

А. Аветисян

О художнике Момике

В этом году исполняется 675-летие армянского Гладзорского университета — одного из древнейших очагов культуры нашей родины¹. В стенах этого университета в конце XIII в. зародилась одна из крупнейших школ миниатюры средневековой Армении, так называемая Гладзорская школа.

Древнеармянская миниатюра, пожалуй, наиболее полно сохранившаяся отрасль нашего культурного наследия.

Миниатюра создавалась в Армении в основном в связи с развитием книжного искусства. В общей сложности более 25 тысяч армянских рукописей хранятся ныне в различных городах мира. Наибольшее собрание манускриптов сосредоточено в Ереване. Они собраны в Государственном Хранилище древних рукописей при Совете Министров Армянской ССР (Матенадаран). Однако армянская миниатюра и рукописное книжное искусство все еще недостаточно изучены. Многие школы миниатюры как и отдельные выдающиеся творения мастеров кисти еще не нашли должной научной оценки. Важнейшей задачей исследователей миниатюры является выяснение значения отдельных школ, глубокое и всестороннее исследование творчества наиболее ярких их представителей. Только на этой основе возможно будет создание цельной истории древнеармянской миниатюры.

В настоящей статье освещается творчество одного из талантливых мастеров средневековой Армении, художника Момика — основателя известной Гладзорской школы миниатюры.

* * *

Момик (вардпет² — разносторонний художник — каллиграф, живописец и скульптор, а если верить древней легенде, то был и архитектором³. Как автор скульптурных работ и хачкаров, в связи с историческими эпиграфическими памятниками Вайоц-дзора, он упоминается в трудах ряда историков.

¹ Гладзорский университет был основан, как показало наше исследование («Гладзорская школа армянской миниатюры») при Танат-ванке (Вайоц-дзор, ныне Азизбековский район Армянской ССР). Время основания университета принято считать 1280 г. См. Եւրեղին Յոսեփեան, Խաղրակեանք զամ Պոռեանք հայոց պատմութեան մեջ, մասն Բրկորդ, Հոգևոր կեդրոններ և Գլաձորի բարձր դպրոցը Պոռեանց ինքանութեան մեջ, Երևան, 1944, էջ 101.

² Так подписывался художник Момик в последний период своей деятельности. «Вардпет» от слова «вардапет», которое в XIII—XIV вв. означало «мастер». См. Կարո Ղաֆառյան, Ավանի երկրորդական ծածկագիր արձանագրությունը, Երևան, 1945, էջ 12.

³ См. Ն. Մկրտչյան, Նովիկներ և ակնարկներ, Երևան, 1947, էջ 31—84.

Многогранное творчество Момика представляет большой интерес не только для истории Гладзорской школы миниатюры, но и для истории книжной живописи Киликийской Армении конца XIII и начала XIV вв. Момик, как художник, перенял опыт мастеров Киликии и, в свою очередь, оказал заметное влияние на дальнейшее развитие нового направления в киликийском искусстве XIV столетия.

Биография художника Момика, как и жизнь многих средневековых армянских мастеров искусства, к сожалению, мало известна нам. Откуда он родом, кем были его родители, где и у кого учился он, — на эти вопросы первоисточники не дают ответа.

Впервые имя Момика встречаем в рукописи-сборнике 1283—1284 гг., написанном в основном писцом Матеосом Киликеци в Ахберц-ванке, т. е. в Гладзоре, по заказу вардапета Нерсеса Мшени¹. В 1283 году художником Момиком в Киликии была разукрашена рукопись — евангелие для армянской царицы Керан.

Плодотворная деятельность художника Момика, согласно письменным и эпиграфическим свидетельствам, охватывает почти сорок лет, с 1283 по 1321 гг. Несомненно, за эти годы им было выполнено большое число миниатюрных и скульптурных работ, частью уничтоженных временем, частью же пока неизвестных. До нас дошло немалое количество рукописных памятников этого художника. Из сохранившихся четырех рукописей первые три несомненно принадлежат ему, четвертая, как мы предполагаем, также принадлежит этому мастеру: 1) Сборник (*Հիշրածոյ*) 1283—1284 гг., 2) Евангелие 1292 г. (Матенадаран, № 2848), 3) Евангелие 1302 г. (Матенадаран, № 6792) и 4) Евангелие 1283 г. (Матенадаран, № 6764). Из скульптурных работ точно установлены хачкар 1308 г. в Нораванке и погрудное изображение Богоматери с Младенцем на тимпане церкви села Арпа (1321 г.).

Из приведенного списка манускриптов остановимся на Евангелии 1302 г. В этой рукописи наиболее ярко выявились особенности творчества художника и она является не только одним из лучших творений Момика, но и всей Гладзорской школы миниатюры.

Евангелие 1302 года или, как мы предлагаем ее назвать, «Евангелие Степаноса Орбеляна» до сего времени никем не было изучено. Из памятной записи рукописи известно, что она была дополнена, вернее реставрирована, неким Григором в 1406 г. Основная часть рукописи написана на пергаменте, а добавочная часть — на ватной бумаге. Писцом более ранней, пергаментной части был Ованнес Орбелян, впоследствии епископ Сюника. Заказчиком же являлся известный историограф Степанос Орбелян, митрополит всего Сюника, которому и была посвящена руко-

¹ См. В. Տաշեան, *Յուշակ հայերն ձեռագրաց Մատենադարանին Մխիթարեաց ի վրիննա, վրիննա, 1895, էջ 1030*. См. К. Костяниц, Из истории древней армянской литературы XIII—XIV вв., отпечаток из сборника, посвященного А. Н. Веселовскому, М., 1914, стр. 8. К сожалению, невозможно что-либо сказать об этой работе художника Момика, так как она хранится у мхитаристов в Вене.

пись, — отсюда и название ее, предложенное нами: «Евангелие Степаноса Орбеляна»¹.

