

Художественные сокровища . Матенадарана





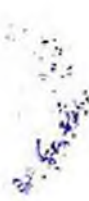




ИЗДАТЕЛЬСТВО · ИСКУССТВО · МОСКВА · 1976



Г О Р О Д А И М У З Е И М И Р А



И. Р. ДРАМПЯН, Э. М. КОРХМАЗЯН

Художественные сокровища Матенадарана

P.T.
39070



7С1
Д72

Д 80102-182
025[01]-76 189-76

© Издательство «Искусство», 1976 г.

От авторов

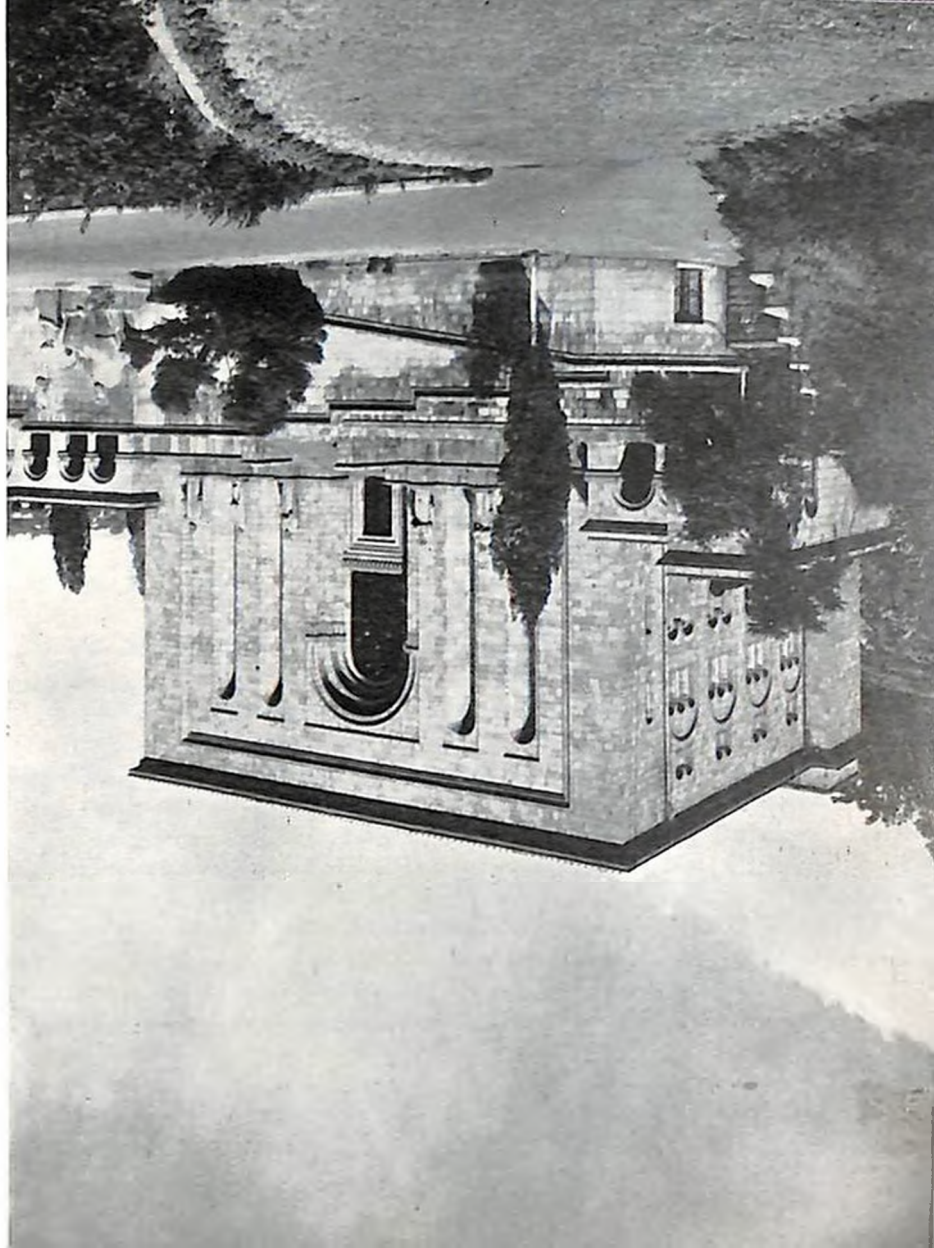
Матенадаран — хранилище средневековых армянских рукописей, содержащее в себе ценнейший и обширнейший материал по самым различным областям знаний. Но это также и художественный музей, где сосредоточена уникальная по полноте коллекция средневековой книжной живописи и тех видов декоративно-прикладного творчества, которые связаны с искусством рукописной книги: образцов тканей, тиснения по коже, металлопластики и ювелирных изделий. Именно эта художественная сторона собрания Матенадарана и становится основным предметом разговора.

Не имея возможности и не ставя перед собой цели представить в данной книге сколько-нибудь полную картину развития армянской книжной живописи и декоративного искусства, авторы пытаются показать самый процесс этого развития на примере наиболее значительных памятников Матенадарана.

В отличие от памятников зодчества и монументальной живописи, которые можно увидеть на месте, в отличие от станковой живописи и скульптуры, изделий декоративно-прикладного искусства и мелкой пластики, которые экспонируются в музеях, образцы книжной живописи значительно менее доступны зрителю, ибо никакая выставка не может дать полного представления о них. Книгу нужно держать в руках, самому листать, рассматривать вблизи.

И быть может, поэтому наиболее эффективен путь знакомства с нею через книгу же.

Авторы надеются, что эта небольшая книга позволит читателю создать общее представление о высоких художественных достижениях средневековой армянской живописи и отдельных видов декоративно-прикладного искусства, хранящихся в Матенадаране.



Введение

В стране своей учреди место учебы и скрипторий,
ибо учебой и знанием вера становится непоколебимой,
а народ мудрым.

Из послания Ованеса Ерэнкаци
князю области Екелеац.

Тот, кто приезжает в Армению, чтобы познакомиться с ней, обязательно посетит Эчмиадзин, где находится престол армянской церкви и ряд памятников средневекового зодчества; Гарни с восстановленным античным храмом I века и Гегард — средневековый пещерный монастырь. Он непременно побывает в Музее М. С. Сарьяна и в Матенадаране — хранилище древних рукописей.

В Ереване немало интересных музеев и среди них такие, как Исторический музей — бесценная коллекция по истории и культуре Армении и Передней Азии, Картинная галерея Армении, по праву считающаяся одним из лучших художественных собраний Союза. Но Матенадаран выделяется среди них своей уникальностью. И хотя в нем всего один зал, где представлена лишь незначительная часть сокровищ (основная масса находится внизу, в специальном помещении, скрытая от глаз посетителей), но и эта сравнительно небольшая экспозиция, предстающая перед зрителем, создает ту волнующую атмосферу непосредственной встречи с историей, в которую, пусть ненадолго, он попадает. В ту атмосферу учености и образованности, которая была светлой гранью трагического прошлого Армении. Ибо не только жесточайшей борьбой за свою национальную независимость и самобытность, не только безмерной тяжестью чужеземных нашествий и гнета, но и тягой к знанию, к науке, к искусству и выдающимися достижениями в этих областях была ознаменована многовековая история Армении.

И в короткие счастливые годы и десятилетия и в похожие на бесконечную ночь тягостные десятилетия и века борьбы и угнетения ученые и поэты, писцы и художники — монахи в своем подавляющем большинстве — в узких и темных кельях, при свете оплывающей свечи создавали научные труды и трактаты, слагали стихи и поэмы, переписывали произведения других авторов и украшали миниатюрами манускрипты, из поколения в поколение передавая эстафету знания и света.

И, видимо, эта удивительная атмосфера Матенадарана, где века встречаются с веками, и влечет к нему посетителей — как жителей Советской Армении, так и туристов самых разных национальностей из различных частей света. Среди их многоязычного говора особенно часто слышна армянская речь. Это — потомки тех армян, которые в разное время, с VII по XX век, были вынуждены оставлять родину и искать пристанища в странах Европы, Азии и Америки. Для них встреча с Матенадараном имеет особый, сокровенный смысл: это встреча с историей предков, с историей своей родины, своего народа.

У подножия Матенадарана, между двумя пандусами, ведущими вверх, к входу, находится памятник Месропу Маштоцу, создателю армянского алфавита, имя которого носит и само книгохранилище.

Памятник этот не случайно предвещает вход в музей: быть может, именно великому делу Месропа Маштоца обязаны мы существованием не только Матенадарана, но в конечном счете и всей армянской культуры.

Обратимся к истории.

В 387 году Армения, некогда великое государство, была поделена на две части своими соседями, двумя могущественными соперниками — византийцами и персами — и встала перед опасностью потери своей национальной сущности.

Памятник М. Маштоцу перед зданием Матенадарана. Скульптор Г. Чубарян



В начале того же века Армения приняла христианство в качестве официальной религии. Но вплоть до конца IV века оно не получило здесь повсеместного и широкого внедрения в гущу народных масс, среди которых еще живучи и стойки были языческие представления и обычаи. Культ местных божеств и героев имел в Армении древнюю традицию, пустившую глубокие корни и закреплённую устным и изобразительным творчеством. Традиция эта была столь прочной, что пережитки ее обнаруживаются и в дальнейшем, уже в эпоху развитого и даже позднего средневековья.

Но не только стойкость старого культа мешала распространению новой религии. Не меньшим препятствием было и то обстоятельство, что за неимением собственной письменности богослужение в церквях велось на сирийском и греческом языках.

Между тем в сложившейся историко-политической обстановке именно христианство могло явиться той силой, которая была способна сementировать нарушенное политическое единство армян.

Это понимали лучшие сыны Армении, и среди них в первую очередь Месроп Маштоц, один из образованнейших людей своего времени. Озабоченный судьбами родины, он принимает (в последние годы IV в.) монашеский сан и отправляется с учениками проповедовать христианство в отдаленных областях Армении и здесь особенно ясно осознает всю необходимость армянской письменности. И тогда Маштоц берется за грандиозное дело — создание алфавита. Несколько лет он проводит в напряженном труде, изучая местные диалекты и выявляя в них существенные и общие качества; он обращается также к алфавитам народов, уже имеющих свою письменность. И, наконец, в 405 году находит блестящее решение своей сложной задачи. С этого времени и по сей день армяне пользуются алфавитом, изобретенным Маштоцем.

Ученик и биограф Месропа Корюн в своем «Житии Маштоца» объясняет его успех вдохновением, снизошедшим на него свыше. Нам ясно в наши дни, что этим великим открытием мы и в самом деле обязаны «дару божьему» — гению Маштоца.

Зарождение письменной культуры на территории Армении восходит, по имеющимся в данное время сведениям, ко времени древнего государства Биайнили, более известного под его ассирийским названием Урарту, в котором жили предки армян. Письменность Урарту предстает в форме клинописи, существовавшей с IX по VII век до н. э. Документов же, написанных на древнеармянском языке, в период от образования армянского государства и до V века, до изобретения алфавита Маштоцем, пока не обнаружено. (Сохранились лишь надписи на арамейском, греческом и латинском языках)

Истории известны алфавиты, бесследно исчезнувшие с лица земли, одни — после длительного существования, другие — вскоре после своего изобретения. Живучесть месроповского алфавита объясняется его совершенством. Он соответствовал требованиям древнеармянского языка эпохи Маштоца, он соответствует и теперь требованиям современного армянского языка, с исключительной полнотой выявляя его фонетическое богатство.

Совершенна и эстетическая сторона месроповского алфавита. На стеле рядом с памятником Маштоцу начертаны его буквы. Строгая и монументальная пластика этого шрифта выражает характер национального мышления и роднит его с духом армянского искусства раннего средневековья.

На базальтовой стене, замыкающей памятник, высечены слова: «Познать мудрость и наставление, понять изречение разума». Это слова из Библии, из первой притчи Соломона. Согласно Корюну, именно они были первыми, записанными на армянском языке армянскими буквами.



Два пандуса, налево и направо от памятника, ведут к террасе, на которой стоит здание Матенадарана — серый базальтовый прямоугольник, прорезанный четырьмя узкими длинными нишами и широкой центральной аркой. В ее верхней части, над входом в здание, за большим окном, забранном ажурной металлической решеткой, находится выставочный зал Матенадарана. Слева и справа от входа между нишами помещены шесть фигур выдающихся деятелей армянского средневековья. Это художник-миниатюрист Торос Рослин (XIII в.), философ, богослов и живописец

Григор Татеваци (XIV — начало XV в.), математик и астроном
Анания Ширакаци (VII в.), историк Мовсес Хоренаци (V в.), басно-
писец и автор армянского судебника Мхитар Гош (XII—XIII вв.) и
поэт Фрик (XIII — начало XIV в.).

Откроем тяжелую медную дверь и после яркого солнца, ко-
торым залито все вокруг, попадем в прохладную полутьму вести-
бюля. Над трехарочным проемом, ведущим к лестнице, находится
мозаика, изображающая Аварайрскую битву, — событие, послед-
ствия которого в истории армянского народа и его культуры
имели не меньшее значение, чем появление письменности.

Вскоре после создания алфавита персами была упразднена
династия армянских Аршакидов, царствовавшая в Восточной Ар-
мении. Но страна продолжала сохранять внутреннюю автономию;
к тому же она была совершенно независима от персов в духовной
жизни. Христианство сделалось в Армении в этот период (как,
впрочем, и впоследствии, на протяжении всего средневековья)
символом национальной самостоятельности. Эту роль христиан-
ской церкви прекрасно понимали как сами армяне, так и персид-
ский двор. В середине V века персидский царь Ездигерд II на-
правил армянским князьям — нахарарам грамоту с предложением
отречься от христианства и принять маздеизм. Армяне ответили
на это вооруженным восстанием. 26 мая 451 года шестьдесят
шесть тысяч армян под руководством спарапета Вардана Мамико-
няна сразились на Аварайрском поле с двухсотдвадцатитысячной
персидской армией. Эта неравная героическая борьба, в кото-
рой на поле битвы пал цвет армянской нации, заставила персов
временно отказаться от посягательств на духовную независимость
армян.

Борьба возобновилась в 480-х годах под предводитель-
ством Ваана Мамиконяна, и в 484 году сасанидский правитель
был вынужден объявить свободу вероисповедания.

Мозаика в вестибюле Матенадарана изображает решающий момент этой религиозной войны, длившейся тридцать с лишним лет, Аварайрскую битву, подготовившую условия для окончательной победы и воспринимавшуюся впоследствии как один из важнейших моментов армянской истории.

Это событие было описано выдающимся историком V века Егише, участником восстания, в его сочинении «О Вардане и войне армянской» (написанном в промежутке между 458 и 464 гг.).

Вот как описывает он Аварайрскую битву: «...обе стороны распались и, полные решимости и великой ярости, со звериной силой бросились одна на другую, и шум криков обеих сторон создавал гром, какой [рождается] между столкнувшимися тучами, и звучание голосов потрясало утесы гор. От множества шлемов и от одетых в сверкающие доспехи исходили как бы солнечные блики, также и от великого блеска мечей и от бряцания множества копий загорались, [падая] с небес, как бы огромные вспышки пламени. Кто в силах описать великое смятение от страшных звуков, когда сшибка щитоносцев и завывание лучных тетив оглушали всех вокруг».

Матенадаранская мозаика передает это яростное столкновение двух сил: но это не только изображение конкретного события, а также и символ истории народа, вынужденного постоянно, в течение долгих веков отстаивать свою свободу и свою независимость.

Составленная из синих, черных, красных, оранжевых и желтых смальт, вкомпонованная в плоскость, образованную полукругом арки, мозаика полна напряженного драматизма, созвучного чуть мрачноватому интерьеру вестибюля, облицованного коричневым мрамором.

Но, поднявшись на один пролет лестницы, попадаешь во власть совершенно иного настроения, светлого и приподнятого.



Большое, во всю стену, окно освещает фреску-триптих, иллюстрирующую важнейшие вехи в истории армянской культуры.

Пройдя еще один лестничный марш, посетитель оказывается в выставочном зале Матенадарана. Здесь в витринах лежат древние манускрипты.

Мы видим окаменелую рукопись и остатки обуглившихся книг, самую большую (70,5 × 55 см) и самую маленькую (4 × 3,5 см) армянские рукописи, упомянутое выше сочинение Егише с изображением Аварайрской битвы и книгу церковных песнопений, записанных древней армянской нотой, манускрипт с рецептами средневековых лекарств, пособия по астрономии и карты, чеканные и филигранные оклады и вышитые чехлы, а также рукописные памятники иноязычных культур: древнееврейскую рукопись на коже, древнеиндийскую — на пальмовых листьях, фрагменты из эфиопских, финикийских, персидских и других манускриптов. Но особенно привлекательна центральная витрина: в ней выставлен ряд шедевров знаменитой армянской миниатюры, ставшей наряду со средневековым зодчеством гордостью армянского искусства.

А из окна выставочного зала открывается вид на величественную панораму Арарата, у подножия которого бурлит современный Ереван.



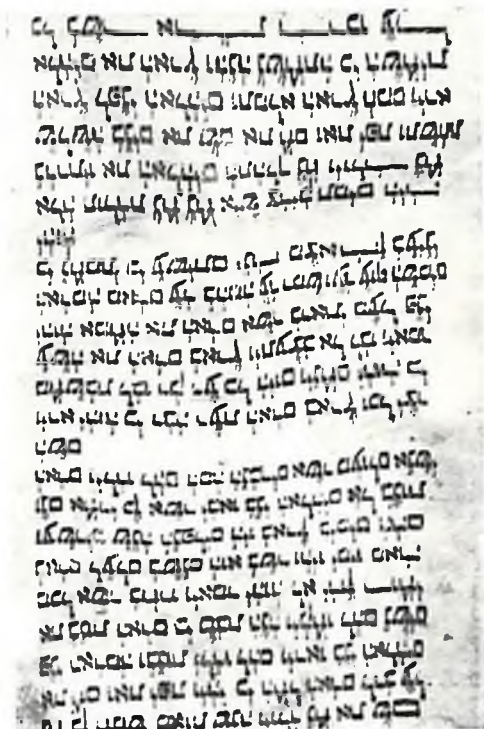
В отличие от обычных музеев, где, как правило, экспонируется значительная часть собрания, экспозиция выставочного зала Матенадарана построена на ином принципе. Здесь отобраны единичные экземпляры, дающие самое общее представление о тех основных областях культурной деятельности армянского народа, материалы по которым сосредоточены в богатейшем собрании Матенадарана, — об историографии и философии, географии и астрономии, математике и медицине, грамматике и риторике, художественной литературе и праве, книжной миниатюре и музыке, развивавшихся в Армении, начиная с периода раннего средневековья и вплоть до XIX века.

Охотс
Надо отметить, что для деятелей армянской культуры средневекового периода, как, впрочем, и для деятелей других народов в эту эпоху, была характерна энциклопедичность. Историки и поэты оставили произведения философского характера либо сосредоточили в своих сочинениях мысли, представляющие интерес для истории философии. Один и тот же ученый совмещал в себе математика и географа, философа и космографа. Составитель судебника писал также и басни. Произведения исторического жанра с полным правом входят и в историю художественной литературы.

В Матенадаране сосредоточено свыше восьмидесяти сочинений средневековых армянских историков и летописцев, благодаря которым с определенной полнотой вырисовывается прошлое страны.

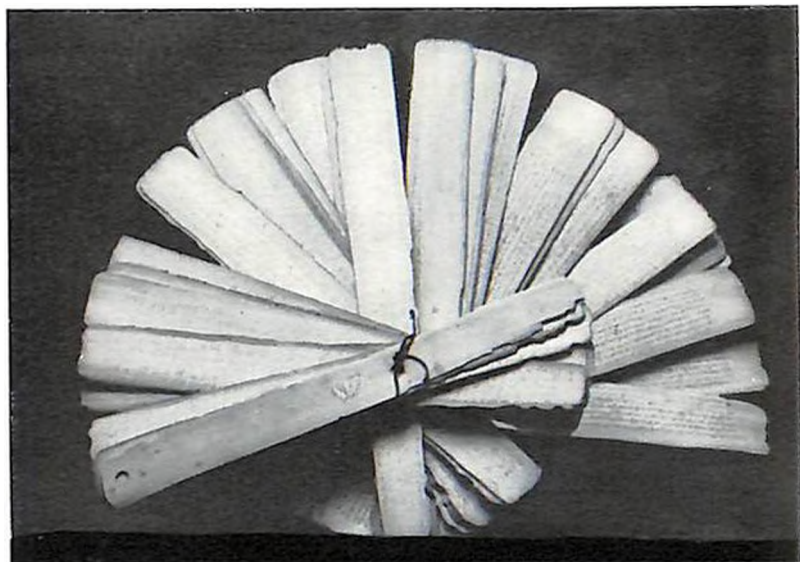
Труды по истории Армении появились сразу же после изобретения алфавита.

Армянские историки V века посвятили свои работы важнейшим событиям национальной истории: Агафангел — крещению армян, Корюн — созданию алфавита, Егише — героической борьбе с персами.



Но совершенно исключительная фигура среди всех армянских историков V века — это Мовсес Хоренаци, «отец армянской историографии», автор первой целостной и систематической «Истории Армении» с древнейших времен до V века.

Период с VII по XII век представлен в трудах целого ряда авторов, таких, как Себеос, Ованес Мамиконян, Гевонд, Аристаркес Ластивертци, Ованес Драсханакертци, Товма Арцруни, Асохик, которые дают нам широкую картину жизни Армении и сопредельных с ней стран в эпоху арабского господства и последующего нашествия турок-сельджуков.



Походы крестоносцев, завоевания монголов, туркменов, персов и турок-османов, взаимоотношения армян с Византией, Ираном и странами Европы — вот неполный перечень событий, запечатленных в работах Матевоса Урхаеци, Вардана Аревелци, Киракоса Гандзакеци, Смбата Гундестабли, Историка Гетума, Товмы Мецопеци, Аракела Даврижеци и многих других историков как коренной Армении XII—XVII веков, так и Киликийского армянского государства.

Помимо крупных исторических трудов сохранились также и мелкие хроники, разбросанные среди памятных записей рукописей. В Матенадаране имеется пять тысяч книг с подобными записями исторического характера.



Памятники армянской историографии исключительно ценны не только для арменистики, но также и для востоковедения и кавказоведения в целом, поскольку в армянских источниках широко отражена и жизнь многих соседних народов.

И здесь в первую очередь следует отметить «Историю агван Мовсеса Каланкатвази» (VII в.), посвященную, в основном, истории восточных областей Армении (Арцах, Утик и другие), и где освещена также история кавказских албанцев, христианских племен, живших на север от реки Куры.

О высоком уровне, которого достигла философская мысль в Армении начиная с эпохи поздней античности и вплоть до нового времени, свидетельствуют сочинения тридцати философов, хранящиеся в Матенадаране.



Как и историография, философская наука сложилась и оформилась в Армении в V веке. Одним из первых армянских философов был Езник Кохбацци, ученик Маштоца. Его «Опровержение ересей», направленное против древних языческих учений, является незаменимым источником по языческим верованиям армян.

«Определение философии» — основной труд крупнейшего философа армянского средневековья Давида Анахта (V—VI вв.) посвящен теории познания и логике. Давид — первый армянский ученый, определивший задачи философии и круг проблем, которые она призвана разрешить. В Матенадаране — около пяти-сот рукописей с сочинениями Давида и комментариями к ним.

Наряду с оригинальными трудами надо отметить и древне-армянские переводы философских и богословских произведений античных и раннесредневековых авторов, выполненные в V—VII веках учениками Маштоца и представителями так называемой «грекофильской школы». Переводы эти отличаются, как правило, большой точностью и доносят оригиналы в неискаженном виде.

Это делает их исключительно ценными не только в тех случаях, когда они уникальны, то есть первоисточник утрачен и сохранился лишь перевод на армянском языке, но и когда имеется греческий же, скажем, текст, но поздний, отошедший от подлинника.

Труды Ованеса Саркавага Имастасера (XI—XII вв.), признававшего первостепенную роль опыта в познании мира, Ованеса Ерзнкаци (XIII в.), считавшего первопричиной возникновения жизни материю, Вахрама Рабуни (XIII в.), утверждавшего, что предметы существуют независимо от чувств человека, Овнана Воротнеци (XIV в.) и Григора Татеваци (вторая половина XIV — начало XV в.), защищавших тезис о первичности и объективности мира и вторичности ощущения, — отражают развитие армянской философии последующих периодов.

На рубеже XII—XIII веков выдающийся общественно-политический деятель Мхитар Гош составил первый армянский судебник.

До того в Армении пользовались обычным правом, а также «Книгой канонов», в которую входили каноны, установленные «отцами церкви», и ряд других, приписываемых Григорию Просветителю, Нерсесу Великому, Сааку Партеву¹, Мовсесу Хоренаци, Егише, Езнику Кохбацци и другим авторам.

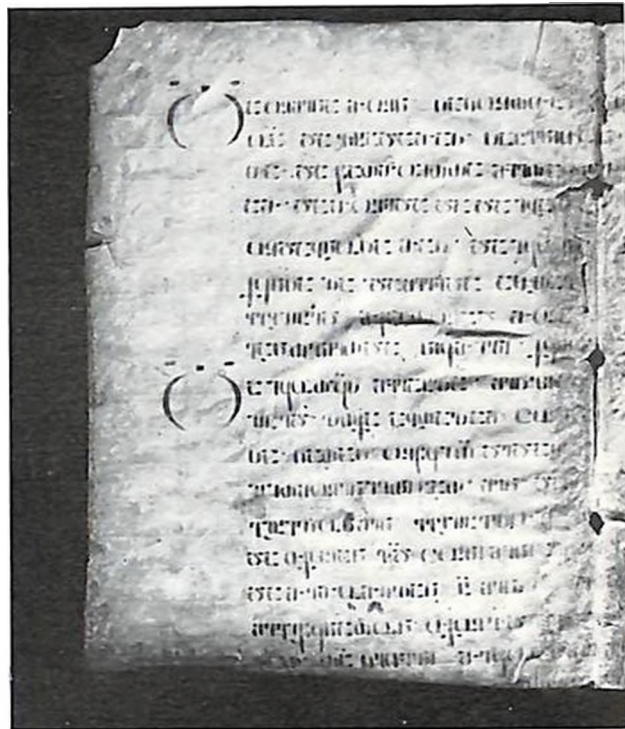
Судебник Мхитара Гоша применялся в качестве руководства как в коренной Армении, так и в армянских поселениях за ее



пределами, а позднее — и в Грузии. Он был использован также и Смбатом Гундестаблем, выдающимся ученым и военачальником, при составлении им судебника Киликийского армянского государства.

Среди большого количества манускриптов Матенадарана по естественным и точным наукам наиболее значительны сочинения основоположника этих дисциплин в Армении Анания Ширакаци (VII в.) — математика, географ, космограф и метеоролог, фигуры исключительной по широте интересов и глубине догадок.

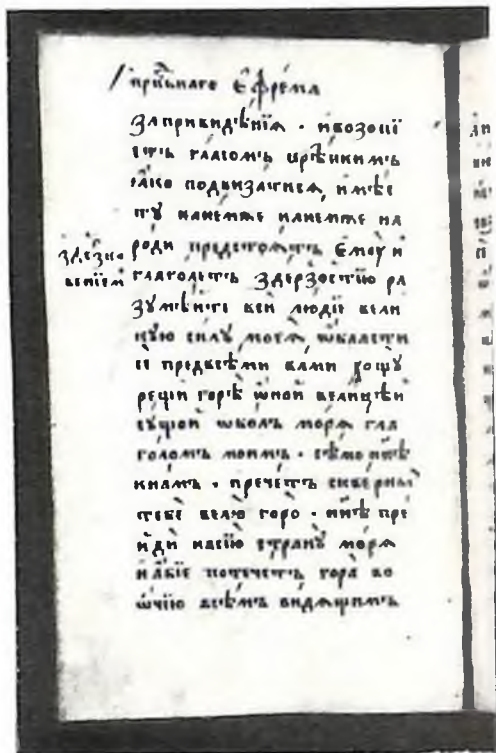
Работы Ованеса Саркавага по математике, космографии, теории календаря, космографические сочинения Нерсеса Шнорали



(XII в.) и Ованеса Ерзнкаци, математические исследования Мхитара Анеци (XIV в.), учебник математики (XV в.), в котором алфавитная система цифр заменена арабской, и многие другие труды средневековых армянских ученых хранятся в Матенадаране.

Еще Мовсес Хоренаци сообщает, что уже в IV веке в Армении существовали лечебницы. Самое древнее армянское пособие по медицине дошло до нас от XI века.

«Утешение при лихорадках» — главный труд знаменитого армянского врача Мхитара Гераци (XII в.), в котором выявлены симптомы и рекомендованы методы лечения ряда эпидемиче-



ских заболеваний. В то время как современные ему европейские врачи считали необходимым в любом случае «отворять кровь», Гераци доказывает, что при этом надо учитывать характер болезни и состояние больного. Десятью трудами представлен в Матенадаране другой выдающийся врач, живший в XV веке, Амирдовлат Амасиаци. Сохранились также фармацевтические сборники и пособия по лекарственным травам.

Драгоценная часть собрания Матенадарана — памятники художественной литературы. Как уже говорилось, порой трудно провести четкую грань между произведениями исторического

жанра и художественной прозой эпохи средневековья, так как высокое совершенство формы делает большую часть исторических сочинений прекрасными образцами художественной литературы.

Богата и многообразна средневековая армянская поэзия, представленная в Матенадаране творчеством пятисот сорока поэтов. Это и поэзия «Шаракана», сборника религиозных песен, составлявшегося на протяжении восьми веков (с V по XIII в.) и включающего произведения восемнадцати авторов, в том числе Месропа Маштоца и Саака Партева, Мовсеса Хоренаци, Нерсеса Шнорали, Нерсеса Ламбронаци (XIII в.), Ованеса Ерзнкаци. Это и вдохновенная «Книга скорбных песнопений» гениального Григора Нарекаци (X в.). Это и лирика, представленная целой плеядой блистательных имен, таких, как Ованес Ерзнкаци, Фрик (XIII—XIV вв.), Константин Ерзнкаци (XIII—XIV вв.), Аракел Багишеци (XIV в.), Мкртич Нагаш (XV в.), Ованес Тлкуранци (XV в.), Григорис Ахтамарци (XVI в.) и Наапет Кучак (XVI в.). Это и пришедшая в эпоху позднего феодализма на смену средневековой лирике поэзия ашугов — народных певцов, среди которых первое место принадлежит Саят-Нове (XVIII в.). И образцы народной поэзии.

