

МАРГИНАЛЬНЫЙ ДЕКОР ОВАНАВАНКСКОГО МАРТИРОЛОГА-ЧАРЫНТИРА

Доктор искусствоведения Т. А. ИЗМАЙЛОВА (Ленинград)

Рукописи Матенадарана имени Маштоца¹ XII в. все еще недостаточно изучены. Среди произведений этого и самого начала XIII в. возвышаются, ставшие уже хорошо известными, наиболее выдающиеся иллюстрированные кодексы, к которым в первую очередь следует причислить Мушский Чарынтир (М 7729). За последние годы А. С. Матевосяном был осуществлен кодикологический анализ Мушского великана, уточнены обстоятельства и время его создания: 1200—1202 гг., монастырь Аваг провинции Дараналик². Рукопись эта свидетельствует о кульминации художественного направления, процветавшего в Бардэр Хайке на рубеже XII—XIII вв. Но постоянно упоминаемая в обобщающих трудах по армянской миниатюре и несмотря на редкие публикации ее миниатюр³, она остается фактически малозученной. Естественно предположить, что будучи творением талантливого художника, скорее всего, группы первоклассных мастеров, Мушский Чарынтир является лучшим, но не единственным произведением искусства этого жанра. Видимо, «жанр» украшения чарынтиров маргиналами, хотя и с рядом модификаций, был широко распространен уже в XII в. и при этом не только в Бардэр Хайке. Это положение подтверждают рукописи богатейшего собрания Матенадарана, многие из которых все еще не опубликованы. Исследование их может послужить общим фоном, сопровождавшим рождение такого шедевра, как Мушский Чарынтир.

Один из них—Чарынтир М 1522, созданный между 1160—1185 гг. в Ованаванке писцом (вероятно и художником) Ованнесом по заказу монашествующего священника Рубена⁴. Письменные источники свидетельствуют, что в Ованаванке и Сагмосаванке было сделано по крайней мере пять подобных фолиантов, из которых до нас дошли лишь два: М 1522 и М 3777 (Сагмосаванский Чарынтир); имелось и специальное сооружение—библиотека в Сагмосаванке с нишами для хранения книг⁵, свидетельствующее о том, что монашеская жизнь средневековой Центральной Армении, несмотря на жестокий удар,

¹ Далее обозначаем это собрание буквой М.

² Ա. Ս. Մաթևոսյան. Երբ և որտեղ է գրվել Մ-ն Տոնական ձևերի վրա. — «Բանբեր Մատենադարանի», № 9, Երևան, 1969, էջ 137—66.

³ См.: Ա. Ս. Մաթևոսյան. Հայկական զարդարվեստ. Երևան, 1955 (многочисленные прорисовки маргиналов): Հայ ձեռագրային զարդանկարչություն, կազմեց Լ. Ա. Գրիգորյան. Երևան, 1978, նկ. 29—32; S. Der Nersessian. L'art Arménien. Paris, 1977, p. 212—3. III. 163; Armenian miniatures of the 13th and 14th Centuries from the Matenadaran Collection.—Yerevan. Text by E. Korchmazian, I. Drampian, G. Hakopian, Leningrad, 1984. III. 1—2.

⁴ Подробный кодикологический анализ см. в статье: Յ. Ա. Հ. Վարդանյան. Հովհաննավանդի ձևերի վրա ձեռագրի մասին. — «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1986, № 4.

⁵ В. М. Арутюнян, С. А. Сафарян. Памятники армянского зодчества. Ереван, 1951, с. 62.

нанесенный ей сельджукским завоеванием, была все же достаточно оживленной⁶. В это время в монастырях провинции Арагацотн работали мастера живописи, одним из которых был иллюстратор нашего кодекса М 1522 (писец Ованнес?). О художественной ценности украшений этого кодекса говорили еще Г. Тер-Мкртчян⁷ и М. Тер-Мовсисян. Последний отмечал красоту маргиналов и миниатюр М 1522⁸.