Хотя формат евангелия небольшой (8,7 × 12 см), но оно достаточно объемистое — 300 листов. Оба текста, как на пергаменте, так и на бумаге, написаны очень мелким и красивым болоргиром (полуустав) и, несмотря на свои малые размеры, в два столбца.

Часть, добавленная рукой Григора, не имеет каких-либо украшений, и, в отличие от основной части, заглавные буквы начальных строк текста евангелия написаны красным цветом, а на пергаменте — золотом.

Облад поздней работы, — серебряный с барельефным изображением распятого Христа, на обратной же части переплета — даны Мария с Младенцем, со святыми по сторонам.

Прежде чем перейти к рассмотрению миниатюр художника Момика, следует обратить внимание на оригинальную сторону этой рукописи: евангелие начинается не с первого евангелиста Матфея, как вообще было принято, а, наоборот, с последнего — Иоанна. Внимательное изучение рукописи дает возможность утверждать, что подобная перестановка была сделана не реставратором, ибо непосредственно после последних строк евангелия от Иоанна, на той же странице, начинается евангелие от Матфея и далее по принятому порядку. Стало быть, эта рукопись представляет собой весьма оригинальное и уникальное явление в истории письма евангелий².

«Евангелие Степаноса Орбеляна» содержит 12 сюжетных миниатюр, одно изображение евангелиста Иоанна с Прохором и двух апостолов, Петра и Иакова, два заглавных листа, 8 очень маленьких прямоугольных заставок и ряд маргинальных знаков — украшений на полях, среди которых изредка попадаются отдельные рисунки, как пальма, часовня и т. п.

Над этой рукописью художник работал, как он сам говорит с памятной записи на стр. 13 об., в неблагоприятных условиях, когда «время было зимнее и дома неуютно, бедно» (*«ժամանակը ճիշտն էր և սոսիս նսեմ»*).

Момик включил в рукопись главнейшие так называемые евангельские праздники: «Благовещение», «Рождество Христово», «Сретение», «Крещение Христа», «Преображение», «Вход в Иерусалим», «Омовение ног», «Распятие Христа», «Оплакивание Христа», «Воскресение и явление Христа», «Вознесение» и Сошествие Св. Духа». Через весь этот евангельский цикл красной нитью проходят общие идеи, объединенные единым мотивом. Только местами кажется, что отсутствует тесная связь между отдельными звеньями цикла. Так, например, художником не даны «Тайная вечеря» и «Поцелуй Иуды», которые подчеркнули бы связь между сценами

¹ Название рукописи именем заказчика или получателя — установленная традиция в истории книжного искусства Армении.

² Исследование этого вопроса представляет самостоятельный интерес; оно может пролить свет на проблему идейной трактовки рукописи. Объем и характер настоящей статьи не позволяют нам подробно останавливаться на выяснении этого интересного вопроса. Здесь же нам только хотелось обратить внимание исследователей на эту сторону рукописи.

«Омовение ног» и «Распятие». Думается, что Момик выпустил эти сцены преднамеренно, для того, чтобы не выйти за «священное» число 12. Это тем более очевидно, что пропуск мысленно легко может быть восполнен самим зрителем, ибо между «Омовением ног» и «Распятием» сохранена цепь; они образуют параллель и имеют ряд точек соприкосновения: в первом случае Христос на себя берет грехи учеников, во втором — он распят за грехи людские. Значит, можно сказать, что у художника Момика в цикле каждое последующее звено вытекает из предыдущего. Отсюда и последовательное изложение событий (с выявлением их внутренней закономерности), которые в итоге оттеснили на задний план орнамент и другие декоративные украшения. Кстати, это последнее объясняется также и размером рукописи¹.

Рассмотрим наиболее характерные и интересно разрешенные миниатюры из этого цикла, в которых ярко отражены особенности и достижения Гладзорской школы миниатюры.

«Благовещение» (стр. 1 об., см. рис. 1). Миниатюра отображает сцену «Благовещения архангела Деве у воды», где Мария представлена стоящей перед своеобразным декорированным арочным архитектурным фрагментом; в левой руке она держит кувшинчик, а правую в изумлении отвела от себя в сторону подошедшего к ней архангела Гавриила. На переднем плане, в центре, перед стилизованной скалой стоит большая ваза, куда из двойного источника, весьма схожего (согласно сохранившимся контурам рисунка, виднеющимся из-под выпавшего красочного слоя) с женскими грудями, льется вода. Можно предполагать, что художником символически передан источник жизни. И на самом деле, скала, из которой вытекает живая вода, традицией названа «скалой жизнедава Христа»².

Иконография этой миниатюры по своей схеме исходит из так называемой «Прогрөвангелии Иакова»³, согласно которой «Благовещение у источника» совершилось во время пребывания Марии в Иерусалимском храме. Возможно, что Момик был знаком с работами мастера, придерживающегося этой версии. Поэтому и за Марией виднеется «храм Иерусалимский», и она, как одна из его «царственных дев», пришла за водой к источнику.

Мария величественна и сдержанна, хотя небольшой наклон головы и глаза, смотрящие на архангела, выражают легкое смятение, удивление перед необычным благовестием небесного посла.

В выражениях лиц, фигур художник стремился запечатлеть черты восточного характера. Мария дана в образе молодой армянки: у нее большие глаза, немного полные щеки смуглого лица покрыты румянцем, подчеркнут тонкий нос и крохотный рот. Она представлена юной, несмотря на облачение замужней женщины: закутана в покрывало или мафорий и рукав-

¹ Другие рукописи художника Момика сравнительно богаты орнаментальными и другими украшениями.

² См. Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, СПб, 1914, т. 1, стр. 132.

³ См. там же, стр. 246.

ный хитон. Мафорий, очевидно из тонкой ткани, мелкими складками окутывает весь верх фигуры, покрывая грудь и руки; концы его заброшены за плечи и руки свисают вниз. Мотив падающей материи выражен предметно и наглядно. Особенно характерно повторение зигзагообразных форм каймы мафория или так называемых «ласточкиных хвостов» на свешивающихся его концах по сторонам фигуры. Характер ритма и материальность переданы в линейных складках одежды. В общем, Мария, несмотря на то, что представляет собой реальный образ простой женщины, как это наблюдается в древневосточных (коптских, сирийских) иконах и стенописях IV—V вв., стройностью пропорций, ритмом линейности стоит ближе к классическому византийскому искусству.

