способствует отказ от второй сцены — «Снятие со креста», — что ведет к большей собранности художественного образа. Наряду с этим усиливаются ритмизация и цветовое обобщение.

В сцене «Поделуй Иуды» художник закрашивает головы стоящих в ряд апостолов и пространство между ними сплошным коричневым цветом, чередуя светлые и темные тона в одежде.

Красочная гамма миниатюр, приближаясь к гамме рукописей 1045 и 1041 годов, еще более интенсивна. Довольно темная, нечистых тонов, она состоит из фиолетового, розовато-красного и кирпичного, зеленого, иногда ярко-желтого цветов. Несмотря на стремление к гармонии красочных сочетаний, общий колорит довольно резок. Лица и тела характеризуются розовым тоном; светотеневые эффекты в их проработке отсутствуют. Плотность и определенность красочного слоя придают фигурам известную пластичность, лишая колорит живости, присущей ему в рукописи 1045 года. Однако и здесь красочные плоскости, не совпадая с контуром рисунка, создают известный динамизм цветовой характеристики.

Своеобразие иконографии и стиля четырех кодексов позволяет говорить о существовании в Малой Армении в XI веке самостоятельной школы армянской живописи. Сложившись на основе общих ран-

52

*Евангелисты
Фрагмент пластики
из слоновой кости VI века
Кембридж,
Музей Фицвильям*





53

*Богиня плодородия
Рельеф из храма Курбет и Таннур
в Трансиордании II века
Амман, Иорданский археологический
музей*

них образцов, она отразила художественные задачи и требования своей среды и своего времени в творчестве нескольких мастеров. В Евангелиях 1041 и 1045 годов ощущается известное воздействие византийского искусства. Преломленное через принятые здесь ранее образцы, оно приводит к новым творческим решениям. Возможно, что рукопись 1045 года была исполнена около Себастии. Близость же литургического цикла в Евангелиях 1041 и 1057 годов позволяет предположить, что оба эти кодекса могли быть исполнены в одном и том же скриптории Мелитены, откуда, в соответствии с памятной записью, вышло более позднее из них. Характерно, однако, что византизм в Евангелии 1057 года встречается довольно редко. Мастер черпает их лишь из более ранней рукописи 1041 года или подобной ей. Наряду с этим он не отказывается еще от ряда архаизмов, неизвестных даже в других рукописях Малой Армении. По-видимому, скрипторий Мелитены постепенно заглох, все больше примитивизируя и изживая принятые некогда образцы. Наиболее перспективный этап развития школы представлен в миниатюрах, очевидно, самой поздней относящейся к ней рукописи № 974. В ее миниатюрах на старых основах формируется новый, достаточно самостоятельный художественный образ.

Некоторые исследователи связывают возникновение школы Малой Армении с переселением из Вас-

пуракана его правителей Арирунидов и их подданных. Среди них, полагают они, могли находиться и художники, которые продолжили созданную еще там традицию рукописной миниатюры. Не исключено, что школа Малой Армении имела контакты с Васпураканом как в X—XI веках, так и в более ранний период. Но нет оснований и полностью отрицать возможность существования достаточно самостоятельного направления миниатюры в самой Малой Армении, где армянское население было, несомненно, многочисленно, где армянские храмы и монастыри возводились задолго до XI века. Наибольшую стилистическую близость к рукописям Васпуракана можно отметить в миниатюрах Евангелия № 974, которое можно считать самым поздним в выделенной нами группе, исполненным уже, вероятно, не в Малой Армении. Благоприятные же условия, которые сложились на ее территории для армян в X—XI веках, способствовали взлету культурной жизни, в частности деятельности скрипториев. Находясь в чужеродной среде, за пределами национального политического объединения, они едва ли были крупными центрами, но оставались верными хранителями своеобразно преломленной восточнохристианской традиции.

Миниатюры рукописей Малой Армении следует рассматривать как оригинальное явление армянского искусства, хотя в них нередко прослеживаются контакты с традициями искусства Сирии. Связь с Каппадокией можно установить лишь опосредованную, прямого совпадения нет ни в иконографии, ни в стиле. Эти две восточнохристианские ветви развивались сходными, но не тождественными путями. Каппадокия, с ее мощным комплексом монастырей, с господствующей в них монашеской идеологией, в ранний период была в большей мере чужда антиквизирующей тенденции; позднее (X—XI вв.) здесь значительно сильнее ощущается византийское влияние, в частности в стиле.

Ряд черт вызывает иконографию армянских миниатюр с общим подъемом художественной жизни IX века, характерным и для Византии. Позднее пути формирования армянской и византийской книжной миниатюры расходятся. Скрипториям Малой Армении остался чужд бурный взлет и расцвет византийского искусства X—XI веков.

Сохранив основы иконографии и стиля, сложившиеся, скорее всего, эволюционным путем, миниатюры рукописей 1041 и 1045 годов подняли художественный образ миниатюр на значительную высоту, использовав образцы каких-то ранних армянских манускриптов. Обращение к своему культурному наследию, по-видимому уже достаточно забытому, характерное для искусства этого периода, своеобразно преломилось в миниатюрах рукописей Малой Армении.

Не отличаясь высокой художественной ценностью, хотя и не лишённые ее, они имеют в первую очередь большое культурно-историческое значение.

В них сохранились ранние иконографические изводы, верность которым приводит к появлению некоторых образов, хранящих отпечаток поздней античности (самый яркий пример — обнаженная богиня во «Входе в Иерусалим»). Это позволяет говорить об уникальности миниатюр Малой Армении. Хорошо датированные, с известной точностью локализованные, сохранившие самый ранний для армянских рукописей развитой праздничный цикл, они служат отправным материалом изучения одной из ветвей армянской иконографии XI века, некоторые черты которой сохраняются столетиями.

• • •

Для ареала распространения школы миниатюры Малой Армении большой интерес представляют защитные листы, обнаруженные в кодексе 1314 года (размер 16,5×12) собрания Матенадарана (№ 8287). Они составлены из грубо сшитых мелких фрагментов миниатюр неизвестной нам обветшалой рукописи. Видимо, мастер вырезал куски лучшей сохранности из разных иллюстраций и

сшивал их без всякой системы, подгоняя лист к размерам более позднего кодекса. Красочный слой сильно стерт, местами почернел. При очень плохой сохранности фрагментов все же удастся установить некоторые сюжеты миниатюр.

На лицевой стороне одного из защитных листов наверху подшит фрагмент с изображением ангела (крылья и волосы — коричневые, гиматий — темно-красный), благовествующего волхву, близко сходному с типом волхвов в сцене «Рождество Христово» Евангелия 1038 года. Наличие в миниатюре второго волхва может быть установлено благодаря сохранившемуся изображению сосуда с дарами на маленьком обрывке пергамента того же листа. На оборотной стороне фрагмента, подшитого к концу рукописи, сохранилась полоса желтой рамки и нижняя часть фигуры последнего волхва. Одежды его подчеркнуты широкими, черными каймами, светлый пояс украшен кружками, над ним видна согнутая в локте рука. Под волхвом, так же как в Евангелии 1038 года, пастух в островерхой шапке, повернувшись в три четверти, держит в руке положенную на плечо палку с висящим на ней

*Миниатюры Гомилей
Григория Назианзина
Между 880 и 886 годами
Париж, Национальная библиотека*

54



мешком. Сейчас уже невозможно установить, было ли изображено три или четыре волхва.

Параллелизм кадров «Рождества Христова» в неизвестной рукописи и Евангелии 1038 года несомненен, однако в последнем нет еще благовествующего ангела. В армянских рукописях ангел этот появляется впервые в миниатюре Евангелия 1041 года, благовествуя, в соответствии с каноном, пастуху, а не волхву.

На обратной стороне первого фрагмента с изображением ангела и волхва сохранился небесный сегмент с десницей бога-отца, слева от нее армянская надпись: «Крещение». Других данных о сцене нет. Надпись особенно важна, так как она доказывает, что рукопись была несомненно армянской. Вертикальное же начертание ее говорит о соблюдении ранней традиции.

Из остальных сцен праздничного цикла сохранились фрагменты миниатюр «Положение во гроб» и «Сожествие во ад» на одном листе. О первом сюжете можно судить только по маленькому обрывку пергамента, на котором различается черный прямоугольник — гробница и пелены на голове Христа. От сцены «Сожествие во ад» сохранилось два довольно больших фрагмента. На первом хорошо видна окруженная нимбом голова повернувшегося в три четверти, очевидно коленопреклоненного, Адама, над ней — армянская надпись: «Адам». За ним сохранилась значительная часть сложенной женской фигуры (надпись: «Ева»). Черты лица хорошо различимы, на голове, окруженной нимбом, виден красный мафорий, приподнятый треугольником надо лбом. В красном же цвете исполнены одежды. Параллельным движением Ева протягивает большие, четко выписанные руки.

Христос из той же сцены представлен на фрагменте, подшитом ко второму защитному листу. Его величественная, спокойно стоящая фигура, заключенная, по-видимому, в мандорлу, отличается исключительным благородством. Значительно возвышаясь над прародителями, Христос слегка поворачивается в их сторону. В левой, мягко изогнутой, большой красивой руке с тонкими пальцами он держит крест на длинном древке, окрашенном в красный цвет. Голова детально не просматривается, особенно лик. Видны темные волосы, спускающиеся на шею, короткая коричневая борода, усы. Нимб крестчатый, в крестообразных полосах видны кружки с точкой в центре. Мягкий колорит миниатюры сохранился довольно хорошо. Голубовато-синий тон хитона сочетается с темно-малиновым гиматием, складки которого обозначены более темным тоном того же цвета. Переброшенный через левое плечо, он ложится наискосок широкой прямой полосой, отороченной светлой каймой в цвете пергамента. Рамка выполнена в виде широкой полосы желтого цвета. Нет сомнения в том, что в основе этой миниатюры лежала иконография, близкая рукописям Малой Армении.

На другой стороне тех же фрагментов изображены четыре евангелиста, идущие друг за другом. От первой фигуры осталась незначительная нижняя часть, позволяющая судить лишь о том, что гиматий был синий, а хитон — желтый. У двух средних фигур головы и ноги не сохранились. Согнутой в локте рукой, сложенной в благословляющем жесте, евангелисты поддерживают кодексы. Тяжелые, обобщенно трактованные гиматии, темно-красные по цвету, почти сливаясь с кодексами, сочетаются у одного — со светло-коричневым (первоначально охристым), у другого — с голубовато-синим хитон. Оторочка рукавов, так же как и фон, исполнена в цвете пергамента. Фигура четвертого евангелиста на отдельном фрагменте сохранилась полностью. Поза и одежда его те же, голубой с красной каймой гиматий сочетается с красным хитон. Красным цветом окрашен и кодекс. Более светлым его оттенком, легкими штрихами обозначены складки гиматия. Сохранилась часть широкой рамки желтого цвета. Данная серия евангелистов ближе всего к ряду их в Евангелии 1038 года, хотя и не повторяет его.

Из приведенного описания очевидно, что для защитных листов кодекса № 8287 были использованы два листа неизвестной рукописи с миниатюрами. Порядок следования сюжетов и состав цикла в ней были близки к Евангелиям 1045 года и № 974, «Вознесение» отсутствовало. Значительны и некоторые совпадения с Евангелием 1038 года. Иконография фрагментов представляет собой какой-то промежуточный вариант, соприкасающийся с иллюстрациями как Евангелия 1038 года, так и группы рукописей Малой Армении. Стиль же их совершенно оригинален: хороший, уверенный рисунок, исполненный в графической манере коричневой линией, далек от схематизма. Художественному образу миниатюр на фрагментах присущи обобщенность и выразительность.

Колорит фрагментов, первоначально довольно яркий, но не резкий, глубокий и насыщен, монументальные фигуры полны благородства и эпического спокойствия. Величествен суровый и грозный восточный лик евангелиста, у Христа лицо подчинено идеальной трактовке, придающей ему особую мягкость и значительность.

Крайне интересные фрагменты защитных листов характеризуют доселе неизвестную иллюстрированную рукопись, дающую представление еще об одном аспекте армянской миниатюры, не выходящей за пределы XI века. На это время указывает не только родство иконографии с миниатюрами других кодексов того же столетия, но и размеры самого манускрипта (около 46 × 36). Местом его написания, возможно, были западные области окраинной Армении.

Следует еще раз подчеркнуть, что точно локализованные рукописи первой половины XI века для коренной Армении не сохранились. Нельзя, однако, сомневаться в том, что блестящий подъем армянской культуры при Багратидах, ярко выраженный в архитектуре их столицы Ани, сопровождался и расцветом миниатюрной живописи. Очевидно, причиной гибели многочисленных рукописей является сельджукское завоевание, которое было особенно разрушительным для больших армянских городов.

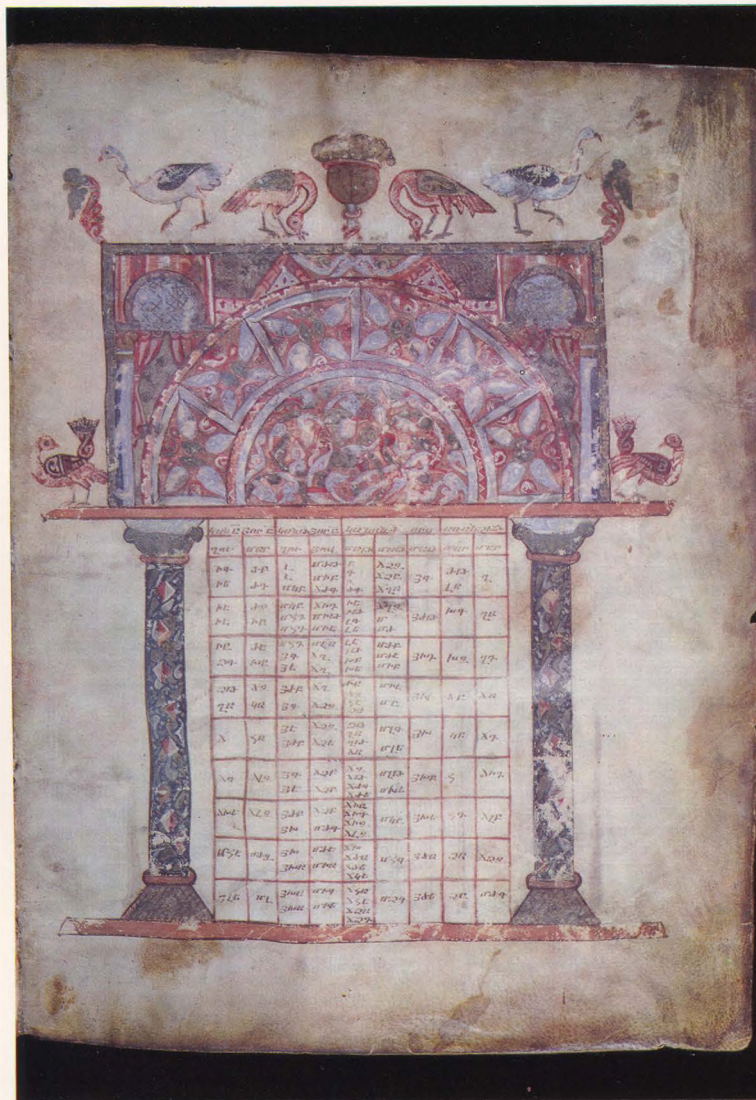
Общая политическая обстановка осложнялась в Армении уже с первых десятилетий XI века, когда начал усиливаться натиск Византии. Одни за другими армянские владения попадают в ее руки. Падение Анийского царства Багратидов было следствием не только силы, но и дипломатии Византии. С 1044 по 1064 год Ани находился под ее властью, жизнь города не была еще нарушена в это время, а вокруг него продолжали функционировать и процветать монастыри.

Владычество Византии выдвинуло на первый план грекофильскую знать в Армении, что отразилось и на искусстве. Однако речь не может идти о прямом заимствовании. В армянской миниатюре, пережившей во второй половине XI века высокий расцвет, новые художественные вкусы вызвали к жизни лишь ориентацию на свое культурное наследие, отмеченное печатью эллинизма.

Три парадные иллюстрированные рукописи такого направления носят явно аристократический характер. Это Четвероевангелие 1053 года (№ 3793), второе — несохранившееся, под названием «Бегюнц»¹ (№ 10099 — фрагменты, миниатюры которого известны главным образом по негативам архива Г. Овсепяна), и Четвероевангелие Могни, очевидно, конца XI века (№ 7736).

Первое из них, большое по размерам (39×30)², написано на высококачественном белом пергамене крупным еркатагиром коричневыми чернилами. Инициалы гластв художественно оформлены и сочетаются с растительными мотивами. Первый его владелец неизвестен. В записях после евангельских текстов писец Ованнес упоминает себя и мастеров, принимавших участие в создании кодекса. Это Торос позолотчик, Мовсес, выделявший пергамен, Ованнес, составлявший золотую краску, и прислуживавший им Давид. Подробное перечисление имен мастеров без упоминания главного художника заставляет отождествить с ним самого писца Ованнеса.

Место, где исполнено Евангелие, монастырь Сандух, точно неизвестно. По-видимому, он находился близ Дзорамайра, в области Аршаруник³, недалеко от Ани, в одну из церквей которого Евангелие и могло быть вложено. В пользу этого говорят находившиеся в нем поздние записи (XIV в.). В них упоминается престол св. Григория, которому



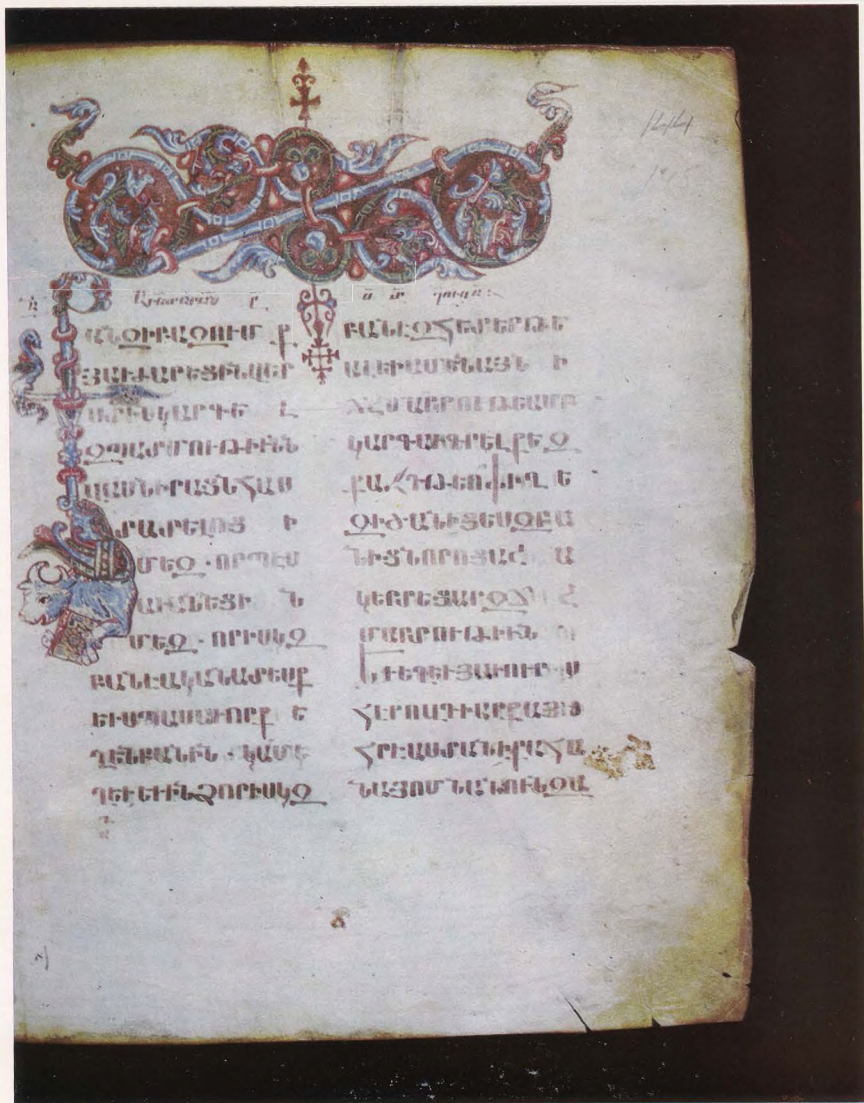








2.





Аслан, внук парона Аветенца, сын парона Тга, приносит в дар вино со своего «вновь посаженного виноградника, который за виноградником хромого Василиа и большим деревом, которое внутри (него)». Свидетелями этого дара становятся «святое Евангелие и народ (люди), который здесь встретился (случился). Сиратин, сын Хазаршаха, Охан, священник, Сет, крестильщик, Хапак, сын парона Тга, Константин, священник, который эту запись написал».

Демократический состав значительной части свидетелей в записях богато украшенного, древнего уже для того времени, особо почитаемого Евангелия содержит указание на то, что в городской среде простые граждане пользовались правами и уважением, поскольку они ставили свои подписи рядом с представителями крупной торговой знати, родовое имя которых (Аветенц) дает основание связывать их с Ани. К тому же роду принадлежал градоначальник Ани Сахмадин Аветенц (XIII в.). В надписи монастыря Оромос Арюс, сын Аствацатура, сообщает, что он отдал его притчу «построенную на собственные деньги лавку, что на главной улице Ани, задняя стена которой смежна с лавкой Аветенца»⁴. Как видим, представители этого рода, твердо обосновавшиеся в Ани, имели там не движимую собственность. Известно, что рукописи не только берегли, но часто возвращали на место первоначального вложения. Косвенные данные позволяют думать, что для Евангелия 1053 года это место было в Ани.

В рукописи сохранились всего два хора́на, полная серия евангелистов (на отдельных листах перед каждым текстом) и богато украшенные заглавные листы к ним.

Хора́ны монументальные и архитектурные восходят к типу, представленному в Евангелии царицы Млке и Эчмиадзинского Евангелия. Однако к XI веку этот тип претерпевает значительные изменения: намечается подчинение хора́нов плоскости книжного листа и усиление общей декоративности. Полудеревянная арка с несколько подковообразным тимпаном заключена теперь в прямоугольное обрамление. Не утратившие архитектурного смысла колонны вполне материальны, но не столь приземисты и массивны, как в IX—X веках. Отличен и тип стилизованных капителей, приближающихся скорее к ионическому, чем к коринфскому ордеру, а также баз. Возле колонн появляются занавеси, ранее известные только в лицевых миниатюрах.

По-новому решенный художественный образ хора́нов Евангелия 1053 года торжествен и праздничен. Художник достигает этого гармоничностью пропорций, четкостью и строгостью композиционного построения, правильным рисунком, широкой живописной манерой исполнения, нежной и звучной красочной гаммой, которую определяют голубая и розовая тональность, мягко сочетающаяся

с золотом фонов. Светлый колорит акцентирован вкраплениями темно-зеленого и красного цветов. Художник широко пользуется проблемами, придающими некоторую объемность отдельным элементам декора.

Манера письма и колорит не находят соответствия в армянской миниатюре IX—X веков, орнамент — тоже. Отказываясь от мотивов, имеющих прямую связь с поздней античностью (Евангелие Млке), мастер проявляет явный интерес к ранним восточнохристианским образцам. Так, колонны, разработанные во втором хора́не под камень, в первом украшены виноградными гроздьями. Подобный мотив встречается на армянском рельефе из Касаха (V—VI вв.)⁵. Близкий повтор его появляется и на колонне, изображенной на коптской завесе⁶. Однако свободно вьющаяся там виноградная лоза в хора́не армянского Евангелия сильно стилизована, грозди ее образуют ритмичный ряд, сохраняя ту же трактовку усиков, что и на ранних памятниках. Параллели с образцами коптского искусства подтверждаются и другими элементами орнаментации хора́нов.

Так, зайдцы, притагающие около баз колонн, переданы в том же движении, что и олени в сцене охоты на коптской набойке⁷. К традиции раннехристианского искусства восходят и такие элементы орнамента, как мидалевидные розетки, разноцветные бутоны, известные в росписи армянского храма VII века в Талине, а также в архитектурном декоре армянских памятников VI—VII веков⁸. «Гребенчатая» листва встречается уже в Евангелии Рабулы (586 г.)⁹. То же можно сказать и об изображенных занавесах: в сочетании с архитектурой они хорошо известны в римских и равнинских мозаиках IV—VI веков, в армянской же миниатюре — в листах VI—VII веков, подписанных к концу Эчмиадзинского Евангелия.

Лаконичные сооружения в углах прямоугольного обрамления первого хора́на могут воспроизводить символические изображения Иерусалима и Вифлеема, которые встречаем, например, в мозаиках храма Санта Мария Маджоре (Рим, 432—440), где они представлены архитектурными композициями в таком же сочетании с аркой¹⁰.

На близость к ранним образцам указывает и изображение птиц, сидящих по сторонам ваз в венчании хора́нов Евангелия 1053 года. Ряд соответствует этому мотиву, довольно распространенному еще в эллинистическом искусстве, находим также в Евангелии Рабулы. Приведенные сопоставления далеко не случайны, их нельзя рассматривать лишь как свидетельства связей с сирийским и коптским искусством. Еще Г. Овсепян подчеркивал для V—VII веков общность «армяно-иро-египетского культурного круга»¹¹.

В декоре, принятом для украшения хора́нов Евангелия 1053 года, звучат отголоски эллинизма, столь естественные для раннего этапа христианского

искусства. Это придает порой светскую окраску богато украшенным листам книги. Так, в тимпане второго хора́на изображен сфинкс в виде четвероногого копытного и крылатого животного с человеческой головой; перед ним сидит зверь. В трактовке в известной мере сохраняются светлотенная характеристика объема, особенно в теле сфинкса, сравнительно правильная ракурсе фигуры и головы, повернутой в профиль. Нет надобности говорить, что все многообразие наследия прошлого было подчинено теперь новым задачам. На основе традиционных мотивов мастер создавал своеобразно организованные композиции, вполне условные, всегда различные, но пронизанные единым художественным замыслом.

Нельзя не заметить и явного усиления интереса к растительным элементам, особенно к живописной разноцветной пальметке. Полностью заполняя тимпан первого хора́на, во втором пальметки вкраплены в пустые места фона, на котором представлена сюжетная сцена. Византийский цветочно-лиственный декор играет минимальную роль. Принятый в нем цветот, появляясь один раз во втором хора́не, трактован весьма суммарно и своеобразно: заключенный в круг, он формируется на основе пальметки.

Новые стилистические приемы, нарушающие архитектурное построение хора́на, сказываются в появлении диагональных лент, значительно уплотняющих верхнюю, прямоугольную его часть. Эти ленты украшены растительной лозой, контуры полупальметок которой очень определенно подчеркивают серповидный завиток, широко распространенный в восточных, в том числе армянских, памятниках, скорее всего, с IX века. Такой элемент проникает и в византийскую миниатюрную живопись. Контакты с Востоком в Евангелии 1053 года сказываются и в использовании стилизованных арабских букв на вазе, венчающей второй хора́н. Несомненным новшеством следует считать появление в рукописи художественно оформленных заглавных листов перед каждым из четырех евангельских текстов. Нарядная заставка композиционно и по колориту увязана с богато украшенным инициалом, сочетающимся с символом. Цветовая гамма в каждом заглавном листе гармонирует с миниатюрой, на которой изображен евангелист. Украшение страниц в начале текстов отличается торжественной пышностью, характерной и для хора́нов. Сдержанная декоративность уравновешенна и всегда оригинальных композиций свидетельствует о творческих поисках талантливого мастера, прокладывавшего новые пути, создававшего новые художественные ценности в построении заглавного листа. Большую роль в украшении заставок играют пальметки, в значительной мере определяющие характер декора не только Евангелия 1053 года, но и других рукописей той же группы. Эту новую, растительную орнаментацию можно

рассматривать как самостоятельную параллель византийскому «цветочному» стилю, что и привело к почти полному отрицанию его. Вместе с тем хорошо известно, сколь сильное воздействие оказал «цветочный» стиль на искусство ряда национальных школ, в том числе и на некоторые течения самой Армении. Пальметка, унаследованная в конечном счете от эллинизма, известная в убранстве ранних памятников армянского искусства (например, в росписи Талинского храма VII в.), в Евангелии 1053 года претерпевает дальнейшие изменения. Цветом выделяется средний лепесток, приобретая вид бутона. Изменяется и отношение к передаче растительной лозы, лист вырастает теперь зачастую не из стебля, а из вершины предшествующего листа — по принципу арабески. Творческое сочетание пальметки с другими мотивами орнамента придает неповторимость оформлению каждого из заглавных листов.

В первом из них, к тексту от Матфея, появляется перехваченный красными кольцами стебель лозы, окрашенный то голубым, то зеленым цветом. В красную рамку вписаны белые зубцы. Мягкая, но сочная гамма красок, плавная линия стебля, живописная трактовка цветов оставляют впечатление еще не до конца изжитой традиции эллинистического искусства. Художественно оформленный инициал завершен головой человека — символом евангелиста Матфея.

Заставка заглавного листа текста от Марка решена совершенно оригинально. Прямоугольная форма ее с вырезанными по низу арками могла быть навеяна архитектурной композицией. В заставку включен инициал с символом евангелиста Марка — львом, протом которого повторена дважды. С другой стороны заставка уравновешена пышным цветком из пальметок, созданным фантазией мастера. В центре — большая «шишка» с пальметтообразными листьями, по сторонам ее — птицы. Можно думать, что в основу композиции положен мотив древа жизни, известный и в других памятниках армянского искусства, где он также сопровождается изображениями птиц. Этот тип заставки, значительно отличающийся от предшествующего, имеет повторения только в Евангелии Моисея. Желтые протомы львов, подвешенные коричневые тоном, с высветленными мордами и красным языком, завершают букву, в которой преобладает, при наличии голубого, зеленый цвет с вкраплениями красного. В самой заставке голубая кайма внизу с вписанными в нее белыми зубцами, голубые и зеленые листья пышного цветка с красными бутонами, зеленые с голубым крылом и красными головками птицы по сторонам зеленых листьев, заканчивающихся голубыми пальметками, так же как и верхняя полоса, на которой чередуются розовые и красные зубцы, перекликаются с общим колоритом лицевой миниатюры, более темным, чем в титульном листе и лицевой миниатюре к тексту от Матфея.

Своеобразна по замыслу и третья заставка — к тексту от Луки, — где растительный мир пальметок получает наиболее разнообразное и творческое воплощение. В основу композиции здесь положен крупный S-образный завиток. Этот примитивный мотив воспроизведен здесь как сочный, объемно моделированный стебель, переплетающийся с пальметками различной интерпретации. На концах он завершен сложно разработанной растительной композицией. В основу ее положена обыкновенная пальметка, которая в зависимости от точки зрения воспринимается то как самостоятельный мотив, то как составная часть пышной крылатой пальметки. Далекая от встречающихся в природе форм композиция поражает живостью и сочностью растительных мотивов. Отсутствие же реального корректива приводит к созданию отвлеченных вариаций, указывающих на усиливающуюся, хотя еще достаточно сдержанную декоративность стиля.

Для всей заставки характерны живописно-объемная трактовка, динамичный, выразительный рисунок, мягкая колористическая гамма. Голубой с пробелами стебель, розовые, голубые и зеленые с пробелами листья и цветы дополнены красными бутонами на золотом фоне. Голубым цветом охарактеризован и инициал с символом евангелиста Луки — быком.

В заставке к тексту от евангелиста Иоанна полухран искусно скомпонован с прямоугольной заставкой. Мастер и здесь пользуется мотивами, хорошо известными в раннем армянском декоре. Это ромбовидный радужный орнамент в каймах арки, розетки, получившие дальнейшее признание в резьбе по камню в анийских и других близких по стилю храмах XI столетия. В композиции заглавного листа включен инициал, завершенный символом евангелиста — протомой орла. Сохранность красочного слоя плохая. Фон был некогда золотым, в колорите преобладал красный цвет с вкраплениями голубого. Творчески решенные, разнообразные заставки стилистически едины.

Впервые в армянской миниатюрной живописи на заглавных листах появляются типичные для нее символы-инициалы. Представление о символах, сопутствующих евангелистам, возникло очень рано, в период III—IV веков. Лики тетраэвров, появляющиеся в видении Иезекииля и Иоанна, были отнесены к четырем евангелистам и просуществовали в христианской символике в различных сериях до наших дней. В ту пору, когда начинала складываться христианская иконография, создание нового образа не могло происходить вне художественной традиции и канона, продиктованных предшествующим этапом. Естественно, что разнообразные животные и птицы, широко представленные в эллинистическом искусстве, при всем переосмыслении их в соответствии с новым содержанием могли послужить основой для создаваемых в ту пору символов евангелистов. В. Н. Лаза-

рев отмечает, что христианская церковь перенимает в середине IV века почти целиком изобразительные приемы античного искусства¹².

Арханческая серия символов — обращенные в профиль протомы животных и птиц — появляется в ранней иконографии «Вознесения», дошедшей до нас на армянской почве в росписи храма Лмбат (VI в.), где человеческий лик — символ евангелиста Матфея — представлен в фас¹³. В Евангелии 1053 года он повернут в три четверти. Низкий лоб, большие, широко открытые глаза со слегка поднятым кверху зрачком, крупный, энергично очерченный нос с тенью под ним, характеристика рта говорят о сохранении ранней восточной традиции как в иконографии, так и в стиле. Это приближает его к трактовке лиц на коптских тканях.

Символ евангелиста Марка — парные протомы львов — трактован вполне естественно, что плохо вяжется с религиозно-церковным назначением книги в XI веке. Живописная и светотеневая характеристика этих образов говорят о значительной близости их к первоначальным прототипам, которые находим, например, на коптских тканях¹⁴. Возможно, следует сблизать с тем же кругом моделей и трактовку символа евангелиста Иоанна — протому орла.

Серию символов без нимбов и кодексов — лев и бык без крыльев — следует считать наиболее ранней. Она же была принята в англо-ирландских и докарлолингских кодексах VII—VIII веков¹⁵. Из этой серии в Евангелии 1053 года выпадает лишь символ евангелиста Луки — бык. Нимбированные символы с крыльями и книгами представляют несколько более позднюю редакцию, относящуюся, очевидно, к V веку. В дальнейшем этот развитый вариант одержал победу и получил распространение как на Востоке, так и на Западе.

В византийском искусстве символы, как правило, не встречаются с VII по конец XI века¹⁶. Вероятно, это объясняется постановлением Трульского собора 692 года, занимавшегося преимущественно вопросами иконопочитания. На нем было разрешено изображать Христа, Богоматерь и святых, символы же вместо символизируемых персон были запрещены¹⁷. Постановления этого собора не были приняты армянами, последователями монофизитской церкви, больше ориентировавшимися на Александрийский, чем на Константинопольский патриарший престол.

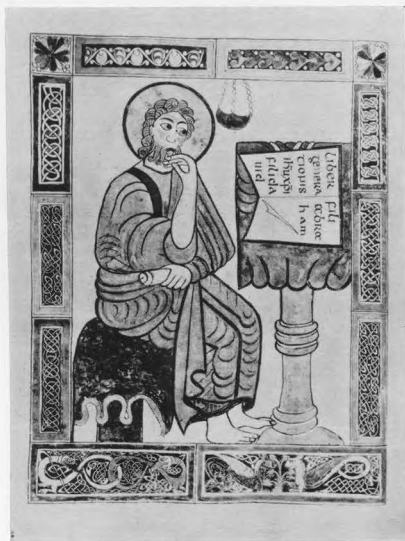
В кодексе 1053 года евангелисты Матфей, Марк, Лука изображены сидящими. Иоанн стоит, рядом с ним сидит его ученик Пророх. Армянские надписи сообщают их имена. В миниатюрах господствуют монументальные фигуры евангелистов, архитектурные фоны подчинены им. Все четыре иллюстрации объединены общностью художественного образа, не исключающего некоторых различий иконографии и даже стиля. «Портреты» евангелистов явно распадаются на две группы. В одну

из них, тесно связанную с собственной традицией, входят Марк и Лука, в другую, испытавшую на себе византийское влияние, — Матфей и Иоанн. Евангелисты первой группы сидят перед аналоем, Марк — почти фронтально, слегка повернув голову вправо, Лука — в трехчетвертном повороте. Они как будто обдумывают свой труд, перо зажато в руке, лицо выражает глубокую сосредоточенность и напряженность мысли. Мужественные, с крупными чертами лица исполнены как бы лепкой. Красные полосы на лбу и пятна румянца придают им еще большую рельефность, оживляют их. По охристой основе лоб, виски, глазные впадины подчеркнуты зеленоватым тоном. Шея моделирована тремя смежными полосами — белой, красной, зеленоватой. Волосы и борода — коричневого цвета. Нимбы золотые, на розовой подкладке, что придает им особую теплоту.

Некоторая статуарность довольно условно трактованных фигур подчеркнута обильными, как бы застывшими складками одежд. Плавные или ломающиеся под углом, они иногда образуют сложные «ласточкины хвосты». Треугольные и веерообраз-

ные пробела на цветовых плоскостях одежд призваны служить в какой-то мере характеристике объема. Весомость фигуры евангелиста Марка особенно подчеркнута нижней ее частью, где спадающие, изломанные под углом боковые складки как бы опираются на горизонтальную линию подола. Это создает ощущение неподвижности и покоя, характерных также и для образа Луки. Общему стилю миниатюры соответствуют и большие кроющие поверхности синего неба и зеленой земли, с которой сливается стоящий перед святым аналой. Только орнаментальная дверца и верхняя доска напоминают о его присутствии. Тем самым создается объединенная цветовая плоскость. Подобные приемы, а также весь характер миниатюры заставляют вспомнить фресковую живопись.

Монументальность фигур евангелистов сочетается с известной декоративностью фонов, особенно подчеркнутой в «портрете» Марка, где стены зданий, подушка и ножки скамейки превращены в плоскостной узорчатый ковер голубого, желтого, розового, коричневого цветов и золота. Для общего колорита миниатюр характерны светлые и яркие



64

Евангелие Гутберхта 770 года
Евангелист Матфей
Вена, Национальная библиотека



65

Евангелие Гутберхта 770 года
Евангелист Иоанн
Вена, Национальная библиотека

краски, которыми особенно интенсивно выделены фигуры евангелистов. У Марка розовый гиматий накинут на голубой хитон. Красные архитектурные фасады, розовые кровли как бы аккомпанируют красочному сочетанию одежд. В проемах торцовых стен, где темно-красная полоса резко переходит в ярко-красную, сохраняются отголоски светотеневой характеристики здания. Розовый гиматий с зеленым хитоном у Луки выделяется на желтом фоне зданий с розовыми кровлями, фронтоном и наличником.

Изображение евангелистов в образе сидящих и размышляющих философов известно уже в армянской миниатюре IX века. В Евангелии Млке евангелист Матфей представлен фронтально, с головой, опущенной, так же как у Луки из кодекса 1053 года, на поднятую к подбородку руку, и устремленным перед собой взором. Меньше сходен с Марком рукописи 1053 года одноименный сидящий евангелист кодекса Млке.

При несомненном родстве иконографического типа различие в стиле не дает основания считать миниатюры Евангелия Млке непосредственным образцом для мастера XI века. Речь может идти только о традиционной связи. В кодексе IX века позы евангелистов непринужденны, складки одежд, мягко спадая, обрисовывают формы человеческого тела. Подавшись вперед фигура Матфея, большие, широко открытые глаза, сдвинутые брови придают ему глубокую экспрессивность.

В Евангелии 1053 года художественный образ евангелистов иной — монументальный и неподвижный, пропозанный ощущением покоя. Выражение лица спокойно и сосредоточено, обобщенную трактовку одежд сменила более резкая графическая. Застывшие складки, пышные и многообразные, не характеризуют форм человеческого тела.

Наиболее близкие параллели иконографической трактовке евангелистов Марка и Луки из Евангелия 1053 года можно найти только в англо-ирландских, докарolingских и некоторых карolingских кодексах VIII—IX веков. Однако разновременность скрипториев, находившихся при этом столь далеко друг от друга, исключает возможность влияний. Правильнее предположить общность образцов в Евангелиях, завезенных миссионерами на Запад и в не дошедших до нас ранних армянских манускриптах.

Еще в начале XX века И. Стриговский, поднимая проблему истоков карolingского искусства, связывал его с раннехристианским, выросшим в значительной мере на корнях восточного эллинизма. По этому поводу он писал: «Все больше становится число восточных параллелей для карolingских рукописей... Я вижу все отчетливее, что эти западные миниатюры можно будет использовать для реконструкции того, что потеряно от христианского искусства Востока»¹⁸.

Иконографическое совпадение миниатюр в армянских и латинских кодексах ярко выявляет сравнение евангелиста Матфея, представленного в типе философа в англо-саксонском Евангелии Гутберхта 770 года¹⁹, с евангелистом Лукой из рукописи 1053 года. В армянской миниатюре этот тип евангелистов сочетается с образом писца. В правую руку вложен стиль, которым Лука написал начальную страницу Евангелия, как бы раздумывая над ней. Такое понимание вынуждает художника изобразить поднесенной к подбородку не правую, а левую руку, хотя положение пальцев указывает на то, что в образе это была, скорее, правая.

Достаточно близкой аналогией к евангелисту Марку в рукописи 1053 года можно считать и евангелиста Иоанна из Евангелия Гутберхта²⁰, хотя он и представлен там безбородой юношей в соответствии с очень ранней традицией. Но постановка его фигуры, особенно нижней ее части, положение ног, поворот головы выявляют явное иконографическое сходство с евангелистом Марком из Евангелия 1053 года. Создается впечатление, что в латинском кодексе и армянской рукописи были приняты два типа из какой-то общей для них серии. Ранние прототипы, значительно видоизменяясь, проникают и в стилистическую византийскую миниатюру. Так, в ватиканском манускрипте № 1522 в серии сидящих евангелистов преобладает постановка фигуры, близкая к фронтальной. Касаясь этих миниатюр, К. Вейцман пишет: «Тип сидящего евангелиста в фронтальном положении является в IX столетии обычным и к тому же принятым главным образом в западных карolingских рукописях. Все четверо погружены в писательскую деятельность, и это у них тоже общее с карolingскими. Такая трактовка является характерной чертой раннехристианского искусства, к которому, несомненно, восходят образцы ватиканских евангелистов»²¹. То же можно сказать и о «портретах» Марка и Луки в Евангелии 1053 года. Однако образ размышляющего философа, может быть еще более ранний, подчеркнут в армянских миниатюрах сильнее.