Рукопись иллюстрирована многочисленными маргиналами, в некоторых случаях маргинальными миниатюрами крупных размеров, отличающихся широкой манерой письма. К тематическим маргиналам следует отнести изображение пляшущей Саломеи, фигура которой, к сожалению, вырезана, сохранились только высоко поднятых рук, в которых она держит круглое блюдо с лежащей на нем головой Иоанна Крестителя. Миниатюра соответствует тексту с речью Атома Андзеваци (л. 518а), посвященной святому Карапету.

Из маргинальных миниатюр, также отвечающих содержанию текста, наиболее показательна фигура хорепископа Афанасина рядом с вишапом (л. 57а, рис. 1). В мартирологе святого Афанасина (566—67а) рассказывается следующее: он отправился освободить от варварского пленения своих соотечественников и по дороге у одного селения увидел мальчика со связанными руками и ногами. От него святой узнал, что вблизи селения, в озере живет огромный и ужасный вишап, который губит людей и животных, а жители для умиротворения зверя вынуждены по жребию каждый раз отдавать ему на съедение одного мальчика. Святой помолился богу и попросил его лишить вишапа силы. В этот же миг появился вишап, и святой, взглянув на небо, громко воззвал к богу и ударил трижды по голове вишапа своим посохом. Зверь тотчас же сдох.

Иллюстрация к этому рассказу имеет лишь одно отклонение— мальчик изображен в пасти вишапа. Этим художник хотел, видимо, подчеркнуть кровожадность зверя.

Это предание о святом, поразившем вишапа, длительно сохранялось в армянском народе в различных вариантах. Один из них был записан Е. Лалаяном⁹ в начале XX в. Там гибель змея связывается с именем Иоанна Одзнеци. Согласно преданию, два вишапа, проглотившие девять дьяконов, по слову святого окаменели. Посреди камней данной местности, считающихся окаменелыми змеями, в углублении течет известковая целебная вода; это место называется «менным брюхом».

Представление о змеях-вишапах первоначально как о божествах плодородия, с которыми было связано поклонение воде, зародившись в глубокой древности, просуществовало в Армении, во всяком случае до XX века, многократно отразившись в позднейших народных преданиях. Будучи символом воды как доброго начала, змей-вишапы в христианскую эпоху превращаются в символ зла. Но в ряде памятников они воспринимаются и как обереги.

⁶ См.: Գ. Տեր-Մկրտչյան. Հայագիտական ուսումնասիրություններ. գիրք Ա, Երեւան, 1979, էջ 316—24; Կ. Ղաֆաջարյան. Հովհաննավանքը. և նրա արձանագրությունները. Երեւան, 1948, էջ 6—28:

⁷ Գ. Տեր-Մկրտչյան. նույն աշխ., էջ 319:

⁸ Ի. Տեր-Մկրտչյան. Ընդհանուր ցուցակ հայերեն ձեռագրաց.—ՄՄ, ԱՊԻԿ Ժողովրդագրական հավաքածու, 133. Ժառնտիր, էջ 34:

⁹ Ե. Լալայան. Բորչալուի գաւառ.—«Ազգագրական հանդես», Գիրք Ժ, Քիշինյո, 1903, էջ 219:

Для Чарынтира М 1522 характерно чисто народное осмысление вишапа как злого начала. Характерной особенностью его здесь являются рога¹⁰, не столь обычные для этого образа. Вишاپ представлен здесь внизу, поперек всей страницы. Его извивающееся тело передано очень естественно, также и чешуя—черная сверху, светлая снизу. Хвост на конце раздвоен. Тело вишапа синего цвета, контуры—черного.

Изображения змей широко распространены на рельефах архитектурных памятников XII—XIII вв. не только Армении. Они дают ряд параллелей, с той лишь разницей, что вишапы редко имеют рога, тела же их чаще свиваются в одни или несколько узлов. В Чарынтире М 1522 вишاپ трактован без этой декоративной тенденции. Заметной особенностью интересующей нас группы чарынтиров XII в., исчезающей в XIII в. (шире распространенной в последующем по времени Чарынтире М 3777), является изображение крупных фигур святых, сопровождающих связанный с ними текст. Это мы видим уже на вышеупомянутом маргинале, где святой стоит рядом с вишапом.



Рис. 1.