Это поэзия, знакомство с которой «должно быть обязательным для каждого образованного человека, как обязательно для него знакомство с эллинскими трагиками, с «Комедией» Данте, драмами Шекспира, поэмами Виктора Гюго» (Валерий Брюсов).

Среди памятников художественной литературы особое место занимают басни и прежде всего большие сборники Мхитара Гоша, создателя армянского судебного кодекса, и Вардана Айгекци (середина XIII в.).

Средневековая армянская музыка — церковная и светская — сохранилась во многих рукописях Матенадарана. В большинстве своем она записана древнеармянской нотописью — «хазами».

Считается, что «хазы» появились в VIII веке и были введены выдающимся деятелем армянской церкви Степаносом Сюнеци. Утерянный уже в XVI веке секрет «хазовой» нотописи ныне расшифровывается учеными.

Отмеченные выше труды по различным областям средневековой армянской культуры хранятся в Матенадаране — одни во многих списках, позволяющих составить так называемую «критическую редакцию», другие же — в единственных экземплярах, причем часто это уникальные рукописи, имеющиеся лишь в Матенадаране. Так, например, Матенадаран обладает единственным дошедшим до нас экземпляром труда Езника Кохбаца «Опровержение ересей». Только в одной из матенадаранских рукописей сохранился алфавит кавказских албанцев.

В Матенадаране сосредоточен и целый ряд произведений античных и средневековых мыслителей в древнеармянских переводах, таких, как Аристотель, Филон Александрийский, Порфирий, Иреней, Аристид Афинский, Василий Кесарийский, Иоанн Златоуст и другие. Среди них — множество произведений, утраченных в оригиналах и сохранившихся лишь в переводе на древнеармянский язык. Это сочинения Зенона, Тимофея Элура, Гермеса Трисмегиста, Филона Александрийского, Севериана, Евагрия Понтийского, Ефрема Сирина, а также «Антиохийские ассизы» — законодательный сборник антиохийского княжества крестоносцев. Переведенные ныне на новоармянский, русский и европейские языки, они сделали достоянием мировой науки.

Иноязычный фонд Матенадарана охватывает рукописи на греческом, сирийском, эфиопском, персидском, арабском, грузинском, старославянском языках. Наряду с рукописями большую ценность представляют и старопечатные книги². Таково в самых общих чертах богатейшее собрание Матенадарана — бесценный памятник исторического и культурного прошлого Армении.

История Матенадарана

История Матенадарана, являвшегося до 20-х годов нашего века собственностью Эчмиадзинского патриархата, восходит своими истоками к V веку.

Сразу же после создания алфавита в Армении начинается бурная деятельность учеников Маштоца, которые переводят на родной язык сочинения греческих и сирийских авторов. В том же V веке появляется и целый ряд оригинальных произведений армянских писателей — произведений настолько совершенных, что век этот вошел в историю Армении как «золотой век литературы». Все эти труды размножаются не в одном и не в двух экземплярах. Так создается основа для библиотек — матенадаранов, — которые не замедлили появиться.

Среди этих первых матенадаранов было и Эчмиадзинское книгохранилище, упоминаемое уже в конце V века историком Лазарем Парбеци. Однако рукописей этого раннего периода в Матенадаране не сохранилось. И это не удивительно. История народа предопределила и судьбу его культурного наследия: на протяжении веков армянские манускрипты постоянно находились под угрозой уничтожения или захвата. Полчища иноземных захватчиков — персов, арабов, турок-сельджуков, татаро-монголов, туркмен, и снова персов, и вновь турок, на этот раз османов — непрерывно топтали землю Армении.

В этих нашествиях гибло население, разрушались города и деревни, разорялись церкви, расхищалось монастырское имущество, а вместе с ним и рукописи. Очень часто они уничтожались фанатиками-мусульманами как проявление ненавистной им христианской культуры. Известны случаи, когда сжигались целые библиотеки. Так, например, сохранилось сведение, что турки-сельджуки в одной лишь крепости Балаберд в Сюнике, которую им удалось захватить в 1170 году, уничтожили десять тысяч манускриптов (то есть собрание, почти равное по количеству

современному Матенадарану). Отдельные завоеватели понимали ценность армянских рукописей и увозили их вместе с остальной военной добычей. Есть предположение, что даже в библиотеке Улугбека имелись книги, вывезенные из Армении, вероятно, еще его дедом Тимуром.

Впрочем, в более позднее время их чаще всего похищали, в надежде на продажу.

Бесчисленные войны, которые велись на территории Армении, вынуждали выискивать различные тайники для книг, часто в труднодоступных пещерах, и это таило в себе еще одну опасность для рукописей. Ибо не всегда людям, схоронившим их, удавалось самим избежать меча врага. И манускрипты оставались в этих тайниках, часто не пригодных для сохранности красок и пергамена. Так, в пещерах между Ахпатом и Санаином уже в конце XIX века и в наши дни обнаружены окаменелые рукописи и полуистлевшие лоскуты, бывшие некогда рукописями.

При таких огромных потерях, которые понесла армянская письменная культура, может показаться удивительным, что до наших дней дошло свыше двадцати пяти тысяч манускриптов³.

Это объясняется прежде всего широкой распространенностью книги в средневековой Армении. Некоторое представление о количестве манускриптов, создававшихся в Армении, может дать свидетельство историков о том, что только в одном из многочисленных армянских скрипториев (мастерских, изготавливавших рукописи), находившемся на берегу озера Севан, за два века (с VII по IX в.) их переписыванием и украшением занималось несколько сот монахов.

Но сохранности средневековых рукописей мы в еще большей степени обязаны той любви, с которой относились к книге наши далекие предки. Книга была для них также и священной реликвией, она ассоциировалась с понятием родины и национальной

культуры. Поэтому они ревниво оберегали ее, брали с собой, когда иноземные захватчики изгоняли их из родных мест, и, если все же она попадала в руки «неверных», выкупали ее из «плена», как живую.

Армянские манускрипты имеют примечательную и очень ценную для нас особенность: последние страницы, идущие за основным текстом, содержат, как правило, памятную запись, так называемый «ишатакаран», где сообщаются имена писца, миниатюриста и заказчика, сведения о последующих владельцах и судьбе рукописи, а также различные обстоятельства политического и чисто личного характера, которые сопутствовали ее созданию. Эти «ишатакараны» крайне интересны как документальные свидетельства исторических событий, взаимоотношений, существовавших между людьми и т. д. Но в данном случае они важны для нас как иллюстрация любви армян к книге.

Вот несколько отрывков из этих записей:

«...берегите написанное мною, во времена бегства и в годы войн увозите книгу эту в город и скройте ее, в мирное же время верните книгу в монастырь и читайте ее: и не прячьте, не держите закрытой, ибо закрытые книги — всего лишь идолы».

«...И если увидите эту рукопись, прочтете или перепишите ее, храните с бережностью и держите платом, и не дерзайте отрывать лист или соскоблить памятную запись и вписать другое имя».

«...Купил святое евангелие и принес его в церковь святого Георгия, но не на долгое время, а читать, если же кто дерзнет из родственников моих, или из священников села, или из другого места пришедший, продать или украсть это евангелие, да будет отвергнут отцами церкви и станет жертвой неверных».

Но вернемся к истории Матенадарана.

Уже в V веке Эчмиадзин потерял свое привилегированное положение: в 484 году престол католикоса (главы армянской

церкви) был перенесен в Двин⁴, что, естественно, сказалось и на состоянии книгохранилища. В условиях непрекращающихся нашествий оно приходит в запустение, в котором находится до 1441 года, когда резиденция католикоса была вновь водворена в Эчмиадзин. После этого появляется потребность пополнить собрание Матенадарана, и сюда привозят рукописи из Салмосаванка⁵, где имелаась богатая библиотека, и из ряда других монастырей.

В течение последующих XVI, XVII и XVIII веков библиотека Эчмиадзина пополнялась с интенсивностью, во многом зависевшей от личного интереса к ней того или иного католикоса.

В эти века Армения находилась в тяжелом положении. Весь XVI век и первую половину XVIII века она служит ареной военных действий между Турцией и Ираном. Разбоем и грабежам подвергалась и армянская святыня — Эчмиадзин. Были разграблены не только его материальные ценности — прекрасные золотые и серебряные ювелирные изделия, но и ценности чисто духовные — армянские рукописи. То же положение продолжалось и в XVIII веке и в начале XIX века, когда персидские войска опустошили Эчмиадзин, и на площадях Тавриза были вынесены на продажу «тюками и тысячами» армянские манускрипты со штампом Эчмиадзинского книгохранилища. Приходилось прятать рукописи и от ереванского сардара (наместника персидского шаха в Армении), дабы не разжечь его корыстолюбие.

В эти века собрание Матенадарана больше походило на склад, чем на библиотеку: книги были сложены в подвалах в сундуках. И только в первой половине XIX века, после присоединения части Восточной Армении к России, появилась возможность поместить их в специальные шкафы, систематизировать и составить каталоги. В начале XX века в коллекции Эчмиадзинского патриархата насчитывалось четыре тысячи шестьсот шестьдесят рукописей.

Однако мирная обстановка вскоре прерывается новой трагедией, беспрецедентной даже в истории армянского народа. Разражаются первая мировая война и события 1915 года. Это были страшные месяцы, когда превратилась в пустыню вся Западная Армения. Вместе с народом погибли и созданные им художественные ценности. Чудом спасенные и рассеянные по свету осколки богатейших монастырских рукописных собраний попали и в Эчмиадзин. Их приносили с собой беженцы из Западной Армении, часть же была доставлена специальной комиссией Российской Академии наук, посланной в Турецкую Армению, но заставшей здесь уже безлюдные города и села.

17 декабря 1920 года правительство Советской Армении издает декрет о национализации Эчмиадзинского книгохранилища. В 1939 году Матенадаран переводят в Ереван, а еще через двадцать лет его перемещают в специально построенное здание.

С этого времени начинается новая страница в истории Матенадарана. С 1959 года это не только хранилище и музей, но и научно-исследовательский институт.

Собрание Матенадарана непрерывно растет. В первые советские годы оно пополнялось особенно интенсивно за счет различных монастырских и церковных хранилищ и книг, приобретенных у частных лиц; поступили сюда и рукописи из школ и других культурных учреждений, в том числе и из московского Лазаревского института⁶.

Коллекция Матенадарана продолжает обогащаться и в наши дни приобретениями и пожертвованиями армян, в основном зарубежных, которые присылают и привозят в Ереван манускрипты, хранимые веками как драгоценные реликвии, ибо в Матенадаране видят они ту конечную пристань, где после многовековых бурь и странствий должна найти окончательное пристанище армянская рукопись.

Армянские художественные рукописи и их украшение

Средневековая книга, вызванная к жизни прежде всего нуждами церкви, служила также и удовлетворению интеллектуальных потребностей. Но, кроме этого, она являлась и предметом искусства. Художественно оформленная рукопись представляет собой целый синтез различных видов изобразительного творчества. Она включает в себя оклад — металлический с чеканкой или филигранью, часто усыпанный драгоценными камнями, и кожаный с тиснением или с накладными металлическими украшениями. И форзац, оклеенный яркой тканью — шелком, парчой или простой набойкой. И миниатюры, написанные звучными, блестящими, переливающимися красками, нередко с применением золота. И, наконец, саму каллиграфию.

Конечно, не все рукописи украшались с одинаковой нарядностью.

Среди рукописей Матенадарана немало таких, которые написаны на бумаге, лишены миниатюр, заключены в простые кожаные переплеты и имеют очень скромный вид. Это книги по истории, философии, астрономии, математике, медицине и т. д.

Иллюстрированные же рукописи почти всегда религиозного содержания: библии, псалтыри, четьи-минеи, гомилии, но чаще всего — евангелии. Лишь в позднее время, да и то сравнительно редко, встречаем мы украшенные живописью светские книги.

Можно было бы думать, что такой ограниченный круг изобразительных сюжетов обусловит известное художественноеобразие миниатюр. Между тем армянская книжная живопись поражает богатством художественных направлений и стилистических вариантов. И, если подумать, в этом нет ничего удивительного. На протяжении тринадцати веков армянские художники выражали себя в книжной живописи — свои новые в каждом поколении мысли и чувства, для которых евангельский текст

служил лишь канвой. Помимо символического смысла, который неизбежно вкладывался средневековым миниатюристом в библейскую сцену, живопись несла в себе еще и художественный образ, выразивший творческую индивидуальность мастера, выявлявшуюся непосредственно, несмотря на узы иконографических норм и канонов. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить одну и ту же сцену, изображенную разными художниками в разные эпохи.

Прежде чем обратиться к конкретным памятникам армянской книжной живописи, представляющим ее последовательное развитие в различных школах и стилистических направлениях, остановимся на внешнем виде армянской художественной рукописи, сходной по основным принципам оформления с христианской рукописной книгой вообще.

Знакомство с ней начинается с оклада. Он не только защищает рукопись от порчи, но также украшает ее и настраивает на ее восприятие. Внутренняя сторона оклада — форзац, — как правило, бывает заклеена кусочком цветной ткани, также имеющей двойное назначение: утилитарное и декоративное.

Первые и последние страницы рукописи предохраняются «защитными листами» — преимущественно несколькими пергаменными страницами, взятыми из старой, уже обветшавшей рукописи.

Само Евангелие начинается с так называемых хоранов — канонов согласия⁷. Художественный образ этих хоранов навеян архитектурными формами триумфальной арки или колонного портика с архитравом и получает соответствующие элементы: колонны с базами и капителями, антаблемент или арку с тимпаном. Не только своей архитектоничностью и общей композицией, но и деталями орнамента, заполняющего тимпан, хораны ранних рукописей часто напоминают памятники зодчества; и даже само название «хоран» идет от названия церковного придела.

Однако начиная с XIII века хораны постепенно теряют былую монументальность и строгость, которые сменяются камерностью и декоративностью. Они становятся более легкими, плоскостными и заполняются разнообразными мелкими деталями: фигурками птиц и животных, деревьями различных форм, даже целыми сценами — от евангельских до охотничьих и цирковых.

Вслед за хоранами (обычно их десять) в рукописях раннего периода помещались одна за другой лицевые миниатюры, то есть миниатюры во весь лист, изображающие основные евангельские сцены⁸. В XII—XIV веках в книжной живописи Киликийского армянского государства — не без влияния греческих манускриптов — миниатюры стали вшивать среди текста в том месте, где идет речь об изображенном событии. Эта практика распространилась затем и в коренной Армении, но не стала прочной традицией; в XIV—XV веках художники вновь возвращаются к старому расположению миниатюр в начале Евангелия.

Помимо миниатюр во всю страницу рукописи украшались и более мелкими иллюстрациями среди текста и на полях. Среди миниатюр на полях, или так называемых маргинальных миниатюр, особенно часто встречается крест на постаменте.

Каждое из четырех евангелий предварялось изображением соответствующего евангелиста. На одном развороте с ним помещался нарядно оформленный заглавный лист. Верхнюю часть его занимает пышная заставка, заполненная орнаментом, напоминающая тимпан хорана.

Заглавная буква, расположенная обычно во всю длину страницы, образуется то из различных орнаментальных мотивов, то из причудливо извивающейся фигуры, символизирующей того или иного евангелиста (Матфея — ангел, Луку — бык, Марка — лев, Иоанна — орел). Главы евангелий отмечены на полях цифровыми знаками⁹, заключенными в орнаментированную рамочку.

Такое оформление первого разворота Евангелия практиковалось в рукописях начиная с конца XII — начала XIII века. В ранний же период евангелистов обычно изображали стоящими во весь рост на одном листе в начале рукописи, а первые страницы Евангелия не выделялись сколько-нибудь богатым орнаментальным украшением.

Так в общих чертах выглядела художественная рукопись средневековой Армении. При всех хронологических, территориальных и прочих отличиях она повторяет эту основную схему украшения, завещанную веками. Навыки и традиции бережно передавались из поколения в поколение.

Армянские миниатюристы, так же как и византийские и западноевропейские средневековые художники, широко применяли образцы.

В крупных монастырях были богатые коллекции иллюстрированных рукописей, которые могли служить образцами для художников, в более же скромных обителях прибегали к помощи прорисей. Это были специальные сборники, которые должны были служить ориентиром для иконографии изображаемого сюжета. Понятно, что эти образцы, имевшие чисто технический, подсобный характер, не представляли большой ценности для современников и об их сохранности вряд ли особенно заботились. Но один подобный сборник, датируемый концом XV — началом XVI века, дошел до нас. Он содержит контурные рисунки зооморфных и антропоморфных инициалов, маргинальных орнаментов, аркад канонов согласия, а также изображений фигур.

В создании рукописи участвовали люди различных профессий: писцы и миниатюристы, позолотчики и переплетчики, изготовители пергамента, красок и чернил, ювелиры и даже корректоры. Интересно, что среди этих мастеров были и женщины — писцы и миниатюристки, женщины, растиравшие краски и ложившие

пергамен, и уж, конечно, чисто женской работой было создание вышитых чехлов для манускриптов.

Украшенные рукописи писались, как правило, на пергамене. И хотя в Армении уже с X века появились книги и на бумаге, однако для художественных рукописей она употреблялась очень редко, так как пергамен обладал большей прочностью, красивой фактурой, да и краска лучше ложилась на его поверхность.

Прочные, яркие и богатые по количеству тонов краски средневековых армянских миниатюр стойко выдержали испытание временем и поражают в наши дни своей свежестью и чистотой.

Этим мы обязаны искусству их приготовления, которое достигло очень высокого уровня в средневековой Армении. Краски производились в основном из местного, реже из привозного сырья. Особенно славилась знаменитая красная краска, так называемая «вортан кармир», широко известная на Западе и на Востоке как «армянская красная»¹⁰. И краски и чернила растирали сами писцы и миниатюристы. Секрет их приготовления передавался изустно на практике от отца к сыну, от учителя к ученику. Некоторые рецепты сохранились на страницах рукописей; так, мы узнаем, например, что чернила настаивались на кожице молодого грецкого ореха и на железной ржавчине.

Долгий, сложный и трудоемкий технический процесс создания книги выработал у средневековых мастеров бережное отношение к ней и заботу о старых рукописных памятниках. В этом смысле характерна памятная запись, в которой говорится: «...возобновление рукописей, восстановление их из ветхости и оживление из тлена — дело более великое, чем построение церквей».

Фраза эта, конечно, не обладает абсолютной убедительностью, но для нас она интересна опять-таки как проявление исключительной любви к рукописной книге и заботы о ней.



Миниатюра VI—XIII веков

Зарождение армянской книжной живописи относится к периоду, непосредственно примыкающему ко времени создания алфавита и появления первых рукописных книг.

Известно, что прежде всего перевели и стали переписывать Библию. И естественно, что уже в это раннее время должна была явиться потребность в ее иллюстрировании. Подобное предположение тем более убедительно, что Армения V века имела за собой века непрерывного развития искусства и ей не надо было начинать все на пустом месте. Предшествующая эпоха — эпоха эллинизма — оставила после себя ряд памятников, в которых органически сочетаются принципы эллинизирующего искусства с древними национальными традициями. Мало что дошло до нас от тех времен, но развалины античного храма в Гарни, мозаика бани при нем, а также недавно найденная при раскопках Арташата мраморная фигура (как предполагают, богини Анахит) являют собой яркие свидетельства высокого уровня искусства дохристианской поры, несомненно послужившего той основой, на которой развилось средневековое искусство.

Датированных памятников миниатюры самого раннего периода в Армении не сохранилось и первые века книжной живописи остаются неизвестными.

Самые ранние известные нам образцы — четыре концевые миниатюры знаменитого Эчмиадзинского евангелия — находятся в Матенадаране и датируются учеными VI—VII веками.

Эчмиадзинское евангелие — одна из самых драгоценных жемчужин древнеармянской живописи. Это совершенно уникальный памятник и по высокому качеству миниатюр (как упомянутых концевых, так и начальных, современных самой рукописи, написанной в 989 году) и по великолепному почерку писца, и по прекрасному резному окладу слоновой кости, и по исключительной сохранности манускрипта. Перелистывая страницы чистого белого

пергамена, не тронутые ни сыростью, ни огнем, ни грязью, с миниатюрами, краски которых несколько не потеряли своего блеска, трудно поверить, что памятник этот был создан без малого тысячу лет назад.

Не удивительно, что рукопись эта в первую очередь привлекла к себе внимание ученых, обратившихся в конце прошлого века к изучению манускриптов Эчмиадзинского хранилища, и что именно она — одна среди тысячи других — получила название Эчмиадзинского евангелия.

Оклад рукописи значительно более ранний: считается, что он был создан в VI—VII веках. Размер его в точности подходит и к концевым и к начальным миниатюрам. Часто встречаем мы впоследствии рукописи, которые при реставрации подгонялись к другому окладу; поля их срезались, при этом нередко с повреждением не только общего композиционного единства страницы, но и самих маргинальных украшений в верхней части хорана (обычно страдали изображения птиц над заставками). В Эчмиадзинском евангелии этого нет. И нет никакого сомнения, что и концевые и начальные миниатюры предназначались именно для данного оклада. Убедительным кажется предположение, что первоначально в VI—VII веках существовала рукопись в окладе слоновой кости с миниатюрами, которые подшиты теперь в конце Евангелия. Затем, спустя триста-четырееста лет, рукопись пришла в ветхость, и в конце X века ее заменили новой; заново переписали текст и украсили новыми миниатюрами; старые же не решились убрать — они были хороши и к тому же древние, а это ценилось в те времена, когда в почете была традиция.

То, что концевые миниатюры были написаны в VI—VII веках, подтверждается также тем несомненным стилистическим сходством, которое налицо между этими миниатюрами и монументальной живописью VII века. Остатки фресок, некогда украшав-

Благовестие Захарии. Эчмиадзинское евангелие, концевая миниатюра. VI—VII вв.



ших церкви в Лмбате и Талине, позволяют проводить параллели и наметить черты определенного сходства: в густой тональности цвета, в свободной манере письма, в способе прорисовки исключительно выразительных по характеру лиц. Сходство это улавливается также и в иератических позах, и в приемах трактовки складок одежд, лежащих прямыми параллельными полосами.

С другой стороны, высокое качество концевых миниатюр свидетельствует о том, что это не первые шаги армянских художников на поприще книжной живописи, а звено из утерянной цепи развитого искусства.

Косвенным доказательством высокого уровня армянской живописи этого времени могут служить шедевры зодчества VII века — золотого века армянской архитектуры. Но известно, что в средневековом искусстве все его виды были связаны особенно тесно, причем нередко одни и те же мастера работали как зодчие, ваятели и живописцы одновременно. Расцвет той или иной отрасли — результат культурной активности народа, и активность эта — всесторонняя. А то, что мы можем сегодня любоваться храмом Рипсимэ (616 г.), который возвышается при въезде в Эчмиадзин, но не имеем датированных миниатюр того же времени, объясняется недолговечностью этого вида искусства.

Свидетельством того, что в VI веке в Армении существовала живопись, служит также трактат Вртанеса Кертюга «Против иконоборцев» (конец VI — начало VII века), где он перечисляет те сцены, которые изображались в церквях, причем наряду с евангельскими эпизодами указывает и на сцены из жизни местных армянских святых: св. Григория Просветителя, св. Гаянэ и св. Рипсимэ. Это сочинение Вртанеса Кертюга дает представление и об оживленной атмосфере, в которой развивалось искусство того времени; была налицо не только сама художественная деятельность, но и споры вокруг нее: каким надлежит быть искусству.

Крещение. Эчмиадзинское евангелие, концевая миниатюра. VI—VII вв.



Именно к тому времени, когда писал свой труд Вртанес Кертог, и относятся концевые миниатюры Эчмиадзинского евангелия. Они характеризуются монументальностью композиционного строя, ясной и четкой декоративностью в распределении составных элементов, благородством и насыщенной силой цвета — чертами, во многом свойственными и всей последующей армянской книжной живописи.

Особенно привлекательна миниатюра «Благовещение». В ней эта излюбленная художниками средневековья тема предстает в несколько неожиданном варианте. Не радость от благой вести, не легкий испуг богоматери, не драматизм — как предчувствие тяжелых испытаний, которым суждено выпасть на долю ее сына, выражает в своем «Благовещении» живописец, а чувство мечтательной созерцательности и интимной сосредоточенности. Это — словно тихая беседа о чем-то сокровенном. Но спокойствие и умиротворенность Марии далеки от христианской потусторонней отрешенности.

В изображении ангела — в его лице и особенно в фигуре, напоминающей юношей в хитонах на греческих росписях, — еще чувствуется дух античности.

Но в то же время здесь уже нет того ощущения объемной конкретности фигур, которая так характерна для античности. Текущие складки одежд не обрисовывают формы тела, на смену живому движению античных персонажей приходит условный жест. Все это говорит о постепенном отходе от эллинистических начал.

От четырех веков, разделяющих концевые и начальные миниатюры Эчмиадзинского евангелия, в искусстве мало что сохранилось. Отчасти это объясняется тем, что в связи с завоеванием Армении арабами (VII—VIII вв.) сильно сократилась вся художественная деятельность — и архитектура и искусство.

С IX века начинается оживление. Слабеет арабское господство, и наконец армянам удается добиться независимости страны. Образуется ряд царств, среди которых наиболее значительными были Багратидское царство в Шираке, на севере Армении, и Арцрунидское в Васпуракане, на юге.

Естественно, что политическая независимость способствовала расцвету культуры в целом, и в частности художественной деятельности.

К этому периоду расцвета относится основное Эчмиадзинское евангелие, написанное в 989 году в монастыре Норавапк, недалеко от Татева, в пределах Сюникского царства¹¹.

Миниатюры Эчмиадзинского евангелия, и особенно хораны, отличаются стройностью композиции при общей монументальности структуры, просветленной торжественностью и изысканным благородством цвета. Доминирующие красные и розово-лиловые цвета в сочетании с тоном пергамента создают праздничное настроение. Растения, фигуры птиц и животных, помещенные вокруг хоранов, поражают исключительной живостью и естественностью изображения; реалистическая острота их образов заставляет вспомнить египетские фресковые росписи. В сравнении с изображениями на хоранах фигуры людей в сюжетных миниатюрах кажутся менее свободными и живыми.

Созданные в конце X века, миниатюры Эчмиадзинского евангелия тем не менее еще совершенно лишены средневековой мистичности и сближаются по чувству с античной живописью. И это не случайное сходство, ибо, по меткому замечанию выдающегося исследователя средневекового армянского искусства Л. А. Дурново, «художественная культура эллинистической Армении была настолько исконной и так глубоки были ее корни, что они давали мощные побеги не только в языческую пору, но и после утверждения христианства. Как отголоски или в сильно



претворенном виде они проявляли себя почти на всем пути древнеармянского искусства».

Эчмиадзинское евангелие 989 года было не единственным памятником подобного рода. В Матенадаране хранится несколько сходных с ним и созданных, очевидно, в то же время образцов. Особенно близки ему два листа из несохранившейся рукописи с тремя хоранами и «темплетто» — изображением небольшой круглой постройки на колоннах, с занавесями между ними и подвесной лампадой в центре. По стилю и характеру мироощущения миниатюры Эчмиадзинского евангелия и так называемых его реплик близки миниатюрам известного Евангелия Млке IX века

(оно создано до 862 г.), названного так по имени царицы Млке, жены васпураканского царя Гагика Арцруни, которой оно принадлежало в начале X века (ныне находится в библиотеке армянского монастыря св. Лазаря близ Венеции).

Следующие по времени рукописи Матенадарана относятся уже к XI веку. Их больше, и они представляют книжную живопись как севера, так и юга страны.

Васпураканское царство (908—1021) достигло своего высшего расцвета в X веке при царе Гагике Арцруни (904—943). Сам Гагик, по сообщению историка Товмы Арцруни, покровительствовал наукам и искусству; при его дворе было много «мужей мудрых и искусных», приглашенных из разных стран, — явление, характерное почти для всех процветавших государств.

К сожалению, мало что дошло до нас от искусства этого царства. Знаменитый храм св. Креста на острове Ахтамар, богато украшенный фресками и рельефами, и описание царского дворца, оставленное все тем же Товмой Арцруни, дают представление о широком размахе и высоком художественном уровне искусства в этот период.

Вот как описывает Арцруни росписи, покрывавшие стены этого дворца: «...на стенах изображены украшенные золотом троны, на которых представлен царь, восседающий в изысканной роскоши, имея вокруг себя светозарных юношей, служителей пира, а также сонмы гусанов и хороводы дев, достойные изумления; там и отряды воинов с обнаженными мечами, и бои борцов; там и множество львов и других зверей, там и стая птиц. И роскошь дворца подавляет и изумляет».

Понятно, что особый интерес должны представлять рукописи Васпуракана. В Матенадаране нет памятников книжной живописи, созданных на территории Васпуракана в период существования здесь царства Арцрунидов, однако рукописи, исполненные в де-

сятилетия, следовавшие за его падением и включением в состав Византии, еще тесно связаны всем своим духом с этим периодом армянской культуры, что позволяет рассматривать их как явления искусства Васпураканского царства.

К числу этих памятников относится небольшое Евангелие 1069 года, написанное красивым каллиграфическим почерком. В нем нет определенного указания на место изготовления. Известно лишь, что оно было списано с образца, созданного в Нареком монастыре (в Васпуракане) и принадлежавшего философу Анании Нарекаци, дяде гениального армянского поэта Григора Нарекаци. Заказчиком рукописи был архимандрит Анания из Варага (тоже в Васпуракане). Если трудно точно определить, из скриптория какого монастыря происходит это Евангелие, то, во всяком случае, несомненно, что оно было создано в Васпуракане.