Стиль византийских миниатюр значительно отличается объемной передачей человеческого тела, живописной трактовкой одежд, большей притупленностью цветовой гаммы. Вместе с тем попытки передать светотеневую характеристику фигур и складок одежд, хотя и в более условно-орнаментальной форме, не чужды миниатюрам армянского Евангелия. Светлая гамма красок, хотя и несколько более интенсивная, также напоминает греческую рукопись, где предпочтение отдается еще более нежному сочетанию светло-лилового и голубого цветов. Воздействие византийского искусства на формирование образов евангелистов-философов Марка и Луки в рукописи 1053 года сказалось и в смягчении напряженности образа, большей гармоничности и ясности его.

Оригинальна не имеющая параллелей орнаментация рамок этих двух миниатур — расположенные в шахматном порядке полупальметки, черенки которых заканчиваются завитком.

«Портреты» евангелистов Матфея и Иоанна по исполнению теснее примыкают к византийской традиции, хотя образ первого из них также несет на себе отпечаток мудреца-философа. На раннюю восточнохристианскую ориентацию в его иконографии указывают перекрещенные ноги евангелиста — прием, который на Востоке сохраняется очень долго независимо от Византии²². Лицо евангелиста, благообразное и одухотворенное, охарактеризовано живописными средствами. Черты его намечены мягкими коричневыми контурами. Колорит миниатюры светлый, с преобладанием розовых и голубых тонов, пробела менее геометризваны и в большей мере подчеркивают объем. Как по композиции, так и по цвету миниатюра создает ощущение уравновешенности и гармоничности, чему способствует и дважды повторенная округлая линия — золотой арки и пимба.

Архитектурный фон миниатюры находит близкие параллели в Гомилиях Григория Назианзина (880 — 886, Париж, 510) и Менология Василия II (ок. 986, Ватикан, гр. 1613)²³. Возможно, что воздействие столичных образцов сказалось и в большей живописности этой миниатюры.

Связь византийского и армянского искусства наглядна и в «портрете» евангелиста Иоанна с учеником Прохором на острове Патмосе. Этот иконографический вариант восходит также к античным образцам и появляется в Константинополе на рубеже X—XI веков²⁴. Употребление его в армянском Евангелии середины XI века указывает на усилившиеся контакты с Византией. Об этом же говорят и написанные по-гречески, только на этой миниатюре, имена персонажей, хотя недостаточно правильное начертание слова «Богослов» и выдает руку мастера-армянина. Нумерация страниц всей рукописи исполнена не только армянскими, но и греческими буквами в их цифровом значении, а начиная с текста от Иоанна — только греческими. Принятый для евангелиста Иоанна византийский иконографический вариант насаждает на местную традиционную основу, что приводит к значительному своеобразию художественного образа. В отличие от византийских норм Иоанн изображен стоящим фронтально, поворот придан только голове, обращенной к полуфигуре Христа в верхнем углу миниатюры. Гиматий переброшен через левое плечо — быть может, в этом сказалась непонятая уже передача античной одежды или механический перенос с греческих образцов полосы гиматия на фигурах, обращенных к зрителю спиной²⁵. Существенную трудность представляла для мастера передача ракурсов.

Статичность композиции подчеркивает изображенное в перспективе крупное базиликальное здание,

заменившее горный пейзаж византийских миниатур. Оно уравновешивает диагональное движение фигур. Динамику их сдерживают и многократно повторенные округлые линии — небесного сегмента, гиматия, препоясания. Вертикализм складок под гиматием придает некоторую устойчивость как бы парящей в воздухе фигуре евангелиста. В верхней части одежды складки приобретают некоторую скованность и неподвижность, особенно в передаче конца плаща, сложенного в виде «ласточкинго хвоста».

Миниатюра была довольно сложной по цвету, но красочный слой сохранился плохо. В колорите преобладали светлые тона, холодные светло-зеленый и голубой сочетались с теплыми — розовым, оранжевым, лиловым. Этой мягкой гаммой выделены основные персонажи, выступающие на синем фоне неба в обрамлении более темных по цвету зданий.

Рамки «портретов» евангелистов Матфея и Иоанна украшены растительной лазой, широко известной в средневековом, в том числе и в византийском, искусстве. Только серповидный завиток, подчеркивающий контуры пальметок, находит параллель в орнаментации миниатур с изображением Марка и Луки.

Миниатюры с изображением евангелистов, разбитые нами на две группы, как уже отмечалось выше, имеют несколько различную ориентацию, хотя в основе всех их и лежат ранние восточнохристианские прототипы. Видимо, это сказалось и в трактовке — весомости, конкретности, определенной объемности фигур, разнообразии и обилии складок. Нарастающая же тенденция условности и линейности свидетельствует о дальнейшем формировании средневекового искусства.

Направление армянской миниатюрной живописи, представленное Евангелием 1053 года, отражало идеологию высших слоев феодального армянского общества с характерным для него тяготением к своему культурному наследию. Такое явление, давно отмеченное для Запада, как видим, было характерно и для Востока, хотя и преломлялось здесь по-своему. Хорошо известно, что придворные школы при Каролингах (конец VIII — первая половина IX в.) стремились возрождать античные и раннехристианские образцы. Не случайно искусство этого времени получило название «каролингского Ренессанса». Дальнейший этап, названный «оттоновским Ренессансом» (конец X — начало XI в.), вырос на базе каролингского при усилении интереса как к раннехристианским, так и к византийским моделям. Непосредственное обращение к античности прекращается. Эти вопросы убедительно освещены Э. Панофским²⁶.

Те же явления в Западе для многих областей художественной жизни конца I тысячелетия отмечает и А. Грабар: «Эти попытки, — пишет он, — предпринятые с неравными средствами и веде

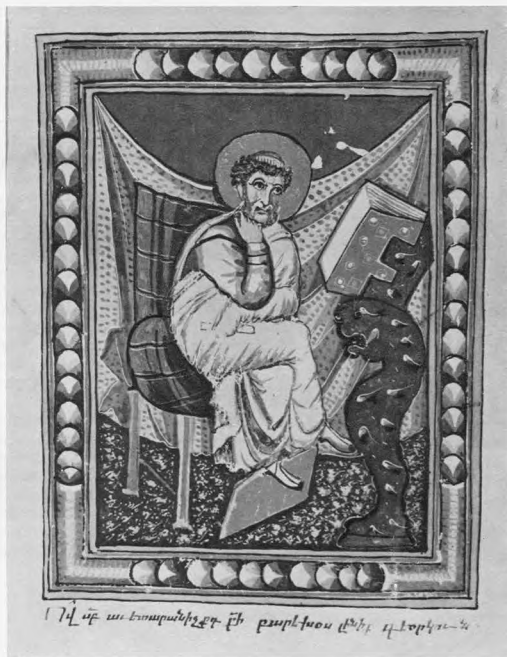
ограниченные, завершались возрождениями, охватывавшими большую или меньшую территорию, длившимися короткое время и отличавшимися в каждом отдельном случае своеобразием созданных в этот период произведений. Таким образом, никогда не прекращавшая жить в течение средневековья традиция эллинистического искусства порой проявлялась более ярко. Этот возврат, всегда предположительно возможный, становился более эффективным тогда, когда пытались создать сознательный ренессанс античности, как это было в случае с Каролингами и Оттонами»²⁷. По-видимому, те же процессы во всем их своеобразии протекали и в Армении IX — XI веков. Если проводить параллели, то в области армянской миниатюрной живописи искусству Каролингов наиболее соответствуют иллюстрации Евангелия царицы Млке. В Евангелии же 1053 года они по своей тенденции в большей мере приближаются к искусству времени Оттонов²⁸.

Накапливающиеся для характеристики эпохи Багратидов данные как в области философии, литературы, так и изобразительного искусства свидетель-

ствуют о стремлении воскресить в этот период во всей полноте культурное прошлое своей страны, вплоть до его античных основ. Не случайно, что именно в IX — X веках, в пору расцвета царства Багратидов, возрождается интерес к трудам самого крупного армянского философа — неоплатоника VI века Давида Непобедимого, представителя эллинистического направления философской мысли того времени. На трудах мыслителей его круга, по словам В. К. Чалояна, лежала «яркая печать античной культуры — они были полны примеров и выдержек из античной мифологии». Сочинения Давида Непобедимого изучались наряду с произведениями античных авторов, трудами Аристотеля. В VII — VIII веках эта тенденция не получает дальнейшего развития, что «объясняется окончательным утверждением христианской догматики в стране, господством христианского направления в философии. Эллинистическая философия была предана забвению. Подъем в X веке опирался на традицию древнюю, эллинистическую». И далее В. К. Чалоян отмечает: «Интерес к философии Давида возрождается в эпоху средневековья, со

*Евангелие Млке середины IX века
Евангелист Матфей
Венеция, Библиотека Сан Ладзаро*

66



времени появления арабов и в особенности в эпоху армянского возрождения (имеются в виду X—XI века. — *Т. II.*). В условиях арабского господства сохранившиеся еще кое-где очаги этой (античной. — *Т. II.*) культуры снова оживают, начинают расти и распространяться по всему Востоку. Эллинистическая культура, путившая здесь глубокие корни, подвергается обработке в новой обстановке на Востоке»²⁹. Возрастающий интерес к эллинистической культуре проявлялся и в армянской науке X—XI веков. Вновь переводились и распространялись труды античных авторов, изучались и преподавались произведения эллинистической школы по философии, логике и грамматике. Центрами просвещения средневековой Армении были крупные монастыри, рост и значение которых особенно усилились при Багратидях. При таких монастырях, как Ахпат, Санаин, Кечарук, Татев, Оромос и другие, существовали высшие школы. Основателем академии при монастыре Кечарук был крупный политический и культурный деятель Армении XI века Григорий Магистр (990—1058). Им же была основана академия и в Санаин-

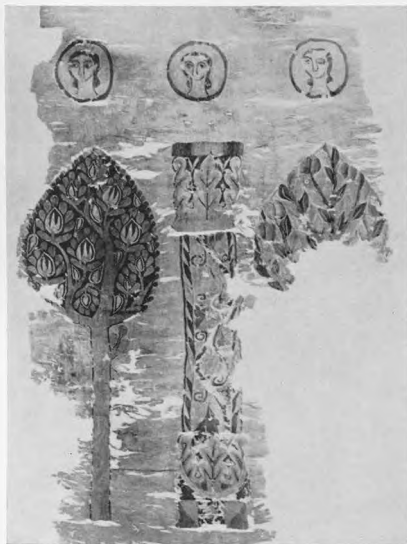
не. Начитанность и образованность этого ученого — энциклопедиста своего времени — в области античных первоисточников подчеркивается всеми исследователями, занимавшимися его трудами. Григорий Магистр, поклонник греческой литературы, часто цитировал отрывки из Платона, Аристотеля, Аполлодора и других классических авторов.

«Я перевел, — пишет он в одном из своих писем, — многочисленные писания, которых я не нашел на нашем языке, — два диалога Платона — «Тимей» и «Фидон» — и много других философских писаний. Я также начал переводить Геометрию Эвклида, и, если бог захочет продлить нашу жизнь, я не буду медлить и переведу все, что осталось от греков и сирийцев, отдав этому все мое попечение». Григорий Магистр упоминает некоторых греческих авторов, которых он уже перевел. Так, например, писания Олимпиодора, учителя Давида Непобедимого. «Я нашел также, — пишет Григорий Магистр, — на армянском языке Калимаха и Андроника»³⁰.

Несколько примеров из писем Григория Магистра могут дать представление о восприятии и преломлении средневековым идеалистическим мировоззрением античного наследия. В письме Ефрему, епископу Бджин, присланному гранаты Григорию Магистру, последний пишет: «Я получил гранаты, которые не происходят от капель крови Диониса, как это обычно думают, но которые созданы творческой силой чистого добра». В этих строках античному толкованию противопоставлена неоплатоническая концепция. В отрывке из письма к Торнику Мамиконяну, присланному форелей и прошившего объяснения по поводу рыб, Григорий Магистр, представитель схоластической научной мысли средневековья, прекрасный знаток греческой мифологии и сказаний родной старины, перечисляя различные виды рыб, пишет о сиренах, которые приняли образ рыб во времена Даона, о тритоне, называемом Овтаговен, которого упоминает Аполлодор, о рыбах, преследовавших Орфея, и о спасшем его, когда он возвращался в Сицилию, дельфине, а также об Аждахаке.

В письме Григория Магистра, адресованном музыканту Дионисию, встречаются имена античных героев Патрокла и Одиссея, Диомеда и Париса, а также иранского героя Ростама. Античные божеества, античные предания находят место на страницах его писем. Влияние греческого языка и литературы пронизывает каждую строку корреспонденции Григория Магистра³¹.

В зодчестве столицы Багратидского царства, Ани, именно в X — начале XI века были вновь возрождены архитектурные приемы, употреблявшиеся в Армении до арабского завоевания. В декоре анийских зданий этого времени широкое распространение получили по-новому осмысленные эллинистические мотивы — акафы, овы, пальметки, меандр и т. п.³². Те же предпосылки вызвали к жизни то





68

Коптская ткань с изображением льва
IV век
Ленинград, Гос. Эрмитаж

направление миниатюрной живописи, к которому следует отнести Евангелие Млке IX века и более позднее Евангелие 1053 года, а также кодексы, составляющие с ним общую группу.

• • •

В ходе изучения Евангелия 1053 года случайный поиск помог нам обнаружить в архиве Г. Овсепяна (Государственный Исторический музей Армении) негативы семи хоранов, четырех евангелистов и страницы текста с богато оформленной заглавной буквой³³. Поразительно сходные с аналогичным декором этого Евангелия, они принадлежали явно другой рукописи.

Определить неизвестный кодекс, к которому относился новый материал, помогли памятные записи, собранные Г. Овсепяном. Для XI века только одна запись, относящаяся к Четвероевангелию под названием Бегюц, не имела соответствия в известных рукописях этого столетия. Г. Овсепян видел это Евангелие в селении Талыш (Нагорный Карабах) еще в полной сохранности, о чем говорят сделанные им фотографии и списанные памятные записи³⁴. Осенью 1961 года Матенадаран организовал экспедицию, чтобы разыскать это Евангелие. Поиски были не безрезультатны, хотя от рукописи размером 34×29 сохранились всего двадцать один лист текста и одна миниатюра — «порт-

рет» евангелиста Матфея. При сличении его с фотографией, сделанной с негатива Г. Овсепяна, обнаружилось полное совпадение изображений. Это дало основание и всю серию столь сходных с Евангелием 1053 года хоранов и миниатюр отнести к Евангелию Бегюц.

Трудно переоценить заслуги Г. Овсепяна, сохранившего для науки утраченные миниатюры замечательного кодекса и его памятные записи.

Евангелие было написано до 1060 года на пергамене крупным еркатагиром писцом Степанносом, упомянувшим себя в краткой недатированной записи: «Помилуй жалкую душу мою. Степанноса, недостойного священника, маловедущего художника и последнего священника-переписчика». Именно его Г. Овсепян считал и первым мастером, украсившим эту рукопись. В 1060 году оставшаяся незаконченной, она была завершена. Об этом повествует памятная запись, которую мы частично и приводим:

«В 1060 году армянского летоисчисления было возобновлено святое Евангелие по приказанию и на средства отца Давида, который пребывал в пустыне Дзорамайрской, называемой Канчнут. Евангелие было начато кем-то и вследствие частых набегов оставалось незавершенным. Итак, по воле бога, дано было оно ему — Давиду и он положил все силы, закончил его, так как дал сделать указатели и начала Евангелий, недостающее восполнить и переписать. Итак, умоляю всех, кто прочтет или за образец возьмет, незабываемой памятью помнить отца Давида и его родителей, Ованнеса грешного и недостойного священника и негодного писца, который краски сделал и переплел, помните в своих молитвах». «Кто книгой пользуется, попросите отпущения грехов Саргиса переплетчика, который серебро сделал и Евангелие украсил. Кто его помянет, того помянет бог». Что же добавил к незаконченному кодексу Ованнес? Фрагментарность рукописи лишает возможности сказать что-либо в отношении текста. Под указателями, по-видимому, следует понимать законы согласия, исполненные Степанносом. Под началами же Евангелий, точнее — евангельских чтений, на которые был разделен текст, — маргиналы³⁵. Остается предположить, что портреты евангелистов, не упомянутые в записи, также принадлежат первому мастеру, Степанносу, на что указывал еще Г. Овсепян. Деятельность этого мастера он относил ко времени не ранее падения династии Багратидов (1044); образцы, принятые им, возводил к VI—VII векам. Интерпретированные мастером XI века, они все еще достаточно архаичны, тогда как в Евангелии 1053 года предстают уже более смягченными во вторичном использовании. Наличие двух мастеров, Степанноса и Ованнеса, работавших по сходным моделям, по-видимому, в близкое расположенных скрипториях, позволяет предположить существование школы, где культи-

ировалась эта традиция. Скриптории, где могли быть исполнены обе рукописи, находились в непосредственной близости от какого-то крупного и древнего центра армянской письменности. Сведения об этом черпаем из памятной записи Евангелия Бегюц, где указано, что местопребыванием отца Давида, поручившего закончить его, был монастырь Майрадор (или Дзорамайр), близ Кагизмана, входившего в область Аршаруник, граничившую с Шираком. Там же надо искать и монастырь Сандухк, где тот же художник Ованнес, творчески трансформируя древние образцы, украсил и Евангелие 1053 года.

Во вступительном разделе книги мы уже пользовались данными памятной записи VI века, где среди многочисленных монастырей Аршаруника упоминается Ванкуйс. Этому монастырю представители рода Багратидов дарят селения для нужд тридцати шести вардапетов, владеющих искусством письма и переписывающих священные книги, буквально, берущих их за образец³⁶. Это может означать и копирование миниатюр. Те же письменные центры продолжали существовать и позднее. Там могли храниться и древние рукописи, миниатюры которых были использованы в качестве моделей как Степанносом, так и Ованнесом. Из приписок к Евангелию 1053 года видно, что Ованнес работал не один — в оформлении рукописей наряду с ним принимают участие разные мастера. Это наводит на мысль о существовании большой мастерской. Естественно, что она могла иметь и широкий ареал распространения своих кодексов, хотя Евангелие Бегюц и не вышло за пределы Аршаруника, став достоянием отца Давида. Сведения же памятных записей Евангелия 1053 года дают основание предполагать, что оно было вложено в одну из анийских церквей или в какой-либо монастырь, находившийся близ Ани, главного центра Ширака.

Переходя к характеристике убранства Евангелия Бегюц, в первую очередь его хоранов, отметим арханизм принятой в них серии канонов на семи таблицах при трех страницах пролога, что было характерно, по-видимому, и для Евангелия 1053 года, а позднее и для Евангелия Могги, то есть являлось особенностью всей школы.

В оформлении хоранов арка, хотя и вписанная в прямоугольное обрамление, все еще играет самостоятельную роль. Между двумя колоннами, на которых она покоится, «зеркало» страницы не расчленено. Архитектурные детали (капители, базы), некоторые декоративные мотивы (завесы, разделка колонн орнаментом из виноградных гроздей и многое другое) позволяют установить прямую связь с хоранами Евангелия 1053 года.

Приземистые пропорции хоранов, большая монументальность заставляют рассматривать их тип как более ранний, но растительную орнаментацию уже и здесь определяет мотив свободно трактован-

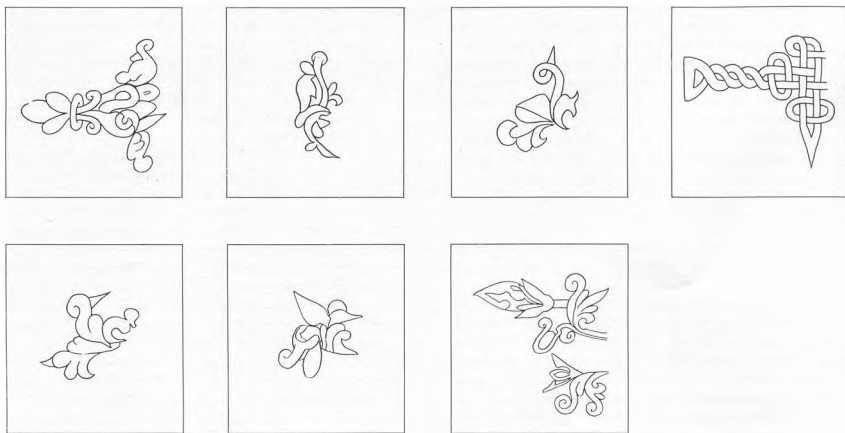
ной пальметки, на основе которой в каждом хоране созданы самые различные растительные композиции.

Наряду с ними приняты и некоторые архаические мотивы: например, разноцветные, находящие друг на друга бутоны. Так же как и в Евангелии 1053 года, отрицается византийский цветочный стиль, хотя отдельные элементы его мастер и принимает. Приземистость и тяжеловесность хоранов усиливается и за счет чрезмерной насыщенности их декором, трактовкой завес, перевязанных вокруг колонн одним или двумя узлами. В новый, еще недостаточно целостный художественный образ введены ранние элементы декора: например, корзиночка в прямоугольной части одного из хоранов. Известная и в Эчмиадзинском Евангелии, она сохраняет стиль раннехристианских памятников Сирии и Египта. На какую-то связь с Египтом указывают и четко выраженные цветы папируса в декоре пролога.

Особенностью хоранов Евангелия Бегюц следует считать появление внизу, около колонн, фантастических растений (рудиментарно сохранились и в Евангелии 1053 г.), вырастающих из листа акафа. Такой мотив характерен для хоранов Евангелия карсского царя Гагика (о чем — ниже). Это намечает какие-то контакты между скрипторием, откуда вышла эта рукопись, и школой, к которой принадлежит Евангелие Бегюц.

В «портретах» евангелистов акцентирован восточный тип, лики с глубоко поставленными глазами экспрессивны и выразительны. Напряженность взгляда достигнута контрастным противопоставлением зрачка и белка. Крайне усложненный рисунок резко и определенно трактованных складок подчеркивает статичную постановку фигур, особенно у Марка и Луки.

Если в кодексе 1053 года та же серия евангелистов отмечена некоторым палетом «неоклассицизма», то в рукописи Бегюц она дает представление о более раннем этапе развития тех же образов, когда в них еще полностью господствует экспрессивная выразительность сиро-армянских прототипов, наиболее эллинизованный вариант которых представлен в Евангелии Маке. Не случайно евангелист Марк в Евангелии Бегюц не только иконографически, но в какой-то мере и стилистически может быть сопоставлен с изображением одного из врачей латинской рукописи X века, миниатюры которой явно восходит к восточному прототипу VIII столетия³⁷. Характерно сходство позы, положения ног и правой руки. Многочисленные неспокойные складки одежды резко подчеркнуты, плащи заканчиваются «ласточками хвостами». Трактовка образа в армянской миниатюре, подчеркнуто жесткая и линейная, не устраняет общности с западной параллелью, что подтверждает и тип лиц. Округлые брови высоко подняты над большими глазами со скосенным вправо зрачком и акценти-



Декор заглавных букв и маргиналы
из рукописи М 10099

рованным белком, прямая линия носа подчеркнута белой полосой, по углам рта — белые блики. Довольно сходны и кровли зданий. Занавеси завязаны узлом вокруг колонны так же, как в хорах Евангелия Бегюц. В той же традиции исполнен и образ евангелиста Луки.

Выше уже приходилось отмечать переключку этих двух «портретов» с сидящими евангелистами из Евангелия Маке. Напомним, что два других представлены там стоящими. Не имеем ли мы в Евангелии Бегюц и родственных ему кодексах параллельную, но переработанную серию? Если это так, то время, когда произошла переработка, может определить появление новой для Армении иконографии, принятой для евангелистов Матфея и особенно для Иоанна, — иконографии, которую мы связали с Византией. Довольно близкую аналогию к первому из них дает миниатюра греческой, но не столичной рукописи, исполненной до X века на Кипре, где скреплялись коптская и каппадокийская традиции, испытывавшие константинопольское влияние³⁸. Сходны позы, статичная постановка фигур, манера держать кодекс. Ступни ног евангелиста Матфея, несколько искусственно выпрямленные в армянских кодексах, в образце, видимо, перекрещивались, как у евангелиста Иоанна из греческой рукописи. Близость сказывается и в трактовке лица с крутыми, прорезанным глубокими округлыми морщинами лбом, в форме глаз под

широкими дугами бровей. Еще ближе к такой трактовке лик евангелиста Иоанна в Евангелии Бегюц. На контакты между греками и армянами указывают и греческие надписи на миниатюрах этого армянского кодекса. Сделанные же в них ошибки заставляют видеть в писце армянина.

Иконография, имеющая параллели в византийской провинциальной миниатюре, сочетается здесь с глубокой самостоятельностью художественного образа. Ярко выражены восточный тип экспрессивных ликов, монументализм неподвижных крупных фигур, динамизм многочисленных, сложных по рисунку складок. Возросли значение линии, тенденция к плоскостности, что не приводит, однако, еще к потере материальности и конкретности изображения.

Интересен и декор рамки миниатюры с изображением Иоанна с Пророком, где имитируется выкладка драгоценными камнями — прием, связанный еще с позднееантичной традицией. В армянской миниатюре он встречается в ранних иллюстрациях Эчмиадзинского Евангелия, распространен и в византийской живописи IX — X веков. В остальных трех миниатюрах рамки украшены широко принятой в средневековом искусстве растительной лозой, наиболее поздняя схема ее обрамляет «портрет» евангелиста Матфея.

О красочной гамме можно судить по процветшим инициалам (на сохранившихся листах текста) и

«портрету» Матфея. Как и в Евангелии 1053 года, преобладает сочетание розового, голубого с добавлением красного, темно-зеленого и коричневого цветов. Фон, на котором изображен евангелист, был синий. В пользу того вывода, что в Евангелии Бегюнд представлен ранний этап развития школы, говорит и отсутствие заглавных листов. Трудно предположить, что Г. Овсепян не сфотографировал их вместе с остальными иллюстрациями этой рукописи.

* * *

Возможность судить о миниатюрной живописи Армении времени Багратидского царства и периода, последовавшего за его падением, крайне ограничена. Мы не знаем ни одной иллюстрированной рукописи XI века, исполненной в Шираке. Однако высокое качество оформления Евангелий 1053 года и Бегюнд, которые вышли из скрипториев Аршаруника, граничившего с Шираком, тенденции возродить в миниатюрах старые восточнохристианские образцы, сохраняющие отпечаток поздней античной традиции, не противоречат общей направленности и уровню культуры и искусства аристократических слоев общества эпохи Багратидов и в непосредственно примыкающий к ней период.

Завершающим звеном той же школы является Евангелие Могни (№ 7736), очень большая (42 × 32) рукопись, написанная на высококачественном белом пергамене крупным еркатигром³⁹. Последние листы, где можно было бы предполагать наличие первоначальной памятной записи, не сохранились — дата и первый владетель неизвестны. К счастью, в конце трех текстов Евангелия имеются приписки. После текста от Матфея: «Ованнеса, грешного писца сего писания, помилуй бог в твое пришествие. Аминь». После текста от Марка: «Ованнеса, грешного писца сего писания, помилуй бог. Аминь. Господь, дай Давиду будущую жизнь. Аминь». И далее справа налево (тайнописью): «Господь, помилуй писца». После текста от Луки: «Господь Иисус, помилуй писца сего писания. Аминь».

Сохранились три поздние памятные записи, в которых упоминается Ахпат как место пребывания Евангелия, куда оно неизменно возвращалось после разорения обители и военного грабежа. Это позволяет сделать вполне обоснованное предположение: в Ахпат первоначально и вложен был этот кодекс.

Исследователи, изучавшие Евангелие Могни, датируют его различно — от конца X до конца XIII века. Наиболее убедительное обоснование тому, что оно не предшествует Евангелию 1053 года, а следует за ним, дал А. Н. Свириг. «Мугнинская рукопись, — пишет он, — представляет собой дальнейшее развитие черт стили рукописи 1053 года в сторону большей тонкости рисунка, стройности

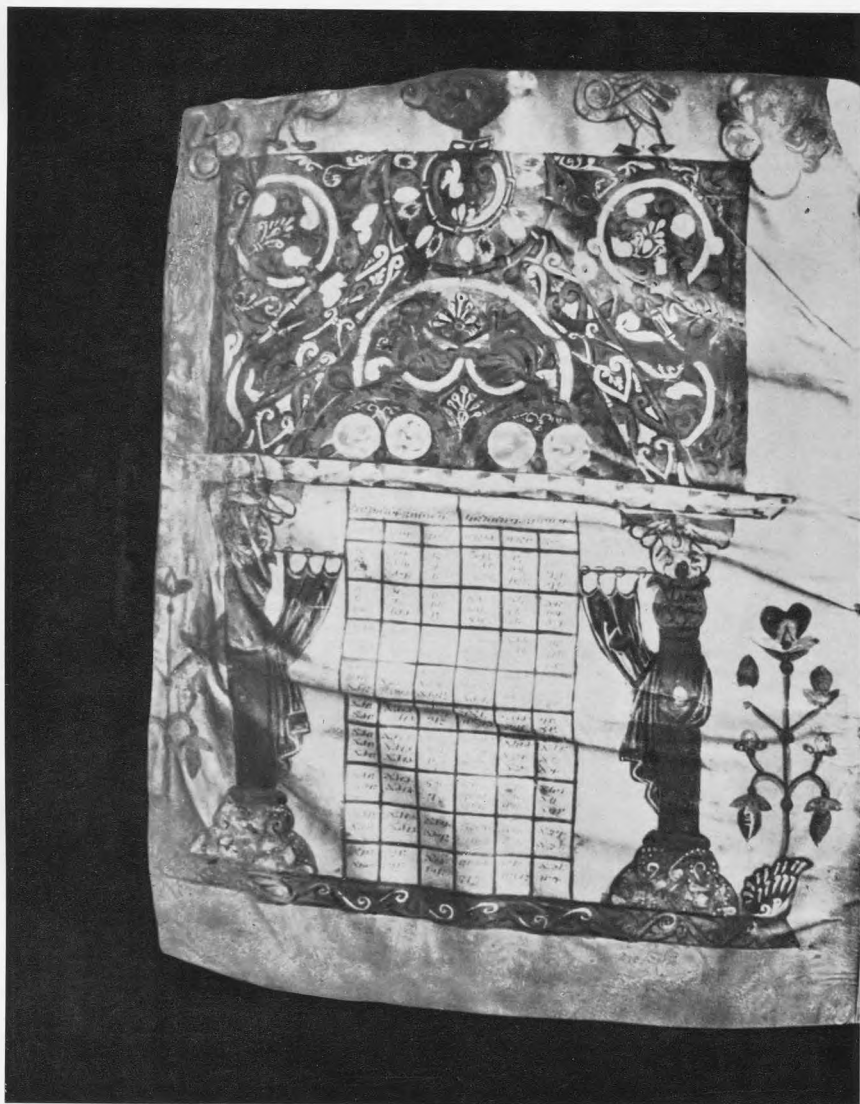
пропорций и построения архитектуры и хоранов, более тщательной разработки отдельных орнаментальных мотивов. Отсутствие в ней черт, характерных для рукописей XII века, а именно сложившегося к тому времени типичного украшения на полях, заглавных листах, заставках и заглавных букв, дает достаточно оснований считать мугнинскую рукопись памятником начала XII века»⁴⁰. Мы полагаем, что ее следует датировать, скорее, концом XI столетия. Пестрота датировок заставляет рассматривать миниатюры этого Евангелия в двух аспектах: в традиционной связи с рукописями 1053 года и Бегюнд и в изменениях, происходящих в иконографии и стиле. Такой подход позволяет дать характеристику определенного этапа в развитии художественного направления, к которому принадлежит Евангелие, и на этом основании уточнить его датировку.

Рукопись открывается первой страницей пролога, вторая и третья составляют пару, так же как и следующие за ними таблицы канонов, последняя же сочетается с миниатюрой цикла. Распределение канонов в таблицах в основном то же, что в Евангелиях 1053 года и Бегюнд. Связь между тремя кодексами подтверждается и типом хоранов и тем, что каждый из них исполнен на одной стороне листа и по оформлению не сходит с другими. Вместе с тем их художественный образ подмечает в Евангелии Могни только им присущее своеобразие. Колонны сильно вытянуты, прямоугольная часть передко сужается, арка, пятая которой не опирается на капители колонны, приобретает чисто декоративное значение. Все это придает достаточно монументальным хоранам значительно большую стройность, способствует подчинению их плоскости листа, делает все более условной передачу архитектурных форм.

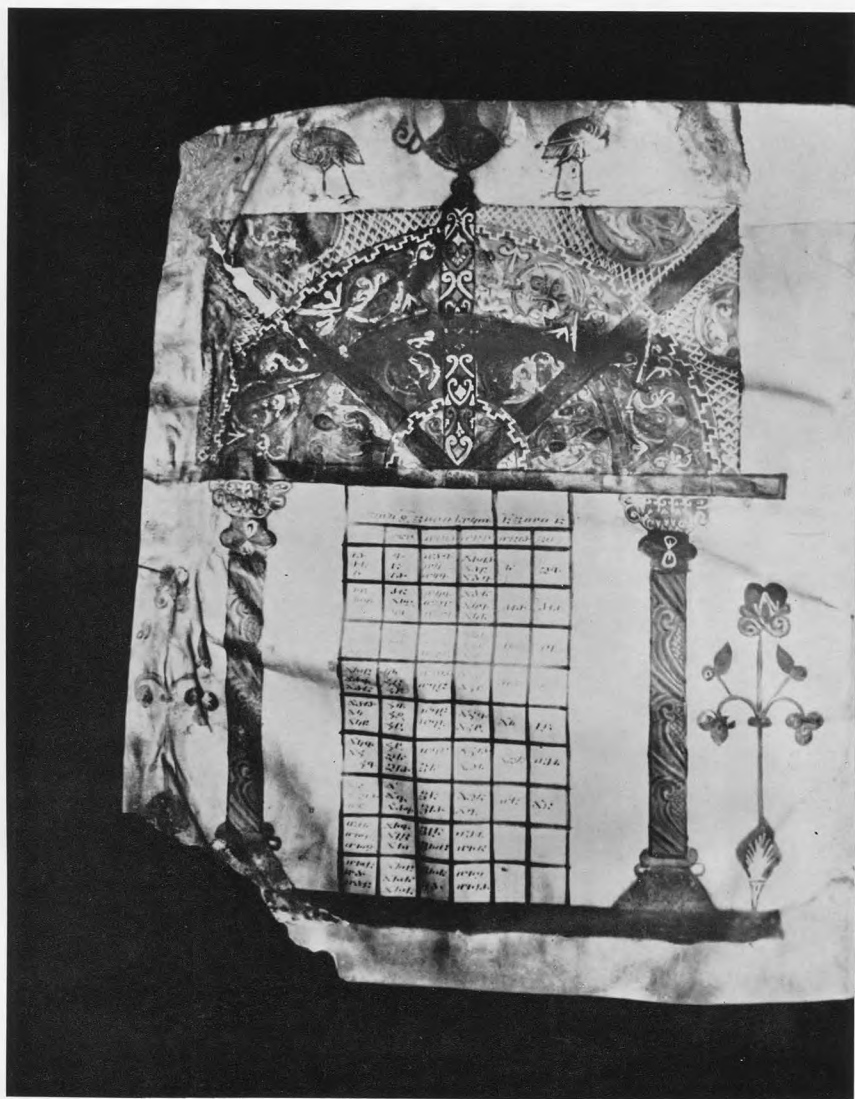
При всем их своеобразии, преемственность хоранов Евангелия Могни по отношению к кодексам 1053 года и Бегюнд сказывается не только в типе, но и в характеристике колонн, разделенных по вертикали и — что особенно специфично — украшенных виноградными гроздьями. Но увеличение листа, вытянутость колонн заставляют теперь повторять их большее число раз. Все дальше отходя от реальной трактовки виноградных гроздей, художник подчиняет их дальнейшей схематизации, превращая порой в орнамент.

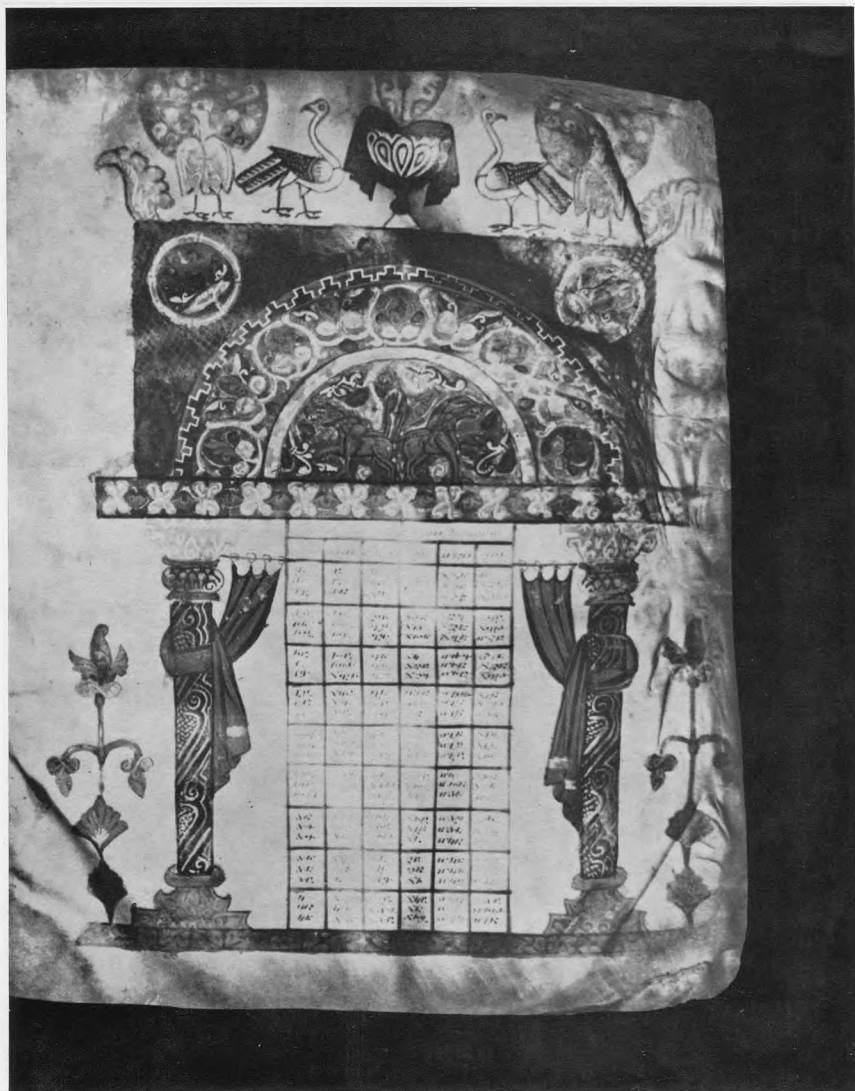
Верхняя прямоугольная часть хоранов теряет простоту построения. Размеры ее нарастающими конховидным навершием или тяжеловесным орнаментом по сторонам, что придает хоранам неизвестную ранее пышность и помпезность. Тому же способствует и украшение по верхнему краю ритмическими рядами растительных мотивов. Один из них — «гребенчатая» листва — известен уже в Евангелии Бегюнд. Увеличивается и количество птиц по сторонам ваз и кубков в венчании хоранов, их позы становятся живее и разнообразнее.