В качестве еще одного примера приводим фронтально стоящую фигуру святого. Руки его подняты перед грудью и повернуты ладонями к зрителю (л. 22а, рис. 2). Одевания соответствуют реальным обличиям армянского духовенства. В этом можно убедиться, сравнив

¹⁰ Рогатые вишапы известны, как сообщил Б. И. Маршак, и в сельджукском искусстве. Видимо, этот образ, пришедший с Востока, появляется и на серебряном реликварии XIII в. (Венеция). См.: В. I Ma r š a k. Zur torevilk der Kreuzfahrer. Metall-Kunst von der Spätantike bis zum ausgehenden Mittelalter. Berlin, 1981, S. 183, Abb. 278

его с изображением высшего духовного лица наверху хорана Ахпатского евангелия 1211 г. (М 6288), исполненного в ареале Ани¹¹. Плащ, накиннутый на спину, спадает на плечи, образуя на груди полукруг, а на голове его капюшон. Такая трактовка одежды духовных лиц с некоторыми вариантами характерна и для средневековой сирийской миниатюры. Например, в изображении святого из рукописи Британской библиотеки Add 7154 (1203 г.)¹² и др. Сходен и образ святого в целом. В Евангелии 1054 г. патриаршей библиотеки в Хомсе представлен сирийский анахорет, святой Барсома (упомянутый в Чарынтуре М 1522). Он стоит в позе оранта, в сходном монашеском одеянии. Слева от него собака или гиена, справа дракон, свившийся в три кольца. Создается впечатление, что на плохо просматриваемой голове дракона есть рога. Чешуя трех цветов: красная, желтая, синяя¹³.



Рис. 2.



Рис. 3.

Для фигур святых характерна известная корпулентность при плоскостной трактовке и графической разделке одежд и лика. Видимо, такой идейно-отвлеченный тип был принят и широко распространен на средневековом христианском Востоке, в частности в Сирии, находившейся в тесных контактах с Арменией, особенно в раннехристианский период.

По мнению Ж. Леруа, не только сами образы святых, но и близость их одеяний заставляют обратить внимание на монашеский Египет. Действительно, «портреты» монахов на стенах монастыря Абу Макара в Вади Натруне¹⁴ дают близкую аналогию к миниатюрам с

¹¹ S. Der Nersessian. *Op. cit.*, III. 164, у того же автора в прорисовках: *The Armenians*. London, 1969, fig. 40, 42.

¹² J. Leroy. *Les manuscrits syriaques à peinture conservés dans les Bibliothèques d'Europe et d'Orient*. Paris, 1964, Album, Pl. 60.

¹³ *Ibid.*, Album, pl. 52, t. I, p. 325.

¹⁴ H. G. E. Whit. *The Monasteries of the Wadi' N' Natrun.—Architecture and Archaeology*. New York, 1933, II, Pl. XIII.

изображениями святых рукописи М 1522. В Вади Натруне фигуры святых, также как и в Чарынтире М 1522, представлены в архитектурном обрамлении. Изображения евангелистов и отцов церкви в арочном обрамлении известны еще в сирийском евангелии Рабулы¹⁵ и с тех пор, видимо, были распространены и в Армении. В примитивном варианте подобные обрамления появляются в Евангелии Уолтерс Арт Галерп 966 г.¹⁶ Их встречаем и в точно датированной 1181 годом рукописи, исполненной в Хоромосе¹⁷. В Чарынтире М 1522 святой стоит в киоске серого цвета, близком по трактовке деталей к народным истокам, но мастер принимает вместе с тем трехлопастную арку с килевидным навершием, соответствующую искусству своего времени.

В том же типе одежд коричневого цвета с более темными складками, лишь в трехчетвертном повороте представлен и святой, стоящий с красным посохом в руках, рядом с вишапом. В ликах черным контуром передается широкая полоса носа с четко обозначенной волнистой линией ноздрей, удлиненные брови, миндалевидные глаза. Трактовка графическая, с легкой подцветкой щек и рук телесной, а губ красной краской. Манера письма броская, почти фресковая. При всей условности образы святых достаточно выразительны и правдоподобны.