Рукопись украшена хоранами. Несмотря на небольшие размеры ее, а соответственно и хоранов, последние сохраняют монументальность, столь характерную для искусства ранних веков, — и в общих пропорциях и в характере мало расчлененного декоративными элементами орнамента. Но монументальность эта своеобразно сочетается здесь с изяществом.

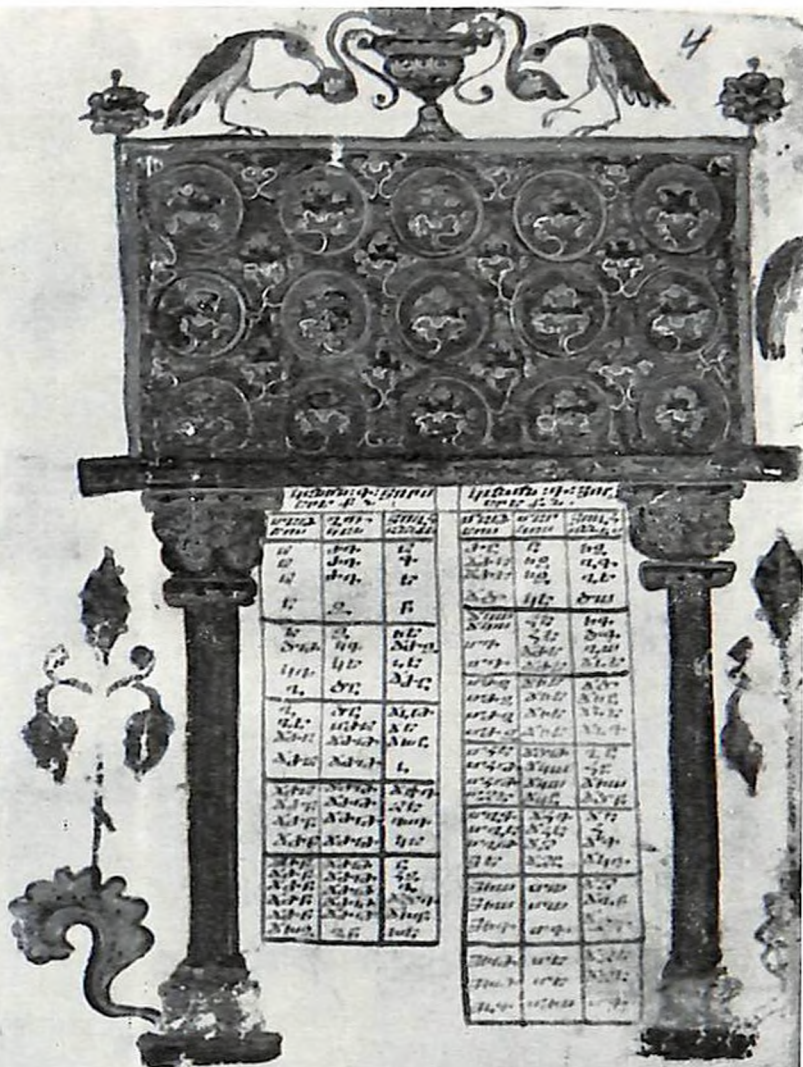
Художественный убор и построение хоранов напоминают известное Трапезундское евангелие (из Венецианского собрания), связанное, по-видимому, с царским заказом. Утонченность художественного вкуса мастера, украсившего эти хораны, нарядность декора и применение золота позволяют отнести рукопись 1069 года к кругу манускриптов, исполненных по заказу представителей васпураканской аристократии.

В середине того же века в том же Васпуракане создаются рукописи и совершенно иного стиля. В отличие от парадных манускриптов они, без сомнения, связаны с более демократи-









Хоран. Евангелие 1069 года

Хоран. Евангелие 1069 года



Благовещение. Эчмиадзинское евангелие, концевая миниатюра VI—VII вв.



ческими кругами. В этих памятниках много от наивной простоты народного творчества, так часто оплодотворявшего средневековое искусство и вносившего в него свежую струю.

Прекрасный образец рукописи подобного типа дает Евангелие 1038 года, созданное исключительно талантливым мастером. Как и миниатюры других манускриптов этого направления, живопись Евангелия 1038 года характеризуется предельной лаконичностью выразительных средств. Содержание сцен выявляется здесь через ритмику и линейную пластику форм, тогда как цвет играет, скорее, подчиненную роль. Нервный и прерывистый ритм, экспрессия фигур, сосредоточенный взгляд непомерно больших глаз, подчеркнута длинные пальцы рук, динамика контуров и складок одежд — все это создает ощущение тревоги и драматического ожидания.

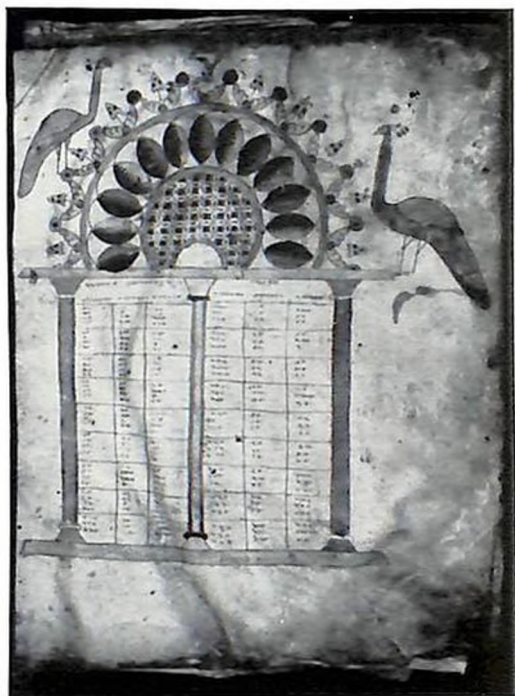
В миниатюрах Евангелия 1038 года заметно определенное влияние монументальной живописи, ее пластического строя и формальных приемов, а экспрессивность и эмоциональное напряжение этих листов роднят их с рельефами Ахтамарского храма. Но если экспрессия и драматизм ахтамарских рельефов воплощены в блестящей и совершенной художественной форме, в которой чувствуется отточенный профессионализм, то в миниатюрах мы имеем дело, скорее, с народным мастером, не прошедшим длительной подготовки. Однако яркая одаренность художника, внутренняя содержательность, глубина и искренность чувства поднимают его живопись на уровень большого искусства.

Если отмеченные выше рукописи дают определенное представление о направлениях, которые развивались в книжной живописи Васпуракана в XI веке, то два других манускрипта Матенадарана знакомят нас с искусством, расцветавшим в это время в Багратидском царстве. Это Евангелие 1053 года и Евангелие Мугни¹², написанные, по всей вероятности, в одном и том же



монастыре Сандхкаванк¹³. Скрипторий этот, находящийся в пределах Багратидского царства, был связан — насколько можно судить по этим двум роскошным манускриптам — если не непосредственно с царским домом, то, без сомнения, с высшими кругами багратидского общества.

Со второй половины IX века Багратидское царство не только объединило почти весь север Армении, но и было признано сюзереном остальных армянских царств, в том числе Карского, Кюрикидского и Васпураканского. В 886 году Ашот Багратуни торжественно венчался на царство, и вскоре после этого столица государства была установлена в Ани.



Временная — двухвековая — передышка в почти непрерывной цепи чужеземных нашествий создала благоприятные условия для развития политической, экономической и культурной жизни народа.

Историки-современники, повествуя в своих сочинениях об Армении багратидского периода, представляют картину общего благоденствия страны.

Вот как пишет об этом историк X века Ованес Драсханакертци: «Все пребывали тогда в своих наследственных владениях... развили виноградники, насадили рассадники оливковых деревьев и садов, они вспахали пашни... и собирали урожай сторицей;



переполнились хлебные амбары, и наполнились погребы вином; ликовали горы, так как на них размножились пасущиеся стада. Наши нахарары, избавившись от разбойных набегов, построили в местах уединения каменные церкви».

Сообщения историков, а также раскопки столицы Багратидов Ани свидетельствуют о том, что это был крупный торговый центр с развитой ремесленно-промышленной жизнью, с караван-сараями и мостами, банями и водопроводами, прекрасными зданиями и сооружениями церковного и светского характера.

Две рукописи Матенадарана — Евангелие Мугни и Евангелие 1053 года — прекрасно отражают всем своим стилем: наряд-

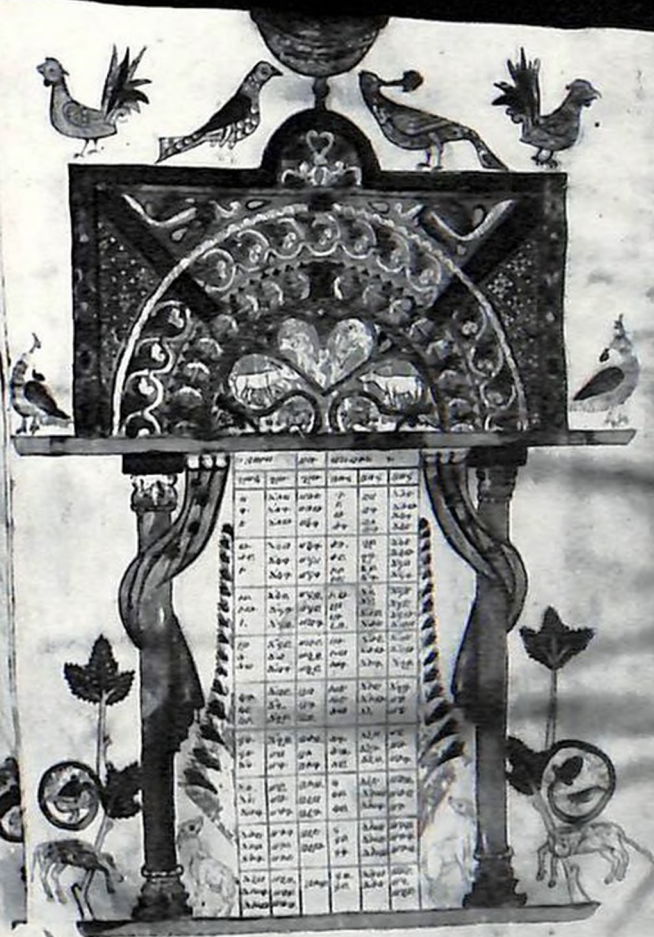
ностью и богатством миниатюр с применением золота и дорогих красок, утонченным вкусом и высоким профессионализмом эту атмосферу общего расцвета армянской культуры при Багратидах. Евангелие Мугни оставляет впечатление торжественности и монументальности, которое создается и крупными размерами манускрипта (42 × 32,5 см) и самим характером миниатюр. Их композиции ясны и тяготеют к симметричности. Равновесие подчеркивается и характером распределения красочных пятен. Крупные фигуры величественно выделяются на темно-голубом фоне. В самом колорите и во всем стиле исполнения — в широкой и лаконичной манере — чувствуется влияние монументальной живописи. (Л. А. Дурново убедительно отмечает большое сходство миниатюр Евангелия Мугни с нижним, то есть самым ранним слоем стенописи в Ахтале. Сама церковь была построена в последней четверти XII века, и, видимо, именно к этому времени и относится нижний слой ахталинских фресок.)

Та же монументальная торжественность, отмеченная в сюжетных миниатюрах, характерна и для хоранов Евангелия Мугни. Они имеют богатый, даже чуть перегруженный декор. Крупный антаблемент, несколько тяжелый для высоких и тонких колонн, на которые он опирается, заполнен самыми различными мотивами. В люнетах, образованных аркой внутри заставки, помещены изображения всевозможных животных, как реальных, так и фантастических. Крылатые грифоны, сенмурвы и сфинксы соседствуют здесь со слонами, козами и зайцами. Они то застывают в геральдической композиции, то двигаются друг за другом в орнаментальных кругах. Птицы различных видов сидят над хорами, и среди них — павлины с распущенными хвостами в виде золотых дисков, словно украшенных драгоценными камнями, и птицы, держащие в клювах свитки с надписью. В одном из хоранов представлена даже целая «речная сцена».

Хоран. Евангелие конца XI — начала XII века

Хоран. Евангелие Мугни. XI в. →





Раздвинутые занавески, обвивающиеся вокруг колонн хоранов, — мотив, идущий от темплетто, — заставляет вспомнить более ранние памятники.

Хотя Матенадаран и не может соперничать по полноте собрания ранних иллюстрированных рукописей с коллекцией армянского монастыря св. Лазаря в Венеции, где первые века рукописной книги представлены полнее, чем где-либо, он тем не менее позволяет восстановить в известной степени картину художественной деятельности той эпохи.

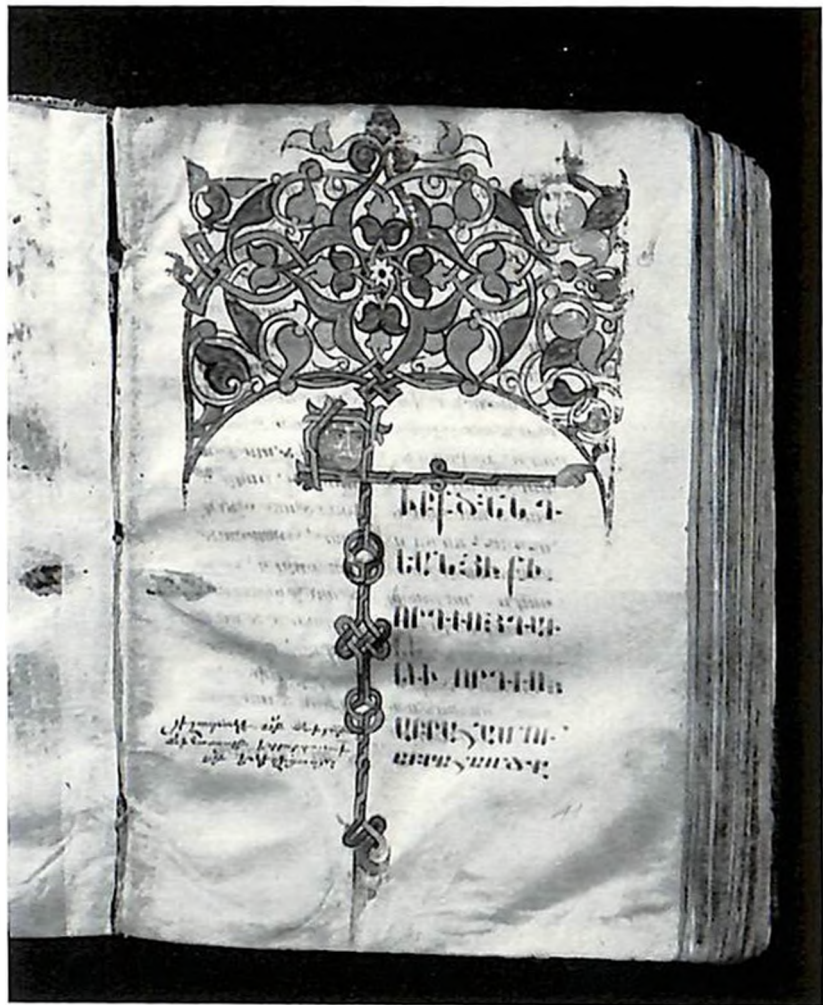
Эта счастливая пора армянской истории была прервана, когда на Востоке и на Западе появились новые агрессивные силы: с одной стороны — окрепшая Византия, с другой — очередные завоеватели — турки-сельджуки.

В первой половине XI века Византийская империя включает в свои пределы Васпураканское царство, предварительно переселив в Киликию и Малую Азию армянскую знать¹⁴. В 1045 году византийцы вероломно заманили в Константинополь багратидского царя Гагика II и, сломив длительное сопротивление жителей города, заняли Ани. А спустя три года после этого в Армению хлынули полчища турок-сельджуков; они пронесли по стране, разоряя и грабя все на своем пути, сметая населенные города, уничтожая цветущие селения и оставляя после себя лишь дымящиеся пепелища.

Во второй половине XI века Армения представляла бедственную картину. Ничто не напоминало теперь о былом расцвете: как и в эпоху арабского владычества, отброшена назад хозяйственная жизнь страны, замерло строительство. Сократилась и художественная деятельность; сократилась, но не сошла на нет.

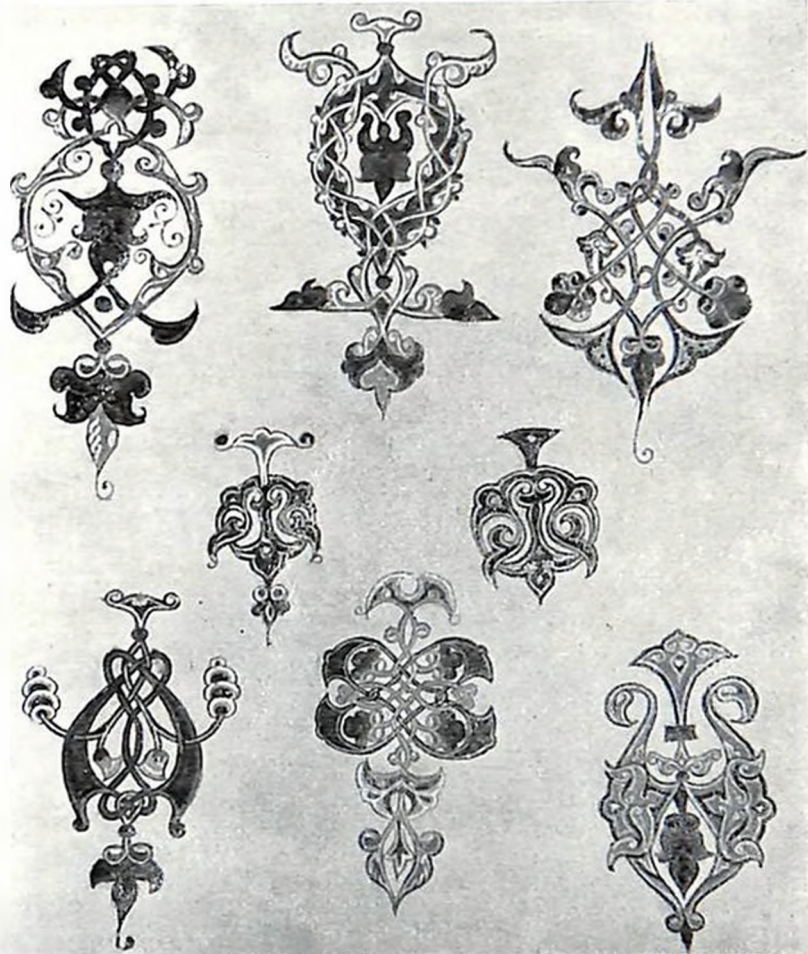
Свидетельством этому служит одно из интереснейших евангелий Матенадарана, созданное, по-видимому, на рубеже XI—XII веков. Миниатюры его, и прежде всего «Благовещение», ха-





Хоран. Евангелие князя Вахтанга Хаченского. До 1261 г.





рактизуются особой монументальностью, которая проявляется в компактности композиции, укрупненности и лаконизме изобразительных форм.

Крупные, хорошо сбитые, обтекаемые фигуры богоматери и Гавриила, заполняющие плоскость прямоугольника, в который они плотно вкомпонованы, создают ощущение цельности и мощи, удивительно сочетающееся с нежностью, выражающейся в особой мягкости жестов, в самом чувстве, которое вложено художником в пластическую структуру сцены.

Необыкновенно выразительны силуэты петухов над хораном. Здесь поражает та органичность, с которой художник вводит реальных, точно срисованных с натуры петухов в структурную ткань декоративной композиции. В то же время этот остро схваченный образ как бы пропущен через творческий темперамент художника. В нем — та же сила и мощь, что и в фигурах «Благовещения», то же трудно передаваемое словами ощущение национального, народного армянского характера.

В известном смысле — прежде всего в сохранении приемов монументально-фрескового искусства — рукопись эта еще продолжает традиции миниатюры XI века. Однако колорит — насыщенный голубой фон, обилие приглушенных коричневых тонов, неожиданно совмещающихся с чистым розовым, — выходит за рамки традиции XI века и предвещает уже искусство следующего периода, связанное с эпохой нового расцвета армянской культуры, который получил наиболее яркое выражение в памятниках северо-восточной Армении, освободившейся в конце XII века от турок-сельджуков.

Но прежде чем обратиться к этой новой странице истории армянской культуры, остановимся на рукописи, созданной в самом начале XIII века в другом районе Армении — в окрестностях города Ерзнка, еще находящегося под властью одного из

сельджукских эмиратств. Это знаменитый Мушский гомилиарий¹⁵. Знаменит он прежде всего своими исключительными размерами (это самый большой из ныне известных армянских манускриптов), а также маргинальными украшениями, щедро заполняющими все шестьсот страниц рукописи. Здесь мы видим излюбленные мотивы декоративного армянского искусства, многие из которых идут еще из дохристианского периода. Реальные и фантастические животные, птицы и растения представлены то отдельно, то свивающимися в сложных переплетениях. Сближаясь во многом с изображением подобных же мотивов в хорах евангелий, они в то же время и отличаются от них. Мастеру гомилиария были далеко не безразличны те реальные формы, от которых он шел: его птицы и животные поражают подчас удивительной остротой и правдивостью образа. Однако художник подчиняет эти формы общему декоративному принципу, превращая их в некий орнаментальный знак.

Маргиналы Мушского гомилиария дают прекрасную иллюстрацию основных принципов армянского декоративного формотворчества, характеризуясь богатством воображения, постоянным стремлением сбить симметрию и избежать повторяемости, бесконечным варьированием пластических элементов, выразительностью цветового образа и артистизмом разработки деталей внутри крупных форм.

А теперь вернемся к северо-восточной Армении. В конце XII века армяно-грузинское войско под руководством выдающегося армянского полководца Захарэ Долгорукого очистило от турок-сельджуков всю северную Армению, где образовались княжества, объединенные под началом князей Долгоруких. (Князья Долгорукие, или Захариды, — сам Захарэ, его отец Саркис и брат Иванэ — принадлежали к могущественному роду, занимавшему в течение двух столетий наиболее ответственные

должности при грузинском царском дворе, в том числе и должность амирспасалара — военного министра.)

К этому захаридскому периоду относится крайне интересная рукопись в собрании Матенадарана — Евангелие князя Вахтанга Хаченского, украшенное художником Торосом. В памятной записи рукописи говорится, что Вахтанг и жена его Хоришах «пожелали получить святое евангелие... и приказали... написать..., украсив многочисленными и разноцветными красками и снабдив начала евангелий золотым письмом».

Живопись этой рукописи, созданной по заказу представителя княжеского рода, поражает неожиданным внутренним родством с памятниками демократического круга. Здесь все говорит о связях с народным искусством, о близости к народному художественному мышлению: и приземистые пропорции, и эмоциональный настрой, и характер композиции, и отдельные детали, и сочетания звучных, полнокровных и насыщенных тонов.

В одном из хоранов представлены два льва, попирающие змей (вполне возможно, что это — герб хаченских князей). На фоне контрастного сопоставления густых зеленых и насыщенных красных тонов особенно сильно звучат их золотисто-желтые фигуры.

Помимо хоранов в рукописи имеется также и изображение богоматери с младенцем и Гавриилом. Стилистически выпадая из общего плана художественного убранства рукописи, она ближе — своим типично фресковым приемом письма, общей легкостью и мягкостью колорита, плоскостностью решения, декоративной ясностью — памятникам монументального искусства. Если эта работа того же художника, то можно предположить, что он был также и монументалистом и что при иллюстрировании рукописи у него возникли ассоциации с какими-то фресковыми образами.

Богоматерь с младенцем.
Евангелие князя Вахтанга Хаченского. До 1261 г.



В 1224 году было украшено другое Евангелие, заказанное княгиней Ванени Севадян. Миниатюры этой рукописи — четыре изображения евангелистов с заглавными листами — отличаются необычным лаконизмом выразительных средств, подчеркнутой экспрессией, динамизмом композиционного построения и упрощенной декоративностью цвета. Никаких элементов обстановки, которые обычно сопутствуют изображению евангелистов, здесь нет. Расположенные в условном пространстве покрытого золотом фона, фигуры как бы парят в нем, и это усиливает то чувство беспокойного динамизма, которым проникнута миниатюра. Утрированность жестов в сочетании с движениями деформированных фигур создает атмосферу религиозного экстаза, который отражается и в лицах, лишенных черт индивидуализации, однако посвоему выразительных. Колорит построен на сочетании локально проложенных пятен красного, лилового, голубого без какой-либо нюансировки, а четкая прорисовка контуров дополняет общий декоративно-плоскостной характер миниатюр.

Но самая замечательная рукопись этого времени — известное Евангелие Таркманчац¹⁶ — одно из наиболее блестящих достижений всей средневековой армянской живописи. Рукопись была создана в 1232 году художником Григором, а в 1311 году принесена в дар монастырю Ходараванк князем Григором Допяном в память его умершей жены Аспы.

Миниатюры Евангелия полны глубокого и как бы затаенного драматизма, пронизывающего весь пластический строй изображения. Драматизм этот выявляется прежде всего в исключительном по выразительности колорите, основанном на соотношении глубоких синих и густых красных тонов, включающихся в общую бархатистую пепельно-лиловую тональность. Он напоминает угасающее в ночи пожарище: словно неожиданным дуновением ветра обнажаются из-под сизого пепла вспышки мерцающего пла-



мени. В сцене, изображающей «Успение», стройный хор вертикально стоящих фигур объединяет изображение и придает ему величавую и скорбную торжественность. Единственная горизонталь — фигура усопшей богородицы, контрастно противопоставленная общему вертикальному ритму, — становится центром композиции и конструктивно завершает ее построение. Подобное противопоставление вносит напряжение в сцену, подчеркивая драматизм, который наполняет ее торжественно-величавую структуру скрытой страстностью и экспрессией.

Чувством беспокойного напряжения и скорби насыщена не только сцена «Успения», где само содержание подсказывает подобное решение, но и остальные миниатюры рукописи. Эта тра-



гичность чувства явилась выражением взволнованности художника, жившего тревожной судьбой своего народа.

Несколько иное содержание несет в себе «Благовещение». Необыкновенную красоту придает листу большое нежно-розовое пятно одежды ангела, вызывающее в памяти образ расцветшей розы.

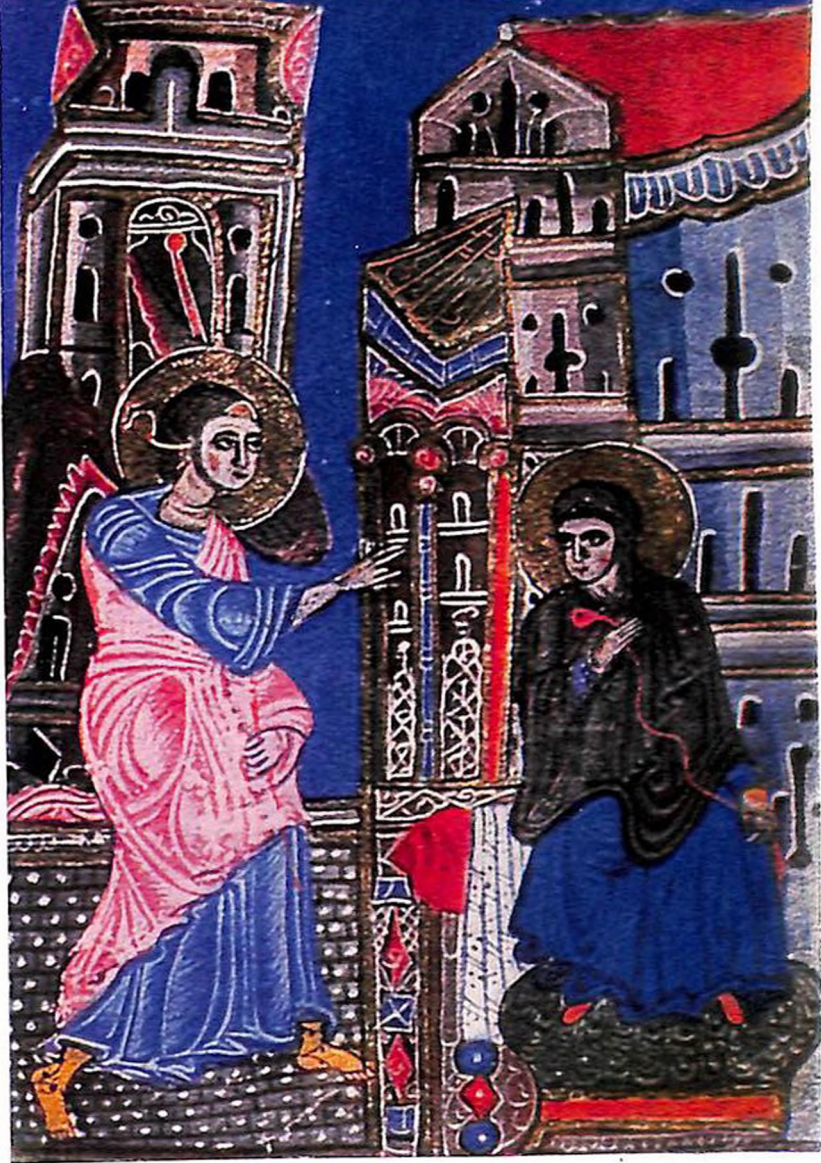
Пластичный рисунок складок и богатство тонких переходов цвета, гармония отношений розового и голубого в фигуре ангела вносит в сцену «Благовещения» радостную взволнованность, смягчая общее состояние драматического накала, свойственное колориту всей рукописи.

Если в группе рассмотренных выше памятников воплотился напряженный дух борьбы, то ряд других рукописей, принадлежащих в основном к городской культуре, отражает совершенно иное мировоззрение, проникнутое рационализмом.

Эти тенденции особенно ярко проявились в так называемом Ахпатском евангелии 1211 года, связанном с кругом рукописей, происходящих из Ани¹⁷.

Бывшая столица Багратидов переживает при Захаридах пору своего второго расцвета. Здесь вновь активизируются торговля и ремесла.