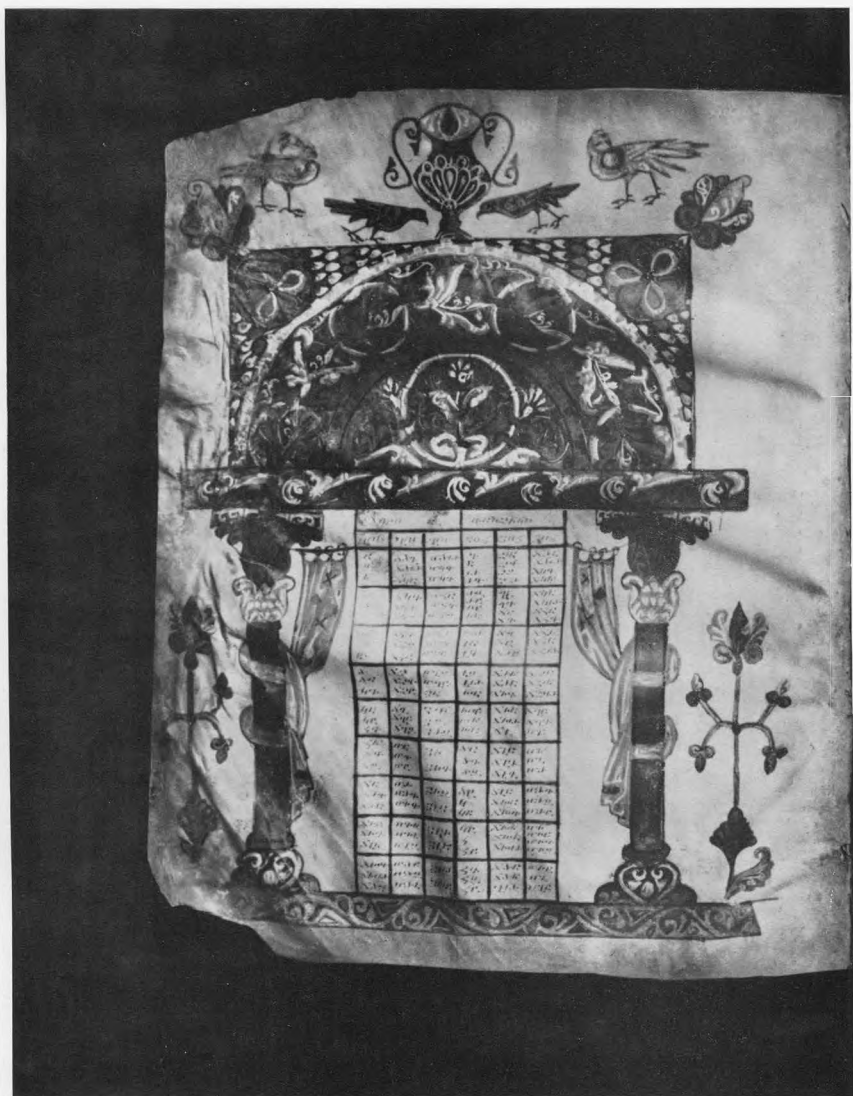


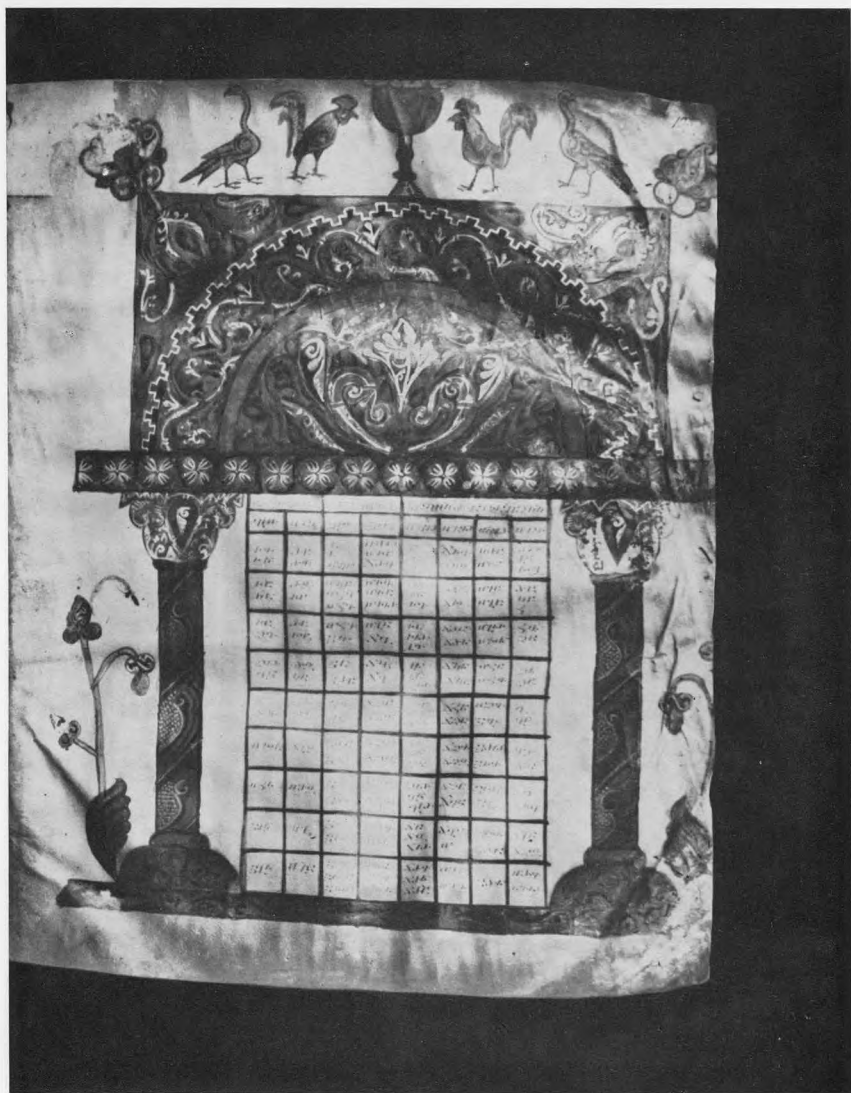






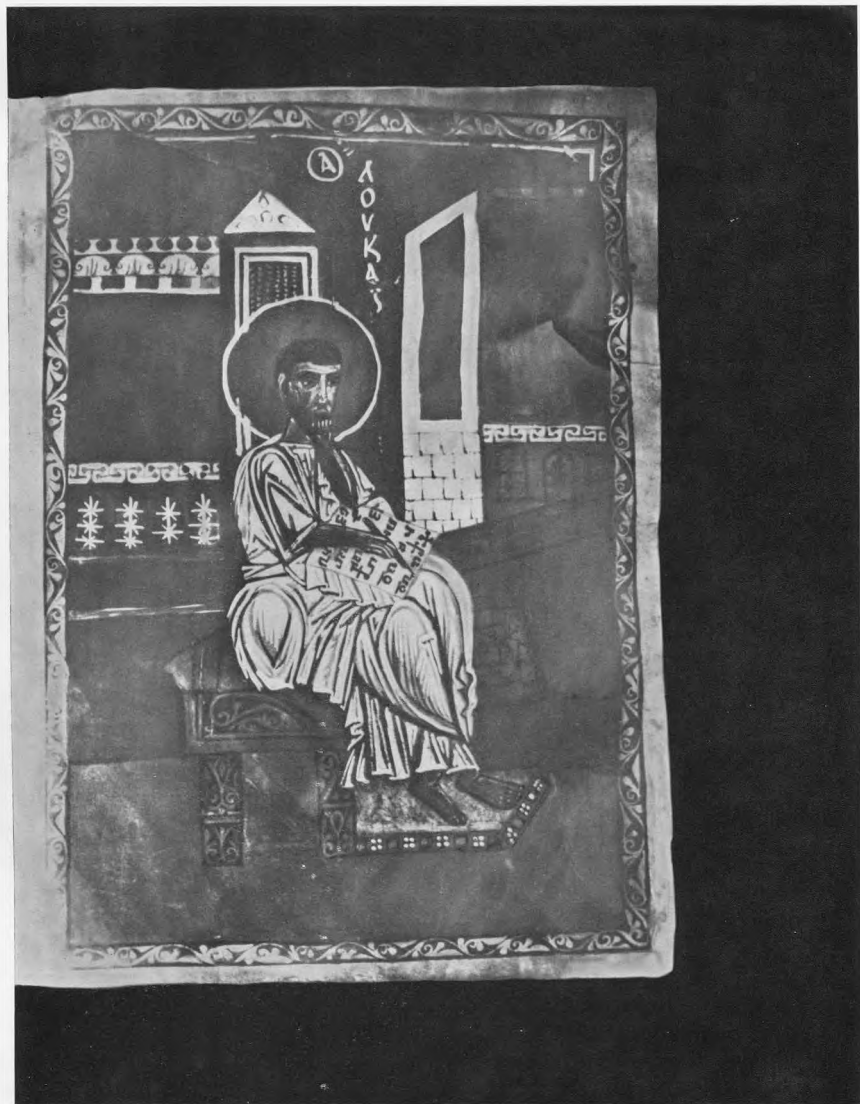


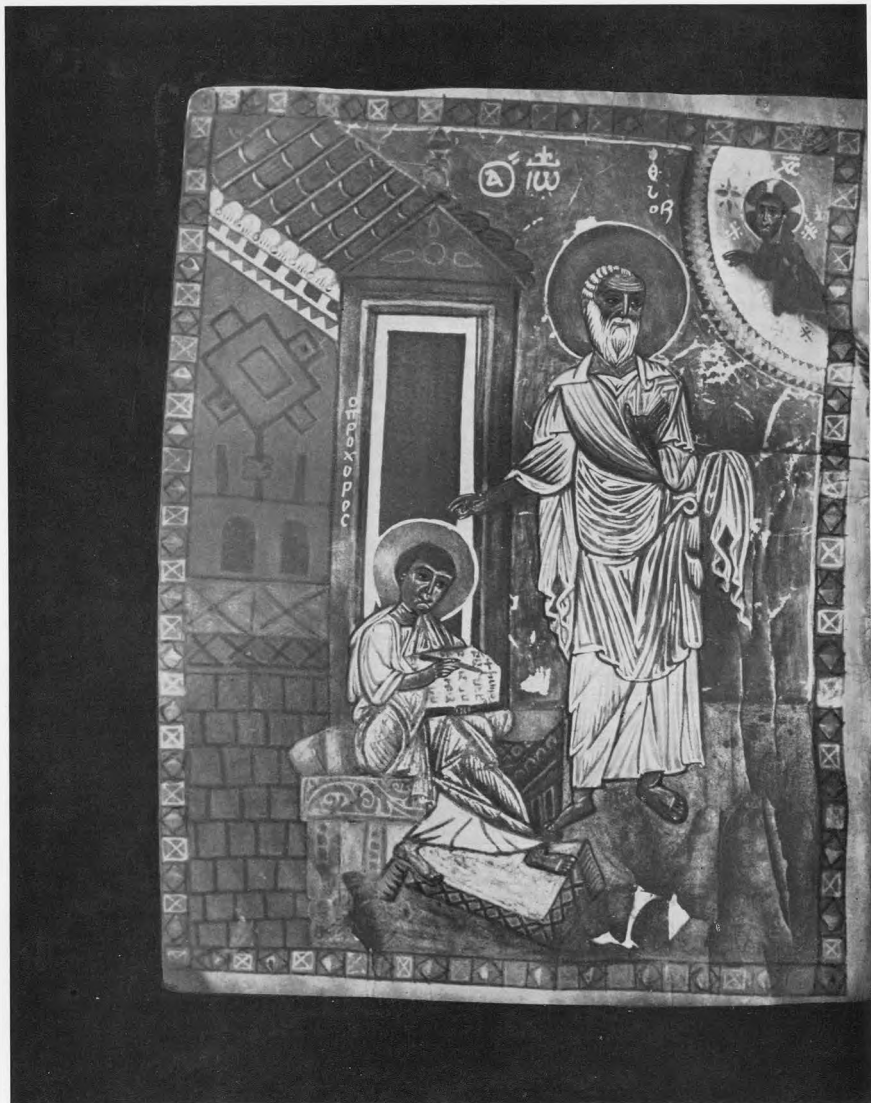












Здания, заполняющие, как и в Евангелии 1053 года, углы верхней части хора, становясь еще более условными и схематичными, приобретают вытянутые пропорции. Занавеси, подвешенные на кольцах, введены в хораны всех трех кодексов. Спокойно спадающие в кодексе 1053 года, более тяжеловесные, нередко обвивающие колонну в Евангелии Бегюц, они утрачивают материальность и весомость в рукописи Могни. В некоторых ее хорах они доходят только до половины колонн, в других помещены лишь в верхней их части. Узкие и легкие развевающиеся полотнища, заброшенные порой за стволы колонн, создают ощущение движения.

«Гребенчатая» листва по сторонам таблиц канонов получает в Евангелии Могни широкое распространение и совершенно новое звучание. Элементы лиственного ряда, постепенно, иногда довольно резко, увеличиваясь в размерах, придают этому мотиву неизвестную дотоле динамичность. Апогея она достигает в десятом хоране. Беспокойство в его художественный образ вносят закрученные за колонны легкие занавеси и два петуха наверху, рвущиеся в разные стороны. Гребенчатый орнамент ни в одном хоране не повторяется. Мастер настойчиво ищет и находит различные его варианты — новая черта стиля.

При общей динамичности композиции, разнообразии введенных в них многочисленных птиц каждая изображена несколько схематично (ср., например, фриз второго листа пролога Евангелия Могни и листа пролога Евангелия Бегюц).

В Евангелии Могни типичные для школы образы, подчиненные новым стилистическим нормам, получают дальнейшее развитие. Характерной чертой убранства хоранов этой рукописи является обилие представителей звериного царства. Одна из групп животных имеет традиционную связь с прыгающими (у баз колонн) зайцами в миниатюрах Евангелия 1053 года. Однако новые требования приводят к тому, что мотивы зверей становятся более разнообразными — появляются львы и быки, иногда крылатые. (Напомним, что в Евангелии 1053 года сохранилось только два хора.) Они представлены в композициях хоранов, где таблицы обрамлены «гребенчатой» листвой. Из всех этих животных лишь в одном случае бык без крыльев изображен спокойно идущим по направлению к «гребенчатому» орнаменту. В этом «курьезе»⁴¹ можно усмотреть реальное, народное осмысление образа, редко проникающее в аристократическое искусство. Художник мог изобразить здесь быка, направляющегося к густо растущей траве, что было бы так естественно. Та же тенденция наблюдается и в изображении антилоп.

Большинство прыгающих у колонн животных сохраняет, так же как в Евангелии 1053 года, не только правильную передачу пропорций, легкость движений, но и мягкую красочность. Отсутствие

четкого контура придает им особую живость, если можно так выразиться, «элегантность» (антилопа, крылатые львы). Это относится и к изображению львов в завитках растительной лозы арочных фриз. Но в этой же группе зверей появляется иногда и совершенно иная трактовка, вытекающая из трансформации стиля в соответствии с дальнейшим развитием средневековых норм. Наиболее яркий пример — зайцы в шестом хоране, которых можно принять, скорее, за осликов. Свободную манеру изображения сменила застылая напряженность, цветовая передача объема уступила место графической прорисовке отдельных частей тела животного. Различие приемов в исполнении сходных изображений указывает на переходный период стиля в декоре Евангелия Могни.

Двойственность не только формы, но и содержания особенно сказалась в «нижнем пейзаже» (тимпан четвертого хора), в котором армянский художник мог исходить из аналогичной миниатюры Евангелия Млке IX века⁴². Однако если там поражает чистота аллигаторской традиции, то в Евангелии Могни она предстает в перерожденном виде⁴³. Пропорции двух стоящих в лодке обнаженных людей сильно искажены: один из них, быть может, управляет лодкой, другой ловит сетью рыбу. Справа от лодки — крокодил, слева и внизу — водные птицы. Всю водную поверхность заполняют рыбы и медузы. Под этой сценой крупным планом в фризовой построении изображены фантастические существа в геральдических позах, полностью соответствующие средневековым представлениям. Первым в профиль выступает грифон, за ним — крылатый сфинкс с ожерельем на шее, к которому подплывает рыбка. Справа повернулись друг к другу крылатые лев и зверь с головой крокодила. Все эти образы для человека той эпохи не были случайными и бессодержательными. За ними стояли известные понятия и легенды, на основе которых было переосмыслено значение сцены, сложившейся в античном мире и дошедшей до конца XI века лишь как пережиток традиции. К новым стилистическим приемам — нарушению пропорций, усилению условности и плоскостности, введению фантастических образов — относится и заполнение всего пространства легкими кружками — так называемая «боязнь пространства».

Сохраняя воспоминания о далеком александрийском прототипе, мастер, однако, не относился к нему как к мертвой догме. В соответствии с задачами, выдвинутыми временем, он привлекал новые модели, расширяя круг образов. Многочисленными и разнообразными становятся не только животные и птицы, но и растительные мотивы, неизвестные до тех пор в рукописях того же направления.

Так, в тимпане пятого хора из стоящего в центре кубка вырастают две виноградные лозы, в завитки которых вписаны слоны. Подобные, хотя и более развернутые композиции хорошо известны

в ранних памятниках. В качестве примера приведем мозаику Кабр-Хирама 576 года⁴⁴, где из вазы расходятся две лозы, а в завитках их представлены многочисленные звери, порой скачущие. В армянской мозаике Иерусалима VI века также в растительных завитках встречаются изображения птиц⁴⁵. Обилие их легко позволяет найти там породы, представленные в Евангелии Могни. Трансформация таких мотивов и композиций в творчестве средневекового мастера порождает новое, пережиточное и рудиментарное их воспроизведение. Тимпан десятого хорана растительным стеблем делится на довольно схематичные компартименты, в которые заключены звери. Прообраз такого варианта находим на коптской ткани VI века, где лоза вырастает из вазы. Сходна и трактовка самих зверей, но человеческие фигуры опущены⁴⁶. Конечно, дериваты ранних растительных композиций, так же как изображение скачущих животных, среди которых произведен тщательный отбор, не имеют и не могут иметь полного совпадения со своими прототипами. Параллели дают лишь основание говорить об определенной ориентации художника,

творчество которого было живым процессом, а не слепым подражанием раз навсегда принятым моделям.

В растительной орнаментации мастер широко использует характерные и для других рукописей того же круга многоцветные пальметки. На их основе он создает теперь новые сложные варианты, включает в них вазы и чаши, что также находит параллели в ранних памятниках восточного искусства, несущих еще на себе отпечаток эллинизма. Так, в центре тимпана второго хорана (пролог) из кубка вырастает условный букет, составленный из пальметок. Тип яйцеобразного ребристого кубка без ручек, с ножкой, имеющей узел, наиболее распространенный в декоре хоранов Евангелия Могни, восходит к антиохийской традиции⁴⁷. Чаша, дважды встречающаяся в их венчании, близка сосуду на рельефе Мшатты. Крылатый лев, пьющий из него⁴⁸, является параллелью зверю в центре тимпана третьего хорана.

Известно, что искусство раннего халифата, к которому относится этот памятник, складывалось на основах, выработанных в предшествующие века.



Это подтверждается и широким распространением в тот же период мотива «канделябра» — прямого продолжения фантастических вариаций помпейских фресок⁴⁹. Такие мотивы появляются в мозаиках мечети Скалы (Иерусалим), Дамасской мечети⁵⁰, продолжают свое существование в мечети аль Акса (Иерусалим, не позже 1035 г.). Известна и целая серия сиро-палестинских мозаик XI — XII веков, в которых иногда достаточно точно имитируются омейядские⁵¹ модели⁵². Эти условные растительные мотивы, все больше теряя реалистический образ, развиваются в сторону отвлеченной декоративной пышности.

В росписях Армении «канделябр» известен еще в Ахтамаре (915 — 921)⁵³. Иногда, как и в искусстве халифата, такой мотив сочетается с вазами; поставленные у колонн, они придают хоранам Евангелия Могни дотоле неизвестную специфику. В растительных вазовых композициях нередко появляются протомы птиц и животных — прием, идущий от таких ранних памятников, как, например, кресло Максимиана⁵⁴ или рельефы Ктесифона⁵⁵. Встречаются и грибообразные, типично средневековые деревья, крайне условная трактовка которых свидетельствует об отрыве от реальной действительности.

Близкую аналогию к вазовым композициям Евангелия Могни среди христианских памятников находим опять на Ближнем Востоке — в декоративных мозаиках церкви Рождества в Вифлееме⁵⁶. Тип ваз и листья там несколько отличен, а композиции в большей мере приближаются к «канделябрам» иерусалимских храмов, однако сам принцип их построения, изображения кубков и чаш сходны. Несомненную связь вифлеемских мозаик или подобных им памятников с декором Евангелия Могни подтверждают и архитектурные композиции, обрамляющие в вифлеемских мозаиках постановления соборов. Именно они являются наиболее близкими аналогиями к архитектурным фонам его лицевых миниатюр, неизвестным в каких-либо других рукописях.

Мозаики церкви Рождества в Вифлееме исполнены местными мастерами. Они не имеют аналогий в собственно византийском искусстве — ни в Константинополе, ни в Греции, ни в Сицилии, — но приближаются к мозаикам Дамасской мечети⁵⁷. Особую ценность для уяснения их культурно-исторического значения представляют тексты постановлений провинциальных соборов, вписанные в архитектурные композиции на северной стене храма. Эти тексты казались единственными, пока не была найдена рукопись с аналогичной арабо-христианской серией таких же постановлений, несомненно сиро-мелкитского происхождения. Это дало основание считать ранние мозаики Вифлеемской базилики образцом арабо-христианской цивилизации, которая процветала в Сирии, по-видимому, в конце VII века⁵⁸. Версия этих текстов идет, вне всякого

сомнения, от восточной традиции в обход византийской. Некоторые особенности сближают ее с латинским вариантом того же текста, переведенного в 400 году с древнегреческого оригинала александрийского происхождения. Этот греческий оригинал, распространенный и в Сирии, где он, видимо, и оформился первоначально, появляется на стенах Вифлеемской базилики в конце VIII — первой половине IX века⁵⁹. Таким образом, в основе как самих текстов, так и сопровождающего их декора лежит довизантийская, но также эллинизованная традиция, которая нашла выражение и в пышно расцветшем художественном направлении армянской миниатюры середины и конца XI века. Как видим, оно выросло на основах, завещанных ранним культурным наследием, которое принадлежало, вне сомнения, и самой Армении.

Известно, что до утверждения в IV веке ортодоксальной византийской церкви на протяжении первых столетий нашей эры между восточными христианскими церквями существовали тесные культурные связи. После эдикта императора Константина (IV в.) их деятельность сломилась в общем потоке. Однако до того в Каппадокии, Месопотамии (Эдесса), Сирии (Антиохия) и других будущих центрах Византийской империи возникали собственные художественные течения. Все они находились под воздействием пришедшего из Египта александрийского искусства еще до начала его проникновения в столицу империи⁶⁰.

Непосредственные контакты Армении с Сирией и Палестиной существовали издавна. Достаточно напомнить, что христианство пришло в Армению раньше всего из Сирии. Многочисленно было армянское население и в Палестине, где существовали армянские монастыри. Сохранились и ранние иерусалимские мозаики с армянскими надписями. Если оживленное общение армян с этими странами и было прервано арабским завоеванием, то в более позднее время оно могло опять возобновиться. Связь же армян, живших в Сирии и Палестине, с коренными землями Армении не прерывалась.

В определенные исторические периоды в силу тех или иных политических обстоятельств контакты с периферийными центрами усиливались, что, видимо, имело место и в XI веке, ознаменованном сельджуцким завоеванием. В 60-х годах этого столетия сельджуки обрушились на Армению. Город Ани, захваченный и разрушенный врагами, перестал быть для армян основным центром политического и культурного притяжения. Уменьшились контакты с Византией, с 1044 по 1064 год владевшей значительной территорией коренной Армении и городом Ани. В 70-х годах XI века большая часть малоазийских земель, входивших в состав империи, также стала ареной сельджуцких завоеваний. Византия была вынуждена бороться за сохранение хотя бы остатков своих владений. Созданием Конийского султаната был положен предел не-

посредственному территориальному соприкосновению Армении с Византией, ее политическим претензиям к этой стране, а в значительной мере и культурному воздействию.

В конце XI века наблюдается новая волна миграции армян: из Малой Азии они устремляются в приевфратские области и к берегам Средиземного моря. Феодальные владения армянских князей появляются в Месопотамии, Сирии (Варажнуни и Пахлавуни), Киликии (Рубениды), распространяются от реки Галис до Евфрата, от гор Анти-тавра и Тавра до Средиземного моря⁶¹. Эти исторические обстоятельства должны были усилить ближневосточную ориентацию армян, что не могло не отразиться и на искусстве.

Такие явления повлекли за собой некоторые идеологические сдвиги. В миниатюрной живописи они нашли выражение в разветвленном и мощном течении, один из наиболее самостоятельных аспектов которого отражен в иллюстрированных рукописях Бегюнци, 1053 года, Могни.

Сохранение же ранней традиции, хотя и достаточно трансформированной, в сравнительно позднем средневековом памятнике, каким является Евангелие Могни, увеличивает его значение. Существенно и то, что все принятые в нем модели подчинены требованиям и задачам своего времени. На основе их мастер создает новые художественные ценности и стилистические решения, что и определяет единство, своеобразие декора Евангелия Могни.

В трактовке несколько измельченного орнамента появляется большая четкость и стилизация. Исчезают светотеневые эффекты, пробеда приобретает большую сухость. Узорство хоранов, разбиваясь в сторону многообразной декоративности, утрачивает черты классической строгости и ясности Евангелия 1053 года, тяжеловесной монументальности, присущей Евангелию Бегюнци, предвещая сложение нового стиля последующих веков.

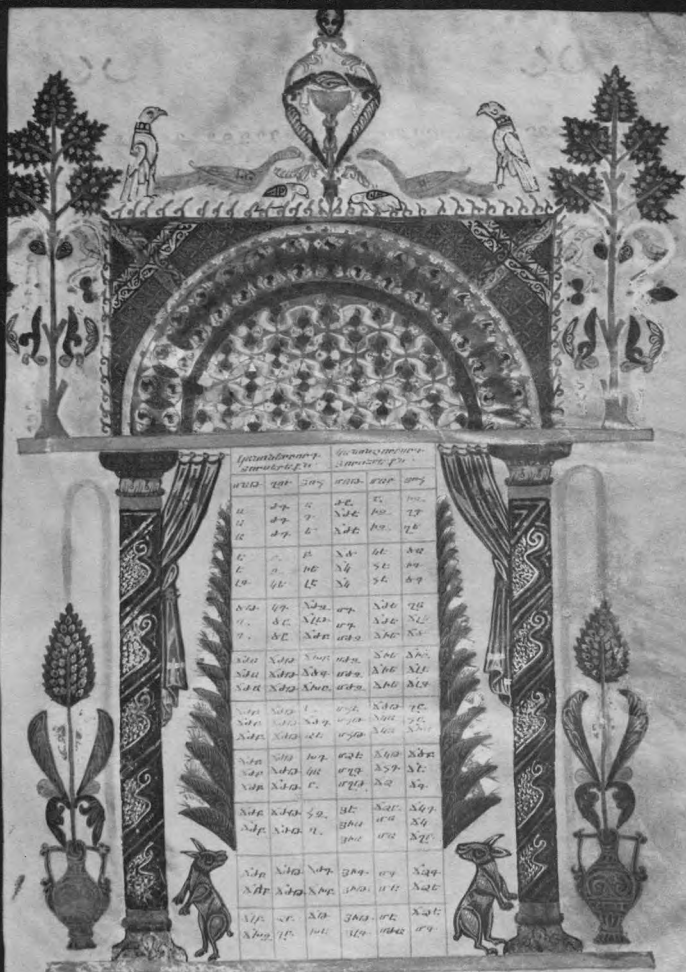
По своим задачам и эстетическому восприятию художник Евангелия Могни полностью расходится не только с современными ему, но и более ранними памятниками византийского искусства, проявляя все в большей мере восточную ориентацию. Сохраняя ряд традиционных приемов, сочетая их с привнесением, кое от чего отказываясь, он обогащает декор, создает разнообразные, всегда новые, насыщенные и пышные, несколько перегруженные композиции, которым придана теперь невиданная ранее динамичность. Однако мастер не переходит еще дозволенной грани, сохраняя целостность совершенного художественного образа — различного во всех десяти хоранах, подчиненных единому стилю. Значительное место, которое получает в их убранстве разнообразная фауна, служит указанием на усиление светского начала. Нужны были какие-то идеологические сдвиги, чтобы образы, издревле несущие на Востоке мифологическую нагрузку, быть может, и народное ос-

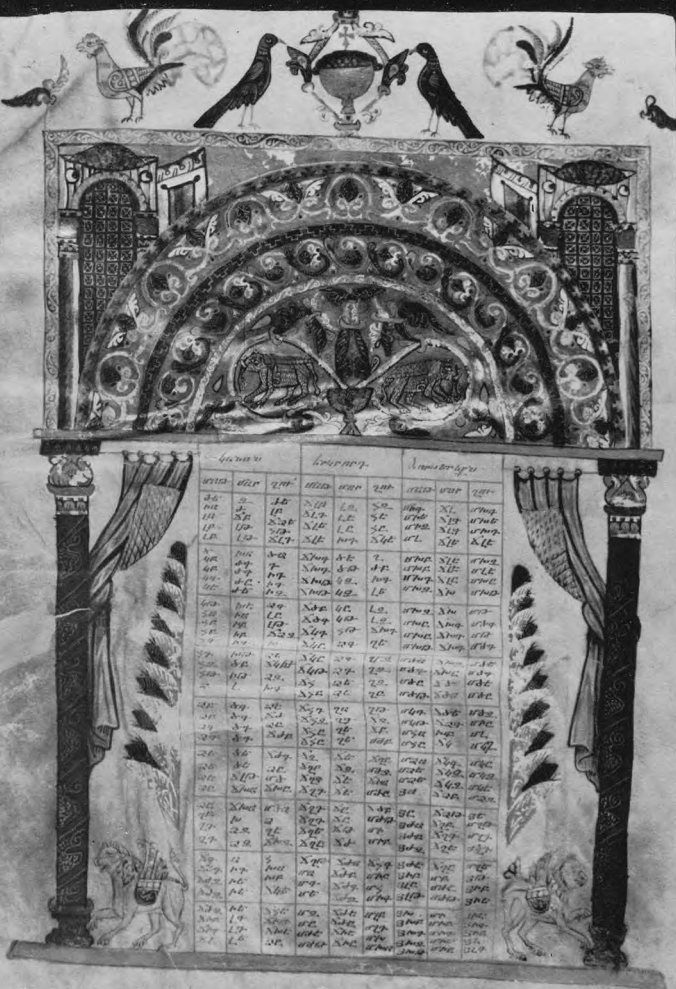
мысление, могли проникнуть в священную книгу, придворный характер которой едва ли можно подвергать сомнению. Эти веяния ярче всего ощущаются в далеком от адекватной передачи реального мира изображении фантастических зверей. Хвосты их, как правило, заканчиваются пальметками, иногда сочетающимися с птицей. Пальметка появляется и на крупе крылатого льва. Особенно убедительно новое осмысление проявляет себя в сцене на тимпане третьего хорана. В центре в геральдической позе представлен крылатый лев. Хвост его заканчивается головой бородастого быка, образ которого несет на себе печать искусства и представленный древнего Двуречья. По сторонам льва, также в геральдических позах, стоят обращенные к нему, слева крылатый волк (?), справа — грифон. Вся эта композиция подчинена средневековой символике, вразрез с ней не идет и фронтальное изображение орла в центре арки хорана.

Несмотря на ряд основных приемов в изображении, образы животных еще окончательно не подчинены откристаллизовавшейся средневековой форме, характерной для них на уникальном памятнике армянского искусства 1134 года⁶² — резных деревянных дверях из Муша, где отбор определенных видов зверей и некоторые приемы трактовки перекликаются с Евангелием Могни. То же относительно и к типу растительной лозы, на фоне которой развирывается там композиция гона. В Евангелии Могни этот отбор расширен появлением в тимпане девятого хорана четвероногих крылатых животных с длинными шеями. Такой редкий тип грифона находит наиболее близкие параллели в восточных тканях⁶³, на бронзовом дагестанском кувшине, на сасанидском блюде с флейтистой⁶⁴, предположительно происходящем из Армении.

В тимпане хоранов звери почти всегда изображены в геральдическом противопоставлении или в геральдических позах. Именно в этой группе сильнее всего проявляют себя исконные восточные нормы, а может быть, и осмысление. Нельзя вместе с тем не заметить, что в хоранах Евангелия Могни только один раз представлена столь характерная для развитой феодальной символики сцена борьбы животных, и та не в канонической форме. Усиление декоративности сказывается и в напыленных орнаментальных форм с характерной для них восточной ориентацией (радужные ромбы, цветные диски, бутоны, сердечки). Встречается имитация арабской надписи, в центре которой помещен крест. Не может ли это служить указанием на какое-то общение с арабской христианской средой? Широка размахом художника, его стремление к разнообразию сказались и в привлечении некоторых элементов византийского орнамента — типичного для него цветка, кругов, соединенных диагональными стеблями, — мало распространенных в армянской живописи. Но не эти заимствования определяют художественное лицо хоранов.







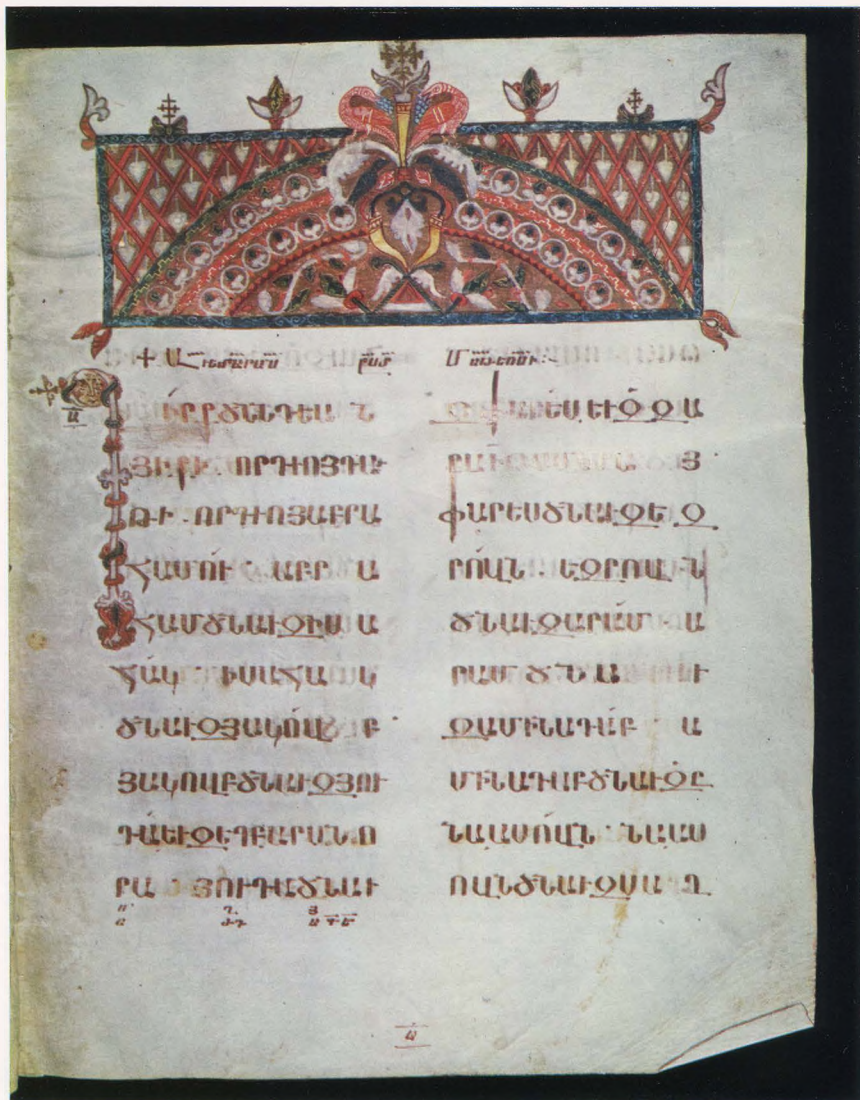










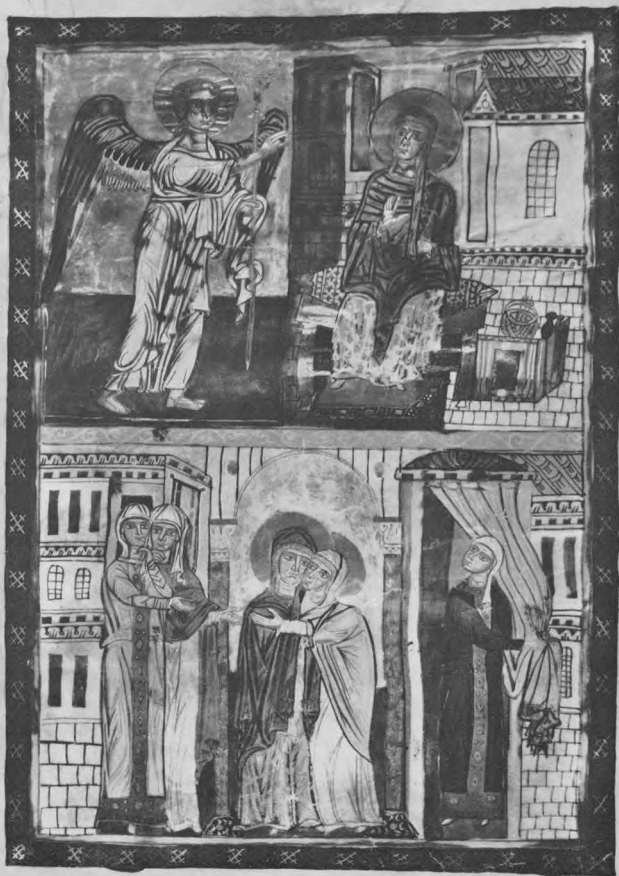














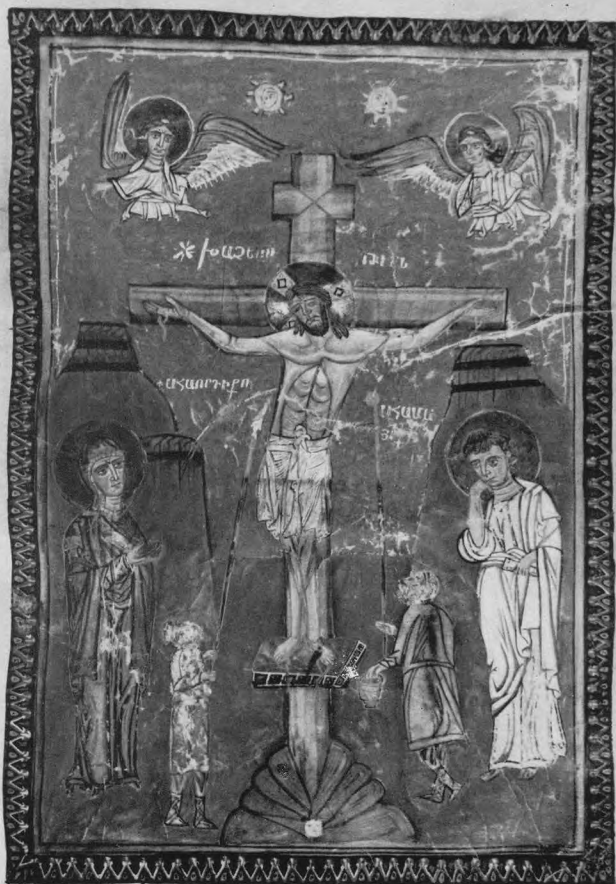
















В колорите также наблюдаются изменения. Более контрастно противопоставлены светлые и преобладающие теперь густые темные тона при добавлении потемневшего ныне серебра; большую роль начинает играть золото фонов. Наложенное на голубую, а не на розовую подкладку, оно получает холодный оттенок. Золото покрывает иногда стволы колонн и вазы. Набор красок мало изменяется — это по-прежнему лиловатый, темно-зеленый, серый, темно-коричневый цвета, однако вкрапление ярко-желтого и ярко-красного придает известную резкость цветовой гамме. Пробега, белые на красном, желтые на зеленом, голубые на темно-зеленом, становятся более графичными. Усиливая эффективность цвета и общую красочную пышность, они утрачивают мягкую гармонию, характерную для Евангелия 1053 года, и не подчеркивают больше объемов. Этому способствует и различие цвета в окраске каждой детали декора (так, например, у птиц различные части оперения даны в контрастном сочетании). Все это приводит к большей яркости и некоторой пестроте колорита. Особенности иконографии и стиля хорован Евангелия Могги заставляют рассматривать их как ступень последующую, а не предшествующую хорованам Евангелия 1053 года и Бегюц, то есть датировать их концом XI века.

Принципы оформления заглавного листа те же, что и в Евангелии 1053 года, хотя характер заставка в значительной мере изменяется. Они становятся крупней, приближаясь к типу полухорован, и унифицируются. Дальнейшее развитие получает П-образная заставка. Не появляясь в чистом виде, она сочетается теперь в заглавных листах текстов от Луки и Иоанна с полудиркульной аркой. Выработка новых форм сопровождается отказом от весьма индивидуальной, совершенной как по форме, так и по исполнению заставки к тексту от Луки кодекса 1053 года. На заглавном листе текста от Марка заставка хотя и повторяет форму, принятую в последнем кодексе, но теряет всякую органическую связь с инициалом, лишается украшающего ее ранее пышного растительного мотива, с тем чтобы и в этом несовершенном виде исчезнуть из армянской живописи навсегда. В свободное пространство под арками заставок вписан крест, значение которого акцентируется теперь сильнее. Изменяется и характер заполнения.

В заставке к тексту от Матфея исчезает мягкая, живописно трактованная лоза. В ее подчеркнуто богатом декоре сочетаются теперь различные по своим истокам орнаментальные мотивы. Исполненные точно и четко, они при всем своем совершенстве приобретают известную сухость и некоторую тенденцию к геометризации. Ритмично повторяясь, мелкие грозди винограда, вписанные в ромбовидную сетку, напоминают раппорт ткани.

Дробность усиливают и многочисленные растительные мотивы по верху заставки. В центре всю ком-

позицию объединяет своеобразный «канделябр», его завершает рог изобилия, увенчанный крестом, по сторонам его розовые птицы с изогнутыми шеями клуют серые грозди винограда. Ниже, заполняя весь типпач, расходятся пальметтообразные листья белого, розового, темно-зеленого и красного цветов с вкраплениями желтого, которым окрашен и рог изобилия. В целом мастер создает нарядную и пышную композицию, достигающую в ней полного единства уравновешенности и особой величавости. Очевидно, это не случайно. Заглавным листом от Матфея открывался евангельский текст, три начальные страницы которого написаны золотом. Великолепие заставки подчеркивает и колорит с преобладающим в нем сочетанием розового (сетка, птицы, пальметки) с золотом (фон).

Инициал, сохраняя прежний тип, становится более мягким и сухим по трактовке, более резким по красочным сочетаниям. Лицо человека в верхней части буквы «Դ» (г), все более схематизируясь, теряет сходство с эллинизированным прототипом. В заставке заглавного листа текста от Марка на золотом фоне, густо заполненном измельченными и графичными пальметками красного и зеленого цвета, развертывается динамичная композиция. Серые линии диагоналей переходят в круги. Движение, подчеркнутое прыгающими в одном направлении фигурами желтых львов с повернутыми назад головами, уравновешено изображением двух птиц (в цвете сочетание серого и красного), повернутых в противоположные стороны. Динамика, бознь пустого пространства, повторяемость декоративных элементов, утрачивающих масштабность, введение образов животных, контрастность и некоторая резкость красочных сочетаний говорят о появлении новых художественных принципов.