Изображение святых в рукописи, где собраны их речи, закономерно. Интересно и то, что последние встречаются в переводах и редакции Григориса Вкайасера и Нерсеса Шнорали. Это указывает не только на контакты с Киликией, но и позволяет допустить, что само распространение чарынтиров в Центральной Армении было связано с деятельностью киликийских католиков, особенно Григориса II Вкайасера — «любящего мучеников». Весьма возможно, что первоначально такой «жанр» духовной литературы, сформировавшийся, быть может, на Черной Горе, где протекала в основном деятельность этого католика, сопровождался только изображениями святых. Вскоре исчезнувшие, они сменились пышными растительными маргиналами, нередко связанными с тератологическим орнаментом, что говорит уже о новых веяниях в искусстве второй половины XII века.

Имея точки соприкосновения с Мушским Чарынтиром (М 7729), Чарынтир М 1522 (вероятно и М 3777) находится в начале пути, хотя и здесь уже появляются восходящие к глубоким народным и древним верованиям изображения реальных и фантастических зверей и птиц. Нельзя забывать и о том, что XII век не только на Востоке, но и на Западе был ознаменован бурным вторжением тератологического декора. Не избежал его и Ованнес, мастер Чарынтира М 1522, какое бы содержание он не вкладывал в свои композиции.

Изображения зверей постепенно абстрагировались и сливались с растительным орнаментом, что приводило к усилению декоративности. Реальные связи заменялись ассоциативными, вымышленными связями, скрытыми от поверхностного взгляда. Это приводило к иносказательности художественного языка, знакам, символам понятий.

¹⁵ J. Leroy. Op. cit., ill. 21. «Портреты» Евсевия и Карпиана.

¹⁶ S. Der Nersessian. Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery. Baltimore, 1973, pl. 7, 9, 12. Евангелистов в киосках встречаем и в неизданной рукописи Иерусалима № 3625 XI в. (?), фотографии которой были присланы нам С. Тер-Нерсесян, за что приносим ей благодарность. Стиль полностью отличен.

¹⁷ Հալիվան յանրանադրութիւն. Հ. Ա., նախարան Ս. Տեր-Ներսեսյանի, ներածութիւն Ս. Հանաջյանի, Վենետիկ, 1966, տախտ. 57, 58. Сделано с другого образца, видимо, больше связанного с византийской живописью.

Так, образ вишапа в совершенно оригинальной трактовке, безусловно выражающей определенное содержание, появляется и в маргине рукописи М 1522 на л. 1616 (рис. 3)¹⁸. Здесь переплетаются



Рис. 4.



Рис. 5.

змееобразные тела четырех разъяренных вишапов с раскрытыми пастьми, из которых двое рогаты, а тела их больше напоминают толстые растительные стебли. Ритмично чередуясь в цвете, красные и желтые вишапы сообщают яркий колористический акцент, особую эстетическую значимость этому одному из лучших маргиналов кодекса. Как элементы, связанные с растительной композицией, изображения вишапов еще раз встречаются в маргине на л. 14а.

Начатки вторжения светской тематики в трактовке, сходной для всего средневекового мира как Востока, так и Запада, можно наблюдать и в Чарынтире М 1522, хотя образы ее и тяготеют к восточным нормам. Обратимся к маргину со львами (л. 35а, рис. 4), представление о которых восходит к древним космогоническим верованиям (образ солнца). Теряя первоначальное содержание, перерождаясь, образ льва в феодальной символике становится уже с ранних пор символом мужества, силы и власти. Процесс этот в Чарынтире XII века выступает, быть может, с сохранением и народных преданий.

Противопоставленные друг другу львы художника Ованнеса переплетаются телами, превращенными в толстые растительные стебли. Головы их выделены желтым цветом. Внутри маргинала фон синий и весь он заключен в двойное обрамление из стеблей—внешняя красная рамка переплетается с внутренней зеленой.

Тема львов может дать представление и об истоках принятой художником трактовки львов. Сходная параллель есть и в таких неоспоримо армянских памятниках, как киликийские монеты¹⁹. Едва ли можно найти более безапелляционную аналогию, в которой изоб-

¹⁸ Впервые этот маргинал был издан: *Ա. Շ. Միշակյանի խմբ. աշխ., հ. 519, էջ. 1030*. Известные параллели вишапов в Мушском Чарынтире см. там же, рис. 1022, 1024.