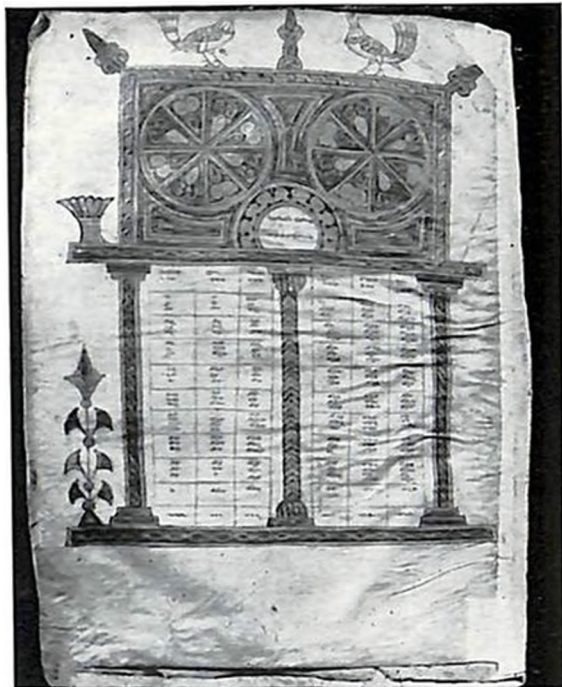
Жизнь Ани того времени предстает как жизнь большого и богатого центра, где развиваются наука и искусство. Меценаты — прежде всего князья и зажиточное купечество — строят церкви и монастыри, караван-сарай, бани и каменные мосты. Церкви украшаются росписями, а рукописи миниатюрами. К сожалению, мало что сохранилось от книжного искусства Ани. Ахпатское евангелие — один из редких, но характерных образцов этого искусства, ясно передающий то новое рационалистическое мироощущение и то новое содержание, которое мог породить лишь дух демократической городской культуры.







Хоран.
Красное евангелие
X века с украшениями
XIII века



Оставаясь формально в рамках средневековых художественных принципов, — а иное искусство и не могло возникнуть в ту пору, когда изобразительная деятельность полностью находилась в ведении церкви, — художник Ахпатского евангелия привносит в него новое содержание, черты которого проявляются в смелой для мастера XIII века попытке поместить эпизоды повседневной жизни в канонически выработанные формы религиозной сцены.

В хоранах Ахпатского евангелия неожиданными кажутся довольно крупные фигуры людей, трактованные с поразительным реализмом и проникнутые светским духом: это мужчина, несущий на палке рыбу (причем ему сопутствует надпись: «Шераник,

приходя, приноси рыбу»), и другой — с кувшином и полотенцем, и третий, сидящий на ковре в саду под гранатовым деревом и играющий на сазе.

Но, пожалуй, яснее всего эти новые тенденции проявляются в миниатюре, иллюстрирующей «Вход в Иерусалим». Старец, встречающий с пальмовой ветвью дорогого гостя, хозяйка дома, приветствующая его из окна, взобравшиеся на дерево юноши, к которым с энергичными жестами обращаются женщины, — все это не только в деталях, но и духом своим отражает атмосферу оживленной городской жизни и, по существу, имеет мало общего с мистическим содержанием евангелия.

Ахпатское евангелие не относится к числу самых высоких шедевров армянской миниатюры, но новизна содержания ставит его в ряд интереснейших памятников того времени. Тенденции, выявившиеся столь ярко в Ахпатском евангелии, нашли отражение и в других рукописях анийского круга, и в частности в работах художника Игнатиоса, деятельность которого протекала все в том же монастыре Оромос, в окрестностях Ани, где было украшено и Ахпатское евангелие.

В Матенадаране, к сожалению, нет его рукописей с сюжетными изображениями, но имеются евангелия с декоративным убранством. Хораны так называемого «Красного евангелия»¹⁸ характером орнаментального декора близки к хоранам Ахпатского евангелия.

Новым тенденциям, выявившимся в группе анийских памятников и отразившим сдвиг, происшедший в мировоззрении армянских художников первой половины XIII века, не суждено было, однако, развиться: в середине века Армения была захвачена монголами.



Киликийская миниатюра

В то время когда коренная Армения погрузилась во мрак татаро-монгольского нашествия, вновь оборвавшего нить последовательного развития национальной культуры, на северо-восточном берегу Средиземного моря, в Киликийском армянском царстве, пышным цветом расцветали науки и искусства, и среди последних — книжная миниатюра, внесшая бесценный вклад в сокровищницу армянской живописи.

Киликийское армянское государство образовалось в конце XI века в результате эмиграции армян из коренной Армении, вызванной турко-сельджукским нашествием. Первоначально это было княжество, во главе которого стояли князья из рода Рубенидов, объединившие под своим началом другие, более мелкие княжества.

В конце следующего века оно преобразуется в царство и при царе Левоне II становится одним из самых значительных государств на Ближнем Востоке. Этому способствует, с одной стороны, благоприятно сложившаяся политическая обстановка, а с другой — выгодное расположение страны в самом узле скрещения торговых путей Запада и Востока.

Венецианские и генуэзские суда, равно как и корабли Пизы, Франции и Египта, разгружали в киликийских портах свои товары и отчаливали с трюмами, наполненными дорого ценящимися в Европе восточными тканями, пряностями, благовониями, красками, пушниной, художественно украшенным оружием, бронзовыми и серебряными изделиями, которые привозились в Киликию из Ирана, Индии, Китая и изготовлялись в самой стране, ибо Киликия была также и центром ремесленного производства. Здесь создавали знаменитые армянские ковры и различные ткани, обрабатывали кожу, изготовляли пергамен самого высокого качества, всевозможные изделия из стекла, чеканили серебряную и медную посуду, занимались ювелирным делом.

Длительная мирная обстановка, дальнейшее развитие феодальных отношений, интенсивное развитие торговли и ремесел способствовали общему благосостоянию страны и яркому расцвету ее культуры. Эта культура была тесно связана с культурой коренной Армении и в известном смысле являлась ее продолжением. Но новые факторы политического, социально-экономического и географического характера также сыграли значительную роль в становлении киликийской культуры и искусства. Сама жизнь страны сильно отличалась от жизни коренной Армении. Менее суровая действительность повлекла за собой и соответствующий образ жизни, в котором большое место уделялось развлечениям, увеселениям и играм. И не этим ли было вызвано сетование Нерсеса Ламбронаци, выдающегося деятеля армянской церкви, одного из образованнейших людей своей эпохи. Он пишет: «Население заимствует у франков (европейцев) любовь к благам временным, так же как и много прекрасных вещей, забывая о духовных благах».

Эти заимствования у «франков» объясняются теми тесными контактами, в которых Киликия всегда находилась со странами Европы и Византией. Кроме того, бок о бок проживали в киликийских городах армянские, арабские, сирийские и итальянские купцы и ремесленники.

Естественно, что «наряду с торговыми сношениями между этими людьми, различными по языку и вероисповеданию, происходило также их бытовое и культурное общение». Все это не могло не наложить особого отпечатка на характер мировоззрения киликийских армян. И в этом отношении очень интересно письмо того же Нерсеса Ламбронаци царю Левону II, в котором, полемизируя с учеными монахами коренной Армении, обвинявшими его в латинофильстве, он писал: «Для меня армянин и латинянин одно и то же, что латинянин и эллин, эллин и сириец,

Портрет Григора Нарекаци
«Книга
скорбных песнопений»
Григора Нарекаци. 1173



сириец и египтянин. Если бы я был апологетом одного из этих народов, я не мог бы иметь общение с другими, но я всех тех, которые являются между собой врагами, объединяю и тем самым всех приобретаю».

Сложившиеся условия: благоденствие страны, длительный период не подвергавшейся вторжению неприятеля, тесные и живые связи со странами Запада и Востока, которые не могли не коснуться и художественной культуры, самый напряженный и живой жизненный ритм — все эти обстоятельства способствовали развитию в Киликии изобразительного искусства, которое, взойдя из общего корня с искусством коренной Армении, тем не менее сильно отличалось от него.

Семь веков, разделяющих нас от периода расцвета Киликийского царства, безжалостно прошли по тому наследию, которое оно оставило после себя. Города и монастыри его лежат в развалинах. Только по письменным источникам знаем мы, что церкви в них были украшены фресками и скульптурой. Но и те немногочисленные памятники, которые, по счастью, дошли до нас, — будь то знаменитый Скеврский реликварий¹⁹, или оклад рукописи, или даже предмет чисто бытового назначения вроде дорожного ковшика, тем не менее тонко отделанного золоченым серебром с чеканкой, — все они создают представление о том, сколь насыщенной искусством была жизнь Киликийского царства.

Но если о всех остальных проявлениях киликийского искусства мы можем судить лишь по одиноким образцам, сохранившимся в ризницах монастырей или добытым из раскопок, либо по свидетельствам средневековых авторов, то миниатюра предстает с известной полнотой во всем своем последовательном развитии — от первых шагов до времени падения царства. И рукописные книги Матенадарана иллюстрируют весь этот путь — правда, не все его отрезки с одинаковой полнотой — целым рядом блестящих памятников.

Киликийская миниатюра занимает совершенно особое место в истории армянской книжной живописи. Нигде и никогда больше не встретим мы в искусстве иллюстрированной книги такого богатства и разнообразия пластических элементов, такой каллиграфической утонченности орнамента, такого блеска звучных и в то же время тонко сгармонизированных красок в сочетании с золотом, такой рафинированности и изящества, как в рукописях, созданных в скрипториях Киликийского царства.

Обеспеченные постоянными крупными заказами со стороны влиятельных лиц — представителей дворянства, высшего духовенства и купечества (негоциантов, прелатов, католикоса, членов цар-

ской семьи, вплоть до царя и царицы), — писцы и художники этих скрипториев украшали миниатюрами роскошные рукописи, используя золото и дорогие краски; а золотых дел мастера заключали их в оклады из драгоценных металлов с тонкой чеканкой, нередко усыпанные жемчугами, изумрудами, рубинами, бирюзой.

Первое поколение киликийских миниатюристов составляли переселенцы из Великой Армении, которые привезли с собой и художественные традиции и образцы более ранних армянских украшенных рукописей, на которых учились последующие поколения. Естественно поэтому, что искусство, развившееся в Киликии, было тесно связано с традициями коренной Армении и явилось их логическим продолжением.

Киликийская миниатюра открывается памятниками XII века. Несколько ранних киликийских манускриптов из собрания Матенадарана несут на себе печать тесного родства с миниатюрной живописью коренной Армении. Однако уже во второй половине XII века монументальная строгость, столь характерная для памятников коренной Армении, сменяется склонностью к изящным мелкофигурным изображениям. Насыщенная и сдержанная колористическая гамма уступает место ярким краскам, сияющим на фоне золота подобно эмалям. Более мелкими и тонкими становятся элементы орнамента, более нежными и гибкими — фигуры персонажей.

Эти новые тенденции, которые найдут свое совершенное выражение в XIII веке, заметны уже в «Книге скорбных песнопений» Григора Нарекаци, переписанной и украшенной в 1173 году по заказу Нерсеса Ламбронаци. Рукопись эта отмечена чертами утонченности и элегантности, не свойственной ранней группе киликийских памятников. Монументальность исчезает, уступая место стилю более камерному и более соответствующему спе-

Евангелист Марк. Севастийское евангелие 1066 года с миниатюрами XII века



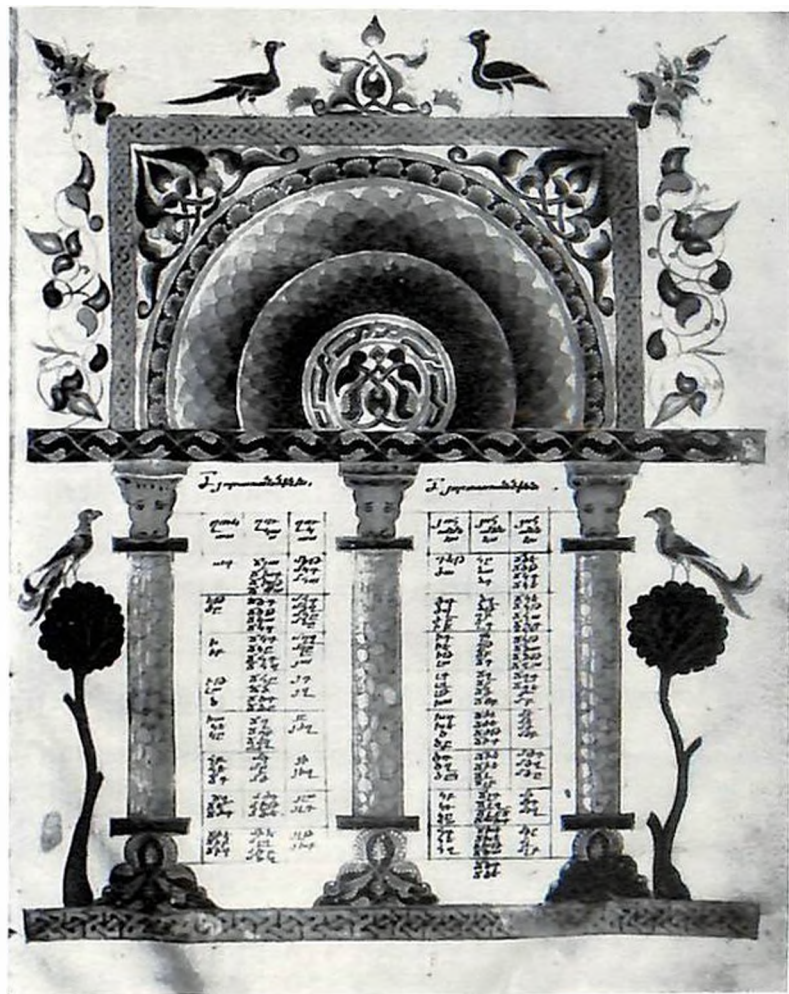


цифике книжной живописи. Наряду с хоранами, заставками, орнаментами на полях и украшенными буквами в живописный убор рукописи входят также изображения Григора Нарекаци, представляющие его философом, отшельником, молящимся и коленопреклоненным перед Христом. Во всех четырех миниатюрах сохранен один и тот же портретный характер; это позволяет предположить, что художник пользовался образцом, быть может, нарисованным еще при жизни самого Нарекаци или срисованным с такового.

Ко второй половине XII века относится, по-видимому, и украшение другой рукописи, так называемого Севастийского евангелия. Само Евангелие было написано в 1066 году в Севастии писцом Григором родом из села у подножия горы Арарат. В 1021 году, во время переселения васпураканского царя Сенекерима, Григор последовал за ним в Севастию, где спустя сорок с лишним лет переписал это Евангелие.

А миниатюры, украшающие его, были исполнены, вероятно, в Киликии уже позднее, но до 1194 года, когда рукопись была преподнесена в дар «великому севасту Пакурану, синьору Ламбронна и Паперона», о чем свидетельствует памятная запись на оборотной стороне листа с изображением евангелиста Марка. Мягкий, спокойный колорит этой миниатюры, сгармонизированный на сочетаниях сиреневых, лиловых и розовых тонов, плавные линии силуэта фигуры евангелиста, а также формы других элементов композиции создают общее настроение спокойной умиротворенности, сосредоточенности и торжественности.

Эпоха Левона II (1187—1219) была периодом наивысшего политического расцвета страны, последовавшая же за ней эпоха первых Гетумидов — царя Гетума I (1224—1269), его сына Левона III (1269—1289) и внука Гетума II (1289—1305), — явилась наиболее блестящей порой киликийского искусства, его подлинным



Портрет царевича Левона.
Рукопись XIII века



«золотым веком». Ряд евангелий Матенадарана, украшенных в период царствования Гетума I, демонстрируют развитой киликийский стиль в гармоничных пропорциях хоранов, в звучной и чистой колористической гамме, в изяществе и пластичности силуэтов птиц и зверей. Это — Евангелие 1237 года, написанное в Сисе по заказу князя Константина, отца царя Гетума I, и Евангелие ламбронского князя Константина, занимавшего высшую придворную должность венценалагателя, и две рукописи (1249 г. и 1251 г.), созданные в Ромкла.

Тенденции, нашедшие отражение в этой группе рукописей, достигают своего высшего уровня к 60-м годам того же века.

Рисунок становится изысканным и тонким, изобразительные формы приобретают изящество, а складки одежд — линейную стилизацию.

Оставаясь в рамках условных приемов средневекового художественного языка, мастера пытаются передать объемную материальность человеческих тел, изображая персонажи в более естественных позах и придавая сценам жизненность и реальность.

К этому же времени относится окончательное сложение не только стиля, но и самих принципов книжного оформления. Прежде всего сама рукопись уменьшается в формате; это уже не огромный фолиант, а компактная книга, которую удобно держать в руках. Изменение размера связано с общими тенденциями, в соответствии с которыми меняется и весь характер художественного украшения: миниатюра окончательно перестает мыслиться как уменьшенная фреска; детальная и тонкая разработка настраивает и позволяет долго и любовно рассматривать ее во всех мельчайших подробностях. Меняется ее размер и характер трактовки: иллюминация²⁰ манускрипта состоит теперь не только из лицевых миниатюр во всю страницу, но включает и более мелкие изображения среди текста и на полях, органично входящие в композицию листа.

Характерный образец зрелого киликийского стиля — Евангелие Смбата Гундестабли²¹ (начало второй половины века, до 1276 года). Хораны, украшающие рукопись, пронизаны настроением радости и праздничности, которое проявляется во всех художественных компонентах декора, и прежде всего в общей красочной яркости. Цветовое богатство еще не перешло здесь в колористическую рафинированность, а виртуозность и разнообразие орнаментики — в сложные переплетения более поздних хоранов. Чистота силуэтов, конструктивная ясность и уравновешенность изобразительных элементов сообщают хоранам Еван-

гелия Гундестаблия при всей их нарядности и богатстве черты строгости и сдержанного благородства.

Новые стилистические черты особенно ярко проявились в миниатюрах рукописей, украшенных в Ромкла, где находился престол католикоса. В 60-х годах XIII века Ромкла становится главным художественным центром, чему в немалой степени содействовала деятельность католикоса Константина I (1221—1267), покровительствовавшего наукам и искусству.

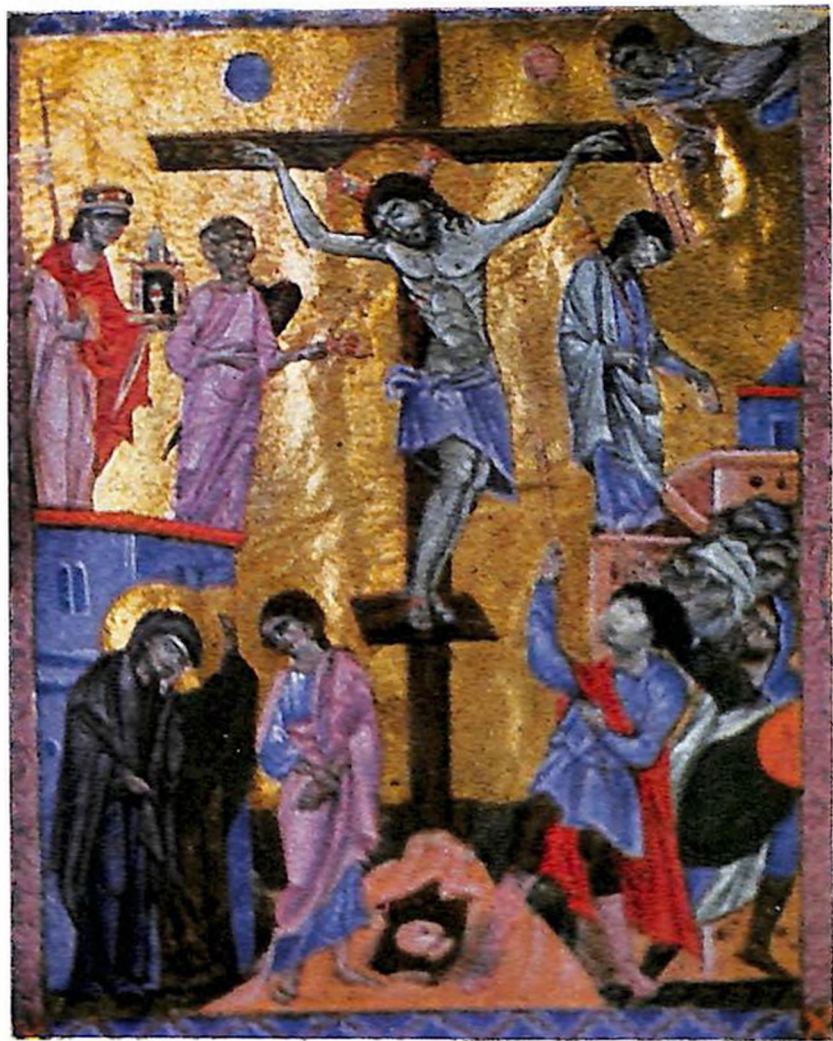
В одном из евангелий Матенадарана, переписанном для католикоса Константина и подаренном им царевичу Левону (будущему Левону III), помещено изображение последнего. Исполненное в принципах средневекового искусства, оно, естественно, лишено портретной конкретизации образа; это скорее святой, чем реальное лицо. Творческая индивидуальность художника явно скована здесь непривычной задачей, и только в любовной разработке пышного царского одеяния, в гармоничных сочетаниях богатого по краскам колорита выявилось живописное дарование мастера.

Своего высшего расцвета «школа» Ромкла достигла в творчестве Тороса Рослина, самого прославленного средневекового армянского художника.

В живописи Рослина наиболее ярко и полно выявились тенденции, назревавшие в киликийском искусстве первой половины XIII века. Интерпретируя евангельские сцены, — представленные в его рукописях обширным повествовательным циклом, в миниатюрах лицевых, среди текста и на полях, — художник использует реальные наблюдения окружающего мира. Его фигуры полны жизни, которая проявляется в динамичности поз, в живости характеров, в передаче психологических состояний. Лица моделированы богато нюансированным цветом. Активно включаются в композицию элементы пейзажа и архитектурного декора. Все эти реальные черты, явственно отличающие искусство



Распятие. Малайское евангелие. Художник Торос Рослин



Рослина от более ранних миниатюр киликийской школы, не умаляют в то же время торжественности и монументальности общего. Композиции его сохраняют строгость, позы персонажей при всей динамичности сдержанны, пейзаж не передает реальных пространственных отношений, в нем еще полностью не преодолена условность средневекового пространственного мышления. Это та ступень реализма, которая возможна в рамках средневековых художественных норм.

До нас дошло семь подписных рукописей Тороса Рослина, исполненных в период с 1256 по 1268 год, пять из которых находились до недавнего времени в библиотеке Армянского патриархата в Иерусалиме.

В дни, когда настоящая книга уже готовилась к печати, Матенадаран получил в дар от патриархата одну из них. Это евангелие, известное под названием «Малатийского», — последняя по времени и, быть может, самая совершенная рукопись Рослина. В миниатюрах этой рукописи со всей полнотой выявились те замечательные художественные достижения великого армянского живописца, которые мы отметили выше.

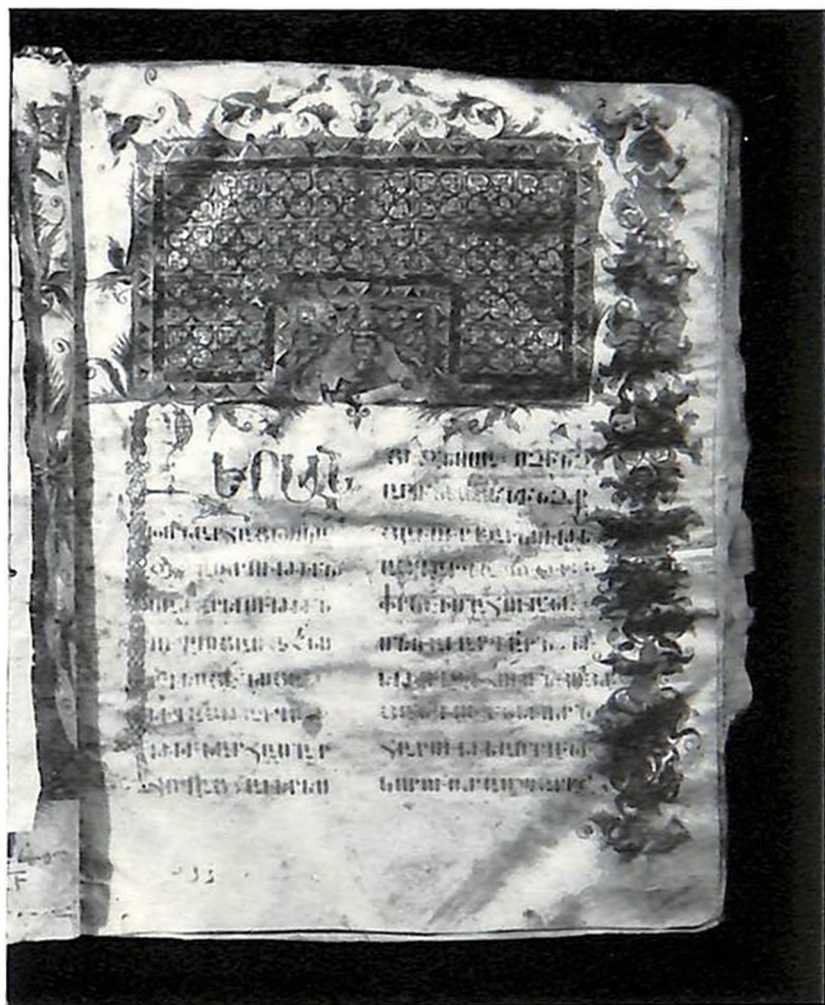
Еще одна рукопись Матенадарана, созданная за два года до этой (в 1266 г.) для царя Гетума I, может быть приписана если и не самому Рослину, то одному из его непосредственных учеников²².

Неизвестно, какие превратности судьбы выпали на долю этого манускрипта на протяжении века после его создания. В XIV веке рукопись уже находилась в Васпуракане, и некий мастер восстановил ее для священника Ованеса, дополнив недостающие страницы (а фактически написав и украсив первые два евангелия и значительную часть двух других), вставляя на соответствующие места сохранившиеся листы и подклеивая к новым страницам сохранившиеся маргинальные знаки.



Христос и ангел.
Евангелие Гетума I.
1266
Художник Торос
Рослин (?)

Хотя от Евангелия царя Гетума фактически остались лишь фрагменты, но и в таком виде оно производит впечатление поистине царской рукописи. То немногое, что от нее сохранилось, позволяет любоваться красотой каллиграфии, тонким эффектом сочетания черных и золотых букв, совершенством орнаментального маргинала и тем художественным тактом, с которым он размещен на листе. Здесь все существенное в ощущении формы содержится в каждом элементе композиции. В любом небольшом маргинальном знаке чувствуется исключительный вкус живописца. Колорит строится на сочетании кобальта синего с золотом на фоне светлого теплого тона пергамена. Эта основная цветовая гамма оживляется вкрапленными с удивительным чувством меры пятнами киновари: ярко-красными гранатами, свисающими из-под ажурного силуэта маргинального знака, или просто точкой, венчающей его, а глубокие бархатистые зеленые, розовато-лиловые и розово-оранжевые тона обогащают эту колористическую систему. Общая выразительность цветового образа придает особую торжественность декоративному убору рукописи. Это тихая и несколько печальная торжественность.



Две небольшие миниатюры среди текста изображают Христа. Фигура его полна необычной для средневекового искусства жизненности, которая отражается и в позе и в выражении лица. Но, придавая живописи новый оттенок, она не нарушает в то же время цельности средневекового художественного видения и не идет в ущерб общей торжественности: жесты лишены случайных моментов и сохраняют в пластике сдержанную уравновешенность.

Творчество Тороса Рослина знаменовало собой классический этап в истории киликийской живописи. Следующий ее период был отмечен значительными изменениями. На смену ясной уравновешенности и сдержанности, столь характерных для творчества Рослина и его школы, в 80-х годах XIII века приходит искусство драматическое и динамичное²³. Бурное движение пронизывает композиции, усложняется архитектурный фон, появляется попытка передать впечатление глубины. Эта общая «барочность» сказывается не только в сюжетных миниатюрах, но и в орнаментальных украшениях. Декор рукописей 80-х годов исключительно богат и разнообразен, художники дают теперь полную волю своему воображению.

Этот новый стиль выработался, по всей вероятности, в скрипториях Сиса — столицы Киликийского государства — и в близлежащих монастырях, связанных с царским домом.

Искусство 80-х годов XIII века представлено в Матенадаране рядом первоклассных памятников, среди которых надо в первую очередь отметить Чашоц (миню) 1286 года, исполненный для царевича Гетума (будущего Гетума II). Среди всех рукописей Матенадарана Чашоц Гетума, — пожалуй, самая нарядная и пышная. Все четыреста с лишним ее листов украшены живописью; сюжетные миниатюры во всю страницу чередуются здесь с более мелкими сценами среди текста, маргиналы заполнены сплош-

Արարչից և Երանանդիկն
 ընկնց շոյանանեցան :

Եւ Երանանդիկն ընկնց
 ընկնց ընկնց ընկնց :

Եւ Երանանդիկն ընկնց
 ընկնց ընկնց ընկնց :

Արարչից և Երանանդիկն
 ընկնց ընկնց ընկնց :

Արարչից և Երանանդիկն
 ընկնց ընկնց ընկնց :



Արարչից և Երանանդիկն
 ընկնց ընկնց ընկնց :



ным плетением вязи, среди которой бегут фигурки животных и порхают птицы. Благородство вкуса и живость фантазии, ослепительно богатая орнаментика, яркие цвета, сияющие на фоне золота, отличают художественное убранство рукописи.

Маргинальная миниатюра, украшающая первый заглавный лист, не имеет отношения к тексту рукописи. Она изображает царствующего Левона III и царевича Гетума с четырьмя приближенными, связанными с придворной жизнью. Это венценалагатель, подносящий корону, кравчий с кубком в руке, спальничий с кувшином и полотенцем и, наконец, мажордом с жезлом.

Появление в рукописи религиозного содержания такой сцены, отображающей интимную жизнь царского дома, связано, по-видимому, с тем, что минея эта была заказана Гетумом для личного пользования.

Художник Чашоца — типичный представитель киликийского искусства 80-х годов, отразивший в своем творчестве новые тенденции. Его «Снятие со креста» поражает бурным движением, нервной экспрессией и драматизмом, которые проявляются как в общей структуре композиции, так и в остальных элементах изображения: в формах силуэтов, в линиях, их обрисовывающих, в ярких и звучных тонах, изысканные сочетания которых характерны для киликийской живописи XIII века.

Драматическим чувством проникнута вся художественная ткань миниатюры; им охвачены и персонажи, в изображении которых выявляется новый подход художника, его желание одухотворить их реальными переживаниями. Разнообразны движения фигур, лица отмечены выражением психологических состояний, в образах появляется заметная индивидуализация. Здесь уже нет рослиновской сдержанности чувств. Богоматерь, слабеющая в обмороке, Иоанн со сплетенными руками, провожающий скорбным взглядом тело учителя, Мария Магдалина, в безутешном



горе прижимающая к щеке безжизненную руку Христа, — во всем этом сказывается новая тенденция, тенденция к аффектации, к акцентировке переживания, выраженная открыто, через жест, через движение, обнажающее внутреннее состояние персонажа.

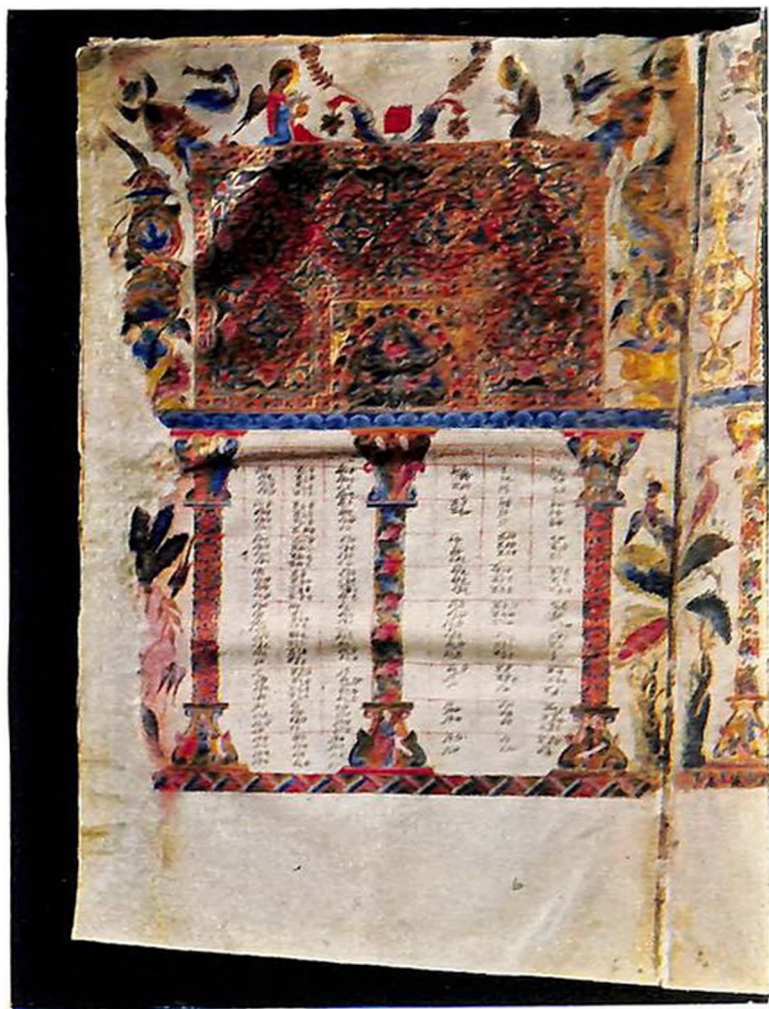
В сцене «Жены-мироносицы» волнистые и беспокойные контуры силуэтов словно еле сдерживают напряжение форм, наполненных своеобразным объемом. Рядом с Рослином, контуры фигур у которого при всей их живости и выразительности несут отпечаток спокойствия и уверенной сдержанности, эта живопись выделяется повышенной эмоциональностью, драматической взволнованностью и даже экзальтированностью. И в какой-то степени нельзя не связать появление этих новых черт с изменившимися историческими условиями.



80-е и 90-е годы XIII века, — по существу, последние годы расцвета Киликийского государства, после чего начинается постепенный, но неуклонный упадок. Участвовавшие набеги египетских мамелюков создавали тревожную обстановку в стране, лишая ее жителей уверенности в завтрашнем дне. С другой стороны, и религия в почти светском киликийском обществе не вносит успокаивающего и умиротворяющего момента. Все это вызвало сдвиг в мировоззрении, который не мог не отразиться и на художественном мышлении. На смену уверенному спокойствию приходит желание возбудить и потрясти зрителя. Общее напряжение сказывается во всем — в композиции, в движениях фигур, в том, как художник разрывает рамку, выводя за ее пределы отдельные элементы сцены.

Через год после этой рукописи, в 1287 году в Акнере епископом Ованесом, братом Гетума, было переписано Евангелие, во многом близкое Чашоцу. Здесь также элементы, составляющие композицию, — фигуры людей и животных, силуэты скал и деревьев, мотивы орнамента — закручены в стремительном движении. Изображая евангельские события, — скажем, «Вход в Иерусалим», — художник включает в канонизированную сцену моменты собственного жизненного наблюдения: характерное движение ослика, неторопливо пощипывающего травку, живой жест встревоженного отца, обращающегося к сыну, залезшему на дерево, или матери, прижимающей к коленям стоящего рядом ребенка. Живость этой сцены невольно наводит на мысль, что, иллюстрируя ее, наш художник восстанавливает в памяти свое впечатление от торжественного въезда в город, — возможно, в тот же Сис — царя или католикоса. Лица как жителей Иерусалима, встречающих Христа, так и пришедших с ним апостолов несут на себе печать разнообразных человеческих переживаний. Поворот к жизненности и реализму нарушил привычные нормы облагоро-

Хоран. Евангелие. 80-е годы XIII века





женного идеала; лица персонажей подчас грубоваты, обнаженные ступни ног по-простонародному широки.

Наблюдаются также зачатки создания перспективной глубины, переход от плоскостного изображения к перспективе и многоплановости.

Теми же 80-ми годами датируется и другое Евангелие киликийской школы, первоначальная памятная запись которого утеряна. Рукопись эта имеет историю, полную испытаний. В середине XVI века «в горькое время, когда иноплеменные притесняли нас», монахи Мушского монастыря Иоанна Предтечи, где хранилась эта рукопись, спрятали ее вместе с остальными манускриптами своего матенадарана в тайник. Прошли годы, и, когда открыли его, оказалось, что «многие книги сгнили, и нельзя ничего прочесть в них», и зарыли их в землю, в том числе и нашу рукопись.

По счастью, узнал об этом некий книголюб, дьякон Симеон. Он вынул из земли рукописи, привез их в Амид и дал реставрировать, после чего возвратил в монастырь.

Трудно объяснить, как мог в XVI столетии показаться ветхим этот манускрипт. Ибо и теперь, спустя столько веков, невзирая на пребывание в тайнике и последующее «захоронение», живопись эта поражает свежестью и блеском звучных, сияющих и переливающихся красок. Не говоря уже о первоклассном художественном качестве миниатюр.

Совершенно изумительны хораны, легкие, прозрачные и изысканные. Как мало похожи они на хораны евангелий коренной Армении более ранних эпох, приземистые пропорции и крупный нерасчлененный орнамент которых передавали совершенно иное чувство и своей монументальностью вызывали в памяти конкретные аналогии с памятниками армянского зодчества.

Хораны же киликийского евангелия, скорее, напоминают кружево, они полны изящества и воздушности и вызывают светлую



Иона. Чашоц царевича Гетума.
1286

Вход в Иерусалим.
Евангелие 1287 года

радость. Впечатлению легкости способствует ажурная структура антаблемента хорана, а утонченная колористическая гармония, построенная на сочетании глубоких синих, лиловых, красных и зеленых тонов с применением выразительных возможностей фактуры золота, подчеркивает общее настроение радости и праздничности. Все десять хоранов рукописи заполнены изящным и тонким орнаментом, фигурами зверей и птиц, какими-то невиданными чудищами, сценами борьбы диких зверей и охоты с облаженными всадниками. Над одним из хоранов изображено «Благовестие Захарии» — две изящные коленопреклоненные перед алтарем фигурки кадящего ангела и Захарии.



Киликийский художник, имя которого осталось неизвестным, поражает игрой воображения и той свободой и непринужденностью, с которыми он включает гибкие и пластичные фигуры, трактованные с удивительным для средневекового мастера реализмом, в сложное плетение орнамента.

Говоря об украшениях этих хоранов, нельзя не вспомнить те символические толкования художественного убранства канонов согласия, которые составляют целую литературу у армянских церковных писателей.

Самое раннее из подобных толкований приписывается автору VIII века Степаносу Сюнеци. Более подробное объяснение принадлежит католикусу Нерсесу Благодатному (XII в.). Разбирая в отдельности каждый из десяти канонов, он указывает, какие деревья и птицы следует помещать в том или ином хоране и каким цветом они должны быть покрыты. Все эти элементы имеют символическое значение, и выбор их определяется значением ансамбля того или иного канона.

Конечно, этот текст Нерсеса Благодатного был знаком киликийским художникам, так как, собственно, для них-то он и предназначался. Но совершенно ясно также, что далеко не всегда они буквально следовали подобным предписаниям, часто не принимая в расчет символический смысл, связанный с теми или иными мотивами, а группируя их в соответствии с собственной фантазией и вставляя элементы чисто декоративного характера. Ибо если фигуры птиц, утоляющих жажду водой из бассейна, отождествляются с душами, жаждущими бессмертия, если гранатовые деревья, сладость плодов которых спрятана под кожей, символизируют доброту пророков, которую они маскируют притчами, если пальмы, устремленные ввысь, означают возносящуюся к небу справедливость, то никаких объяснений мы не находим в этих текстах ни в отношении фигуры человека с голо-



вой обезьяны или козы, держащего в руке рог изобилия или цветок, ни в отношении обнаженных танцовщиц и всадников и многих других изображений, которые встречаются в украшениях хоранов. Скорее, надо предположить, что появление подобных персонажей явилось отражением бурлящей вокруг жизни: цирковых представлений, мистерий, охот, а также плодом воображе-



ния самих художников. Помимо хоранов в живописный убор нашей рукописи входят и сюжетные миниатюры, и среди них — удивительно поэтичное «Благовещение». Трудно передать словами то ощущение мягкости, воздушности и нежности, которое создается этим изображением, и то волнение, которое оно вызывает. Необыкновенная эмоциональность миниатюры создается прежде всего ее цветовым образом, в котором господствуют утонченные голубые и сиреневые, синие и фиолетовые тона в сочетании с золотом.

Рукопись эта — создание гениального мастера, вложившего в канонизированную систему средневековой живописи весь эмоциональный накал своей души, благодаря чему творчество его и семь веков спустя продолжает волновать зрителя. И не в этой ли эмоциональности сила средневекового искусства?

Особое место среди киликийских рукописей Матенадарана занимает Евангелие, вошедшее в историю армянской миниатюры под названием «Евангелие восьми художников». Оно необычно не только тем, что в его украшении принимал участие целый ряд

художников, но и тем, что сам художественный убор рукописи непривычен для армянской книжной живописи. Среди миниатюр этого Евангелия нет лицевых изображений, все они помещены на страницах среди текста в виде вытянутых по горизонтали фризových лент. Каждое из четырех евангельских текстов иллюстрировано отдельно, так что нередко одна и та же сцена повторяется в разных евангелиях. Подобное убранство было характерно для византийских рукописей, под влиянием которых оно и появилось в рукописях киликийских. Здесь необходимо отметить, что в Киликии, в художественных мастерских и библиотеках феодалов, наряду с армянскими книгами хранились также и иноязычные манускрипты, и среди них в первую очередь греческие²⁴.

«Евангелие восьми художников» было переписано в последней четверти XIII века в Сисе знаменитым каллиграфом Аветисом, работы которого очень ценились при киликийском дворе. Из восьми художников, украсивших рукопись, шестеро работали одновременно с Аветисом, но не успели завершить работу.

Дальнейшая история этого манускрипта становится известной из его памятной записи, относящейся уже к 1320 году и принадлежащей севастийскому епископу Степаносу, получившему Евангелие в дар от царя Ошина.

Вот ее текст:

«Я, ничтожный Степанос, епископ города Севастии, заблудший пастырь и слабый автор (этой записи), поехал в богохранимую страну Киликию на поклонение мощам св. Григория и встретил большой почет и уважение со стороны патриарха Константина и царя Ошина. И благочестивый царь Ошин пожелал одарить меня, ничтожного, и я, пренебрегая суетным, пожелал иметь евангелие. По приказанию царя вошел я в хранилище дворца, где были собраны священные книги, среди которых больше всего мне понравилась эта, написанная быстрым и прекрасным письмом

и украшенная разноцветными изображениями, но не законченная: частью завершена, частью лишь прорисована, многие же места оставались чистыми. И взял я рукопись с великой радостью, и начал искать умелого художника и нашел благонравного священника Саркиса, именуемого Пицаком, весьма сведущего в искусстве. И дал ему 1300 драхм, праведно мною заработанных, и он согласился и с большим старанием dokonчил и дополнил недостающие изображения и позолоту их, и я, получив, обрадовался. Было окончание сего в 769 году (1320 г.) армянского летоисчисления в горькое, ужасное и недоброе время, о чем нашел лишним писать...»

Творчество каждого из восьми мастеров выделяется достаточно определенно. Наиболее талантлив среди них автор первой тетради, миниатюры которого отличаются более крупными размерами. (Каждому из шести миниатюристов, участвовавших в первоначальном оформлении евангелия, было поручено украсить одну из тетрадей, составляющих рукопись. Помимо Пицака одновременно с ним в украшении евангелия участвовал и его ученик.) Его живопись характеризуют экспрессия и динамичность, выразительность жестов и разнообразие поз. Лица персонажей отражают различные человеческие переживания: скорбь и страдания, сомнения и гордость, материнское чувство и т. д.

Художники так называемых «малых миниатюр» более остальных следуют греческому образцу. В украшенных ими сценах небольшие, тонко прорисованные фигуры изображены силуэтами на фоне чистого листа. Редкие пространственные элементы — скалы, архитектурные сооружения или растительность — дополняют композицию. Работы этих миниатюристов относятся к той последней поре блестящего расцвета киликийского искусства, о которой мы говорили выше. Расцвет этот обрывается резко и неожиданно. Художники XIV века отходят от классически стро-

гой манеры Тороса Рослина и от динамичного стиля живописи 80-х годов XIII века.

Это резкое изменение в стиле и качестве киликийской книжной живописи совпало с драматическими событиями в политической жизни страны. Усилившиеся в начале XIV века феодальные противоречия, опустошительные набеги египетских мамелюков нанесли непоправимый удар государственному и социальному строю Киликии, ее экономике, и явились причиной окончательного падения Киликийского армянского государства в конце столетия.

Последний этап киликийского искусства находит наиболее яркое выражение в многочисленных работах Саркиса Пицака, того самого, которому заказал завершить подаренное ему Евангелие епископ Степанос. Пицак — наиболее выдающаяся фигура XIV века, художник очень популярный в свое время. Он, безусловно, был искусным мастером, что становится особенно ясно на примере декоративного убранства украшенных им рукописей. Современников привлекала, вероятно, и общая нарядность его украшений. Но контуры его фигур теряют пластическую выразительность, а формы — легкость и гибкость; он предпочитает геометрический орнамент и обильно заливает золотом миниатюры, колорит которых лишается эмоциональности. И в целом творчество Пицака при всем его профессиональном мастерстве холодно и не основано на чувстве. Саркис Пицак был последним значительным киликийским мастером.

Упадок искусства Киликии — это в известной степени упадок средневековой художественной системы. И кто знает, как бы пошло развитие киликийской живописи, если бы продолжалась нормальная жизнь страны и не пало само царство. Быть может, по пути, сходному с тем, на которое век спустя вступило итальянское искусство?



արե ծնո-նդ հօր Տողմաճի. Զնաճի Տողմաճի

Миниатюра коренной Армении конца XIII — начала XVII века

Новый подъем культуры на коренной армянской территории при Захаридах был прерван очередным нашествием: в середине XIII века на Армению двинулись татаро-монголы. Они предали страну полному разгрому и на пепелищах, там, где некогда цвели армянские города и селения, луга, поля и сады, установили стоянки своих кочевых орд, которые, по словам историка Киракоса Гандзакеци, «подобно саранче покрыли поля, горы и долины» Армении. В конце XIV века Армению потрясает новая волна нашествия завоевателей, предводимых Тимуром. Многочисленные хронисты, историки и памятные записи рукописей середины XIII—XIV века освещают то состояние безудержного произвола, грабежей и насилия, в котором находился народ: «Все мы бежали на вершины гор и стали голодными скитальцами, и были мы живыми мертвецами от страха перед Тимуром». Захватчики обложили армянское население непомерными податями и налогами, которые взимались без какого-либо подобия законности. «Весной собирали налог, — пишет некий Акоп в 1318 году, — а осенью хан Харбанда умер. И пришли другие... и снова собрали много налогов. И никто не мог противиться». Эта памятная запись при всей своей внешней сдержанности дает красноречивое представление о безысходном положении народа, находящегося под пятой иноземных захватчиков. Армянские князья, не имевшие возможности бороться против могущественных врагов, встали перед жестокой дилеммой: либо покинуть родину, либо избрать путь переговоров с завоевателями, причем самым действенным средством оказывались дорогие подношения, с помощью которых князьям удавалось сохранять относительную независимость в своих собственных владениях.

В этот мрачный период истории, когда страна была захвачена врагом, лишена государственности и вновь отброшена назад

в экономическом отношении, когда кругом царил полнейший произвол, своих последних прав лишились князья, а народ стонал под ярмом непомерных налогов, единственной объединяющей силой остается церковь. Она становится символом самостоятельности и главным фактором национального единства; церковь не только поддерживает общность веры, но также охраняет язык и литературу.

И именно ко времени с конца XIII по XVIII век более всего приложимы слова Нерсеса Благодатного: «Монастыри были столпами государства, крепостями против врагов и путеводными звездами». Скрываясь за стенами обителей, армянская наука, литература и искусство продолжают свое дальнейшее развитие. Здесь же, в монастырях функционируют и средневековые школы высшего типа. Подобные учебные заведения существовали в Армении и раньше²⁵, но в XIV веке они получают особое значение как средоточие армянской культуры. Многие из них не имели в этот период постоянного пристанища и вынуждены были перемещаться с места на место, спасаясь от преследований. Вот показательные факты, иллюстрирующие стремление народа к знаниям: один из учителей такой школы, Ванакан, читал лекции в пещере; другой же, Вардан Аревелци, исколесил с учениками почти всю Армению в поисках прибежища.

Но двум таким школам, называемым современниками университетами, было суждено сыграть большую роль в развитии армянской культуры XIV века. Это Гладзорский и Татевский университеты²⁶, основанные в Сюнике, области на северо-востоке Армении.

Расположенный среди труднодоступных гор и ущелий, защищенный до известной степени от бесчинств завоевателей политикой местных князей, Сюник казался оазисом в разоренной и разграбленной Армении конца XIII—XIV века.

Около 1280 года в небольшом местечке Гладзор, на территории Сюника, был основан университет, просуществовавший до середины XIV века. При университете сформировалась также и школа миниатюры. Рукописи, украшенные здесь, несут на себе ту печать времени, которой отмечено и все армянское искусство XIV века: монументальность сменяется камерностью и интимностью, усиливается светское начало, активнее используются элементы народного художественного творчества.

Появление этих новых черт связано с поворотом во всем миропонимании, который выразился не только в более широком проникновении мотивов окружающей жизни в литературу и искусство, но и в насыщении старых религиозных сцен чувством реального.

Деятельность нескольких поколений художников, работавших в Гладзоре, выявляя все эти общие для времени черты, позволяет в то же время говорить и о школе, имеющей характерные стилистические особенности. Они сказываются прежде всего в своеобразных пропорциях фигур, сильно отличающихся как от полных монументальной силы изображений в рукописях коренной Армении до XIII века включительно, так и от утонченных и изящных персонажей киликийских миниатюр. Одним из наиболее ранних и значительных гладзорских мастеров был Момик²⁷ — зодчий, скульптор и миниатюрист, с именем которого связан ряд архитектурных памятников, украшенных рельефами его работы, во владениях сюникских князей Орбелянов.

Из двух рукописей Матенадарана, подписанных Момиком, интереснее более позднее, маленькое по размеру (12 × 8,7 см) Евангелие 1302 года, заключенное в серебряный чеканный оклад, написанное по заказу историка Степаноса Орбеляна.

В творчестве Момика ярко проявились новые стилистические тенденции. Рядом с монументальными и экспрессивными компо-

зициями XIII века или с изысканно-утонченными по пластике, колориту и по общему чувству киликийскими миниатюрами живопись Момика кажется необычной. Привлекательность его искусства в другом — в мягкой лиричности, в тонкой поэтичности и в какой-то особой чистоте религиозного чувства. Тихая интимность сквозит в его маленьких, словно игрушечных фигурках, облаченных в светлые одежды, расположенных на густом и темном фоне, иногда покрытом золотом.

Это настроение религиозной смиренности находит воплощение и в колорите — в тонких, чуть печальных сочетаниях зеленых и лиловых цветов. Есть в миниатюрах и что-то от народного искусства: наивность и непосредственность чувства, которые еще отчетливее проявляются в скульптурных произведениях мастера.

Другим известным гладзорским художником был Торос Таронаци. В отличие от творчества Момика живопись Таронаци менее самобытна и в значительной степени идет от принципов киликийской миниатюры. Есть предположение, что в начале своей деятельности он побывал в Киликии и именно эта поездка определила его художественные вкусы. (Впрочем, для знакомства с киликийской живописью не обязательно нужно было ехать в Киликию, так как в Гладзор приезжали киликийские мастера, а в библиотеке университета было, несомненно, немало киликийских рукописей.) В иконографии Тороса Таронаци скрещиваются как киликийские, так и местные элементы. Так, иллюстративный цикл его рукописей, как правило, ограничен главными евангельскими сюжетами, и в них гладзорский мастер больше следует вариантам, употреблявшимся художниками коренной Армении в XIII веке (хотя надо отметить, что некоторые темы, и в частности Богоматерь-млекопитательница, заимствованы им из западных, скорее всего, латинских рукописей). С другой же стороны, инициалы заглавных листов образуются не мотивами геометри-



ческого и растительного орнамента, как в рукописях коренной Армении, а символами евангелистов, как это было принято в киликийских миниатюрах.

Все восемь рукописей Таронаци, хранящиеся в Матенадаране, украшены нарядно и обильно. Среди сверкающего золотом и красками растительного орнамента миниатюрист любит помещать различные сцены и изображения диких существ. Но при всей внешней нарядности и ориентации на Киликию, в рукописях Таронаци нет ни элегантной утонченности киликийской живописи, ни изящества ее линейного арабеска, ни изощренности рисунка. Все это делает его искусство несколько простоватым, несмотря на обилие декора и яркость красок, среди которых, однако, мы не встретим благородных лиловых и нежных сиреневых тонов, столь характерных для рафинированной палитры киликийских художников. Его колорит, в котором большую роль играют светлые желто-охристые тона, сочетающиеся с темно-коричневыми, зелеными, белыми и красными, не лишен своеобразной красоты, но менее богат в сравнении с киликийским.

Займствував, по существу, лишь внешнюю форму киликийского искусства, Торос Таронаци и другие гладзорские художники, естественно, не могли не дать своей интерпретации евангельского текста; а новая среда, новые условия и, наконец, новый заказчик наложили свой отпечаток на это искусство.

В творчестве Таронаци, так же как и в творчестве других миниатюристов XIV века, проявляются первые симптомы периода, когда традиция начинает клониться к закату, но искренность и непосредственность, роднящие его с народным искусством, сообщают привлекательность живописи Таронаци и заставляют забыть о некоторых ее недостатках.

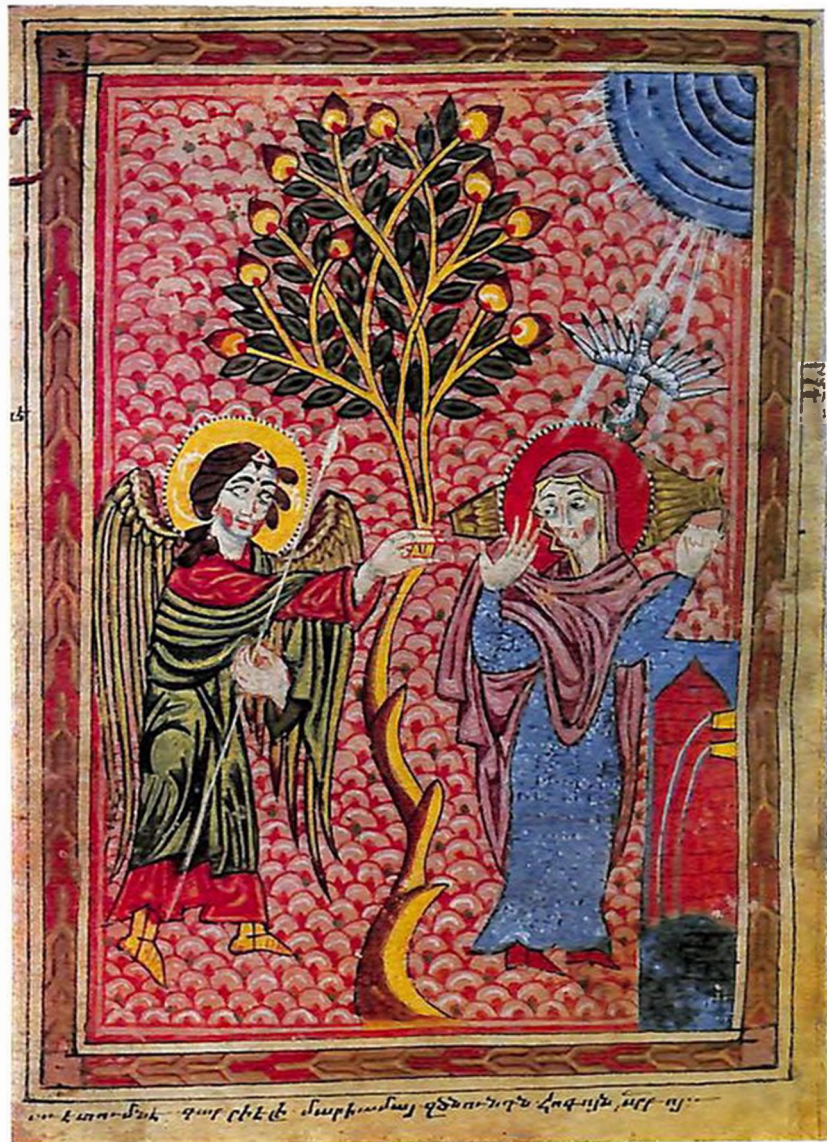
С Гладзором связана отчасти и деятельность другого выдающегося миниатюриста XIV века — Авака.



Евангелист Марк. Евангелио 1323 года. Художник Торос Таронаци

Благовещение. «Ситцевое» евангелие. XIV—XV вв.
Художник Григор из Татевы







Памятные записи Авака свидетельствуют о том, что он учился в Гладзоре, но в дальнейшем работал не только в Сюнике, но и в других областях Армении, а также в Киликии и в Иране.

Подобно Таронаци, Авак во многом идет от киликийской живописи, на которую как на источник вдохновения указывают богатая орнаментика, а также изящество и строгая торжественность его миниатюр. Но в композициях его меньше конструктивной свободы и творческой непосредственности, поэтому живопись эта кажется несколько неуклюжей и угловатой в сравнении с киликийской. В целом искусство его эклектично, ибо в известном смысле является продуктом слияния традиций коренной Армении с киликийским искусством. Но, несмотря на заметные черты эклектизма, живопись Авака, унаследовавшая лучшие традиции армянской миниатюры предыдущих периодов, все же сохраняет довольно высокий профессиональный уровень и привлекает нас мастерством и той искренней преданностью своему делу, которые были столь характерны для художников средневековья.

В 40-х годах XIV века Гладзорский университет прекратил свое существование, а в начале 70-х был основан другой, Татевский университет, функционировавший до 1412 года. На протяжении ряда лет его ректором был выдающийся ученый и художник Григор Татеваци.

Как и в Гладзоре, здесь также развивалась книжная живопись. К сожалению, мало что дошло до нас от рукописей, украшенных в Татеве. Но и то небольшое, что сохранилось, дает представление о характере искусства, которое здесь возникло. Оно сильно отличается от гладзорской школы; в нем совсем не ощущается влияния киликийской миниатюры, а связь с народным творчеством более четкая и непосредственная. Эта связь отражается в стремлении к ясной декоративности, к активному включению орнамента, мотивы которого напоминают мотивы набоечных тканей



и, несомненно, вызваны влиянием этого вида народного искусства. Она проявляется и в особой четкости композиционного решения, и в грубоватой компактности форм, и в яркости цветовых соотношений. Одна из этих рукописей украшена самим Григором Татеваци в 1378 году. Все пять миниатюр ее заполнены коврово-орнаментальным фоном, на котором фигуры располагаются в симметричной композиционной схеме, с ясным стремлением к уравновешенности и статичности. Густые, темные тона, крупные пропорции фигур, черты монументальности, в целом уже не свойственные искусству XIV века, — все это сближает рукописи Татеваци с армянской миниатюрой более ранних эпох. Но в то же время какое-то удивительное ощущение конкретности отдельных деталей придает этим сценам и, в частности, «Благовещению» новый характер. Интересно, как художник добивается этого ощущения конкретности совокупностью различных элементов: замкнутостью изображенного пространства, темным колоритом, ассоциирующимся с прохладной полутьмой интерьера, условно решенным орнаментированным фоном, создающим впечатление, будто действие происходит в крестьянском доме, стены которого завешаны капертами (безворсовыми коврами). Тому же впечатлению конкретности среды способствует и ниша с кувшином, вставленная между фигурами с большим композиционным тактом.

«Интерьерность» этой миниатюры становится еще более явственной, когда сравниваем ее с «Благовещением» из другой татевской рукописи, иллюстрированной художником Григором (не Татеваци), полной света и своеобразной «пленэрности». По художественным принципам живопись этой рукописи близка работам Григора Татеваци.

«Благовещение» предстает здесь в сравнительно редком варианте так называемого «Благовещения у колодца». Этот иконо-

графический тип, основывающийся на апокрифическом, то есть не канонизированном церковью источнике, согласно которому архангел Гавриил явился Марии, когда она шла к роднику за водой, превратился в миниатюре художника XIV века в почти бытовую сцену. Молодая крестьянка в простом ярком платье, придерживая характерным жестом кувшин на плече, с непосредственным изумлением смотрит на неожиданно представшего перед ней Гавриила. Пластично и в то же время вполне реально драпируется и спадает с ее плеч лиловая шаль. Веселый растительно-цветочный орнамент, покрывающий не только фон, но и одежды персонажей, гибкий силуэт дерева с ажуром листвы — все это создает настроение общей праздничности и перекликается с мотивами украшенных тканей, что послужило основанием назвать рукопись «ситцевой».

Еще одна область Армении — Васпуракан — находилась в XIV веке, подобно Сюнику, в относительно благоприятных условиях, сложившихся, правда, не в результате политики княжеских домов, которых здесь уже почти не осталось, а из-за оживления проходящих через Васпуракан торговых путей с Востока на Запад. Это вызвало активизацию ремесел, усиление роли купечества и общий подъем всей культурной деятельности, в частности художественной.

Напомним, что Васпуракан до XI века — до падения царства Арцрунидов — был районом с богатой и древней художественной культурой. Однако потеря независимости, прекращение нормальной социально-политической жизни, общее обеднение монастырей и изоляция этого района Армении от значительных центров христианского искусства повлекли за собой нарушение художественной традиции.

Хотя деятельность скрипториев и продолжалась, продукция их сильно сократилась и не только в количественном отношении.



Если в XI веке мы отмечали два различных направления в васпураканской миниатюре, то теперь рукописи однородны по своему стилю. С конца XIII века (более ранние образцы не дошли до нас) и вплоть до XVIII века васпураканская миниатюра представляет собой сугубо демократическое ответвление искусства, стоящее на грани с чисто народным творчеством. Сам стиль этих миниатюр, отличающийся известной упрощенностью изобразительного языка, и материал — бумага и краски с ограниченной палитрой, в которой преобладают основные цвета, без вариаций и без нюансов, отсутствие золота — все это говорит о народном характере васпураканской миниатюры, художественное убранство которой отвечало вкусам и материальным возможностям заказчика — скромного священника, горожанина или зажиточного крестьянина. При всех частных особенностях, которые присущи тем или иным местным школам этого обширного района, рукописи Васпуракана объединены определенной общностью стиля. Они отличаются лаконичностью живописных средств и приемов, графичностью и выраженной условностью в рисунке, усиленной линейной орнаментацией и известной схематичностью в изображении бесплотных тел, акварельным приемом в наложении красок и наличием чистого фона, который тем не менее не просто незакрашенная плоскость, а пространство, вовлеченное в общую структуру живописной поверхности.

Это своеобразное декоративно-графическое направление во многом продолжает ту традицию, которая восходит еще к XI веку, ко временам до сельджукского нашествия и представлена в Матенадаране Евангелием 1038 года. Но во многом миниатюры XIV века отличаются от живописи раннего периода. И то новое, что появилось в них, роднит их со столь непохожими на первый взгляд современными им украшенными рукописями Сюника. Несмотря на большую условность, они наполнены осо-

Христос во славе.
Евангелие 1305 года



бенной жизненностью, ощутимой и в каждой фигуре и в общем духе. Эта жизненность есть результат изменения мировоззрения.

У васпураканского художника XIV века светское мировосприятие, безусловно, преобладает над религиозным. В его интерпретации евангельские сюжеты лишаются той трансцендентности, которая была характерна для эпохи раннего и развитого средневековья. Богоматерь, Христос и другие персонажи, изображенные в этих рукописях, воспринимаются не столько как святые,



сколько как обыкновенные васпураканские крестьяне и крестьянки в привычной для них обстановке, в своих обычных платьях, со своими характерными жестами. Так, Мария, выслушивающая благовест архангела Гавриила, — простая, часто довольно кокетливая молодая женщина. Сцены же, представляющие ад, где в котлах варятся грешники, а черти поддерживают огонь под ними, не вызывают ужаса — столько чисто народного, веселого юмора вкладывают васпураканские мастера в изображения этих потешных, суесящихся уродливых существ с хвостами и рогами.

При всей стилистической общности, объединяющей миниатюристов Васпуракана, при всей их «характерности», позволяющей сразу же безошибочно узнать работу васпураканского мастера, наиболее интересные из них проявляют в своем творчестве значительную индивидуальность. Самым ранним среди них был художник Симеон Арчишеци (конец XIII — начало XIV в.). Его миниатюры отличаются удивительной графической декоративностью. Это скорее графика в цвете, чем живопись, так как цвет имеет здесь второстепенное значение, а основную роль в выразительности играет прекрасно организованный ритм четких форм, свободно расположенных на незаполненном фоне.

Наиболее гармоничного звучания эта ритмика достигает в хоранах, строгих и благородно простых. Красота листа создается в них линейными средствами — гибким арабеском форм.

Другой художник, Рстакес, более экспрессивен. Относительно яркий цвет соответствует полным движения композициям, заключенным в тонкую, прочерченную пером рамку. Движения утрированно-условны. Условность выражается не только в том, что фигуры персонажей Рстакеса далеки от нормальных пропорций человеческих тел, но и в характерной для него стилизации, которая пронизывает все элементы миниатюры — лица, крылья ангелов и особенно складки одежд, не зависящих от объема фигур.



Ритм этих складок усиливает общую декоративную выразительность небогатых оттенками красочных пятен.

Неизвестный мастер, представленный здесь иллюстрацией «Богоматерь на троне», отличается чертами, характерными для Васпуракана в целом: он графичен по приемам, краска, проложенная тонким слоем, просвечивает наподобие акварели, делая доминирующим основной тон бумаги. Но, в отличие от других художников, он любит замкнутые композиции, в построении которых использует геометрические формы немногочисленных аксессуаров — кресла и условно изображенных деталей интерь-

ера, расположенных либо вертикально, либо горизонтально. Это тяготение к прямым углам дает ощущение статики и уравновешенности элементов.

Казалось бы, трудно представить себе положение тягостнее того, в котором находилась Армения в XIV веке. Однако дальнейшие события сделали армянскую действительность еще более невыносимой. Туркменские племена, наводнившие страну вслед за татаро-монголами и Тимуром, нанесли непоправимый удар политической и культурной жизни Армении. А в XV—XVI веках на Ближнем Востоке появились новые силы: Османская Турция и Сефевидский Иран. Стиснутая между этими двумя государствами, борющимися за господство в Передней Азии, Армения становится ареной непрекращающихся военных действий.

Непрерывная борьба за физическое существование, упадок экономики, голод, религиозные преследования армян турецкими и персидскими завоевателями не могли не сказаться на состоянии искусства. Но даже в это беспросветное время не прекращалась духовная жизнь народа. И если не было больше возможности строить церкви и украшать их росписями и рельефами, то с тем большей интенсивностью развивались искусства малых форм: тонким кружевным орнаментом покрывались «хачкары» (крестные камни, как правило, надгробные), писались иконы, ткались ковры и тиснились набивные ткани, украшались миниатюрами рукописи и чеканились оклады для манускриптов, художественно отделывалась домашняя утварь, и создавались великолепные образцы ювелирного искусства.

Книжная живопись XV—XVII веков, в целом уступая по качеству предыдущим эпохам, поражает обилием памятников. Особенно интенсивно она развивается в районах Васпуракана, а также в ряде городов, стоящих на торговых путях, и в тех монастырях, которые продолжают функционировать. Вся художественная

продукция этого времени отличается определенной стилистической общностью. В основе нового стиля лежит традиция васпураканской живописи XIV века, в которую проникают черты, характерные для других школ (в частности, татевской). Развитие идет по линии наращивания декоративности: сплошным орнаментом заполнен фон, палитра составляется из ярких, локальных красок. Усиливается светское мироощущение, наметившееся еще в XIV веке. Причем не только старые религиозные сюжеты насыщаются новым содержанием, но и появляется интерес к иллюстрированию светских книг.

На фоне этого однообразного творчества, отмеченного чертами упадка, выделяется интересная группа рукописей конца XVI — начала XVII века, условно называемая эрзерумской, так как многие из них были переписаны и украшены в Эрзеруме и его окрестностях.

Условный декоративно-плоскостной стиль этих миниатюр отличается экспрессией и динамизмом. Орнамент играет решающую роль: он заполняет фон, преобразует архитектурные детали и элементы интерьера, проникает в фигуры и складки одежд. Краски приглушенных тонов сочетаются с зеленоватой бронзой. Лица и фигуры персонажей сильно деформированы.

Но наиболее крупным художником этого времени, безусловно, был Акоп Джугаеци — мастер, в последний раз поднявший армянскую книжную живопись на прежнюю высоту.

Самая совершенная из известных нам работ Джугаеци — Евангелие 1610 года, хранящееся в Матенадаране²⁶. Очень образно говорит о нем сам художник в своей памятной записи, называя его «блестящим, подобно солнцу... драгоценным как жемчуг... сияющим, как рай весной». И в самом деле, книга эта украшена очень нарядно и художественно продумана во всех деталях: мастер не только обильно снабжает ее миниатюрами,



но и оформляет даже страницы текста, заключая их в изящную орнаментированную рамку, завершенную сверху куполами.

Перелистывая страницы этой рукописи, словно попадаешь в особый мир — нарядный и праздничный, сияющий яркими, переливающимися красками и золотом. В создании этого настроения особую роль играет цвет; он больше, чем какой-либо другой компонент, выражает внутреннее содержание искусства Джугаеци, передавая ту радость бытия, то праздничное мироощущение, которым пронизана живопись художника.

Цвет у Джугаеци доведен до предельной степени своего звучания. Это — открытый, радостный колорит, блеском и интенсивной чистотой тонов напоминающий эмали. В нем слышится напряжение и сила народной музыки, ее полнота, даже какая-то «ярмарочная пронзительность». Понятно, что подобное искусство не могло появиться из ничего, на пустом месте. И хотя в среде, где учился и работал Акоп Джугаеци, не было мастеров столь высокого уровня, но, несомненно, была жива — пусть дремлющая — традиция. Подобно срезанному дереву, еще хранящему свои соки и способному дать новые побеги, армянское искусство позднего периода как бы ждало лишь повода — яркого таланта художника, чтобы расцвести в его творчестве.

Акоп Джугаеци внес в искусство книжной живописи новые черты. Сохраняя традиционную схему средневекового искусства, он во многом не укладывается в ее нормы, значительно меньше, чем его современники, подчиняя эмоции традиционному приему. Старые иконографические схемы он наполняет новым содержанием. Черты жанровости, появившиеся в армянском искусстве еще в конце XIII — начале XIV века, заметно усилились в творчестве Джугаеци. Его чуткое восприятие жизни противится условности художественных форм средневековья, предвещая тем самым новый этап армянского искусства, который нашел



Երանայի Դ. Երանայի
 Երանայի Երանայի
 Երանայի Երանայի
 Երանայի Երանայի
 Երանայի Երանայի



Երանայի Դ. Երանայի
 Երանայի Երանայի

ՀԱՅԿԱՅԻՆ ԱՐԽԱՆԻՔԻ ՓԻՆՈՆԻՆ



отражение в последующие века, в иных его видах. Живопись Акопа Джугаеци, по существу, замыкает тринадцативековой путь армянской миниатюры. Искусство его стоит на стыке средневековья и времени, переходного к новому.

Армянская книжная живопись явилась своеобразной летописью истории армянского народа, пронеся через века изобразительную информацию о жизни страны.

Хотя окружающая действительность непосредственно и не запечатлевалась в искусстве средневековья, основным содержанием которого была религиозная тема, оно не могло в то же время не питаться образами реального мира и часто вводило их в евангельские сюжеты, оставляя нам таким образом бесценные документальные сведения о самых различных сторонах жизни прошедших эпох. Костюмы и бытовые сцены, празднества и гуляния, спортивные игры и охота, типы современных людей, растения, форма оружия, архитектурные сооружения и т. д. — вся эта изобразительная информация дополняет описания историков и хронистов. Она уникальна, и ее нельзя заменить никакой другой. Но миниатюра — это прежде всего искусство. Века отделяют нас от того времени, когда мастера средневековой Армении украшали живописью рукописные книги. Однако искусство это не перестает волновать зрителя и сегодня. Секрет воздействия армянской миниатюры заключается в том, что в нее вложены непреходящие общечеловеческие мысли и переживания, эмоциональный накал которых близок и понятен нам.

Высокое художественное совершенство, выработанное на протяжении веков творческой волей поколений, неповторимое своеобразие, глубина и искренность чувств — вот те основные качества, которые поднимают армянскую миниатюру на уровень великого искусства и обеспечивают ей достойное место в сокровищнице мировой культуры.



Рукописи, иллюстрированные в армянских колониях

До нас дошли образцы миниатюрной живописи, созданные не только в Армении, но и в поселениях или так называемых колониях, образованных в различных странах армянскими эмигрантами, вынужденными покидать родные земли во времена так часто повторявшихся войн и нашествий. Такие колонии появились во многих странах: в Греции, Италии, России, Болгарии, Польше, в Крыму, на Украине, в Иране, Индии, Египте. С утратой Арменией государственной самостоятельности, особенно в XVII веке, колонии эти стали приобретать первенствующее значение в духовной жизни армянского народа.

Культура и искусство армянских переселенцев в новой среде развивались как на основе многовековых национальных традиций, так и в определенном взаимодействии с культурой их новых соседей.

Одной из крупнейших была армянская колония в Крыму, которая достигла в XIV—XV веках наивысшего расцвета. Это было время, когда Крым приобрел важное значение в качестве одного из узловых пунктов международной торговли, а Кафа (современная Феодосия) стала значительным торговым портом, куда свозились товары из различных стран Запада и Востока. Крым представлял собой тогда своеобразный конгломерат различных национальностей, различных культур. Среди народов, населявших полуостров, армяне составляли значительный процент. Известно, что к концу XIV века две трети населения города Кафы состояло из армян. Последние возвели в Крыму немало архитектурных сооружений, некоторые из них стоят и поныне. Были в Крыму и центры армянской письменности, где создавались рукописи, украшавшиеся миниатюрами. Лишь в фондах Матенадарана хранятся сейчас свыше трехсот рукописей, написанных армянами в городах и селениях Крыма.

Изгнание торгующих
из храма. Евангелие
1323 года



Армяне переселялись в Крым из разных городов и районов Армении, и, естественно, создававшиеся здесь произведения искусства отразили своеобразное скрещенье различных традиций. Но если на первых порах книжная живопись крымских армян была проникнута некоторыми чертами эклектизма, то с течением времени в ней выработались и свои специфические черты, всегда позволяющие почти безошибочно выделить работу крымского мастера. Одной из характерных черт армянской миниатюры Крыма является своеобразное сочетание в одном памятнике двух различных приемов — графического и живописного: лицевые миниатюры исполняются многоцветной живописной манерой, а орнаментальные украшения — графически — одним или двумя цветами с легкой тонировкой. Колорит лицевых миниатюр отли-

чается насыщенностью слегка приглушенных красок, которые накладываются обычно густым, плотным слоем. Преобладают сочетания темно-синего цвета с лиловым при ограниченном применении красного, оживляющего всю гамму. Наиболее ярко эти черты проявились в творчестве миниатюриста Аракела, работавшего в Кафе в середине XIV века. Пастозная техника, широкая манера письма и стремление к обобщению форм сообщают его миниатюрам сходство с настенной живописью. Создаваемые им образы отличаются красотой ликов, необычайную выразительность которым придают глубокие тени, особенно вокруг глаз.

Отражением стиля, характерного для византийского искусства эпохи Палеологовского Ренессанса, являются миниатюры рукописи 1332 года, иллюстрированной в городе Сурхате (ныне Старый Крым) Григором Сукиасанцем. Мастер работает в свободной смелой манере. Сочными мазками лепит он формы изображаемых им фигур, достигая определенного впечатления объема. В ряде случаев художник приближается к понятию пространственного размещения фигур в композиции. Так в миниатюре, изображающей «Вход Христа в Иерусалим», вопреки законам средневекового условного представления персонажей, согласно которым наиболее значительные из них рисовались большими по своим размерам, чем второстепенные, независимо от их расположения, — здесь Христос, оказавшийся на втором плане от зрителя, представлен в меньшем размере, чем апостолы, находящиеся на переднем плане. Подобное близкое реальному расположение фигур в пространстве отличает и миниатюру «Изгнание торгующих из храма», трактованную в виде жанровой сценки.

Образы Григора Сукиасанца со слегка вытянутыми овальными лицами, колорит его миниатюр, строящийся на сочетаниях бледных нежных тонов, мягкие зеленоватые тени — все это несколько

Вознесение. Минейя 1356 года.
Художник Аракел



необычно для армянской миниатюры и в то же время близко ряду византийских памятников XIV века. Отсутствие условного закрашенного фона сообщает работам художника особую живость. Каждая сцена в отдельности производит впечатление станковой композиции уменьшенного размера.

К упомянутой выше киликийской рукописи, написанной для Смбата Гундестабя, уже в XIV веке находившейся в Крыму, были подшиты миниатюры евангельского цикла. Автором их был художник Аветик, имя которого сохранилось в надписи на одной из миниатюр. Многофигурные композиции Аветика снабжены подробностями и деталями, что так характерно для искусства XIV—XV веков. Как и Аракел, Аветик глубокими тенями под-

Портрет Григора Татеваци.
Рукопись 1449 года



черкивает формы изображаемых фигур и детали архитектурных кулис. Густой теплый колорит его цветовой гаммы строится на контрастных сочетаниях темных и светлых тонов. Выписанные художником плотные и почти осязаемые формы резко отличаются от рафинированной манеры киликийского мастера, исполнившего хораны и портреты евангелистов. В то же время эта пастозная техника письма и темный насыщенный колорит очень близки по своим приемам стилю армянских миниатюристов Крыма. Это позволяет предположить возможность исполнения сцен евангельского цикла данной рукописи местным, крымским мастером.

По всей вероятности, рукой крымского художника был исполнен и портрет ректора Татевского университета, известного фи-

лософа, миниатюриста и одновременно видного общественного деятеля XIV века Григора Татеваци. Миниатюра подшита к рукописи 1449 года, написанной в Кафе. Обращает на себя внимание заметная стилистическая близость ее работам крымских мастеров. Григор Татеваци представлен в окружении своих учеников на фоне Татевского храма. Весьма любопытно, что изображение Татеваци отличается глубоко индивидуальными чертами, полностью соответствующими сохранившемуся письменному описанию внешности ученого.

Интересны немногочисленные армянские рукописи, исполненные в городах Италии. Отдельные армянские поселения там появились еще в XII—XIII веках, что было связано с развитием торговых отношений между Киликийским армянским государством и крупными центрами Италии. Согласно заключавшимся тогда договорам, итальянским купцам предоставлялось право селиться в городах Киликийской Армении, открывать свои конторы и заниматься торговлей и ремеслами. Подобные же права получали и армянские купцы в городах Италии. Помимо торговых факторий, обосновывались там и армянские эмигранты, попадавшие в Италию не только из Киликии, но и из коренной Армении. Переселенцы и здесь строили свои дома, возводили церкви.

Из иллюстрированных армянами в городах Италии рукописей в Матенадаране хранится всего четыре. Случайно попавшие сюда, они не только не являются продуктом какого-либо одного центра, но и время их создания весьма различно. Вполне понятно, что они не могут иметь стилистического единства.

Самая ранняя и наиболее значительная среди них (благодаря исключительно богатству своего оформления) — часть Библии из Болоньи, которая была написана и иллюстрирована или в самом конце XIII века, или же в начале XIV века. Судя по стилю миниатюр, художник, их исполнивший, видимо, прошел хорошую

Видение Иоанна Богослова.
Библия из Болоньи.
Конец XIII—начало XIV в.



школу у одного из тех греческих мастеров, которые после захвата Константинополя крестоносцами (в 1204 г.) эмигрировали в разные страны, в том числе и в Италию, и до начала XIV века играли немаловажную роль в развитии искусства этих стран. Миниатюры армянской Библии из Болоньи отличаются исключительным изяществом и утонченностью художественного вкуса, мягкостью и богатством оттенков колорита, тонкостью детальной моделировки форм, мастерством композиционных построений. Не без воздействия образцов западноевропейского искусства появляются новые сюжеты, как, например, иллюстрации к «Откровению Иоанна».

На миниатюрах Евангелия из Перуджи (XIV в.) сказалось влияние латинских иллюстрированных манускриптов. Художник помещает евангелистов в заставку заглавного листа, а инициалы приобретают характерное для латинских рукописей цветовое заполнение фона. Что касается орнаментального убранства рукописи, то оно проникнуто чертами, свойственными искусству коренной Армении. Это проявилось в некоторой стилизации, подчеркнутой линейности и плоскостности трактовки форм, а также в своеобразной технике моделирования отдельных деталей — варьируются различной силы тона одного и того же цвета при помощи постепенного добавления в краску белил.

С XV века усиливается в Италии политика насильственного обращения армян в католичество. Это ускорило процесс ассимиляции там армянского населения. Временами все же оживала в Италии деятельность отдельных групп армян, одним из проявлений которой было издание в Венеции первой армянской печатной книги. В XVIII веке Мхитаром Себастиа была учреждена конгрегация мхитаристов, основанная на одном из островов Венеции монастырь св. Лазаря. Конгрегация эта со своей богатой библиотекой, хранилищем рукописей и типографией существует и по сей день как островок армянской культуры на территории Италии.

В Матенадаране хранится немало рукописей, созданных армянами, проживавшими на территории Персии — той ее части, которая некогда являлась частью Армянского государства. Как известно, Персия веками стремилась прибрать к своим рукам Армению, отдельные районы которой нередко оказывались под властью могущественного соседа. Это, конечно, не могло не отразиться на жизни и быте, культуре и искусстве армян, оказавшихся в сфере персидского влияния. Сказалось это и в миниатюрной живописи. Пример такого влияния представляет твор-

чество Мхитара Анеци, писца и миниатюриста, жившего в XIV веке. Одну из своих рукописей Мхитар украсил в персидском городе Султание, близ которого в Орту-Базаре существовал оживленный центр армянской культуры с монастырями и церквами. Рукопись эта богато украшена хоранами, заставками, инициалами, маргиналами и миниатюрами евангельского цикла. Персонажи миниатюр Мхитара с узкими миндалевидными глазами, густыми, иногда сросшимися бровями, выдающимися скулами, тонко очерченными носом и маленьким ртом выдают тип, близкий к образам персидских миниатюр. Своеобразны их одеяния: традиционные хитоны и гиматии, испещренные многочисленными складками и украшенные золотыми орнаментированными полосами, производят впечатление восточных халатов. Также на восточный манер ноги их обуты вместо сандалий в сафьяновые сапожки. Совершенно иной характер приобретают у Мхитара и орнаментальные обрамления. Так, рамочки вокруг миниатюр он делает необычайно широкими, заполняет их плотным слоем синей краски, по которой разбрасывает легкие узоры, вставляя иногда и кufические надписи. Все это придает им сходство с иранским орнаментом.

Количество армянского населения в Персии заметно увеличивается к началу XVII века, когда персидским шахом Аббасом туда насильственно были переселены армяне из районов северо-восточной Армении. Новые переселенцы близ города Исфагана построили свой город — Новую Джульфу, которому вскоре суждено было стать одним из крупнейших центров армянской культуры. Развитие торговли, ремесел, оживленные культурные связи с другими городами и странами весьма способствовали здесь развитию искусства, в том числе и книжной живописи.

Это оживление культурной жизни в XVII веке было явлением общим, характерным и для армянских колоний в Константино-

поле, Львов, Крыму и других местах, что было обусловлено наступившей сравнительно спокойной мирной обстановкой. Сохранилось большое число армянских рукописей XVII века, значительная часть которых была создана в скрипториях этих колоний.

Усиление связей между отдельными армянскими колониями наложило определенный отпечаток на создававшиеся в них произведения искусства. Это отразилось прежде всего в проникновении традиций из одного центра в другой, чему способствовал распространившийся обычай приглашать мастеров из различных скрипториев. Нередко заказчиками львовских армянских рукописей были джувльфийские ходжа (купцы), а константинопольских — крымские магдеси (паломники).

Хотя и теперь произведения отдельных центров армянской письменности имеют свои отличительные и характерные особенности, однако их объединяют некоторые общие черты. Книжная живопись данной эпохи отмечена определенным стремлением сохранить старые традиции многовекового национального искусства, что проявилось в повышенном интересе к творениям своих предков, чьим произведениям подражали и даже просто копировали.

Образцами для художников этого времени служили в основном рукописи XIII—XIV веков, написанные в Киликии или же исполненные под влиянием последних. С другой стороны, определенное влияние на искусство миниатюристов XVII века стали оказывать образцы произведений западноевропейских мастеров, а также гравюры ранних инкунабул. Все это приводило к определенному эклектизму.

Среди художников-миниатюристов этого времени особенной известностью пользовались Никогос Цахкарар и Хаспек, работавшие в Крыму, Лазарь Бабердский из Львова, Айрапет из Новой Джувльфы, Акоп Акнеци из Константинополя и другие.

Но если армянская культура XVII века в целом и переживала период подъема, то этого нельзя сказать об искусстве книжной живописи. Правда, количество создававшихся в это время памятников миниатюры довольно велико, но они отмечены чертами определенного спада. Художники занимались теперь в основном копированием более ранних образцов, как отечественных, так и зарубежных. Все говорит о постепенном и неуклонном упадке искусства книжной живописи. Рукописная книга все более и более вытесняется печатной, а изобразительное искусство начинает развиваться в других своих видах — гравюре, станковой живописи.



Оклады

Миниатюра — самая богатая и обширная, но не единственная область средневекового художественного творчества, представленная в Матенадаране. Подобно тому как по книжной миниатюре мы можем судить о средневековой живописи вообще, так и оклады дают картину развития не только прикладного искусства, но отчасти и скульптуры.

Оклады рукописей дополняют наше представление о средневековом искусстве образцами искусства прикладного: ювелирными изделиями и изделиями из кожи, пластикой по металлу и художественной вышивкой.

В хранилище Матенадарана на стеллажах рядами выстроились древние армянские рукописи в тисненых кожаных переплетах и в металлических окладах, обтянутые бархатом и вложенные в вышитые чехлы.

Как и в других странах, в Армении стали заключать рукописную книгу в оклады уже с первых же веков ее существования. Это было вызвано как чисто утилитарными, так и эстетическими потребностями. Ибо, с одной стороны, оклад был призван уберечь рукопись от порчи, а с другой — завершал и дополнял ее художественное убранство.

На фреске VII века в Аруче мы видим апостолов, которые держат в руках евангелия в богатых переплетах, украшенных драгоценными камнями. Вероятно, подобные оклады бытовали в тот период в Армении. Однако до нашего времени они не дошли.

Единственным исключением является уникальный оклад слоновой кости Эчмиадзинского евангелия, датируемый VI—VII веками. Различные предположения высказывались о нем, одни ученые считали его византийским, другие — сирийским, третьи — армянским. При современном состоянии знания трудно со всей определенностью решить вопрос о его происхождении. Мы

можем лишь утверждать, что в конце VI — начале VII века армяне наряду с металлическими изготовляли и оклады из слоновой кости. Об этом свидетельствует уже упоминавшееся сочинение Вртанеса Кертoga «Против иконоборцев», где он пишет: «Когда мы видим евангелия, украшенные не только золотом и серебром, но и заключенные в переплеты из слоновой кости или из красной кожи и когда мы поклоняемся святому евангелию и целуем его, мы поклоняемся не слоновой кости и красной краске, привезенным для продажи из варварских стран, но слову Спасителя, написанному на пергамене».

Обратим внимание на то, что здесь речь идет о слоновой кости как о материале, ввозимом к тому же не из Византии или Сирии (где, кстати, слоновая кость и не добывалась), а из «варварских», то есть нехристианских стран.

Эчмиадзинский оклад состоит из двух створок (размером 36,5 × 29,5 см), каждая из которых образована пятью соединенными между собой пластинами²⁹. На центральных пластинах (или средниках) изображены богоматерь с младенцем на троне (на лицевой створке) и Христос (на задней). На боковых и нижних пластинах — сцены из их жизни. Верхние же идентичны на обеих сторонах: здесь два парящих ангела поддерживают крест в медальоне³⁰.

Композиционное решение эчмиадзинского оклада интересно тем, что изображения на средниках статичны и торжественны, тогда как на боковых пластинах они полны экспрессии и выраженного движения. Такой своеобразной организацией покоя и движения мастер достигает цельности и уравновешенности: экспрессивные боковые сцены как бы «завязываются» вокруг центрального сюжета.

Образы полны античного мироощущения, земной жизненной силы; об античности напоминают и мотивы орнамента. Но в

Оклад из слоновой кости на Эчмиадзинском евангелии. Лицевая сторона





осязаемой и грубоватой определенности форм и объемов, в крупном масштабе голов и частей тела, в типаже лиц — во всем образном строе рельефов эчмиадзинского оклада проявляется восточная, а не греческая интерпретация античных форм, и это позволяет утверждать, что оклад был создан восточным, быть может, армянским мастером.

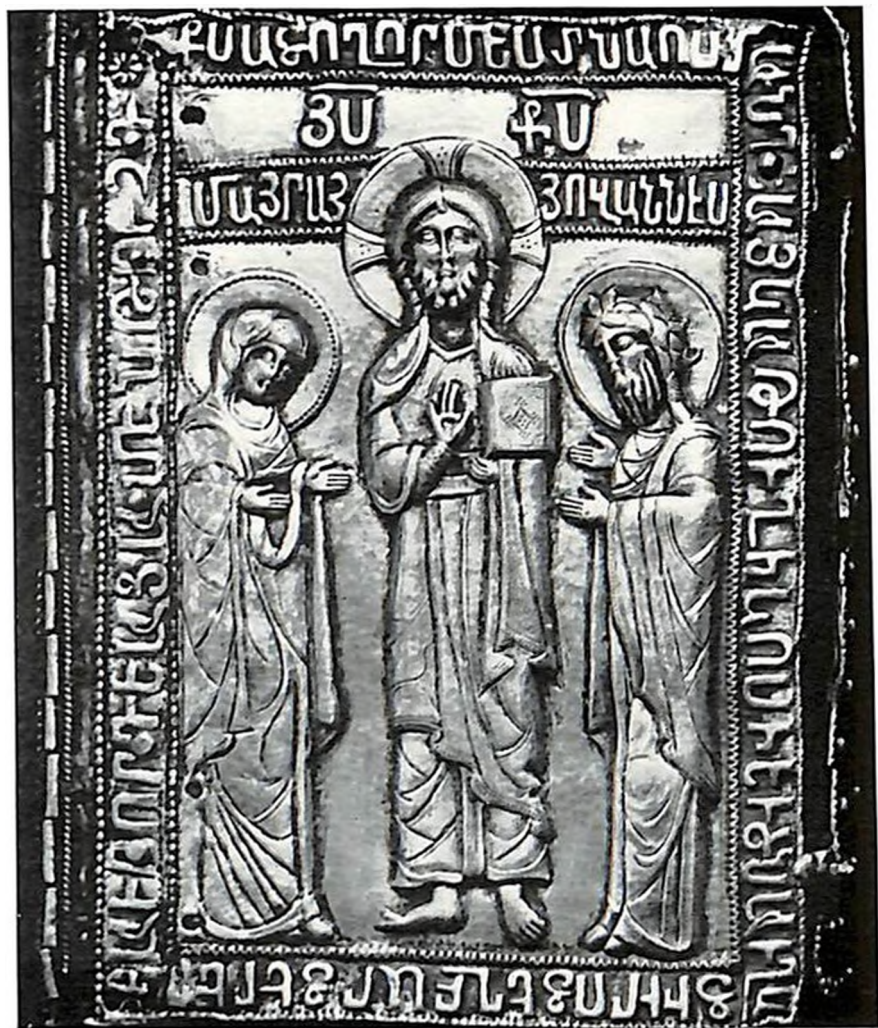
Среди рукописей Матенадарана много окладов из благородных металлов, но большая часть их относится уже к позднему времени, к XVII—XVIII векам.

А между тем сведения о существовании золотых и серебряных переплетов, украшенных чеканкой, филигранью, усыпанных драгоценными камнями, мы находим во многих трудах средневековых авторов, описывающих содержимое монастырских ризниц, царских и княжеских хранилищ³¹. Очень часто об окладах говорится и в памятных записях рукописей; в них не только упоминаются имена переплетчиков и ювелиров, но иногда даже описываются и сами оклады. Эти сведения тем более интересны, что многие переплеты из драгоценных материалов до нас не дошли³².

Оклад жил единой жизнью с рукописью и разделял ее судьбу. Но нет нужды объяснять, что чисто материальная ценность любого серебряного, позолоченного оклада, украшенного иногда драгоценными камнями, делала его особенно уязвимым во времена войн и грабежей. Часто оклады эти отделялись от рукописи. Некоторые переплеты Матенадарана еще хранят на себе следы креплений, которыми подсоединялся оклад.

Самый ранний из дошедших до нас металлических окладов — серебряный позолоченный чеканный оклад киликийской работы 1255 года. Он исполнен по заказу уже известного нам католикоса Константина II в Ромкла и украшает рукопись, переписанную там же.

Киликийский оклад 1255 года. Донсус. Серебро, позолота
 Оклад 1725 года. Богоматерь. Художник Киракос Алипнарци







Оклад этот небольшой (16,5 × 12,5 см), что связано с общей тенденцией к сокращению формата рукописи, тенденцией, которая становится отчетливой именно в Киликии.

На лицевой створке оклада представлен деисус — Христос между богородицею и Иоанном Крестителем, на задней — стоящие в рост евангелисты.

Стиль отличается строгостью и сдержанностью. Невысокие по рельефу фигуры, расположенные почти симметрично, лаконичная трактовка одеяний придают сценам величавую торжественность. В плоскость прекрасно сгармонизированного чеканного рельефа с большим тактом введена надпись, которая играет

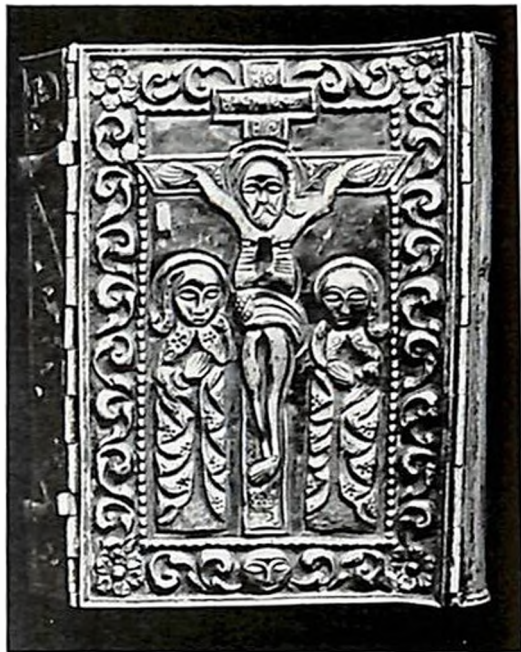
роль самостоятельного декоративного элемента, замыкающего изображение своеобразной рамой.

Чтобы оценить тонкий художественный расчет мастера, надо обратить внимание на рельеф лицевой створки, где он незаметно на первый взгляд нарушает подчеркнутую симметрию композиции: Христос чуть сдвинут вправо от центральной оси, чтобы уравновесить зрительно утяжеленную корешком левую часть створки.

Интересно сравнить этот оклад с современной ему киликийской живописью, хотя бы с миниатюрами рукописи, которую он заключает. Нетрудно заметить, что между ними есть определенное стилистическое различие.

Киликийская миниатюра 50-х годов XIII века уже сложилась в своих основных чертах и значительно отошла от искусства коренной Армении, тогда как оклад еще тесно связан с ее художественной традицией. И это проявляется не только в приверженности к иконографическим типам X—XI веков, не встречающимся в живописи Киликии (например, стоящие в ряд евангелисты), но и в характере самой пластики, заставляющей вспомнить памятники скульптуры коренной Армении.

Такие качества, как строгость, сдержанность и некоторая тяжеловесная монументальность, роднят чеканные изображения оклада 1255 года с рельефами Ахтамарского храма. И хотя в окладе нет экспрессивности архитектурного декора Ахтамара, хотя рельефная осязаемость объемов создается в нем постепенными переходами из одной формы в другую, хотя в контурах его больше мягкости и текучести, а некоторые детали — вроде выбитого орнамента на Евангелии и на полях одежд — говорят об известной утонченности, но это не та утонченность и изящество, которые столь характерны для киликийской миниатюры того же времени.



В мелкой пластике эти черты в полной мере выявились уже позднее. Они нашли свое яркое выражение в Скеврском реликварии, созданном спустя сорок лет после оклада Константина II. Подобное отсутствие синхронности между живописью и пластикой надо объяснить «отставанием» последней; живопись почти всегда была ведущим жанром и шла впереди других искусств.

Искусство миниатюры, даже несмотря на все утраты, можно представить по дошедшим до нас образцам в его последовательном развитии.

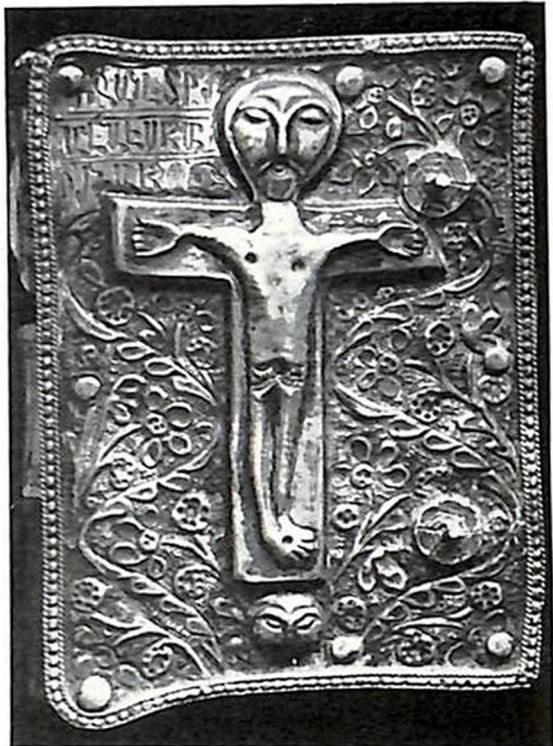
От окладов же сохранились единичные памятники, позволяющие восстановить лишь общий ход развития этого вида искусства, подобно тому как по обломкам реконструируют некогда существовавшее здание.

Оклад XVII—XVIII вв.
Богоматерь



Если оклад 1255 года дает представление о том высоком уровне, на котором находилось ювелирное искусство Киликии в XIII веке, то следующий по времени металлический оклад Матенадарана относится уже к концу XV века³³. Он был создан в Муше в 1496 году для киликийского евангелия второй половины XIII века. Стиль его отличается совершенно иными художественными принципами, свидетельствующими об очень больших сдвигах в самом понимании искусства в целом, которые претерпела пластика с XIII по XV век.

Сравнивая оклады 1255 и 1496 годов, особенно отчетливо ощущаешь, насколько ясной и гармоничной была конструктивная схема киликийского чеканщика. Все поле позолоченной пластины 1496 года³⁴ заполнено фигурами, надписями и орнаментами.

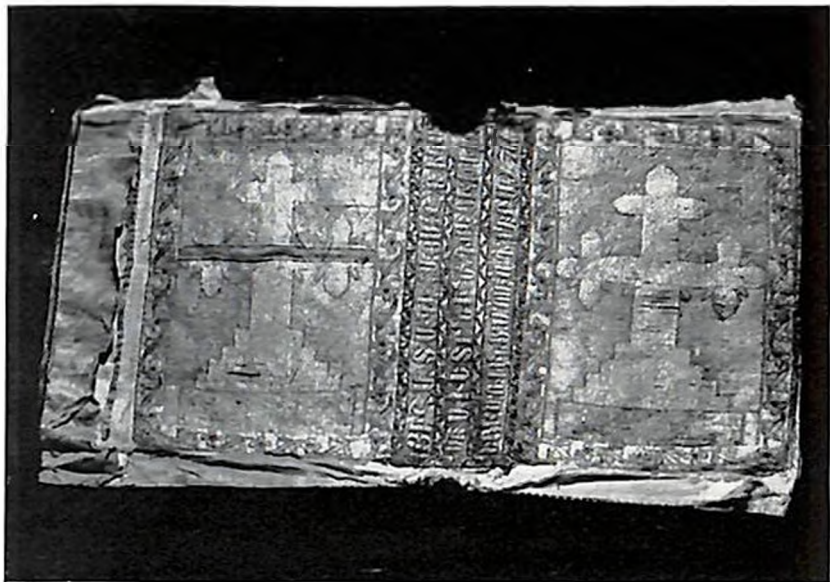


В этом водовороте декоративных форм всем элементам изображения отведена почти одинаковая роль, а основные персонажи выступают лишь как композиционные акценты, ибо художника интересует не столько содержание сцены — Страшного суда, — сколько декоративное украшение пластины, причем в новом понимании декоративности, при котором изобразительная поверхность превращается в сплошной чеканный ковер. Такому пониманию организации плоскости соответствует и многоярусное решение сцены. И все же, несмотря на загруженность композиции, усложняющую ее «прочтение», нельзя отказать ювелирам



Скандару и Шагубаду в высоком мастерстве, благодаря которому им удалось превратить многофигурную группу в цельный орнаментальный узор, фактурная игра которого передает общее праздничное настроение. Нетрудно обнаружить в характере художественного образа этого оклада, в приемах обработки плоскости, в отношении к роли фигур и орнамента, в лаконичности обрисовки персонажей сходство с современными им рельефами хачкаров и с васпураканской миниатюрой³⁵.

Начиная с XV века в армянском искусстве происходит определенный спад профессионального направления, вызванный социально-политическими и экономическими факторами. Крупные мастерские, не имея постоянных заказов со стороны обеспеченных слоев населения (ибо прослойка эта постепенно сходит на



нет), хиреют и исчезают. Но потребность народа в искусстве сохраняет деятельность мелких ремесленных мастерских, обслуживающих спрос среднего городского и сельского населения, а также более богатого купечества.

Естественно, что ремесленники эти не получают профессионального образования; по существу, это народные мастера, и продукция их отмечена чертами народного искусства.

Это явление, происходящее в целом во всем армянском изобразительном искусстве позднего средневековья, находит свое отражение и в искусстве декоративно-прикладном (в частности, в производстве окладов) и, быть может, именно здесь находит свое наиболее совершенное выражение, так как в этой области народное творчество больше, чем в какой-либо иной, сохраняло традиционную преемственность, а отсюда и качество.

Об этом свидетельствует группа окладов XVII—XVIII веков из собрания Матенадарана, представляющая образцы чисто народного круга.

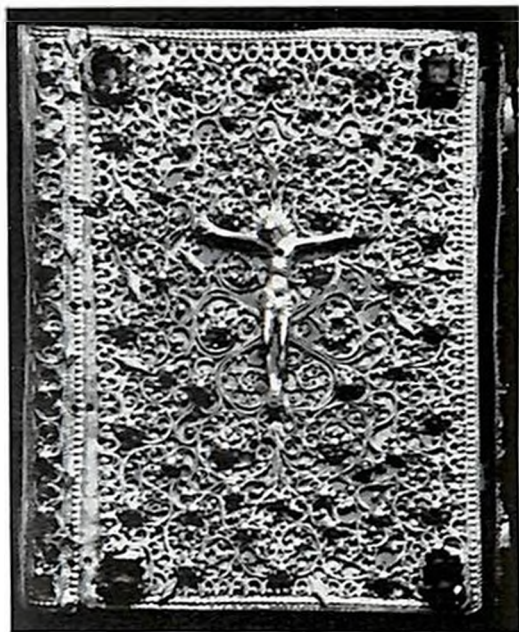
При значительных частных особенностях все они объединены чертами определенной стилистической общности: драматизмом образов и грубоватой силой, внешней статичностью и скрытой экспрессией, деформированными пропорциями и условными жестами фигур, а также схематичностью лиц, временами нарушаемой ярко выраженными национальными типами.

Некоторые из этих окладов исполнены с высоким искусством, проявляющимся не в тонкости техники, не в ее изощренности, а в том интуитивно прочувствованном равновесии выступающих объемов и не тронутых обработкой частей, в той смелости и живости, с которыми отмечены отдельные декоративные элементы, в том чувстве меры, которое позволяет объединить в компактное целое всю изобразительную плоскость. В большинстве случаев композиционные принципы аналогичны; сцены, а обычно это «Распятие» на лицевой створке и «Богоматерь с младенцем» — на задней, обрамлены выбитой орнаментальной лентой.

При всем этом сходстве разнообразие пропорций и образов придает неповторимость каждому отдельному памятнику.

К числу интересных переплетов этой группы относится чеканный серебряный оклад 1725 года, изготовленный Киракосом Алипнарци. На нем представлена богоматерь с младенцем под аркой, опирающейся на тонкие колонки; пространство вокруг арки заполнено орнаментом, а не тронутая обработкой поверхность внутри нее служит контрастным фоном для основного изображения.

Симметричная композиция, видимо, не соответствовала художественному темпераменту мастера, и, чтобы придать сцене динамичность и беспокойство, он сдвигает чуть вправо фигуру



богоматери. Чрезмерно удлиненные пропорции ее тела выделяют это изображение среди остальных памятников рассматриваемой группы.

Иной образ создается другим окладом, заключающим киликийскую рукопись XII века, но несомненно относящимся уже к XVII—XVIII векам.

Если пропорции богоматери на предыдущем переплете были необычно удлинены, то здесь они, напротив, сильно укорочены. Нет в этом рельефе также ни экспрессивности, ни динамизма предыдущего памятника, он более статичен и монументален. Обработка его поверхности довольно разнообразна. Наряду с выявлением больших цельных объемов мастер разрабатывает также и мелкие детали, обогащающие фактуру крупных масс.

Кожаный переплет рукописи.
Переплетчик писец Тума



В «Распятии», представленном на задней створке того же оклада, фигуры при некоторой примитивности их передачи привлекают сочной проработкой форм. А вот еще одна богоматерь. В лаконично обрисованном лице угадываются черты реального характера. Складки одежд, лежащие густыми рядами, гармонично сочетаются с ажурной листвой фона.

Но, быть может, больше, чем все приведенные выше оклады, к народному творчеству следует отнести «Распятие» на рукописи XVIII века. По своему художественному образу оно напоминает надгробия, лежащие на кладбищах у сельских церквей или во дворах монастырей. При общей пластической остроте и выразительности оклад этот менее совершенен: в нем недостаточно органично выявлена связь между орнаментальным мотивом фона

и изображением самого Христа. Но прелесть его в ином — в искренности чувства, благодаря которой художнику удается одухотворить эту несколько неуклюжую по пропорциям фигуру ярко выраженной эмоциональностью.

Особое место среди переплетов позднего времени занимают филигранные оклады. В них находят дальнейшее развитие тенденции, наметившиеся еще в XV веке и нашедшие отражение в окладе 1496 года. В этих окладах окончательно теряется смысловая связь с рукописью, которую они заключают, теряется прикладное значение переплета, а в конечном счете и целостность ансамбля рукописной книги, где каждый элемент служит прежде всего выявлению ее содержания. Так, оклады раннего и зрелого средневековья — вспомним эчмиадзинский и киликийский 1255 года — не только сюжетами, но и всем художественным строем своим подготавливали зрителя к восприятию текста, тогда как поздние филигранные оклады, — скорее нарядные коробочки для драгоценностей, чем переплеты евангелий ³⁶.

Единственным напоминанием о содержании книги в них служит литая фигурка распятого Христа. И хотя мастер сумел найти ее размеры, уровень рельефных объемов и увязать его с выступающими розетками, в которые вплетены драгоценные камни, — все это кажется непрочувствованным, холодным и лишенным цельности. Профессионально они выполнены блестяще: мелкая утонченная фактура филиграни с зернью и разбросанными по полю драгоценными камнями создает рафинированный, даже роскошный стиль, в котором совершенно чуждой кажется фигура страждущего Христа.

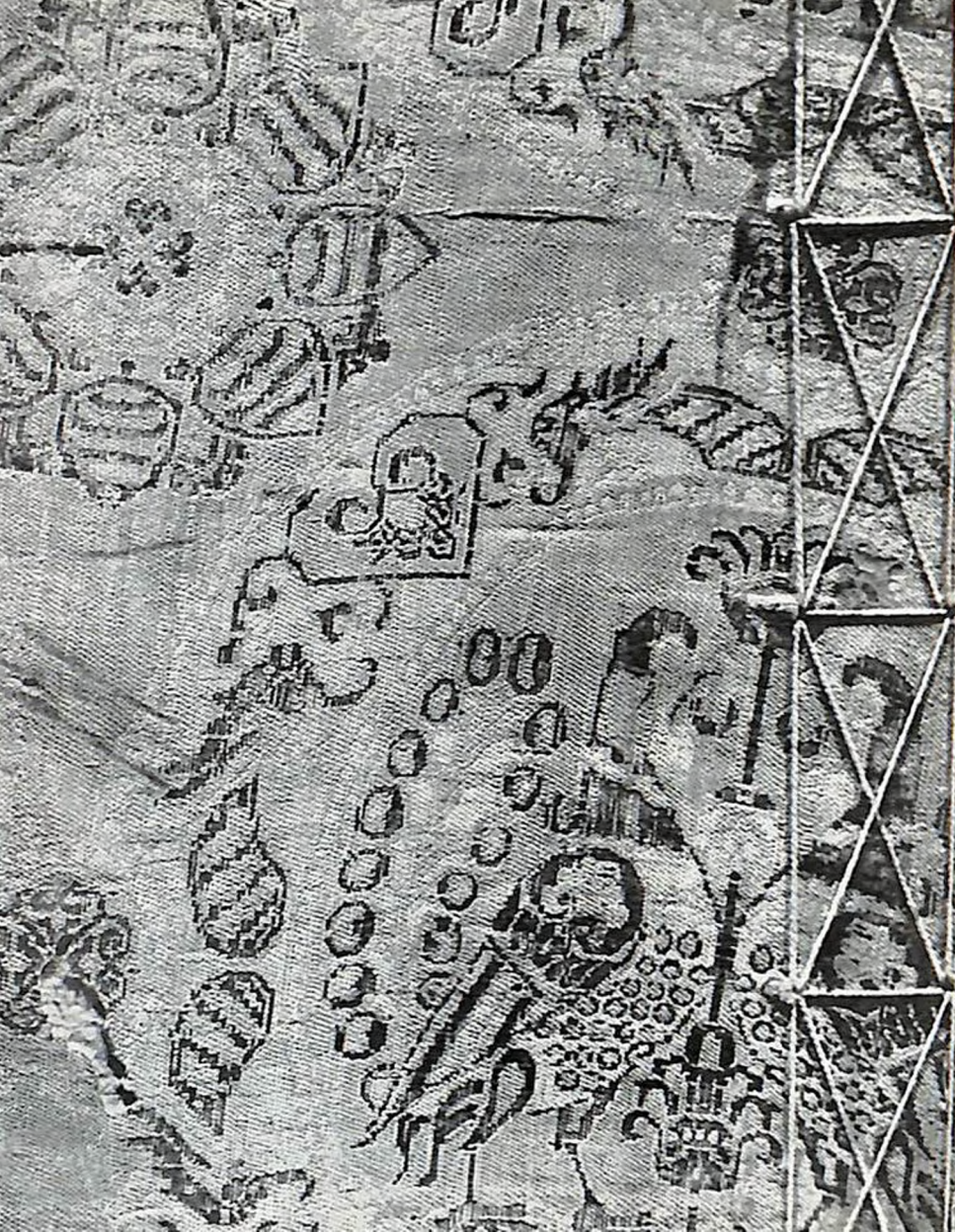
Филигранные оклады XVIII века были призваны не столько оформить книгу, сколько свидетельствовать о богатстве обладателя рукописи. И не удивительно, что они имели еще и защитные чехлы, такие же нарядные, вышитые золотом и серебром.

Но основная масса рукописей Матенадарана заключена в кожаные переплеты с тисненым орнаментом, а часто и металлическими чеканными или литыми вставками с евангельскими изображениями либо крестами. Нередко эти переплеты украшались и разноцветными полудрагоценными камнями. Тиснение одухотворяло скромный материал — кожу — и придавало ему богатый и нарядный вид. Естественно, что орнаменты, выполненные тиснением на переплетах, были близки по своим мотивам к тем, которые мы встречаем во всех остальных видах художественного творчества.

Наиболее излюбленные узоры — крест на постаменте, звезды, всевозможные плетенки и розетки — переходят из века в век, с одного переплета на другой. Но в то же время каждая эпоха и каждый рукописный центр имели собственный круг орнаментальных тем.

Ранние переплеты отличаются большей строгостью и сдержанностью, для более поздних характерно усложнение орнаментальных композиций и большее их разнообразие. Иногда тисненные узоры еще и окрашивались. А начиная с XV века появляется новый декоративный прием, получивший особенное распространение в последующие века. Он заключается в том, что штыри, которыми доска переплета соединялась с кожей, снабжались довольно крупными серебряными шляпками в виде шарика. Они играли двоякую роль: с одной стороны, предохраняли кожу переплета от обтирания, с другой же, составляли разнообразные узоры.

Гармоничность пропорций и четкость орнамента, художественность и безупречное техническое мастерство кожаных переплетов показывают, на каком высоком уровне было в средневековой Армении простое ремесло, которое почти всегда подымалось до уровня искусства.



Форзацы

Мы берем в руки средневековую рукопись в серебряном или кожаном переплете, с минуту держим закрытой, любуясь художественной чеканкой или тиснением и затем открываем ее. И после спокойного тона переплета неожиданным кажется яркое пятно заклеенного кусочком ткани форзаца. Между тем выбор подобного форзаца не был случайным: включая в художественную систему рукописной книги звучную по тону ткань, средневековый мастер учитывал то цветовое оживление, которое она внесет, эффектно контрастируя и с монохромным переплетом и с белым (или чуть желтоватым) пергаментом.

Но форзацы интересны не только как элемент ансамбля средневековой книги. Благодаря распространенному в древности обычаю заклеивать форзацы кусочками ткани (а иногда и делать переплеты из остатков дорогих материалов) до наших дней дошли образцы очень редких и прекрасных тканей, которые, не будь этого, были бы безвозвратно утеряны, так как в ином виде они почти не сохранились (за исключением тех, которые были связаны с церковным обиходом: алтарные завесы, епископские мантии и т. д.).

Средневековые ткани являлись не только предметом ремесла, но и областью искусства³⁷, находящейся в тесном контакте со всеми остальными его видами. Более того, мастера, рисовавшие орнаменты, а иногда и целые сцены для тканей, были художниками, быть может, даже совмещавшими работу по текстилю с каким-либо иным видом искусства. Не удивительно поэтому, что подбор узоров средневекового армянского ткачества перекликался с орнаментальными мотивами книжных миниатюр и скульптурной резьбы, ковров, керамики и ювелирных изделий.

Среди форзацев армянских рукописей встречаются образцы самых различных материй. Это и дорогая парча с золотой и серебряной нитью, и бархаты, гладкие или с тисненными цветами,



Лицевая ткань
на форзаце
рукописи XIV века
(монтаж)

Набойка
XIV—XVI вв.

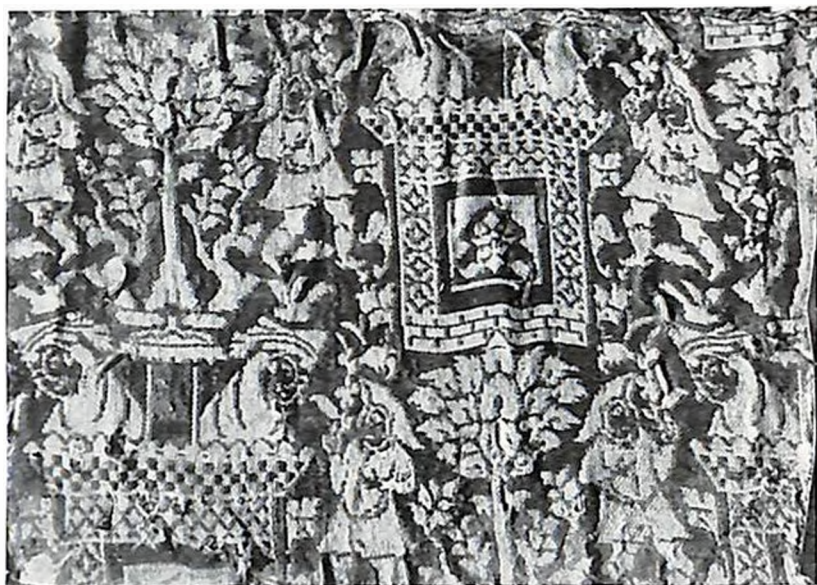


и шелка различных цветов и рисунков, и вышитые ткани с орнаментальными или фигурными изображениями, и лицевые ткани с целыми сценами. Это, наконец, и простая набойка, поражающая при всем своем утилитарном назначении и демократическом круге потребителей красотой, порой даже изысканностью цветовых сочетаний и рисунка, которые свидетельствуют о большом художественном вкусе и высоком уровне народного искусства в средневековой Армении. Употребление ткани в качестве форзаца рукописи не случайно в Армении и объясняется широким развитием ткачества, которое наряду с ковроделием было одним



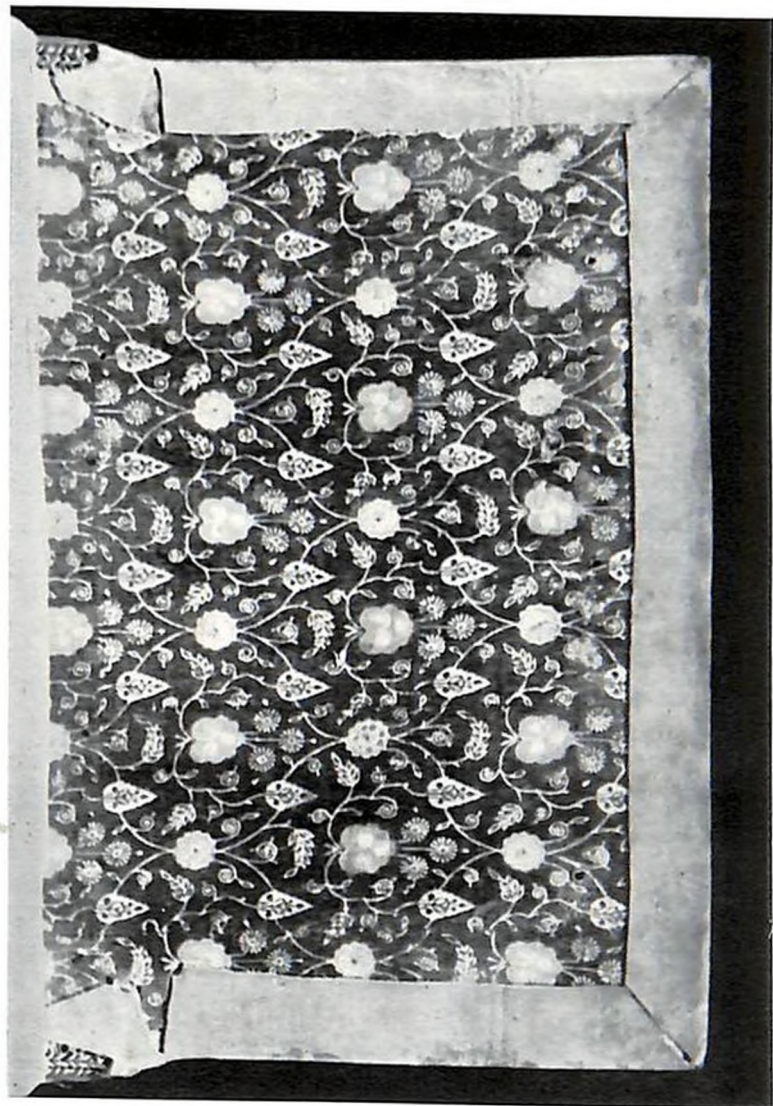
из древнейших ремесел, процветавших здесь с незапамятных времен. Природа поставляла для этого богатое сырье: шерсть, хлопок, шелк и естественные красители. Упоминания о различных дорогих тканях, изготовлявшихся в стране, мы встречаем у многих армянских историков. Неоднократно говорят они о златотканой парче и богатых одеяниях, шитых золотом и шелками, о роскошных материях для диванов с узорами и фигурами. Особенно интересно в этом смысле сообщение историка X—XI веков Асохика, который, повествуя о благоденствии Багратидского царства в период его высшего расцвета, пишет: «...так что пастухи стали





появляться в шелковых платьях». Конечно, это явное преувеличение, но примечательно, что шелк выступает здесь мерилom благоденствия, и это говорит о том, сколь широко было развито текстильное производство в Армении X века.

Сведения об армянских тканях мы встречаем и у иностранных авторов. По данным арабских источников, текстильное производство Армении развивалось с необыкновенной быстротой и не только обслуживало внутренний рынок, но продукция его экспортировалась и в другие страны, даже в Византию (которая и сама славилась прекрасной мануфактурой). О высоком уровне ткац-



кого производства в Армении свидетельствуют и памятники изобразительного искусства — рельефы и книжная миниатюра, порой довольно определенно передающие царскую парчу и другие ткани. Но все это лишь косвенные доказательства. Обратимся же к самим тканям.

Орнаментальные мотивы их разнообразны. Это всевозможные геометрические и растительные узоры, иногда совмещающиеся с фигурами птиц и животных. Есть среди этих тканей и лицевые, а среди них — и с евангельскими сценами.

Высоким техническим качеством, мастерски сгармонизированными пропорциями рисунка и тонким колоритом отличается ткань, подшитая к рукописи XII века³⁸. Нежные светло-розовые и желтые тона оттенены темно-коричневым. Рисунок состоит из соединенных между собой кругов, в центре которых помещены две птицы в геральдической композиции по сторонам от стилизованного растения. Подобный узор из соединенных кругов был чрезвычайно распространен по всему миру во все времена. Мы встречаем его на иранских тканях сасанидской эпохи, на византийской, армянской и сицилийской мануфактуре.

Среди редких образцов с евангельскими мотивами, созданных, очевидно, в более позднее время, надо отметить интересную пурпурно-красную парчу с золотом на рукописи XIV века. К сожалению, она плохо сохранилась, к тому же обрезана, и поэтому всю композицию можно восстановить, лишь совместив две половины, подклеенные к передней и задней сторонам оклада. Композиция представляет богородицу с младенцем на коленях и парящими по бокам ангелами. Над богородицей — крест, окруженный растительным узором, напоминающим мотивы армянских миниатюр. Характер этого узора дает возможность отнести ткань к XIV веку. Значительно чаще среди форзацев встречаются материи, украшенные только орнаментами — расти-



тельными или геометрическими; это красивые полосатые «джеджимы» (ткани, украшенные разноцветными яркими полосами) из шелка с небольшими цветочками по гладкому полю. Но подавляющее большинство рукописей оклеено простыми набивными тканями.

Форзацы рукописей Матенадарана составляют уникальную по полноте коллекцию набоек, которая дает исключительно ценный материал для изучения армянской орнаментики. Производство набоек было известно еще в глубокой древности. В армянских источниках упоминания о них встречаются уже в X веке.

Техника набойки довольно проста. В известном смысле она явилась прародительницей ксилографии — гравюры на дереве, а в конечном счете и книгопечатания. Деревянная доска с вырезанным на ней рельефным рисунком смазывалась краской и

оттискивалась на гладкой светлой ткани, чаще всего холщовой, реже шерстяной.

В зависимости от количества цветов той или иной ткани — одного, двух или более — варьировалось соответственно и число досок. Сравнительная простота техники делала набойку дешевой и доступной: отсюда и ее широкое распространение.

Мотивы набоек большей частью орнаментальные — геометрические и растительные. Но встречаются также и изображения птиц и зверей (обычно в клеймах) и даже евангельские сцены. Так, в одной из рукописей Матенадарана форзац заклеен набивной тканью с изображением «Благовещения».

Подбор декоративно-орнаментальных мотивов довольно обширный: крутая спираль в круге, шестиконечные звезды, вязь из чередующихся цветков и листьев, стилизованные птицы, заставшие в геральдической композиции по бокам от овала с цветком, звери и животные среди зарослей деревьев и т. д.

Понятно, что декор этот не был раз навсегда данным, неизменным. Каждый век создавал свои темы, выявлял свои излюбленные мотивы³⁹. Но в целом орнаменты набоек отличаются ясной и четкой структурой, выразительностью лаконичных цветовых сочетаний, ритмичностью рисунка. Сближаясь как по мотивам, так и по самому строю с орнаментами других видов армянского изобразительного искусства, узоры набоек отличаются от них большей строгостью и сдержанностью. На характер орнаментов в текстиле вообще и в набойке в частности влияла также и специфика производства — он зависел от чисто технических возможностей перевода рисунка на ткань. Эта специфика связывала художника и диктовала ему стремление к простоте и четкости форм, к лаконичным и скупым цветовым сочетаниям: слишком дорогой была бы набойка, для которой пришлось бы делать много досок.



Среди форзацев армянских рукописей мы встречаем не только местные, но и привозные ткани, чему способствовало географическое положение страны на стыке торговых путей.

Всевозможные товары как из ближайших, так и из отдаленнейших стран проходили через Армению, а частично и оседали здесь.

К числу наиболее интересных образцов привозных тканей надо отнести персидские лицевые шелка, индийскую лицевую набойку и китайскую шелковую ткань.

Являясь одним из видов декоративно-прикладного искусства, украшенные ткани выражали те общие художественные традиции, на основе которых развивалось и все средневековое изобразительное искусство Армении.

Заключение

Матенадаран — не только хранилище, но и научно-исследовательский институт, где над древними рукописями работают ученые различных специальностей: историки и философы, филологи и искусствоведы, врачи и химики. Их трудами выявляются все новые и новые материалы по истории и истории культуры Армении, до того скрытые в старых манускриптах; Матенадаран постепенно открывает свои тайны. Переводятся с древнеармянского на современный армянский и русский языки сочинения средневековых авторов, публикуются памятные записи рукописей, издаются альбомы с образцами замечательной армянской миниатюры.

Помимо изучения и публикации большое внимание уделяется в Матенадаране и хранению рукописей. Реставраторы восстанавливают обветшавшие переплеты и «лечат» пергаменные листы. Художники-копиисты делают документальные копии с ценнейших образцов живописи: эти дубликаты заменяют в необходимых случаях драгоценные оригиналы.

Поскольку в трудах армянских авторов сохранились сведения и о других странах и народах, прежде всего сопредельных с Арменией, то коллекция Матенадарана представляет интерес не только для ученых-арменистов, но и для всех тех, кто занимается проблемами истории и культуры стран Ближнего Востока. Поэтому Институт древних рукописей имени М. Маштоца (Матенадаран) привлекает к себе ученых со всех концов Советского Союза; связан он и с научными центрами многих стран мира.

Но для широких масс Матенадаран — это прежде всего музей, музей армянской культуры. История культуры и искусства любой страны — это история самого народа. Она помогает глубже понять и ближе познакомиться с ним, с национальными особенностями его характера, сложившегося в течение веков. И в этом смысле Матенадаран является уникальным памятником — свиде-

тельством высокого уровня духовной культуры одного из древнейших народов нашей страны, свидетельством того, как «горсть народа отстаивает в определенных, строго очерченных пределах территории свою культурную самостоятельность, отстаивает ее в прямой или косвенной борьбе с величайшими державами мира. Эти мировые державы — ассирийская, ахеменидско-персидская с мидянами, греко-македонская, парфяно-персидская, сасанидско-персидская, арабская, византийская. Все они по очереди одна за другой сходят в могилу, но горсть народа продолжает отстаивать свою культурную самостоятельность. Она, эта горсть народа, в непрерывной борьбе теряет государственность и снова ее восстанавливает... И все-таки она, эта горсть, уже горсточка народа, с неослабленным усердием отстаивает свою культурную самостоятельность. И речь идет именно о борьбе за заветные, с незапамятных времен наследованные культурные ценности...»⁴⁰.

Примечания

¹ Католикос Саак Партев (348—439)— современник и сподвижник Месропа Маштоца; активно содействовал ему в деле распространения письменности. Им, в частности, сделан в своей основной части перевод на армянский язык Библии, единодушно признанный учеными «царицей переводов».

² Первая армянская книга была напечатана в 1512 году в Венеции.

³ Около одиннадцати тысяч рукописей (и две тысячи фрагментов) — в Матенадаране, около четырех тысяч манускриптов — в библиотеке Армянского патриарха в Иерусалиме и приблизительно столько же в собрании армянского монастыря св. Лазаря близ Венеции. Крупные коллекции имеются в Вене и Исфагане. Армянские рукописи хранятся также в библиотеках и музеях Парижа, Лондона, Нью-Йорка, Балтимора, Вашингтона, Москвы, Ленинграда и Тбилиси.

⁴ Затем, с X века и до середины XII века, начинается период так называемых «странствий патриархов», а в 1149 году трон католикоса был утвержден в Киликийском армянском государстве.

⁵ Монастырь Салмосаванк расположен на скалистом берегу реки Касах, недалеко от Аштарака. В 1235 году князь Курд Вачутян и его жена построили здесь часовню и здание библиотеки в память своей умершей дочери.

⁶ Московский Лазаревский институт— среднее и высшее учебное заведение, основанное в 1814 году на средства богатой армянской семьи Лазаревых. Готовил переводчиков и учителей восточных языков. В 90-х годах институтом был опубликован целый ряд работ, в частности профессора института Н. О. Эмина по этнографии и фольклору Армении.

⁷ Это — сводные цифровые таблицы, нечто вроде современного оглавления, с той разницей, что здесь фигурирует нумерация глав. С помощью этой нумерации можно найти главы, соответствующие друг другу во всех четырех евангелиях. Составленные в IV веке епископом Кесарии Евсевием (264—340 гг.), они распространились затем почти по всему христианскому миру.

⁸ Обычное число лицевых миниатюр — двенадцать, они изображают основные сцены из жизни Христа, так называемые «праздники» и «страсти». Но некоторые рукописи иллюстрировались очень подробно. Среди рукописей Матенадарана есть еван-

гелия, содержащие около ста миниатюр, а в знаменитом Чашоце 1286 года их свыше четырехсот.

⁹ Нумерация эта отмечена армянскими буквами. Соответственно принятой системе первые девять букв армянского алфавита обозначают в последовательном порядке единицы, следующие девять — десятки, следующие — сотни и последние девять букв — тысячи.

¹⁰ Краска эта, близкая по тону к пурпуру, изготовлялась из красного червячного — кошенили, который водится в Араратской долине, у берегов Аракса. Ныне в Армении делаются попытки возродить производство этого незаменимого пигмента.

¹¹ Сюникское царство образовалось незадолго до написания Эчмиадзинского евангелия, в 970 году, и достигло своего наивысшего расцвета в первой половине XI века.

¹² Название его происходит от наименования армянской церкви в Тифлисе, где рукопись хранилась долгие годы.

¹³ Памятная запись Евангелия Мугни неполная и не дает указаний о времени и месте его написания. Но исключительное сходство его хоранов с хоранами Евангелия 1053 года, созданного в Сандхкаванке, столь несомненно, что надо говорить не просто о близости стили, а об одном скриптории или даже об одном художнике. Примечательно, что в обеих рукописях совпадает имя писца — Ованеса.

¹⁴ В результате этой эмиграции образовался ряд армянских государств и княжеств, и среди них — Киликийское армянское царство, которому суждено было сыграть большую роль в истории национальной культуры, и в частности миниатюры.

¹⁵ Сборник избранных речей. Его формат 75 × 55 см, вес без переплета 27,5 кг. На изготовление каждого из шестисот листов этой рукописи пошла шкура теленка. Интересна также и ее история. Написана она была в 1200—1202 годах. В том же году, когда она была переписана, во время нашествия иконийского султана Рукн-эд-Дина, ее заказчик Аствацатур погибает, а рукописью завладевает некий турецкий судья. Через два года мушские монахи начинают сбор пожертвований на эту рукопись. И еще через год, в 1205 году выкупают ее за колоссальную по тем временам сумму — четыре тысячи серебряных монет — и помещают в церкви св. Апостолов в Муше. Уже в XIX веке для удобства пользова-

ния ее поделили на две части и отдельно переплели. В годы первой мировой войны обе эти половины разными путями попадают в Эчмиадзин: одну принесли с собой две беженки-армянки, другую — офицер русской армии.

¹⁶ Название это идет от монастыря Таркманчац (Переводчиков) в Гандзаке (ныне Кировабад), где рукопись хранилась долгие годы и откуда уже в начале XX века она была привезена в Матенадаран.

¹⁷ Рукопись была переписана в Ахпате, а переплетена в монастыре Оромос близ Ани, по всей вероятности, здесь же она и была украшена. Заказчиками рукописи были архимандрит Саак и его брат Аракел, построившие церковь в анийском монастыре Арчоарич, о чем и пишут в памятной записи своего евангелия: «И все свое имущество и имущество родителей наших и братьев мы продали и построили святую церковь и вложили в нее святое евангелие».

¹⁸ Само Евангелие было написано в Константинополе в 909 году, а уже в XIII веке при новом переплетении получило пять листов с хоранами. Крупнейший исследователь армянской культуры и искусства Гарегин Овсепян на основании памятных записей (с именем некоего Игнатиоса) делает предположение, что хораны эти должны были появиться в промежутке между 1236 и 1242 годами и что художником их был, по всей вероятности, Игнатиос из Оромоса.

¹⁹ В собрании Государственного Эрмитажа.

²⁰ Иллюминирование, иллюминация — украшение рукописи миниатюрами, заставками, буквицами и т. д.

²¹ Эта рукопись принадлежала упоминавшемуся выше выдающемуся общественному и политическому деятелю Киликийского государства Смбату Гундестаблю и имеет его автограф. Первоначальное художественное убранство этой рукописи состояло из хоранов и изображений евангелистов; сюжетные миниатюры, которые ныне помещены в рукописи, были подшиты к ней, по всей вероятности, в XIV—XV веках в Крыму, где она находилась в то время, и, возможно, исполнены местным художником. Об этих миниатюрах см. в главе «Рукописи, иллюстрированные в армянских колониях».

²² По мнению выдающегося исследователя армянского и византийского искусства С. Тер-Нерсисян, эта рукопись была украшена учеником Тороса Рослина.

²³ Целый ряд исследователей, и в их числе Л. А. Дурново, приписывает несколько киликийских рукописей 80-х годов XIII века из собрания Матенадарана и других коллекций Рослину. Отмечая различия между подписными работами Рослина и миниатюрами этих рукописей, Дурново объясняет их эволюцией стиля самого художника. Установление авторства — одна из сложнейших исследовательских проблем. Окончательно решить ее в отношении Рослина можно будет лишь на основе тщательного изучения художественного языка и стилистических особенностей его подписных работ.

²⁴ Доказательством этому служит довольно известное византийское евангелие, хранящееся ныне в Лауренцианской библиотеке во Флоренции и носящее на себе следы пребывания в армянской среде: страницы его пронумерованы армянскими буквами.

²⁵ Так, в XI веке такую школу в Санаине возглавлял Григор Магистр, в XII веке в Ани — Ованес Саркаваг, а в XIII веке в Нор-Гетике — Мхитар Гош.

²⁶ Одна из рукописей Матенадарана сохранила данные о структуре Татевского университета, который, будучи продолжателем Гладзорского, копировал, по всей вероятности, его структуру. В нем было три основных отделения, на которых изучали: 1) музыку и нотопись, 2) каллиграфию и книжную живопись, 3) труды античных и христианских авторов. В другой рукописи содержатся тексты риторических трактатов студентов Гладзорского университета, которые они представляли наподобие современных дипломных работ, после чего получали звание вардапета (ученого).

²⁷ Деятельность Момика падает на период с 1292 по 1339 год. 1339 годом помечен его надгробный крест-камень в Нораванке.

²⁸ В Матенадаране хранятся три из восьми дошедших до нас рукописей Джугаеци.

²⁹ Рельеф оклада невысокий: мастер, резавший оклад, не забывал о том, что предмет этот утилитарного назначения, который будут постоянно держать в руках, поэтому и обработка объем-

ных фактур уплощена, выступающие части отполированы, они словно «износились».

³⁰ Это очень древняя и распространенная композиционная схема, восходящая своими истоками еще к античности. Характерная также и для периода раннего средневековья, она встречается и на современном Эчмиадзинском окладе памятнике армянского зодчества — на бровке окна в храме Птгни. С рельефами армянских церквей и стелами V—VII веков перекликается и другая тема Эчмиадзинского оклада — богоматерь в позе Одигитрии на центральной пластине.

³¹ О высоком уровне этого искусства в средневековой Армении свидетельствуют и другие образцы металлопластики, сохранившиеся в различных изделиях церковного обихода: мощехранильницы, ковчеги, складни, ларцы, кадилъницы, наверхия по-сохов и т. д.

³² Так, памятная запись Севастийского евангелия сообщает, что один из его владельцев заказал для рукописи «роскошный оклад с жемчугами и другими драгоценными камнями». Ныне же рукопись заключена в скромный кожаный переплет.

³³ В других собраниях армянских рукописей, и прежде всего в библиотеке Армянского патриархата в Иерусалиме, а также в Антилиасе, Эчмиадзине, Государственном Эрмитаже, имеется ряд киликийских окладов и окладов из коренной Армении второй половины XIII и XIV века.

³⁴ Оклад имеет лишь лицевую металлическую пластину размером 32 × 21 см, задняя сторона — кожаная с набитым металлическим крестом.

³⁵ Близость эта объясняется, впрочем, не только общими художественными тенденциями, господствующими в армянском искусстве в конце XV века, но и тем обстоятельством, что рисунок для оклада был сделан не самими ювелирами, а Карапетом Багишеци — каллиграфом, миниатюристом и поэтом. О его участии в создании оклада 1496 года мы узнаем из надписи в нижней части самого оклада.

³⁶ И в этом надо видеть симптом времени: если раньше светское искусство было под влиянием церковного, то здесь мы сталкиваемся с обратным явлением: воздействием чисто утилитарных бытовых форм на клерикальное искусство.

³⁷ Отметим, между прочим, что средневековое ткачество и набойка, не говоря уже о вышивке, были ручной работой.

³⁸ Исходя из стилистических черт ткани, и прежде всего из монументальности ее рисунка, надо думать, что она была создана не позднее XII века, когда была переписана и сама рукопись.

³⁹ Л. А. Дурново в книге «Армянская набойка» делит армянские набивные ткани в соответствии с орнаментальными типами на шесть хронологических и стилистических групп.

⁴⁰ Н. Я. Марр, Лекции по истории древнеармянской литературы. Текст подготовлен к печати И. В. Мегрелидзе и П. М. Мурадяном (рукопись, стр. 114). Цитата опубликована в журнале «Вопросы литературы», 1968, № 7, стр. 177.

Список иллюстраций

- 6 Матенадаран. Архитектор М. Григорян. 1959.
- 9 Памятник М. Маштоцу перед зданием Матенадарана. Скульптор Г. Чубарян.
- 12 Аварайрская битва. Мозаика в вестибюле Матенадарана. Художник В. Хачатрян.
- 15 История создания армянского алфавита. Фреска. Центральная часть триптиха. Художник В. Хачатрян.
- 16 Вид из окна Матенадарана.
- 18 Еврейская рукопись на коже.
- 19 Древнеиндийская рукопись на пальмовых листьях.
- 20 Эфиопская рукопись.
- 21 Геометрия Авиценны.
- 23 Латинская рукопись.
- 24 Грузинская рукопись.
- 25 Древнерусская рукопись.
- 38 Поклонение волхвов. Эчмиадзинское евангелие, концевая миниатюра. VI—VII вв.
- 41 Благовестие Захарии. Эчмиадзинское евангелие, концевая миниатюра. VI—VII вв.
- 43 Крещение. Эчмиадзинское евангелие, концевая миниатюра. VI—VII вв.
- 46 Темплетто. Лист рукописи X века.
- 48 Благовещение. Эчмиадзинское евангелие, концевая миниатюра. VI—VII вв.
- 48 Христос с апостолами. Эчмиадзинское евангелие 989 года.
- 48 Послание Евсевия Карпиану. Эчмиадзинское евангелие 989 года.
- 48 Хоран. Евангелие 1069 года.
- 49 Вознесение. Евангелие Мугни. XI в.
- 49 Хоран. Евангелие 1069 года.
- 50 Явление ангела женам. Евангелие 1038 года.
- 51 Хоран. Евангелие 1038 года.
- 52 Евангелист. Евангелие 1053 года.
- 54 Хоран. Евангелие конца XI — начала XII века.
- 55 Хоран. Евангелие Мугни. XI в.
- 57 Благовещенье. Евангелие конца XI—начала XII века.
- 57 Заглавный лист Евангелия 1201 года из Ерзика.
- 57 Хоран. Евангелие князя Вахтанга Хаченского. До 1261 г.
- 57 Сборный лист с полей Мушского гомилиярия. 1202—1204.
- 60 Богоматерь с младенцем. Евангелие князя Вахтанга Хаченского. До 1261 г.
- 62 Евангелист Марк. Евангелие княгини Ванени Севадян. 1224.
- 63 Тайная вечеря. Евангелие Таркманчац. 1232. Художник Григор.
- 64 Благовещение. Евангелие Таркманчац. 1232. Художник Григор.

- 64 Успение Богоматери. Евангелие Таркманчац. 1232. Художник Григор.
- 65 Вход в Иерусалим. Ахпатское евангелие. 1211. Художник Мархарз.
- 66 Хоран. Красное евангелие X века с украшениями XIII века.
- 68 Благовещение. Евангелие 1287 года.
- 71 Портрет Григора Нарекаци. «Книга скорбных песнопений» Григора Нарекаци. 1173.
- 74 Евангелист Марк. Севастийское евангелие 1066 года с миниатюрами XII века.
- 75 Заглавный лист Евангелия по Иоанну. Евангелие князя Константина. 1237.
- 77 Хоран. Евангелие Смбата Гундестабя. Середина XIII в.
- 78 Портрет царевича Левона. Рукопись XIII века.
- 80 Крещение. Малатийское евангелие. Художник Торос Рослин.
- 80 Распятие. Малатийское евангелие. Художник Торос Рослин.
- 82 Христос и ангел. Евангелие Гетума I. 1266 г. Художник Торос Рослин (?)
- 83 Заглавный лист. Чашоц царевича Гетума. 1286.
- 85 Снятие со креста. Чашоц царевича Гетума. 1286.
- 85 Христос. Евангелие Гетума I. 1266 г. Художник Торос Рослин (?)
- 86 Жены-мироносицы. Чашоц царевича Гетума. 1286.
- 87 Распятие. Евангелие 1287 года.
- 89 Хоран. Евангелие. 80-е годы XIII века.
- 89 Благовещение. 80-е годы XIII века.
- 90 Иона. Чашоц царевича Гетума. 1286.
- 91 Вход в Иерусалим. Евангелие 1287 года.
- 93 Автопортрет художника и портрет каталикоса Акопа. Библия 1338 года. Художник Саркис Пицак.
- 94 Бегство в Египет. Евангелие восьми художников. Вторая половина XIII в.
- 98 Рождество. Евангелие 1595 года. Художник Акоп Джугасци.
- 103 Рождество. Евангелие 1314 года. Художник Авак.
- 105 Жены-мироносицы. Евангелие 1302 года. Художник Момик.
- 105 Евангелист Марк. Евангелие 1323 года. Художник Торос Таронаци.
- 105 Благовещение. «Ситцевое» евангелие. XIV—XV вв. Художник Григор из Татевы.
- 105 Письмо Евсевия Карпиану. Евангелие 1304 года из Нахичевани. Художник Симеон.
- 106 Благовещение, миниатюра 1378 года. Евангелие 1297 года. Художник Григор Татеваци.
- 109 Распятие, миниатюра 1378 года. Евангелие 1297 года. Художник Григор Татеваци.
- 111 Христос во славе. Евангелие 1305 года.
- 112 Сшествие св. духа. Евангелие 1397 года из Хизана. Художник Рстакек.

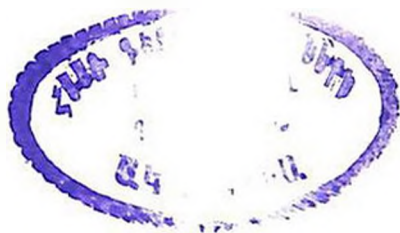
- 114 Богоматерь на троне. Евангелие 1303 года.
- 117 Христос во славе. Евангелие 1629 года из Эрзерума.
- 119 Жены-мироносицы. Евангелие 1610 года Художник Аюп Джугаеци.
- 119 Отечество. Евангелие 1587 года. Художник Аюп Джугаеци.
- 120 Крещение. Евангелие 1356 года. Художник Мхитар Анеци.
- 122 Изгнание торгующих из храма. Евангелие 1323 года.
- 124 Вознесение. Миней 1356 года. Художник Аракел.
- 125 Портрет Григора Татеваци. Рукопись 1449 года.
- 127 Видение Иоанна Богослова. Библия из Болоньи. Конец XIII—начало XIV в.
- 132 Оклад из слоновой кости на Эчмиадзинском евангелии. Задняя сторона.
- 135 Киликийский оклад 1255 года. Деисус. Серебро, позолота.
- 135 Оклад из слоновой кости на Эчмиадзинском евангелии. Лицевая сторона.
- 136 Оклад 1496 года из Муша. Страшный суд. Серебро, позолота. Художник Карзпет Багишечи, ювелиры Скандар и Шагубад.
- 139 Оклад 1725 года. Богоматерь. Художник Кирзкос Алипнарци.
- 140 Оклад XVII—XVIII вв. Богоматерь.
- 142 Оклад XVII—XVIII вв. Распятие.
- 143 Оклад XVII—XVIII вв. Богоматерь.
- 144 Оклад XVII—XVIII вв. Распятие.
- 145 Оклад XVII—XVIII вв. Богоматерь.
- 146 Вышитый чехол. 1766.
- 148 Филигранный оклад.
- 149 Кожаный переплет рукописи. Переплетчик писец Тума.
- 152 Ткань на форзаце рукописи XII века.
- 154 Лицевая ткань на форзаце рукописи XIV века (монтаж).
- 155 Набойка XIV—XVI вв.
- 156 Набойка XVII—XVIII вв.
- 157 Набойка XIV—XVI вв.
- 158 Персидская лицевая ткань.
- 159 Набойка XVIII—XIX вв.
- 161 Индийская лицевая набойка.
- 163 Персидская лицевая ткань. XVI в.

На суперобложке:

Благовещение. Евангелие Таркманчац. 1232. Художник Григор. Деталь.
Киликийский оклад 1255 года. Четыре евангелиста.

Содержание

- 5 ОТ АВТОРОВ
- 7 ВВЕДЕНИЕ. И. Р. Дрампян
- 28 ИСТОРИЯ МАТЕНАДАРАНА. И. Р. Дрампян
- 33 АРМЯНСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РУКОПИСИ И ИХ УКРАШЕНИЕ. И. Р. Драм-
пян, Э. М. Корхмазян
- 39 МИНИАТЮРА VI—XIII ВЕКОВ. И. Р. Дрампян, Э. М. Корхмазян
- 69 КИЛИКИЙСКАЯ МИНИАТЮРА. И. Р. Дрампян
- 99 МИНИАТЮРА КОРЕННОЙ АРМЕНИИ КОНЦА XIII — НАЧАЛА XVII ВЕКА.
И. Р. Дрампян, Э. М. Корхмазян
- 121 РУКОПИСИ, ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЕ В АРМЯНСКИХ КОЛОНИЯХ. Э. М. Корх-
мазян
- 133 ОКЛАДЫ. И. Р. Дрампян, Э. М. Корхмазян
- 153 ФОРЗАЦЫ. И. Р. Дрампян
- 164 ЗАКЛЮЧЕНИЕ. И. Р. Дрампян
- 166 ПРИМЕЧАНИЯ
- 170 СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ



Драмбян И. Р. и Корхмазян Э. М.
Д72 Художественные сокровища Матенадарана.
М., «Искусство», 1976.
175 с. с ил. (Города и музеи мира).

Матенадаран — это научно-исследовательский институт древних армянских рукописей. В его хранилищах собраны рукописи по самым различным областям знаний. Но это также и своеобразный художественный музей, где сосредоточена уникальная коллекция средневековой книжной живописи и тех видов декоративно-прикладного искусства, которые связаны с созданием рукописной книги: образцов тканей, тиснения по коже, металлопластики и ювелирных изделий. Именно об этой художественной стороне собрания Матенадарана и рассказывают авторы книги.

80102-182
Д **025[01]-76** 189-76

7С1

Ирина Рубеновна Драмбян,
Эмма Михайловна Корхмазян

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СОКРОВИЩА МАТЕНАДАРАНА

Редактор Л. М. Азарова. Художник Н. И. Васильев. Художественный редактор Л. А. Иванова. Технический редактор Н. Г. Карпушкина. Корректор Г. И. Солова. Сдано в набор 25/XII 1975 г. Подписано к печати 15/IX 1976 г. А 14356. Формат бумаги 70 X 108¹/₃₂. Бумага мелованная. Усл. печ. л. 8,75. Уч.-изд. л. 8,724. Издат. № 998. Тираж 50 000 экз. Заказ 1029. Цена 1 р. 50 к. Издательство «Искусство», 103051 Москва, Цветной бульвар, 25. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 196126 Ленинград, Звенигородская, 11.





ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



110039070



P 1
39070