Инициал не связан больше с заставкой, размеры его резко уменьшаются, усиливается графичность. Завершающие концы буквы «Ս» (с) парные, теперь уже крылатые львы теряют монументальность и какую-либо объемность. Резким движением они отбрасывают назад не только голову, но и туловище, что сообщает им динамическую экспрессивность. Декоративность этих фигурок усиливает ярко-желтый локальный цвет, переключившийся с цветом львов в заставке. Украшение самого инициала становится стандартным.

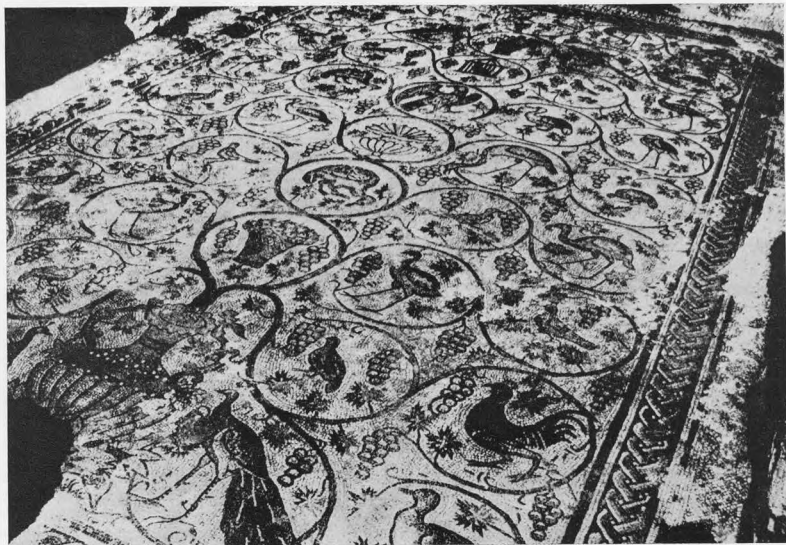
Декор заставки заглавного листа к тексту от Луки определяют парные ветреные пальметки, не характерные для армянской орнаментики. Не исключено, что художник, стремясь к разнообразию, предвещающему калейдоскопичность стиля XII—XIII веков, воспользовался мотивом, широко распространенным в грузинской резьбе по камню⁶⁵. Принцип же расположения его в бесконечном раппорте по сторонам тонкого ствола является творческой находкой самого мастера. Прямые вертикальные линии стволов подчеркивают прямоугольную часть заставки, пересеченную округлой лини-

ей арки. Мастер, обладавший тонким декоративным чутьем, украшает ее кругами. На кресте, висящем в проеме заставки, единственный раз в этой рукописи появляется веревочное плетение (голубые и зеленые ленты на желтом фоне).

В колорите преобладает темно-зеленый цвет растительных мотивов, оттененный желтыми пробелами. Эта тональность гармонично сочетается с золотым фоном. Разнообразие в красочную гамму вносят голубые прямые стволы с серой подцветкой, перехваченные кольцами того же цвета. Многокрасочен также узкий фриз на арке, орнаментация которого — крылатые пальметки, чередующиеся с цветами, — принятая уже в Евангелии Бегюц, хорошо известна в византийских рукописях. Инициал претерпевает те же изменения, что и в других заглавных листах (схематизация, отказ от пышных развещающихся пальметок, утрата мягкой тональности). Символ евангелиста — бык с кодыком в передних ногах, сильно уменьшаясь в размерах, трактован схематично и сухо; обращенная головой вниз протома быка, теряя самостоятельное значение, как бы отмирает.

Преобладающая в заставке зеленая тональность удачно сочетается с серым цветом инициала, украшенного зелеными же переплетениями и кольцами. Двойные встречные пальметки (зеленая — голубая; голубая — зеленая) на концах перекладки букв вторят элементам растительного орнамента в заставке, что способствует колористическому единству всей композиции этого листа.

В оформлении заглавного листа текста от Иоанна мастер вновь отталкивается от образца Евангелия 1053 года, сохраняя не только сходный тип заставки, увенчанной крестом, но и многоцветные радужные ромбы в окаймлении арки. Измельчая и геометризируя их, он сообщает этому мотиву более резкие красочные переходы (от розовато-лилового к желтому, от серого к белому и красному). Изменение художественного вкуса сказалось и в отказе от фриза из розеток, употребленного в Евангелии 1053 года, замене его находящимися друг на друга дисками, часто встречающимися в раннехристианской, особенно восточной живописи. Все диски окрашены одним зеленым цветом, в каждом из них переход к желтым высветлениям происходит без



нюансов, красочные поверхности четко отделены друг от друга и несколько геометризваны. В углах появляются варианты «канделябра», на золотом фоне выступают сложные растительные композиции, развивающиеся из прямого ствола.

Замещение одних мотивов другими в заставке, сходной с заставкой Евангелия 1053 года, позволяет наглядно проследить эволюцию стиля — вырождение эллинизированных мотивов, ориентацию на несколько иной аспект культурного наследия. По-видимому, творческой психологии мастера противоречит теперь введение в заставку орла — символа, венчающего, как в Евангелии 1053 года, инициал «I» (И). Он спускает его ниже, придавая все меньшее значение отмирающей сухой и графичной протоме орла.

Изменения в художественном образе заглавных листов Евангелия Могги те же, что и в хорах, хотя мастер здесь в меньшей мере порывает с образцами Евангелия 1053 года. Еще сильнее он придерживается их в серии евангелистов. Иконографически сходные образцы легко позволяют проследить эволюцию стиля и тем самым уточнить датировку.

Серия евангелистов, делящаяся в Евангелии 1053 года на две группы, приведена здесь к полному единству и подчинена иному осмыслению. Из философов евангелисты превращаются постепенно в писцов. В общем для всех них стиле также происходят изменения. Усиливается значение линии, более легкой, когда она характеризует складки, более определенной в контурах. Резкая графичность создает ощущение некоторой сухости. Складки, утрачивая сложность и пышность ранних образов, становятся более измельченными и плавными. Усиливается контрастность более темных линий, выполненных в цвете одежд, с четко геометризованной формой пробелов, занимающих все большую поверхность. Такая трактовка лишает фигуры даже условной характеристики объема, дематериализует их. Теперь евангелистов отличает аскетическая худоба ликов и подчеркнутая бестелесность все более невесомых и отвлеченных фигур. Это вполне соответствует развитым нормам средневекового искусства, уходящего от ранних образов и вырабатывающего более трансцендентальный тип. Тому же способствует и изменение масштабного соотношения архитектурных фонов и человеческих фигур. Теряя былую монументальность, они больше не господствуют в миниатюрах, подавленные пышными сооружениями, потерявшими прежнюю каноническую строгость. Пропорции построек вытягиваются за счет увеличения этажей или повышения фундамента.

Иногда здания с плоской кровлей как бы наращиваются поставленными на них домами с двускатной крышей. Фланкируя фигуру евангелиста, эти архитектурные композиции, как правило, объединены арками с возведенными на них разнообраз-

ными куполами. Фантастические и довольно схематизированные, они находят, как сказано выше, наиболее близкую аналогию в мозаиках северной стены вифлеемской базилики. Сложные, далекие от реальности фоны, подчеркивая усиление декоративного начала, приводят к некоторой перегруженности миниатюр. Лаконичность, обобщенность уступают место дробности не только в рисунке, но и в красочных сочетаниях. Загроможденность композиции не позволяет ввести широкие цветовые плоскости, синий фон не играет больше определяющей роли. Фигуры евангелистов приобретают более удлиненные пропорции, усиливается динамичность и экзальтация. Меньше всего изменений претерпевает образ Матфея, хотя и тут склонением торса мастер подчеркивает усердие писца. В трактовке складок одежд, четком делении прядей волос резко усиливается графичность, значение контурной линии. Евангелист Марк теряет фронтальную постановку, фигура его сильнее повернута вправо. Как он, так и Лука склоняются над листом пергамента. У обоих сохранен устремленный вдаль взор, благодаря опущенным верхним векам и несколько приподнятому зрачку приобретающий скорбное выражение. В лице Луки оно подчеркнуто темными впадинами щек, опущенными углами рта. Красные и белые полосы на лбу воспринимаются как морщины. Оживки на щеках становятся более определенными по форме и резкими по цвету.

В соответствии с новым осмыслением образа перед Лукой рядом с аналогом появляется подставка для книги, с которой он списывает текст. Подставка стоит на полу, как в византийских миниатюрах X века; позднее, укорачиваясь в размерах, она переходит там на аналог. Заметим и то, что тип евангелиста-писца становится в Византии господствующим со второй половины X века.

В «портрете» Марка исчезает монументальная неподвижность. Округлые линии складок, поднимаясь кверху, подчеркивают невесомость фигуры. За счет сильного поворота правой руки и резко выдвинутого в противоположную сторону правого же колена ей придано легкое вращательное движение, останавливаемое лишь склоненной головой. Вследствие этого образ теряет былую устойчивость.

Евангелист Лука, склоняя голову и торс к писанию, опускает левую руку, закрытую тяжелой поллой гиматия. Конец спадает вниз, образуя складки в виде «ласточкиного хвоста». Порывистость движения подчеркнута сочетанием склоненного корпуса с резко выпрямленными, как бы создающими упор ногами. В иконографии мастер сохраняет черты каких-то очень ранних образов, где рукав хитона изображается коротким.

Утрата величавости и монументальности образа особенно сказалась в изображении евангелиста Иоанна. Его порывистое движение подчеркнуто слегка согнутым коленом правой ноги, при кото-

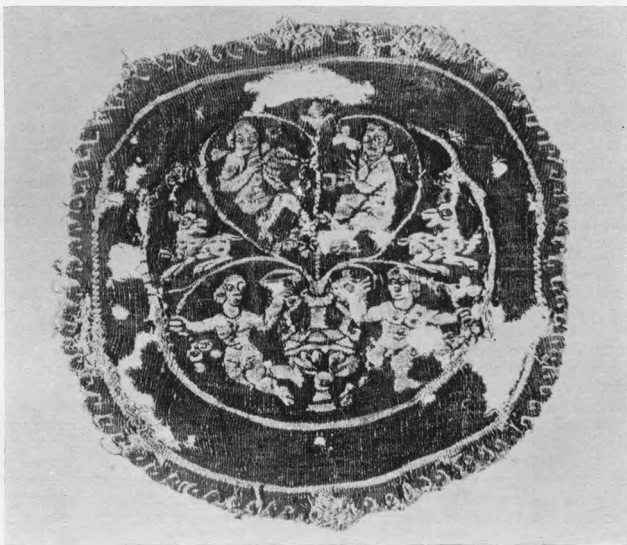
ром фигура изгибается несколько вправо. Резким поворотом головы налево ей сообщается сдержанное вращательное движение, которому вторит слегка развевающийся конец гиматия, потерявшего прежнюю застылость. Композиция стремительно разворачивается по диагонали от фигуры сидящего в правом углу Прохора через протянутую руку Иоанна к руке ангела, летящего также по диагонали. Для того чтобы уравновесить это движение, мастер вынужден представить в правом углу миниатюры перекрытое куполом двухэтажное здание на высоком фундаменте.

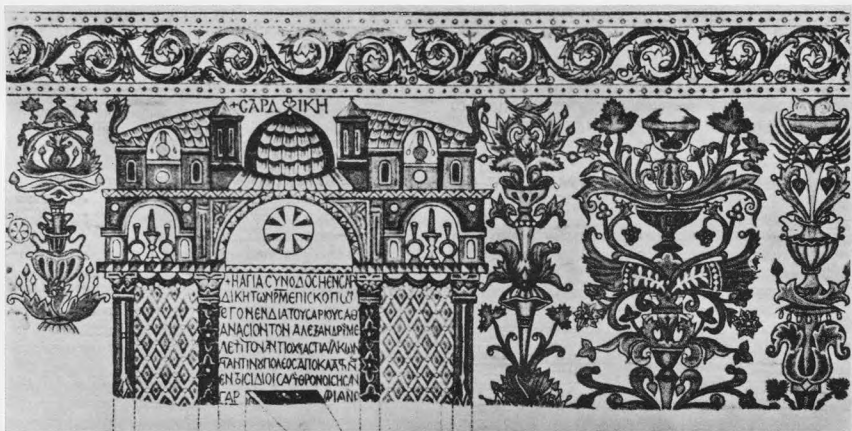
Новое отношение к художественному образу во всех четырех миниатюрах сопровождается отказом от живописной манеры, изменением колорита, который строится теперь на сопоставлении более разнообразных, иногда довольно резких по звучанию цветов — синего (фон), зеленого (земля), ярко-желтого со значительными вкраплениями красного (здания) — с более мягкими оттенками тех же цветов — голубого, розового (хитон, гиматий). Светлые краски приобретают известную резкость. Не определяя колорита, как в рукописи

1053 года, они приводят лишь к усилению яркости и пестроты. Более холодной общей тональности соответствует и голубой цвет подкладки золотых нимбов.

В орнаментации узких рамок изменяется трактовка пальметок бегущей лозы. Графичные и мелкие или четко окомтуренные серповидным завитком, построенные по принципу арабеска, они создают впечатление более густого заполнения. Изгибы стебля подвижны и беспокойны. Встречается и оригинальное заполнение рамок, где простая форма меандра в довольно объемной трактовке сочетается с растительными элементами.

Все стилистические изменения в миниатюрах Евангелия Могни заставляют видеть в них более поздний этап развития моделей Евангелий Бегюц и 1053 года, что позволяет датировать данную рукопись, скорее всего, последней четвертью XI века. На новой ступени развития стиля как бы завершается эволюция школы, пережившей высший расцвет в середине столетия. Именно о последующем, а не предшествующем этапе этого развития свидетельствуют измельчение и геометризация форм,





109

Фрагмент мозаики в базилике
Вифлеема
Конец VIII — начало IX века

четкий, приводящий к некоторой сухости рисунок, стремление к заполнению пространства, насыщенности его орнаментом. Многообразные формы приобретают все большую условность. Линии становятся определенными, хотя иногда и более легкими, неподвижность нередко сочетается со стремительностью. Большой колористический талант художника находит теперь выражение в довольно контрастном сопоставлении многочисленных темных и светлых красок, большей яркости их, хотя и не лишенной своеобразной гармонии.

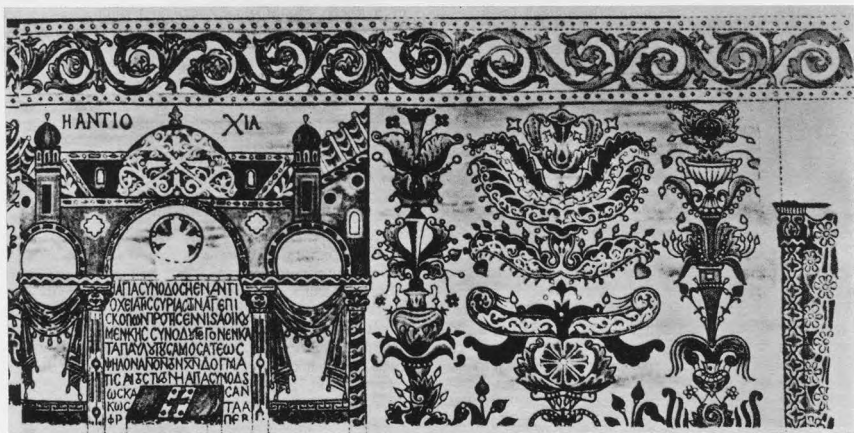
* * *

Значение Евангелия Могни особенно подчеркивает представленный в нем праздничный цикл. Сохраняя раннюю традицию, мастер помещает его перед текстом, но теперь каждая сцена расположена на одной стороне целого листа не вдоль, а поперек его. Только «Благовещение» и «Встреча Марии с Елизаветой» помещены друг над другом — перефразировка фризového построения сцен. Цикл включает двенадцать праздников. Отсутствуют принятые в рукописях Малой Армении «Поцелуй Иуды», «Снятие со креста», «Положение во гроб» и «Сшествие во ад», символизирующее «Воскресение Христа». Нет и миниатюры с изображением «Жен-мироносиц у гроба Господня». Последняя сцена цикла — «Сшествие святого ду-

ха». Армянские надписи на миниатюрах сообщают названия события, персонажей, зачастую приводят имена последних.

На первом листе надписей нет. «Благовещение» и «Встреча Марии с Елизаветой» представлены на фоне пышного архитектурного ансамбля. В первой сцене Мария сидит (главное отличие от тех же сцен в рукописях Малой Армении). Такой тип иконографии, хотя и известный в Византии для XI века, шире распространяется там в XII столетии. Прядущая Мария в сцене «Благовещение» возрождает старую сирийскую или палестинскую традицию. Армянский мастер сохраняет при этом архаический жест девы — правая рука поднята на уровень груди и повернута к зрителю ладонью. В левой она держит веретено, внизу в корзинке — еще три веретена. Архангел Гавриил стоит, не приближаясь к Марии, — тип иконографии, не выходящий за пределы XI века.

В сохранении эпизода «Встреча Марии с Елизаветой» и в соединении его на одном листе с «Благовещением» сказались отголоски древнехристианского искусства. Византийское искусство отказывается от этого эпизода в живописи, но он появляется порой в резьбе по слоной кости. На одном из византийских диптихов Елизавета принадлежит к груди Марии, правая нога сильно согнута⁶⁶. Более сдержанно то же движение передано и в армянской миниатюре.



110

Фрагмент мозаики в базилике
Вифлеема
Конец VIII — начало IX века

Особенность ее композиции — наличие справа служанки. Она стоит в дверях и поднимает занавес, слева видны еще две девушки. Возможно, в них следует усматривать подруг Марии. Апокриф (Псевдо-Матфей) рассказывает, что в доме Иосифа жили пять девушек и занимались прядением. Г. Милле считал, что этот апокриф принадлежит Западу⁶⁷, связи с которым, как увидим ниже, намечаются и в Евангелии Могни. Служанка, поднимающая занавес в сцене встречи, рано исчезая из византийской иконографии, широко распространяется в росписях каппадокийских храмов X века. Этот архаический мотив характерен и для кодексов Малой Армении, в сирийских же рукописях он встречается до XIII века.

Первые две сцены Евангелия сохраняют, таким образом, довольно архаичные восточные черты. В «Рождестве Христовом» представлен развитой иконографический тип, сложившийся к XI веку. Известной спецификой отмечена поза богородицы, приближающаяся к сидячей. Такой тип преобладает на Западе, особенно в немецких миниатюрах и памятниках Италии. Параллели к западной иконографии в миниатюрах Евангелия Могни не единичны и могут быть отнесены за счет общности первоначальных истоков⁶⁸. Мария в легком повороте смотрит перед собой, не склоня головы и не опираясь на левую, покрытую мафорием руку, которая слегка приподнята. Этот вариант образа

вызывает в памяти ранний иконографический извод, где дева изображалась сидящей, то есть родившей Христа без страдания. Некоторая консервативность трактовки явствует и из того, что приближающиеся волхвы еще не поклоняются, а Иосиф изображен слева от сцены купания (старый каппадокийский тип). Помещая купель справа от яслей (ранний тип), мастер изменяет положение служанок по отношению к ней; девушка оказывается стоящей слева, повитуха — справа, с младенцем на коленях, — особенность, предвещающая более поздний вариант иконографии.

В художественном образе в целом, несмотря на сохранение некоторых архаических черт, ощущается ориентация на миниатюру того же сюжета придворной византийской рукописи — Менология Василия II (X в.)⁶⁹ — при существенном различии в стиле. В этом свете не случайно и появление хоров ангелов. В то же время их разноцветные нимбы — зеленые, красные, синие, золотые — напоминают приемы, принятые на Западе. Прямых же аналогий миниатюры не имеет.

«Сретение», названное в надписи «Принесение во храм», близко по типу к миниатюрам рукописей Малой Армении. В основе его лежит четко выраженный восточный иконографический тип. Так же как в Евангелии № 974, Иосиф изображен с голубями, с арки свисает лампада. Но мастер переносит на старый извод некоторые черты, хорошо

известные по миниатюре того же сюжета Менология Василия II⁷⁰. Это особенно подчеркнуто необычной для армянских миниатюр позой Христа, в которой несколько неумело передан сложный ракурс лежащего младенца. На сходство с той же миниатюрой указывает фигура пророчицы Анны со слегка откинутой головой, поднятой кверху правой рукой и развернутым (чего нет, однако, в Менологии) свитком в левой; надпись на нем гласит: «Сей отрок — творец неба и земли».

Воздействие византийского образца не устранило восточного характера осмысления сцены принесения во храм, о чем говорит алтарь в центре ее. В Менологии же акцентирована встреча с Симеоном, что соответствует другой традиции (алтарь в центре отсутствует). И тем не менее иконографическая близость обеих миниатюр несомненно существует. Это облегчает характеристику различия стиля византийской и армянской миниатюры. В Евангелии Могни некоторая неподвижность и условность, графичность в передаче монументальных фигур, отличная от трактовки в византийском манускрипте, все же в большей мере приближа-

ется к его стилю, чем к стилю рукописей Малой Армении. Сходство проступает и в типизации лиц. Свообразие же сцене «Сретение» в Евангелии Могни придает пышная архитектурная декорация. Киворий византийских миниатюр превращается в арку, покоящуюся на массивных, увенчанных капителями колоннах. Над аркой — барабан, завершаемый раковиной. В целом конструкция данного сооружения нелогична и решена в чисто декоративном плане. Добавочное введение в нее необычных для средневековой живописи архитектурных мотивов обуславливает значительную перегрузку фона.

В «Крещении» представлен развитой иконографический тип композиции. Действие происходит на фоне пейзажа. Иордан течет среди высоких гор с усеченными вершинами, на склонах их растут деревья, трактованные в соответствии с условными средневековыми нормами. Стойкой чертой армянской иконографии в сцене «Крещение» стало изображение небесного сегмента с выходящей из него благословляющей десницей и святым духом в виде голубя.

*Деревянная резная дверь из Муша
1134*

*Ереван, Гос. исторический музей
Арм. ССР*

111





112 113

Деревянная резная дверь из Муша
Фрагменты

Скульптурно трактованная фигура обнаженного Христа совпадает с типом, широко принятым в Византии. Иисус стоит в легком повороте к Крестителю, благословляющим правой рукой и с левой, протянутой над ней. Ноги Христа скрещены, он кажется идущим в сторону Иордана — восточная традиция, как вариант известная и в византийских рукописях. С ней же связаны ангелы (согнув слегка колено, они выступают правой ногой) и изображение воды в виде «колокола». Свообразие трактовки сказывается в темной, четко очерчивающей его кайме и пересекающих «колокол» светлых продольных полосах. Вероятно, они передают пламя, по преданию появившееся в Иордане во время крещения Христа, свет, с которым в литургии не раз сравнивается Спаситель. Эта иконографическая особенность является отражением старых легенд, родившихся на берегах Иордана и связанных с праздником Крещения, палестинское происхождение которого неоспоримо. В церемонии этого дня употреблялись такие формулы благословения: «Господь Иисус... источник жизни и бессмертия, свет света, ты, который пришел в мир, чтобы принести свет, осветить наши души», или: «Сегодня, ускользнув от тьмы, мы освещены пламенем божественного познания»⁷¹ и т. д.

Палестинской реалией является и колонка среди вод Иордана, увенчанная крестом, хорошо известная в каппадокийских росписях, где так же, как и

в Евангелии Могни, появляется аллегория повернувшего вспять Иордана⁷², принятая и в некоторых византийских миниатюрах.

Сцена «Преображение» в центральной части традиционна для армянской иконографии. Она не принадлежит к чистому византийскому типу XI века, но выделенному из него примечательному варианту, принадлежащему Востоку⁷³. Главное отличие его — изображение пророков в круглом ореоле вместе с Христом. Иногда они отодвигаются к краю ореола, как в Евангелии Могни, а также в Евангелии № 974. Можно предположить, что местоположение пророков то же: слева — бородастый Моисей, справа — безбородый Илья⁷⁴. Характерна и поза Иакова. В чистом византийском типе она остается неизменной с IX века — апостол одной рукой опирается на землю, вторую поднимает к глазам, защищая их от сияния. В отдельных вариантах Иаков стоя поворачивается спиной к сиянию и как будто убегает за горы, не поднимая руки к лицу. Таким он изображен и в Евангелии Могни — с рукой, хотя и поднятой, но не защищающей глаза. Позы двух других, не сходные с византийской трактовкой, на первый взгляд полностью отличны и от принятых в рукописях Малой Армении, где господствует ранний восточный тип. Однако, нельзя не заметить, что в сложном развороте фигуры Петра проступает архаическая поза сидящего апостола.

То же относится и к Иоанну — стоя он опускает голову на руку и, не сгибая колен, склоняет торс. Возможно, что в первоначальной модели этот ученик тоже сидел. В такой же позе он представлен в росписи капнадокийского храма Черекле-килисес⁷⁵. Близка там и трактовка Христа, который как бы парит над холмом, едва касаясь его левой ногой, — идея, еще сильнее подчеркнутая в Евангелии Могни. Ореол не имеет здесь центральной точки опоры, что создает ощущение еще большего отрыва Христа от земли. Поднятые руки двух апостолов, расположенных по сторонам его, уравновешивают композицию и приближают ее решение к византийскому иконографическому типу, хотя позы учеников и круглый ореол выдают другую традицию. Как видим, черты восточной архаической модели сочетаются в Евангелии Могни со спецификой довольно самостоятельного византийского варианта. Отсутствие же прямых аналогий позволяет рассматривать всю миниатюру как его своеобразную параллель.

В «Воскрешении Лазаря» представлен развитый вариант многофигурной композиции, в которую введен горный и архитектурный пейзаж. Однако центральная группа — Христос, женщины у его ног, фигура Лазаря — приближается к иконографии того же сюжета в рукописях Малой Армении, особенно в Евангелии 1041 года. Но композиционное ее решение существенно отличается. Обращает внимание повышенная значимость фигуры Христа. Характерная и для других миниатюр этой рукописи, здесь она акцентирована еще сильнее. Возвышаясь над гробницей, Христос выделен и контрастным сочетанием ярких по цвету одежд на фоне темного колорита пейзажа. Тому же способствуют светлые одежды апостолов и пелены Лазаря.

Довольно широкий шаг Иисуса не придает его движению стремительности. В позе подчеркнут величавый покой, приближающий образ к эллинистическим нормам византийского типа. Но и тут нет полного совпадения. Ориентацию трактовки сцены позволяют установить дополнительные фигуры и аксессуары. Толпа, возбужденная зрелищем чуда, изображалась уже в VI веке⁷⁶, плаhta, отваленная от гробницы, появляется в восходящей к ранним образцам псалтирной редакции сцены⁷⁷. О ней же напоминают фигура Лазаря, поза Христа, двух сестер, из которых одна поднимает голову. Характерно и отсутствие друга, затыкающего нос (капнадокийская иконография), и фигуры, держащей конец пелены (зрелая византийская иконография). Все это подтверждает верность ранним образцам, вошедшим и в некоторые памятники византийской живописи. С ранним типом следует связывать, по видимому, наличие двенадцати апостолов⁷⁸, известных уже в Евангелии Россано, где присутствует и толпа зрителей. Зрелая византийская иконография предусматривает уже меньшее число фи-

гур, окружающих Христа. Из апостолов она оставляет только безбородого Фому, иногда — Петра. Пережитком каких-то смутных реминисценций следует считать смелый прием, вызывающий воспоминания об эллинистическом прототипе: между зубцами круглой башни, возвышающейся над гробницей, видны головы людей, очевидно стражей⁷⁹. Сцена «Воскрешение Лазаря», особенно наглядно сохраняя черты ранних изводов, не имеет полных аналогий. Перекички с византийской иконографией следует объяснять не прямым заимствованием, но общностью основ, на которых формировались родственные композиционные варианты. Сцена «Вход Господень в Иерусалим» поименована «День пальмовых ветвей» — литургическое название праздника. Свообразие миниатюры определяет исключительно большая роль детей — черта, полностью противоположная средневековому византийскому типу. Христа здесь встречают одни дети, они не только расстилают одежды, выбирают на дерево, но толпятся у входа с пальмовыми ветвями в руках, выглядывают из оконного проема, лица их видны между зубцами башен. Тема детей приобретает большее значение, чем в Евангелии Россано, где одну из групп составляют юноши и взрослые⁸⁰. С византийским типом сходно лишь широко распространенное, принятое уже в рукописях Малой Армении изображение осы с головой, склоненной к земле, и почти профильный поворот фигуры Христа с ликом, обращенным в три четверти, апостол же впереди него отсутствует. Количество учеников, идущих за Иисусом, увеличивается до двенадцати (в византийском варианте — от одного до одиннадцати). Возможно, эту иконографическую особенность следует также связать с каким-то ранним восточным изводом, лежащим в основе и этой миниатюры.

Надпись над аркой в сцене «Тайная вечеря» посвящает «Горница». Иконография в общем близка миниатюрам рукописи Малой Армении. В основе ее лежит все еще малоизвестный восточный тип. По-видимому, он восходит к мозаикам церкви Аполлинария Нового в Равенне, от которых ведет свое начало и псалтирная редакция. Характерная ее черта — Иуда, протягивающий руку в сторону Христа, — сохраняется и в Евангелии Могни (то же — в Евангелии 1057 г.). Сидящие за столом апостолы обмениваются взглядами⁸¹. Наряду с этим наблюдаются и некоторые особенности, соответствующие развитому византийскому типу. Петр сидит теперь не рядом с Христом, а напротив него, как бы перед столом. Однако он не поднимает руки, а склоняет на нее голову — жест, типичный для армянской иконографии. Интересно, что довольно близкие аналогии эта миниатюра (а также «Сретение», «Крещение», «Вход в Иерусалим») встречает в росписях Сант Анджело из Формис (Италия, XI в.), где в сцене «Тайной вечери» апостол Петр изображен на том же месте и



114

Сретение
Миниатюра из Менология Василия II
Около 986 года
Рим, Ватиканская библиотека

с тем же жестом⁸². Однако ранняя модель сохраняется там с еще большей чистотой. Так, Иисус и Иуда не сидят, а возлежат на противоположных концах стола, что не мешает мастеру изобразить предателя вторично посередине, заимствовав эту черту (не принятую мастером Евангелия Могни) из зрелого византийского типа.

Нет сомнения в том, что латинскую и армянскую иконографию роднят восточные истоки, зачастую чуждые Византии. «Мы знаем теперь, — писал Г. Милле, — что Восток следовал своей дорогой, и мы понимаем, что он вел латинян. Восток снабжал их типами, которые они интерпретировали, чтобы применить к собственной концепции»⁸³.

Однако в миниатюре Евангелия Могни имеется ряд черт, еще теснее связывающих ее с Востоком. Так, Петр и два апостола у края стола сидят на подушках, последние два — явно поджав под себя ноги — восточная бытовая черта, введенная в литературический сюжет, по-видимому, достаточно рано. Стол в виде эллипса, расположение апостолов вокруг него позволяют предположить, что здесь переосмыслен круглый стол, известный не только в сирийских, но и иногда и в западных памятниках⁸⁴. Порядок гостей достаточно близок каппадокийским росписям XI — XII веков. Рядом с Христом, на месте, которое в архаическом варианте иконографии занимал Петр, теперь сидит Иоанн, в противоположность зрелой византийской иконо-

графии еще не склоняющийся к учителю. Тот же вариант нередко встречается в сирийских рукописях, он же представлен в росписях Сант Анджело ии Формис.

Особенно следует подчеркнуть в сцене «Тайная вечеря» Евангелия Могни архитектурный фон, насыщенность и перегруженность которого достигает в этой миниатюре апогея. Многочисленные здания чрезмерно утяжеляют всю композицию. Два петуха на кровлях, быть может, являются символом отречения Петра. Как видим, некоторые контакты с Византией не исключают характерных и для этой сцены ранних восточных истоков, оригинальности решения композиции в целом.

Иконография «Распятия» сохраняет многочисленные особенности варианта, известного уже по рукописям Малой Армении. Г. Овсепян считал эту миниатюру лишь немного более поздней по времени. Сходство он видел не только в трактовке Христа (хотя отмечал большее склонение торса, сильнее текущую кровь), но также в позах и жестках предстоящих фигур, отчасти и в выражениях лиц, хотя и не обнаруживающих еще признаков скорби. Он сближал «Распятие» Евангелия Могни с мозаичным изображением его в Дафни (Византия, XI в.)⁸⁵. На наш взгляд, в большей мере это относится к «Распятию» в Хозиев Лукас (Византия, XI в.). Мозаики этого храма, тесно связанные с восточной традицией, наиболее архаичны среди



115

*Вход в Иерусалим
Роспись церкви
Сант Анджело ин Формис
XI век*

греческих мозаик этого же столетия. «Распятию» в Евангелии Могри присущи также архаические черты и не только в сохранении изображений Лонгина и Степатона, солда и луны, но и в трактовке фигуры Христа. Несмотря на то, что он изображен уже умершим — глаза закрыты, руки согнуты в локтях и слегка провисают, торсу придан небольшой наклон, — ноги Иисуса твердо стоят на нижней перекладине, отчего фигуре придается определенная устойчивость. Такая трактовка тела приближается к ранней редакции, при которой Христос изображался живым, торжествующим на Голгофе.

Архаичность варианта подтверждается и свитком в руках Иоанна; с ним же евангелист представлен и в миниатюрах Малой Армении. Пейзаж, не характерный в этой сцене для византийских памятников XI века, известен в более ранний период в композициях Евангелия Рабулы, росписей Марии Антиквы, где изображались окружающие Голгофу горы Горб и Акра. Как видим, и в этой миниатюре преобладают восточные архаические черты, хотя кровь, обильно струящаяся из ладоней Христа, введенные в сцену ангелы соответствуют развитому византийскому типу иконографии.

Сцена «Вознесение» в основе сходна с миниатюрами того же сюжета в рукописях Малой Армении. Несколько иная группировка апостолов и овальная мандорла могут быть объяснены расположением

сцены не вдоль, а поперек листа. Главное же отличие — это четыре, а не два несущих мандорлу ангела. В таком числе они встречаются уже в раннем иконографическом варианте (ампулы Монды), наиболее чисто сохранившемся в средневековых сирийских рукописях. Но там отсутствуют привычные в армянских миниатюрах ангелы по сторонам богоматери, в тех же позах известные уже в Евангелии Рабулы.

В византийской иконографии они появляются впервые в мозаике церкви св. Софии в Салониках IX века, где вводятся одновременно и деревья. Такой вариант возникает под восточнохристианским влиянием на столичное искусство Византии; интерпретацию его находим в сцене «Вознесение» в Евангелии Могри.

В сцене «Сочетание святого духа» принят иконографический тип, сложившийся, возможно, в мозаиках между VI — IX веками; тогда же он был представлен и в миниатюре Гомилий Григория Назианзина (Париж, 510)⁸⁶. Главное отличие от него армянской миниатюры в том, что группы «племени» и «языков», стоящие там по сторонам арки, здесь включены в нее. По-видимому, такая иконография формируется в течение XI века. Число фигур часто сокращается, иногда до двух (царь и эфипон), чего еще нет в Евангелии Могри.

Характерно, что только эта сцена имеет греческое название (ΠΕΝΤΙΚΟΣΤΗ), хотя и написанное



116

Воскрешение Лазаря
Роспись церкви
Св.т. Анджело ин Формис
XI век

по-армянски. Как видно, здесь был довольно точно принят ранний греческий извод, в котором можно заметить лишь некоторые отклонения: купольность зданий, подножия у апостолов, свитки наряду с кодексами. Привнесение черт восточного варианта видим и в расположении крайних апостолов друг над другом; тот же прием встречается в сирийских, западных и более поздних армянских памятниках. Некоторые апостолы сидят на подушках с подогнутыми под себя ногами — бытовая восточная черта, известная еще в Евангелии Рабулы.

Происхождение такого типа «Вознесения», возникшего в монументальной живописи, еще не окончательно установлено. Немногочисленные образцы его, сохранившиеся в куполах (св. София в Киеве, западный купол св. Марка в Венеции, Хозиос Лукас в Фокиде), и письменная традиция (церковь св. Апостолов) указывают на Константинополь⁸⁷. Однако существует мнение, что первое изображение Пентакоста встречается в церкви Сиона в Иерусалиме⁸⁸.

Несколько слов об украшении рамок. Только последняя, со сценой «Сшествие святого духа», обрамлена цветными полосами. В большинстве случаев их заполняет растительная лоза, характерная как для Евангелия 1053 года, так и для Евангелия Бегюц. Контурсы пальметок подчеркнуты серповидным завитком. В рамках использованы и дру-

гие несложные орнаментальные мотивы. Выделяются простой меандр с растительным заполнением в сцене «Входа в Иерусалим» (то же в «портрете» евангелиста Матфея), виноградная лоза с гроздьями (символ Христа) в «Тайной вечере» и разнообразные варианты орнамента, подражающего выкладке драгоценными камнями. Все эти мотивы довольно архаичны.

• • •

Л. А. Дурново считала, что в лицевых миниатюрах Евангелия Могни нет значительных отступлений от византийской иконографии, начавшей господствовать уже в XI веке⁸⁹. Правильнее было бы указать на известный параллелизм с нею. Тот же автор отмечал некоторые особенности миниатюр этой рукописи: например, появление служанки и девушек в сцене «Встреча Марии с Елизаветой», колонку с крестом в Иордане («Крещение»), прямую постановку фигуры Иоанна в «Тайной вечере». Детальное рассмотрение позволяет расширить эти наблюдения и прийти к выводу, что иконография лицевых миниатюр Евангелия Могни хотя и соприкасается с византийской, но не повторяет ее. Анализ иллюстраций затруднен различием истоков и разнообразием образцов, которыми пользовался мастер. Иногда в них сохраняются очень архаичные черты, порой на них наслаиваются новшества,

нередко имеющие прямую связь со зрелым византийским искусством. В некоторых случаях прослеживаются контакты с сиро-каппадокийской иконографией — ранней, а также XI — XII веков. Все это говорит за то, что миниатюры Евангелия Могни представляют направление, развившееся на своих основах, но с ориентацией на византийское искусство.

Для начала XII века такую ориентацию нельзя считать исключительным явлением. Она характерна также для каппадокийских росписей и особенно для росписей итальянской церкви Сант Анджело ин Формис. По-видимому, это указывает на появляющуюся в самостоятельных направлениях Армении, Каппадокии, латинского Запада тенденцию приблизиться к византийскому искусству. В каждом отдельном случае тенденция эта получала своеобразное выражение.

В ряде иллюстраций Евангелия Могни наблюдается преемственная связь с иконографией Малой Армении, но с привнесением неизвестной там палестинской традиции (сидящая богоматерь в «Благовещении», колонка с крестом и свечение воды в

«Крещении»). Ориентации на ту же традицию не противоречит и специфика декора хоранов. Особая ценность иконографии миниатюр Евангелия Могни заключается в том, что в ней всплывают порой очень ранние изводы, неизвестные даже в каппадокийских росписях.

При всем совершенстве художественного убранства Евангелия Могни ему присущ некоторый эклектизм. Л. А. Дурново полагала, что украсивший его мастер работал в большом скриптории, где были сосредоточены разнообразные высококачественные образцы⁹⁰. Творчески перерабатывая их, художник создавал самостоятельные варианты, в которых он с большой полнотой отразил и старую традицию и новые веяния армянского искусства своего времени.

В лицевых миниатюрах строго выдержано равновесие частей, что подчеркивает монументализм их построения, сообщает им повышенную торжественность. Крупные, статичные персонажи, выдвинутые, как правило, на передний план, представительны и величественны, жесты их сдержанны и спокойны. Однако под тяжелыми, неподвижными

*Христос во славе
Роспись церкви
Сант Анджело ин Формис
XI век*

117





118

*Христос во славе. Деталь
Роспись церкви
Сант Анджело ин Формис*



119

*Евангелие Могни XI века
Вознесение. Деталь
Ереван, Матенадаран (М 7736)*

складками одежд, трактованными в соответствии с нормами, завещанными еще античным искусством, тело не ощущается. Правильные по пропорциям, несколько приземистые фигуры вполне материальны и конкретны, но легкие притенения и широкие, резко высветленные плоскости не служат убедительной характеристике объема. В сложном рисунке складок усиливается линейность и орнаментализация. Широкие геометrizованные плоскости пробелов выступают на красочном фоне одежд, почти закрывая его; линии складок, выполненные более темным тоном, иногда подчеркнуты белыми полосами или мелкой штриховкой. Эти приемы приводят ко все большей условности и плоскостности изображения. Такая эволюция особенно хорошо видна при сравнении сцен «Сретение», «Крещение» Евангелия Могни и Менология Василия II. Отсутствие полного совпадения не мешает отнести стиль миниатюр армянского Евангелия со всеми его особенностями к классическому направлению, которое представляет памятник столичного византийского искусства X века. Мастер Евангелия Могни явно стремился приблизиться к художественному образу его миниатюр.

Это подтверждает и трактовка лиц. Тщательно выписанные, с характерными восточными чертами (то же и в некоторых росписях Каппадокии, например Келеджляр, X в.)⁹¹, спокойные и бесстрастные, они несколько однообразны. В известной ме-

ре сохраняется характеристика объема наряду с усилением роли коричневого контура. Утрата же интереса к переходным тонам способствует четкому выделению высветленных и розовых полос, а также розовых пятен, что приводит к некоторой схематичности колорита.