¹⁹ В. J. Maršak. *Op. cit.*, 176, Abb. 18.

ражены противопоставленные друг другу львы, хотя в маргинале Чарынтира представлены только их головы. В значимости растительных элементов следует учитывать усиление декоративного начала.

Возможно, что мастер мог отталкиваться и от образа. За это говорит сходство всей композиции с изображением львов в растительном обрамлении на медальоне известной Вильгортской чаши²⁰, происхождение которой все еще остается спорным. Действительно, в маргинале рукописи львы в большей степени утрачивают геральдическое значение, но и тут и там они обрамлены растительными мотивами, что соответствует эстетическим нормам создававших их мастеров.

В творчестве художника Ованнеса идея растительного мира природы в ее всегда условной, абстрактной передаче господствует над феодально-геральдическим образом. В трактовке принятых им маргинальных комбинаций народное восприятие является основой для мастера-монаха, далекого от аристократической среды.

Несомненные различия в стиле изображения львов следует объяснить не только спецификой заказа, уровнем подготовки мастера, но и разницей материала (металл, бумага), на котором они исполнены²¹. Еще одна деталь, которая могла бы указать на то, что мастер рукописи М 1522, если и не исходил из конкретного памятника, то пользовался общепринятым образом,—это дугообразная линия, очерченная от круглого глаза льва к пасти²². Особенно хорошо этот прием виден в изображении волка (?) на той же Вильгортской чаше²³. Такой признак не может быть случайным.

Высказанные соображения можно отнести и к изображению грифонов, дважды появляющихся в маргиналах изучаемой рукописи (л. 81а, рис. 5). Образ грифона, широко распространенный в зрелом средневековом искусстве, имел различное значение: иногда покровитель, в Византии бдительный страж, на западе—воплощение сатаны, он мог играть также роль апотропея, но и мог быть символом зла, если не приобретал чисто декоративного характера²⁴. Известный еще в античном мире, в XII веке он появляется на многочисленных произведениях искусства Востока и Запада, а также Византии.

Прямым отличием грифонов Чарынтира М 1522 от известных нам по другим памятникам является отсутствие крыльев. Их «орлиные» головы переходят непосредственно в толстые растительные стебли. Они лишены и «воротничков», которые имеют грифоны Вильгортской чаши. В одном случае в рукописи (л. 81а) грифоны черные на красном внутреннем фоне, оплетения серые, в другом светлые—желтые (л. 257). Может быть, этим определяется качественное отличие образа—злого и доброго. Только желтые грифоны имеют некоторое подобие гривы. Изображены они на очень темном зеленом фоне, еще темнее растительные плетения.

²⁰ В. П. Даркевич. Светское искусство Византии. М., 1975, с. 26.

²¹ Головы львов в осложненной декоративной растительной композиции появляются и в Мушском Чарынтире, см.: И. С. Утешев. *Утешев. Ил. 786, 787, 788*. Львы отличаются безусловным сходством трактовки их в рукописи М 1522. См. также изображение голов львов на титульном листе Мушского Чарынтира.

²² В. J. Maršak. Op. cit., S. 176, Abb. 184.

²³ Ibid., Abb. 18.

²⁴ В. П. Даркевич. Указ. соч., с. 192.

При отсутствии полной аналогии с грифонами серебряной чаши²⁵, которой и не следует ожидать в различных по своему назначению и материалу памятниках, их идейное и композиционное сходство несомненно. Противопоставленные друг другу, они выступают в обоих случаях в растительном обрамлении, более схематичном в Чарынтире. Несомненна и разница стилистической трактовки. Заметим, что грифоны рукописи М 1522, хотя и бескрылые, могут служить не менее близкой параллелью к рельефам Вильгортской чаши, наряду с приведенными В. П. Даркевичем²⁶. По-видимому, хотя бы и относительная датировка рукописи последними десятилетиями XII века могла бы быть приемлемой и для нее.