Мафорий на Марии выполнен в лиловых тонах, а хитон — голубых; одежда архангела дана под цвет киновари. Интересно отметить, что обувь Марии, которая у других художников обычно пурпурного цвета, здесь темносиняя, доходящая до черного.

«Рождество Христово» (стр. 2 л., см. рис. 2). Вопреки установленной традиции, которой следовали очень многие мастера, Момик дает в этой сцене совершенно новую композиционную схему¹. Согласно традиции, Богородица занимала центральную часть композиции. Ее обычно изображали лежа, у тела Младенца. Иногда давали купель, которую женщины приготавливали для омовения новорожденного, и ряд других подробностей (ангелы, волхвы, пастыри), а Иосифа изображали, по обычаю, дремлющим и вообще в стороне, где либо в нижнем углу или у ног Богородицы. Художник Момик дает новую композицию. Сцена «Рождества», данная им на фоне так называемой Вифлеемской скальной пещеры, оригинальна. Фигура роженицы Марии отодвинута в нижний правый край миниатюры, а Иосифа (он здесь не дремлет; на лице его запечатлена задумчивость и приглушенная грусть) расположена в самом композиционном центре, прямо над Младенцем, лежащим в каменных яслях. Диагональное пересечение сцены показывает, что художник умышленно оставил Богородицу за его пределами, чтобы еще более усилить роль Иосифа (схема 1). Подобная композиция не только меняет все впечатление, но и дает совершенно новое толкование содержания эпизода.

Чем объяснить, что Иосиф у художника Момика так подчеркнут и особенно выделен среди всех остальных фигур и предметов миниатюры? Кажется бы, что и Момике следовало «героем» картины сделать главное действующее лицо легенды — роженицу, Богородицу или же Младенца Иисуса, а никак не Иосифа. Думается, что это сделано не без умысла со стороны художника. Вероятно художник в этой работе имел в виду слова иудеев из евангелия от Иоанна: «Не Иисус ли это, сын Иосифов, которого отца и мать мы знаем?» (гл. 6, ст. 42, подчеркнуто нами — А. А.). Момик, выделяя фигуру Иосифа, желал явно намекнуть на то, на что в более осто-

¹ Или, быть может, прототип этой композиции, как и некоторых других сцен, восходит в глубокое прошлое, к древним восточным преданиям. Лично нам подобная схема незнакома.

рожной форме намекает и другой, известный представитель Гладзорской школы, художник Торос Таронаци¹, что Младенец Иисус имел родителей своих², и этим еще более подчеркивая, что он не только от одной матери



Схема 1а

Композиционный центр в миниатюре «Рождество Христово» (см. табл. 8)



Схема 1б

Схема композиции миниатюры «Рождество Христово» (см. табл. 8).

Марии, но и от Иосифа. Можно думать, что художник не верил в предание, повествующее о том, что у Иисуса Христа не было земного отца, а давал определенную реальную трактовку легенды.

Цветовая гамма этой миниатюры (голубая, фиолетовая, зеленая и коричневая) выдержана в светлых тонах; употреблено и золото. Следует подчеркнуть, что палитра светлых красок вообще свойственна художнику Момику. Им введены и белила, при помощи которых он подчеркивал складки на фигурах и выделял орнаменты.

Момик очень хорошо владел кистью; его мастерство особенно сказывается в передачах объемности фигур и фактуры материала. Складки мафория на Марии он выделяет с таким мастерством, что чувствуется правильность рисунка в анатомическом построении фигуры; они естественны, а не стилизованы, как у многих других миниатюристов, доводящих до орнаментированного узора. Эта сцена говорит о большой самобытности художника, который не слепо следовал традициям, а совершенно по-новому, по-своему трактовал как этот, так и другие сюжеты.

¹ См. альбом «Древнеармянская миниатюра», Ереван, 1952.

² См. описание сцены «Сретения», данное ниже.

«Сретение» (стр. 3 об., см. рис. 3). Хотя эта сцена связана с традицией, но художник Момик подверг ее самостоятельной переработке. Она решена лаконично, в ней даны лишь самые главные персонажи: Симеон, Младенец Иисус и его родители. Другие лица, в том числе Анна «пророчица», «которая не отходила от храма» (Еванг. III, гл. 2, ст. 37), отсутствуют у Момика.

Евангелие от Луки, где только и описывается эта сцена, повествует, что «родители принесли Младенца Иисуса, чтобы совершить над Ним законный обряд...» (Еванг. III, гл. 2, ст. 27, подчеркнуто нами — А. А.). Художник несколько отходит от содержания евангелия. Им показана не сама процедура обряда, а как бы иллюстрирована следующая строфа из «Шаракана» «Старец, покрытый сединами... явился... нося в своих объятиях Сына Божия во плоти»¹. На самом деле, Симеон «муж праведный и благочестивый», поднеся обеими руками Младенца, выходит на порог к родителям — Марии и Иосифу, его ожидающих. Мария, стоящая на широкой ступени храма, преклонившись перед Симеоном, спешит принять овое дитя протянутыми руками, скрытыми под мафорием. Наклон несколько большой головы Симеона, его движение выражают легкое волнение, даже некоторое опасение за жизнь Младенца. В выражении лица Младенца запечатлена искренность, доверчивость. Мария дана в мягких и нежных движениях. Менее удачна фигура Иосифа, приносящего пару голубей. Все это изображено на фоне храмового сооружения, часть которого с двумя куполами позади фигур Марии и Иосифа глубоко отступает на задний план благодаря сильно выступающей вперед монументальной фронтонной части. Последняя состоит из двух круглых мраморных колонн и арки, образующей вход в храм. Отодвинутый занавес на входе, глубина храма, подчеркнутая темнотой фона, усиливают впечатление пространственности и благодаря всему этому чувствуется движение фигуры седовласого старца, появившегося на пороге храма.