Многофигурные композиции разворачиваются на фоне условного, почти геометrizованного горного пейзажа, в котором объемы передаются с помощью штриховки. В сложных архитектурных фонах кулисное построение сохраняет еще признаки перспективы. Начиная господствовать плоскостной принцип устраняет конструктивное значение зданий, что приводит к усилению декоративного начала. Это наиболее заметно в сцене «Тайная вечеря», где архитектурный фон особенно перегружен. Принятые и в византийской живописи формы задний с плоской и двускатной кровлями сочетаются с купольными сооружениями. Дважды повторенные арочные проемы завершены конструкциями, для которых не всегда возможно найти архитектурное истолкование. Такое решение почти не оставляет места для синего фона. Пышный антураж, в какой-то мере подавляющий расположенную перед ним сцену, явно эклектичен. Тем не менее в нем звучат еще отголоски эллинистических ландшафтов, приближавшихся к представленным в мозаиках Дамасской мечети и мечети Скалы. В декоративно стилизованной форме они воз-

рождаются в миниатюрах Евангелия Могни — единственном памятнике, сохранившем эту традицию в столь поздний период.

На примере той же сцены можно прочувствовать и нарастание новых стилистических приемов, свидетельствующих об усилении отвлеченности. Фигура Христа на фоне декоративной кладки представлена как бы висящей в воздухе. Апостолы расположены вокруг плоскостью развернутого стола, по краю которого проходит широкая орнаментальная полоса. Завеса превращена в прямоугольник, украшенный по краю растительной лозой, подчиненной принципу арабески. Неоклассический стиль явно трансформируется, нарождаются нормы зрелого средневекового искусства с характерной для него плоскостью, условностью, декоративизмом и орнаментализацией.

На это же указывает довольно разнообразная красочная гамма. Определяющая ее светлая тональность (розовый и голубой цвета), особенно в одеждах, благодаря разбеленности красок, приобретает мутноватый оттенок и некоторую резкость, подчеркнутую контрастом с глубокими темными красками, наложенными густым слоем. Значительная роль отведена в них темно-лиловому, темно-зеленому и коричневому цветам. Наряду с этим мастер вводит также киноварь и охра — красные, оранжевые, желтые тона. Довольно определенно отграниченные друг от друга красочные плоскости придают колориту известную пестроту.

Характерно, что мастер этой парадной рукописи, сохраняя в фонах традиционный синий цвет, очень скромно вводит золото. Оно встречается преимущественно в нимбах, отделке трона, одежд, вкраплениях в орнамент рамок. Подкладка под золото меняет цвет — она становится более холодной, голубой, что соответствует изменению колорита в целом. Иногда мастер употребляет наряду с золотом потемневшее ныне серебро (хораны).

Особенности иконографии и стиля художественного убранства Евангелия Могни позволяют рассматривать эту богато украшенную рукопись как произведение конца, а не начала XI века, как последнее звено в развитии направления, к которому принадлежит Евангелия 1053 года и Бегюнц.

Для обоснования этой датировки не лишним будет привлечение росписей Сант Анджело ин Формис (1090), которые не раз упоминались при разборе иконографии цикла Евангелия Могни. Сравним группы апостолов в сценах «Воскрешение Лазаря» и «Вход в Иерусалим» этих росписей и миниатюр, трактовку монументальных фигур, лиц с пятнами румянца, причесок, чтобы убедиться в их значительной стилистической близости. В первой из упомянутых сцен очень сходна и фигура Христа (поза, жест, лик), то же можно наблюдать в «Тайной вечере» и т. д.

Следует особо выделить образ восседающего на троне Христа в росписи Сант Анджело ин Формис

(«Христос во славе») ⁹², сравнив его с аналогичным изображением в сцене «Вознесение» Евангелия Могни. Родственна не только поза, но и характеристика одежд, несмотря на большую угловатость и орнаментализацию складок в итальянском памятнике.

Подчеркнем общность в трактовке лика Христа — широко открытые глаза с темными подглазьями, длинный нос с ноздрями, обозначенными рельефными кружками, пятна румянца на щеках, рот с опущенными углами, горизонтальная линия под ним. То же можно сказать и о ликах летящих ангелов. Нельзя не заметить и полного совпадения орнамента из драгоценных камней.

При всем сходстве не надо, конечно, искать тождества, ибо в одном случае мы имеем дело с миниатюрой, в другом — с монументальной росписью, представляющими различные национальные школы. Развиваясь на основах родственного культурного наследия, не порвавшего окончательно с нормами античного искусства, они выражали художественные вкусы высших слоев духовенства и знати, на определенном этапе ориентированные на византийское искусство.

Известно, что в середине XI века аббат Дезидерий, ставший во главе бенедиктинского аббатства Монтекасино, пригласил византийских мастеров для того, чтобы придать убранству своих церквей больше совершенства. Самые значительные росписи этого периода сохранились в церкви Сант Анджело ин Формис. Византийское влияние и здесь насаждалось на старую оригинальную основу, сохранявшую связь с каролингско-бенедиктинским искусством IX века, — положение, очень важное для выяснения особенностей армянской школы, представленной Евангелием Могни, в частности преемственности иконографии евангелистов.

Большая часть росписей Сант Анджело ин Формис принадлежит местным мастерам. По мнению В. Н. Лазарева, итальянские мастера пользовались образцами, происходящими не из Константинополя, а из провинций. «Чисто восточная», — пишет он, — (в большинстве случаев сирийская) иконография, тяжелые, романские формы, западные, обнаруживающие связь с отгонскими миниатюрами лица, негреские архитектурные фоны — все эти элементы образуют сложный стилистический конгломерат, имеющих мало общего с памятниками византийского круга ⁹³. Несомненное, хотя и неполное, сходство в иконографии и стиле, казалось бы, столь удаленных друг от друга памятников (не исключающее и каких-то непосредственных контактов) в настоящее время может быть только отмечено. В дальнейшем установление известной общности в путях развития средневековой Армении и латинского Запада должно стать самостоятельной задачей.

Из сказанного ясно, что миниатюры Евангелия Могни нельзя рассматривать как изолированное

явление. Они были частью большого культурного круга — это относится как к истокам, так и к принесениям. И тем не менее эти миниатюры отличаются большим своеобразием и не имеют прямых аналогий, что указывает на достаточно самостоятельный путь развития армянского искусства в пределах данного круга.

В то же время грекофильские настроения знати могли делать приемлемыми формы византийского искусства, наиболее совершенно сохранившего и выразившего эллинистические нормы.

Именно в этот период переживает расцвет разветвленное и плодотворное направление армянской миниатюры. Одним из ярких проявлений его является школа миниатюрной живописи, которую завершает Евангелие Могни, украшенное замечательным художником XI века — мастером Ованнесом. С его именем могут быть связаны и два других кодекса — 1053 года и Бегюнц. Эта группа рукописей дает самое раннее указание на крупную личность художника-миниатюриста, представлявшего одно из ведущих направлений середины и второй половины этого столетия.

В заключение несколько слов о месте, где могло быть написано и куда было вложено высокохудожественно украшенное Евангелие Могни, еще в конце XI века сохраняющее аристократическую традицию. Если монастырь Сандухк, где художником Ованнесом было исполнено Евангелие 1053 года, находился в области Аршаруник близ Ширака, то там же тот же художник мог исполнить и Евангелие Могни⁹⁴.

Судя же по тому, что в его поздних записях упоминается только монастырь Ахпат, мы склонны предполагать, что эта рукопись и первоначально была вложена туда. Ахпат с X века был тесно связан с армянским родом Багратидов, а главный храм его построен царем Ашотом Милостивым (953 — 977). В 979 или 980 году Гурген (или, как его иначе называют, Кюрике), брат царя Смбата II (977 — 989), был назначен своим отцом, Ашотом III, правителем Ташира, занимавшего большую часть древней области Гугарк. Так образовалось Таширо-Дзоргетское царство, столицей которого сначала был Самшвилде, а позднее — город Лори. В 978 году Кюрике I, основатель династии Кюрикидов, стал именовать себя царем. Его сын, Давид I Безземельный (989 — 1048), при котором Таширо-Дзоргетское царство достигло наивысшего могущества, не раз делал неудачные попытки стать царем всей Армении — захватить Ширак с городом Ани. Давид Безземельный являлся одним из претендентов на царскую власть и после того, как юный Гагик II был предательски заманен в Константинополь. В ту пору в столице Багратидов образовались две партии, одна хотела передать город Византии, другая — Давиду. Первая партия оказалась сильнее, и власть перешла в руки византийского императора. Вскоре Давид умер

и был похоронен в Сананне. Вслед за ним до 1082 года царствовал его сын Кюрике II. В этот период Анийского царства уже не существовало. После 1064 года, ознаменовавшегося захватом сельджуками Ани, Кюрике II заключает мир с их полководцем, Али-Арсланом, который, не тронув земель Таширо-Дзоргетского царства, вошел в Грузию. Союз был закреплен браком Али-Арслана с дочерью Кюрике II. При султане Мелик-Шахе (1072 — 1093), в период наибольшего процветания и могущества сельджукского государства, в стране установился относительный мир. Одним из уцелевших к этому времени армянских феодальных владений было небольшое царство в Таширо-Дзоргете, правители которого платили дань сельджукским султанам. Духовной резиденцией и усыпальницей Кюрикидов были монастыри Санани и Ахпат. Возможно, что значение Ахпата усилилось именно при Кюрике II, похороненном в Ахпате⁹⁵. В условиях внутренних феодальных междоусобиц и натиска внешних врагов, особенно усилившихся после смерти Давида, государство Кюрикидов было единственным оплотом политической самостоятельности в Армении. Эти последние представители Багратидского рода должны были являться и последними носителями высокой, но уже уходящей культуры, сложившейся в Армении в X — XI веках.

Эти соображения заставляют отнести поистине царственное Евангелие Могни ко времени правления Кюрике II и считать его вкладом в монастырь Ахпат.

Понятие «византинизирующие» прилагается обычно к армянским рукописям, в которых стиль и иконография миниатюр, орнаментация хоранов наиболее близки византийской миниатюрной живописи. Но и в этой группе мы не находим полного тождества с нею ни в праздничном цикле, ни тем более в декоре хоранов.

Изучение этого направления армянской миниатюры, достаточно самостоятельного и довольно широко распространенного, затруднено тем, что два самых значительных представляющих его Четвероевангелия не доступны для изучения в оригинале. Одно из них, так называемое Трапезундское (по месту, где оно было обнаружено), хранится в собрании Венецианских мхитаристов за № 1400. Миниатюры его прекрасно изданы и комментированы М. Чанашьяном¹. Несмотря на отсутствие первоначальной памятной записи, это Евангелие датируется обычно началом XI века. Второе, Карское Четвероевангелие, роскошный манускрипт Библиотеки Армянского патриархата в Иерусалиме (№ 2556), нередко упоминается в литературе, но монографически еще не исследовано и до сих пор не имеет качественного воспроизведения². Датировать это Евангелие можно до 1064 года, когда карское царство было передано его царем Гагиком Византии.

При характеристике миниатюр этих двух рукописей мы вынужденно ограничиваемся сведениями,

которые дает литература, и собственными наблюдениями опубликованного иллюстративного материала.

В крупном по размерам (46 × 37), исполненном на пергамене Трапезундском Четвероевангелии иллюстрации не единовременны. Ранними, относящимися к началу XI века, следует считать пролог на двух сторонах дефектного листа и шесть хоранов с канонами. Из лицевых миниатюр — «Благовещение», «Рождество Христово», «Сретение», «Преображение», «Крещение», «Христос-Вседержитель», три богато украшенных заглавных листа к евангельским текстам и три «портрета» евангелистов на отдельных листах³.

Теснее всего смыкаются с византийским искусством миниатюры именно данной рукописи. Об этом свидетельствует значительная общность иконографии праздничного цикла (сохранившегося не полностью), а также принятого в нем стиля. В двух современных кодексу «портретах» евангелистов Луки и Иоанна (хотя и сильно переписанных) также использованы византийские модели. О воздействии их на миниатюры Трапезундского Евангелия свидетельствуют и греческие надписи, хотя они и страдают орфографическими ошибками, выдавая руку мастера-армянина, не очень твердого в чужом языке.

Первые для армянской миниатюры XI века⁴ здесь можно проследить контакты с грузинской мини-

турной живописью. В последней более четко определяется характерная для всей культурной жизни Грузии этого времени ориентация на Византию. В «византинизирующем» же направлении армянской миниатюры черты самобытности выражены ярче.

Близкие параллели к миниатюрам Трапезундского Евангелия можно обнаружить в грузинском Синаксаре Захария Валахкертского 1030 года (Институт рукописей АН ГССР, А-648), который исследователи единодушно ставят в зависимость от лучших образцов византийской миниатюрной живописи первой половины XI века⁵.

Некоторые сцены праздничного цикла Трапезундского Евангелия, такие, как «Благовещение», «Рождество Христово», «Крещение»⁶, очень сходны с миниатюрами того же содержания грузинской рукописи, хотя и имеют некоторые отклонения. В армянском варианте в сцене «Благовещение» отсутствует архитектура; в сцене «Рождество Христово» около купели стоит кувшин, Иосиф представлен слева, а не справа; в «Крещении» два, а не три ангела и т. д. Сохраняется и ряд архаических черт, не встречающихся в Синаксаре. Так, в «Благовещении» Мария поворачивает руку, поднятую на уровне груди, ладонью к зрителю. В сцене «Рождество Христово» она лежит, подняв к лицу руку, покрытую мафорием, и смотрит прямо перед собой, без признаков страдания (то же в Евангелии Могни) и т. д. Армянским миниатюрам присуще не только известное своеобразие в иконографии, но и в стиле исполнения. Правильные по пропорциям и ракурсам, довольно объемно переданные строгие фигуры грузинских миниатюр выступают на золотом фоне, сочетающемся с мягкой красочной гаммой. В армянских они более приземисты, более условна передача форм обнаженного тела, определенной и жестче становится характеристика складок, приглушенной колорит, чему способствуют и синие фоны.

Характерно, что ориентированные на византийское искусство миниатюры Синаксаря выдают большую приверженность не к современному им, а более ранним моделям X века⁷. В еще большей мере этим своеобразием отмечены миниатюры армянского кодекса, где сохраняются синие фоны, более лаконичная редакция сцен, отличающихся монументализмом трактовки. Наиболее оригинальна миниатюра «Христос-Вседержитель» Трапезундского Евангелия⁸. Грозный и суровый образ его, как и вся композиция в целом, не имеет прямых аналогий в византийском искусстве, но выдает восточную традицию. С той же традицией должен быть связан и первоначальный, ныне сильно переписанный «портрет» евангелиста Марка, утверждающий полную самостоятельность армянского типа⁹. В пользу этого вывода говорит и сравнение его с образами евангелистов Марка и Луки в рукописи Бегюнг.

В стиле этих двух миниатюр Трапезундского Евангелия сильнее сказывается нарушение пропорций монументальных и статичных фигур, подчеркнутое внимание к восточному типу лица. Увеличивается значение контурной линии, возрастает тенденция к плоскостности изображения.

Различие в исполнении миниатюр одной и той же рукописи позволяло поставить вопрос об участии в украшении ее нескольких мастеров.

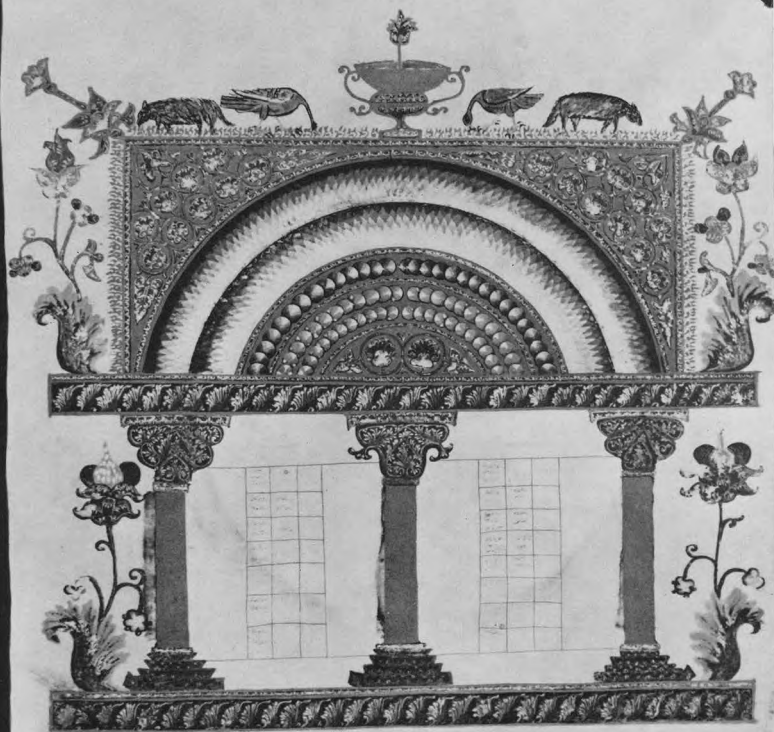
Совершенно оригинален поражающий пышностью и великолепием художественный образ хоранов, хотя господствующий в их декоре цветочно-лиственный орнамент и указывает на контакты с византийской миниатюрной живописью. В их композиции звучат отголоски античной традиции — полуциркулярная арка, заключенная в прямоугольное обрамление, покоится на трех объемных колоннах, в базах и капителях которых сохраняется трансформированный коринфский ордер¹⁰.

Используя элементы византийской орнаментики, мастер с большой свободой и самостоятельностью создает на основе ее различные варианты, свидетельствующие о творческом овладении живописной техникой и стилем искусства Византии. Различные растительные композиции, в которые включен разноцветный радужный орнамент и другие, более ранние по своим истокам мотивы, представлены в таком изобилии, с такой расточительностью, что глаз не может сразу охватить их. Отдельные мотивы повторяются редко, изменяясь от хорана к хорану. В венчании, по сторонам «колоды жизни», появляются звери и птицы, трактованные с большой живостью. Особенно выделяются излюбленные мастером павлины, часто встречающиеся группами.

Хораны, идентичные по типу, сходные по орнаментации и даже красочной гамме (преобладание синего с красноватым золотом), воспринимаются каждый в отдельности, как единственное по красоте и своеобразие произведение талантливого мастера. Гармоничный колорит отличается живостью и богатством нюансов — синего, лилового, темно-красного, розового на золотом фоне. Сочетание этой гаммы с фантастическими формами завитков, листьев и цветов производит впечатлительное роскошное восточное ковра¹¹. Совершенны и заглавные листы, заставки которых исполнены в том же декоративном стиле. Тонкие стержни инициалов, проходящие через всю страницу, типичны для армянских рукописей этого направления. Символы, столь характерные для школы Евангелий 1053 года и Могни, но не принятые в византийской миниатюрной живописи того же времени, отсутствуют и здесь. Это еще больше подчеркивает строгость и изысканность оформления заглавных листов¹².

Роскошный манускрипт, каким является Трапезундское Евангелие, был иллюстрирован в период, совпавший с экспансией Византии. Его убранство



















128

Благовещение
Миниатюра Синаксаря
Захария Валашкерского
1030
Тбилиси, Институт рукописей АН ГССР

выражает художественные вкусы тех слоев армянской знати, для которых все византийское, в том числе искусство, было особенно притягательно. Но и это, как видим, не устранило своеобразия, присущего миниатюрной живописи Армении. По мнению С. Дер Нерсисян, это Евангелие могло быть исполнено для одного из анийских Багратидов. Особенно ярко ее самобытность проявилась в оформлении великолепного Четвероевангелия царя Гагика Карсского, по размерам равного Трапезундскому Евангелию (47×36), написанного также на пергамене. Первоначальная памятная запись не сохранилась. По счастью, в тексте имеются приписки, в которых Гагик, сын царя Аббаса¹³, просит упомянуть себя во Христе. Последний царь Карса, он владел престолом с 1029 по 1064 год. Едва ли этот роскошный манускрипт был написан в пору, когда Гагик уже лишился своего царства. Не случайно в записях он называет себя шахиншахом — титул, который мог быть принят только после захвата в 1044 году Византией Анийского царства.

На уникальной, светской по содержанию миниатюре этой рукописи царь Гагик представлен сидящим на низком диване, покрытом тканью, поверх которой наброшен ковер с изображенными на нем птицами и слонами в медальонах. На шелковой одежде царя в медальоны также вписаны звери. Рядом с Гагиком сидят его супруга Гурандухт и дочь Мариам. Репрезентативность фигур этого

группового портрета, их царственные одеяния свидетельствуют о том, что рукопись была исполнена еще в Карсе. Миниатюру отличает явно восточный характер: царь и члены его семьи, представленные фронтально, в неподвижных позах, сидят с поджатыми под себя ногами. Однако правильные черты мягко моделированных лиц сохраняют явный отпечаток классицистической традиции. В восточном своем преломлении она определяет и художественное убранство манускрипта в целом при известной ориентации на родственное ей византийское искусство.

Широко привлекая в хоранах элементы характерного для него орнамента, художник создает самостоятельные композиции, близкие композициям из Трапезундского Евангелия, хотя тип хоранов несколько меняется. Пропорции их становятся более вытянутыми, стройными, несколько утрачивается присущий им ранее монументализм. Акцентированный богатой орнаментацией прямоугольный верх с вписанной в него плоской аркой воспринимается еще в большей мере как ткань или цветной ковер, различный на каждом листе. Капители трактованы схематично, иногда их заменяют парные птицы. На полочках появляются изображения восточных подсвечников со свечами.

Специфичны для парадных кодексов этого направления чуждые византийским рукописям фантастические цветы около баз колонн. Такие компо-



129

*Явление Христа ученикам
Миниатюра Синаксаря
Захария Вахагерского
1030
Тбилиси, Институт рукописей АН ГССР*

зии, наиболее сложные в Трапезундском Евангелии, рудиментарно сохраняются еще в Евангелиях Бегюнц и 1053 года.

Колорит хоранов Карсского Евангелия приобретает характерную восточную окраску. Мягкая тональность красок на золотом фоне (Трапезундское Евангелие) нередко заменяется теперь сочетанием синего и красного цветов, хотя также на фоне золота. Черный и фиолетовый, которыми мастер пользуется довольно часто, придают колориту некоторую приглушенность. С большим вкусом он соединяет с этими красками добавочные, контрастирующие между собой более светлые оттенки. В целом декор хоранов создает ощущение сдержанной пышности.

В рукописи сохранились и великолепно оформленные заглавные листы, текст которых исполнен золотом. Их художественный образ, не имеющий параллелей в византийском искусстве, складывается из каллиграфически исполненных букв, широкой прямоугольной заставки с вписанной в нее аркой и изысканно простого, вытянутого во всю страницу инициала (кроме Евангелия от Марка) без символа.

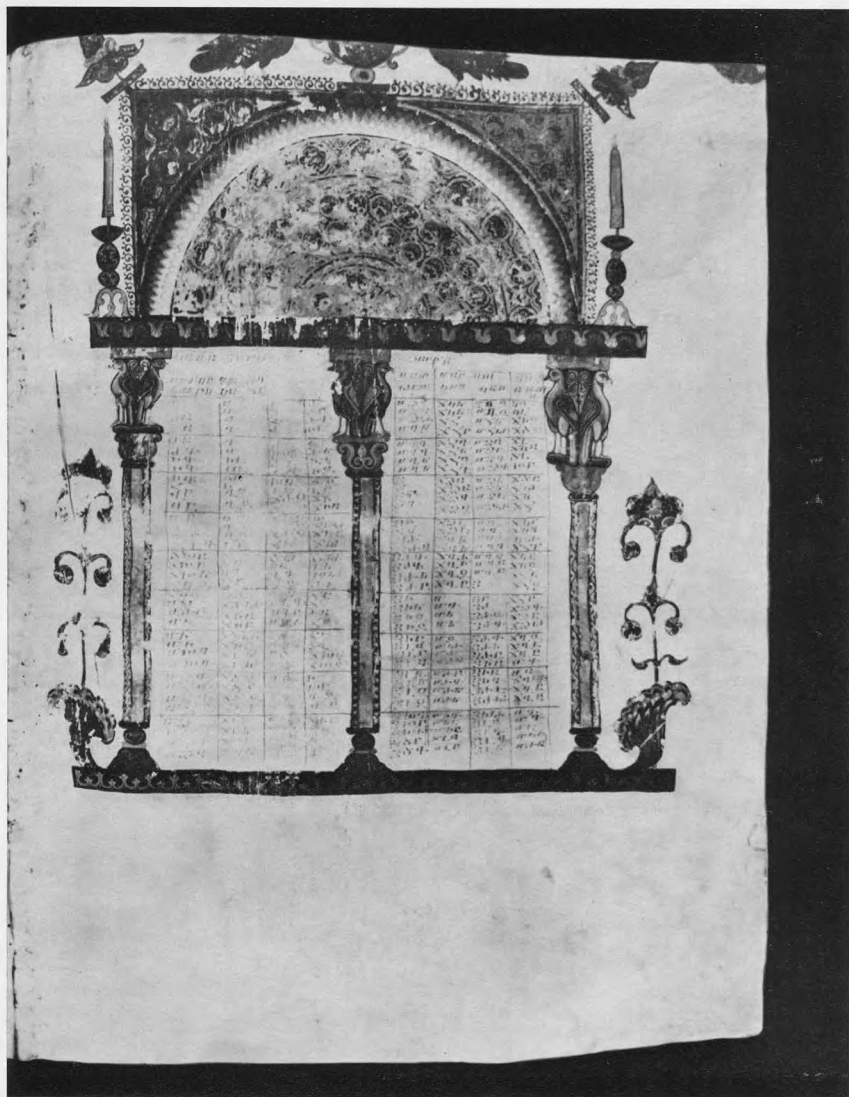
Главы текста также начинаются изящно исполненной заглавной буквой, иногда в сочетании с пальметкой. Рядом, как правило, появляется декоративный рисунок. Не только поля страницы, но и пространство между столбцами текста заполне-

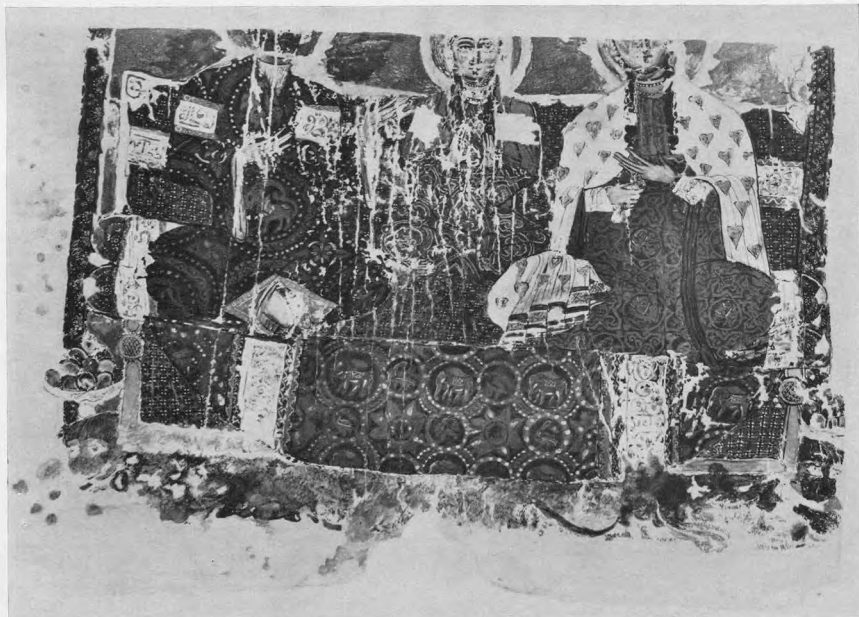
ны многочисленными изображениями стилизованных птиц всевозможных пород в бесконечно разнообразных позах и движениях. Эта примечательная особенность убранства Карсского Евангелия не имеет параллелей ни в армянских, ни в византийских рукописях. Иногда птицы клюют цветки, иногда, приближая клювы к инициалам, они как бы поддерживают их или грациозным движением поворачивают головки назад. Быстрым и тонким штрихом, не внося никаких поправок, художник передает их чрезвычайно живо, в трактовке приближаясь к стилю армянских мозаик в Иерусалиме.

Часто шеи птиц перевязаны лентами, что характерно для иранского искусства сасанидского периода. Стилизация оперения и хвостов, обращенных в трилистник или пятилистник, выдает ту же традицию. Встречаются и изображения бычьей головы, цветов, ваз, наполненных фруктами. В своей творческой изобретательности мастер, не порывая с культурным наследием, мог отталкиваться и от реальной действительности.

Особое место среди маргиналов занимают маленькие прямоугольные заставки с типичной, всегда разнообразной орнаментацией, заполняющей всю поверхность. Такой декор приближает их к резным (по дереву и штукатурке) расписным доскам и плиткам, широко распространенным в убранстве архитектурных сооружений восточных стран X—XI







132

*Карское Евангелие XI века
Портрет царя Гагика Карского
Иерусалим, Библиотека Армянского
патриархата*



133

*Карское Евангелие XI века
Явление Христа ученикам
Иерусалим, Библиотека Армянского
патриархата*



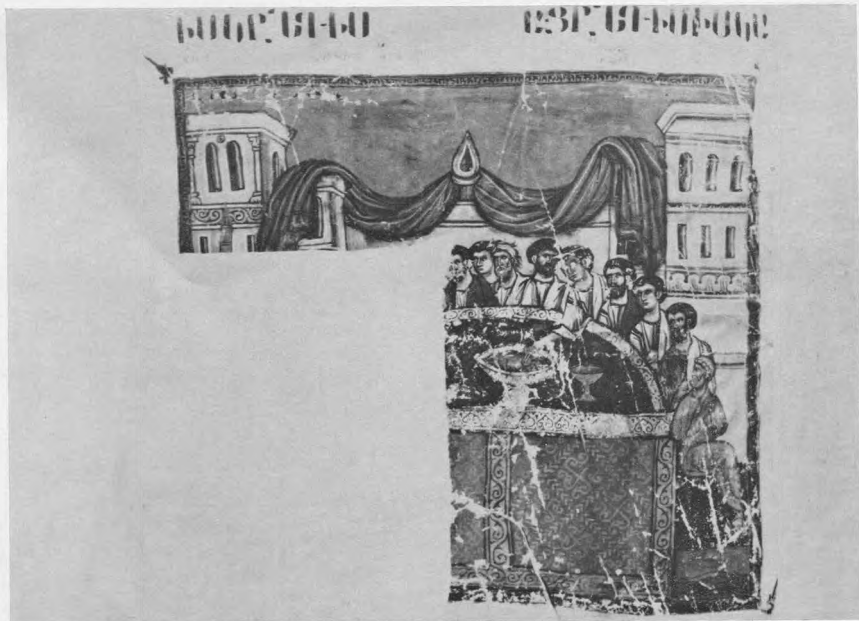
134

Карское Евангелие XI века
Исцеление расслабленного
Иерусалим, Библиотека Армянского
патриархата



135

Карское Евангелие XI века
 Испытание Христа
 Иерусалим, Библиотека Армянского
 патриархата



136

*Карское Евангелие XI века
Тайная вечеря
Иерусалим, Библиотека Армянского
патриархата*

веков, в том числе и Армении. В некоторых случаях на этих заставках появляются имитации арабских надписей. Такое украшение Евангелия, так же как и групповой портрет заказчиков, приоткрывают перед нами скрытую завесой времени специфику светского средневекового искусства Армении, проникшую в придворную рукопись.

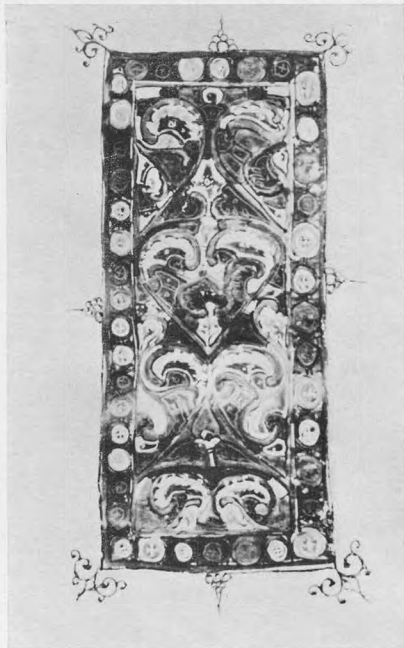
Евангелие царя Гагика украшают и многочисленные лицевые миниатюры, в отличие от Евангелия Могни инкорпорированные в текст. Это самый ранний армянский манускрипт, где представлен такой тип иллюстрирования Евангелий. Расширенный цикл включал не только праздники, но и другие евангельские сюжеты.

Миниатюры подчинены общему стилю, сохраняющему классический отпечаток, что приближает их к памятникам византийского искусства, однако скорее X, нежели XI века. Не случайно, что они также могут быть сопоставлены с миниатюрами грузинского Синаксаря Захария Валашкерского. Сближает эти рукописи уже то, что в них, в противоположность другим армянским кодексам XI века, миниатюры не собраны в одну тетрадь

перед текстом, а сопровождают его постранично, чаще всего заключенные в прямоугольные рамки. Как показало исследование Г. В. Алибегашвили, миниатюры Синаксаря делятся на две группы, стилистически несколько различные¹⁴. Первая из них, как сказано выше, находит близкое соответствие в праздничном цикле Трапезундского Евангелия, тогда как вторая, быть может, еще теснее связана с моделями, принятыми и для миниатюр Карского Евангелия. В качестве примера приведем сцену «Явление Христа ученикам», представленную в обеих этих рукописях¹⁵. Центром композиции является стоящая фигура Христа, по сторонам его — две группы апостолов. При значительном иконографическом сходстве и родственности стиля наблюдаются и некоторые различия. Динамика фигур грузинской миниатюры в армянском варианте сменяется статикой, особенно ощутимой в неподвижной фронтальной фигуре Христа, в Синаксаре развернутой в три четверти. Ярko выраженная там же динамика поворотов фигур и голов в правой группе апостолов в армянской миниатюре заменена строгой ритмичкой четких рядов и склоненных

*Карское Евангелие XI века
Маринал
Иерусалим, Библиотека Армянского
патриархата*

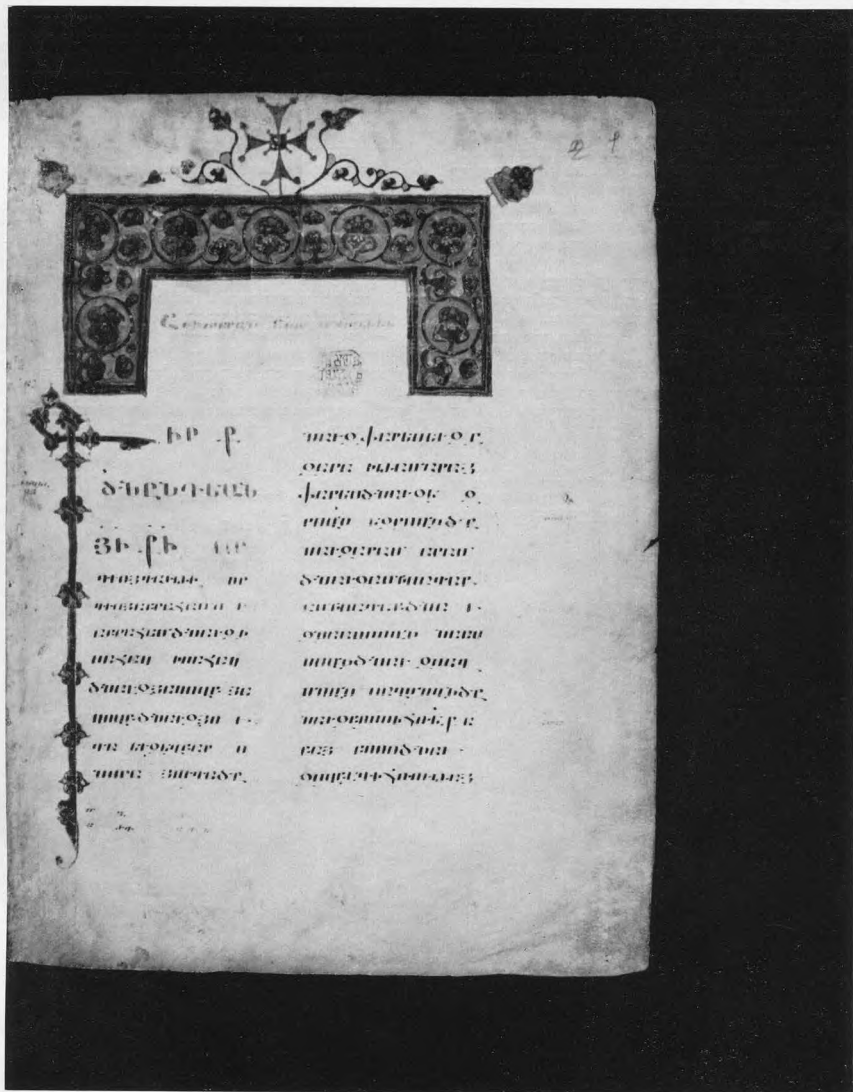
137

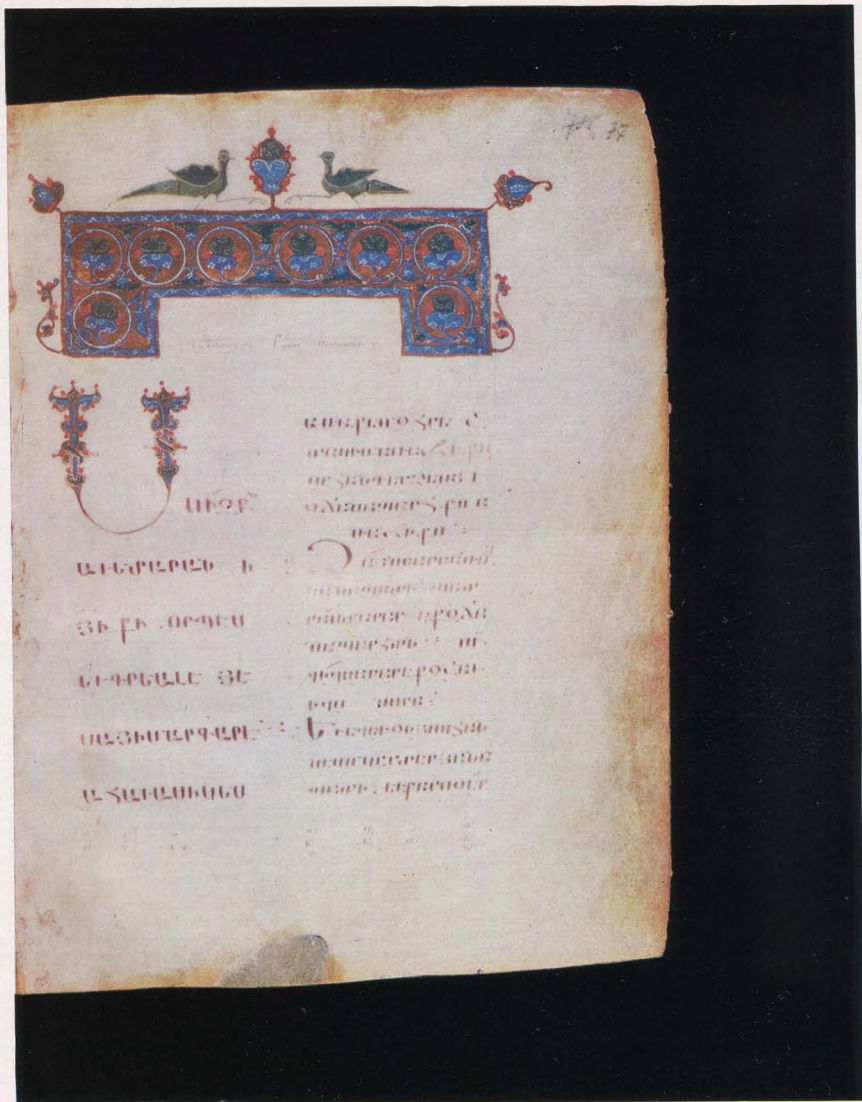


*Деревянная резная дощечка из Египта
X век
Берлин, Исламский музей*

138







голов. Более сходна трактовка левой группы. То, что мастера пользовались общими прототипами, по-разному решая их, а не копировали друг друга, явствует из ряда деталей. Так, нимб Христа, едва намеченный в Синаксаре, в Карском Евангелии — четко очерченный, крестчатый; там Христос держит свиток, тут — кодекс. В Карском Евангелии апостолы протягивают к Христу руки, в Синаксаре — держат кодексы. Общий, сохраняющий классические черты тип лиц с явно выраженным восточным акцентом — большие черные глаза, прямые носы с рельефно охарактеризованными кружками поздрав, — сильнее подчеркнут в армянской миниатюре, определенность контуров, напряженность взгляда, твердо сомкнутые линии рта в Синаксаре смягчены. Особенно специфичен восточный лик молодого апостола с пятнами румянца на щеках в первом ряду левой группы миниатюры Карского Евангелия. Та же трактовка ликов появляется в «Исцелении расслабленного» грузинской рукописи¹⁶, там же особенно четко прослеживаются общие с миниатюрами Карского Евангелия стилиевые особенности — в характеристике фигур, трактовке складок одежд. То же и в других сценах чудес Синаксаря¹⁷.

Из сказанного ясно, что мастера грузинского и армянского кодексов работали в общем круге прототипов, хотя решения их и не совпадали полностью. Напомним, что в Синаксаре прослеживается несколько исполнителей, тогда как лицевые христологические миниатюры Карского Евангелия, по нашему мнению, следует приписать одному мастеру.

Чистоту сохранения первоначальных образов, не подчиненных влиянию современного рукописи византийского искусства, в Карском Евангелии убедительно демонстрируют сцены «Исцеление расслабленного» и «Искушение Христа». Особенно ясно сохранены эти образы в трактовке второстепенных персонажей.

В «Исцелении расслабленного» можно легко провести грань между канонизированными и неканоничными фигурами. Христос, апостолы — статичны. В этом мастер отдает дань средневековым нормам. Иначе трактованы фигуры слуг, спускающих расслабленного. Юноши, опустившиеся на одно колено, представлены в сложных ракурсах, хотя и подчиненных в известной мере плоскостному принципу.

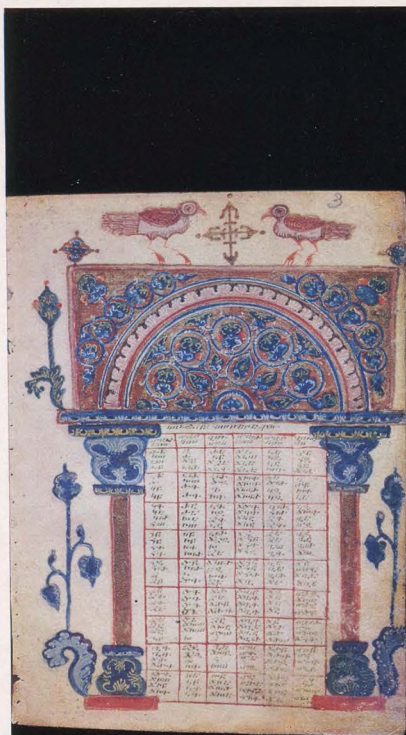
Некоторая скованность их движений не мешает восприятию вполне реального напряжения тела, объемно моделированных рук и ног. В обнаженном торсе расслабленного лишь некоторая схематизация четко отделенных и как бы смещенных мышц выдает трансформацию в общем довольно правильно изображенной мускулатуры. Примечательна фигура служителя, принимающего на себя тело расслабленного; убедительная трактовка его позы и особенно экспансивное выражение лица

передают состояние напряжения. Такие особенности стиля говорят о том, что мастер, в творчестве которого пробивается реалистическая тенденция, исходил из антикizziрующих моделей. В Синаксаре эта сцена, несомненно сходная, в значительной мере уже утрачивает первоначальную традицию, в большей мере подчиняется стилю византийского искусства своего времени¹⁸.

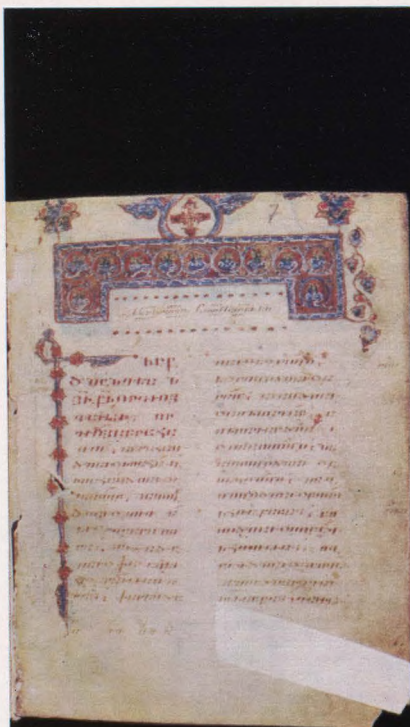
С особенной свободой художник пользуется нормами, завещанными античным искусством, при изображении дьявола в сценах искушения Христа. Юношески стройная, правильная в пропорциях, представленная в разнообразных позах фигура его, сатанинское лицо с крупным горбатым носом свидетельствуют о том, что художник хорошо усвоил арсенал средств, приближающих его к реалистической манере. Именно в сценах искушения Христа можно особенно ощутить антикizziрующий характер миниатюр Карского Евангелия, сравнив их с композиционно близкими миниатюрами того же содержания греческой рукописи Гомиллий Григория Назианзина (Париж, гр. 510)¹⁹, исполненных, по словам В. Н. Лазарева, в неоклассическом стиле и тысячами нитей связанных с традициями александрийского эллинизма²⁰.

В миниатюрах обеих рукописей мы видим одинаково величественную постановку фигуры Христа, то же место отведено дьяволу. Почти скульптурная лепка обнаженного тела сатаны и особенно его выразительные жесты и движения в Карском Евангелии ярче иллюстрируют последнее искушение: «И повел его в Иерусалим, и поставил его на крыше храма, и сказал ему, если ты сын божий, бросься отсюда вниз; ибо написано: ангелам своим заповедает о тебе сохранить тебя; и на руках понесут тебя, да не преткнешься о камень ногою твоею». Та же сцена в Гомиллиях Григория Назианзина передана уже более сдержанно. Это позволяет думать, что армянский мастер точнее передавал первоначальный образец.

Итальянские росписи Сант Анджело ин Формис, которые привлекались для сравнения с миниатюрами Евангелия Могни, перекликаются и с некоторыми миниатюрами Карского Евангелия. В качестве примера можно сослаться на сцену «Тайная вечеря»²¹, не только иконографически, но и стилистически имеющую определенные точки соприкосновения в обоих памятниках (хотя веллум, протянутый в армянской миниатюре между зданиями, явно указывает и на контакты с византийским искусством). Характерен также золотой фон некоторых миниатюр при колорите, напоминающем колорит Трапезундского Евангелия. Художественное течение, вершиной которого являлось Карское Евангелие, процветало в придворных скрипториях и формировалось под воздействием того культурного наследия, которое было завещано поздней античностью восточным странам, в том числе и Армении. Перерабатывая, но не







отказываясь от этого наследия, иногда точно воспроизводя его модели, талантившие армянские мастера подчиняли его идеям и требованиям своего времени, новым стилистическим нормам и решениям. Манеры, преобладающую в миниатюрах Карского Евангелия, отличают простота, строгость рисунка и коарита, отсутствие какой-либо перегрузки в композициях.

Здесь могут быть отмечены известные контакты и с убранством рукописей 1053 года, Бегюнц, Мори, которые представляют один из аспектов того же плодотворного художественного направления армянской миниатюрной живописи, где национальная форма была, однако, выражена еще более ярко. Другой аспект — миниатюры Карского Евангелия и примыкающих к нему манускриптов — позволяют сильнее ощутить ориентацию на Византию. Еще больше византийская ориентация сказалась в небольшом (29×19) и скромном по декору Четвероевангелии Матенадарана (№ 975). Согласно памятной записи, оно было исполнено «в пятьсот... году летоисчисления армянского, в царствование греческого императора Михаила, сына Дуки, в куропалатство Марем благочестивой и могущественной... и дочери государя». Время царствования Михаила Дуки (1071 — 1078) определяет примерную дату написания рукописи. В Марем следует видеть дочь последнего карского дая Гагика и цариды Гурандхт²². Как видно, она имела титул куропалата, который византийские императоры давали армянским царям, получившим новые владения в самой Византии. В записи упоминаются заказчик патрик Смбат, сын Вахрама Пахлавуня, а также католикос Григор II (1066 — 1105) и его заместитель Георг. Эти сведения повышают общий интерес к рукописи, исполненной писцом Ованнесом. Место ее написания неизвестно. Рукопись исполнена на тонком белом пергамене, в ней сохранились три художественно оформленных заглавных листа. Стиль их скромен, но изыскан, в чем сказался аристократический вкус заказчика. Листы украшают П-образная заставка и инициал, первые строки текста, иногда целый столбец, написаны золотом. В заполнении заставок широко употреблен византийский цветочно-лиственный орнамент. Тип инициалов чужд Византии, их тонкие стержни, насыщенные декоративными мотивами, проходят через всю страницу, как в Трапезундском и Карском Евангелиях, хотя на концах и прорезаются графическими арабесками. В той же тонкой и совершенной технике золотом исполнены процветшие кресты в венчании заставок. Легко и изящно вписаны две палочки по сторонам растительного мотива. В колорите преобладают сочетания синего с зеленым на золотом фоне. Вкрапления красного, оживляя эту тональность, применяются очень сдержанно. Сильнее они ощущаются во вхождении зеленых стеблей по сторонам креста.

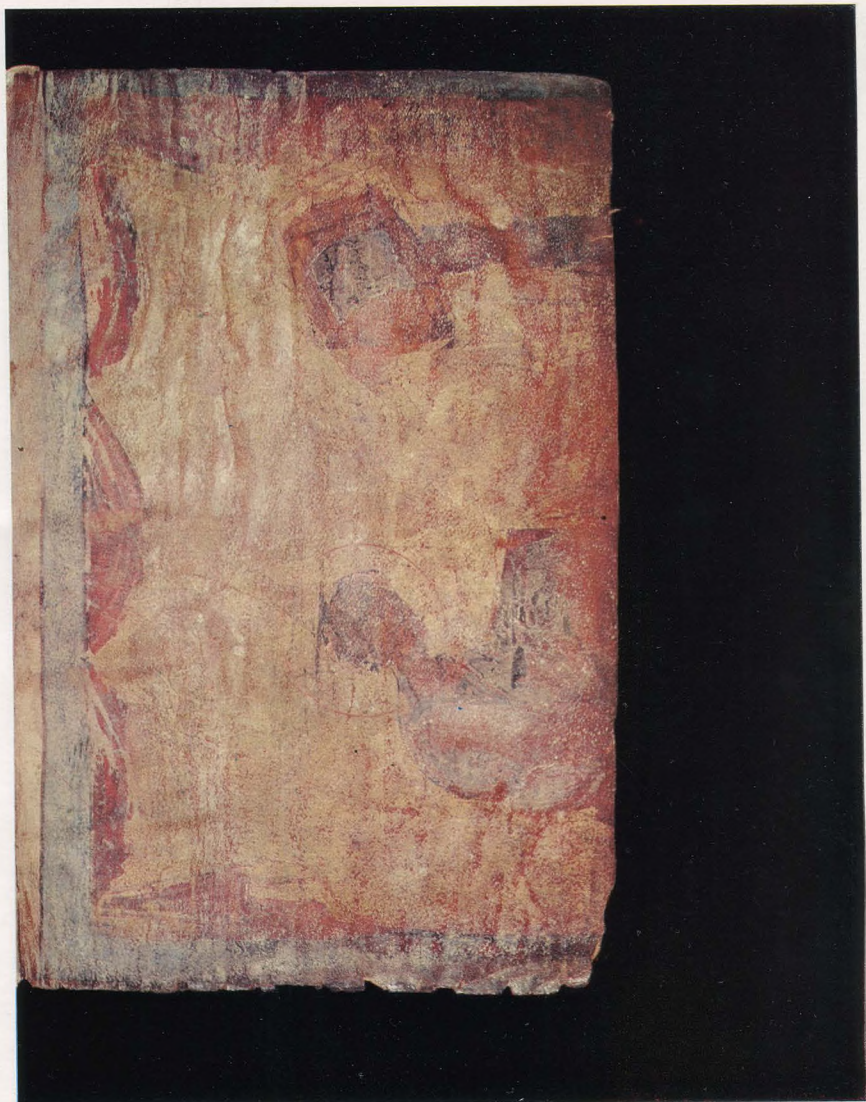
Такой характер убранства свидетельствует о принадлежности данного Евангелия к наиболее крайнему крылу византизирующего направления армянских рукописей XI века. Упоминание же имени Марем, дочери карского царя Гагика, наследницы уже малоазийских владений отца, дает представление о месте, где могла быть исполнена рукопись.

В окружении Марем, носившей титул куропалата, находилась армянская знать, среди нее и патрик Смбат. Приподнятый, торжественный тон памятной записи, широкий словарный запас, привлекаемый для выражения чувств, дают представление об авторе как человеке образованном, создающем подлинно художественное, глубоко проникновенное литературное произведение.

Новые данные позволяют считать, что византизирующее течение было довольно сильно распространено в Армении XI века. Оно представлено памятниками, выходившими из разных, иногда далеко друг от друга расположенных скрипториев. Это подтверждает недавно поступившее в Матенадаран (№ 10434) маленькое Четвероевангелие 1069 года из монастыря Нарек (южнее Ванского озера) с типичным для этого течения изящным оформлением хоранов и заглавных листов. В орнаментации их господствует цветочный византийский орнамент. В колорите преобладает синий цвет в сочетании с зеленым на золотом фоне²³. И все же еще недостаточно ясны ни диапазон, ни различные, порой весьма своеобразные формы этого направления. Большой интерес представляют защитные листы поздних рукописей, для которых были использованы миниатюры, изъятые из одряхлевших кодексов. В настоящее время нам известны четыре таких фрагмента²⁴.

В рукописи № 10147 Матенадарана сохранилась половина миниатюры с «портретом» евангелиста (размер 31×21, пергамен). Над ним изображен красный веллум, расположенный тремя фестонами. Хитон голубой, гиматий зеленоватый, фон золотой. Массивная подставка стояла, видимо, за аналоем, на полу. Рамка широкая, синяя, красочный слой сильно опал.

Некоторые данные для датировки фрагмента дает заключительная часть армянской памятной записи на его обороте. В ней говорится, что рукопись (куда входила миниатюра), украшенная золотом и драгоценными камнями, была похищена «беззаконными», а затем выкуплена и вложена в церковь Богоматери. Та же церковь упомянута, как находящаяся в Санане, в памятной записи позднего кодекса, где эта миниатюра была вшита в качестве защитного листа. Видимо, и одряхлевшая рукопись, откуда она была изъята, хранилась в том же монастыре. Трогательна текст колофона, где говорится, что рукопись вызвала к людям, чтобы они вернули ей, ограбленной «беззаконными», ее первоначальное благолепие.

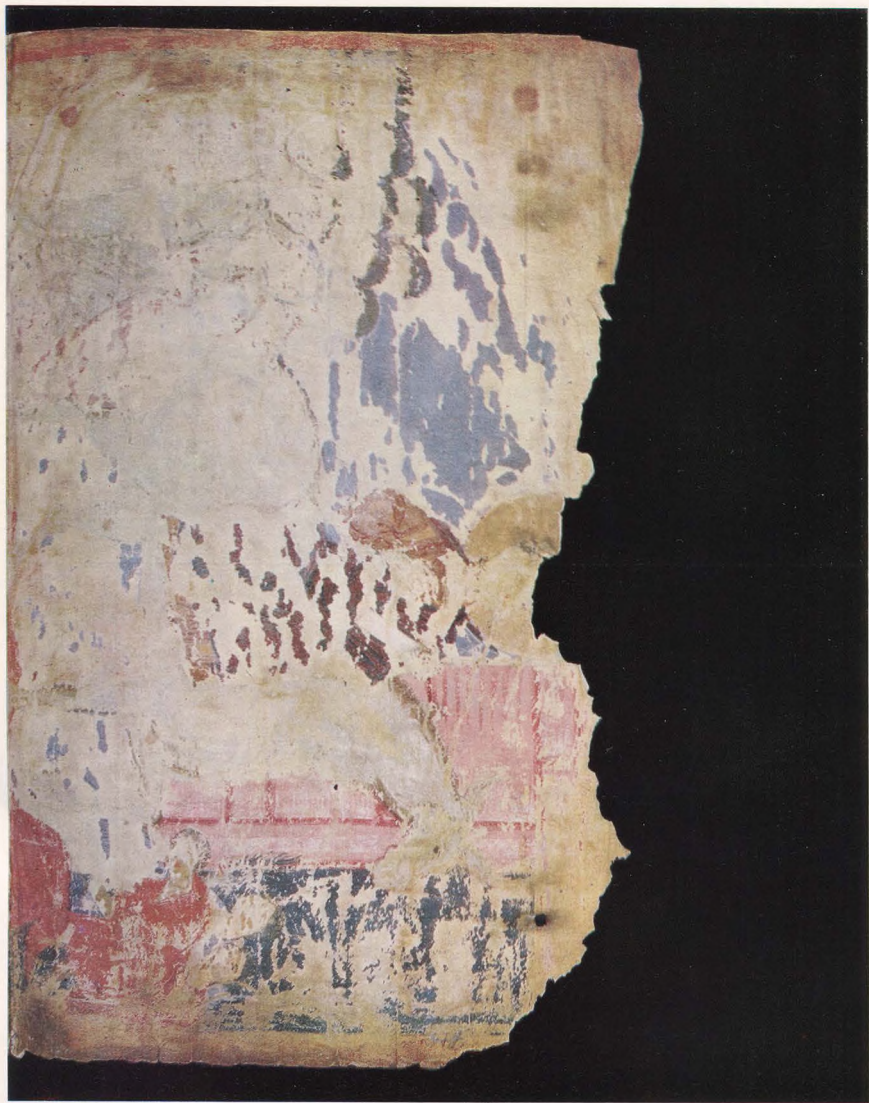






146

Защитный лист XI века (заставка)
Ереван, Матенадаран (М 963)



В другом кодексе (№ 963) для защитного листа (размером 33×25 , пергамен) использована миниатюра с «портретом» евангелиста Иоанна, имеющая на обороте конец армянского текста Евангелия от Луки. Живописный слой ее сильно опал, но виден тонкий и правильный коричневый рисунок. Между двумя зданиями протянут веллум, одно полотнище красное, другое — зеленое (остались только следы краски).

В здании, изображенном справа, под навесом ясно различается несколько непропорциональное изображение античной статуи — мужская фигура с копьем в левой руке (перевернутая прорись?). Такой мотив хорошо известен в византийских миниатюрах²⁵, но он никогда не сочетался там с «портретом» евангелиста. Центром сложной уравновешенной композиции армянской миниатюры является изящная фигура евангелиста Иоанна, акцентированная светлой расцветкой одежды — голубым хитомом, зеленоватым гиматием и большим, первоначально золотым нимбом на охристой подкладке. Складки выделены мягко, только на рукаве они несколько геометризваны. Фон синий.

В основе образа евангелиста сохранена идея философа-мудреца. Голова и торс поставлены прямо, взор его устремлен вдаль, он обдумывает свое писание. Коричневые волосы свидетельствуют о том, что Иоанн представлен средовеком, а не старцем; это противоречит сложившемуся каноническому изображению. Такой тип Иоанна, притом сидящего, а не диктующего стоя Прохору, едва ли выходит за рамки начала XI века. На это указывают и орнаментация рамки крупными оранжевыми треугольниками, хорошо гармонирующими по цвету с общим колоритом миниатюры. В каждом из них помещен условно трактованный цветок, в котором сочетаются синий и зеленый цвета. Близкий растительным мотивам византийского искусства, он все же не повторяет их.

Стиль миниатюры в целом ближе к византийскому, чем в первом фрагменте, где сильнее сказываются восточные акценты. Вместе с тем, композиция, оригинальная трактовка разноцветного веллума, мотив статуи на постаменте в комплексе с портретом евангелиста не встречаются прямых параллелей в византийских миниатюрах, для которых в большей мере характерен также золотой фон.

В конце той же рукописи (№ 963) в качестве защитного листа (17×13 , пергамен) вшита половина заглавного листа армянского Евангелия от Луки с богато орнаментированной заставкой. Составляя ее с хораном Трапезундского Евангелия, С. Дер Нерсисян приходит к выводу, что такой декор был широко распространен в роскошных манускриптах Армении XI века²⁶.

Цветочно-лиственный орнамент, общая живописная манера, сочетание в колорите синего и зеленого с золотом фона (на розовато-коричневой подкладке), мягкие тона коричневого, розового, серо-

го в передаче зверей и птиц, характеристика объема различными оттенками цвета приближают декор заставки к византийскому стилю. Однако подковообразность concentрических арок, тямпан, сведенный к почти полному кругу, сцены борьбы животных и птиц, несколько тяжеловесная и уплощенная трактовка растительных мотивов придают ей значительную оригинальность.

Эту заставку можно сопоставить с одним из хоранов Ахпатского Евангелия 1211 года (№ 6288)²⁷, где уже в иной, менее живописной манере воспроизведена та же композиция. Эта параллель позволяет проследить ряд оригинальных приемов армянского искусства, появляющихся уже во фрагментах, продолжающих существовать в тот период, когда византийское влияние изживалось.

Нельзя не упомянуть и того, что сама рукопись (№ 963) является в основном палимпсестом, что подтверждает наличие древних кодексов в скриптории, где она была написана.

Большой интерес представляет разрезанный пополам лист грубого пергамена (54×34), использованный в качестве защитных листов рукописи 1484 года (№ 4435). Внизу представлен «Вход в Иерусалим», башни которого фланкируют боковую сторону верхней части листа с армянским текстом Чапоца, отделенным от миниатюры красной полосой рамки.

До настоящего времени самые ранние миниатюры, расположенные в тексте армянских рукописей, были известны только в Карском Евангелии. Это особенно повышает значение данного фрагмента. Миниатюра на нем явно близка архаичному прототипу: осел, скорее мул, изображен с поднятой головой, Христос сидит почти фронтально и едет без поводьев. Легкий поворот сильнее подчеркнут движением головы, обращенной почти в три четверти и окруженной золотым нимбом. Хорошо сохранился большой продолговатый глаз с поднятым верху зрачком.

Христа встречают только дети (очень ранний вариант). Мальчик в красной короткой тунике растопыряет перед ним красные одежды. Хорошо сохранилась моделировка цветом его округлого лица, несколько одутловатого, как и у других персонажей этой сцены (кроме Христа). Розовый румянец мягко переходит в телесный цвет, оттененный зеленоватыми полутонами. Хорошо виден левый, широко открытый черный глаз.

За склоненным мальчиком во весь рост изображен другой, с пальмовой ветвью в руке, пальцы обозначены четкими красными линиями, кудри черные. За ним стоит третий мальчик — тот же тип лица, что и у первых двух, видны круглые высокие брови над широко открытыми глазами, губы, так же как и у первого, тронуты красным.

Ранней иконографии соответствует и стиль исполнения — свободная передача поз, ракурсов, моделировка ликов, светлый мягкий колорит. К сожа-

лению, красочный слой плохо сохранился. Это относится в особенности к группе апостолов, идущих рядами за Христом. В их одеждах различаются лишь остатки зеленовато-серого и розового цветов. Округлые, несколько одутловатые лица детально не просматриваются, цвет волос — черный. Под опавшим красочным слоем рисунок цветом не обнаруживается, мастеру присуща живописная манера, возможно, перенесение образца на пергамен производилось легким углублением контуров. Для светлого колорита миниатюры характерна разбеленность красок, особенно в розовом цвете башен Иерусалима и светло-серой окраске мула, где налицо явная тенденция к характеристике объема различными оттенками того же цвета.

На общем светлом фоне миниатюры глубокий коричневатый тон одежд Христа, акцентируя его фигуру, заставляет воспринимать ее как композиционный центр. Мальчик в красной одежде, выделяясь на черном проеме ворот, склоняется и этим подчеркивает направление движения въезжающего в Иерусалим Иисуса, так же как и одежд апостолов, устремляющихся за ним. Высокие башни города композиционно объединяют миниатюру с текстом.

Монументализм миниатюры, расположение ее в тексте приближают тип парадной рукописи, которую она украшала, к Карсскому Евангелию. Однако иконографически и стилистически они не сходны. Главными отличиями, насколько можно судить по одному лишь сохранившемуся фрагменту, были использование очень ранних моделей и общая живописная манера при светлом мягком колорите. Думается, что по времени несохранившаяся рукопись предшествовала Карсскому Евангелию.

Идеологическая атмосфера, в которой могла появиться такая миниатюрная живопись, соответствует времени существования Багратидского царства периода его расцвета, от которого до нас не дошло ни одной иллюстрированной рукописи. Не было бы ничего удивительного, если бы лист Чапоца с украшающей его миниатюрой оказался произведением анийского круга конца X — первой половины XI века; такую датировку подтверждают и эпиграфические данные.

Этот уникальный фрагмент может служить вехой, указывающей, по каким неизвестным еще нам путям развивалась армянская книжная миниатюра, очевидно, в передовых, может быть, придворных скрипториях. Ранний образец ее не утратил связи с эллинистической традицией, в то же время миниатюре присущи как оригинальность типа, так и стилистическое своеобразие. Из трех рукописей, где сохранились фрагменты, две имеют указание на происхождение из Сананна (№ 10147 — в памятной записи, № 4435 поступила из сананнского собрания), рукопись № 963, являющаяся палимпсестом, не локализована.

В 1064 году, как узнаем из памятной записи, при католикосе Григоре II, в царствование византийского императора Константина Дуки (1059 — 1069)¹ в знаменитом монастыре Шухр Хандария на Черной горе² было исполнено крупное по размерам Четвероевангелие, написанное на пергамене еркатагиром (писец Ованнес). Первые его владельцы неизвестны, вторые — иерусалимские монахи Акоп, Банерегес и Киприан. Г. Овсепян отождествляет монастырь Шухр Хандария с пустыней Шухр близ Кесуна, являвшейся центром армянской письменной образованности. Из этого же района, по его словам, вышел художник Теодорос Кесунци, расписавший в Египте в 80-х годах XI века коптский монастырь Шенути. На своих росписях он оставил коптские и армянские надписи. В настоящее время рукопись хранится в Библиотеке Армянского патриархата в Иерусалиме (№ 1924). В кодексе сохранились два листа пролога, восемь хоранов с канонами и четыре лицевые миниатюры: «Распятие», «Сошествие святого духа» и евангелисты, изображенные стоящими на одном листе и повторенные дважды. Иллюстрированную тетрадь заключал лист с изображением плетеного креста³. Тип монументальных хоранов, архаичный для второй половины XI века, приближается в них к представленному в рукописях Малой Армении, изменяясь за счет увеличения количества арок, прорезывающих тимпан (от

трех до пяти), а соответственно и столбов, на которых они покоятся. Капители и базы все более упрощаются, полочки заканчиваются головками рыб, в центре тимпана нередко появляются изображения звезды или креста с сидящими по сторонам птицами. В орнаменте почти отсутствуют растительные мотивы. Отдельные элементы декора, крайне трансформированные, выдают полное забвение первоначальных образцов. Композиции, возникающие на их основе, выполнены достаточно произвольно. Очевидно, деятельность скриптория Шухр Хандария во второй половине XI века окончательно затухала ввиду вырождения художественных приемов, присущих некогда рукописям, группирующимся вокруг Эчмиадзинского Евангелия. Вновь созданный, как бы перерисовывающий старую основу художественный образ хоранов не лишен своеобразия и самостоятельной ценности. В значительной мере ее определяет насыщенность цвета. Крест по конфигурации плетений напоминает крест в Евангелии 1057 года, исполненном в Мелитене.

В праздничном цикле миниатюры расположены так же, как в рукописях Малой Армении и в Евангелии 1038 года — вдоль листа. Этот цикл, хотя и дефектный, дает возможность познакомиться еще с одним аспектом армянской миниатюры XI века. Единичный представитель армянского скриптория Черной Горы, он совершенно оригинален по ко-

нографии и стилю. Крайне примитивный, этот стиль говорит не только о слабой подготовленности мастера, но и о собственном видении воплощенного им художественного образа. Возможно и то, что мастер этот преодолевал в своем творчестве какие-то ранние образцы и модели.

В миниатюре со сценой «Распятие», где иконография в общем родственна рукописям Малой Армении, положение тела Христа отличается еще больший архаизм (полная фронтальность, выпрямленные руки, отсутствие текущей крови, лишь слегка склоненная к плечу голова). Искажение черт человеческого лица особенно явно выступает в лице Иисуса, переданном, по-видимому, в ракурсе.

Более уверенных результатов мастер достигает в трактовке лиц предстоящих фигур. Так, лик богоматери лишен каких-либо признаков святости и может быть воспринят как лицо простой армянской женщины. В лике же Иоанна, с подчёркнуто большими глазами, слегка повернутой головой, мастер при всем примитивизме трактовки сумел передать юность и нежность любимого ученика Христа. Живо изображены традиционные фигурки воинов с копьем и губкой на древке. В лице копеносца также сказывается армянский тип. Трактовка одежды подчинена задаче цветовой орнаментализации, фигуры обобщены до пределов простых геометризованных форм-прямоугольников, к которым приделаны в виде плетей руки с растопыренными пальцами.

Особый интерес представляет сцена «Сшествие святого духа», далекая от принятой в это время иконографии. Изображение темных лучей, падающих на головы стоящих в ряд апостолов, имеет ближайшую параллель в ранней иконной живописи Синая VI века. При всем примитивизме исполнения лики не стандартны.

Композиционно удачно вписанные в отведенное для них пространство, апостолы воспринимаются идущими под осеняющими их лучами. Над ними огромный диск, в котором нет принятого в иконографии сцены престола уготованного. Это позволяет воспринимать его, скорее, как солнечное светило, быть может в сознании мастера отождествленное с божеством. Такая трактовка заставляет вспомнить басню Мхитара Гоша⁴ «Солнечный цветок»: «Цветок камыша и подобные ему были обвинены, что они солнцепоклонники. А он, вздев свои руки к солнцу, солнцем поклялся: Я не солнцепоклонник!» При всем примитивизме изображений, особенно ликов (выделены торчащее ухо, как бы подвешенная борода, рот иногда заставляет вспомнить детскую «гребенку», как и в Евангелии 1057 года), лица апостолов нестандартны, творческое восприятие художника передается и зрителю. Обобщенность образа достигнута ритмизацией орнамента и цвета одежд. Как видим, отдельные скриптории проявляли до-

вольно большую самостоятельность ориентации. Иллюстрации рукописи 1064 года являются самыми поздними памятниками миниатюры, сохраняющими архаическую традицию, быть может, идущую еще от ранних неизвестных нам армянских рукописей, имевших связь с Синаем.

Собственное художественное кредо полноценно выражено и в миниатюре с изображением евангелистов. Проявление творческой манеры мастера особенно сказывается в красочной орнаментализации обобщенных фигур. Руки-плети не поддерживают кодексов, превращенных в маленькие прямоугольники, сочетающиеся с другими геометризованными фигурами — кругами и треугольниками в комбинации с разноцветными полосами. Яркая и разнообразная окраска произвольно раскинутых орнаментальных мотивов, цветной нимб одного из евангелистов сообщают колориту этой миниатюры особенно насыщенное звучание. Тому же способствует и чистый фон пергамента, на котором представлены евангелисты.

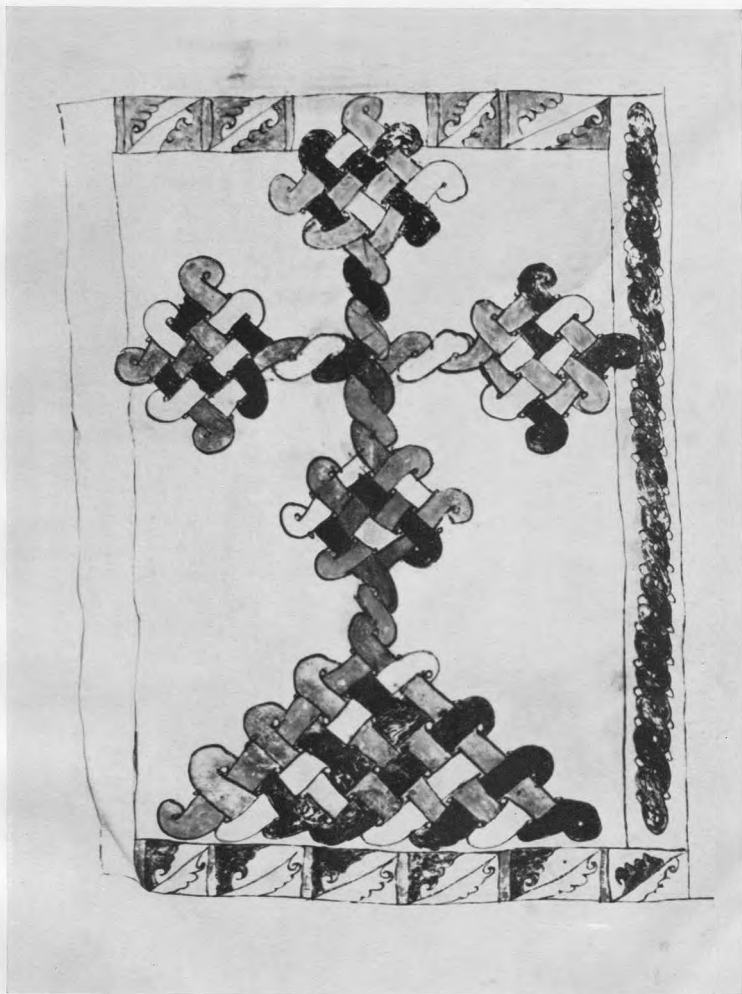
В целом в стиле миниатюр этой рукописи сказывается полная модификация реальных форм. Художественное кредо мастера ведет к созданию орнаментально-плоскостных композиций, в которых ведущими приемами являются линия и, главным образом, цвет. Притягательная сила этих миниатюр в колорите, в котором значительную роль играет контрастирующий с яркими красками белый фон пергамента. Возможно, что в менее пестрой, несколько сумрачной тональности одежд Марии и Иоанна сказалось стремление художника в какой-то мере выразить трагизм представленной сцены «Распятие».

Небольшое по размерам (22×16) Четвероевангелие 1099 года (№ 288) исполнено в Александрии на грубом пергамене некрупным заостренным еркатагиром (писцом Ахароном). Первый владелец его неизвестен; возможно, им был сам писец. Упоминается католикос Григор (очевидно, Григор II). Тексту предшествует дефектная тетрадь с хорами: письмо Евсевия к Карпиану на четырех страницах, две таблицы канонов и выходной лист — крест в квадрифолии. На полях текста несложные, слабо оформленные маргиналы: условно трактованные цветы, чаще квадраты.

Пространная памятная запись дает не только точные сведения о самом манускрипте, но и об исторических событиях, происшедших в годы его написания⁵. В ней современник первого крестового похода повествует о захвате «франками» Антиохии и Иерусалима. Рукопись, написанная в крупном городском центре Египта, где в это время существовало довольно значительное армянское население, интересна главным образом как указание на ареал распространения армянских скрипториев в конце XI века. Украшенная второстепенным мастером, не обладавшим, в противоположность большинству армянских художников, ко-

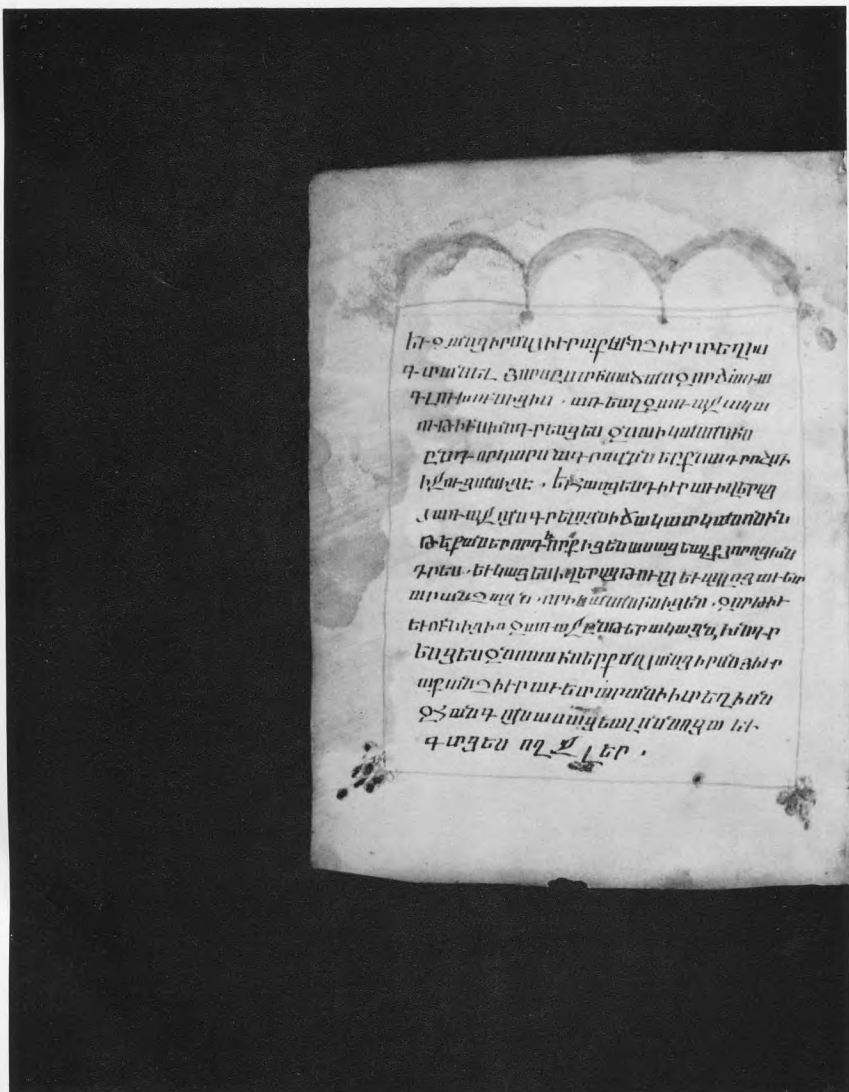






150

Евангелие 1064 года
Крест
Иерусалим, Библиотека Армянского
патриархата







лористическим даром, она выдает достаточно архаическую для своего времени традицию. Небрежная подцветка тусклыми красками отдельных деталей в несложных графических композициях не повышает их художественного значения.

В прологе мастер применяет тройную, в хорах — двойную арку, включенную в графически очерченный прямоугольник. Две крайние арки пролога подцветены разбеленной голубой краской, центральная — желтой. В одном из хоранов обе арки желтые, сетка красная, в другом — арки желтая и голубая. Посередине — полоса с несложным орнаментом, небрежно расписанным желтой и черной красками.

Большой интерес представляет оформление выходного листа. Общая композиция его напоминает хоран: прямоугольное поле, подцветенное пересекающимися по диагонали красными линиями, прорезано тремя арками, которые покоятся на довольно массивной синей полке. Ниже, на фоне сетки, украшенной красно-синими розетками, в квадрифонии, закрашенном красным цветом, вписан в круг, образованный синими сегментами, золотой (бронзовый?), ныне потемневший, равноконечный крест с растительными мотивами между крыльями. Те же сочетания красок повторяются и в его подножии. Все тона нечистые, разбеленные, тусклые, красочный слой наложен небрежно.

Архаизм композиции выходного листа подчеркивает равноконечная форма креста. Появление его здесь может быть связано с синайской рукописной школой, которая, по словам Р. О. Шмерлинг, особенно долго сохраняла данный вариант декора⁶. Интересно и оформление заглавных листов в начале каждого евангельского текста. Основным украшением является инициал, стержень которого (в трех случаях из четырех) протянут через всю страницу.

Такой прием принят и в группе «византинизирующих» армянских рукописей. Известное сходство с орнаментированными инициалами александрийского кодекса может быть отмечено в Евангелии № 275. Это относится особенно к инициалу «с» (U) на титульном листе текста от Марка, хотя исполнение его и отличается присущей манере мастера небрежностью.

В соответствии с традицией, характерной для рукописей первой половины — середины XI века, заставка в заглавных листах Евангелия 1099 года отсутствует. Она появляется лишь в заглавном листе текста от Иоанна, прорезанная двойной подцветочной аркой и соединенная с инициалом — при этом над одним столбцом текста.

Эта бедная в художественном отношении рукопись не является вехой в развитии армянской миниатюрной живописи. Она дает лишь возможность судить об одном из поздних периферийных ее направлений, в котором отразились различные приемы украшения евангельского текста. Некоторые из этих

приемов сохраняют архаическую тенденцию, другие сближаются с приемами декора «византинизирующих» рукописей, созданных уже в Малой Азии. Скрипторий, где было выполнено Евангелие 1099 года, существовал в пору тяжелых потрясений сельджукское завоевание, крестовые походы), вдали от своей метрополии, что и определило характер украшения его рукописей. Однако эта рукопись выявляет определенный хронологический рубеж, позволяющий говорить о том, что в это время стиль киликийской миниатюры еще не оформился настолько, чтобы получить свое отражение в периферийном скриптории, территориально достаточно близком к Киликии.

Сохранившиеся, хотя и в незначительном количестве, иллюстрированные армянские рукописи XI века дают основание говорить о существовании в это время многообразной и активно развивавшейся миниатюрной живописи.

Достоверность наших суждений о ней для первой половины XI века особенно ограничена ввиду немногочисленности кодексов, довольно случайно представляющих отдельные скриптории. Уже упоминалось о том, что от эпохи расцвета Багратидского царства не дошла ни одна рукопись (из Ширака и его столицы Ани). Но даже сохранившиеся манускрипты позволяют выявить различные, четко выраженные направления. В декоре одного из них — Четвероевангелия 1018 года — проявляются древние восточные основы, в Четвероевангелии 1033 года продолжается традиция Эммядзинского Евангелия. Украшение Четвероевангелия № 5547 (первой половины XI в.) сохраняет отпечаток иконоборческих тенденций и связи с Сирией. Наконец, Четвероевангелие 1038 года позволяет, впервые для XI века, поставить вопрос о существовании армянских школ миниатюры. Все эти рукописи не только характеризуют в той или иной мере современную им художественную жизнь, но и помогают бросить ретроспективный взгляд на развитие неизвестной ранней армянской миниатюры.

Середина XI века представлена довольно многочисленными рукописями, принадлежащими к школе Малой Армении, быть может, распространявшейся и на юго-западные районы коренной Армении. Характерная для них определенность иконографических и стилистических норм позволяет сделать вывод о длительном существовании этого художественного направления, испытавшего известный подъем в период усилившегося притока армян на территорию Малой Азии и создания там Себастийского княжества. Безусловно, и эта школа не возникла только в XI веке; при всех трансформациях, соответствовавших средневековым художественным нормам, она сохраняет отголоски образов и приемов, характерных для поздней античности. Об этом наиболее ярко свидетельствует образ богини в сцене «Вход в Перусалим». В нем проступает традиционализм армянской миниатюрной живописи, воспоминания о более ранних художественных концепциях и формах. Именно этим повышается значение не отличающихся высоким совершенством иллюстраций манускриптов Малой Армении.

Во второй половине XI века в силу исторических обстоятельств деятельность находившихся там скрипториев заглохла. В это время в коренной Армении на первый план выступает новое художественное направление. Представленное тремя парадными рукописями (Евангелия 1053 г., Бегюнд, Могни), которые можно объединить под понятием школы, оно стало выражением вкусов высших слоев армянского общества того времени. Развиваясь на вошедших в армянское наследие греко-восточных, довизантийских основах, это направление отличалось большим своеобразием и донесло, хотя и в перерожденном виде, ряд образов восточного эллинизма в его сиро-александрійском варианте с привнесением папестинской традиции. Известная близость к византийскому искусству, наблюдаемая в большей мере в праздничном цикле Евангелия Могни, объясняется как параллелизмом хотя и не вполне тождественных истоков, так и прямой ориентацией на византийское искусство. Характерно, что интерес проявляется не к современным Евангелию Могни миниатюрам греческих рукописей, а к относящимся к македонскому периоду. Более крайнее крыло этого направления, глубже воспринявшее византийское влияние, но не утратившее при этом оригинальности, представлено первоклассными рукописями зарубежных собраний (Трапезундское и Карское Четвероевангелия). Впервые публикуемые здесь фрагменты византизизирующих рукописей собрания Матенадарана и кодексе № 275 расширяют наши представления об этом направлении.

В группировке иллюстрированных рукописей по школам немалую роль играет изучение иконографии. Особенно важно это для исследования армянской миниатюры XI века, в которой впервые, может быть, засвидетельствован расширенный праздничный цикл.

Исследование большинства армянских рукописей XI века дает основание поставить вопрос о самостоятельном, в ряде случаев в большей или меньшей мере эллинизованном, исконном наследии армянской миниатюры, о сохранении традиции, пронесянной в некоторых направлениях вплоть до зрелого средневековья, при всей творческой трансформации, которую она претерпевает.

Не лишне привести здесь мнение Л. А. Дурново, считавшей, что рукописи багратидского периода «несут на себе все признаки культуры развитого феодализма, но на них прослеживается довольно яркое отражение культуры эллинистической Армении. Еще очень долго это последнее должно было жить, творчески видоизмененное, на страницах армянских рукописей»¹.

Из сказанного вытекает проблема соотношения полной своеобразия армянской миниатюры с развитым христианским средневековым искусством в целом. Миниатюру Армении нельзя рассматривать изолированно, отделяя от общей художественной жизни стран Переднего Востока, в том числе Византии XI века. Намечаются и связи ее с латинским западом. Армян в период высокого подъема их культуры в средние века столь же глубоко занимали те же духовные проблемы, которые волновали мысли и чувства народов других стран.

Традиционализм же армянской миниатюрной живописи, не мешая выражению новых художественных задач, способствовал сохранению многих древних образов и приемов, характерных для утраченных ранних памятников. Эта специфика армянской миниатюры имеет большое значение для изучения всего средневекового христианского искусства.

Все сказанное не позволяет рассматривать средневековую миниатюру христианских стран XI века в целом без привнесения армянских иллюстрированных рукописей. Их изучение способствует расширению общей картины художественной жизни этого периода и представлению еще одного из аспектов своеобразного преломления ее в первоклассных памятниках армянской миниатюрной живописи.

АРМЯНСКАЯ МИНИАТЮРА ДО XI ВЕКА

- 1 См.: *Овсепян Г.* Хинатакараны рукописей. Антинас, 1951 (на арм. яз.), § 2, с. 7.
- 2 Цит. по кн.: *Der Nersessian S.* Une apologie des images du septième siècle.—In: *Études byzantines et arméniennes*. Louven, 1973, p. 383.
- 3 *Ibid.*, p. 384.
- 4 См.: *Дурново Л. А.* Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957, с. 14; *Дурново Л. А.* Miniatures arméniennes. Paris, 1961, p. 34—44.
- 5 См.: *Дурново Л. А.* Очерки изобразительного искусства средневековой Армении (в печати); *Der Nersessian S.* La peinture arménienne au VII siècle et les miniatures de l'Evangile d'Étchmiadzin.—In: *Études byzantines et arméniennes*. Louven, 1973, p. 529.
- 6 См.: *Der Nersessian S.* La peinture arménienne au VII siècle et les miniatures de l'Evangile d'Étchmiadzin, p. 531.
- 7 *Ibid.*, p. 530.
- 8 См.: *Дурново Л. А.* Очерки изобразительного искусства средневековой Армении.
- 9 См.: *Дурново Л. А.* Miniatures arméniennes, p. 34; *Дурново Л. А.* Краткая история древнеармянской живописи, с. 14.
- 10 См.: *Дурново Л. А.* Miniatures arméniennes, p. 24, 25.
- 11 См.: *Халатянц Г.* Евангелие, переведенное на древнеармянский язык и написанное в 887 г. Издание рукописей Лазаревского Института восточных языков в Москве. 1899.
- 12 См.: *Чанашян М.* Армянская миниатюрная живопись. Венеция, 1966 (на арм. яз.), с. 22—24, табл. 1—11 (такой же альбом издан и на английском языке). Самая древняя запись стерта и не читается; на том же месте помещена памятная запись царя Гагика, восстанавливаемая М. Чанашяном. По ней, частично утраченной, исполнена третья запись — царицы Маке.
- 13 См.: *Weitzmann K.* Die armenische Buchmalerei des X und beginnenden XI Jahrhunderts. Bamberg, 1933.
- 14 См.: *Чанашян М.* Указ. соч., табл. 8—11, с. 2.
- 15 См.: *Friend A.* The Portraits of evangelists.—*Art Studies*, 1929, № 7, p. 26—29.
- 16 См.: *Panovsky E.* Renaissance and renaissances in Western Art. Stockholm, 1960 (1—Text, 2—Plates).
- 17 См.: *Cecchetti C., Furland G., Salme M.* The Rabula Gospels. Offen and Lausanne, 1959, f. 10a, f. 9b.
- 18 См.: *Дурново Л. А.* Очерки изобразительного искусства средневековой Армении.
- 19 См.: *Мнацаканян С. Х.* Архитектура Сюника IV—XIV вв. (рукопись), с. 303 (со ссылкой на Стефана Орбелакяна).
- 20 Там же, с. 334.
- 21 См.: *Дурново Л. А.* Древнеармянская миниатюра. Ереван, 1952, табл. 1—3; *Дурново Л. А.* Miniatures arméniennes, p. 26—33; *Дурново Л. А.* Армянская миниатюра. Ереван, 1967, табл. 2, 3, 4.
- 22 См.: *Friend A.* Op. cit., pl. 13.
- 23 См.: *Underwood P. A.* The Fountain of Life.—*Dumbarton Oaks Papers*, V, 1950.
- 24 См.: *Мнацаканян С. Х.* Указ. соч., с. 334.
- 25 См.: *Der Nersessian S.* The Date of the Initial Miniatures.—In: *Études byzantines et arméniennes*, p. 553.
- 26 *Ibid.*, p. 551.
- 27 Фрагменты № 9430a (два листа: три хора на и «теминетто»), № 5027 (один лист: два хора на) являются близкими параллелями к хора на Эчмиадзинского Евангелия; № 49 (один лист: два хора на), № 2818 (два листа: четыре хора на) дают варианты. Из них воспроизводилось только «теминетто» (№ 9430a). См.: *Дурново Л. А.* Армянская миниатюра, табл. 5.
- 28 См.: *Der Nersessian S.* The Gospels of Berta'y.—In: *Études byzantines et arméniennes fig.* 136, 140, 142, 144—146, 149.
- 29 См.: *Leroy J.* L'Evangélaire éthiopien du couvent d'Abba garima et ses attaches avec l'ancien art chrétien de Syrie.—*Cahier Archéologiques*, XI, 1960, p. 131—143, fig. 1—8.
- 30 См.: *Weitzmann K.* Op. cit., S. 11—14.
- 31 См.: *Nordenfalk C.* Die Spätantiken Kanontafeln. Göteborg, 1938, S. 114, 112.
- 32 См.: *Macler F.* Rapport sur une mission scientifique en Arménie russe et Arménie turque (Juillet—Octobre). Paris, 1911, p. 115—125, fig. 22—26. Некогда находившиеся в монастыре Ортакей, близ Константинополя (см.: *Der Nersessian S.* Armenia and Byzantine Empire. Cambridge, 1947, p. 116, pl. XXI, 2).
- 33 К. Вейцман (op. cit., S. 17) датирует их началом XI в.
- 34 С. Дер Нерсесян (*Études byzantines et arméniennes*, p. 540) относит эту рукопись к IX в.; К. Норденфальк (op. cit., Text, S. 62, Tafelband, 25—30) — к XI в.; К. Вейцман (op. cit., p. 15) — ко второй половине X в. К последнему мнению присоединяемся и мы.
- 35 См.: *Der Nersessian S.* The Date of the Initial Miniatures.—In: *Études byzantines et arméniennes*, p. 544.
- 36 См.: *Underwood P.* Op. cit., fig. 34.
- 37 См.: *Степан А. Н.* Миниатюра древней Армении. М.—Л., 1939, с. 30, 34—38; *Абалян Г. В.* Матенадаран. Ереван, 1962, ил. 6.
- 38 См.: *Дурново Л. А.* Армянская миниатюра, с. 20 (предисловие Р. Г. Дрампяна).
- 39 См.: *Dashian J.* Katalog der armenischen Handschriften in der Mechitaristen Bibliothek zu Wien. Wien, 1895 (издан и на арм. яз.); *Саркисян Б.* Большой каталог армянских рукописей библиотеки отцов мхитаристов св. Лазаря. Венеция, 1914—1924 (на арм. яз.).
- 40 См.: *Берман О., Ахматян А., Зейтунян А.* Каталог рукописей Матенадарана имени Маштоца, т. 1—2. Ереван, 1965—1970 (далее: Каталог Матенадарана).
- 41 См.: *Macler F.* Edition photographique du manuscrit № 229 de la Bibliothèque d'Étchmiadzin. Paris, 1920.
- 42 См.: *Macler F.* Miniatures arméniennes vie du Christ, peintes ornementales (X au XVII siècle). Paris, 1913.
- 43 См.: *Macler F.* Documents d'art arménien. De arte illustrandi. Paris, 1924.
- 44 *Измайлова Т.* Рецензия на кн.: *Der Nersessian S.* Armenian Manuscripts of the Freer Gallery of Art. Washington, 1963.—*Историко-филол. журн.*, 1965, № 3 (30), с. 288.

- ⁴⁵ См.: *Измайлова Т.* Рецензия на кн.: *Дурново Л. А.* Древнеармянская миниатюра. Ереван, 1952.—«Византийский вестник», IX, 1956.
- ⁴⁶ См.: *Измайлова Т.* Рецензия на кн.: *Miniatures arméniennes. Texte et notes de L. A. Durnovo. Paris, 1960.*—«Византийский вестник», XXIII, 1963.
- ⁴⁷ См.: *Чанчалишвили М.* Указ. соч. С датировками, принятыми этим автором, мы не всегда согласны. Придерживаемся ранее высказанных С. Дер Нерсисян в ее кн.: *Manuscrits arméniens illustrés du XI^e, XIII^e et XIV^e siècles de la Bibliothèque des pères mekhitaristes. Paris, 1937.*
- ⁴⁸ Большой каталог рукописей монастыря святого Якова в Перусалиме, вып. 1 (сост. А. Сюрмени). Венеция, 1966; Вып. 2—6 (сост. Н. Погарян). Иерусалим, 1967—1972 (на арм. яз.).
- ⁴⁹ См.: *Дурново Л. А.* Краткая история древнеармянской живописи, с. 21. Мы не включаем в свою тему рукописи 1066 г., написанную в Себасти (Матенадаран, № 311), так как считаем миниатюры добавленными при возобновлении ее в последней четверти XII в. в Киликии.
- II**
АРМЯНСКАЯ МИНИАТЮРА
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XI ВЕКА
- ¹ Литература: *Adonts N.* Les Dallassénes.—In: *Études Arméno-Byzantines*, 2-me ed. Lisbonne, 1965, V, p. 463—477; *Измайлова Т.* Иллюстрированное армянское Четвероевангелие 1018 года (на арм. яз.).—В кн.: *Армянское искусство. I. Древние и средние века.* Ереван, 1974; Каталог Матенадарана, т. 1, с. 1290; *Лалили Е.* Каталог армянских рукописей Васапуракана. Тифлис, 1915 (на арм. яз.), с. 43, с. 75, 76; *Осеплян Г.* Химатакараны рукописей. Антипас, 1951 (на арм. яз.), с. 86, с. 203—206; *Севриан А. И.* Миниатюра древней Армении. М.—Л., 1939, с. 39 (воспроизведен один хоран).
- ² См.: *Осеплян Г.* Указ. соч., с. 86, с. 205—206.
- ³ См.: *Adonts N.* Op. cit., p. 173—175.
- ⁴ Яковиты — сирийцы-христиане, придерживались толкования религиозных догм, близкого армянам-монофизитам. В противоположность диофизитам-грекам, считавшим Христа и человеком и богом, монофизиты утверждали, что эти две природы в нем слиты воедино. Вокруг вопросов о природе Иисуса в раннем средневековье велись ожесточенные догматические споры. В них выражался политический протест против Византии, стремление отстоять национальную самостоятельность.
- ⁵ См.: *Leroy J.* Les manuscrits syriaques a peintures conservés dans les Bibliothèques d'Europe et d'Orient. Paris, 1964, p. 421, pl. 156.
- ⁶ См.: *Nordenfalk C.* Die Spätantiken Kanontafeln. Göteborg, 1938, S. 45, 46.
- ⁷ См.: *Nordenfalk C.* An Illustrated Diatessaron.—«The Art Bulletin», 1968, vol. L, N 2, June, p. 119—140.
- ⁸ См.: *Leroy J.* Op. cit., p. 421, pl. 151 (2).
- ⁹ Литература: *Adonts N.* Op. cit., p. 153—162 (воспроизведен портрет донатора в цвете); *Чанчалишвили М.* Армянская миниатюра, с. 33—37, табл. 34—41 (там же вступление С. Дер Нерсисян, с. 3); *Weltmann K.* Die armenische Buchmalerei des X und beginnenden XI Jahrhunderts. Bamberg, 1933, S. 17—19, Taf. IX, X, Fig. 30—35.
- ¹⁰ См.: *Чанчалишвили М.* Армянская миниатюра, табл. 34—41.
- ¹¹ *Стефан Таронский.* Асогик. Всеобщая история. (Пер. Н. Янина). М., 1864, с. 142.
- ¹² См.: *Adonts N.* Op. cit., p. 153.
- ¹³ См.: *Weltmann K.* Op. cit., Beil. 2, Abb. 6.
- ¹⁴ См.: *Шмерлинг Р. О.* Художественное оформление грузинской рукописной книги IX—XI вв., т. 1. Тбилиси, 1967, с. 128—130.
- ¹⁵ Литература: *Дурново Л. А.* Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957, с. 25 (воспроизведено на миниатюре с изображением донаторов); *Измайлова Т. А.* Традиция Эммануэлевского Евангелия в миниатюрах рукописи 1033 г. (Матенадаран, № 283).—«Византийский вестник», 32, 1971, с. 204; Каталог Матенадарана, т. 1, с. 290; *Николаев Е. К.* Изучению армянской миниатюрной живописи. I. Армянская рукопись XI века Эммануэлевской библиотеки № 283. Сборник в честь проф. В. П. Бузескула. Харьков, 1929, с. 425—431, табл. III (1—2), IV (1—2).
- ¹⁶ Цит по кн.: *Осеплян Г.* Указ. соч., с. 94, с. 217, 218.
- ¹⁷ Там же, с. 224, с. 489, 490. Г. Осеплян помещает эту запись под 1182 г.
- ¹⁸ Там же, с. 1087, 1088.
- ¹⁹ См.: *Алибашидзе Г.* Художественный принцип украшения грузинской рукописной книги. Тбилиси, 1973, с. 51, примеч. 412 (икона VII в. монастыря св. Екатерины на Синае).
- ²⁰ См.: *Cramer M.* Das christlich-koptische Aegypten Einst und Heute. Wiesbaden, 1959, S. 69, Taf. XXX, Abb. 63.
- ²¹ Christentum am Nil. Internationale Arbeitsstagung zur Ausstellung koptische Kunst. Essen, 1963.
- ²² См.: *Kehrer H.* Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst, Bd 2. Leipzig, 1909, Abb. 36—37, S. 52—53.
- ²³ См.: *Осеплян Г.* Надгробные стелы и их археологическая ценность для изучения истории армянского искусства.—«Материалы и исследования армянского искусства». Вып. 3. Нью-Йорк, 1944 (на арм. яз.), рис. 79, с. 102; *Ароеллиан Б. П.* Сюжетные рельефы Армении IV—VII вв. Ереван, 1949 (на арм. яз.), рис. 23, с. 51.
- ²⁴ См.: *Копалков Н. П.* Иконография Богоматери, т. 1. Спб., 1944, рис. 45.
- ²⁵ См.: *Siragoussky J.* Iconographie der Taufe Christi. München, 1885, S. 38, Taf. XI (1), XIII (9), XX (8).
- ²⁶ Сирийцы-христиане признавали за Христом две природы. Но их учению, рожденный человеком, а лишь впоследствии получив божественную благодать.
- ²⁷ Литература: Каталог Матенадарана, т. 2, с. 130; *Лалили Е.* Указ. соч., с. 170; *Осеплян Г.* Химатакараны рукописей, с. 79, с. 193, 194.
- ²⁸ См.: *Осеплян Г.* Химатакараны рукописей (запись 1284 г. упомянуто, но не издана).
- ²⁹ См.: *Cacchelli C., Furlandi G., Salini M.* The Rabula Gospels. Offen and Lausanne, 1939, f. 3a, 2b.
- ³⁰ Литература: *Дурново Л. А.* Армянская миниатюра. Под ред. Р. Г. Драгуняна. Ереван, 1967. Воспроизведены: «Крещение» (табл. 6), «Тайная вечеря» (табл. 7), «Явление ангелов женам» (табл. 8) и комментарии к ним на с. 214; *Дурново Л. А.* Древнеармянская миниатюра. Ереван, 1962. Воспроизведены: хоран л. 16 (табл. 4), «Крещение» (табл. 5), «Тайная вечеря» (табл. 6) и комментарии к ним (пагинация отсутствует); *Дурново Л. А.* Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957, с. 21, 22. Воспроизведено «Явление ангелов женам» (таблицы не нумерованы); *Дурново Л. А.* Miniatures arméniennes, Paris, 1961, p. 42—49. Воспроизведены: «Рождество Христово» (р. 43), «Явление ангелов женам» (зеркальное воспроизведение, р. 45), «Распятие» (р. 47), «Тайная вечеря» (р. 49) и комментарии к ним; *Измайлова Т. А.* La Tetraevangile illustré arménien de 1038 (Matenadaran, № 6201).—«Revue des Etudes arméniennes. Nouvelle Série», t. VII, 1970; Каталог Матенадарана, т. 2, с. 269; *Осеплян Г.* Хауутарский Спаситель и одноименные памятники. Иерусалим, 1937 (на арм. яз.), с. 46, рис. 22 (воспроизведено «Распятие»); *Осеплян Г.* Химатакараны рукописей, с. 97, с. 219, 220; *Севриан А. И.* Миниатюра древней Армении (на с. 41 воспроизведено «Рождество Христово»).
- ³¹ Одна из областей Армении, расположенная на северо-восток от озера Ван.
- ³² См.: *Акопян Т. А.* Историческая география Армении. Ереван, 1968 (на арм. яз.), с. 165. По имени Тарона назывался обычно и весь Турберан. Об имени Евгра-

- рий см.: *Адоини Н.* Армения в эпоху Юстиниана. Ереван, 1971, с. 43, 46.
- 33 См.: *Frantz Alison*, *Byzantin Illuminated Ornament. A Study of Chronology*, — *The Art Bulletin*, 16, 1934.
- 34 См.: *Friend A.* The Portraits of the Evangelists, 1927, 5, p. 133.
- 35 *Ibid.*, pl. IV (пророк Даниила).
- 36 См.: *Lauer J.* Le Trésor du Sancta Sanctorum de Rome. — *Mémoires de l'Institut*, XV, 1907, pl. XVIII.
- 37 *Кондаков В. И.* Указ. соч., т. 1, рис. 138, с. 242.
- 38 См.: *Conk Walter W.* S. The Earliest Painting Panels of Catalonia (VI). — *The Art Bulletin*, 10, 1927/28, p. 310.
- 39 Сиринский текст читается справа налево; это отражается и на построении миниатюр.
- 40 См.: *The Excavations of Dura Europos. Fifth Season of Work. 1931—1932*. Ed. by M. Roostovtzeff. New Haven, 1934, pl. XLIV, XLIX.
- 41 См.: *Durnovo L. A.* Miniatures arméniennes, p. 41; *Cecchelli C., Furlandi G., Salmi M.* Op. cit., f. 4b.
- 42 См.: *Leroy J.* Op. cit., pl. 121 (1).
- 43 *Лазарев В. И.* История византийской живописи, т. 1, М., 1947, с. 91, 92; см. также: *Millet G.* Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e—XVII^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos. Paris, 1916, fig. 140. Ту же редакцию автор видит и в миниатюрах «Крещение» Лондонской псалтири 1066 г., Парижского Евангелия № 74 и Ватиканского Евангелия № 1156.
- 44 См.: *Покровский И.* Евангелие в памятниках иконографии. СПб., 1892, с. 201.
- 45 См.: *Nordenfalk C.* An Illustrated Diatessaron, fig. 12.
- 46 См.: *Millet G.* Op. cit., fig. 244, 242.
- 47 См.: *Leroy J.* Op. cit., 86 (1, 2).
- 48 См.: *Nordenfalk C.* An Illustrated Diatessaron, p. 127—130, fig. 10—13.
- 49 См.: *Яковсон А. Я.* Очерк истории родчества Армении V—XVII веков. М.—Л., 1950, стр. 112 (Санаин, Гавит 1211 г.).
- 50 См.: *Cecchelli C., Furlandi G., Salmi M.* Op. cit., f. 13a.
- 51 См.: *Millet G.* Op. cit., p. 323, 324.
- 52 См.: *Leroy J.* Op. cit., p. 382 (Album, pl. 32, 79, 2).
- 53 См.: *Lerphanton G.* Les églises rupestres de Cappadoce. Album III. Paris, 1934, pl. 178, 3.
- 54 См.: *Bologna J.* Early Italian Painting. Romanesque and Early Medieval Art. Leipzig, 1964, pl. 6a, 6b.
- 55 См.: *Ismailova T. A.* La Tetraévangile illustré arménien de 1038 (Matenadaran, № 6201), fig. 23.
- 56 См.: *Rostovtzeff M.* Dura Europos and its Art. Oxford, 1938, pl. XV, 1, fig. 10, p. 97.
- 57 См.: *Frantz A.* Op. cit., p. 61 (со ссылкой на А. Ригеля. См. также p. 64, 65).
- 1045 г. Католикос Петрос занимал престол в 1019—1058 гг.
- 4 См.: Каталог Матенадарана, т. 1, с. 1071; *Macler F.* Rapport sur une mission scientifique en Arménie russe et Arménie turque (Juillet—Octobre), Paris, 1911, p. 39, № 2. Монастырь находился в провинции Себастья, кантон Киприн, близ селения Менджелнк. По вопросу о местонахождении монастыря св. Торося и св. Знамения, куда было вложено Евангелие 1043 г., Ф. Маклер пишет: «В Армении имеется несколько монастырей, посвященных святому Торосу. Так как наше Евангелие было скопировано в провинции Себастья и так как с XI века монастырь св. Торося в Себасти был известен под тем же названием, что и монастырь св. Знамения, мы думаем, что здесь речь идет о святом Торосе Себастьианском». Г. Осесян (*Осесян Г.* Искусство письма в древней Армении, ч. 3. Вагаршапат, 1913, на арм. яз., § 49, с. 26) сообщает, что получатель Евангелия был Петрос Гетадараз (?). Х. Ачарян (*Ачарян Х.* Словарь армянских собственных имен, ч. 4. Ереван, 1948, на арм. яз., с. 244) считает, что Петрос был закавказным Евангелием 1043 г. См. также: *Осесян Г.* Хищатакары рукописей, § 102, с. 225, 226.
- 5 Литература: *Осесян Г.* Хищатакары рукописей, § 107; *Осесян Г.* Искусство письма в древней Армении, ч. 3, § 53, с. 27, табл. 30; *Топчан И.* Каталог вардапета Хачика Дадина, ч. 1. Вагаршапат, 1898 (на арм. яз.), с. 7; Каталог Матенадарана, т. 1, с. 1083. Хораны рукописей не издавались. Липцевые миниатюры полностью издал и описал Ф. Маклер (*Macler F.* Miniatures arméniennes, Paris, 1913). См. также: *Millet G.* Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e—XVII^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos. Paris, 1916, p. 739, fig. 101; *Macler F.* Rapport sur la mission scientifique, ..., p. 41; *Осесян Г.* Хавуцтарский Спаситель и одноименные памятники, с. 54, рис. 30; *Avetisyan O.* Peinture et sculpture arménienne. Le Caire, 1939, p. 53.
- 6 Самостельно занимал престол католикоса в 1058—1065 (1066?) гг.
- 7 Литература: *Дурново А. А.* Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957, с. 25 (воспроизведены: «Сретение» и «Крещение», табл. 11); Каталог Матенадарана, т. 1, с. 450; *Дурново А. А.* Miniatures arméniennes, Paris, 1961, p. 61—63 (воспроизведены: «Почелуй Нуды», «Преображение» и «Воскрешение Лазаря» с комментариями к ним). Литература, относящаяся ко всем четырем рукописям школы Малой Армении: *Измайлова Т. А.* Локализация группы иллюстрированных армянских рукописей XI в. по их памятным записям. — «Вестн. обществ. наук АН АрмССР», 1966, № 9 (280); *Ismailova T.* Tables des canons de deux manuscrits arméniens d'Asie Mineure du XI siècle, — *Revue des Études arméniennes. Nouvelle série*, III, 1966; *Ismailova T.* L'iconographie du cycle des fêtes d'un groupe de codex arméniennes d'Asie Mineure, — *Revue des Études arméniennes. Nouvelle série*, IV, 1967; *Ismailova T.* Le style ressemblances and divergences, dans le groupe des codex arméniens de l'Asie Mineure, — *Revue des Études arméniennes. Nouvelle série*, V, 1968; *Измайлова Т.* Истоки серии евангелистов в группе малоазийских армянских рукописей. — «Историко-филол. журн. АН АрмССР», 1968, № 1 (40).
- 8 *Мхитар Айриванский.* История Армении. М., 1860 (на арм. яз.), с. 58.
- 9 Х. Берберян считает, что писец Евангелия Мелитены, оставивший в памятной записи сведения о том, что Хачик II резидировал в 1057 г. в Таблоре, ошибся в дате. По мнению Х. Берберяна, он в это время должен был находиться в Себасти с Петросом I. После смерти последнего (1058) Хачик был увезен из Себасти в Константинополь, где его задерживали в течение нескольких лет. Лишь позднее, очевидно в 1061—1062 гг., местом его пребывания был назначен Таблор.

III АРМЯНСКАЯ МИНИАТЮРА СЕРЕДИНЫ XI ВЕКА ШКОЛА МАЛОЙ АРМЕНИИ

- 1 Литература: *Осесян Г.* Хавуцтарский Спаситель и одноименные памятники. Иерусалим, 1937 (на арм. яз.), с. 53, рис. 20 (издана и прокомментирована миниатюра «Распятие»); *Осесян Г.* Хищатакары рукописей, «Испытание», 1951 (на арм. яз.), § 100, с. 221—224 (по словам автора, «эту важную для истории армянской миниатюрной живописи рукопись описали и сфотографировали на месте в 1914 г. во время археологического путешествия к Себасти, в селении Хангаин»); *Der Nersessian S.* Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art. Washington, 1963, p. 4.
- 2 Византийский император Михаил IV (1034—1041) или Михаил V (1041—1042).
- 3 Иоани-Смбат и его брат Ашот царствовали совместно, оба умерли в 1041 г. Гатик II царствовал с 1042 по.

- дур, недалеко от Мелитены, где он и умер в 1065 г. (письмо Х. Берберяна автору от 26 августа 1966 г.). Быть может, упоминание в записи Таббура, ставшего позднее местом изгнания католика, свидетельствует о том, что Хачик II находился там и в течение какого-то времени до отправки в Константинополь.
- 30 См. кн.: История Византизм, т. 1. М., 1967, с. 68; Адоини Н. Армения в эпоху Юстиниана. Ереван, 1971, с. 67, 68, 201—205.
- 31 См.: Микаэлян Г. Г. История Киликийского армянского государства. Ереван, 1952, с. 49, 52. Автор приводит сведения о переселении армян, почерпнутые им из письменных источников.
- 32 См.: Стефан Таронский. Асотики. Всеобщая история (пер. Н. Эмина). М., 1864, с. 191.
- 33 Вардан Великий. Всеобщая история (пер. Н. Эмина). М., 1861. Предисловие, с. IX.
- 34 Тома Арцруни. История дома Арцрунидов. Тифлис, 1912 (на арм. яз.), с. 500.
- 35 См.: Г. Милле (op. cit., p. 79) относит обычай группировать «Благочестивые» и «Встречу Марии с Елизаветой» в один продолжающийся фриз к практике древнего христианского искусства, долгое время удержавшейся в Каппадокии. Автор приводит примеры — роспись Чауш-ини и миниатюры Евангелия 1057 г.
- 36 См.: Millet G. Op. cit., p. 70.
- 37 См.: Goldschmidt A. und Weitzmann K. Die Byzantinische Elfenbeinschnitzkunst des X—XIII Jahrhundert, Bd. 2. Berlin, 1934, Taf. XXXII (39), XLV (122a). Помещенные на них другие сцены праздничного цикла также сохраняют явные черты архаической восточной иконографии. Указанные пластики хранятся в Государственном Эрмитаже и датированы XI в. (инв. № 0-13, о-25).
- 38 См.: Leroy J. Les manuscrits syriaques a peintures conservés dans les Bibliothèques d'Europe et d'Orient. Paris, 1964. Album, pl. 107. Довольно сходна иконография встречи Марии с Елизаветой в сирийской рукописи «Midyat Evêche syro orthodoxe» (1226). Автор рассматривает иллюстрацию этого кодекса как своего рода провинциальное византийское искусство, хотя и отмечает в некоторых из них особенности, не присущие последнему (Text, p. 332).
- 39 См.: Millet G. Op. cit., p. 133—134.
- 40 В основных чертах эта композиция приближается к трактовке того же сюжета (вохвы отсутствуют) на пластинке слоновой кости XI в. собрания Марке де Вессело (Париж). См.: Goldschmidt A. und Weitzmann K. Op. cit., Taf. LXV (197). См. также пластинку XI в. в Берлине (Taf. LXVIII, 207, S. 20). Авторы ссылаются на ряд исследований, где памятникам этой группы приписывается нижнелатинское или венецианское, то есть провинциальное происхождение.
- 41 См.: C. Shorr Dorothy. The Iconographic Development of Presentation in the Temple. «The Art Bulletin», 1946, vol. XXVIII, 1, p. 19.
- 42 См.: Lauer J. La Tresor du Sancta Sanctorum de Rome. «Monument Piot», XV, 1907, pl. VI.
- 43 См.: Oumont H. Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI au XI siècles. Paris, 1929, pl. XXXII.
- 44 См.: Лазарев В. И. История византийской живописи, т. 2. М., 1948, табл. 72а.
- 45 См.: Goldschmidt A. und Weitzmann K. Op. cit., Bd. 2, Taf. V, 21а.
- 46 См.: Strzygowsky J. Iconographie der Taufe Christi. München, 1885, Taf. I, fig. 5.
- 47 См.: Der Nersessian S. Manuscrits arménienne illustrés du XII, XIII et XIV siècles de la Bibliothèque de pères méchitaristes. Paris, 1937, p. 124, 125.
- 48 Очень близкую аналогию, особенно для Евангелия № 974, встречаем в сирийской рукописи 1221 г. (Пенсильвания, монастырь св. Марка Сирийского, сир. 6). См. также: Leroy J. Op. cit., Album, pl. 101, 2.
- 49 См.: Millet G. Op. cit., fig. 186.
- 50 См.: Ibid., fig. 205; Jerphanion G. Les églises rupestres de Cappadoce. Album I. Paris, 1925, pl. 48, 2.
- 51 См.: Millet G. Op. cit., fig. 205; Leroy J. Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés. Paris, 1974, pl. 52.
- 52 См.: Измайлова Т. А. Образ богини в армянской миниатюрной живописи XI в. — «Византийский вестник», XXVII, 1967.
- 53 См.: Dussaud R., Deschamps P., Seyrig H. La Syrie antique et médiévale illustrée. Paris, 1931, pl. 12, 2; Albright W. F. Astarte Plaques and Figurines from Tell Beit Mirsim. — In: Melanges Syriens Offerts a Ms. R. Dussaud, vol. 1. Paris, 1939, pl. A-1, 3, 5; B-1, 2; p. 109.
- 54 См.: Duthoit G. Le sculpture Copte. Paris, 1931, pl. XXII а, b. Ахнас № 43941 (Египетский музей в Каире).
- 55 См.: Bissing Er. W. Über ein Grabwand aus Memphis. — «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. Neue Folge», Bd. 1, H. 4, 1924, S. 209.
- 56 См.: Микаэлян Г. Г. III. Армянское орнаментальное искусство. Ереван, 1953 (на арм. яз.), рис. 178.
- 57 См.: Millet G. Op. cit., p. 286.
- 58 Ibid., p. 290, fig. 272, 273.
- 59 Ibid., p. XXXVII, fig. 268, 269.
- 60 Эта иконография, по мнению Г. Милле, в более свободном варианте представлена Четверосвангелием Национальной библиотеки в Париже гр. 115 (op. cit., p. 286, 287). Евангелие это Милле связывает непосредственно с Синописными фрагментами. Если местом происхождения последних следует считать Анатолию, то туда же можно отнести и этот кодекс (op. cit., p. XXXVII, fig. 269), что может служить подтверждением возможности использования в миниатюрах Евангелия 1041 и 1045 гг. близкого к нему прототипа.
- 61 Например: Leroy J. Op. cit., Album, pl. 100 (1).
- 62 См.: Millet G. Op. cit., p. 339, 340, fig. 351, 352.
- 63 Ibid., p. 337, fig. 344. Автор склонен относить ту же сцену греческой рукописи Ватикана (№ 1156) к восточному образцу, зависящему от сирийской или анатолийской школы. В греческой рукописи Бероль 66, XII—XIII вв. (ibid., fig. 347), где сохраняется ранняя традиция, жест правой руки, протянутой вперед и благословляющей, Г. Милле трактовал как византийский или, скорее, анатолийский.
- 64 См.: Овсепян Г. Хавуцтарский Спаситель и одноименные памятники, с. 59, рис. 29, 30. Общую иконографическую схему этих миниатюр автор относит к наиболее раннему периоду.
- 65 Византийские иконографы передают ту же идею плавной кривой линией изгиба всего тела. Позднее восточные иконографы ломают линию тела Христа и в коленях (см.: Millet G. Op. cit., p. 413).
- 66 См.: Овсепян Г. Хавуцтарский Спаситель и одноименные памятники, с. 58.
- 67 См.: Leroy J. Op. cit., Album, pl. 91, 1—2.
- 68 См.: Millet G. Op. cit., p. 472.
- 69 Ibid., p. 461—462. В греческих рукописях этот тип впервые встречается в Художественной псалтири. См.: Кондаков Н. И. Миниатюры греческой рукописи псалтири IX века из собрания Худова в Москве. М., 1878, табл. VII, 3 (различен характер одежды).
- 70 См.: Покровский Н. И. Евангелие в памятниках иконографии. СПб., 1892, с. 398—399.
- 71 См.: Kuntze K. Iconographie der christlichen Kunst. I. Freiburg in Bresgau, 1928, S. 495—498.
- 72 См.: Jerphanion G. Op. cit., Album I, pl. 31, 3; 34, 1; 41, 4; 52, 2. Архакский вариант представлен и на эмали Шекомеджи, X в., где мадонна отсутствует. См.: Amiranchvili Ch. Les émaux de Georgie. Paris, 1962, p. 89.
- 73 См.: Dietz E., Demus O. Byzantine Mosaics in Greece. N. Hosios Lucas and Daphni. Cambridge (Mass.), 1931, p. 71, pl. XIV.
- 74 Изображение пророков можно сопоставить с их изображением в раннем христианском манускрипте VI в.

(Париж. Национальная библиотека, Ms Supplement grec 1286), содержащем Евангелие от Матфея (см.: *Omont H. Op. cit.*, pl. A, B).

- 55 Самые ранние изображения «Вознесения» известны на ампулах Монды (*Graham A. Les ampoules de Terre Sainte (Monzo-Böhlo), Paris, 1958*), иконография сцены уже та же, различия. Относительно сходна она с нашими миниатюрами на табл. V, VII книги А. Грабара: ангелы около Богоматери, представленной в образе оранта, отсутствуют; апостолы стоят в ряд, примерно так же, как в Евангелии 1057 г., где обычно находим более архаические варианты. Тип «Вознесения», наиболее распространенный на ампулах (*ibid.*, pl. III), с большей чистотой сохраняется в средневековых сирийских рукописях (овальный ореол несет четыре ангела, по сторонам Богоматери-оранты они отсутствуют). К этому типу примыкает сцена «Вознесения» в Евангелии Мике (см.: *Чуашиян М. Армянская миниатюрная живопись, Венеция, 1966*, на арм. яз., табл. 7).
- 56 См.: *Лазарев В. И. Указ. соч.*, т. 1, с. 72; т. 2, табл. 41 а, б, и; 42 а; 43 а. Иконографический вариант, в котором присутствуют столпы по сторонам Богоматери-ангелы, получает широкое распространение и в кандакийских росписях (см.: *Jerphanion G. Op. cit.*, Album I, pl. 29, 3; 39, 43 et sq.). Наиболее близка к иконографии наших миниатюр сцена в росписи в Чауш-пи (964—965 гг.). См.: *Jerphanion G. Op. cit.*, Album II, pl. 140 (1, 4). В. И. Лазарев (*Указ. соч.*, т. 1, с. 96) видит в ней, так же как и в росписях других кандакийских церквей, образец бедного монашеского искусства, прямо противоположного столпной живописи.
- 57 См.: *Коммандо П. И. Указ. соч.*, с. 357.
- 58 См.: *Lawrence M. City Gate Sarcophagi. — «The Art Bulletin», X, 1927/28, p. 5, 6, fig. 37, 43.*
- 59 См.: *Der Nersessian S. Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art, Washington, 1963, pl. 5.*
- 60 См.: *Morey Ch. R. Early Christian Art, London, 1953, pl. 110, p. 278.*
- 61 См.: *Solomon G. et M. Icones du Mont Sinai, vol. I. Athenes, 1956, pl. 21.*
- 62 См.: *Friedl A. The Portraits of Evangelists. — «Art Studies», 1927, V, pl. II, 21, 22.*
- 63 *Ibid.*, pl. II, 26.
- 64 См.: *Лазарев В. И. Указ. соч.*, т. 2, табл. 33.
- 65 Там же, табл. 32.
- 66 До наших дней сохранились подобные подставки, происходящие из Ани. Одна из них имеет армянскую надпись с датой 1273 г. (Государственный Исторический музей, Армянский ЦСР).
- 67 См.: *Шергиан Р. О. Художественное оформление грузинской рукописной книги IX—XI вв., ч. I. Тбилиси, 1967, с. 143, сноски 50, 51. Юный евангелист Иоанн изображается и в некоторых ранних грузинских Четвероевангелиях — Адрианоком, 897 г., и первом Джучском, 940 г. (см.: *Аджарянцелиш Ш. Грузинская миниатюра, М., 1966, табл. I, С. также миниатюры Бертоского Евангелия: Der Nersessian S. The Gospels of Bertay an Old Georgian Ms of the tenth Century. — Etudes byzantines et arméniennes, p. 198—226, fig. 137.**
- 68 См.: *Friedl A. The Portraits of Evangelists. — «Art Studies», 1927, V, pl. IV, 46.*
- 69 *Ibid.*, p. 118, 119.
- 70 Такая трактовка, хотя и в иной композиции (на круглой рамке), известна еще в средневековом Евангелии VI в., которое большинство исследователей связывает с Малой Азией (см.: *Cecchetti C., Farlandi G., Salmi M. The Rabula Gospels. Olten and Lausanne, 1959, p. 33. Норденфальк (Nordenfalk C. Die spätantiken Kanontafeln. Göteborg, 1938) локализовал эту рукопись Константинополем под вопросом. Видимо, от какой-то ранней традиции идет и изображение креста в виде квадрифолия в грузинском Четвероевангелии из Ани. Евангелисты помещены здесь между полукруглыми, а также в медальонах (см.: *Такашвили Е. С.**

Адинское Евангелие. — «Материалы по археологии Кавказа», т. 14, 1916, табл. III; *Шергиан Р. О. Указ. соч.*, с. 39, 40). Крест в виде квадрифолия встречается и в первом Джучском Евангелии (см.: *Шергиан Р. О. Указ. соч.*, с. 127—132).

- 71 Страна древних набатеев Трансродания процветала в первые века до и после нашей эры и простиралась от Трансродании до Синай и от Аравии до Сирии.
- 72 См.: *Glueck N. Deities and Dolphins. New York, 1965, pl. 25, p. 315.*
- 73 *Ibid.*, pl. 128, p. 197.
- 74 См.: *Morey Ch. R. Op. cit.*, p. 31, fig. 117; *Omont H. Op. cit.*, pl. A, B.
- 75 См.: *Hersfeld E. Die Malereien von Samarra. Berlin, 1927, Taf. II, XLVI, LII.*
- 76 См.: *Овсепян Г. Хавустарский Спаситель и одноименные памятники, с. 58.*
- 77 См.: *Omont H. Op. cit.*, pl. XXXV.
- 78 *Лазарев В. И. Указ. соч.*, т. 1, с. 78, 79.
- 79 Сообщение о цвете миниатюр этой рукописи получено от С. Дер Нерсессян (письмо от 1 октября 1965 г.).

IV АРМЯНСКАЯ МИНИАТЮРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XI ВЕКА АНИЙСКАЯ ШКОЛА

- 1 Название происходит, очевидно, от имени рода, которому принадлежало Евангелие.
- 2 Литература: *Драмлян Р. Г. Армянская миниатюра и книжное искусство. — В кн.: Очерки по истории искусства Армении. М. — Л., 1939, с. 15; Драмлян Р. Г. Выставка изобразительного искусства Армянской ССР. Каталог. М., 1939; Арутюнов Л. А. Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957, с. 22; Измайлова Т. А. Художественное убранство армянской рукописи 1053 г. — «Ванбер», 1960, № 5; Каталог Матенадарана, т. 1, с. 1083; *Macler F. Rapports sur une mission scientifique en Arménie russe et en Arménie turque. Paris, 1911, p. 40; Мнацаканян А. Армянское орнаментальное искусство. Ереван, 1955 (на арм. яз.), с. 315; Der Nersessian S. Armenia and the Byzantine Empire. Cambridge (Mass.), 1947, p. 117; Овсепян Г. Хищники рукописей. Антилас, 1951 (на арм. яз.), с. 233—234 (воспроизведена верхняя часть заглавного листа Евангелия от Матфея, с. 195, 196, рис. 15); Овсепян Г. Искусство письма в древней Армении, ч. 3. Вагарианат, 1913 (на арм. яз.), № 52, 72, 126, 134; *Сасун А. Н. Миниатюра древней Армении. М. — Л., 1939, с. 40, 44; Tchobanian A. La roseraie d'Arménie, vol. 3. Paris, 1929.***
- 3 См.: *Маттеосов А. Перенесенный Ованнес Сандакванецкий («Могучий Евангелие»). — Вестник Матенадарана», 10. Ереван, 1971 (на арм. яз.), с. 392—395.*
- 4 Эллис II. Армянские надписи в Карсе, Ани и в окрестностях последнего. М., 1881, с. 39.
- 5 См.: *Саманян А. Архитектура Касахской базилики. Ереван, 1956 (на арм. яз.), рис. 61.*
- 6 См.: *Маттеосов А. Э. Лалунов В. С. Художественные ткани контекого Египта. Л., 1951, табл. V.*
- 7 Там же, табл. III.
- 8 См.: *Тонарабекян П. М. Архитектура Армении IV—XIV вв. Ереван, 1961, с. 160, табл. 24 а, б.*
- 9 См.: *Cecchetti C., Farlandi G., Salmi M. The Rabula Gospels. Olten and Lausanne, 1959 (разноцветные бутылки — ил. 7 б, 7 а, 4 а; гребенчатая дística — ил. 14 а, 12 б, 10 а, 9 б).*
- 10 См.: *Wilpert J. Die römische Mosaiken und Malereien. Freiburg in Bressau, 1916, Bd. 3, Taf. 73, 74.*
- 11 Овсепян Г. Надгробные стелы и их археологическая ценность для изучения истории армянского искусства.

- ва.—«Материалы и исслед. арх. искусства и культ.», Вып. 3. Нью-Йорк, 1944 (на арм. яз.), с. 75.
- 12 См.: *Лазарев В. Н.* История византийской живописи, т. 1, с. 42.
- 13 См.: *Дурново Л. А.* Указ. соч. (форзац).
- 14 См.: *Мамье М. Э., Ляпунова К. С.* Указ. соч., табл. XXV, 4.
- 15 См.: *Honey W. R.* Sources of the irish illuminative art.—«Art Studies», 6, 1928, p. 16; *Micheli G. L.* L'enluminure du Haut Moyen age et les influences irlandaises. Bruxelles, 1939.
- 16 См.: *Кондаков Н. П.* История и памятники. Византийские эмали. СПб., 1892, с. 172. Символы появляются в X в. только в столичном греческом Евангелии Старо-Никиты (см.: *Weitzmann K.* Die Byzantinische Buchmalerei des IX und X Jahrhundert. Berlin, 1935, S. 24; *Nordenfalk C.* An Illustrated Diatessaron.—«The Art Bulletin», 1968, Mai—June, fig. 16 a, b, c, d).
- 17 См.: *Kühler W.* An illustrated Evangelistary of the Adaschool and its Model.—«Journal of the Warburg and Courland Institutes», XV, 1952, 1—2, p. 133.
- 18 *Strzygowski J.* Der Dom zu Aachen und seine Entstehung. Leipzig, 1904, S. 53.
- 19 См.: *Goldschmidt A.* Die deutsche Buchmalerei. Bd I: Die karolingische Buchmalerei. Leipzig, 1928, Taf. 1.
- 20 См.: *Zimmermann K.* Die vorkarolingischen Miniaturen. Berlin, 1916, Taf. 300.
- 21 *Weitzmann K.* Op. cit., S. 6, Taf. V, Abb. 24—24.
- 22 См.: *Grabar A.* Recherches sur les influences orientales dans l'art Balkanique. Paris, 1928, p. 106.
- 23 См.: *Лазарев В. Н.* Указ. соч., т. 2, табл. 49, 71, 73, 6.
- 24 См.: *Weitzmann K.* Op. cit., Abb. 245, S. 29.
- 25 См.: *Лазарев В. Н.* Указ. соч., т. 1, с. 75.
- 26 См.: *Panovsky E.* Renaissance and Renaissances in Western Art. Stockholm, 1960, p. 43, 54, 113.
- 27 *Grabar A.* Les grands siècles de la peinture. Le Haut Moyen age du quatrième au onzième siècle. Geneva, 1957, p. 17.
- 28 См.: *Измайлова Т. К.* Вопросы об армянском Ренессансе.—«Византизм и Временщик», 35, 1973.
- 29 *Чаплин В. К.* Философия Давида Нободимого. Ереван, 1946, с. 69, 194, 196. Попадение нового филизистического направления в VIII в. и продолжение его до XI в. отмечает также и Дер Персесий (*Der Nersessian S.* Op. cit., p. 26, 27).
- 30 Олимпидор Младший был последним неоплатоником, учив в Александрии во второй половине VI в.; Андроник из Родоса жил в I в. до н. э. и был инициатором первого издания эзотерических работ Аристотеля. Каллимах из Кирены был учеником куратором Александрийской библиотеки в III в. до н. э.
- 31 См.: *Langlois V.* Mémoire sur la vie et les écrits du prince Grégoire Magistros duc de la Mésopotamie, auteur arménien du XI siècle. Paris, 1869, p. 9, 19.
- 32 См.: *Измайлова Т.* Культурное наследие в убранстве армянских памятников.—«Известия АН АрмССР», 1959, № 10.
- 33 Номера негативов миниатюр Евангелия Бегюц в Государственном Историческом музее АрмССР: 795, 796, (а, б), 797, 801, 802 (а, б), 803 (а, б), 804, 805, 806.
- 34 Литература: *Измайлова Т.* Евангелие Бегюц.—«Вести. Матенадарана», 8, 1967; *Матвеева А.* Указ. соч.; *Осеян Г.* Хинатакараны рукописей, с. 237, 238, 243, 244; *Осеян Г.* Хахакяны или Прошпаны в истории Армении. I. Вагаршапат, 1926 (на арм. яз.), с. 24, ссыла 1.
- 35 См.: *Матвеева А.* Указ. соч., с. 379—400.
- 36 См.: *Осеян Г.* Хинатакараны рукописей, с. 234.
- 37 См.: *Goldschmidt A.* Op. cit., Bd I, Taf. XX, S. 36, 37.
- 38 См.: *Weitzmann K.* Op. cit., Taf. LXX, 144, S. 65. Матфей и Лука в рукописи Дионисиус 2 изображены стоящими (*ibid.*, Taf. LXX, 415, 416).
- 39 Литература: *Batrlusalis I.* Art sumerian Art roman. Paris, 1934, p. 185; *Драмлиан П. Г.* Армянская миниатюра и книжное искусство.—В кн.: Очерки по истории искусства Армении, с. 14, 45; *Драмлиан П. Г.* Выставка изобразительного искусства Армянской ССР, с. 16; *Дурново Л. А.* Древнеармянская миниатюра. Ереван, 1952, табл. 7—10 (с аннотациями); *Durnovo L. A.* Miniatures Arméniennes. Paris, 1961, pl. 51, 53, 55, 57, 59; *Измайлова Т. К.* Вопросы датировки Муниципального Чтецовангелия.—«Историко-филол. журн. АН АрмССР», 1970, № 1 (48); *Измайлова Т. К.* Le cycle des fêtes du Tétra-évangile de Mougna (Maténadaran n° 7736).—«Revue des Etudes arméniennes. Nouvelle série», т. VI, 1969; *Измайлова Т. K.* Les racines prébyzantines dans les miniatures arméniennes (Les canons du Tétraévangille de Mougna).—«Armeniacas», Mélanges d'études arméniennes, St. Lazare, Venise, 1969; Каталог Матенадарана, т. 2 (на арм. яз.), с. 600; *Лазарев В. Н.* Указ. соч., т. 1, с. 99; *Der Nersessian S.* Op. cit., p. 131; *Осеян Г.* Хавугтарский Спаситель и одноименные памятники. Иерусалим, 1937 (на арм. яз.), с. 55; *Sarkisian A.* Thèmes et motifs d'inluminure et de décoration arméniennes et musulmanes.—«Ars Islamica», 6, 1939, p. 7; *Сирян А. И.* Указ. соч., с. 44.
- 40 Балтрусалис (*op. cit.*, p. 85) датировал рукопись X в.; Л. А. Дурново — первой половиной XI в. (*Дурново Л. А.* Древнеармянская миниатюра; *Дурново Л. А.* Краткая история армянской живописи, с. 22) или серединой XI в. (во французском альбоме); *Осеян Г.* (*Осеян Г.* Хавугтарский Спаситель и одноименные памятники, с. 35) — не раньше XI в. и не позже конца XII в.; П. Г. Драмлиан — XI в. и второй половиной XI в. (*Драмлиан П. Г.* Выставка изобразительного искусства Армянской ССР. Каталог, с. 16; *Драмлиан П. Г.* Армянская миниатюра и книжное искусство, с. 15); *Саркисян А.* (указ. соч., с. 71)—XI в.; В. Н. Лазарев (*Лазарев В. Н.* Византийская живопись, т. 1, с. 99) — второй половиной XI в.; С. Дер Персесий (*Der Nersessian S.* Armenia and Byzantine Empire, p. 130—131) — предположительно последними годами XII в.; А. И. Сирян (указ. соч.) — началом XII в. В этом вопросе мы приближаемся к датировке Р. Г. Драмлиан и В. Н. Лазарева.
- 41 См.: *Дурново Л. А.* Краткая история древнеармянской живописи, с. 23.
- 42 См.: *Чаплин М.* Армянская миниатюрная живопись. Венеция, 1966 (на арм. яз.), табл. 3, 4.
- 43 *Der Nersessian S.* Armenia and Byzantine Empire, p. 131.
- 44 См.: *Jerphanion G.* La voix des monuments.—In: A propos du Calice d'Antioche. Paris, 1930, VI, fig. 28, p. 129, 130.
- 45 См.: *Аракелян Б. Н.* Армянские мозаики IV—VIII вв.—«Вести. обществ. наук АН АрмССР», 1971, № 3 (339).
- 46 См.: *Мамье М. Э., Ляпунова К. С.* Указ. соч., табл. XV, 3, 4.
- 47 См.: *Jerphanion G.* Op. cit., p. 125, fig. 21, 22, pl. XXIV.
- 48 См.: *Strzygowski J.* L'ancien art chrétien de Syrie. Paris, 1936, pl. XIII.
- 49 См.: *Шлехт Ф. И.* Рецензия на кн.: *Harvey W., Letheby W. R., Dalton O. M.* and oth. The Church of the Nativity of Bethlehem. London, 1940.—«Журн. Министерства нар. просвещ.», 1943, № 8, с. 332.
- 50 См.: *Cresswell K. A.* A short account of Early Muslim Architecture.—Penguin Book, 1958, pl. 5—7, 10, 20.
- 51 Омейяды — первая династия Арабского халифата, VII — первая половина VIII в.
- 52 См.: *Stern H.* Encore les mosaïques d'église de la Nativité de Bethléem.—«Cahier Archéologiques», IX, 1957, fig. 1, p. 144.
- 53 См.: *Der Nersessian S.* Aghtamar-Church of the Holy Gross. Cambridge (Mass.), 1963, pl. 50, 51.
- 54 См.: *Morey Ch. A.* Early Christian Art. London, 1933, pl. 85, 86.
- 55 См.: *Survey of Persian Art.* London, New York, 1938, IV, pl. 172D.
- 56 См.: *Harvey W., Letheby W. R., Dalton O. M.* and oth. Op. cit., pl. 10, fig. 22.

- ⁵⁷ См.: Шмидт Ф. Н. Указ. соч., с. 332; Dalton O. M. Byzantine Art and Archeology. Oxford, 1911, p. 35.
- ⁵⁸ См.: Stern H. Les représentations des Conciles dans l'église de la Nativité à Bethléem.—«Byzantion», XIII, 2, 1938, p. 416, 443, 444.
- ⁵⁹ Ibid., p. 416.
- ⁶⁰ См.: Чанашиян М. Указ. соч., с. 5.
- ⁶¹ См.: Микаэлян Г. История Киликийского армянского государства. Ереван, 1952, с. 65.
- ⁶² См.: Тер-Аветисян С. В. Резная дверь 1134 г. из окрестностей г. Муша.—Изв. Кавказского историко-археолог. ин-та в Тифлисе, т. III, Тифлис, 1925.
- ⁶³ См.: Белецкий А. М., Белицкий П. Б. Из истории средневекового шелкоткачества.—«Сов. археология», 1961, № 2, рис. 7, с. 74, 75. Авторы считают, что детали орнамента ткани указывают на сохранение традиции, восходящей к домуслиманскому искусству.
- ⁶⁴ См.: Орбели Н. А., Тревер К. В. Сасанидский металл. М.—Л., 1935, табл. 71, 22.
- ⁶⁵ См.: Шмерлинг Р. О. Грузинский архитектурный орнамент. Тбилиси, 1954, с. 39 (Земо-Крихи, X—XI вв.), 41 (Салхино, X в.), 46 (Каурма, XI в.), 49 (храм Баграта, 1003 г.), 63 (Самтавро, XI в.) и др.
- ⁶⁶ Диптих хранится в Эрмитаже, за № 13 (см. примеч. 17 к гл. II).
- ⁶⁷ См.: Millet G. L'iconographie de l'Évangile aux XIV^e—XV^e siècles. Paris, 1916, p. 91.
- ⁶⁸ Ibid., p. 91.
- ⁶⁹ Фотографии с Ватиканского Менология, сцена «Рождество».
- ⁷⁰ Фотографии с Ватиканского Менология, л. 363.
- ⁷¹ Jerphanion G. Op. cit., p. 175.
- ⁷² См.: Millet G. Op. cit., fig. 13.
- ⁷³ Для начала XIII в. известна в миниатюре «Крещение» грузинской рукописи «Слова Григория Назианзинца» (А. 109 Институт Рукописей АН ГССР). См.: Ализбашиян Г. Художественный принцип украшения грузинской рукописной книги. Тбилиси, 1973, табл. 45. Такой вариант встречается и в каппадокийских росписях XI—XII вв., в Гелатском Четвероевангелии XI—XII вв., в сирийском манускрипте из Эдессы 1221–22 гг., в греческих Четвероевангелиях (Россикон 2, Пиврон 5), а также в других памятниках, которые могут быть отнесены к той же группе (см.: Millet G. Op. cit., p. 223).
- ⁷⁴ Н. Покровский (Покровский Н. Евангелие в памятниках иконографии. Сиб., 1892, с. 203) считает, что старческий тип Моисея примыкает к «худшим» памятникам; в «лучших» — он юный, античный. Под «худшими» автор подразумевает, очевидно, памятники, не совпадающие с византийской традицией.
- ⁷⁵ См.: Jerphanion G. Les églises rupestres de Cappadoce. Album II. Paris, 1934, pl. 128, 2.
- ⁷⁶ См.: Millet G. Op. cit., fig. 201, p. 232.
- ⁷⁷ Ibid., fig. 203.
- ⁷⁸ Ibid., p. 237, 238. Тяготение к ранним образцам при более сильном воздействии норм каппадокийского искусства наблюдается и в росписях церкви Сант Анджело ин Формис (Италия, XI в.), в которых намечается перекичка (но не совпадения) с иконографическим типом, принятым в Евангелии Могни.
- ⁷⁹ См.: Millet G. Op. cit., p. 238, 239.
- ⁸⁰ Ibid., p. 262. Как указывает автор, в X—XII вв. византийская иконография этой сцены противоположна традиции, общей для Каппадокии, латинян и, как видим, для одного из течений армянской миниатюры.
- ⁸¹ См. с. 137 в главе о рукописях Малой Армении. Сидящие за столом апостолы обмениваются взглядами.
- ⁸² См.: Jerphanion G. La Voix de monuments, pl. XVI. Отличается менее развитый архитектурный фон, стол, сидица, завеса.
- ⁸³ Millet G. Op. cit., p. 291, 292.
- ⁸⁴ См.: Leroy J. Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les Bibliothèques d'Europe et d'Orient. Paris, 1964.
- ⁸⁵ См.: Овсенян Г. Хавудтарский Спаситель и одноименные памятники, с. 58, 59.
- ⁸⁶ См.: Лазарев В. Н. Указ. соч., т. 2, табл. 49.
- ⁸⁷ См.: Dietz E., Demus O. Byzantine mosaics in Greece. Hosi-os Lucas and Daphni. Cambridge (Mass.), 1931, p. 72.
- ⁸⁸ См.: Baumstark A. Il mosaico degli Apostoli nelle chiese abbaziali a Grottaferrata.—«Oriens Christianus», IV, 1904, p. 121.
- ⁸⁹ См.: Дурново Л. А. Черкы изобразительного искусства средневековой Армении.
- ⁹⁰ См.: Дурново Л. А. Miniatures arméniennes, p. 54.
- ⁹¹ См.: Jerphanion G. Les églises rupestres de Cappadoce. Album I, pl. 55–57.
- ⁹² См.: Bologna F. Early Italian Painting. Romanesque and Early Medieval Art. Leipzig, 1964, pl. 13.
- ⁹³ Лазарев В. Н. Указ. соч., т. 1, с. 145, 146.
- ⁹⁴ См.: Матвеев А. А. Перепищик Ованнес Саидхаванец («Могниское Евангелие»), с. 98.
- ⁹⁵ См.: Гарибян Г. Город Лори по письменным данным.—«Вестн. Ереванск. ун-та», № 1, 1968 (на арм. яз.), с. 204–212.

V

«ВИЗАНТИНИЗИРУЮЩИЕ» АРМЯНСКИЕ РУКОПИСИ И ПРИМЫКАЮЩИЕ К НИМ ФРАГМЕНТЫ

- ¹ Большая часть миниатюр хранится отдельно от рукописи, за № 1925. В самой рукописи сохраняются только изображения евангелистов Луки и Иоанна. Литература: Der Nersessian S. Manuscrits arméniens illustrés des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles. Paris, 1937, p. 14; Саркисян Б. Большая каталог армянских манускриптов Библиотеки мхитаристов Сант Ладзаро. Венеция, 1914–1924; Weitzmann K. Armenische Buchmalerei, des X und beginnenden XI Jahrhundert. Bamberg, 1933, S. 19–23, Taf. XI–XIV; Чанашиян М. Армянская миниатюрная живопись. Венеция, 1966 (на арм. яз.), с. 28–33, табл. 12–33.
- ² Литература: Дурново Л. А. Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957, с. 24; Der Nersessian S. Armenia and Byzantine Empire. Cambridge, 1947, p. 118–120; Овсенян Г. Хиштакараны рукописей. Антилиас, 1951 (на арм. яз.), § 110, 237, 238–243, 244; Tchobanian A. La rosearia d'Arménie, vol. 3. Paris, 1929 (наиболее полное воспроизведение миниатюр и маргиналов Карского Евангелия). Иллюстрации к нашей книге сделаны с негативов архива Г. Овсеняна, хранящихся в Государственном Историческом музее Армянской ССР.
- ³ Эти сведения получены мною от С. Дер Нерссян.
- ⁴ Некоторые контакты можно заметить для армянских и грузинских рукописей IX—X вв. Однако модели грузинского Берского Евангелия, наиболее близкого по своему декору к Эммануиловскому Евангелию, идут, по мнению С. Дер Нерссян, от армянской миниатюры (см.: Der Nersessian S. Etudes byzantines et arméniennes. Louven, 1973; t. 1. The Gospel of Bert'ay, p. 199; t. 2. fig. 136, 137, 140, 142, 144–146, 147).
- ⁵ См.: Ализбашиян Г. Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI—начала XIII века. Тбилиси, 1973, с. 14, 15, 19.
- ⁶ Там же, рис. 15а, 14а, 14б; Чанашиян М. Указ. соч., табл. 18, 19, 21 («Благоговение», «Рождество»).
- ⁷ См.: Ализбашиян Г. Указ. соч., с. 15.
- ⁸ См.: Чанашиян М. Указ. соч., табл. 33.
- ⁹ Там же, табл. 27.
- ¹⁰ Там же, табл. 12–17.
- ¹¹ Там же, с. 29.
- ¹² Там же, табл. 28, 30, 32.
- ¹³ Карский царь Аббас (984–1029) был сыном Мушега, брата Ашота III Багратиды, анийского царя, который

назначил его правителем Карса, после чего Аббас провозгласил себя царем полученных им владений.

¹⁴ См.: *Алибегашвили Г.* Указ. соч., с. 58—70.

¹⁵ Там же, рис. 236.

¹⁶ Там же, рис. 216.

¹⁷ Там же, рис. 32а, 6; 336.

¹⁸ Там же, рис. 34.

¹⁹ См.: *Der Nersessian S.* The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus. Paris, gr. 510, pl. 6.

²⁰ См.: *Лазарев В. И.* История византийской живописи, т. I. М., 1947, с. 78, 79.

²¹ См.: *Demus O., Harmer M.* Romanische Wandmalerei. München, 1968, Taf. 24, VIII, 27, IX.

²² См.: *Овсепян Г.* Указ. соч., с. 254.

²³ В каталог Матенадарана еще не вошло (не издавалось).

²⁴ Фрагменты не издавались. Каталог Матенадарана, т. 2, с. 1036, 1213; т. 1, с. 448.

²⁵ Например, в сцене «Мученичество св. Симеона» Менология Василия II. У одной из статуй конь в левой руке (см.: *Beckwith J.* The Art of Constantinople. London, 1961, fig. 120).

²⁶ См.: *Чанашвили М.* Указ. соч., предисловие С. Дер Нерсисяна, с. 3.

²⁷ См.: *Дурново Я. А.* Армянская миниатюра. Ереван, 1967, табл. 20; *Baumstark A.* Palaestineusia. Ein vorläufiger Bericht. Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte. Rom, 1906, p. 173.

VI

ДВЕ РУКОПИСИ

ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XI ВЕКА.

ИСПОЛНЕННЫЕ ЗА ПРЕДЕЛАМИ АРМЕНИИ

¹ Возможно, что рукопись была исполнена в 1066 г., так как католикос Григор был избран в 1066 г.

² Черная гора — название горного хребта недалеко от Антиохии (Сирия). Там довольно рано стало концентрироваться монашество. На Черной горе известны девять армянских монастырей, в том числе Шухр Хандария. Наряду с ними существовали там же греческие, грузинские, сирийские и латинские монастыри. Во многих из них имелись скриптории, где переписывались и иллюстрировались рукописи.

³ Литература: *Овсепян Г.* Хишатакараны рукописей. Антидиас, 1951 (на арм. яз.), § 112, с. 243, 248; *Стрелли А.* Главный каталог армянских рукописей монастыря св. Якова в Иерусалиме, ч. I. Венеция, 1948 (на арм. яз.), § 152, с. 324—326. Миниатюры рукописи известны нам по микрофильму, хранящемуся в Матенадаране за № 7, см. также: *Der Nersessian S.* L'art arménien. Paris, 1977, fig. 82, 83.

⁴ Мхитар Гом — крупный общественный деятель Армении XIII в., баснописец и автор «Судебника».

⁵ См.: *Овсепян Г.* Указ. соч., § 121, с. 263—266; *Macler F.* Rapport sur une mission scientifique en Arménie Russe et Arménie Turque (Juillet — Octobre). Paris, 1911. Миниатюры рукописи не издавались.

⁶ См.: *Шмерлинг Р. О.* Художественное оформление грузинской рукописной книги, с. 128.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

¹ *Дурново Я. А.* Древнеармянская миниатюра. Ереван, 1962, гл. I.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- 1
Евангелие 1018 года
Пролог (л. 16)
Ереван, Матенадаран (М 4804)
- 2
Евангелие 1018 года
Хоран (л. 26)
Ереван, Матенадаран
- 3
Евангелие 1018 года
Хоран (л. 46)
Ереван, Матенадаран
- 4
Евангелие 1018 года
Евангелисты (л. 76)
Ереван, Матенадаран
- 5
Евангелие 1007 года
Хоран
Венеция, Библиотека Сан Ладзаро
- 6
Евангелие 1007 года
Хоран
Венеция, Библиотека Сан Ладзаро
- 7
Евангелие 1007 года
Евангелисты
Венеция
- 8
Евангелие 1007 года
Богоматерь
Венеция, Библиотека Сан Ладзаро
- 9
Евангелие 1007 года
Донатюр
Венеция
- 10
Евангелие 1033 года
Пролог (л. 16)
Ереван, Матенадаран (М 283)
- 11
Евангелие 1033 года
Хоран (л. 3а)
Ереван, Матенадаран
- 12
Евангелие 1033 года
Хоран (л. 26)
Ереван, Матенадаран
- 13
Евангелие 1033 года
Поклонение вохвов (л. 86)
Ереван, Матенадаран
- 14
Эчмиадзинское Евангелие 989 года
Пролог
Ереван, Матенадаран
- 15
Эчмиадзинское Евангелие 989 года
Хоран
Ереван, Матенадаран
- 16
Три отрока в печи огненной
Фрагмент росписи Вади Сарга
в Египте
V—VI века
Лондон, Британский музей
- 17
Евангелие XI века
Хоран (л. 46)
Ереван, Матенадаран (М 5547)
- 18
Евангелие XI века
Хоран (л. 5а)
Ереван, Матенадаран
- 19
Евангелие XI века
Крест (л. 66)
Ереван, Матенадаран
- 20
Евангелие 1038 года
Хоран (л. 16)
Ереван, Матенадаран (М 6201)
- 21
Евангелие 1038 года
Хоран (л. 2а)
Ереван, Матенадаран
- 22
Евангелие 1038 года
Хоран (л. 46)
Ереван, Матенадаран
- 23
Евангелие 1038 года
Рождество (л. 5а)
Ереван, Матенадаран
- 24
Евангелие 1038 года
Крещение (л. 56)
Ереван, Матенадаран
- 25
Евангелие 1038 года
Преображение (л. 6а)
Ереван, Матенадаран
- 26
Евангелие 1038 года
Вход в Иерусалим (л. 66)
Ереван, Матенадаран
- 27
Евангелие 1038 года
Тайная вечеря (л. 7а)
Ереван, Матенадаран
- 28
Евангелие 1038 года
Жены-мироносицы (л. 8а)
Ереван, Матенадаран
- 29
Евангелие 1038 года
Евангелисты (л. 86)
Ереван, Матенадаран
- 30
Встреча Марин с Елизаветой
Роспись церкви Беллек-килиссе
в Каппадокии
X век
- 31
Хождение по водам
Рельеф из Херсонеса
V век
Ленинград, Гос. Эрмитаж
- 32
Изображение святого из Дур-
Европос II—III века
Галерея искусств
Нельского университета (США)
- 33
Евангелие 1041 года
Хоран
Иерусалим, Библиотека Армянского
патриархата
- 34
Евангелие 1041 года
Преображение, Воскрешение Лазаря
Иерусалим, Библиотека Армянского
патриархата
- 35
Евангелие 1041 года
Вход в Иерусалим
Иерусалим, Библиотека Армянского
патриархата
- 36
Евангелие 1041 года
Сшествие во ад
Иерусалим, Библиотека Армянского
патриархата
- 37
Евангелие 1041 года
Евангелисты
Иерусалим, Библиотека Армянского
патриархата

- 38
Евангелие 1045 года
Вход в Иерусалим (л. 2а)
Ереван, Матенадаран (М 3723)
- 39
Евангелие 1045 года
Состствие во ад (л. 3а)
Ереван, Матенадаран
- 40
Евангелие 1045 года
Евангелисты (л. 3б)
Ереван, Матенадаран
- 41
Евангелие 1057 года
Хоран (л. 2б)
Ереван, Матенадаран (М 3784)
- 42
Евангелие 1057 года
Преображение. Воскрешение
Лазаря (л. 7б)
Ереван, Матенадаран
- 43
Евангелие 1057 года
Вход в Иерусалим (л. 8а)
Ереван, Матенадаран
- 44
Евангелие 1057 года
Состствие во ад (л. 10а)
Ереван, Матенадаран
- 45
Евангелие 1057 года
Евангелисты (л. 11а)
Ереван, Матенадаран
- 46
Евангелие XI века
Преображение. Воскрешение Лазаря
(л. 3а)
Ереван, Матенадаран (М 974)
- 47
Евангелие XI века
Состствие во ад (л. 1б)
Ереван, Матенадаран (М 974)
- 48
Евангелие XI века
Евангелисты (л. 1а)
Ереван, Матенадаран (М 974)
- 49
Финикийская богиня
Рельеф на золотой пластинке
XV—XII века до н. э.
Минет аль Бейда (Сирия)
- 50
Архитектурный фрагмент
с рельефом
«Дадна» из Анаса в Египте
V—VI века
Каир, Египетский музей
- 51
Боковая стенка саркофага
IV век
Париж, Лувр
- 52
Евангелисты
Фрагмент пластинки
из слоновой кости VI века
Кембридж, Музей Фицвильям
- 53
Богиня плодородия
Рельеф из храма Кирбет и Таннур
в Трансйордании
II век
Амман, Иорданский археологический
музей
- 54
Миниатюры Гомилзий Григория
Назпазипа
Между 880 и 886 годами
Париж, Национальная библиотека
- 55
Евангелие 1053 года
Хоран (л. 2а)
Ереван, Матенадаран (М 3793)
- 56
Евангелие 1053 года
Хоран (л. 1б)
Ереван, Матенадаран
- 57
Евангелие 1053 года
Евангелист Матфей (л. 3б)
Ереван, Матенадаран
- 58
Евангелие 1053 года
Заглавный лист (л. 4а)
Ереван, Матенадаран
- 59
Евангелие 1053 года
Евангелист Марк (л. 89б)
Ереван, Матенадаран
- 60
Евангелие 1053 года
Заглавный лист (л. 90а)
Ереван, Матенадаран
- 61
Евангелие 1053 года
Евангелист Лука (л. 144б)
Ереван, Матенадаран
- 62
Евангелие 1053 года
Заглавный лист (л. 145а)
Ереван, Матенадаран
- 63
Евангелие 1053 года
Евангелист Иоанн (л. 239б)
Ереван, Матенадаран
- 64
Евангелие Гутберхта 770 года
Евангелист Матфей
Вена, Национальная библиотека
- 65
Евангелие Гутберхта 770 года
Евангелист Иоанн
Вена, Национальная библиотека
- 66
Евангелие Млке середины IX века
Евангелист Матфей
Венеция, Библиотека Сан Ладзаро
- 67
Контская завеса
V век
Ленинград, Гос. Эрмитаж
- 68
Контская ткань с изображением льва
IV век
Ленинград, Гос. Эрмитаж
- 69
Евангелие Бегюц 1060 года
Пролог
Не сохранился
- 70
Евангелие Бегюц 1060 года
Хоран
Не сохранился
- 71
Евангелие Бегюц 1060 года
Хоран
Не сохранился
- 72
Евангелие Бегюц 1060 года
Хоран
Не сохранился
- 73
Евангелие Бегюц 1060 года
Хоран
Не сохранился
- 74
Евангелие Бегюц 1060 года
Хоран
Не сохранился
- 75
Евангелие Бегюц 1060 года
Хоран
Не сохранился
- 76
Евангелие Бегюц 1060 года
Евангелист Матфей
Ереван, Матенадаран (М 10099)
- 77
Евангелие Бегюц 1060 года
Евангелист Марк
Не сохранился
- 78
Евангелие Бегюц 1060 года
Евангелист Лука
Не сохранился
- 79
Евангелие Бегюц 1060 года
Евангелист Иоанн
Не сохранился
- 80
Физиолог Фульда (?) X века
Кассель, Библиотека
- 81
Евангелие Могни XI века
Пролог (л. 2б)
Ереван, Матенадаран (М 7736)
- 82
Евангелие Могни XI века
Пролог (л. 3а)
Ереван, Матенадаран
- 83
Евангелие Могни XI века
Хоран (л. 6б)
Ереван, Матенадаран
- 84
Евангелие Могни XI века
Хоран (л. 5а)
Ереван, Матенадаран

- 85
Евангелие Могни XI века
Хоран (л. 46)
Ереван, Матенадаран
- 86
Евангелие Могни XI века
Хоран (л. 7а)
Ереван, Матенадаран
- 87
Евангелие Могни XI века
Хоран (л. 106)
Ереван, Матенадаран
- 88
Евангелие Могни XI века
Хоран (л. 86)
Ереван, Матенадаран
- 89
Евангелие Могни XI века
Евангелист Матфей (л. 226)
Ереван, Матенадаран
- 90
Евангелие Могни XI века
Заглавный лист (л. 23а)
Ереван, Матенадаран
- 91
Евангелие Могни XI века
Евангелист Марк (л. 1256)
Ереван, Матенадаран
- 92
Евангелие Могни XI века
Заглавный лист (л. 126а)
Ереван, Матенадаран
- 93
Евангелие Могни XI века
Евангелист Лука (л. 1906)
Ереван, Матенадаран
- 94
Евангелие Могни XI века
Заглавный лист (л. 191а)
Ереван, Матенадаран
- 95
Евангелие Могни XI века
Евангелист Иоанн (л. 3006)
Ереван, Матенадаран
- 96
Евангелие Могни XI века
Заглавный лист (л. 301а)
Ереван, Матенадаран
- 97
Евангелие Могни XI века
Встреча Марии с Елизаветой
Благовещение (л. 11а)
Ереван, Матенадаран
- 98
Евангелие Могни XI века
Сретение (л. 13а)
Ереван, Матенадаран
- 99
Евангелие Могни XI века
Крещение (л. 146)
Ереван, Матенадаран
- 100
Евангелие Могни XI века
Преображение (л. 15а)
Ереван, Матенадаран
- 101
Евангелие Могни XI века
Воскрешение Лазаря (л. 166)
Ереван, Матенадаран
- 102
Евангелие Могни XI века
Вход в Иерусалим (л. 17а)
Ереван, Матенадаран
- 103
Евангелие Могни XI века
Тайная вечеря (л. 186)
Ереван, Матенадаран
- 104
Евангелие Могни XI века
Распятие (л. 19а)
Ереван, Матенадаран
- 105
Евангелие Могни XI века
Вознесение (л. 206)
Ереван, Матенадаран
- 106
Евангелие Могни XI века
Сошествие святого духа (л. 21а)
Ереван, Матенадаран
- 107
Мозаичный пол часовни у Дамасских
ворот в Иерусалиме
VI век
- 108
Коптская ткань
V век
Ленинград, Гос. Эрмитаж
- 109
Фрагмент мозаики в базилике
Вифлеема
Конец VIII — начало IX века
- 110
Фрагмент мозаики в базилике
Вифлеема
Конец VIII — начало IX века
- 111
Деревянная резная дверь из Муша
1134
Ереван, Гос. исторический музей
Арм.ССР
- 112 113
Деревянная резная дверь из Муша.
Фрагменты
- 114
Сретение
Миниатюра из Менология Василия II
Около 986 года
Рим, Ватиканская библиотека
- 115
Вход в Иерусалим
Роспись церкви
Сант Анджело ин Формис
XI век
- 116
Воскрешение Лазаря
Роспись церкви
Сант Анджело ин Формис
XI век
- 117
Христос во славе
Роспись церкви
Сант Анджело ин Формис
XI век
- 118
Христос во славе. Деталь
Роспись церкви
Сант Анджело ин Формис
- 119
Евангелие Могни XI века
Вознесение. Деталь (л. 206)
Ереван, Матенадаран
- 120
Трапезундское Евангелие XI века
Хоран
Венеция, Библиотека Сан Ладзаро
- 121
Трапезундское Евангелие XI века
Хоран
Венеция, Библиотека Сан Ладзаро
- 122
Трапезундское Евангелие XI века
Евангелист Марк
Венеция, Библиотека Сан Ладзаро
- 123
Трапезундское Евангелие XI века
Заглавный лист
Венеция, Библиотека Сан Ладзаро
- 124
Трапезундское Евангелие XI века
Благовещение
Венеция, Библиотека Сан Ладзаро
- 125
Трапезундское Евангелие XI века
Крещение
Венеция, Библиотека Сан Ладзаро
- 126
Трапезундское Евангелие XI века
Преображение
Венеция, Библиотека Сан Ладзаро
- 127
Трапезундское Евангелие XI века
Христос Вседержитель
Венеция, Библиотека Сан Ладзаро
- 128
Благовещение
Миниатюра Синаксаря
Захария Валахкертского
1030
Тбилиси, Институт рукописей
АН ГССР
- 129
Явление Христа ученикам
Миниатюра Синаксаря
Захария Валахкертского
1030
Тбилиси, Институт рукописей
АН ГССР
- 130
Карское Евангелие XI века
Пролог
Иерусалим, Библиотека Армянского
патриархата
- 131
Карское Евангелие XI века
Хоран
Иерусалим, Библиотека Армянского
патриархата
- 132
Карское Евангелие XI века
Портрет царя Гагика Карского

Список иллюстраций

- | | |
|--|--|
| Иерусалим, Библиотека Армянского патриархата | 148 |
| 133 | Евангелие 1064 года |
| Карское Евангелие XI века | Хоран |
| Явление Христа ученикам | Иерусалим, Библиотека Армянского патриархата |
| Иерусалим, Библиотека Армянского патриархата | 149 |
| 134 | Евангелие 1064 года |
| Карское Евангелие XI века | Сошествие святого духа |
| Исцеление расслабленного | Иерусалим, Библиотека Армянского патриархата |
| Иерусалим, Библиотека Армянского патриархата | 150 |
| 135 | Евангелие 1064 года |
| Карское Евангелие XI века | Крест |
| Искушение Христа | Иерусалим, Библиотека Армянского патриархата |
| Иерусалим, Библиотека Армянского патриархата | 151 |
| 136 | Евангелие 1099 года |
| Карское Евангелие XI века | Пролог (л. 26) |
| Тайная вечеря | Ереван, Матенадаран (М 288) |
| Иерусалим, Библиотека Армянского патриархата | 152 |
| 137 | Евангелие 1099 года |
| Карское Евангелие XI века | Хоран (л. 3а) |
| Маргинал | Ереван, Матенадаран |
| Иерусалим, Библиотека Армянского патриархата | 153 |
| 138 | Евангелие 1099 года |
| Деревянная резная досочка | Крест в quadrifolium (л. 46) |
| из Египта | Ереван, Матенадаран |
| X век | |
| Бердин, Исламский музей | |
| 139 | |
| Евангелие 1071—1078 годов | |
| Заглавный лист (л. 1а) | |
| Ереван, Матенадаран (М 275) | |
| 140 | |
| Евангелие 1071—1078 годов | |
| Заглавный лист (л. 77а) | |
| Ереван, Матенадаран | |
| 141 | |
| Евангелие 1069 года | |
| Хоран | |
| Ереван, Матенадаран (М 10434) | |
| 142 | |
| Евангелие 1069 года | |
| Крест | |
| Ереван, Матенадаран | |
| 143 | |
| Евангелие 1069 года | |
| Заглавный лист | |
| Ереван, Матенадаран | |
| 144 | |
| Защитный лист XI века (евангелист) | |
| Ереван, Матенадаран (М 10147) | |
| 145 | |
| Защитный лист XI века (евангелист) | |
| Ереван, Матенадаран (М 963) | |
| 146 | |
| Защитный лист XI века (заставка) | |
| Ереван, Матенадаран | |
| 147 | |
| Защитный лист XI века (Вход в Иерусалим) | |
| Ереван, Матенадаран (М 4435) | |

ТАТЬЯНА
АЛЕКСЕЕВНА
ИЗМАЙЛОВА

АРМЯНСКАЯ
МИНИАТЮРА
XI ВЕКА

Редактор Ю. П. МАРКИН
Художественные редакторы
М. Г. ЖУКОВ, А. Б. КОНОПЛЕВ
Художник серии
А. Т. ЯСИНСКИЙ
Макет книги
Л. И. ОРЛОВОЙ
Корректura цветных иллюстраций
С. И. КИРЬЯНОВОЙ
Технический редактор
Р. П. БАЧЕК
Корректоры Т. И. ИВАНОВА, Е. Р. ЛАВРОВА

ИБ № 479.

Сдано в набор 11.10.77.
Подписано к печати 13.04.79. А05090.
Формат бумаги 60 × 90¹/₈.
Бумага мелованная.
Гарнитура елизаветинская. Печать высокая.
Усл. печ. л. 30,5. Уч.-изд. л. 28,99. Изд. № 20539.
Тираж 25 000 экз. Зак. 3072. Цена 6 р. 10 к.
Издательство «Искусство».
103009 Москва, Собиновский пер., 3.
Ордена Трудового Красного Знамени
Ленинградская типография № 3
имени Ивана Федорова
Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли.
191126 Ленинград,
Звенигородская, 11.