Наличие сходства двух композиций маргиналов и медальонов Вильгортской чаши, одной со львами, другой с грифонами, не позволяет ли предположить распространенности в Армении образцов, получивших различное преломление в памятниках искусства, предназначенных с одной стороны, для представителей высших слоев общества—на серебряной чаше, с другой—в рукописи, исполненной писцом-монахом на бумаге для заказчика-монаха. Не являются ли приведенные сопоставления еще одним доказательством в пользу армянского происхождения чаши? Н. М. Токарский по поводу работы В. П. Даркевича писал: «Приведенные автором многочисленные византийские материалы оказываются связанными с чашами только названиями сюжетов и не имеют, как и можно было ожидать, никакой стилистической общности»²⁷.

Нельзя исключить и существования альбома образцов, из которых производился определенный отбор²⁸, что не мешало и проявлению личного творчества. Так, народный мастер Ованнес проявляет большой интерес к образу змея-вишапа, отсутствующему на Вильгортской чаше. Вместе с тем в Чарынтире нет изображений принятых в ней птиц-сирингов (может быть, как слишком светского сюжета?), достаточно хорошо известных в армянской миниатюрной живописи XIII века.

Большое место в декоре Чарынтира М 1522 занимают птицы. Широко известные в армянских рукописях, они предстают здесь в особой интерпретации—чаще всего венчают сложные растительные композиции, в которых мастер проявляет свою многообразную одаренность.

Только в одном случае две водяные птицы с длинными клювами и переплетающимися рыжеватыми головами (л. 140а, рис. 6) на желтом фоне (растительные мотивы темно-зеленые)²⁹ могут быть отнесены к маргиналам группы львов и грифонов.

В целом же, в рукописи представлен богатый орнитологический мир, вероятно также имевший символическое значение. Отметим ма-

²⁵ Там же, с. 28₂₄.

²⁶ Там же, с. 191—194.

²⁷ Н. М. Токарский. Серебряная чаша из Вильгорта в собраниях Госуд. Эрмитажа.—Историко-филологический журнал. 1976, № 3, с. 229.

²⁸ Таков альбом моделей армянской миниатюры, быть может, конца XV—начала XVI в., см.: S. Der Nersessian. Le Carnet de Modeles d'un miniaturiste arménien. Etudes Byzantines et Arméniennes. T. I, II, Louven, 1973, pp. 665—672, fig. 418, 419.

²⁹ В известной мере аналогии находим в маргине Мухского Чарынтира. См.: Ц. Г. Ушугшашян. Изд. шри., № 792.

ленькую птичку³⁰, сидящую на вершине условного, но довольно правдоподобно переданного дерева (л. 2826), вырастающего из земли, павлина на дереве такого же типа (л. 3896). Петух венчает растительную комбинацию (л. 3866, рис. 7) также, как и попугай (л. 149а)³¹. Последний характерен для армянских рукописей XII в., в некоторых случаях—XIII и XIV вв. В этом сказываются связи с восточными странами, скорее всего с Ираком, о чем свидетельствует и плохо сохранившийся маргинал с изображением сидящей на дереве обезьяны (л. 348а).



Рис. 6.



Рис. 7.

Безусловно, изображение птиц могло и должно было иметь семантическую нагрузку. Так например, петух являлся глашатаем божественного слова и символом воскресения, павлин—бессмертия. Таких понятий мог придерживаться и художник рукописи М 1522.

Самобытный талант мастера Ованнеса особенно ярко проявился в многочисленных орнаментальных композициях. Они настолько разнообразны, сложны и обильны, что могут быть приведены только выборочно. Вероятно, и растительные формы имели определенное смысловое значение. На основе отвлеченного мышления феодального мира их реальная значимость была подчинена начинающему господствовать в искусстве Ближнего Востока, в частности Армении, декоративному принципу. Вследствие этого намечаются точки соприкосновения в художественной жизни различных стран всего региона.

Полностью уводящие от адекватности изображений, но рожденные ими отдельные элементы претворялись в замысловатые, не повторяющиеся и бесконечно многообразные композиции. Мышление времени, несмотря на все творческие усилия художников, не давало возможности преодолеть сложившегося ирреального отношения к об-

³⁰ Сходная есть и на Вильгортской чаше. См.: В. П. Даркевич. Указ. соч., с. 2417.