Художником прекрасно разрешен кульминационный пункт картины: передача ребенка его матери; зрительным же центром является Младенец Иисус (схема 2).

«Крещение Христа» (стр. 4 л.). Иконография этой миниатюры определенно восходит к сирийской редакции, в которой «Св. Дух» нисходит «на Главу Спасителя в водах небесных» в виде голубя².

Композиционное построение этой сцены имеет те же основы, что и вышерассмотренные миниатюры («Благовещение» и «Рождество Христово»). Если пересечь эти сцены диагоналями, то ясно можно увидеть, что они состоят из четырех частей. Однако, несмотря на подробное разделение, каждая из этих групп никак не читается обособленно, а уравновешивая друг друга, тесно связывается между собой. Связующим звеном

¹ «Шаракан, Богослужбные каноны и песни Армянской восточной церкви», перевод с древнеармянского языка Н. Эмина, М., 1879, стр. 39, 40. («Канон на Сретение Господне»).

² См. Н. П. Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине, СПб., 1904, стр. 40.

является гребень события: в «Крещении» — сам акт крещения, т. е. благославляющая рука Иоанна Крестителя и голова Христа (схема 3), в «Благовещении» — «невидимая» благая весть, «переходящая» от архангела к Марии, а в «Рождестве» — фигура Иосифа.



Схема 2

Композиционный центр и центральная вертикаль в миниатюре «Сретение» (см. табл. 9).



Схема 3

Схема построения, композиционный центр и центральная вертикаль в миниатюре «Крещение Христа» (см. табл. 10).

Помимо композиционного единства, в названных миниатюрах показана, повторением одного и того же абриса предметов (вод реки Иордана, источника и пещеры), индивидуальная художественная манера мастера. Это сказывается и в самом стиле письма. Его живописная моделировка, напоминающая во многом стенную роспись, придает человеческим фигурам объемный пластический характер и воспринимается материально. Следует подчеркнуть, что в так называемых фресковых миниатюрах Момика есть стремление к передаче формы и объема.

«Преображение» (стр. 5 об., см. рис. 4) — единственная сцена чуда, выходящая за пределы цикла «истории страстей Христа». Чудотворен Христос дан в центре, по сторонам — пророки Моисей и Илий, под ними, внизу, павшие на землю три апостола — Петр, Иаков и Иоанн.

Замечательно здесь то, что Момик изобразил Христа без бороды: ведь он, преображаясь, должен же был измениться в лице. Это и подчеркнуто художником. У него Христос не только без бороды, но и с распущенными волосами, и лик его походит скорее на женский, чем на

мужской. Подобная трактовка образа Христа нам встречается впервые. Она основана отчасти на данных евангелия от Луки, где говорится: «вид лица Его (т. е. Иисуса Христа — А. А.) изменился, и одежда Его сделалась белою, блистающею» (Еванг. III, гл. 9, ст. 29. Подчеркнуто нами — А. А.)¹

Таким образом, можно заметить, что художник Момик при работе как над этой сценой, так и над другими опирался преимущественно на те сведения, которые имели существенное значение для образного выделения основных героев, притом старался все это передать лаконичным языком. У него трудно, почти невозможно найти что-либо лишнее, второстепенное. В его композициях построения имеют весьма ясную структуру, без всякого излишнего нагромождения многочисленными фигурами, архитектурными сооружениями и разными предметами.

Даже в тех сценах, где число персонажей по ходу действия доведено до максимальной цифры (у Момика до 17-ти в сцене «Вознесения»), художник, благодаря умелому расположению человеческих фигур, достигает большой цельности, компактности. К примеру, возьмем одну из многолюдных сцен — торжественный «Вход в Иерусалим» Христа с учениками (стр. 6 л., см. рис. 5), приветствуемый его жителями, — где весь смысл композиции сведен к спокойному движению фигур (схема 4). Это движение еще более усиливается изображением шагающего осла. Юноша, стелющийся под ноги осла рубаху, и фигура старца, вышедшего встречать Христа и протянутой рукой, как бы направляющего внимание зрителя в сторону открытых городских ворот, также подчеркивают движение фигур. Пальма — символ Иерусалима, выступающая на самый передний край, нимбы передних фигур, закрывающих часть голов других фигур, как и виднеющиеся купола на архитектурных сооружениях, углубляют пространственность всей композиции. Следует заметить, что в данной миниатюре, как и в «Сретении» и «Благовещении», отчасти и в «Омовении ног» (стр. 7 об., см. рис. 6), архитектурный пейзаж как бы выполняет двойную роль: он не только служит для декоративного заполнения пергамента, но и соответствует содержанию самих сцен.

Нельзя сказать, что в работах художника Момика все фигуры даны в безупречных пропорциях. У него немало анатомических и других погрешностей. Так, в «Сретении» мы видим большеголового старца Симеона, во «Входе в Иерусалим» — осла, скорее напоминающего лошадь, а в «Омовении ног» — Христа с большим корпусом и с чрезмерно удлиненными руками и т. д. Можно подумать, что в последней сцене художник как бы сознательно отступил от правильности рисунка, чтобы сильнее подчеркнуть убедительность образа Христа. Иначе говоря, в своих миниатюрах художник имел в виду, главным образом, живописные проблемы. Отсюда у него и хорошо разрешенная рельефная композиция, пространственность, объемность, а также уравновешенность богатой красочной палитры.

¹ В других евангелиях (Матфея и Марка) отмечено лишь последнее явление — изменение одежды.

К числу наиболее зрелых композиционных решений принадлежат и миниатюрные «фрески» «Оплакивание Христа» и «Воскресение и явление Христа» (стр. 9 об., 10 л., см. рис. 7 и 8).

Первая миниатюра — это сцена оплакивания умершего, где небольшая группа взволнованных людей обступила спокойно вытянутое тело Христа. В центре композиции находится прощающаяся с сыном Богоматерь, выписанная сидящей у его изголовья. Она склонилась над трупом любимого сына, прикованная взглядом в его лицо, выражающее спокойствие. Внешнему спокойствию матери, ее безмолвному горю художник противопоставил отчаяние плачущих учеников и только что появившихся жен.

Во второй миниатюре — «Воскресение и явление Христа» — обе сцены задуманы как единое целое, где одно событие является непосредственным продолжением другого.

Построение этой миниатюры вытекает из свидетельств четвертого евангелия, где описывается, что Мария Магдалина, войдя во гроб, увидела двух ангелов, «в белом одеянии сидящих, одного у главы и другого у ног, где лежало Тело Иисуса». Далее, говорится, что она, обернувшись назад, «увидела Иисуса стоящего; но не узнала, что это Иисус» (Еванг. IV, гл. 20, ст. 12 и 14). Художник Момик запечатлел как раз последнее, переходящее мгновение действия, которое как бы должно вот-вот нарушиться, когда Иисус обратится к Марии и она узнает учителя¹. И действительно, в этой сцене воскресший Христос вступает в живое взаимодействие с Марией.

Композиции как «Оплакивания», так и «Вознесения» задуманы совершенно оригинально. В этих сценах, в особенности в первой, как бы суммируется вся история земной жизни Христа, — самый драматический эпизод его жизни.

Художник обе сцены построил своеобразно. В «Воскресении» налицо две симметрично уравновешенные группы: ангелы, сидящие на крышке саркофага, образуют одну группу, а жены и Христос — другую. Однако, несмотря на подобное разделение, обе группы соединены в одно целое, ибо все внимание ангелов, как и Марии, приковано на появившемся Христе, поставленном в зрительном центре миниатюры.

«Оплакивание» не распадается на самостоятельные фигуры; они, наоборот, связаны единым драматическим узлом, где отсутствует какое-либо «равновесие» композиции.

Расположение фигур в обеих миниатюрах, основанное на многоплановости, дано как бы самим ходом действия и взаимоотношением его участников. Исходным пунктом в «Оплакивании» является гроб с телом Христа — спокойная, выдвинутая на первый план горизонталь, которая подчеркивает всю важность события и сосредотачивает внимание на герое этой сцены. На втором плане расположены Богоматерь, один из учеников Христа — Иоанн, Мария, за которой виднеется другая из жен;

¹ См. евангелие от Иоанна, гл. 20, стр. 15—17.



Рис. 1.



Рис. 2.

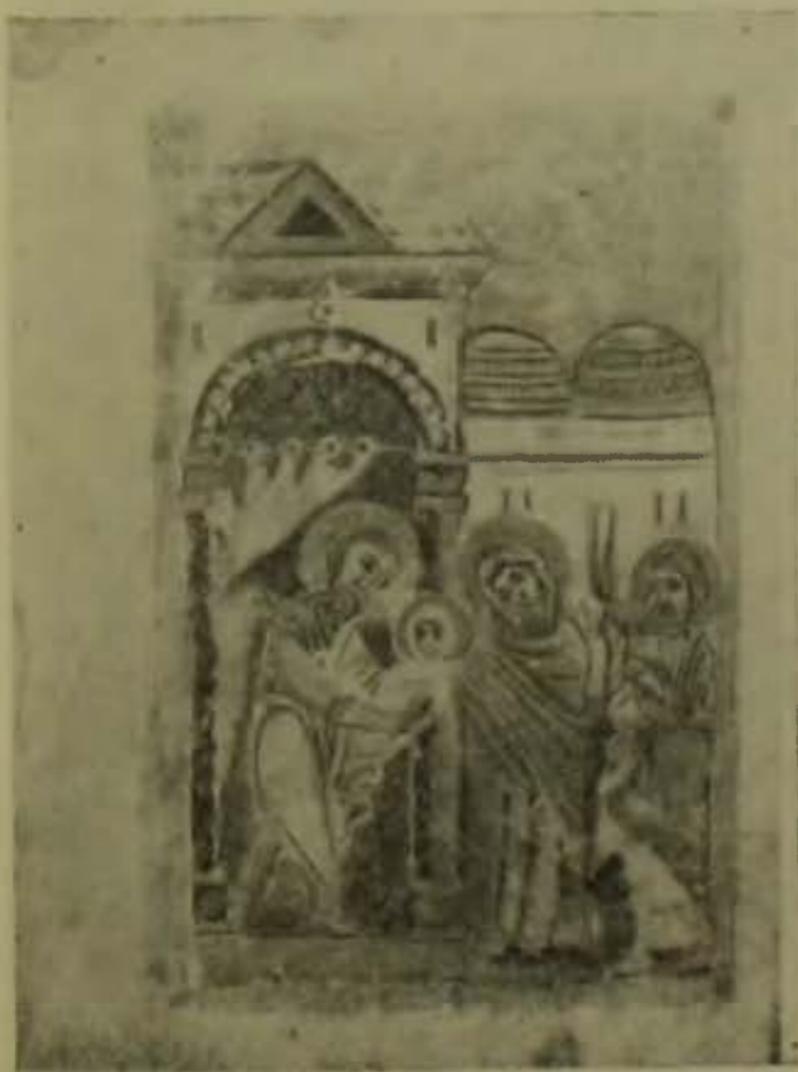


Рис. 3.



Рис. 4.



Рис. 5.



Рис. 6.



Рис. 7.

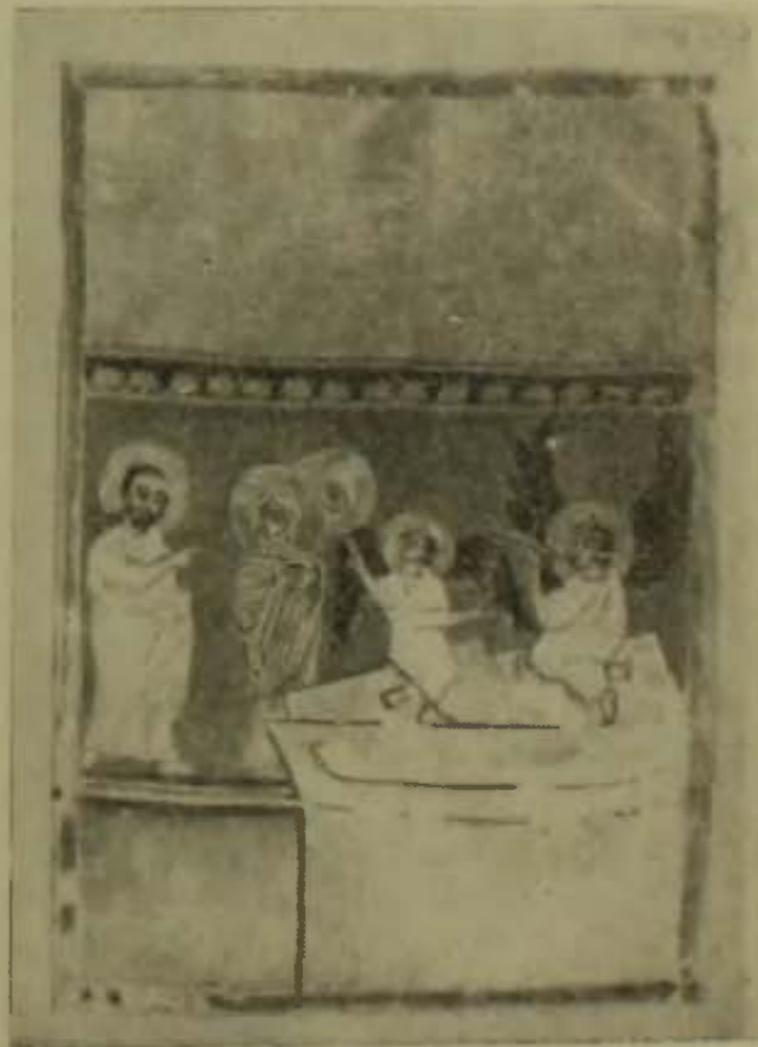


Рис. 8.

группу оплакивающих замыкают стена и два летающих ангела. Почти то же самое, с теми лишь изменениями, которые были продиктованы ходом события, наблюдается и в «Воскресении», где исходным пунктом на сей раз является не опустевший гроб, — хотя он тоже дан на переднем плане, — а сам воскресший Христос.

Если дать схематическое построение миниатюры, то можно увидеть расположение фигур в пространстве, пронизанное драматическим действием и напоминающее театральную мизансцену. Эту мизансцену художник строит, имея в виду сценическую площадку, которой как бы служит церковный амвон¹.

Очень скудны сведения о мизансценах средневековых армянских спектаклей, чтобы можно было изучить мотивы, повторяющиеся и в театре, и в живописи. Известно лишь, что между театром и живописью существовала непосредственная связь, а согласно исследованиям Когена, «средневековый театр в своем художественном развитии шел тем же путем, что и живопись»².

Сопоставление изобразительного и театрального искусств средневековой Армении должно быть предметом специального исследования. Между этими двумя видами искусства наблюдается тесная связь, о чем говорится в монографическом труде проф. Георга Гояна «2000-летие армянского театра».

По нашему убеждению, художник Момик в своих миниатюрах «Оплакивание» и «Воскресение» исходил из мотивов мизансцен литургического обряда. Не исключена возможность, что и другие сцены были взяты художником из того же источника. В частности, укажем на «Благоговение», «Омовение ног», «Сретение» и, быть может, даже «Зход в Иерусалим»³. Рассматриваемые две миниатюры напоминают действие, как бы происходящее на сценической площадке, с подчеркнутой глубиной, где фигуры словно расставлены самим режиссером. Мизансцена этих миниатюр явно переходная, где заметны фигуры, вступающие на площадку: в первом случае, слева, медленно входят «святые жены», а во втором — в более подчеркнутом движении — Христос. Быть может, эти изображения являются зарисовками театрализованных представлений⁴. Нам кажется, что Момик должен был видеть подобные театрализованные литургические обряды (во время пребывания в Киликии, или таковые ставились в самом Гладзоре?), откликом чего являются эти художественные миниатюры, представленные в творческой обработке. Поэтому мы привлекаем внимание специалистов на художественные произведения Момика из Евангелия 1302 г., в особенности на «Оплакивание» и «Воз-

¹ См. *Георг Гоян*, 2000-летие армянского театра, М., изд. «Искусство», 1959, т. II, стр. 136.

² *М. В. Аляпов*, Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. Истоки реализма в искусстве Западной Европы, М., — Л., изд. «Искусство», 1939, стр. 150, 222.

³ О том, что первые три сцены были театрализованными обрядами, см. указ. труд *Георга Гояна*, т. II, стр. 142, 146 и 154.

⁴ О таких изображениях, имея в виду ряд сцен других художников, говорит проф. *Георг Гоян*; см. его указ. труд, т. II, стр. 128.

несение», которые должны быть небезинтересными для изучения истории армянской средневековой литургической драмы.

Пространственное восприятие этих сцен («Оплакивание» и «Воскресение») основывается именно на отображении литургически-драматических обрядов. Правда, эти работы представлены не перспективно, но художник Момик, можно сказать, уже мыслит пространственными величинами. Расположение фигур на различных уровнях вносит в композицию особое оживление. Они имеют свою ось композиции. Так, во второй сцене, чтобы лучше показать пустующий гроб Христа, горизонтальная линия поднята выше, выдержана плановость. У художника Момика замечается глубина, в которой можно насчитать до пяти-шести планов («Оплакивание» и «Воскресение»), — наибольшее число планов среди произведений художников не только Гладзорской школы, но и других мастеров этого периода, — и это не случайно, ибо он, как скульптор, обладал восприятием большей пространственной глубины.

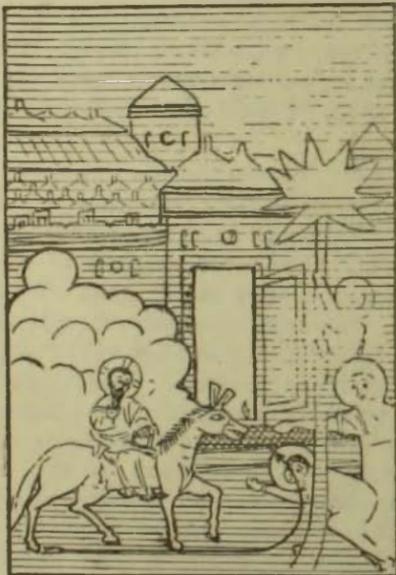


Схема 4

Схема движения в миниатюре «Вход в Иерусалим» (см. табл. 12).

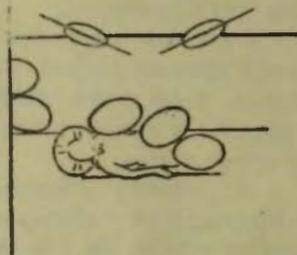


Схема 5а

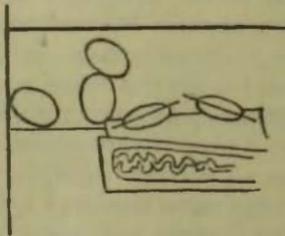


Схема 5б

Схемы построений в плане миниатюр «Оплакивание Христа» (см. табл. 15) и «Воскресение и явление Христа» (см. табл. 16.) (кружки обозначают точку зрения).

В противоположность принципу вертикальности построения таких сцен, как «Благовещение», «Сретение», «Распятие» и др., в рассматриваемых миниатюрах преобладающее значение имеют горизонтали, благодаря которым изображенные фигуры нами воспринимаются твердо стоящими на земле, не плоскостными, а объемными телами, имеющими соот-

ветствующую светотеневую моделировку. Горизонтальному положению лежащего тела Христа, в первой миниатюре, и пустому гробу — второй, адекватна горизонталь сценической площадки — алтарь и задняя стена, исполняющая здесь роль «задника» (или же занавеса за авансценой). В композициях этих миниатюр, где нет центрального расположения фигур, имеется как бы намек на материальное разделение верха и низа, «неба» и «земли». Наверху помещены легкие фигуры — летающие ангелы, а внизу, на сценической площадке — телесные, человеческие фигуры, а прямо перед зрителем — гроб с телом Христа, покоящийся на тяжелом четырехгранном каменном столе¹. Нейтральный золотой фон верхней половины миниатюры своей плотностью как бы заменяет пространственную среду, восприятие которого усиливается полетом ангелов.

Черты глубинности в миниатюрах «Оплакивание» и «Воскресение» подчеркнуты также их рамочным обрамлением, которые можно противопоставить самим изображениям.

Помещение фигуры воскресшего Христа у самого края обрамления, на краю «рампы» амвона, вся его поза, — положение ног, движение правой руки и небольшой наклон головы, — все это усиливает впечатление будто за пределами «рамы» еще находятся действующие лица.

Эти миниатюры — шедевры мастера Момика, буквально напоминающие фреску, замечательны также и своими гармонично подобранными красками. В красочной гамме, свойственной художнику, довлеет темно-зеленый плотный цвет. Жаль, что местами краска отпала на этих прекрасных миниатюрных «фресках».

Композиции миниатюр «Вознесение Господня» и «Пятидесятницы или Сошествие Св. Духа» (стр. 11 об., 12 л.) даны в центрическом построении, с сильно выраженной вертикально.

В первом изображении художник представил Христа сидящим внутри овального ореола, держащим левой рукой раскрытый свиток, а правой — именословно благословляет перстами. К ореолу подлетают два архангела. Внизу, на земле, посреди оживленных групп апостолов, фронтально, в торжественной позе изображена стоящая Богородица. Два вытянутых архангела обращены к апостолам, — якобы объясняют им явление. В противоположность спокойно стоящей Марии, в выражениях их лиц читаем страх и смятение от неожиданности явления Христа, внешне представленных в сильных движениях.

Во второй миниатюре, на сетчатом фоне, который мы видели в «Преображении», также среди апостолов, изображена Мария с набожно поднятыми руками, скрытыми, как и в «Сретении», под мафорием. Она повернута своей фигурой в левую сторону, а голова ее обращена в сторону «Св. Духа», в виде голубя, сходящего на группу из небесного сияния. Внимание всех апостолов с поднятыми головами также обращено вверх, как бы в надежде узреть вещавшего им «новое царство».

Обе миниатюры состоят из двух половин — верхней и нижней, которые однако не изолированы друг от друга, а связаны между собой.

¹ См. *Георг Гоян*, 2000-летие армянского театра, т. II, стр. 150—152.

У художника Момика замечательно переданы образы Христа и, в особенности, Богоматери. Первый изображает спокойную величавость, а вторая представляет, говоря словами Н. П. Кондакова, «образ церкви, оставленной на земле возносящимся Спасителем»¹.

Обычный тип Оранты, как образ «Моления», установившийся в композиции «Вознесения Господня», заменен здесь оригинальным типом Богоматери, стоящей «с раскрытыми перед грудью руками», относящийся, по Н. П. Кондакову, исключительно к XI—XII столетиям², и является образом «вознесшейся» или «вознесенной»³.

У художника Момика Богоматерь — молодая женщина с задумчивым выражением лица. У нее, как и у Христа, наиболее выразительны глаза, углубленные зрачки которых придают взгляду сдержанную созерцательность.

Если Христос — крупно сложенный мужчина, то Мария — хрупкая, среднего роста, с типичными чертами восточной женщины; у нее немного удлинённый овал лица, правильный рисунок бровей, тонкий нос, крохотные уста и большие широкие черные глаза.

Как образ Христа, так и Марии позволяют судить об изумительной тонкости художественного мастерства миниатюриста Момика.

Следует отметить, что миниатюры Момика вообще отличаются большой гармоничностью в отношении колорита. У художника отдельные герои и другие действующие лица имеют свои особые цветовые решения, по которым, почти не ошибаясь, можно установить отдельные персонажи, так, например: лиловый мафорий и голубой хитон у Марии, голубой плащ у Иосифа, одеяние Христа — в светлых красно-лиловых тонах, Петр — в голубом плаще и лиловом хитоне и т. д.

Помимо сюжетных миниатюр из цикла евангельских праздников, «Евангелие Степаноса Орбеляна» содержит в себе изображения евангелиста Иоанна и Прохора с заглавным листом, апостолов Иакова и Петра, последний также со своим заглавным листом.

Как фигурные изображения, так и декоративные украшения трактуются лаконично. В миниатюрах главное внимание сконцентрировано на передаче фигур, с их движением и мимикой.

В изображении «Евангелист Иоанн, диктующий Прохору» (стр. 14 об.) динамично положение Иоанна, а у писца Прохора вид очень кроткого человека.

Момик в эту композицию внес редко встречаемый в подобных миниатюрах архитектурный стафаж, благодаря которому достигнута уравновешенность между «земной» и «небесной» частями, т. е. между Иоанном и Прохором, с одной стороны, и десницей — с другой.

В отношении писцов-апостолов художник Момик дал совершенно иное решение. Иаков, выделенный портретными чертами, имеет весьма

¹ Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, СПб, 1914, т. I, стр. 206.

² См. Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, Петроград, 1915, т. II, стр. 357; в армянской миниатюре этот образ встречается и позже, в XIII—XIV вв.

³ См. там же, стр. 358.

задумчивый, самоуглубленный вид (стр. 254 об.). Слабее представлен Петр, лицо которого, с искривленной нижней челюстью, напоминает театральную маску (стр. 264 об.).

Между прочим, в этих миниатюрах замечается то же самое явление, что и во многих других: зависимость архитектуры от человеческой фигуры.

Украшения заглавных листов (стр. 15 л., 265 л.), данных на всю страницу, содержат в себе ряд мотивов, часто встречающихся в киликийских рукописях XIII века: рельефно отмеченные золотом денежные знаки, павлины со сложно «связанными» шеями, с оперением хвоста в виде полумесяца, большая ваза очень красивого рисунка, напоминающая античные вазы, и многие другие. Эти украшения говорят о том, что киликийские художественные рукописи отразились в творчестве Момика (как и других художников Гладзорской школы) главным образом на декоративных мотивах. Немалое значение имело для мастерства и изящества кисти Момика большая техническая совершенность киликийских миниатюр со своими богатыми и качественными красками и позолотой. Но в основном миниатюра художника Момика тяготеет к историкам живописи Великой Армении, а также к древнему искусству Ближнего Востока, в первую очередь Сирии.

Манера письма и иконография Момика, составляющая в основном характерную черту древневосточного стиля, как бы тянется своими отдельными нитями к стилю знаменитого «Эчмиадзинского Евангелия 989 года», т. е. можно сказать, что в этой работе явлицо продолжение и дальнейшее развитие художественных традиций Сюника.

Немало внимания уделено в рукописи орнаментации на полях. Встречаются украшения, часто имеющие символическое значение. Художник «деталью» передает мысль о всей сцене, описываемой в тексте. Такой способ, как известно, получил широкое распространение в работах известного киликийского мастера Саргиса Пицака¹.

* * *

Подытоживая сказанное, следует отметить, что сила художника Момика главным образом проявляется в воспроизведении человеческих фигур. Большое внимание уделяется им миниатюрам и, наоборот, меньше другим видам украшений. Это особенно заметно в «Евангелии Степаноса Орбеяна». Эта выдающаяся рукопись свидетельствует о том, что внимание художника было сосредоточено на сюжетных миниатюрах, стилистическое построение которых направлено по живописному пути. Мастерство художника Момика сказывается в структуре живописного образа, в новых композиционных и пространственных решениях. Это, несомненно, свидетельствует о дальнейшем развитии миниатюры. Правда, в его ра-

¹ *Sirarpie Der Nersessian, Armenia and Byzantine Empire. A brief study of Armenian Art and Civilization, Cambridge, Massachusetts, Harvard University press, p. 130, 1947.*

ботах можно заметить, наряду с новыми, реалистическими элементами, также и черты старого, но они все более подавляются здоровыми тенденциями. Искусство Момика выделяется совершенством и выразительностью. Его миниатюры отличаются как умелой передачей формы, объема, так и красочностью восприятия. Его человеческие образы выразительны, а иногда полны драматизма и душевной глубины («Оплакивание», «Омовение ног», «Вознесение» и др.).

Архитектурные сооружения воспроизводятся не как фантастические нагромождения, а в виде реальных зданий, причем учитывается определенная их соразмерность с человеческими фигурами. Вместе с тем архитектурный фон подчеркивает положение фигур.

Художник Момик освоил простейшие, элементарные основы «перспективного мышления», что вначале проявлялось чисто интуитивно. У него пространство, не всегда заполненное фигурами и предметами, имеет композиционное значение. Он не боится, подобно многим художникам-современникам, оставить пустое пространство. Такие сцены, как «Оплакивание» или «Вознесение» потеряли бы силу своего воздействия, если бы их верхняя часть была заполнена.

Основным источником для художника Момика являлась традиционная иконография. Но он ее трактовал по-своему; он сообщал ей иногда на основе «Шаракана» совершенно новое содержание, где находили место реалистические нотки, даже целые мотивы, взятые им из окружающей действительности.

Миниатюры художника Момика, в особенности из «Евангелия Степаноса Орбеяна», несмотря на «микроскопичность» их размеров, благодаря живописности и объемности композиции, а также богатой красочной палитре, напоминают фресковую живопись.

Творчество Момика — основателя Гладзорской школы миниатюры — показывает тот сложный путь, который прошла в лице этого мастера вся художественная культура Гладзора за два с лишним десятилетия своего существования.