³¹ В Мушском Чарынтире в другой трактовке см.: *Ա. Շ. Միջնադարի արվեստ*. Երևան, 1978, табл. 32, дважды. Ближе см.: Л. А. Дурново. Орнамент армянских рукописей: Ереван, 1978, табл. 32, дважды.

разу действительного мира. Это приводило лишь к календоскопичности различных орнаментальных схем, чем и исчерпывалась художественная фантазия мастера.

Мы постараемся отметить некоторую общность принципов построения маргиналов рукописи М 1522. Для всех них характерна замкнутость и целостное единство композиции. Обрамление большей частью приближается к расширяющемуся книзу овалу. Декоративные комбинации внутри него определяют толстые стебли. Перевиваясь между собой, они образуют петли, зачастую включенные друг в друга двойные фигуры, подчеркнутые различным цветом (например л. 76, 3848, маргинал со львами, л. 35а).

Обрамления, в свою очередь, получают самостоятельные украшения из охватывающих их закругленных концов стеблей (например л. 2726, рис. 8) или характерных для многих маргиналов листьев, превращенных в языки пламени (например л. 3846, 76, 14а). Такой мо-



Рис. 8.



Рис. 9.

тив хорошо известен и в Мушском Чарынтире³², где маргиналы в целом многообразнее и по художественному уровню превышают убранство Чарынтира М 1522, хотя и имеют в определенной их группе черты сходства.

Отдельные мотивы во внутренних комбинациях маргиналов также могут быть сопоставлены с орнаментами Мушского Чарынтира. Так, на л. 140а маргинал с водяными птицами имеет внутри обрамления деформированный серповидный лист, хорошо известный в восточном искусстве. Он появляется также и в Мушском Чарынтире, например, на рисунке 448 книги А. III. Мнацаканяна³³. В целом, этот маргинал и маргинал рукописи М 1522 на л. 140а, не представляя полной аналогии, построены на близкородственных принципах. Четырехлепестковая же розетка в центре маргинала нашей рукописи может быть сопоставлена с крестом в маргинале Мушского Чарынтира, обрамления даны в вариантах.

³² И. С. Ушашвили, *Изд. шрифт. 59, 561*.

³³ Там же. Маргинал на рис. 448 дан в цветном воспроизведении после с. 184.

Как нестандартный для рукописи мотив приводим заполнение маргинала плетенкой в виде узлов (л. 204б), иногда появляется и крупная пальметка с широко раскинутыми листьями и выделенной цветом сердцевинкой (л. 115б). Чаще всего стебли переплетаются по вертикали, но в некоторых случаях в них соблюден скорее центральный принцип. Тогда маргинал, который определяет спираль, тяготеет к округлой форме (например л. 115б, л. 149а)³⁴.

В целом же маргиналы рукописи М 1522 по построению производят впечатление букетов, увенчанных птицей, чаще цветком, различным по своей трактовке. Такие условные цветы, характерные также для Мушского Чарытира, распространены и во многих других армянских рукописях. Стилистическим отличием маргиналов рукописи М 1522 от несомненно родственного ей декора Мушского Чарытира является непосредственность исполнения их не всегда симметричных композиций.

Мастер, не будучи колористом, тем не менее хорошо чувствует цвет. Располагая небольшим количеством цельных красок (желтой, красной, синей, зеленой и производных от них серой, розовой, коричневой), используя и цвет пергамена, он применяет их без нюансов. Различные фоны маргиналов гармонично, хотя и контрастно, сочетаются со вписанными в них орнаментами. Цвет играет, безусловно, большую роль в эстетическом восприятии украшения рукописи. В целом же колорит ее маргиналов родственен народной струе миниатюрной живописи Армении.

Графичный стиль мастера монументален, композиции маргиналов отличаются динамизмом и внутренней напряженностью каждый раз нового художественного образа. Декоративное искусство, находящееся на этапе своего расцвета, еще не связанное нормами последующего канона, не ограничивает творческой свободы мастера.

Привлекая самые различные по истокам мотивы, художник подчиняет их целостному единству и на этой, казалось бы, эклектической основе создает новые художественные ценности. Именно они надолго явятся тем фондом, из которого будут черпать мастера последующих поколений на дальнейших ступенях развития декоративного искусства.

О живости воображения художника, не исключающего стремления к правдоподобию, хотя и подчиняющего явления природы условности и отвлеченности художественного образа, дает представление маргинал на л. 333б, который может быть воспринят и как изображение репейника. Впечатление это усиливается тем, что он произрастает из земли (рис. 9).

Заклячая, подчеркнем значение Чарытира XII века М 1522 как определенной вехи миниатюрной живописи Центральной Армении, развивающейся на народной основе в период усиливающегося общения со странами Ближнего Востока и разрыва с традициями предшествующего этапа миниатюрной живописи Армении XI века. Декоративные образы его не чужды соприкосновения с реальным миром, при всей условности, выражавшейся в стремлении к правдоподобию и жизненной насыщенности отвлеченных мотивов и комбинаций. Как

³⁴ Ц. С. Միշգիշի, Կ. 424, издан маргинал такого типа рукописи М 1522. Принцип того же построения можно встретить и в Мушском Чарытире. Например, там же, рис. 425.

видим, эта область искусства Центральной Армении отнюдь не испытывала упадка в XII столетии, а наоборот, в конце его является показателем нового расцвета и родоначальницей всего того, что будет сделано в области декора армянских рукописей последующих веков.

ՀՈՎՀՍՆՆԱՎԱՆՔԻ ՄԱՐՏԻՐՈՂՈՎ-ՃԱՌԸՆՏՐԻ ԼՈՒՍԱՆՑԱՅԻՆ ԶԱՐԴԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆԸ

Արվեստագիտության դոկտոր Տ. Ա. ԲԶՄԱՅԼՈՎԱ (Լենինգրադ)

Ա Մ Փ Մ Փ Մ Մ

Մաշտոցի անվան Մատենադարանի ձեռագրական հարուստ հավաքածուի մեջ առանձնակի արժեք ունեն XII դարում ստեղծված ճառընտիրները: Նրանց լուսանցային զարդանկարչության հետազոտությունը ցույց է տալիս, որ միջնադարյան հայ գեղանկարչության գլուխգործոցներից մեկի՝ Մշո Տոնական-ճառընտրի (1200—1202 թթ., Դարանադարացի գավառի Ավաշ վանք) ծնունդը պայմանավորված էր XII դարում հայ գրչության արվեստի մի ճյուղի՝ ճառընտիրների նկարազարդման ռեալիստիկ զարգացման բարձր մակարդակով: Մշո հսկայի ծնունդը նախանշող մշակութային այդ երևույթի ապացույցներից մեկը: 1165—1185 թթ. միջև Հովհաննավանքում, Ռուբեն կուսակրոն քահանայի պատվերով և Հովհաննես գրչի (գուցե նաև՝ ծաղկողի) ձեռքով դրված ու նկարազարդված, Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 1522 Մարտիրոսոպ-ճառընտիրն է: Նրա լուսանցային նկարներն ու լուսանցազարդերը որոշակի ուղեներից են Կենտրոնական Հայաստանի այդ հարյուրամյակի մանրանկարչական արվեստի ընկալման համար: Իսկ այդ արվեստը զարգանում էր ժողովրդական ավանդների հիմքի վրա, Մերձավոր Արևելքի երկրների ու ժողովուրդների հետ աշխուժացող հարաբերությունների և նախորդ XI դարի հայ մանրանկարչության ավանդույթից կտրվածության պայմաններում: Հովհաննավանքի ճառընտրի զարդապատկերները կտրված չեն իրական աշխարհից. ամբողջ պայմանականությամբ հանդերձ, վերացական մոտիվներն ու հնարանքները ներկայացված են ճշմարտանման և լիարյուն կենսականությամբ: Զեռագիրն ապացուցում է, որ Կենտրոնական Հայաստանի արվեստի այս տեսակը XII դարում բոլորովին էլ անկում չի ապրել. ընդհանրապես՝ դարի վերջին դարձել է հայտարարն այն վերածննդի ու ծաղկման և նախակարապետն այն ամենի, ինչ պետք է արվեր և ի հայտ գար հետագա դարերի հայերեն ձեռագրերի զարդարվեստի բնագավառում: