Лилит Закарян

ИЗ ИСТОРИИ ВАСПУРАКАНСКОЙ МИНИАТЮРЫ

ՀԱՅԱՍ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԼԻԼԻԹ ԶԱՔԱՐՅԱՆ

ՎԱՍՊՈՒՐԱԿԱՆԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ
1980

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ЛИЛИТ ЗАКАРЯН

ИЗ ИСТОРИИ ВАСПУРАКАНСКОЙ МИНИАТЮРЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1980

75 Ар1 индекс ББК 85.144Ар1
З183

Ответственные редакторы:
Член-корреспондент АН СССР
В. Н. ЛАЗАРЕВ
Кандидат искусствоведения
В. О. КАЗАРЯН

Книгу рекомендовал к печати рецензент
кандидат искусствоведения
В. Г МАТЕВОСЯН

Закарян, Л. Дз.
З183 Из истории Васпураканской миниатюры/Отв. ред. В. Н. Лазарев, В. О. Казарян.—Ер.: Изд-во АН Арм. ССР, 1980, 160 стр.

Исследование посвящено миниатюрной живописи периода расцвета васпураканской школы XIII—XIV вв. Некоторые из рассмотренных иллюстрированных рукописей публикуются впервые.

Богатый иллюстрационный материал, содержащийся в этих манускриптах, позволяет установить процесс эволюции иконографической и художественной системы васпураканской миниатюрной живописи, ее связи с культурами народов сопредельных стран, а также место изучаемых армянских памятников в становлении иконографии Христианского Востока.

3 4903020000 / 703(02)—79 69—78

75Ар1 / ББК85.144Ар1

© Издательство АН Армянской ССР, 1980.

ПРЕДИСЛОВИЕ

«Не все древнее обязательно красиво, но все всегда интересно»,—писал Ж. Леруа в своем труде, посвященном сирийским иллюминированным рукописям[1]. Фраза лаконична, однако в ней содержится верное понимание исследователем средневекового искусства, его задач и целей изучения. В этом смысле не составляет исключения и армянское средневековое искусство. И здесь не все памятники равноценны и значимы. Разве так уже часты произведения по существу исполнения, по эмоциональной выразительности и чарующей роскоши равные лучшим образцам киликийской миниатюры или же по драматической напряженности выдерживающие сравнение с живописью уникальной рукописи Таргманчац, мастер которой, преодолев каноны средневековой книжной иллюстрации, создал миниатюры, воспринимаемые как самостоятельные произведения.

Однако исследователей средневекового искусства привлекают не только его высокие эстетические достоинства. Любое произведение древности, неся на себе печать времени, независимо от своего художественного уровня, вызывает у исследователей живую заинтересованность: оно является документом определенной эпохи, отражает ее мировосприятие, что и помогает нам сегодня проникать в глубь веков.

В познавательном процессе истории средневекового искусства значительную роль призвана сыграть также и иконография, изучение которой способствует раскрытию художественной концепции произведения. Ее дифференциация способна рассказать об изменениях, происходивших в христианской идеологии, о специфических отклонениях и отчасти о народных традициях и представлениях. Здесь искусствовед неизбежно становится и археологом: один за другим он снимает с данного иконографического типа пласты времени, обнаруживая истоки, характеризуя их, определяет культурный ареал и возраст.

В связи с этим особый интерес представляют рукописи, являющиеся предметом нашего исследования. Это—иллюстрированные четвероевангелия (основной материал состоит из шести рукописей), выполненные в двух разных скрипториях Васпуракана, достаточно типичные для местной школы множеством интересных иконографических решений, представляющих обширный материал для размышлений о васпураканской миниатюре XIII—XIV вв. Характерные для восточнохристианского искусства, общепризнанные иконографические схемы иногда выступают здесь до неузнаваемости преображенными. И хотя художественный уровень этих миниатюр-ребусов невысок, они полны

[1] *J. Leroy*, Les Manuscrits syriaques à peintures conserves dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient. Paris, 1964.

такого неподдельного очарования, что сразу же привлекают внимание исследователя.

С. Тер-Нерсесян первая отметила существование двух направлений в васпураканской миниатюре—ванского и хизанского[2]. К первому направлению относятся рукописи, иллюстрированные в северо-восточных районах озера Ван и в таких центрах, как Ван, Ахтамар, Арчеш, Уркар; ко второму—рукописи, переписанные в городе Хизан, к югу от Ванского озера и в районах, прилегающих к Моксу. Автор дает краткую, но исчерпывающую характеристику обоих направлений. Живопись ванской школы имеет гораздо более консервативный характер. Цикл начинается символическими сценами из Ветхого Завета и часто завершается изображениями, связанными со Вторым пришествием Христа. В хизанских же рукописях несколько иной порядок: цикл обычно начинается символической сценой жертвоприношения Исаака и Древом Исаи. Эсхатологический ряд очень редко включает Страшный суд. Излюбленной темой хизанских художников является изображение радостей праведников в раю и мук грешников в аду. Вводятся притчи Христа. Зачастую иконография этих миниатюр совершенно своеобразна и не имеет себе аналогий. С. Тер-Нерсесян подчеркивает большую общность между ванскими и хизанскими миниатюрами.

Одна из двух выбранных нами групп рукописей примыкает к первому, ванскому направлению, выделенному ученым. Рукописи второй группы, впервые датированные и локализованные нами, также были созданы в Васпуракане, но уже в районе Хизана. Обе эти группы составляют органическое целое и освещают художественную жизнь Васпуракана конца XIII—начала XIV вв.

Отметим, что отдельные васпураканские иллюстрированные рукописи привлекали внимание исследователей уже с конца прошлого столетия. А. Уваров, В. Стасов, А. Баумштарк, Г. Мийе, Г. Овсепян—вот некоторые из тех ученых, которые в той или иной связи обращались к васпураканской школе миниатюры. Однако настоящее, глубокое изучение этой школы, выявление ее специфических черт, освещение творчества разных мастеров только с недавних пор стало предметом глубокого научного изучения. В этой связи, конечно, надо еще раз упомянуть исследования проф. Тер-Нерсесян и Г. Акопяна. В 1976 г. была издана книга Акопяна[3], посвященная в основном художнику Симону Арчишеци и одному из больших скрипторнев Васпуракана Ахтамару.

В нашу задачу входит, по мере возможности, определить место исследуемых рукописей в армянском искусстве, выявить их раннехристианские истоки, проследить пути влияний и взаимовлияний различных культур, в частности сирийского культурного мира. Хотелось бы надеяться, что предлагаемая работа в какой-то степени прольет свет на эти еще не достаточно освещенные вопросы, касающиеся художественной продукции васпураканской школы.

---

[2] *S. Der-Nersessian.* The Chester Beatty Library, A Catalogue of the Armenian Manuscripts, Dublin, 1958, p. XXXIII.

[3] Հ. Հակոբյան, *Վասպուրականի մանրանկարչությունը, գիրք I, Երևան, 1976։*

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ СРЕДА

Васпуракан—одна из крупнейших областей древней и средневековой Армении, сыгравшая значительную роль в ее политической и культурной жизни. Чтобы правильно понять и оценить искусство этой древней земли, необходимо определить ее географическое положение.

Васпуракан расположен в южной части Армянского нагорья и охватывает территории вокруг озера Ван, а также обширные районы, простирающиеся к востоку и юго-востоку от него. Границей Васпураканского царства в средневековье (с X в.) служили горный хребет Цахканц с севера, горы северной Сирии с юга и земли, примыкающие к Ванскому озеру, с запада. Горные хребты и течения рек являлись естественными границами гаваров (областей) Васпуракана.

На этой древней земле в первой половине IX в. до н. э. возникло государство Урарту. Оно просуществовало всего лишь три столетия и в начале VI в. до н. э. окончательно сошло с исторической арены. Последние твердыни урартских царей были разрушены кочевыми племенами, проникшими в Переднюю Азию с севера через Кавказский хребет и прошедшими огнем и мечом по всей ее территории. Теперь уже города и крепости Урарту стали целиком достоянием археологии.

В начале нашей эры границы Васпуракана подходили к Сирии—одному из древнейших очагов христианской цивилизации.

По мнению Стржиговского, важнейшие центры сирийской культуры были расположены севернее, на территории, заключенной в треугольник городов Антиохия—Арбела—Амида (последняя—добавление Леруа)[1]. Город Амида была той вершиной треугольника, которая упиралась в земли южной Армении.

С древнейших пор по этой территории на север распространялась сиро-месопотамская цивилизация. Военно-торговые пути, проходившие в северном направлении, способствовали и обширной культурной экспансии, которая не могла не оставить следов в Васпуракане.

Принятие христианства явилось предпосылкой, предопределившей будущее Васпуракана, как одного из центров духовной жизни Армении. Не случайно именно здесь, на богатой традициями земле, были созданы такие памятники культуры, значение которых трудно переоценить. Прообразом крестово-купольных церквей, распространенных по всему Закавказью, специалисты считают посвященную св. Эчмиадзину церковь Зорадир в долине реки Высокий Заб (область Большой Ах-

[1] *J. Leroy.* Les manuscrits syriaques à peintures, Paris, 1964, p. 18.

бак)[2]. Церковь Ахтамар—одно из замечательных сооружений восточнохристианской культуры, является поздним отголоском Зорадира. С этим районом связан эпос «Давид Сасунский»—высшее проявление народного духа. Здесь жил и творил великий Нарекаци.

В раннее средневековье Васпуракан был доменом князей Арцруни. И только в X в., приблизительно через пятнадцать столетий после падения Ванского царства, здесь вновь возродилась государственность. Условия централизованного суверенного государства позволили владетельным князьям этой земли—Арцруни развить широкую строительную деятельность. Воцарившийся мир и покой после долгих, изнуряющих страну междоусобиц благоприятствовали значительным работам, предпринятым царем Гагиком Арцруни в области как церковного, так и светского строительства[3]. Венцом его деятельности стал храм св. Креста на острове Ахтамар. Велико его значение для истории армянской культуры: Ахтамар—тот четко датированный памятник, который донес до нас первые образцы изобразительного искусства Васпуракана. Именно с него нам кажется целесообразным начать обзор васпураканского искусства.

Стилистическое своеобразие фресок и рельефов ц. Ахтамар наложило свою печать на все искусство Васпуракана. Благодаря подчеркнутой ориентальности стиля, отрешенности и мистицизму образов, погруженных в таинственную атмосферу, ахтамарские фрески и рельефы, а затем и васпураканские миниатюры приобретают особую выразительность и выделяются на фоне армянского искусства. Неподвижные, погруженные как бы в свои мысли, в целом спокойные и монументальные фигуры, с резко прочерченными складками одежды следует рассматривать как основную схему изобразительной системы васпураканской школы на протяжение всего ее развития.

С Васпураканом связывается и один из первых иллюстрированных манускриптов армянской средневековой миниатюры—Евангелие Млке. Написанная и украшенная во второй половине IX в. для одного из князей Арцруни, эта рукопись была принесена в дар монастырю Вараг царем Гагиком и царицей Млке. Миниатюры Евангелия Млке стоят особняком в искусстве Васпуракана. Они насквозь пронизаны классическими веяниями, которые отражаются в движениях и жестах фигур, в их одежде, пластичности форм, в поисках (пусть только спорадических) пространственной глубины, в живописной иллюзорности миниатюр, в живом натуралистическом мире хоранов, заполненных александрийскими мотивами.

Следующая по времени иллюстрированная рукопись—Евангелие 1038 г. (М № 6203)[4], отражающее совершенно иную эстетическую концепцию. Иконографическая стилистическая общность этого памят-

---

[2] *T. Breccia-Fratadocchi*, La chiesa di S. Elmiacin a Soradir, Roma, 1971.

[3] *Պատմութիւն տանն Արծրունեաց ի Թովմայ Վարդապետէ Արծրունւոյ, Կոստանդնուպոլիս, 1852։*

[4] М—Матенадаран (Институт древних рукописей в Ереване).

ника с группой васпураканских рукописей XIII—XIV вв., о которых речь пойдет ниже, впервые была отмечена большим знатоком армянского средневекового искусства Л. А. Дурново[5]. Однако вследствие допущенной неточности при прочтении памятной записи, рукопись считалась таронской, в то время как там упомянута провинция Туруберан.

К этому евангелию примыкает еще одна рукопись—из Цухрута, миниатюры которой по стилю и иконографии столь близки к миниатюрам рукописи 1038 г., что их принадлежность, если и не одному мастеру, то во всяком случае скрипторию одного и того же же монастыря, бесспорна. Данные памятных записей этой рукописи позволяют датировать ее концом X в.

Более того, нам кажется, что в одном из скрипториев Васпуракана могла быть исполнена и нелокализованная рукопись 1033 г. (М № 283). Это наше предположение основывается на анализе ее стилистических особенностей: плоскостность формы, моделировка лиц и одежды, специфическая передача глаз и особенно резкое выделение главных действующих лиц (Марии, Христа, ангела), характерные для миниатюр евангелия 1038 г. Пожалуй, на этом обрывается ряд ранних, весьма немногочисленных памятников, происхождение которых так или иначе связано с Васпураканом.

Отметим, что стиль этих трех евангелий в корне отличается от стиля миниатюр евангелия Млке. Стилевой доминантой в них является линейно-плоскостное изображение. Нет ни единого намека на объемно-цветовую моделировку, человеческие фигуры обращены в символы. Вся эмоциональная нагрузка сосредоточена в глазах, одухотворенных внутренней интенсивной жизнью, благодаря чему воображение зрителя уводится в мир сверхъестественный, таинственный... Таким образом, «возбуждается ощущение реальности иного мира», что достигается очень часто не безукоризненным уровнем художественного творения, а искренней верой в божественное и эмоциональностью его создателя.

Итак, по мнению В. Н. Лазарева, уже в X в. выделилось два направления: сенсуалистическое, перекликающееся с традициями эллинистической живописи, и несколько абстрактное, сугубо восточное, наглядно преломившееся в стиле васпураканской живописи.

С падением васпураканского царства (1042 г.) царь Сенекерим и весь его двор переехали в Малую Армению (район Себастии). С ним покинули родину и многие писцы, художники, а также люди других специальностей. Дошедшие до нас памятники из этой области свидетельствуют о продолжении васпураканских стилистических традиций. В XI в. Малая Армения входила в состав Византийской империи, и города Мелитена и Себастия являлись центрами, художественная жизнь которых была подвержена различным культурным веяниям. Казалось бы логичнее, если бы живописная продукция местных скрипториев отражала черты господствующего византийского, а не васпура-

[5] *Л. А. Дурново,* Краткая история древнеармянской живописи. Ереван. 1957, стр. 25.

канского искусства. Однако три рукописи (М № 3784, 3723, 974) из Мелитены и Себастии обнаруживают явное стилистическое сходство как с миниатюрами Васпуракана, так и с рельефами и фресками ц. св. Креста на Ахтамаре. Первое что бросается в глаза,—это фризовое построение иллюстраций рукописей, являющееся отголоском традиций ахтамарских фресок. Далекие отзвуки подобного построения ощущаются и в некоторых, более поздних васпураканских рукописях. Влияние васпураканского искусства прослеживается также в организации листа, в моделировке складок, в расположении фигур на незакрашенном фоне, в их характерных для Васпуракана широко раскрытых глазах с подвижными зрачками и особенно в манере изображения евангелистов в медальонах—черта, знакомая нам исключительно по рельефам Ахтамара. Иконографические схемы, сохраняя близость к раннехристианским прототипам, тем не менее неполностью отдалены от византийских вариантов. И это понятно, ибо в новых скрипториях, находящихся в районах, граничащих с Византией, мастера часто пользовались греческими образцами, хотя проникнуться их стилистическими принципами они еще были не в состоянии. Заметим, что стиль рукописей XI в. из Малой Армении, столь родственный васпураканскому искусству, не нашел дальнейшего развития в скрипториях этого района.

Наличие рукописей XI в., отмеченных высоким профессионализмом и, как нам кажется, связанных с васпураканскими традициями, делает маловероятным факт полного исчезновения подобных памятников в XII в. и в первой половине XIII в. Их отсутствие следует объяснить неблагоприятными историческими условиями, приведшими к уменьшению количества переписываемых рукописей.

Две рукописи с миниатюрами, восходящие к XII в., может быть в какой-то мере восполняют этот пробел, связывая стилистические традиции манускриптов XIII—XIV вв. с ранними васпураканскими рукописными книгами[6]. Они хранятся в Матенадаране под номерами 3756 и 4753. Это евангелия небольших размеров, очень скупо иллюстрированные. В одном из них сохранились изображения двух евангелистов, в другом—несколько маргиналиев. Но даже в этих скупых украшениях ощущаются отголоски своеобразного стиля васпураканской миниатюры. И потому рукописи XI в. мы рассматриваем как наиболее ранние звенья одной единой цепи развития. Нам кажется, что говорить о васпураканской миниатюре как о школе, возникшей лишь в конце XIII в., как о совершенно новом этапе армянского искусства, глубоко неверно. В конце XIII в. книжная живопись в Васпуракане вновь возродилась, продолжая стилистические и иконографические традиции, лежащие в основе ранних рукописей (доказательство этому—хизанская группа рукописей).

Хотя время и условия не особенно благоприятствовали развитию искусств, творческая энергия народа не истощалась. Во вновь органи-

[6] Того же мнения придерживается Г. Акопян в своей книге «Миниатюра Васпуракана». Ереван, 1976, стр. 19 (на арм. яз.).

зованных монастырях писались и украшались книги, создавались предметы прикладного искусства. Кстати, никаких указаний на существование иных центров переписки и украшения книг в средневековой Армении, кроме центров религиозного характера, т. е. монастырей, мы не имеем. Поэтому каждую иллюстрированную рукопись-евангелие, реже Библию, приходится рассматривать как продукт деятельности того или иного монастыря, экономическое положение которого, несомненно, отражалось как на характере, так и на качестве рукописной продукции. Обычно в Армении в монастырях сходились различные представители феодального общества. Социальный же состав монастырей в Васпуракане, по-видимому, был более или менее однороден. В XIII—XIV вв. в Васпуракане феодальной знати не было, и братию в основном составляли выходцы из народа, иногда очень даровитые, но не прошедшие систематического профессионального обучения в академическом духе.

В XIII—XIV вв. культурная деятельность монастырских мастерских в Васпуракане, хотя и была весьма плодовитой, но укладывалась в определенные эстетические рамки, создающие некий трафарет. Вероятно, это объясняется и поступавшими сюда заказами, которые были более или менее однотипными и художественно равноценными, о чем говорит имеющийся у нас материал. Возникает вопрос о составе заказчиков. Рукописи, изготовлявшиеся для несостоятельных, простых заказчиков, переписывавшиеся и украшавшиеся, согласно замечанию Д. Айналова, «такими же простыми как их заказчики, не проходившими длительного обучения мастерами-полусамоучками, обладавшими только талантом и небольшими навыками, переданными им от таких же народных мастеров, конечно, должны были отличаться от великолепных кодексов, заказов знатных людей»[7]. Кроме того, в деле художественного оформления рукописи немаловажную роль играло ее будущее назначение. Естественно, рукопись, предназначенная для каждодневного будничного употребления, должна была отличаться от богато разукрашенного кодекса, служащего для иных целей. Но, по всей видимости, в интересующее нас время в Васпуракане подобных кодексов не было.

Об этом говорят не отличающиеся богатством и изяществом исполнения манускрипты, круг заказчиков которых ограничивался низшим духовенством, ремесленниками и торговцами. В памятных записях евангелий сохранились упоминания, позволяющие судить о классовой принадлежности не только заказчика, но нередко и исполнителя. В колофонах шести исследуемых нами рукописей в качестве получателей фигурируют дьякон, сельский староста, плотник, торговец. И этот круг заказчиков, их имущественное состояние, принадлежность к тому или иному социальному сословию, а также предназначение рукописи накладывают определенный отпечаток на ее облик. В этом смысле

[7] *Д. В. Айналов*, Эллинистические основы византийского искусства, Записки РАО, СПб. Тр. отд. археол., 1904, стр. 43.

нельзя игнорировать тот факт, что в снижении уровня художественной продукции Васпуракана, как отмечалось выше, известную роль сыграла эмиграция феодальной верхушки. Дело довершили последовавшие вскоре после этого сокрушительные удары сельджукских и монгольских нашествий, опустошивших некогда цветущие земли и обрекших творческие силы народа на долговременную спячку. Однако с конца XIII в., в результате наступившего относительного покоя, культурная жизнь в Васпуракане постепенно возобновляется.

Подпавшая в начале XIII в. под монгольское иго Армения во второй половине того же столетия постепенно возобновляла свои связи с внешним миром. В опустошенных и разграбленных монголами городах юга, которые вследствие перемещения торговых путей вновь приобрели свое прежнее значение, восстанавливалась экономическая жизнь. Персидские и китайские купеческие караваны подолгу пребывали в том или ином городе, торгуя не только предметами обихода, но и изделиями искусств. В южных областях Армении оживленные торговые сношения через Кеприкей и Алашкертскую равнину или же через Маназкерт и Арчеш вызвали в конце XIII в.—в первой половине XIV в. значительное оживление городов—обстоятельство, сыгравшее немаловажную роль в развитии искусства Васпуракана. Находясь на перекрестке торговых путей, проходивших в XIII в. через южную Армению, некоторые из этих городов достигли значительного расцвета, о чем свидетельствуют как армянские историки, так и европейские путешественники[8].

Нам известны несколько интересных памятников архитектуры, связанных с этим периодом: ц. св. Варфоломея XIII—XIV вв. в Ахбаке, монастыри Хогоц в Дермирямке и св. Таддея к востоку от Ванского озера и т. д.

Рельефы на тимпане западной двери ц. св. Варфоломея выявляют непосредственные стилистические аналогии с миниатюрной живописью Васпуракана и с другими памятниками скульптуры этой эпохи. Являясь продуктом примерно того же времени и той же среды, что и исследуемые здесь миниатюры, этот памятник—почти единственное свидетельство взаимосвязи разных видов искусства этой области. Он перекликается также с фрагментом рельефа на ц. Ахтамар с изображением всадника монгольского типа. Проф. Тер-Нерсесян считает этот фрагмент добавлением XIII—XIV вв., полностью выпадающим из общего стилистического ансамбля памятника[9].

К этому кругу памятников примыкают несколько хачкаров и надгробных камней, скупо освещающих более поздний период духовной жизни Васпуракана. Старейший из них датирован 1340 г. и был сде-

---

[8] *Я. Манандян,* О торговле и городах Армении в связи с мировой торговлей древних времен, Ереван, 1954, стр. 305.

[9] *S. Der-Nersessian,* Aght'amar, Church of the Holy Cross, Harvard University Press, 1965.

лан по заказу католикоса Степаноса IV из рода Арцруни[10]. Этот хачкар принадлежит к типу хачкаров, получивших распространение с X в. по всей Армении.

Расположенный в середине камня большой крест с пальметами на четырех конечностях со всех сторон окружен стилизованным геометрическим узором. Все детали его украшений можно найти в орнаментальном репертуаре армянских хачкаров, начиная с раннего периода их развития.

Следующая по времени стела 1444 г. Сделана она при католикосе Закарии III, также потомке князей Арцруни[11]. Оба эти хачкара, будучи типичными образцами армянского орнаментального искусства, не внося ничего нового в его арсенал декоративных средств, выявляют глубокий традиционализм и консервативность васпураканских художников.

Итак, от этого тревожного времени сохранились единичные памятники строительного искусства и редкие упоминания об историках или поэтах. Время донесло до нас яркий образ Григора Хлатеци—литературного деятеля, писца и, что особенно важно, автора истории своего времени.

Несомненно, многие из памятников погибли, и по тому немногому, что дошло до нас мы пытаемся воссоздать духовную жизнь Васпуракана.

---

[10] Ibid p. 50.
[11] Ibid p. 51.

ВАСПУРАКАНСКИЕ ЛИЦЕВЫЕ РУКОПИСИ ИЗ РАЙОНА ОЗЕРА ВАН

В одной из провинций Васпуракана—в Беркри, расположенной к северо-востоку от Ванского озера, в XIII—XIV вв. развернулась довольно бурная для южной Армении того времени культурная деятельность. В условиях наметившегося экономического подъема здесь, наряду со старыми, организовывались новые монастыри, являющиеся центрами интеллектуальной жизни Васпуракана. До нас дошло немалое количество рукописей, требников (маштоцев), евангелий и книг светского содержания примерно из пятнадцати монастырей провинции Беркри[1].

В начале XIII в. в провинции Беркри возник новый монастырь—Аргелан, который уже в конце столетия стал одним из значительных культурных очагов Васпуракана. По всей вероятности, это был монастырь со своим скрипторием и художественной мастерской, снабжавший образцами другие мелкие монастыри или даже церкви северных районов озера Ван.

По свидетельствам памятных записей, книги переписывались и украшались не только в крупных монастырях, но и в близлежащих селах и, очевидно, при местных сельских церквах. Об этом свидетельствуют две рукописи 1306 (М4806) и 1316 (М4818) гг. из деревень Азараки и Бердак, миниатюры которых по стилю и иконографии восходят к тем же образцам, что и единственная известная нам иллюстрированная рукопись 1294 г. (№ 4814) из Аргелана. Тесные связи иконографического и стилистического характера этих рукописей с евангелиями 1038 г. позволяют рассматривать их как одну цельную группу, достаточно характерную для васпураканской книжной живописи раннего периода. К сожалению, колофон рукописи частично утрачен и упоминается только греческое по происхождению имя переплетчика Еваргия. Между исследуемыми рукописями и евангелием 1038 г. лежит большой промежуток времени и, надо полагать, он был отмечен не одним памятником данного направления. Группа эта, состоящая из разновременных памятников, достаточно компактна и наглядно демонстрирует развитие изобразительной системы в васпураканской миниатюре, как в области иконографии, так и стиля. Настойчивое повторение приемов, ставших уже условными, дает возможность выявить про-

[1] Հ. Ոսկեան, *Վասպուրականի-Վանի վանքերը, Ա. մաս, Վիեննա, 1940։*

шедшую через века традицию, которая в каждом из кодексов претерпевает своеобразную трансформацию. Нащупать и раскрыть ее позволяют прежде всего иконографические изводы и, кроме того, изменения в области стиля. Черты общности в этих памятниках неоспоримы: в их оформлении устойчиво сохраняются архаизмы, свойственные собственно армянским памятникам раннего средневековья. Необходимо еще раз подчеркнуть не только стилистическое единство, присущее миниатюрной живописи рукописей этой группы, но и такие признаки, как размещение перед текстом миниатюр праздничного цикла, собранных в одной тетради и свидетельствующих о сохранении архаической восточной традиции (Мийе возводит ее к россанскому кодексу VI в.), а также последовательное повторение некоторых иконографических схем (почти полное совпадение цикла рисунков характерно для евангелий 1306 и 1316 гг., которые были украшены одним мастером Иовсепом). Большая самостоятельность иконографии замечается в евангелии 1294 г., миниатюры которого представляют варианты, обогащенные нововведениями, неизвестными в остальных рукописях. Литургический цикл более поздних двух рукописей дополнен рядом повествовательных эпизодов и деталей, связанных с восточно-христианскими народными представлениями. Таким образом, чистота иконографических схем, раннехристианское происхождение которых мы должны рассматривать как достоверное, в XIII—XIV вв. утрачивается. В стилистическом же отношении миниатюры позднего периода свидетельствуют об упадке школы и резком снижении художественного качества по сравнению с миниатюрами из евангелия 1038 г., которое является первой известной нам иллюстрированной рукописью народно-монашеского направления.

Исследуемые здесь рукописи снабжены памятными записями, которые рассказывают как о заказчиках, так и украшателях. В отличие от евангелия 1038 г., действующие лица и предметы в миниатюрах остальных трех рукописей обильно помечены пояснительными надписями. В миниатюрах манускриптов 1306 и 1316 гг., где иногда приводятся небольшие отрывки из евангелий, особенно чувствуется тенденция к их конкретизации в качестве иллюстраций текста. Это обстоятельство подчеркивает также будущее назначение рукописи как книги для повседневного чтения. Во всех четырех рукописях этой группы, несмотря на более чем два столетия, разделяющие первую рукопись от последующих, основные композиционные схемы повторяются, и потому мы будем говорить об общих тенденциях в развитии иконографии.

Иконография исследуемой группы, включая и евангелие 1038 г., примечательна драматическими эпизодами с добавлением чисто жанровых деталей, значительно оживляющих традиционные схемы изображения. Эти дополнения, особенно заметные в поздних рукописях, не позволяют, однако, говорить о существенном изменении общепринятых иконографических типов. Самое характерное—это чрезвычайная устойчивость раннехристианских образцов, воспринятых армянскими художниками в их наиболее типичных изводах. В Армении эти схемы

дольше всего и в наибольшей чистоте сохранились в Васпуракане. Район этот в течение столетий был окружен мусульманскими эмирствами и его искусство не имело возможности развиваться естественным путем, потому оно и придерживалось завещанных культурных основ, и неоднократно возвращалось к нормам, созданным в период до арабского нашествия. Чтобы показать трансформацию типов в иконографической системе исследуемой группы, мы каждый раз будем привлекать и евангелие 1038 г., как наиболее раннее проявление данного направления. Влияние архетипов четче всего прослеживается в миниатюрах «Рождество», «Крещение», «Вход в Иерусалим», «Жены-мироносицы у гроба Господня» и т. д.

Иконографический тип «Рождества» (рис. 1) в евангелии 1038 г. следует самым ранним образцам. Позы Марии и Иосифа, сидящих друг против друга, следуют схемам, созданным в эпоху раннего христианства. Подобные изображения известны по таким раннехристианским памятникам, как ампулы из Монцы[2], шелковые ткани из сокровищницы Санкта Санкторум в Риме[3], миланский оклад, приписываемый Сирии[4], слоновая кость из Каира[5] и т. д. В Армении эта схема появляется уже в VI в. на рельефах мемориального памятника из Одзуна. О ее устойчивости свидетельствуют также фрески Ахтамара и евангелие 1038 г. На сохранение очень ранней традиции в сцене «Рождества» указывает также отсутствие ангелов, появление не трех, а четырех волхвов, неканоничное изображение пастухов. В евангелии 1294 г. миниатюра с изображением «Рождества» утрачена. Рукописи 1306 и 1316 гг. при сохранении основной схемы (колыбель и по обе ее стороны персонажи) представляют гораздо более расширенный вариант. При первом взгляде трудно даже угадать тождественность некоторых персонажей в этих трех манускриптах. Однако при углубленном рассмотрении не остается и тени сомнения в том, что основная религиозная идея и общая иконографическая направленность миниатюр одинаковы. Более того, образы Марии, Евы, группа Иосифа с преподносящим ему агнца пастухом из евангелий 1306 и 1316 гг. безусловно вдохновлены подобными образами из рукописи 1038 г. (рис. 2). Странной кажется также поза Иосифа: он стоит над головой Марии, безучастный и далекий от всего. В руках мастера-самоучки все эти фигуры превратились в рассыпанные по листу идеограммы. Здесь еще раз приходится подчеркнуть мысль о первостепенной роли моделей в средневековом искусстве. В народном же творчестве, где в целом не всегда придерживаются строгих правил иконографии, местные представления, верования, укоренившиеся традиции рядом с кано-

---

[2] *A. Grabar*, Les ampoules de Terre Sainte, Paris, 1958, pl. XIX, LV.

[3] *Ph. Lauer*, Le trésor du S. Sanctorum, 15 (1907), pl. XVIII.

[4] *W. E. Volbach und M. Hirmer*, Frühchristliche Kunst, Munich, 1958, fig. 27.

[5] *M. Gramer*, Das Christlich-Koptische Ägypten einst und Heute, eine Orientierung, Wiesbaden, 1959. Taf. XI.

ническими иконографическими схемами очень часто играют немаловажную роль.

Ранним образцам следует также тип «Крещения» из евангелия 1038 г. Налево от стоящего по пояс en face в воде Христа изображен Иоанн Креститель, поднявший в благославляющем жесте правую руку. За ним два ангела с покровенными руками, готовые к принятию новокрещенного. Никаких лишних деталей, никаких второстепенных персонажей! Следующий этап, представленный евангелием 1294 г. и затем евангелиями 1306 и 1316 гг., сохраняя композиционную схему основной группы (Христос и Креститель), расширяют ее. Придерживаясь ранней иконографии в основных деталях, мастера в то же время создают многофигурную композицию, более созвучную нормам своего времени (рис. 3,4). Изменения, наблюдаемые в схемах миниатюр XIII—XIV вв., свидетельствуют лишь о том, что, повторяясь на протяжении столетий, иконографические типы каждый раз приобретали несколько иную окраску. Принадлежность подобного иконографического извода к раннехристианской эпохе подтверждается также одной сирийской рукописью (Лондон, Британский музей, 7169), которая, по мнению Ж. Леруа, с пиететом следует ранним моделям[6]. Относя миниатюры этой рукописи к XII в., Ж. Леруа полагает, что в основе их лежит древняя иконография, сохранившаяся в каком-то глухом углу Месопотамии. В свое время того же мнения придерживался Е. К. Редин, считая упомянутое сирийское евангелие исполненным далеко от сферы влияния современного ему византийского искусства[7].

Мийе считает, что в XII—XIII вв. эллинистический тип стоящего en face в воде Христа возрождается как на Востоке, так и на Западе, но Иоанн Креститель в отличие от ранних изводов изображается справа[8]. О возрождении этой схемы в Армении свидетельствует кроме миниатюры из евангелия 1294 г. еще и хачкар XIII в. из Гегарда, где сцена «Крещения» представлена в наиболее примитивном изводе—только с фигурами Иоанна Крестителя и Христа. Армянские рукописи 1294 и 1306 гг. при сохранении этой схемы несколько расширяют ее, вводя в одном случае мотив парящего слева от Христа ангела, в другом—голубя с сосудом благовоний. Ангел как бы льет содержимое сосуда на голову Спасителя. Объяснительная надпись гласит: «Ангел и масло помазания». Мотив этот, кажущийся нововведением для Васпуракана, в самом деле в своих истоках восходит к раннехристианско-

944666

[6] *J. Leroy*, Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d' Europe et d'Orient, Paris, 1964, p. 363.

[7] *Е. К. Редин*, Сирийские рукописи с миниатюрами Парижской национальной библиотеки и Британского музея, Археологические известия и заметки, 1895, том III, стр. 358.

[8] *G. Millet*, Recherches sur l'iconographie de l' évangile aux XIV-e, XV-e et XVI-e siècles d' apres les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos, Paris 1916, p. 182.

2—1293

му церковному церемониалу, к идеям, отраженным еще в патристической литературе. Так, например, в катехизических речах Кирилла Александрийского в связи с символизмом конфирмации упоминается миро, которое в церемониале крещения заменяет рукоположение, а после крещения является символом св. духа, совершающего помазание Христа[9]. Труды этого автора были переведены на армянский язык в период раннего средневековья. В «Речах» целая глава посвящена описанию помазания Христа[10]. Здесь особенно подчеркивается момент помазания Иисуса как простого человека (то есть ритуал помазания тела Его), в то время как сам Христос крестит верующих в себе миром духовным. Эти идеи, выраженные также и другими отцами церкви, были переведены на язык живописи и широко распространены как на Востоке, так и на Западе, где в многочисленных памятниках св. дух в виде голубя льет содержимое сосуда на голову Христа[11]. Подобная редакция начиная уже с VI—VII вв. по-видимому обрела каноничность. Интересно, что в XIII в. она несколько видоизменяется, и сосуд с благовониями появляется в руке у ангела. Это редкое в армянской миниатюре иконографическое осмысление помазания находит параллели в манускрипте Рашид аль-Дина[12] и в нескольких западных памятниках[13], что опять-таки свидетельствует об общих истоках вдохновения.

В Васпураканской книжной живописи начиная с конца XIII в. и особенно в XIV—XV вв. сосуд с благовониями в «Крещении Христа» становится довольно обычным мотивом. По-видимому, это обстоятельство можно объяснить воздействием церковного ритуала на искусство, с XIII в. приобретающего все более и более важное значение. В Васпуракане раннехристианские идеи и образцы были широко распространены, несмотря на большой промежуток времени, отделяющий их от зрелого средневековья. Этому способствовала, конечно, и оторванность Васпуракана от современного христианского мира: новые схемы и типы здесь редко вырабатывались, вследствие чего мастера возвращались уже к существующим образцам, возникшим в период раннего христианства, возможно даже одновременно с Сирией. Иногда редко встречающиеся в армянском искусстве иконографические мотивы находят себе аналогии только в сирийских миниатюрах или же, наоборот, армянские памятники помогают определению того или иного иконографического типа в Сирии. Подобные явления создают почву для предположений о едином сиро-армянском круге в период

---

[9] Պյուրեղ Ալեքսանդրացի, *Գիրք պարապմանց*, Կ. Պոլիս, 1717, էջ Խ—ԽԱ։

[10] The Armenian Version of Revelation and Cyril of Alexandrias Scolia, *F. C. Conybeare*. London, 1907, p. 96.

[11] *S. Der-Nersessian*, The Chester Beatty Library, p. XXXVI.

[12] *A. Blochet*, Musulman Painting, London, 1929, pl. X.

[13] *J. Strzygowski*, Ikonographie der Taufe Christi, Munich, 1885, pl. VIII 1—3.

раннего христианства. Общности наблюдаются и в более поздний период. В качестве примера можно привести фрагмент миниатюры опять же из «Крещения» (рукописи 1294 г. и 1316 г.). Здесь группа людей, стоящих за Иоанном, помечена надписью: «Ученики». Этот редкий иконографический вариант повторяется только в рукописи № 4820, о которой речь пойдет ниже. Дело в том, что ни в одном из канонических евангелий о присутствии учеников Иоанна во время крещения не упоминается. Лишь Иоанн-евангелист говорит о двух учениках предтечи, которые, однако, не присутствовали при крещении Иисуса Христа (Иоанн 1.35). В сирийской рукописи XIII—XIV вв. из церкви Мар-Гиваргис в Каракосе за Иоанном стоят две фигуры, не отмеченные надписью. Как предполагает Ж. Леруа, это ученики Иоанна[14]. Здесь армянские манускрипты вводят полную ясность, так как объяснительные надписи не оставляют места для сомнений.

В сцене «Входа господня в Иерусалим» из евангелия 1038 г. центральная часть композиции—Христос, выезжающий справа на осле, и приветствующая его группа детей—восходит к образцам типа кодекса из Россано (около 500 г.) во многом, и в частности в своей повествовательной манере еще сохраняющего черты древнего протооригинала. Элемент архаизма сказывается также в изображении учеников Христа, шествующих не впереди него, а за ним. Одноименные миниатюры из рукописей 1294 г. и 1306 г. (рис. 5,6) почти полностью повторяют композиционную схему миниатюры из рукописи 1038 г. Интересно, что упомянутые поздние рукописи ближе к протооригиналу, чем евангелие 1038 г. В них рядом с храмом на дереве изображен Закхей. Этот вариант восходит к старым эллинистическим образцам, формировавшимся на основании литературных текстов. Сюжет же эпизода пересказан в евангелии от Луки (XIX, 1—10). Еще до прихода в Иерусалим Христос посетил Иерихон. «И, вот некто именем Закхей, начальник мытарей и человек богатый, искал видеть Иисуса, кто Он; но не мог за народом, потому что мал был ростом. И, забежав вперед, взлез на смоковницу, чтобы увидеть Его, потому что ему надлежало проходить мимо нее». Более раннего памятника с изображением этой сцены, чем евангелие 1038 г., в армянском искусстве не известно. Исключение составляет оклад из слоновой кости эчмиадзинского евангелия VI в., происхождение которого спорно. Зато в широком культурном ареале христианского мира определенный интерес представляет изображение «Входа в Иерусалим» в рельефах VI в. студийского монастыря в Константинополе, где Закхей стоит фронтально с ветками в воздетых кверху руках[15]. Подобный иконографический тип имеет особое значение для армянского искусства и, вероятно, был усвоен еще в эпоху раннего средневековья. В XI в. извод этот, имитируя древние типы, возрождается, появляясь, в частности, в рукописях из Себастии и Мелитены.

---

[14] *J. Leroy*, ук. соч, фиг. 143.

[15] *G. Millet*, ук. соч, фиг. 586.

Ни в какие иконографические рамки не укладывается сцена «Преображения» (рис. 7, 8). Она фигурирует во всех рукописях этой группы. Слева от стоящего фронтально на возвышенности спасителя изображены Илья и Моисей; последний запеленут наподобие мумии. Обычно Моисей изображается молодым и безбородым, и атрибутом его является книга, а в поздних памятниках—скрижали[16]. Думается, что армянские иконографы здесь наглядно иллюстрируют ту мысль древних, согласно которой Моисей и Илья были призваны на гору Фавор в качестве представителей двух миров—умерших и живых. Они явились, по словам Иоанна Златоуста, для того, чтобы показать подвластность жизни и смерти Иисусу Христу[17], причем Моисей был выведен ангелами из гроба. Прямая иллюстрация этих слов—запеленованный Моисей, тип, известный нам только по рукописям васпураканского круга, в частности, по исследуемым евангелиям.

Самым древним образцом с изображением «Тайной вечери», известным в армянской живописи, является миниатюра из евангелия 1038 г. Эта тема почти без изменений повторяется в рукописях 1306 и 1314 гг. (рис. 9, 10). В исследуемом варианте во всех трех рукописях объединяется историческая версия тайной вечери с темой Евхаристии, которая в рукописях 1306 и 1314 гг. подчеркнута протянутой к Иуде рукой Христа с хлебом. Подобное сочетание двух версий встречается как у восточных, так и у западных мастеров, начиная с XI в. Мийе считает, что изображение почти в идентичном аспекте двух эпизодов (т. е. Евхаристии и Тайной вечери) есть результат использования эллинистической традиции.

Особое внимание привлекает прямоугольный стол, известный по каппадокийским росписям и распространенный на Западе и на Востоке уже в IX в.[18] Т. А. Измайлова подобную перекличку объясняет общностью какого-то, вероятно раннего, образца, получившего широкую популярность во всем христианском мире в XI в.[19] При сравнении иконографической схемы «Тайной вечери» из евангелия 1038 г. с исследуемыми рукописями XIV в. наблюдаются некоторые небольшие отклонения. В евангелии 1038 г. к Христу склонился его любимый ученик Иоанн. Эта черта типична для развитой византийской иконографии. В рукописях XIV в. она полностью отсутствует, что подчеркивает их большую приверженность ранней редакции. Рядом с Христом сидит Иуда, о чем свидетельствует надпись, и далее—все ученики без какой-либо индивидуальной дифференциации.

---

[16] С. Тер-Нерсесян бородатого Моисея считает типом, характерным для Востока. См. *S. Der-Nersessian*, Manuscrits Arméniens illustrés des XII, XIII et XIV siècles de la Bibliothèque des Pères Mekhitaristes de Venise, Paris, 1937, p. 124.

[17] *Иоанн Златоуст*, Беседы на Евангелие Матфея, М., 1839, ч. II, стр. 457.

[18] *L. H. Loomis*, The Table of the Last Supper, "Art Studies", 1927, 5.

[19] *Т. А. Измайлова*, Армянская миниатюрная живопись XI в. Автореферат докт. дисс. Л., 1970, стр. 21.

I Воскресение Лазаря

Архаичность иконографии «Распятия» сказывается в характерном одеянии Христа, во введении Лонгина с губкой и Степатона прободающего бок спасителя, а также в изображении разбойников с закинутыми за перекладину креста руками. В Армении тип мертвого Христа с закрытыми глазами впервые представлен евангелием 1038 г., тогда как, согласно последним исследованиям, он известен уже в IX в.[20] Мастер евангелия 1038 г. брал из современной ему византийской иконографии то, что соответствовало его творческим принципам (например, дополнительные фигуры сотника и святых жен), в то время как рисовальщик рукописи 1306 г.—более консервативный—преимущественно следует ранневосточным образцам (рис. 11, 12).

Последним сюжетом, общим для евангелия 1038 г. и исследуемых нами трех рукописей XIII—XIV вв., является «Жены-мироносицы у гроба Господня». Здесь между композиционными схемами миниатюр, хронологически отделенных друг от друга почти двумя с половиной столетиями, наблюдаются незначительные различия. Так, например, в евангелии 1038 г. чрезмерно большая фигура Христа помещена справа от гробницы, а в евангелии 1294 г. она уровнена с другими и помещена слева от нее. Наиболее интересное развитие темы наблюдается в рукописи 1316 г. Под саркофагом, по сторонам которого восседают два ангела, изображена квадратная гробница со множеством мертвых человеческих голов. Это изображение, по-видимому, является иллюстрацией слов евангелия от Луки: «Что вы ищете живого между мертвыми» (рис. 13, 14).

Во всех исследуемых рукописях эта сцена отличается большим своеобразием. Ее характеризует появление Христа, что не присуще канонической иконографии. Воскресение Христа не описывается ни в одном из евангелий. Как выглядел воскресший спаситель, как он «восстал из гроба», плод воображения христианских художников. С. Тер-Нерсесян и Ж. Леруа[21] полагают, что подобный иконографический извод (с фигурой Христа) был сформирован из комбинации (возможно, механической) двух евангельских сцен: воскресения Христа и его встречи в Гефсиманском саду с женами-мироносицами. Такое сочетание, известно еще в Евангелии Рабулы, и возрождается начиная с XI в.[22]. Но, кроме того, существуют также и литературные тексты, которые в свое время могли оказать воздействие на формирование иконографии этой сцены. В этой связи можно процитировать отрывок из апокрифического евангелия IV—V вв. на папирусе, най-

---

[20] *J. R. Martin.* The Dead Christ on the Cross, Princeton, 1955. *A. Grabar.* L'iconoclasme Byzantine, Paris, 1960.

[21] *S. Der-Nersessian.* The Chester Beatty Library, p. 56, J. Leroy, op. cit., p. 125.

[22] *C. Cechelly, G. Furlani, M. Salmi.* The Rabula Gospel, Olten and Lausanne, 1959.

денном в Ахмиме (Египет), который содержит следующую беседу Христа с женами, пришедшими ко гробу для помазания его тела[23]. Гроб оказался пустым, жены-мироносицы в смятении плачут. Тогда является им господь и говорит: «Чего же вы плачете, перестаньте плакать. Я—тот, кого вы ищете. Пусть одна из вас идет к братии и скажет: «Идите, господь воскрес из мертвых». Трудно, однако, установить, на чем именно основана иконография данной сцены—на механическом ли соединении двух сцен или же на апокрифическом сказании. Для нас важно то, что в обоих случаях она тяготеет к эпохе раннего христианства. Быть может также, что в основе подобной комбинации в евангелии Рабулы лежит не механическое сочетание, а апокрифическое сказание одного из тех гностических евангелий, которые в то время были широко распространены как на Востоке, так и на Западе. В миниатюрах с изображением сцены «Жены-мироносицы у гроба Господня» для армянского искусства особенно характерно изображение Иоанна и Петра, стоящих за женами-мироносицами. Они присутствуют и в одноименной сцене на фресках Ахтамара.

Необходимо сказать несколько слов о своеобразной форме гробницы в виде перевернутой буквы п, в которой Т. А. Измайлова видит достаточно достоверно переданное погребальное ложе[24]. Мийе приводит слова Фотия о почитаемой христианами реликвии: «Внутри высеченной скалы каменщики выделили другой камень в форме параллелепипеда, на котором мог поместиться лежащий человек». «Таким образом,—продолжает Мийе,—Фотий описывает нам погребальное ложе, о котором приблизительно в то же время говорится и у латинских паломников, а русский игумен Даниил в 1066—1107 гг. видел его обложенным мраморными плитами». Далее Мийе отмечает, что, работая далеко от палестинских святынь, западные художники придали этой реликвии более естественную для себя форму, форму саркофага[25]. Нам представляется, что в Армению проник именно тип саркофага, а не параллелепипеда, так как форма последнего не соответствует тому, что изображено в наших миниатюрах. Предположение это не лишено оснований: в качестве подтверждения можно привести фрески Татева (930 г.), где в сцене «Страшного суда» изображено множество саркофагов. О фресках Татева историк XIV в. Ст. Орбелян пишет, что они были исполнены франками (т. е. европейцами), которые приехали сюда по приглашению высокообразованного архиепископа Акона в 930 г. Это обстоятельство, свидетельствующее о характере вкуса местной знати, красноречиво говорит о распространении западных моделей еще в X в. Описанная иконографическая схема «Жен-мироносиц у гроба Господня» встречается лишь с XI в., и далее

---

[23] *С. Жебелев,* Евангелия канонические и апокрифические, Петроград, 1919, стр. 84.

[24] *Т. А. Измайлова,* Армянская миниатюрная живопись XI в., стр. 123.

[25] *G. Millet,* ук. соч, стр. 523.

повторяется, почти без изменений. Примером служат евангелие 1038 г. и три рукописи из этой же группы. Сравнительный иконографический анализ евангелия 1038 г. и трех более поздних рукописей наглядно показывает устойчивость типов, принятых в этом районе. Консервативность—одна из самых характерных черт книжной живописи Васпуракана. К тому же заметим, что творческий момент в процессе создания этих рукописей, по-видимому, сведен к минимуму. Это бесконечное повторение основных прототипов иногда на более высоком, иногда на более низком уровне, придающее всей живописи Васпуракана некую трафаретность, превращало мастера в простого исполнителя давно созданных и освященных церковными канонами композиций. Бесспорно, одаренность мастера здесь играет не последнюю роль. Но всего лишь в той мере, в какой уже существующий замысел претворяется в художественное произведение. Не зря же в актах VII Вселенского Собора говорится, что иконы создаются не по замыслу художника, но в силу нерушимого закона и предания Вселенской церкви[26].

В этом смысле сравнение живописи евангелия 1038 г. с поздними рукописями более чем убедительно подтверждает, что при резкой деградации стилевых признаков в рукописях XIII—XIV вв. несмотря на двухстолетнее отделение одной рукописи от остальных, иконографические схемы остаются почти незыблемыми. И все же Евангелие 1038 г. по своей идейной ориентации гораздо более византийское, чем последующие рукописи. Это обстоятельство объясняется историческими факторами. В XI в. после падения династии Арцруниды Васпуракан находился под сильным политическим воздействием Византии и был тесно связан с ней разными узами. Естественно, что в таких условиях для развития васпураканской культуры взаимосвязи имели важное значение. В конце XIII в. эта часть южной Армении, представлявшая конгломерат раздробленных княжеств и окруженная сельджукскими эмиратами, в гораздо большей степени была подвержена влиянию последних. Подобная историческая ситуация не способствовала выработке новых иконографических схем, созвучных духу своего времени. И тем не менее время от времени иконография обогащалась смелыми нововведениями, связанными с местной народной средой. Наиболее заметное отклонение представляет «Крещение», где изображены ангел с сосудом благовоний и ученики Иоанна. Иконографическая система XIII—XIV вв. характеризуется устойчивостью схем, тяготеющих к прототипам XI в. Но чистота и четкость композиции утрачиваются. Зато их решения обретают большую вольность, связанную с введением бытовых элементов, апокрифических сказаний.

Возвращаясь к рукописи 1294 г., отметим, что в результате ее вторичного переплета порядок миниатюр здесь перепутан. Сравнение ил-

---

[26] *J. D. Mansi*, Sacrorum conciliorum nova amplissima collectio conciliorum. Graz, Akademische Druck u. Verlagsanstalt, 1960—1962, vol. 12—13.

люстративного цикла этой рукописи с циклом евангелия 1038 г. позволяет в какой-то мере восстановить недостающие миниатюры рукописи 1294 г. Здесь отсутствуют «Рождество» и «Распятие», в то же время переданы последующие и предшествующие события из жизни Христа. По всей вероятности, они просто утрачены. Со своей стороны евангелие 1038 г. не имеет изображения «Сретения», которое в другой рукописи приобретает некоторую бытовую окраску. Здесь храм с двускатной крышей и окнами, со свободно спадавшим занавесом скорее напоминает обычный городской дом, чем культовое сооружение. Бытовизмом дышит и все одеяние Марии. Она без нимба, в деревенском платье и головном уборе, протягивает свои непомерно большие руки к Христу. В своем исследовании, посвященном «Сретению», Дороти Шорр, исходя из описания жизни Христа Бонавентурой (XIII в.), предполагает, что изображение Христа с протянутыми к богоматери в натуралистическом жесте руками (каковое имеется в нашей миниатюре) в XIII в. было давно установлено или же Бонавентура пользовался старыми литературными текстами[27]. Бонавентура был переведен на армянский язык в XIV в. Кстати, жест этот известен еще по миниатюрам рукописей XI в. из Малой Армении. О трансформации прототипов говорит также крайне необычная иконография пророчицы Анны. Рука ее простерта в пророческом жесте (обычное ее положение), но с кадилом—деталь, противоречащая иконографическому канону. Вероятно, это несколько переосмысленное изображение лампады, которая должна была висеть над алтарем, но по причине искаженного восприятия модели, оказалась в руках Анны.

Две другие рукописи этой группы, исполненные мастером Ованесом, снабжены иллюстративным циклом гораздо более широким, чем рукописи 1038 и 1294 гг., а также обогащены темами из Ветхого Завета. Однако, как уже было сказано, и в этих двух рукописях немалое число составляют миниатюры, сохранившие верность раннехристианским прототипам. Иногда влияние архетипа сказывается не на всей композиционной схеме миниатюры, а на деталях. К числу архаизирующих деталей относится изображение в «Вознесении» мандорлы, поддерживаемой двумя ангелами (рис. 15). Подобные изображения встречаются в Армении в рельефах Птгни, Одзуна (VI в.), а также на окладе Эчмиадзинского евангелия.

Раннехристианским прототипам следует также «Жертвоприношение Авраама» (рис. 16). В армянском искусстве эта тема впервые появилась в VI в., на стелах из Адиамана, Талина, Кохба, а также на рельефе дворцовой церкви в Ани[28]. «Жертвоприношение» фигурирует в ахтамарских рельефах X в. Многочисленные армянские памятники с изображением этой темы и васпураканские миниатюры обнаружи-

---

[27] *D. Shorr*, The iconographic Development of Presentation, "The Art Bulletin", 1946.

[28] Բ. Առաքելյան, *Հայկական պատկերաքանդակները IV—VII դդ., Երևան, 1949, էջ. 32։*

вают одинаковую иконографическую трактовку сюжета: овен висит на дереве. Вариант этот, по мнению Н. Я. Марра, является дословным изображением последнего стиха Бытия 22, 9—13, как армянского, так и грузинского переводов[29]. Несмотря на в общем каноническую для армянской иконографии схему, «Жертвоприношение» проникнуто духом бытовизма. Мастер столь крепкими узами связан со своей средой, что, передавая даже библейский сюжет, мыслит родными, понятными для себя образами, черпая их в своем окружении. Гора, где совершается жертвоприношение, могла находиться недалеко от его селения в Васпуракане, куда ходили крестьяне по определенным праздникам на паломничество.

Таким образом, все приведенные аналогии позволяют проследить в группе исследуемых здесь миниатюр их раннехристианские истоки. Возрождение образцов, созданных в первые века христианства, наблюдаемое в XIII—XIV вв., было явлением повсеместным. В Васпуракане оно сопровождалось введением в иллюстративный цикл рукописей ветхозаветных сцен, отражающих символическую связь между Ветхим и Новым Заветом, известную еще по ранним памятникам. В Армении эта связь подчеркивалась в богословской литературе—например, в «Учении», приписываемом Григорию Просветителю. Преемственность Ветхого и Нового заветов автор видит, в частности, в идее искупления Христом грехов человечества, отраженной в Новом Завете[30].

К числу ветхозаветных сцен в исследуемых в этой главе рукописях относятся уже упомянутая сцена «Жертвоприношения Авраама», тема «Восстали цари земные, и князи собрались вместе на господа и на Христа его» (Деяния апостолов, IV—26) и исключительная, не известная более нигде в армянской миниатюре сцена «Гостеприимство Авраама», являющаяся парафразом ветхозаветного сюжета «Явление Троицы у дуба мамврийского Аврааму» (Бытие 18, 1—10). Что касается последней сцены, то появление там самого Иисуса Христа считается типично восточным моментом. По господствовавшей на Востоке версии Аврааму явился Христос с двумя ангелами. Вообще идея о том, что во все исторические времена, связанные с ветхозаветными событиями, являлся не бог-отец, а только его сын, впоследствии принявший облик человеческий, охотно развивалась на Востоке[31]. Композиционный тип «Гостеприимства Авраама» (рис. 17) из рукописи № 4818 отражает именно такое понимание сюжета, ибо, как свидетельствует надпись, во главе стола восседает Иисус Христос. В Армении реальная жизнь способствовала восприимчивости идей ско-

---

[29] *Н. Я. Марр,* Ани, книжная история города и раскопки на месте городища, Л.—М., 1934, стр. 50.

[30] *«Ագաթանգեղայ պատմութիւն Հայոց», Տփղիս, 1909, էջ 215, 229։*

[31] *Н. Малицкий,* Ветхозаветная троица. Сборник статей по археологии и византиноведению, издаваемый семинарием им. Н. Кондакова. Прага, 1928.

рее Ветхого, чем Нового Завета. «Общественная психология находила действительное удовлетворение не в кротких словах Христа, а в огненных речах излюбленных ветхозаветных пророков, призывающих к мщению и расправе, к истреблению сыностатов, к затоплению вражеского стана потоками крови. Она кроткий лик богочеловека, распятие которого поклонялись в обителях пустынники и отшельники, в жизни преображала в грозного ветхозаветного бога, по выражению пророка Наума, в «бога-ревнителя», «господа-мстителя», «страшного во гневе», «взыскивающего кровь с врагов своих и готовящего казнь противникам своим», каковому преображенному Христу и поклонялось в действительности общество»[32].

Однако не все исследуемые в этой группе миниатюры тяготеют к раннехристианским истокам. Некоторые из них следуют моделям, более соответствующим духу своего времени, другие совершенно исключительны по своей трактовке и не имеют аналогий ни в армянском искусстве, ни в более широком ареале памятников.

Чрезвычайно упрощенную, строгую по своей композиции схему, перекликающуюся с разными редакциями, мы имеем в «Сошествии во ад» (рис. 18), где спаситель изображен с крестом, но без ангелов, которые обычно следуют за ним, как в ахтамарских фресках, или же парят на небесах, как в памятниках византийского круга; но, с другой стороны, сюда же введены изображения Иоанна Крестителя и других праведников, что свидетельствует о более позднем осмыслении этого сюжета.

Своеобразный иконографический тип представляет «Целование Иуды» (рис. 19). Группа шагающих в ногу друг за другом, полных решимости воинов, в замысловатых одеяниях и фантастических головных уборах, во главе с Иудой, у которого подчеркнуты непомерно большие, указывающие на Учителя руки, кроткий, всепрощающий лик идущего им навстречу Христа—все столь оригинально по своей иконографии, что вряд ли можно найти какие-либо аналогии в средневековой миниатюре. Особенно интересно то, что надпись из Евангелия—«Иуда поцелуем предает сына человеческого»—не заставила мастера изобразить момент поцелуя, и он передает действие, предваряющее эту кульминацию.

От древнейших изводов, известных нам по мемориальному памятнику из Одзуна и по хачкару XIII в. из Гегарда, повторяющего древнюю схему, отличается редакция «Благовещения» (рис. 20). Исследуемая схема (сидящая Мария с пряжей в руках) больше тяготеет к иконографии XIII в. и является оригинальным вариантом, связанным с местными представлениями. Необычно присутствие Иосифа в этой сцене. Особенно странно содержание надписи над его головой: «Иосиф—отец бога», что, вероятно, является отражением настроений несторианствующих кругов. А само его присутствие в этой сцене, ве-

[32] *Н. Марр*, Ани, стр. 39.

роятно, связано с распространенным в Армении в XIII—XIV вв. апокрифическим псалмом, где благовестие Марии и Иосифу приходит одновременно[33]. Итак, как уже было сказано, литургический элемент с конца XIII в. начинает занимать определенное место в религиозной живописи. Хотя литературные источники свидетельствуют о том, что благовещение Марии воспевалось аллегорической любовной песней гораздо раньше XIII в.[34]

С местной традицией связана также миниатюра «Христос перед Пилатом» (рис. 21). Наиболее ранним звеном этой традиции в Армении являются фрески Ахтамара, где перед Пилатом стоят только Христос и еще одна неизвестная фигура. Наши миниатюры со свойственной им повествовательной манерой дают более подробную иллюстрацию текста.

Сцена «Положение во гроб» из рукописи № 4818 также тяготеет к армянскому образцу XI в. (рис. 22). Известно, что тема «Положение во гроб» не имела распространения в раннехристианских памятниках. Легенда эта сложилась при расширении апокрифа Никодима в VII в., очевидно в Палестине[35]. В греческих рукописях эта сцена впервые встречается в Хлудовской псалтыри XI в. Миниатюра из рукописи № 4818 представляет лаконичный, схематизированный вариант этой сцены, ограниченный тремя фигурами и, по-видимому, являющийся стойким примитивным типом, имеющим восточные истоки. Другая рукопись (№ 4806) представляет довольно редкий для армянской иконографии вариант: сцене погребения сопутствуют женщины, которые в византийских памятниках появляются с XI в.[36] (рис. 23). Это обстоятельство опровергает принятое среди исследователей положение об отсутствии каких-либо воздействий византийской иконографии на васпураканскую миниатюру.

Если отвлечься от некоторого поверхностного сходства между определенными композиционными элементами миниатюры «Воскрешение Лазаря» из исследуемых здесь рукописей и одноименным сюжетом рукописей XI в. из Мелитены и Себастии, которые со всей очевидностью указывают на Византию, то можно все же сказать, что и эта сцена в своих истоках имеет раннехристианскую модель—россанское евангелие, византийское или сирийское происхождение которого до сих пор оспаривается специалистами. На это указывают фигуры Марии и Марфы, изогнувшиеся в одинаковом движении, фигура друга, с тканью в правой руке, которой он затыкает нос. В рукописях же XI в. друг левой рукой обнимает Лазаря, жест, указывающий на византийскую ориентацию этих рукописей. Таким образом, эту минна-

[33] Սահակ վարդապետ Ամատունի, *Հին և նոր պարականոն կամ անվաւեր շարականներ, Վաղարշապատ, 1911, էջ 5։*

[34] В византийском искусстве литургический элемент занимает значительное место начиная с XI в. см. K. Weitzmann, Byzantine Miniature and Icon painting in the XI century, Oxford, 1966.

[35] *G. Millet*, ук. соч, стр. 65.

[36] Там же, стр. 461—62.

тюру тоже можно рассматривать как локальную интерпретацию иконографического извода, в основе своей тяготеющей к ранним моделям.

Как нам кажется, с чисто армянской средой связана интересная интерпретация «Притчи о девах разумных и неразумных»[37] (рис. 24). На нашей миниатюре вместо десяти дев изображены десять мужчин, пол которых выдают не только бороды, но и моделировка лиц и одежды. Подобное осмысление притчи встречается еще только на портале монастыря Ованнаванка (1217 г.). Существование известных нам двух памятников с подобной интерпретацией позволяет говорить о неслучайности этого явления в армянском средневековом искусстве. Оно было вызвано, вероятно, значением слова Kuis (девственник-девственница), которое в древнеармянском языке применялось в отношении как женщин, так и мужчин. Трудно сказать, чем обусловлено появление через столетие того же иконографического извода в столь отдаленном от Ованнаванка районе, как Васпуракан. Может быть, это была самостоятельная интерпретация художника, а может быть прямое заимствование, не столь уж необычное в пределах одной и той же страны. Дело, однако, как нам кажется, не только в двойственности значения слова «Kuis» в средневековье, отразившейся в миниатюре и в рельефе. Символическое значение, придаваемое этой притче в средневековье, особенно ярко проявляется в ее морально-этическом аспекте. Именно эта черта четко отражена в армянской духовной литературе. [Девственниками] «называют не всех и всяких, а тех верующих православных, которые и в быту служили Христу добром и честью и не осквернились в браке»[38]...

В некоторых второстепенных, не подчиненных строгой незыблемости канона сюжетах иконография является лишь средством для выражения реальных восприятий мастера для создания художественного образа в истинно армянском колорите. Сцены эти, трактованные как бытовые, говорят о наивном, непосредственном миропонимании художника из народной среды. Даже архаичные по схемам евангельские сюжеты для него приобретают осязаемую, жизненную окраску, ибо, будучи человеком всецело верующим, он не подвергает сомнению достоверность этих событий. Широко распространенные и везде копируемые двенадцать праздников из канонических евангелий большей частью строго придерживались своих прототипов, хотя иногда и оживлялись какими-то сугубо местными элементами. А апокрифические, либо вообще редко встречающиеся в книжной живописи сюжеты, оригиналы которых, по-видимому, были созданы в той же местной среде, передаются как сцены из повседневной жизни. Известная нам в ар-

---

[37] *Л. Закарян*, Об одном рельефе из Ованнаванка, «Историко-филологический журнал», Ереван, 1973, № 1.

[38] *Մեկնութիւն սուրբ Աւետարանին որ ըստ Մաթէոսի. Արարեալ ՚ի սրբոյն Ներսիսէ Շնորհալւոյ մինչ ի համարն 17 հինգերորդ գլխոյն և անտի աւարտեալ յերանելւոյն Յօհաննու երդնակացւոյ՝ որ և կոչի Սարժարեցի, Կոստանդնուպօլիս, 1825.* стр. 523.

II [illegible] 130

мянской книжной живописи единственная миниатюра с «Угощением Авраама» вся проникнута торжественным настроением гостеприимства армянского дома. Стол, за которым сидят Христос и ангелы,— праздничный, деревенский, обильно накрытый, во главе которого, согласно обычаям, на возвышении восседает самый почетный гость, и где нет места для женщин. Женщина же, представленная в полном крестьянском одеянии и в характерном головном уборе, будто стоит за дверью. Свисающие виноградные гроздья, чистые и звучные по цвету, придают веселую и яркую пестроту колориту. Жанровостью отмечена также, по всей вероятности связанная с апокрифом, сцена «Преподнесения серебра евреями Пилату» (рис. 25). Иконография этой миниатюры столь необычна и оригинальна, что если бы не объяснительная надпись «иудеи, собравшись, взвешивали серебро и преподнесли Пилату и сказали: распни его, распни, ибо сделал себя сыном Божьим», трудно было бы догадаться о ее содержании. Шагающие в ногу, несущие в напряженно поднятых кверху руках сундуки экспрессивные фигуры в коротких штанах и замысловатых кафтанах напоминают простой люд из оживленных восточных городов. Сундуки эти по форме очень похожи на сундуки, бытующие и по сей день в старых армянских домах.

Одеяния, в которые облачены персонажи наших миниатюр, и даже святые и Христос, далеко не всегда указывают на их сан и святость. Некоторые из действующих лиц, как, например, Иосиф и Никодим в «Погребении Христа», воины, окружающие Христа в «Предательстве», служитель в «Воскрешении Лазаря», священники, преподносящие серебро Пилату, одеты в длинные сапоги и кафтаны, вероятно, отвечающие тогдашней моде.

Голова Пилата всегда украшена чалмой—убор, проникший в Армению после арабских нашествий и получивший широкое распространение в кругу высокопоставленных лиц. Являлась ли описанная одежда светской или военной, сказать трудно, так как в нее облачены как воины, так и святые. Важно другое: действующие лица евангельских сцен воспроизводились как люди из своего непосредственного окружения.

Важнейшее отличие ванских рукописей от иллюстрированных кодексов других районов Армении состоит в том, что миниатюры евангельского цикла сильно расширены за счет иллюстраций, изображающих чудеса Христа. Это—«Исцеление паралитика», «Брак в Кане Галилейской», а в рукописях № 4806 и 4818 «Проклятие смоковницы».

Характерной чертой ванских миниатюр является также чрезвычайно интересный прием, примененный мастером Новсаном: одна и та же сцена, развиваясь на двух страницах, переходит с одной стороны на другую. Это касается преимущественно длинных шествий— идущего войска, принесения дани или налога, отряда вооруженных воинов в «Предательстве Иуды». Действие развивается стремительно, бурно, увлекательно, без подробностей обстановки. Позы, движения

и лица проникнуты наивной непосредственностью, введено большое количество бытовых, современных мастеру деталей.

Рукописи наши украшены не только сюжетными миниатюрами, но и хоранами. Число их варьируется в зависимости от сохранности евангелия и традиции, которой следует художник. Ни в одном манускрипте цикл полностью не сохранился. Во всех трех рукописях в убранстве хоранов соблюдается парность. Тип хоранов в рукописи 1038 г., вероятно, очень ранний. На это указывает подковообразность и одноарочность их построения. Тимпан очерчивает почти полный круг. Прямоугольное обрамление, как и во всех армянских рукописях первой половины XI в., отсутствует.

Основываясь на объяснениях Норденфалька относительно семистраничного цикла канонов, завершенного tempietto (храмик), можно предположить, что евангелие 1294 г. имело семь хоранов. Этот семистраничный цикл, или как называет его Норденфальк, «малая сюита», восходит по ряду признаков к позднеантичному прототипу, откуда она и берет начало, и переходит из века в век, прилежно воспроизводимая копиистами[39].

Тип хоранов в трех более поздних рукописях характеризуется двумя полуциркульными арками, на которые сверху пятами опирается третья большая арка. Композиция включена в прямоугольное обрамление, известное в некоторых византийских рукописях уже в X в., а в армянских—с начала XI в. (Трапезундское евангелие—Венеция, № 1400; Карское евангелие—Иерусалим, № 2556 и др.)[40]. По классификации Норденфалька, такая композиция относится к третьей разновидности, определяемой им как тип m—n, то есть трех- или двухпролетная арочная конструкция, охваченная однопролетной аркой. Возникновение такого типа арочного обрамления исследователь относит ко времени около VI в. н. э.[41]

В кругу армянских памятников подобную арочную конструкцию хоранов мы видим в рукописи XI в. № 2555 из Иерусалима. Отсутствие полочки и кончающиеся полукружиями столбики таблиц позволяют возвести эти хораны к кругу манускриптов типа Эчмиадзинского евангелия, являющегося, по мнению Норденфалька, тем памятником, на основе которого восстанавливается «архетип» серии канонов, состоящей из семи таблиц и созданной Евсевием в Цезарее в IV в.[42]

Несмотря на то, что по типу эти хораны восходят к очень ранним образцам, художественный облик (как орнаментика, так и построение) созвучен времени их создания. За исключением рукописи 1038 г.,

---

[39] *C. Nordenfalk*, Die Spätantiken Kanontafeln, Göteborg, 1938, S. 215.

[40] *T. Izmailova*, Tables des canons de deux manuscrits arméniens, d'Asie Mineure du XI-e siècle "Revue des Etudes Arméniennes", Paris, 1966, tome, III.

[41] *C. Nordenfalk*, ук. соч. стр. 78.

[42] *Т. А. Измайлова*, Евангелие Бегюнц, «Вестник Матенадарана», Ереван, 1967, № 8, стр. 122.

в трех остальных рукописях сказывается новое отношение к художественному образу хорана. Полное пренебрежение к архитектоничности и нарастание интереса к чисто декоративным задачам, утрата монументальности и подчинение хорана принципам оформления книжного листа характеризуют их новое качество. В рукописи 1038 г. ограниченность мотивов и их отбор определяются скорее чувством меры художника, но отнюдь не стремлением к упрощению. Особую элегантность художественному образу хоранов сообщает светлая и яркая красочная гамма. Художник удивительно тонко ощущает гармонию мягких локальных тонов. В отличие от последующих рукописей, хораны этой рукописи все еще сохраняют архитектоничность и монументальность. Художественное убранство хоранов остальных рукописей не отличается богатством мотивов и мастерством исполнения. Преобладают геометрические формы, доведенные до схематизации. Тимпаны украшены крестами и цветочным орнаментом. Над ними в ряд посажены птицы.

Хораны в художественном отношении органически связаны со всем иллюстративным циклом рукописей и позволяют еще более уверенно говорить о первоначальных раннехристианских истоках. Эту же особенность подтверждает изображение tempietto, сохранившееся только в одной рукописи 1294 г. (рис. 26).

Изображенный на выходном листе храмик из рукописи 1294 г. представляет постройку из трех колонн с перекинутой между крайними колоннами аркой. Над аркой возвышаются барабан и остроконечный купол с крестом, что подчеркивает культовое назначение здания. По сторонам кровли имеются два креста, около каждого из них сидят голуби. Слева почти на уровне кровли изображено дерево (кипарис). Там же внизу видна частично выдающаяся фигура, по всей вероятности, оленя. Между колоннами свисают лампады.

Подобные изображения tempietto, замыкающие цикл хоранов, начиная с X в. часто встречаются в армянских рукописях. Как принято считать в литературе, они являются скорее всего изображениями гроба господня в Иерусалиме. В качестве примера можно привести рукописи № 2562 из Иерусалима, № 2374—Эчмиадзинское евангелие X в. из Матенадарана, № 2555 из Иерусалима XI в., № 697 из библиотеки мхитаристов в Венеции и т. д. Во всех этих рукописях храмик представлен как трех- или четырехколонная постройка с драпировками и лампадами между колоннами, с кипарисами по сторонам, птичками и растительностью на кровле. Все они в какой-то мере сохраняют архитектоничность в отличие от храмика из рукописи 1294 г., который крайне схематизирован и сохраняет первоначальную идею лишь благодаря некоторым незначительным деталям.

В специальных работах, посвященных исследованию этого архитектурного типа, армянский храм часто сравнивается с латинскими из каролингских рукописей. Однако, по справедливому замечанию

Эндервуда[43], несмотря на внешнее сходство, храмы эти отличаются по назначению. Каролингские tempietto имеют баптистериальный характер, в то время как в армянских обычно отсутствует элемент, позволяющий воспринять их подобным образом. В евангелии 1294 г. миниатюра с изображением храма несколько отличается от подобных иллюстраций из других армянских рукописей. Олень у его подножия, будучи символом крещения, по смысловой трактовке сближает эту миниатюру с каролингскими и более поздними эфиопскими рукописями[44]. Этот случайно появившийся мотив открывает «окошко» к той ранней модели, копии которой, все больше и больше трансформируясь, быть может, в качестве образца дошли до армянского художника. Используя ранние прототипы, уже превратившиеся в канон, мастер тем не менее иногда вводит характерные для своего времени реалии. Так, например, тип лампад, подвешенных на блоках, взят из быта и начиная с XIV в. часто встречается в разнообразных произведениях искусства. Наряду с другими реалиями, они появляются даже в позднесредневековой скульптуре, особенно на надгробных камнях.

Изображения евангелистов в трех из четырех рукописях также указывают на их древние прототипы. В трех манускриптах (№ 6201, 4806, 4818) четыре евангелиста представлены на одном листе стоящими под аркадой. В евангелии № 4806 Марк и Иоанн изображены посередине, слегка повернутые друг к другу. Иоанн представлен в образе безбородого юноши. Серьезный исследователь грузинского средневекового искусства Р. О. Шмерлинг подобное изображение юноши Иоанна в серии евангелистов считает древней иконографической традицией, в отличие от той средневековой редакции, где Иоанн предстает убеленным сединами старцем[45]. Образ юного Иоанна известен также в армянских малоазийских рукописях, серии евангелистов которых, по мнению Т. А. Измайловой, тяготеют к древним образцам[46].

Изображение евангелистов в рукописи № 4806 по своей иконографии напоминает, в частности, евангелие 1038 г. Однако, в отличие от кодекса 1038, где три евангелиста идут слева направо навстречу повернувшемуся к ним четвертому евангелисту, в рукописи 1306 г. все четыре фигуры идут справа налево, навстречу пятой фигуре, представленной без нимба и, очевидно, являющейся изображением ктитора рукописи (рис. 27). Данный тип внешне близок варианту, определенному Френдом как «Приношение» (Presentation)[47]. В армянском искусстве он встречается редко. В его основе, по мнению Френ-

---

[43] *P. Underwood*, The Fountain of Life, Cambridge, 1959.

[44] Aethiopische Buchmalerei. Einleitung, J. Leroy. Texte, S. Wright, Paris, 1951, af. VII, XVIII. *P. Underwood*, ук. соч, fig. 10—11.

[45] *Р. О. Шмерлинг*, Художественное оформление грузинских рукописей, IX, X и XI вв., Тбилиси, 1967, стр. 143.

[46] *Т. Измайлова*, Армянская миниатюрная живопись, стр. 308.

[47] *A. Friend*, The Portraits of the Evangelists, Art Studies, 1927.

да, лежит идея гармонии четырех канонических текстов, преподносимых самими евангелистами Христу. Наиболее совершенным вариантом этого образца Френд считал греческие миниатюры Ватиканского четвероевангелия XI в. Происхождение этого варианта тот же автор относит ко времени до X в. и видит его отражение в Сирии и на Западе. В армянском варианте рукописи 1306 г. образ Христа заменен ктитором, которому евангелисты преподносят свое творение[48].

Особый интерес представляют листы рукописи 1294 г. с изображениями евангелистов. Исполненные в вольной, не следующей строгим иконографическим канонам манере, эти листы являются исключительными образцами в кругу армянской миниатюрной живописи (рис. 28).

Сидящие на низких деревянных стульях и, в трех случаях из четырех, пишущие на подвешенных к потолку досках, евангелисты олицетворяют писцов, определенных Френдом как ранний эфесский тип[49]. Тем не менее, интерьер и вообще атмосфера этих миниатюр овеяны памятниками мусульманского искусства. Об этом свидетельствует столь необычная для армянской миниатюры общая организация интерьера—помещенные под арками на столиках вазы с цветами, висящие внутри строений на длинных веревках или цепях лампады и, в частности, изображение сидящего на восточный манер перед Иоанном Прохора, которое явно напоминает ученика с учителем из арабской рукописи Диоскорида начала XIII в. Что же касается изображения евангелистов в интерьере—это довольно обычное явление в армянской миниатюре. В данном случае миниатюрист, отталкиваясь от образа хорана, декоративно переосмысливает его, как бы создавая вариации на эту тему. Евангелист Иоанн с Прохором помещены под двойной аркой—прием, известный еще в евангелии Рабулы. Лука и Марк изображаются в домиках с двускатными крышами, в одном случае с окнами и надстройкой с такой же двускатной крышей, в другом—с узким барабаном и зонтичным куполом. Отголосками хоранов являются также изображения над арками разнообразных птиц, придающих этим архитектурным строениям особую декоративность. Почти во всех миниатюрах этой группы чувствуются «украшательские» тенденции мастеров. Утратив общий монументальный дух произведений XI в. (в частности, евангелия 1038 г.) и способность лаконичной компановки листа, мастер сосредотачивает свое внимание на обработке деталей: формы мельчают, усиливается повествовательное начало, композиция строится более разобщенно.

Внутри исследуемой группы художественная система миниатюр не подвергается особой модификации, хотя и претерпевает при этом изменения, обусловленные эстетическими требованиями, постепенно менявшимися в течение веков. Главным средством художественного

---

[48] Ibid. pl. VIII.

[49] Ibid. pl. VIII.

выражения является линия, плоские неподвижные фигуры лишены моделировки, силуэты предельно упрощены, везде отсутствует фон, архитектурные кулисы крайне схематизированы. Нет существенной стилистической разницы и между двумя рукописями мастера Новсана, хотя их отделяют друг от друга десять лет (1306 г. и 1316 г.). Сравнительная точность рисунка в более поздней рукописи уступает место размашистому почерку, в котором есть что-то небрежное, порой даже неряшливое.

Колористическая гамма миниатюр сведена к трем основным цветам: зеленому, коричневому, синему. Здесь нет той яркости, которая обычно характеризует васпураканские миниатюры. Это доказывает, что средневековые мастера сильно зависели от канонизированных образцов и обнаруживать свою индивидуальность могли только наиболее одаренные из них. Несмотря на полные иконографические параллели миниатюр рукописи 1038 г. с миниатюрами остальных рукописей, в отношении стиля при одинаковом понимании форм это—совершенно иной профессиональный уровень. Линия, отрывистая и несколько сухая, приобретает здесь преобладающее значение. Полностью исключается принцип передачи явлений в их чисто реальном аспекте.

При сравнении евангелия 1038 г. с рукописями XIII в. становится ясным, что мастера XIII в. не ставят никаких новых художественных проблем, довольствуясь тем, что они получили в наследие от мастеров XI столетия (лишь в области иконографии они дают более смелые решения). Эволюция стиля живописи манускриптов этой группы свидетельствует о его постепенной деградации. Утрачивается монументальность миниатюр 1038 г., в которых изображаемые фигуры иногда даже перерезают обрамления, тем самым нарушая тектоническую замкнутость листа. Во «Входе в Иерусалим» из рукописи 1038 г. объединенные общим ритмом симметричные фигуры, поставленные в ряд наподобие канелированных колонн, придают геометрическую ясность и четкость всему листу.

В той же сцене из евангелия 1294 г. приветствующие Иисуса люди изображены у ворот храма, колонны которого странным образом обрываются над их головами. По всей вероятности, в первоначальном варианте эти фигуры были помещены перед колоннами на первом плане. С течением времени художники утратили способность к передаче пространства, и образцы, все более и более трансформируясь, донесли до XIII в. некую схему, резко отличающуюся от раннего прототипа. Мастер XIII в. уже не рисует колонны храма, в результате чего облик здания становится менее конкретным, и художественная выразительность, подчиняясь другим, более условным нормам, приобретает иной характер. Не свидетельствует ли это обстоятельство о том, что воспроизведение жанровой сцены для художников Васпуракана представляло определенную сложность.

В средние века принципы эллинистической живописи с ее повествовательной манерой и правдивой перспективой оказались забытыми и донесенные традицией древнейшие редакции в новой интерпретации

приобрели полную условность. Средневековое искусство приспосабливало их к эстетическим навыкам своего времени. Изменения в стиле происходят также в пределах XI—XIII вв. Сравнительная пластичность, гармоничность поз, в целом спокойных, монументальных фигур, ритмичное ниспадание складок на их одеждах—все это в XIII в. уступает место измельчению форм, превращению их в плоские, декоративные силуэты.

Крупные, статичные, чаще фронтально поставленные фигуры из миниатюр XI в., в XIII в уменьшаются, приобретают динамичность, в жестах появляется необычная для XI в. живость. В «Рождестве» происходит оживленная беседа между ангелами и пастухами, в «Преображении» взволнованная жестикуляция апостолов словно искажает очертания фигур, усиливая драматическую атмосферу сцены. Появляется тенденция к повествованию в реалистическом народном духе.

Несмотря на новые веяния, пробивающиеся в васпураканских рукописях XIII—XIV вв. (усиление драматизма, жанровый характер некоторых сцен, присутствие бытовых подробностей), их стиль в целом может быть охарактеризован как еще крепко связанный с традициями XI в. и даже более ранних эпох. Правда, заметна некоторая раскованность образного мышления мастера, но новации в основном ощущаются лишь в деталях, они распространяются на изобразительную систему в целом.

Миниатюрная живопись исследуемой группы рукописей представляет собой начало завершающего этапа исконно васпураканского стиля. Основы его, как уже было сказано, коренятся в манускриптах XI в. типа евангелия 1038 г. и других более древних памятниках. В миниатюрах последнего «как бы воскресает к новой жизни тот «месопотамский» стиль, самым ранним и самым ярким проявлением которого были росписи синагоги в Дуре»[5с]. Особенность, подмеченная в этом определении в совокупности с характерными чертами народного мышления, дает ключ к пониманию распространения подобного стиля в отдаленных друг от друга районах обширного христианского мира. Очевидно, не будет преувеличением попытка объяснить подобное явление не только взаимопроникновением и параллельностью развития искусств, но и влиянием восточных традиций, остававшихся основой стиля народно-монашеского искусства в самых разнообразных христианских странах.

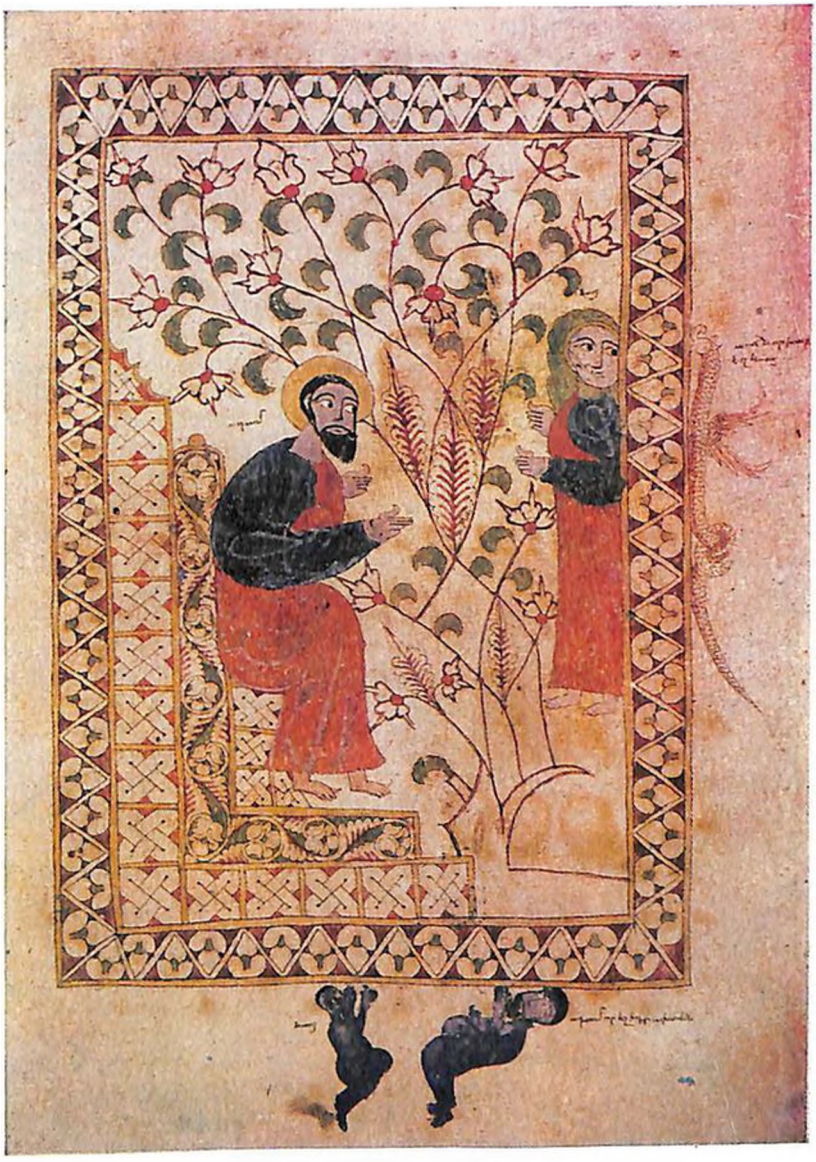
[5с] *В. Н. Лазарев,* История византийской живописи, М., 1947, стр. 98.

ЛИЦЕВЫЕ РУКОПИСИ ИЗ РАЙОНА ХИЗАНА

Следующий этап развития иконографической и изобразительной системы васпураканской живописи можно проследить на материале трех евангелий, впервые датированных и локализованных нами районом озера Ван. Эти памятники представляют ту фазу развития истории васпураканской миниатюры, когда в ней в отличие от предыдущего периода гораздо больше ощущается влияние искусств соседних с Васпураканом стран. Однако соотношение этих двух групп рукописей таково, что несмотря на существующее различие между их стилистической и иконографической системами, хизанская группа помогает локализации второй группы манускриптов. Рукописи эти представляют собой четвероевангелия и хранятся в Институте древних рукописей Еревана—Матенадаране, под номером 4820, 6303, 316.

Первоначальные памятные записи с упоминанием места и даты написания этих манускриптов утрачены, поэтому локализовать и датировать их можно только путем сравнительного иконографического и, главным образом, стилистического анализа. Однако, даже не обладая особенно искушенным глазом, можно смело отнести миниатюры этих евангелий к позднему периоду васпураканской школы армянской книжной живописи. Они освещают тот этап в развитии художественной культуры этого района, когда Васпуракан вступил в полосу сравнительного подъема после долгих десятилетий застоя, вызванного нашествиями сельджуков, а затем татаро-монголов. Локализация рассматриваемых рукописей несколько упрощается тем, что на протяжении всего своего существования васпураканская школа в силу крайнего традиционализма стилистически почти не менялась. Мастера, украшавшие книги, за редким исключением, не ставили перед собой никаких принципиально новых художественных задач, довольствуясь задачами, уже разрешенными в ранних рукописях. Неблагоприятные политические обстоятельства, опасность ассимиляции сделали васпураканских художников убежденными традиционалистами, никогда не порывающими со своим художественным наследием. Временами под воздействием культур сопредельных стран стилистическая направленность васпураканских миниатюр несколько меняется. Однако это обстоятельство вовсе не препятствует их восприятию как произведений истинно васпураканского искусства.

Сложившиеся в XIII в. реальные исторические условия, отсутствие централизованного государства накладывают определенный отпе-



III. Грехопадение Адама

чаток на это искусство, по своей сути народное, с корнями уходящее в далекое национальное прошлое. Иконография его, хоть и консервативна, однако не была строго регламентирована церковной властью. В васпураканских миниатюрах часто фигурируют бытовые мотивы и сцены, источником вдохновения которых, надо полагать, были непосредственные жизненные наблюдения.

В исследуемых нами трех рукописях иконография, организация листа, характер рисунка, орнаментика и, наконец, типы лиц так сходны друг с другом, что напрашивается вывод о принадлежности этих миниатюр если не кисти одного художника, то во всяком случае мастерской одного и того же монастыря. Это обстоятельство позволяет объединить все три рукописи в одну группу и рассматривать их вместе. В каждом евангелии в основном чувствуется рука одного художника. Лишь в рукописи № 4820 листы с изображениями евангелистов, помещенные в тексте, отличаются от остальных и указывают на другой художественный подход, и потому хочется их приписать другому мастеру, представителю, вероятно, иной школы или иного монастыря.

Во всех трех рукописях порядок миниатюр не сохранен, вероятно, в результате их вторичного переплета, но во всех трех повторяется единый христологический цикл с незначительными отклонениями. В двух евангелиях этот цикл пополняется ветхозаветным изображением Адама и Евы. Введение ветхозаветных тем, как уже было сказано, вообще характерно для васпураканской школы миниатюры, особенно для ее ванского направления. Этой чертой отмечены также исследованные в предыдущей главе хизанские рукописи, которые служат основным сравнительным материалом для локализации наших миниатюр. В миниатюрах трех нелокализованных рукописей широко используются апокрифы и символика, выбор сюжетов чаще всего падает на события из жизни Христа, особенно на его чудеса, на «страшный суд»—черты, по определению С. Тер-Нерсесян, характерные именно для ванского направления. Евангельский цикл часто завершается библейскими сюжетами. Кроме того, в миниатюрах рукописей есть иконографические схемы, которые находят себе аналогии только в иллюстрациях манускриптов Васпуракана. К их числу относится, например, «Крещение» из рукописи № 4820. Присутствие учеников Иоанна в этой сцене—очень редко встречающийся элемент. В кругу армянской миниатюры он нам известен только лишь в манускрипте № 4814 из ванской группы.

Необычный по своей иконографической трактовке вариант «Тайной вечери» с круглым столом из евангелия № 316 находит себе аналогию лишь в рукописи № 3784 1057 г. из Мелитены. Придерживаясь ранней иконографии в целом, мастер более поздней недатированной рукописи, вместе с тем развивает ее, создавая композицию, соответственную нормам своего времени. В одноименной сцене из упомянутой рукописи XI в. в отличие от поздней, изображена половина круга, за которой умещаются все двенадцать учеников. Любопытно то, что к этой последней

гораздо ближе миниатюра из сирийской рукописи № 7169 из Британского музея, датированная Ж. Леруа XII—XIII вв. Сирийский мастер со всеми подробностями повторяет армянскую схему, прибавляя только лишь вторую половину стола. Таким образом создается интересная цепь, где сирийская миниатюра является тем связующим звеном, без которого было бы нелегко определить прототип этого необычного иконографического извода. По всей вероятности данная схема была создана в южных районах Армении, прочно вошла в иконографический репертуар этого географического ареала, что и привело в дальнейшем к созданию ее достаточно оригинальной композиции. Это обстоятельство является важным аргументом для локализации наших рукописей Васпураканом. Вообще, как нам кажется, рукописи XI в. из Малой Армении играют немаловажную роль в локализации исследуемой группы. Такие иконографические детали, как запеленутый Христос, которого Никодим и Иосиф несут, обхватив руками, расположение на листе Христа и двух сестер Лазаря и их позы в «Воскрешение Лазаря», стали характерными для васпураканской школы, хотя и на протяжении ее длительного существования претерпевали некоторые трансформации. Прямоугольная форма колыбели, сидящая поза Марии и Ева—специфически трактованные для Васпуракана позднего периода детали «Рождества». Еще одна, свойственная Васпуракану иконографическая подробность: коленопреклоненные волхвы с дарами в руках в «Рождестве» из рукописи № 4820, параллель к которой мы находим только в евангелии № 4922 XV в. из Мокса (южные районы примыкающие к Васпуракану). Веским доказательством для локализации наших рукописей служат также и объяснительные надписи, которыми помечены все персонажи. Ни в какой другой школе армянской книжной живописи миниатюры так обильно не снабжены надписями, а иногда даже и небольшими кусками из евангелий, как в Васпуракане. В частности, в Предательстве Иуды такая надпись как «Поцелуем предаешь сына человеческого» нам известна только здесь. Укажем еще на один факт, говорящий в пользу локализации исследуемых в этой главе рукописей районом Васпуракана, а именно, на формы головных уборов, характерных для Васпуракана и часто встречающихся в манускриптах как исследуемых, так и вышедших из разных центров васпураканской книжной живописи.

Что же касается стиля, то исследуемые нами рукописи и упомянутая группа обнаруживают некоторые художественные принципы, ставшие универсальными для искусства Васпуракана. Обстоятельство, которое сразу же бросается в глаза в обеих группах кодексов,—это отсутствие фона, обычно создающего как бы вторую плоскость, параллельную плоскости листа. Изображенные прямо на листе фигуры органически связываются с ним и воспринимаются как неотделимые от него живописные знаки. Лица персонажей невыразительны и не передают их душевного состояния. При абсолютной статичности фигур взаимодействие между ними достигается, главным образом, с по-

мощью жестов. В обеих группах манускриптов кулисы сведены к нескольким стандартным типам. Попытка локализации миниатюр путем сравнения с ванскими рукописями подкрепляется также привлечением фресок и рельефов ц. св. Креста на острове Ахтамар. Почти полное совпадение литургического цикла исследуемых миниатюр с фресками Ахтамара является обстоятельством, свидетельствующим о стойкости иконографических традиций, принятых в этом районе. Такое соответствие декоративной системы, существенным образом базирующейся на соображениях теологического и литургического порядка, подкрепляется еще одним параллелизмом, на этот раз концептуального характера, смысл которого заключается в идее утраты рая и его вторичного обретения путем страданий и воплощения Христа. Эта идея в миниатюрной живописи отражается путем сопоставления сцен из Ветхого и Нового Завета, по предначертанному порядку. Наши рукописи подвергались вторичному переплетению. До этого, по всей вероятности, сцена грехопадения Адама и Евы в цветущем саду была помещена в начале цикла. В таком случае весь иллюстративный цикл приобретал единый идейный смысл. Параллелизм идей Ветхого и Нового Завета проповедывался не только греческими и латинскими отцами церкви, но и армянскими апологетами христианства. Историк VIII в. Иоанн Одзнецн представляет церковь как «рай», созданный богом, недоступный злу. «Из-за обмана змия мы были изгнаны (из рая) и благодаря Христу войдем туда (вновь)»[1]. Эта мысль находит свое отражение в фресках Ахтамара, где купол занят изображением рая, а сцены из христологического цикла помещены на стенах. Не говорит ли это обстоятельство также в пользу локализации исследуемых рукописей южными областями озера Ван? Сходство с фресками и рельефами храма Ахтамар, а также с рельефами церкви Ахбак[2] является веским аргументом при определении района возникновения наших миниатюр. Стилистические отголоски рельефов и фресок Ахтамара можно видеть в трактовке лиц с выразительным взглядом характерно стилизованных глаз и в форме бороды, в стереотипных движениях фигур, в сухих узорах тонких складок одежды, завершающейся зигзагообразными краями, в расположении пальметочных бордюров и в композиционных принципах.

Особенно близка к ахтамарским фрескам рукопись № 6303. Весьма вероятно, что художник видел ее и вдохновлялся этим уникальным памятником. Несколько миниатюр из этой рукописи почти полностью следуют композиционным приемам фресок. Возьмем для примера «Вход в Иерусалим» (рис. 29). На фреске мы видим Христа, восседающего en face на осле. На миниатюре, при аналогичной композиции, голова Христа дана в трехчетвертном повороте. За спасителем,

---

[1] Տեառն Յովհաննու իմաստասիրի Ոզնեցւոյ. *Մատենագրութիւնք*, Վենետիկ, *1834*, էջ *290*.

[2] *J. Strzygowski*, Baukunst der Armenier und Europa, B. 2, Wien, 1918, abb 765.

приближающимся слева, шествуют расположенные ярусами его ученики. Символ города и во фресках Ахтамара, и в рукописи отсутствует. И здесь, и там композиция разделяется на две части однотипным деревом—пальмой. Правую половину пространства занимает приветствующая Иисуса толпа. Расположение фигур в обоих памятниках аналогично. Во фреске эта сцена сверху ограничивается широкой орнаментальной полосой, нижняя часть которой состоит из явно различимых треугольников. В рукописи эта полоса заменена замкнутым обрамлением миниатюры.

Композиционная близость наблюдается также в сценах «Распятия» и «Омовения ног». Почти все упомянутые миниатюры имеют необычный двойной бордюр, наподобие разделяющих евангельские сцены орнаментальных полос во фресках Ахтамара. Это позволяет говорить о принципиальном сходстве декоративного убранства, где отклонения в деталях, на наш взгляд, не имеют решающего значения.

Насколько можно судить по нечеткому фото церкви Ахбак, помещенному в книге Стржиговского «Архитектура Армении и Европа», изучаемые миниатюры обнаруживают стилистические параллели и с рельефами этого памятника. Мы имеем в виду изображение Христа с четырьмя ангелами на тимпане западной двери церкви. Художественные приемы, о которых говорилось выше, сближают миниатюры с этим рельефом. Те же круглые лица со стилизованными глазами, та же поза сидящих ангелов, напоминающая сидящие фигуры из миниатюр «Рождество» и «Избиение младенцев» в рукописи № 4820.

Но основное, что роднит художников разных эпох, это само художественное видение мира, выраженное в сходстве вкуса, в близости концепций изображения фигур, организации пространства как в миниатюрах, так и росписях и рельефах Ахтамара и Ахбака. Эстетическое восприятие мира, сложившееся, по-видимому, задолго до известных нам первых васпураканских памятников, стало основополагающим для искусства этого района, изобразительная система которого, хотя и воспринимала некоторые наслоения времени, но не испытывала кардинальных перемен. В частности, проблема перспективы и тесно с ней связанная светотеневая моделировка остались вне поля зрения художников Васпуракана и не получили развития в их работах. Строгая, плоскостная координация объединяла расположенные в пределах одной пространственной зоны фигуры и предметы, и потому при взгляде на миниатюры невольно создается впечатление ковровости, как будто по плоскости рассыпаны узоры, каждый из которых обладает самостоятельностью. Здесь опять дает о себе знать близость миниатюр к рельефам. Это «вещевой» подход художников как к рукописи, так и к каменной плоскости. И в том, и в другом случае мастер выступает в роли декоратора материала, не отрицая и не разрушая его. Отсюда и вытекает игнорирование объема, известная лапидарность образов миниатюр, роднящая их с рельефами. Не видя существенной разницы между листом рукописи и керамической или

бронзовой посудой, художник смело переводит формы из одного материала в другой. Будучи истинно народным искусством, свободным от академических канонов, васпураканская миниатюра преимущественно следует принципам декоративного искусства, первостепенное значение в эстетической концепции которого принадлежит плоскостности и орнаментальности. Не эта ли сторона в сочетании с обобщенностью, «краткостью» исполнения, сведением предметов и людей к схеме, к знаку, приближает эти миниатюры к современному искусству? Патина времени как бы на миг исчезает, придавая народным творениям своеобразное, волнующее на сегодняшний взгляд звучание.

Средневековые художники Васпуракана не пошли по пути поисков новых форм и решений. В этом особенно остро сказывается консервативный традиционализм, характерный для всего района. Он так глубоко проник в сознание народа, что художники были не в силах порвать со старым и подойти к иным принципам изображения. Они неизменно обращались к древним образцам, пользовались готовыми формулами, иногда их освежая и видоизменяя, но не создавая в общем ничего принципиально нового. Позднее некоторые изменения наблюдаются в области стиля, что, несомненно, было связано со все более усиливающимся влиянием мусульманского окружения.

Если миниатюры исследуемой группы по всем своим стилистическим признакам тяготеют к памятникам хизанского круга васпураканской живописи, то остается решить еще один существенный вопрос — время их возникновения. Вопрос этот может быть решен лишь на основе сопоставления миниатюр рассматриваемой группы с родственными им датированными памятниками. В качестве сравнительного материала привлекаются вышеупомянутые датированные рукописи, примыкающие к хизанскому направлению, и один скульптурный фрагмент из Ахтамара.

На восточном фасаде церкви «Св. креста» на левой стороне виноградного фриза виднеется всадник с натянутым луком. По типу лица и более грубому исполнению он выпадает из общего ансамбля декоративного убранства храма. С. Тер-Нерсесян считает этот фрагмент добавлением начала XIV в., времени монгольского владычества[3]. При сопоставлении типажей из миниатюр с всадником, изображенным на рельефе, обнаруживаются родственные черты. В обоих случаях лица широкие, скуластые, с удлиненными глазами, исполнены под влиянием и с полным знанием монгольского этнического типа. Большое сходство замечается и в изображении головных уборов. Это — круглые плоские шапочки с широкими отворотами.

В датированных рукописях и наших памятниках сходна также каллиграфическая отделка одеяний. Однако сухие, тонкие складки одежд персонажей исследуемых рукописей еще не превращены в чистый орнамент, как в более поздних миниатюрах.

---

[3] *S. Der-Nersessian.* Ag'i' tamar, p. 17.

Определяющим время моментом может служить также общность бытовых деталей. Во всех рукописях встречаются одинакового типа резные деревянные стулья. В рукописи 1294 г. евангелист Иоанн изображен сидящим на подобном резном стуле. Прическа его с закрученной назад косичкой повторяет прическу волхвов из «Рождества» всех трех наших рукописей. Вероятно, это была «монгольская» прическа, вошедшая в армянский быт и ставшая в то время модной. Она встречается в ряде рукописей этого периода.

Евангелие № 6303 по палеографическим данным и по более мягкому живописному исполнению тяготеет скорее к XIII в., а так как миниатюры и письмо исполнены одновременно, то можно сказать, что оно всецело относится к концу отмеченного столетия. Дело в том, что каноны согласия этой рукописи переписаны, несомненно, с киликийских образцов, процесс проникновения которых в Центральную Армению начался, по-видимому, в последней четверти XIII века. Следовательно, у нас имеется возможность установить terminus ante quem для затронутого манускрипта. Он не мог быть выполнен ранее конца XIII в.

Вторая рукопись, возможно, исполнена несколько позже, о чем говорят ее стилистические черты: утрата живописности за счет развития линейного начала и более ярко выраженный монгольский тип лиц.

Третий кодекс, меньших размеров, является своего рода избранным сборником миниатюр, скопированных с двух описанных Евангелий. Стиль миниатюр этой рукописи позволяет датировать ее XIV в. Явно усиливающаяся сухость линии, которая утрачивает свое живое и трепетное дыхание, упрощение орнамента, сокращение иконографических схем—все это черты, характерные для искусства более позднего времени. Творческий момент слабеет, уступая место ремесленному копированию. В этом нет ничего странного, поскольку средневековый украшатель рукописи нередко являлся творческой личностью, хотя гораздо чаще он был просто копировщиком работ более талантливых мастеров.

Если последняя четверть XIII в. является нижним рубежом для датировки интересующих нас миниатюр, то первую половину XIV в. следует трактовать как terminus post quem.

Итак, упомянутые группы рукописей, как основная, так и служащая сравнительным материалом, представляют по времени один этап развития, хотя они и вышли из разных мастерских. Правда, манускрипты, относящиеся ко второй четверти XIV в., с расширенным евангельским циклом, следуют несколько иным иконографическим изводам. В них уже нет точного воспроизведения раннехристианских иконографических схем. По сравнению с иллюстрациями исследуемых в предыдущей главе рукописей ощущение реального мира здесь как будто гораздо острее. Изменения происходят также в области стиля, в частности в цветовых решениях. Декоративность манускриптов середины XIV века достигается путем сочетания чистых, контрастных

тонов, в то время как в ранних рукописях тот же эффект получается благодаря внутреннему распорядку, своеобразию совокупности отдельных элементов композиций, где основой является игра цветовых и ритмических соотношений.

И все же изучаемые нами миниатюры в своем большинстве преимущественно тяготеют к ранним образцам, что сказывается также в традиционной манере помещения тетради с миниатюрами в начале кодекса. Это означает, что задачей миниатюриста было дать ряд изображений, относящихся к евангельской истории как таковой. В этом случае иллюстративный цикл выступает как совершенно самостоятельная, не слитая с текстом часть кодекса, хотя каждая из миниатюр следует определенной текстологической редакции, принятой тем или иным евангелистом. Выделение тетради с иллюстрациями в качестве самостоятельной в цельном организме кодекса—характерная черта армянских рукописей X—XI вв. Преемственность этой традиции свидетельствует о том, что в XIII—XIV вв., по всей вероятности, все еще были популярны более ранние кодексы, большинство которых не дошло до нас.

Частое повторение иконографических схем миниатюр в вышеописанных рукописях, при некоторых незначительных отличиях в каждом из кодексов, позволяет большинство одноименных миниатюр рассматривать вместе. При этом отметим, что полного совпадения цикла в изучаемых нами трех рукописях нет. В них обнаруживаются темы, редко изображаемые в армянской миниатюрной живописи, но характерные для Васпуракана. К их числу относятся «Девы разумные и неразумные», «Христос перед Пилатом», «Избиение младенцев» и т. д. С другой стороны, привлекает внимание отсутствие во всех трех евангелиях «Преображения» и введение библейского сюжета Адама и Евы. Подобный, несколько отличающийся от принятых в других живописных центрах Армении миниатюрный цикл, свидетельствует о длительном существовании в Васпуракане архаической традиции. Символика, аллегории, наглядная связь Ветхого и Нового заветов—все это элементы, возникновение которых исторически связано с самой ранней порой распространения христианского учения. Однако несмотря на архаизм интересующие нас миниатюры в какой-то степени отмечены печатью своего времени, обстоятельство, позволяющее исследователю воссоздать некоторые фрагменты картины быта и обычаев васпураканцев XIII—XIV вв. Правда, подобный подход к иконографии сопряжен и с индивидуальными творческими способностями мастеров. Наперекор всем существующим канонам, они создавали схемы, не имеющие аналогий, тем самым вводя творческий элемент в свой скромный труд. Появление новых деталей или же обновленное осмысление схем—обстоятельство, позволяющее проследить процесс переработки моделей и постепенное создание новых нормативов.

Целый ряд миниатюр этой группы, так же как и предыдущие, основными чертами своей иконографии восходят к раннехристианским

моделям. В этой главе будут рассматриваться только те из них, которые либо в целом, либо в деталях отличаются от уже изученных.

В «Рождестве» (рис. 30) центральная группа с сидящими по обеим сторонам ясель Иосифом и Марией своим прототипом имеет одноименную сцену на мемориальном памятнике из Одзуна. Интересен фрагмент (коленопреклонные волхвы, прискакавшие на лошадях), редакция которого также, по-видимому, восходит к древней иконографии Востока[4]. По мнению С. Тер-Нерсесян, этот сложный тип был давно воспринят армянскими мастерами и появлялся довольно часто[5].

Однако вне Армении он, видимо, существовал. Древность типа коленопреклонных волхов подтверждается деревянным рельефом XI—XII вв. из Спалато, который в своих истоках, вероятно, восходит к сирийскому оригиналу[6].

Ангел со свитком в руках тоже из тех иконографических типов, которые напоминают древние образцы. В пользу этого говорят латинские рукописи, восходящие преимущественно в основе своей к раннехристианскому искусству. Касаясь темы «Рождества», Н. Покровский отмечает, что ангела со свитком «ни Византия, ни русская древность не знали, возможно он привнесен из Запада»[7]. Ученый, по-видимому, не был знаком с армянскими памятниками. Подобный тип ангела известен нам еще по Мугнинскому евангелию (XI в.), иконография которого в некоторой степени перекликается с византийской, что указывает на существование этой редакции много раньше XI в.

В сцене «Рождества» из рукописи № 4820 существует еще одна, очень интересная деталь: это изображение небесных сил, Серафима и Херувима, восхваляющих все дела Господа. Они призывались для прославления божьей воли: «Свят, свят, свят Господь Саваоф! Вся земля полна славы его». (Исайя, VI, 3—4).

Центральная группа в «Крещении» (обнаженный Христос», Предтеча, парящие ангелы) по своей схеме напоминает древнеармянские памятники из Талина и Одзуна. Однако Спаситель с согнутыми в локтях руками изображается очень редко. К сожалению, талинская стела сильно повреждена и полного представления об иконографии Христа мы не имеем. Но, конечно, в обширном христианском мире существуют памятники, утверждающие древность типа. Наиболее близкую аналогию к данному типу представляют росписи IV—V вв. из монастыря в Бауите. Думается, что с распространением христианской идеологии, еще в раннее средневековье, в Армению проникли и были признаны каноническими многие иконографические типы.

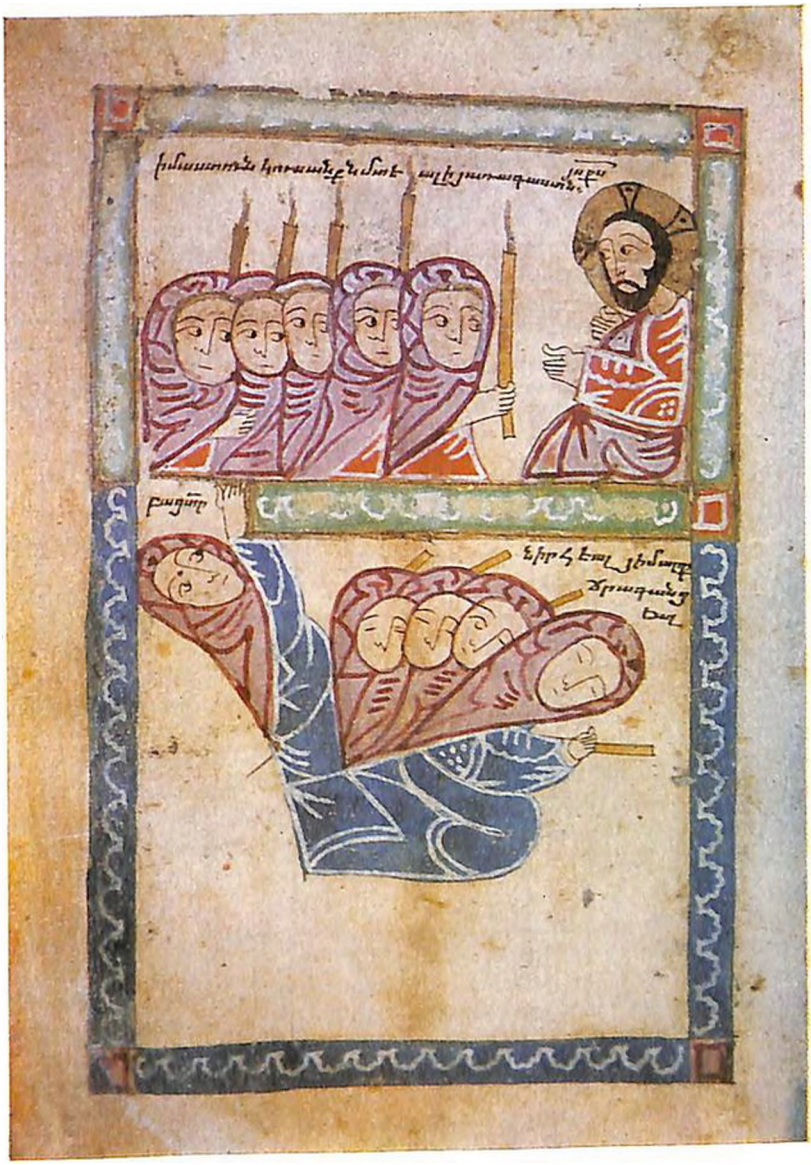
---

[4] *G. Millet*, ук. соч. стр. 150.

[5] *S. Der-Nersessian*, Mss. Armeniens illustrés des XII, XIII et XIV siècles de la Bibliothèque des Pères Mekhitaristes de Venise, p. 123.

[6] *H. Kehrer*, Die Heiligen drei Könige in Literatur und Kunst, Leipzig, 1909.

[7] *Н. П. Покровский*, Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, СПб., 1892, стр. 48.



IV. Притча о девах разумных и неразумных

На протяжении веков они подвергались модификациям, но очень часто всплывали и в первоначальной чистоте. Об этом свидетельствует Евангелие 1033 г. (М 283), где встречается аналогичный ранним типам вариант «Крещения»[8].

Любопытный элемент появляется в «Крещении» из рукописи № 6303 (рис. 31). У ног Христа изображен огромный завязанный в узел дракон. Культ дракона у армян издревле был связан с водой, с ее животворящей силой, с оросительной системой страны: он прочно вошел также в национальный фольклор. По всей вероятности, и здесь дракон является персонификацией Иордана. Возможно также, что он является отражением тех представлений, согласно которым дракон олицетворяет зло, а Христос—добро. Их извечная борьба в своем самом наглядном варианте нашла отражение в средневековом искусстве.

Архаизмом дышат и миниатюры с изображением «Сретения». Особенно оригинальным представляется «Сретение» из рукописи № 4820 (рис. 32). Здесь представлен очень редкий иконографический извод: младенец-Христос самостоятельно идущий от Марии к старцу Симеону. В армянском искусстве подобная редакция вообще встречается впервые.

Наиболее близкую параллель представляет латинский памятник—переплет XI в. рейнской работы из слоновой кости, хранящийся в музее Виктории и Альберта[9] (где также представлен самостоятельно идущий от Марии к Симеону младенец-Христос). Специально изучавшая иконографию «Сретения» Дороти Шорр считает этот тип крайне редким. По мнению исследователя, самым ранним образцом, следующим подобному изводу, является, вероятно, костяная шкатулка из музея Истории, с настолько странным изображением «Сретения» (рис. 33), что почти невозможно ему найти аналогии[10]. Не совсем обычен по своей форме храм, где происходит действие. Здесь по краю кровли изображены двенадцать голубей, олицетворяющих апостолов (о чем говорит надпись). Подобное символическое осмысление апостолов среди ранних памятников встречается в рельефах ныне не

---

[8] Т. А. Измайлова тип Христа в Крещении из Евангелия 1033 г. сопоставляет с росписью из Баунта. (*Т. А. Измайлова,* Традиции Эчмиадзинского евангелия в миниатюрах рукописи 1033 г., «Византийский временник», 1971, III.

[9] *D. Shorr,* The Iconographic Development of Presentation, "The Art Bulletin" 1946, p. 25.

[10] Ibid., p. 20.

По поводу «Сретения Господня» существует версия, что Иисус в то время имел возраст более одного года. Роже де Флори пишет: «Настойчивость, с которой на протяжении последующих веков художники, руководимые священным писанием, представляли Младенца Иисуса без пеленок, облаченного в одежды, доказывает, что во все эти времена художники действительно верили, что во время сретения Иисусу было больше года». (Ch. R. de Fleury, L'Evangile, études iconographiques et archéologiques, t. I Tours, p. 55).

сохранившейся ц. Фунди (IV в.), построенной Павлином Ноланским. Упоминание об этой церкви мы находим у Н. Покровского[11].

Отличный от рассматриваемой миниатюры, но опять-таки восходящий к раннехристианскому искусству вариант «Сретения» представлен в Евангелии № 6303 (рис. 34). Здесь мы сталкиваемся с более канонической иконографией: Мария с младенцем на руках и встречающий их старец Симеон. В кругу ранних памятников эта композиция сходна с одноименной сценой, изображенной на кресте VI—IX вв. из Санкта Санкторум[12]. Однако киворий на кресте из Санкта Санкторум в отличие от нашей миниатюры вносит в иконографию сюжета несколько иное идейное осмысление. В армянской миниатюре подчеркнут именно момент встречи Младенца со старцем Симеоном—иконография, полностью принадлежащая Востоку. С этой точки зрения наиболее близким представляется «Сретение» латинского Евангелия XI в. из Прума, где также подчеркнут момент встречи Христа с Симеоном[13]. Принципиальная близость иконографии двух разновременных памятников, возникших в отдаленных друг от друга культурных районах, по-видимому, объясняется общим истоком, которым, по всей вероятности, могла быть Сирия. Д. Шорр также подобную редакцию «Сретения» считает вариантом, принадлежащим Востоку, ибо только здесь, по ее мнению, подчеркивается момент встречи Христа и Симеона-старца. Впрочем, евангельский рассказ о приношении Христа Богу по своей обширности дает возможность изображения разных его эпизодов. В этой миниатюре своей исключительной неканоничностью привлекает внимание тип старца Симеона, сидящего с подогнутыми под себя, на восточный манер, ногами. Также необычен храм, где происходит действие. Он изображен без обычной лампады, с занавесью, которая как бы раздвинута для представления. Есть нечто театральное в этой миниатюре—с ее как бы бутафорской декоративностью, стереотипностью движений персонажей.

Миниатюра «Вход Господен в Иерусалим» особенно интересна в рукописи № 4820, где она по своей иконографии восходит к древним образцам. Здесь все действие развертывается как бы не по горизонтали листа, а по вертикали, с последовательной передачей отдельных эпизодов. Другими словами, в этой сцене мы имеем так называемое «последовательное представление» отдельных моментов евангельского рассказа, возведенного еще Бертраном к живописи Полигнота, а Викгофом к римскому искусству[14]. Рассказ начинается с левого нижнего угла листа, где изображена сцена исцеления двух слепых, совершенного Христом еще до прихода в Иерусалим. Далее изо-

[11] *И. Покровский,* Очерки памятников христианского искусства и иконографии, СПб., 1910, стр. 18.

[12] *D. Shorr*, ук. соч. стр. 20.

[13] Ibid, fig. 5.

[14] По мнению Д. В. Айналова, термин «последовательное представление» впервые был применен Бертраном, далее Викгофом (*Д. Айналов,* Эллинистические основы византийского искусства, СПб., 1904, стр. 28).

бражена приветствующая Христа толпа, состоящая из детей и стариков. И те и другие в протянутых руках держат ветви, как бы преподнося их спасителю. Этот момент указывает на сохранение архаических форм, ведущих свое начало от Россанского евангелия. В пользу архаичности извода говорит также отсутствие изображения городских ворот Иерусалима, что лишает сцену чисто церемониального характера.

Как в предыдущей группе, так и здесь к архаической иконографии восходит «Распятие Христа» (рис. 35). Интересно отметить, что в армянской иконографии «Распятия», по-видимому, происходит параллельный с Византией процесс: с одной стороны, сокращается количество представленных персонажей (Мария, Иоанн, воины, делящие одежду), с другой стороны--вводятся новые действующие лица. Неизменное присутствие Лонгина и Степатона в Распятии—иконографическая черта, которую Г. Мийе связывает с Сирией[15]. Отметим присущую нашим миниатюрам интересную деталь: кровь с руки Христа капает в глаз воина, стоящего справа. Ни в одном из канонических Евангелий этот момент не отражен. Однако в Армении бытовала легенда, согласно которой воин этот—Лункиан был одноглаз. Он прозрел, как только кровь Христа попала в его слепой глаз. Эта легенда, распространенная в Васпуракане, часто встречается и в книжной живописи. В армянском искусстве раннего средневековья собственной иконографии «Распятия», вероятно, не существовало. Крупный исследователь армянского средневекового искусства Г. Овсепян полагает, что до VII в., т. е. до иконоборческого периода, армяне в основном поклонялись кресту без распятого на нем Иисуса[16]. Сохранилось немало памятников подобного типа. После IX в. был воспринят канонизированный вариант «Распятия», вероятно, в архаической трактовке с наслоением византийских или восточных черт.

В рукописи № 316, у основания креста, установленного на Голгофе, изображены три женских лика (рис. 36). Надпись «Женщины, наблюдающие издали», вероятно, взята из евангельского текста: «Были тут и женщины, которые смотрели издали, между ними была и Мария Магдалина, и Мария, мать Иакова меньшего и Иосии, и Саломея» (Марк, XV, 40—41).

Иконографический тип «Благовещения» соответствует варианту, определенному Мийе как очень древний (рис. 37). Мемориальная стела из Одзуна расширяет круг памятников, привлеченных Мийе и подтверждающих древность типа. На одзунском рельефе, как и в миниатюрах рассматриваемой группы рукописей, к стоящей Марии слева подходит ангел. Обе фигуры изображены en face. К сожалению, поверхность камня повреждена, и определить характер жестов ангела и Марии невозможно. Однако основное положение фигур подсказыва-

---

15 *G. Millet*, ук. соч, стр. 426—427.

16 Գ. Հովսեփյան, *Հաւուց թառի ամենափրկիչը եւ նոյնանուն յուշարձաններ հայ արուեստի մէջ, Երուսաղեմ, 1938, էջ 44։*

ет вариант, по мнению Мийе, связанный с Востоком и мало распространенный в Византии, хотя и известный там в некоторых ранних памятниках[17].

С. Тер-Нерсесян полагает, что этот характерный для Анатолии иконографический тип, проникнув в византийское искусство в XI в., становится для него типичным. Но вскоре, будучи вытеснен другими композициями, свое существование продолжает на Востоке[18]. Почти полную аналогию армянской редакции «Благовещения» мы находим в ранних каппадокийских фресках Герема, созданных на древней сирийской основе[19]. Данная редакция вообще была широко распространена на Востоке и оказалась очень живучей. Она представлена на разновременных памятниках.

Иконографический тип «Вознесения» из всех трех рукописей с изображением Христа в прямоугольнике, поддерживаемом четырьмя ангелами, восходит к самым древним образцам раннехристианского искусства (ампулы из Монцы, расписная крышка шкатулки из Латеранского музея и т. д.) (рис. 38). К этому же восточному типу примыкает сцена «Вознесения» из евангелия 862 г. царицы Млке. Существование несколько иного извода «Вознесения» (с двумя ангелами, несущими мандорлу) в ранних армянских памятниках (Птгни, Одзун) говорит о том, что эта сцена не была чуждой для армянской иконографии и уже в пору ее становления разрабатывалась в разных вариантах.

Композиция «Жены-мироносицы у гроба господня» (рукопись № 316) обнаруживает принципиальное сходство с одноименной миниатюрой из предыдущей группы и также восходит к раннехристианскому иконографическому типу. В этой композиции (рис. 39), которая вполне укладывается в иконографические рамки армяно-сирийской миниатюры XI—XIII вв., также наблюдается буквальность передачи. В этой связи С. Тер-Нерсесян полагает, что армянские мастера, независимо от греческих, стремились к наибольшей точности передачи евангельского текста[20]. Несколько странным кажется образ Христа с крестом, как будто скопированный со «Сошествия в ад». Над гробницей надпись: «Пустая гробница». А рядом с ней справа, необычное изображение безбородого человека в нимбе. Надпись поясняет: «юноша». Поиски этого иконографического типа нас привели к евангельским текстам. Оказалось, что это крайне редкое изображение является буквальной иллюстрацией слов евангелиста Марка. «...И, войдя во гроб, увидели юношу, сидящего на правой стороне, облаченного в белую одежду; и ужаснулись. Он же говорит им: Не ужасай-

---

[17] *G. Millet*. ук. соч. стр. 71.

[18] *S. Der-Nersessian*. Manuscrits Arméniens des XII, XIII et XIV s. s., p. 122.

[19] *G. de Jerphanion*. Les églises rupestres de Cappadoce, Paris, 1925, Album, pl. 35.

[20] *S. Der-Nersessian*. Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art. Washington, 1963, p. 45.

тесь. Иисуса ищете Назарянина, распятого, Он воскрес» (Марк, XVI, 5—6).

В весьма лаконичном изводе представлено «Сошествие святого духа» (рис. 40). Сверху изображен святой дух в виде голубя, внизу— одиннадцать апостолов, расположенных полукругом, с обращенными вверх лицами. Этот тип известен по евангелию Рабулы и сохраняется в армянских рукописях вплоть до XIV столетия. Изображение «космоса» или «народов» отсутствует. На их месте, у нижнего края изображены две поклоненные фигуры апостолов. Нет сомнений, что в древнем прототипе у фигур переднего плана ноги были скрыты за стенкой, и только вследствие постепенной трансформации моделей до нас дошел достаточно видоизмененный вариант. В миниатюре «Сошествие св. духа» отсутствие богоматери рассматривается некоторыми авторами как чисто восточная черта[21]. В западной же иконографии ее изображение утверждается постепенно вместе с общим развитием культа Мадонны и к концу XIII—XIV вв. распространяется на Восток. Ее присутствие в ранних памятниках, по-видимому, объясняется отведенной ей символической ролью—она означает церковь.

«Погребение Христа» является стойким примитивным вариантом, композиция которого включает в себя три персонажа и уходит своими корнями в восточную иконографию. В школах, связанных с архаическими традициями, он сохраняется на протяжении столетий, испытывая лишь небольшие изменения.

Композиция «Избиение младенцев» (рис. 41) в армянском искусстве известна по фрескам церкви острова Ахтамар. Сцена эта по решению своей этической задачи, как на ахтамарских фресках, так и в исследуемой нами миниатюре, родственна аналогичной сцене из евангелия Рабулы, где впервые появляются драматические элементы. В армянских памятниках нет и намека на патетическую скорбь, в отличие, например, от каппадокийских фресок, где матери изображены рвущими на себе волосы и с искаженными от горя лицами.

Обобщая, можно отметить, что приводимые здесь миниатюры дают достаточно оснований проследить и в этой группе рукописей ее раннехристианские основы, которые способствовали развитию собственно национальной культуры с ретроспективным уклоном. Возрождение этих забытых иконографических типов скорее всего можно объяснить некоторым подъемом культурной жизни народа, когда наряду с новыми темами привлекались древние.

Здесь наблюдается типичная для средневекового художника свобода ассоциаций, наивное, некритическое отношение к действительности. Отсюда—переход к искусству, насыщенному бытовыми мотивами, вследствие чего, вероятно, и происходит не вполне осознанный отход от вековых канонов. Элементы жанровости, изредка пробиваю-

---

[21] *А. И. Кирпичников,* К иконографии сошествия св. духа. «Труды Императорского Московского Археологического общества», т. XV, вып. I, М., 1894.

щиеся в творчестве васпураканских мастеров, особый художественный язык, характеризуют их творчество как одно из наиболее самобытных в кругу других армянских живописных школ. Оживленно беседующие друг с другом ангелы и пастухи в «Рождестве», задумчивый, взволнованный Иосиф из той же сцены, экспрессивные, полные решительности лица иудеев в «Предательстве», безутешность матерей, их сдержанная, не переходящая в отчаяние печаль в «Избиении младенцев» придают этим миниатюрам истинно армянский колорит. Примитивными изобразительными средствами, но с истинной верой в сверхъестественное Святое Слово васпураканские мастера пытаются запечатлеть окружающий их мир, воспринятый ими столь ярко, непосредственно и эмоционально. Преувеличенная порой экспрессия, пронизывающая всю изобразительную систему, является как бы отражением непреклонной веры, внутреннего экстаза глубоко религиозного человека, что и придает убедительность этим, может быть, и не самым совершенным творениям книжной живописи Васпуракана.

Черты жанровости еще более подчеркивают роль миниатюры в качестве иллюстрации текста. Вероятно, это было связано с особым отношением мастеров к книге, к религиозному сюжету. В Васпуракане в XIV в. книга перестает быть реликвией, а священный текст и миниатюры—объектом поклонения. Она входит в быт людей и становится его неотъемлемой частью. Книга делается доступной и необразованному люду: ее листают ремесленники, мелкие торговцы, и потому миниатюры при всей традиционности обретают занимательный характер.

Религиозный сюжет, переплетаясь с жизненными впечатлениями, теряет свой глубокий нравственный характер. Миниатюры, превращаясь в конкретные иллюстрации текста, снабжаются обширными пояснительными надписями—отрывками, взятыми из евангелий. Подобные текстовые сопровождения не новость для армянской миниатюры. Они встречаются также в некоторых киликийских рукописях.

В связи с этим особый интерес представляет «Тайная вечеря» (рис. 42), не совсем обычная иконографическая схема которой становится понятной благодаря надписи. Здесь Иуда отделен от других апостолов и стоит к ним спиной—иконографический тип (рук. № 316), встречающийся довольно редко. Надпись гласит: «Иуда беря кусок, уходит». Иллюстрируется соответствующая часть евангелия по Иоанну: «...Он (Иуда), приняв кусок, тотчас вышел» (XIII, 30). В этой сцене любопытна также редкая в армянской миниатюре форма стола. Это круглый стол, без ножек, а вокруг него расположены апостолы. Христос восседает на резном деревянном стуле. Данная иконография не подходит ни к одному из определенных Мийе типов. Л. Лумис, в специальном исследовании, посвященном типам столов в «Тайной вечери», придавая им особое значение, прослеживает три типа: латинский круглый стол, эллинистическую сигму и азиатский наземный

стол[22]. Стол из армянской миниатюры подходит к третьему—азиатскому наземному (ground type) типу стола. Возникновение всех типов автор справедливо связывает с местным бытом и традициями. Интересующий нас «азиатский» тип трактуется как круглый стол без ножек, вокруг которого на земле располагались участники пиршества. Этот обычай тесно связан с Востоком, особенно с Сирией (рис. 43, 44).

К восточному типу, воспринятому в XIII в., по расположению фигур и по выбору второстепенных персонажей относится и композиция «Предательство Иуды». Почти в центре листа во весь рост изображены Христос и Иуда в длинных паллиумах, фигуры которых являются смысловым стержнем композиции (рис. 45).

Наряду с типами, общими для христианского Востока, вообще в этой группе, как и в предыдущей, встречаются варианты, связанные исключительно с Арменией. К их числу относится «Воскрешение Лазаря». Здесь особенно интересным и необычным кажется трехъярусное погребение, по форме напоминающее погребения в катакомбах (рис. 46). Запеленутый как мумия Лазарь изображен в первом ярусе. Надпись гласит: «Погребение Лазаря». Над вторым и третьим—надписи: «Лазари иные». Подобную самостоятельность иконографической редакции этой сцены, неизвестную нам в искусстве других стран, мы склонны объяснять ярко выраженными повествовательными тенденциями мастера, стремившегося дать как можно более реальную картину кладбища, где среди других был похоронен и Лазарь.

Самобытная местная окраска присуща также миниатюре, в которой сочетаются «Омовение ног» и символическая передача «Тайной вечери» (рис. 47). Во фресках Ахтамара наблюдается параллелизм между «Омовением ног» и «Помазанием Христа к последней вечери». Можно предположить, что в дальнейшем «Тайная вечеря» заняла место «Помазания». Такой параллелизм легко воспринимался армянскими мастерами, так как во время церемонии омовения, регулярно совершаемой в армянской церкви, епископ или священник моют ноги другим священникам и благославляют миром. В молитве упоминается помазание ног Христа, в память о котором совершается служба[23]. Эрнст Канторович в специальной статье, посвященной крещению апостолов, трактует «Омовение ног» как акт милосердия и скромности, как новую заповедь—mandatum novum—взаимной любви, оставленную Христом ученикам[24]. Ритуалу омовения часто придавалось специфическое крещальное осмысление, так как в пасхальную ночь перед своими страданиями и смертью Господь показал ученикам мистерию крещения, что и сравнивается с крещением Христа в Иордане. Са-

[22] *L. H. Loomis*, ук. соч, стр. 25.

[23] *Աւագ շաբաթի Հայաստանեայց առաքելական սուրբ եկեղեցւոյ ըստ կարգաւորութեան Երանելի Յարգմանչաց մերոց և այլոց սրբոց Հարց, ի Նոր Ջուղա, 1895։*

[24] *E. Kantorovitz*, The Baptism of the Apostoles, "Dumbarton Oaks, Papers, 1956, N 9, 10.

мым ранним образцом сочетания «Тайной вечери» и «Омовения» на одном листе является Россанское евангелие. В дальнейшем эта схема встречается как на Востоке, так и на Западе[25]. Распространение подобной композиции во всем христианском мире, возможно, говорит об общих истоках вдохновения, в каждой конкретной среде приобретающей самобытную окраску. По своей иконографии исключительный интерес представляет схема сидящих друг против друга на одинаковых деревянных стульях Христа и его ученика Петра в «Омовении» (в Ахтамаре часть фрески испорчена, поэтому трудно судить о расположении фигуры Христа). Левой рукой Петр указывает на голову. Этот общепринятый жест впервые засвидетельствован в Хлудовской псалтыри IX в. и считается византийским.

Мийе считает, что на Востоке Христа часто изображали сидящим и, вероятно, под влиянием этих памятников латиняне поставили его на колени, в то время как Византия не могла унизить спасителя подобным образом[26]. Сидящий Христос—отражение византийского дворцового церемониала, согласно которому в пасхальную ночь на пятницу император мыл и целовал ноги двенадцати беднейшим гражданам Константинополя. Поэтому, может быть, было бы правильнее говорить о наслоении некоторых черт византийской иконографии на архаическую восточную основу нашей миниатюры. Круглая орнаментированная розетка, в этой сцене символизирующая «Тайную вечерю», является согласно пояснительной надписи сильно абстрагированным столом.

Как уже было сказано выше, в этой группе рукописей встречаются элементы символики. Однако, кроме этого, здесь имеется символическая передача единой идеи посредством ее изображения родственными между собой сценами. Церковные авторы в своих творениях смерть и воскресение Христа рассматривали в связи с идеей спасения людей, что перешло в искусство и нашло воплощение в композиции «Сошествия Иисуса Христа во ад»—сцены, весьма распространенной и содержательной[27]. На нашей миниатюре из рукописи № 6303 мы имеем сочетание всех трех (Погребения, Воскресения и Сошествия во ад), глубоко между собой связанных эпизодов, которые отражают

---

[25] Мы имеем в виду следующие рукописи: Сакраментарий из Ивери времени Оттона III (*A. Ebner*, Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kungstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter Iter Italicum· Freiburg im Breisgau, 1886); Евангелие из Гнессена. (Société Francaise de reproductions de MSS à peintures XIX, Paris, pl, XXXIX); Английскую псалтырь XIII в. (*A. Herbert*, A. Psalter in the British Museum, Illuminated in England in the XIII cent. Walpole Society Annual III, 1913—14, p. 47); Евангелие из Рейхенау (*A. Goldschmidt*, Die Elfenbeine aus der Zeit der Karolingischen und Ottonischen Kaiser, B. I. Berlin, 1944, Taf. LXII, Die deutsche Buchmalerei, II Band, Leipzig, Taf. 37).

[26] *G. Millet*, ук. соч. стр. 322.

[27] *Н. П. Покровский*, Евангелие в памятниках, стр. 398.

одну общую идею—спасение человечества посредством мучений и воскресения Христа, его победы над смертью и адом (рис. 48). Сцены эти представлены в столь сокращенных вариантах, что уже их композиционное построение в силу этого становится символическим. В сущности они являются тремя эпизодами одной темы: темы «Воскресения», которая обычно передается изображением «Жен-мироносиц у гроба господня», «Погребением» или «Сошествием Христа во ад». Как полагает Н. Покровский, много поводов для изображения этой сцены давал текст псалтыря, где она занимает одно из принципиальных мест. К. Кюнстле, связывая тему сошествия с апокрифом Никодима, считал ее иконографию по происхождению восточной. Возможно, что широкое распространение этого евангельского сюжета было обусловлено характерным для восточных религий представлением о герое, спускающемся в ад[28]. В изучаемой миниатюре немаловажную роль играют пояснительные надписи, при помощи которых становится четкой вложенная в них идея. В «Сошествии» нет ни Адама, ни Евы, ни погрудных изображений Давида и Соломона, ни закованного сатаны. В крайне сокращенной редакции только двумя женами-мироносицами представлено и «Воскресение Христа». Все три сцены этой темы в расширенных редакциях впервые в армянском искусстве нашли место во фресках Ахтамара.

Отличительной чертой васпураканской книжной живописи в кругу всей армянской миниатюры является также ее особая приверженность к символике образов. Присущая литературным произведениям церковных авторов первых веков христианства символика образов быстро распространилась и была вскоре воспринята армянами. И не случайно, что именно в васпураканской миниатюре по существу наиболее архаичной во всей армянской миниатюре с ее характерным тяготением к раннехристианскому искусству эта черта нашла свое глубокое отражение. Образы здесь порой выступают столь абстрагированными, что распознать их без пояснительных надписей довольно трудно.

Подобному осмыслению в немалой степени способствовала отвлеченность средневекового мышления, склонного видеть в каждой вещи символ скрывающейся за ней идеи. Средневековый человек, веря в реальное существование сверхчувственного мира, ставил все земные явления в непосредственную с ним связь. Символами и аллегориями изобилует и средневековая армянская литература. Христианская символика была истоком вдохновения не только художников, но и поэтов. Христос называется «Светом», «Справедливым солнцем», «Солнцем правды», а его рождение есть «Происхождение от света». Обновляющая мертвую природу весна была символом не только рождества Христова, благодаря чему мир возрождался духовно, но и сим-

---

[28] *K. Kunstle*, Ikonographie der Christlichen Kunst, Freiburg im Breisgau, I, p. 495—498

волом второго пришествия Христа и воскрешения мертвых. Константин Ерзынкаци в поэме «Весна» связывает рождение Христа с обновлением природы. Поэзия XIII—XIV вв. соткана из персонифицированных понятий и бесчисленных аллегорий. Мария приравнивается к прекрасной любимой женщине. Небесная и земная любовь настолько тесно переплетаются, что провести грань между ними почти невозможно. Двух возлюбленных олицетворяют роза и соловей. Эта аллегория особенно легко воспринималась армянами, так как роза с языческих времен связывалась с богиней любви Астхик.

Первые века распространения христианской идеологии были ознаменованы возникновением множества сказаний, некоторые из которых вошли в канонические тексты, а некоторые стали апокрифами. Эти апокрифы зачастую имели национальный колорит и принадлежали исключительно армянской церкви[29]. В рукописи № 4820 наше внимание, в частности, привлекли две миниатюры: «Рождество Христово» и лист с изображением Адама и Евы. Обе сцены в иконографическом аспекте весьма интересны, необычайны и, вероятно, в своей основе имеют апокрифическое сказание, распространенное в христианской среде Востока. Любопытно сказание, связанное с появлением Евы в сцене «Рождества». В поисках акушерки Иосиф встретил женщину, идущую издали: «Откуда идешь и куда грядешь,—спросил Иосиф по дороге, когда они шли вдвоем.—Ты, женщина, расскажи мне об имени своем, чтобы я знал кто ты есть? И говорит женщина: «Зачем же ты спрашиваешь об имени моем? Я есть прародительница всех—Ева, и вот пришла я видеть своими глазами искупление, которое свершилось»[30].

Что же касается волхвов в «Рождестве», то иногда они поименованы, хотя в канонических евангелиях имена их не указаны. Мастер армянин был хорошо знаком со сказаниями, распространенными в народной среде. В одном из них говорится о приехавших поклониться Христу трех волхвах-братьях: Мелконе—царе персидском, Гаспаре—царе Индии и Балтазаре—царе арабов.

Исключительно интересный и редкий иконографический вариант представляет лист с изображением Адама и Евы (рис. III). В известных нам памятниках армянского искусства Адам и Ева впервые появляются во фресках и рельефах Ахтамара, где мастера придерживаются традиционной схемы, изображая Адама и Еву обнаженными в раю. В нашей миниатюре, вопреки канону, они предстают облаченными в одежды в раю и обнаженными после изгнания из рая, вариант, неизвестный в каких-либо других памятниках. Надо полагать, что

---

[29] К их числу относятся сказания об апостолах Армении, святых Фадее и Варфоломее, о сверхчеловеческих подвигах Григория Просветителя, легенда о св. Рипсиме, видение патриарха Саака Великого и т. д. См. *Н. О. Эмин*, Переводы и статьи по духовной армянской литературе, М., 1897, стр. 19.

[30] *Թանգարան հին եւ նոր նախնեաց, Անկանոն գիրք նոր կտակարանաց, Վիեննա, 1898, մաս 2, էջ 38։*

мастер рукописи стремился как можно нагляднее передать глубокий философский смысл следующего апокрифического сказания: «...Тогда змий имел крылья и имел язык и был вхож в рай. Был он наставлен сатаной, искал Еву до тех пор, пока не нашел ее одну и (уговорил ее отведать запретного плода). И как только вкусила она плод, предстала пред Адамом обнаженной... Адам же, увидев красоту жены, лишился ума, хотя она и была без (божественного) света, но поистине прекрасна, ибо тело ее сверкало как жемчуг, сотворенное и разукрашенное руками самого бога. И, послушавшись бога, по настоянию жены, съел он плод и также обнажился. И прогнали из рая Адама и Еву и вышли они в место темное и мрачное...»[31]. Представление о том, что грехи лишают человека божественного света, что грешник предстает перед людьми как бы обнаженным, без лучезарных одежд, по-видимому, вообще было распространено в Армении в первые века после принятия христианства, т. е. в период, когда были созданы интересующие нас апокрифические тексты. Доказательством тому служит и маленький абзац из истории Агафангела: «Этими перлами и духовными ценностями облачают голых, а тех, кто подобно Адаму, обнажены из-за грехов своих, одевают в светозарные хитоны»[32].

Таким образом, приведенные здесь апокрифы не имеют в своей основе ничего армянского. Являясь неотъемлемой частью восточной словесности, они еще раз подчеркивают тесную связь Васпуракана со всем христианским миром Передней Азии. Это обстоятельство подтверждается, как уже отмечалось, наличием многих иконографических схем, истоки которых лежат в раннехристианском искусстве как Армении, так и Востока вообще.

Что касается Византии в интересующий нас период, то ее искусство по своим задачам и своим отношением к книге в принципе не могло быть приемлемым для васпураканских мастеров. Единственная иконографическая черта, которая может быть связана с Византией в этой группе рукописей—это характер позы сидящего Христа в сцене «Омовения ног» и композиционная схема миниатюры «Воскрешение Лазаря» из предыдущей группы рукописей.

Гораздо более близкие иконографические аналогии обнаруживаются с латинской миниатюрой. Такое поразительное соответствие можно объяснить только существованием общего источника, воздействующего и на латинскую, и на армянскую миниатюру, которым, вероятнее всего, была Сирия.

Отметим, что точки соприкосновения Запада и Востока обнаруживаются не только в книжной живописи, но и в самых разнообразных произведениях искусства[33]. В начале XIII в. восточное влияние до-

---

[31] *Թանդարան հին և նոր նախնեաց... մաս 2, էջ 309։*

[32] *Ագաթանգեղայ պատմութիւն հայոց... էջ 8։*

[33] *G. de Francovich,* L' Arte siriaca e il suo influsso sulla pittura medioevale nell oriente e nell' occidente, "Commentarii", 1951, Vol. I, 2 e 3.

стигло Италии, в частности Пизы, где оно довольно долго играло решающую роль в ее искусстве[34]. Некоторые исследователи наблюдают воздействие греко-восточного искусства и особенно сиро-армянской миниатюры в стиле изображений евангельских сцен на кресте XIII в., хранящегося в галерее Уффици и на кресте из музея Чивико в Пизе[35].

Любопытно, что общность истоков характерна и для некоторых произведений средневековой армянской и западной литературы. Аналогию Лисьей Книги (сборник притч Вардана Айгекци) с романом о Ренаре Н. Марр объясняет однородностью основных греко-восточных истоков[36].

Но, конечно, наиболее близкую иконографическую параллель с нашими миниатюрами представляет сирийское искусство. Взаимопроникновение сирийского и армянского искусства нередко ставит исследователя перед сложной проблемой определения характера влияния. О связях и взаимодействиях искусств этих двух стран говорилось не раз. Однако проблема эта не была удостоена специального изучения. Ныне, в связи с наиболее полным изданием сирийских миниатюр, открывается возможность для более углубленного исследования армянских и сирийских книжных иллюстраций, их связей и взаимодействий. Выявление аналогий повлечет за собой другую, не менее важную задачу, а именно: что же отличает армянскую миниатюру от сирийской, что выделяет ее как явление искусства, как особый случай отношения к книге? Существуют ли эти различия, и насколько они существеннее сходства?

В силу своего географического положения Армения издавна тяготела к Сирии. И потому не случайно проникновение христианства и связанных с ним разнообразных культурных проявлений из Сирии в Армению. Известно, что сиро-армянские литературные связи существовали еще в IV в. Тексты церковных песнопений, написанные в III в. Барцумой, а в IV в. Ефремом Асори в первые десятилетия после принятия христианства получили широкое распространение в Армении.

Переплетение культур двух древнейших христианских стран в первые века нашей эры, выраженное как в зодчестве, так и в литературе, ярко проявляется и в миниатюрной живописи. Некоторые характерные для сирийской книжной живописи черты присущи и миниатюрам, исследуемым в этой главе. Так, например, развертывание действия справа налево, типичное для сирийских рукописей, связано как с чтением сирийского письма, так и с сохранением очень ранней традиции. Ясно, что для армянской миниатюры эта черта чужеродна. Сходство существует также и в рамках стилевой традиции, но надо оговориться, что оно не очень ярко выражено. Своеобразная манера изображения персонажей с запрокинутыми головами, как бы устрем-

[34] *V. Lazareff*, New Light on the Problem of the Pisan School, "Burlington Magazine", LXVIII, 1936, p. 62.

[35] *Umberto Baldini*, Cross IV–432 in the Uffizi, Milano, 1968.

[36] *Н. Марр*, Сборник притч Вардана, СПб., 1899, стр. 572.

ленными к небесам взорами, известная склонность к орнаментальной стилизации, в некоторых случаях организация толпы, расположение фигур—признаки, которые стилистически сближают армянскую и сирийскую миниатюры. В какой среде впервые появились эти черты, в Сирии или Армении, решить трудно, ибо в раннехристианскую эпоху длительное время существовал единый культурный круг, где резко ограничивать Армению от Сирии, вероятно, было бы неправильно. Эта область (Южная Армения, Сирия) наиболее традиционалистская, менее всего затрагиваемая временем, вероятно и в XIII—XIV вв., в период расцвета городской жизни в Передней Азии, сохранила некую общность направлений и веяний в искусстве.

Здесь порою стилистический облик различных предметов искусства обретает столь обобщенный и нечетко выраженный национальный характер, что трудно определить их конкретное происхождение. Начиная с XI в. город Мелитена в Малой Азии стал местом соприкосновения и тесных контактов сиро-армянской культуры. Подтверждением этого является иконографический анализ отдельных деталей армянских и сирийских рукописей и такой красноречивый факт, как наличие армянских надписей в миниатюрах сирийских евангелий[37]. Приведем несколько примеров. Сирийская рукопись № 355 из Парижской Национальной библиотеки, украшенная Иосифом из Мелитены в XII—XIII вв., снабжена армянскими надписями, из коих явствует, что одной из ее заказчиц была армянка—Ashenuhi. Сирийские манускрипты (Sachau 40, 54, 356), связанные с районом Эдессы и образующие однородную группу, выявляют теснейшие стилистические и иконографические связи с искусством Южной Армении, а также с рукописями из Ромкла (Киликия), где армяне и яковиты жили бок о бок. К этой же группе примыкает сирийская библия из Кембриджа, миниатюры которой имеют греческие и армянские надписи, что указывает на то, что она происходит из области, где сирийский, греческий и армянский языки сосуществовали. Весьма возможно, что этой областью была Эдесса[38].

При локализации одной сирийской рукописи XIII—XIV вв., хранящейся в церкви Мар-Гиваргиса, Ж. Леруа особое значение придает армянским памятникам. Кроме надписи на армянском языке на книге, которую держит Христос в руках (в Денсусе), армянскими являются специфическая форма креста, головные уборы с коническим за-

---

[37] Близкие аналогии к люнетам хоранов, украшенных виноградными лозами и завершающихся человеческими и звериными головами, а также сплетенными змеями на капителях колонн канонов согласия Леруа и А. Сакисян находят в армянском искусстве. См. Leroy, Les MSS syriaques, p. p. 223–230. *A. Sakisian*, Thèmes et motifs d'enluminure et de décoration arméniennes et musulmanes, Page d'art arménienne, Paris 1940.

[38] *S. Der-Nersessian*, рецензия на *J. Leroy*, Les MSS syriaques... "Syria", Paris, 1967, t. XVIX I et II fasc. p p. 223 - 230.

вершением и манера передавать румянец в виде красных кружочков на щеках Марии и Ангела в сцене «Благовещения». Последняя черта особенно сближает эту рукопись с васпураканскими. Факт создания рукописи в ближайших к Южной Армении районах (по всей вероятности, в Верхнем Двуречье)[39] Леруа считает вне всяких сомнений. Наблюдается также и обратное явление: армянское евангелие XIII—XIV вв. из Национальной библиотеки в Париже имеет сирийские надписи. И примечательно, что ближайшие иконографические аналогии к миниатюрам этого евангелия находим в сирийских рукописях[40].

Особенно близкие стилистические и иконографические параллели обнаруживаются между несторианской рукописью Sachau 304 и группой исследуемых манускриптов из Васпуракана. В связи с этой рукописью Леруа подчеркивает значение армянской живописи для сирийской миниатюры: «...Византийская и армянская цивилизации оставили много следов в сирийских рукописях... В Армении существуют те же традиции, что и в Сирии, и мы должны особое внимание уделить ей, учитывая стилистические связи, выявленные в нашем евангелии с некоторыми армянскими рукописями»[41].

Исследуемые здесь рукописи полностью подтверждают мысль ученого. Так, например, архаический вариант «Благовещения» со стоящими Марией и архангелом, по мнению Мийе, был мало распространен в византийском искусстве, и аналогию к нему представляет сирийская рукопись 1220 г. из Британского музея. То же самое можно сказать о «Рождестве» (add 7170)[42]. Миниатюра с изображением «Избиения младенцев» (М № 4820) (рис. 4) по композиции и подчеркнутому драматизму перекликается с аналогичной сценой из сирийской рукописи 1221 г., хранящейся в Ватикане[43]. Оригинальный, очень редкий в армянской миниатюре вариант «Тайной вечери» с круглым, плоским столом аналогичен только сирийской и немецкой миниатюрам (последняя, как считает Л. Лумис, исполнена под влиянием восточной традиции)[44]. Более того, композиционная схема миниатюры «Жены-мироносицы у гроба Господня» во многом отличается от толкования этого сюжета в византийской иконографии, от известных в ней основных типов и имеет почти буквальное сходство с сирийскими изводами[45].

Приведенные аналогии еще раз подчеркивают существующие издавна контакты между сирийской и армянской культурами и свидетельствуют о взаимном обогащении иконографических репертуаров

---

[39] *J. Leroy*, ук. соч, стр. текста 396, стр. альбома 142—144.

[40] *H. Buchtal.* A Miniature of the Pentecost from a Lectionary in Syriac "The Journal of Great Britain and Ireland", London, 1939, October 15.

[41] *J Leroy*, ук. соч, стр. 383.

[42] Ibid., album, p. 73, 76.

[43] Ibid., p. 78 III.

[44] *L. Loomis*, ук. соч, стр. 23.

[45] *J. Leroy*, ук. соч. стр. 382.

обеих культур. Ничего странного в этом нет, ибо все примеры почерпнуты из рукописей, принадлежность которых одной географической среде, одной идеологической и религиозной группе не вызывает сомнений. Кстати, примечательна также догматическая ориентация некоторых из исследуемых армянских миниатюр. Обращает внимание отсутствие нимбов у Богоматери в сцене «Рождество», у Христа в «Распятии» и «Крещении», тогда как даже Иосиф и ученики изображены с нимбами. Надо полагать, что явление это не случайное и мастера, украшавшие эти рукописи, имели идеологическую опору в своей среде. Опорой этой могло служить несторианское учение с его четко выраженной тенденцией очеловечения образов Богоматери и Христа, а поэтому и позволяющее изображать их без особых атрибутов святости. Кроме того сцена «Вознесения» полностью повторяется в несторианском Евангелии из Моссула[46], а «Крещение» с парящим голубем вызывало возражение еще у автора VI в. Вртанеса Кертоха, считавшего голубя мотивом несторианским, не соответствующим божественной природе Христа[47]. Что же касается «Вознесения», то отметим, что как в армянской, так и в сирийской рукописи Богоматерь не изображена. Это важная смысловая деталь, отражающая определенную тенденцию игнорирования роли Богоматери. Подобная композиция «Вознесения» встречается на известном серебряном блюде из Эрмитажа (рис. 49), которую Стасов, Хвольсен и Коковцев считают работой несторианского мастера[48].

Изображение корон на головах у волхвов в «Рождестве» также связано с несторианской литургией VII в., где три волхва фигурируют как три царя[49].

С этой же традицией, вероятно, связано отсутствие нимба у Христа в «Крещении» из рукописи 1033 г., которая также, как уже говорилось, возможно, переписана васпураканским мастером.

Сирийские несторианские рукописи с аналогичной интерпретацией уже упомянутых сцен и деталей подтверждают наше предположение.

Констатируя факт существования в васпураканской миниатюре некоторых элементов, характерных для специфики искусства, вдохновленного несторианским учением, отметим, что их появлению способствовала общая, насыщенная еретическими настроениями атмосфера эпохи. Правда, в армянском искусстве эти настроения не приняли форму программно осуществляемого новаторства, и потому всегда трудно определить, был ли сам мастер сподвижником этого учения или нет. Более того, привнесены ли сознательно все эти элементы в

---

[46] Ibid., p. 146. II.

[47] Գ. Հովսեփյան, *Հաւուց Թառի ամենափրկիչը...էջ 49։*

[48] *В. В. Стасов,* Серебряное блюдо Императорского Эрмитажа, СПб, 1904. *А. Банк.* Византийское искусство в собраниях Советского Союза, Л.—М., рис. 122. *W. Volbach, J. Lafontain,* Byzanz und der Christliche Osten, Berlin, 1968, taf. 393 b.

[49] *Walter S. Cook,* The Earliest Painting Panels of Catalonia, "Art Bulletin", 1927.

его искусство, или же они передались путем механического копирования. Известно, что в XII—XIII вв. ереси и среди них еретическое движение с явно выраженными несторианскими тенденциями для Армении были достаточно типичными.

Опозиционные настроения в Армении против официальной церкви составляют неотъемлемую часть религиозной идеологии указанных веков. Начиная с XII века, по побуждению классов, жаждущих сильной централизованной государственной власти (особенно купцов), армянская религиозная верхушка стремится к сближению с византийской и латинской церквами. Однако попытки эти не увенчались успехом. Глубоко разочарованные сторонники этого движения объединились в оппозицию против церкви, выражая свои социальные и экономические требования в новой идеологии[50]. Историк XIV в. Степанос Орбелян пишет, что учение, которое проповедывали они, было распространено по всей Армении и никакие меры не помогли его устранению. Несторианская идеология своей религиозной стороной была направлена против армянской григорианской церкви. Приверженцы несторианства отрицали божественное происхождение Христа, утверждая, что он—человек и сын человеческий, а не бог, сын бога. В связи с этим интересен эпилог сочинения Ст. Орбеляна, в котором он обвиняет еретиков в несторианстве: «О ничтожный,—пишет он,—разорвал ты хитон человеческой природы сына божьего, отступил от истины. Стал ты единоверцем не только Нестора, но и других злостных еретиков. Впал ты и в иудаизм воистину. Ибо они взывали к господу: «Ты человек...». Так и ты проповедуешь убежденно, что он есть человек, сын человеческий, а не бог, сын божеский»[51].

С самого возникновения несторианства армяне теснейшим образом соприкасались с ним. Источники, как армянские, так и сирийские, свидетельствуют о существовании с ранних времен на юге Армении сирийских несторианских монастырей[52]. В VI—VII вв. несториане во всеуслышание говорили о тождественности своей и армянской веры. По всей вероятности, действительно существовали армянские монастыри, которые придерживались несторианских взглядов. В IX—X вв. армяне ездили на обучение в очаги сирийской культуры: среди них особой славой пользовался несторианский монастырь Марка, где издавна было много армян. Далее, в конце XIII в. последний писатель-несторианин—Абдишо Бар Берика одновременно стал патриархом Низибиса и Армении[53].

---

[50] Լ. Խաչիկյան, *Ազանդավորական գաղափարախոսությունը Հայաստանում 12—14 դդ., «Ն. Սառի անվան կաբինետի աշխատություններ», Երևան, 1947, № 2։*

[51] Там же.

[52] Ե. Տեր-Մինասյան, *Հայոց եկեղեցու հարաբերություններ Ասորվոց եկեղեցիների հետ, Էմիածին, 1908։*

[53] *E. W. Brooks*, John of Ephesus. Lives of the Eastern Saints, Paris, 1923. The History Monastica of Thomas Bishop of Marga, A. D. 840, London, 1893. *Wallis Budje*, The Book of Governors, London, 1893. *Ruben Duval*, Anciennes Littératures chrétiennes, Paris, 1907. *В. Райт*, Краткий очерк истории сирийской литературы, СПб., 1902.

Вплоть до XX в. в южных районах Армении (вокруг озера Ван) обитали сирийцы. По данным армянского этнографа Е. Лалаяна, посетившего этот район с целью изучения их быта и нравов, численность сирийцев в то время доходила приблизительно до 79.000, и за незначительным исключением они все были несторианцами[54].

Подобная историко-культурная ситуация существовала с давних времен. Наличие связей с сирийскими монастырями как в ранний период христианства, так и в зрелое средневековье, существование тесных культурных контактов способствовало развитию обеих культур. Что же касается книжной живописи, то сравнительный иконографический анализ армянских и сирийских миниатюр показывает, что различие явно существеннее сходства. При тождественности некоторых иконографических схем, при общности некоего идейного направления, васпураканские миниатюры в композиционном отношении отличаются гораздо большей раскованностью: местные народные представления, фольклор, обычаи здесь находили свое глубокое отражение, тем самым совершенно изменив духовный облик миниатюры, придавая ей определенную живость, свободу ассоциаций. Васпураканская миниатюра предстает перед нами как живой развивающийся феномен, по образному строю очень сходный с устным народным творчеством, такая же непосредственная, изящно-экспрессивная. Сирийские же миниатюры остаются более каноничными, более традиционными, ограниченными в строгих схемах, незыблемо следующих своим вековым традициям.

При сравнительной немногочисленности сохранившихся армянских памятников искусства раннего средневековья для установления иконографических истоков часто обращаются к произведениям сирийского искусства. Но в ряде случаев именно армянские памятники служат точкой отсчета для определения древности того или иного типа. Обращаясь к сцене «Крещение» из сирийской рукописи XIII в. (add. 7169), Ж. Леруа отмечает, что по иконографическому типу она тяготеет к Евангелию Рабулы[55] и к Евангелию из Эчмиадзина. К этому кругу можно прибавить также и другие древние армянские памятники; мемориальный памятник из Талина и стелу из Одзуна. По сохранившимся в Армении памятникам V—VII вв. можно проследить также истоки «Рождества», «Благовещения», «Жертвоприношения Исаака» во всей христианской иконографии.

Вполне вероятно, что ряд иконографических схем разрабатывался совместными усилиями сирийских и армянских отцов церкви, несмотря на ведущую в целом роль Сирии в формировании древнехристианской культуры Передней Азии.

О глубоких связях с сирийским миром свидетельствует также стилистический обзор наших миниатюр. Своими основными стилисти-

---

[54] Ե. Լալայան, *Վասպուրականի աւօրինները*, «Ազգագրական Հանդէս», *1913*, № 1.

[55] *J. Leroy*, ук. соч., стр. 364.

ческими чертами исследуемые как в этой, так и в предыдущей главе миниатюры восходят к старым местным традициям. Это типично монастырское искусство, тысячами нитей связанное с той народной традицией, которая определила стелы Талина и Одзуна, множество хачкаров и надгробных камней, а также некоторые иллюстрированные рукописи X—XI вв. Застылые, приземистые фигуры с уплощенными формами глубоко экспрессивны благодаря большим, широко открытым глазам, со строго сосредоточенным, иногда изумленным, а временами отрешенным выражением. Экспрессивность лиц в сочетании с сухой манерой и лаконизмом письма производит впечатление сурового аскетизма, характерного вообще для восточного архаизирующего стиля. Моделировка отличается чисто плоскостной трактовкой, отсутствует малейший намек на объемную характеристику. Четкие силуэты фигур, напоминающие порой орнаментальные знаки, являются, видимо, результатом неоднократных повторов и лишают миниатюры индивидуального почерка. Взаимосвязь между действующими лицами решается условно, символически: все персонажи смотрятся как компактные, несвязанные друг с другом силуэты. Между ними нет живого взаимодействия, и только скупые движения и подвижные зрачки глаз сюжетно объединяют самостоятельно живущие внутри орнаментальных рам фигуры. Эта связь выходит за пределы изобразительности, приобретая своего рода символический характер. Своеобразен колорит, построенный на глухих спокойных красках, среди которых выделяются зеленые и коричневые тона. Не очень характерная для васпураканской живописи подобная цветовая гамма расширяет наши представления о нормах ее декоративности, которые, как правило, связаны с ярко расцвеченными, подчеркнуто линейными, похожими на идеограммы евангельскими сценами из рукописей XIV—XV вв. Среда, в которой происходит действие, обычно изображена очень скупо. Архитектурные мотивы, вводимые в композицию, несколько причудливы, но вместе с тем исполнены чувства реальности и носят довольно разнообразный характер.

Внутри исследуемой группы четко прослеживается развитие стиля в сторону все большей схематизации и сухости рисунка. Наиболее раннее из евангелий—№ 6303—отличается большей живописностью, более мягкой колористической гаммой, выдержанной в коричневато-золотистых осенних тонах. Бесплотные фигуры облачены в распадающиеся на сотни мелких складочек одеяния, нередко превращенные в геометрический узор. Последующие рукописи делаются еще лаконичнее, в них еще более подчеркивается линеарность рисунка. Иллюстрации рукописи № 4820, хотя и несколько более сухие по рисунку, выявляют руку профессионального мастера-графика. Яркая и чистая палитра, обилие декоративных мотивов на каждом листе, четкость исполнения рисунка придают особую нарядность иллюстрированным листам этого евангелия. Наиболее поздняя по времени рукопись этой группы (№ 316) в стилистическом отношении, отталкиваясь от пре-

дыдущих, сохраняет, хотя и в меньшей степени, черты, присущие живописи ранних манускриптов. Жесткий, временами даже грубый линейный рисунок, превращенные в узор формы, отсутствие какой-либо цветовой моделировки—вот черты, характерные для стиля этой рукописи. Исчезает малейшая игра цвета, сводится на нет тонировка лиц: если в миниатюрах предыдущих рукописей лица были расцвечены розоватым тоном, то здесь они бесцветны, с резко очерченными линиями носа и бровей, в них гораздо меньше чувствуется авторский почерк, в какой-то степени характерный для предшествующих рукописей. В художественном отношении трафарет, столь характерный для «серийного» искусства Васпуракана, свидетельствует об упадке стиля. Совокупность представлений, включающая стилистическую, иконографическую характеристику, сферу влияний и взаимовлияний, позволяет сделать вывод о принадлежности миниатюр этой группы к одному из культурных центров Васпуракана, расположенного близ его южных границ, в непосредственном соседстве с Сирией и арабскими эмиратами. Глубокие взаимосвязи со всем иконографическим репертуаром сирийского искусства, заметное воздействие искусства арабского мира подтверждают это предположение. Известно, что после монгольских нашествий как сирийские, так и рукописи из Южной Армении подвергались некоторой исламизации[56].

Ситуация, сложившаяся в этом районе в XIII в., способствовала созданию всеобщих, «интернациональных» моделей искусства (естественно, внутри переднеазиатского круга). К тому же XIII—XIV века вообще были временем наибольшего сближения различных культур. Это, в частности, касается Армении и окружающего ее мусульманского мира. Самые разнообразные связи с арабским миром, искусство которого в ту пору носило «интернациональный» характер, возымели действие и на васпураканскую миниатюру[57]. Смешению стилей содействовала и широкая миграция мастеров, вследствие страшных монгольских набегов.

Итак, внимательное изучение рукописей Васпуракана XIV в. выявляет черты стиля, характерные для багдадской школы живописи. Четкий сюжетный характер ее произведений в какой-то степени повлиял и на мастеров Васпуракана[58]. Заметим, что сказанное относится не только к исследуемым в этой главе рукописям: среди васпураканских памятников XIV—XV вв. есть такие, в которых это влияние вы-

---

[56] *H. Buchtal*, The Painting of the Syrian Jacobits in the Relation to Byzantine and Islamic art. "Syria", 1939, XX.

[57] Эти связи были разносторонними. Так, например, известно, что в первой половине XIII в. район Моссула (Северная Месопотамия) был под властью правителя по имени Бадражд-дин-Лулу, армянина по происхождению (см. *R. Ettinghausen*, Arab Painting, Lausanne, 1962).

[58] *A. Kurdian*, An Important Armenian MS from A. D. 1330, "Journal of the Royal Society", 1939, October.

ражено гораздо ярче и последовательнее. Однако это вовсе не означает, что при анализе исследуемых здесь рукописей можно пренебречь, пусть поверхностными, но уже достаточно отчетливо выраженными признаками, характерными для багдадской школы миниатюры. Этнический тип, прически, одежда, интенсивная тенденция к усилению орнаментального начала и, главным образом, компановка листа—вот те элементы, в передаче которых ощутимы связи с мусульманским искусством. Круглые, с выдающимися скулами и узкими продолговатыми глазами лица не имеют ничего общего с армянским национальным типом. Обрамляющее лицо или закрученные назад в виде косичек завитки, столь характерные для раннеаббасидского времени, знакомые по росписям Самарры и Палермо, совершенно необычны для арсенала выразительных форм армянской миниатюры. К числу общих иконографических элементов относятся также своеобразные шапочки и трехлепестковые короны, широко распространенные не только в арабском искусстве, но и среди произведений, созданных под его воздействием. К кругу памятников, обнаруживающих родство с нашими миниатюрами, примыкают также некоторые изделия из керамики и бронзы, в том числе и бытового назначения, общие для всего восточного культурного мира[59]. В качестве примера можно привести трехлепестковую корону, которая появляется и на окладе XIII в. из Эчмиадзинского музея, и в сирийских миниатюрах, исполненных под влиянием живописи багдадской школы.

XIII век в истории армянского искусства знаменуется повышенным интересом к орнаментации. Эта тенденция особенно ощутима в группе исследуемых рукописей, где традиционный характер декора под воздействием мусульманского орнаментального искусства несколько меняется. Столь типичное для арабского искусства «садовое» осмысление сцены передается и армянской миниатюре. Даже складки одежд стилизуются, напоминая геометрический или цветочный узор. Длинные, узкие, наподобие халатов одеяния украшаются как бы самостоятельно существующей орнаментикой. Но в отличие от чрезвычайно стилизованных мотивов мусульманского искусства армянский орнамент более конкретен. Лотосы, в сочетании с хвойными ветками, образующими волнообразную линию, цветущие гранатовые деревья, листья и ветки граната—словом, весь этот растительный мир, ставший органической частью васпураканских миниатюр, широко представлен не только в арабских рукописных книгах, но и на керамических изделиях из Рея, Ракки и Нишапура. (Хвойные ветки и тоненькие, загнутые листья распространены почти во всей мусульманской керамике

---

[59] *L. Binyon, V. Wilkinson, B. Grey*, Persian Miniature Painting, London, 1933, XII. *A. Pope*, Masterpieces of Persian Art, New York, 1945, V. 1, pl. 1302, "Ars Orientalis", Washington, 1954, pl. 13, fig. 7.

XIII—XIV вв.)[60]. При стилистическом анализе занимает весьма важное место принцип организации листа. Композиции, вытянутые по вертикали, в других школах армянской миниатюры почти не встречаются. Подобная передача светского или религиозного сюжета—одна из специфических черт, присущих как книжной живописи, так и предметам прикладного искусства в арабской и персидской культуре, где свободная организация пространства, выраженная в вольном расположении человеческих фигур вперемежку с орнаментальными узорами, является одним из характерных признаков. По-видимому, в процессе взаимовлияний разных видов искусства рукописные книги не всегда играли первостепенную роль и служили объектом для подражаний. Возможно, источником вдохновения нередко служили предметы утилитарного назначения—утварь, предметы быта и т. д. (кстати, мусульманское стекло и керамика в изобилии обнаружены при раскопках Двина и Ани).

Черты, перенятые из искусств сопредельных с Арменией стран, конечно, вводят чужеродные для армянского искусства элементы в васпураканскую миниатюру. Однако они не лишают наши миниатюры истинно местного колорита, не меняют их национального облика. Своеобразным достижением миниатюрной живописи исследуемой группы является одновременное подчеркивание живописного пятна и линии—прием, на котором зиждется художественная выразительность этих листов. Там, где сочетаются эти две манеры, листы приобретают необыкновенную нарядность и кажутся как бы ажурными. Со стилистической точки зрения представляют особый интерес изображения «Избиение младенцев», «Притча о разумных и неразумных девах», где в одном случае отрицательные, в другом—положительные персонажи (в зависимости от построения композиции) исполнены в суммарной графической манере (рис. 50). Мечи в руках палачей в «Избиении» вносят напряжение в композицию, сообщая ей глубокий, драматический характер (рис. 41). Орнаментальные узоры, использованные в изобилии художником, придают листу особую легкость и прозрачность. Даже сидения, их подножия, рамы, покрыты густыми орнаментальными полосами, мастерски исполненными в графическом стиле. Изображения женских фигур порой так переплетены, что их группы читаются как нечто целое, сплоченное в едином ритме (рис. IV). То же самое можно сказать о воинах, стерегущих Гроб Господня, фигуры которых образуют узор, напоминающий веерообразный стилизованный орнамент.

Все эти художественные «находки» вводят элемент творчества в миниатюрную живопись исследуемой группы, уделяя ей достойное место в кругу армянского книжного искусства.

---

[60] *A. Lane*, Early Islamic Pottery, London, 1967.
V. Wilkinson, Iranian Ceramics, New York, 1963, G. Guest and R. Ettinghausen, The Iconography of a Kashan Luster Plate, "Ars Orientalis", 1961, IV; *R. Koechlin et G. Migeon*, Art Musulman, Paris, 1956.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рукописи, на материале которых мы попытались показать развитие иконографической, художественной системы васпураканской живописи, созданы в период относительного покоя, наступившего после опустошительных нашествий татаро-монголов на Армению. В последней четверти XIII в. вся страна была уже завоевана ими и перестала быть ареной кровавых столкновений. До принятия мусульманства монголы почти не вмешивались во внутренние дела Армении, а нередко и поддерживали местное христианское духовенство. В таких условиях монастыри, как важнейшие центры сохранения и развития национальной культуры, приобретали своеобразное значение.

В конце XIII в. в васпураканских монастырях после некоторого затишья возобновилась культурная жизнь. Вступившая в новую полосу своего развития книжная живопись возрождала древние традиции. Этот процесс особенно четко прослеживается в миниатюрах изучаемых нами рукописей, иконографические схемы которых в большинстве случаев были созданы еще в период доарабских нашествий (до VII в.). Тем самым эти манускрипты занимают особое место в истории армянской иконографии, являясь хранителями древних традиций и одновременно свидетельствуя об исконности раннехристианских схем для самой Армении. Процесс возрождения древних традиций в XIII—XIV вв. был явлением повсеместным; в Армении же он отмечен обращением к истокам преимущественно своего национального искусства. В условиях отсутствия государственности подобный ретроспективизм в Васпуракане представляется не только естественным, но и неизбежным. Культивируя прошлое, нация утверждала себя и отстаивала независимость своей культуры. Этому способствовала некоторая обособленность Васпуракана от передового христианского мира, в частности от Византии, что являлось определенным препятствием к заимствованию в то время широко распространенных иконографических схем, а также и сам характер васпураканского искусства, сильно тяготеющего к народному творчеству. Таким образом, мы уже сейчас можем выделить ряд миниатюр (например, «Благовещение», «Рождество», «Крещение», «Жертвоприношение Авраама»), иконографические истоки которых восходят к фигуративным изображениям на армянских стелах раннего средневековья. Число иконографических схем, принятых и распространенных в Армении в V—VII вв., вероятно, превышало перечисленные выше, и новые находки стел и мемориальных

памятников, возможно, восполнят этот пробел[1]. Для васпураканских памятников характерны подчеркивание параллелизма тем Ветхого и Нового заветов, повышенный интерес к символике, широкое использование апокрифических литературных текстов, имевших нередко местную окраску.

Стойкая приверженность к архаическим основам позволяет предположить почти непрерывную деятельность очагов письменности на территории Васпуракана. До нас дошло незначительное количество памятников XI—XII вв., которые свидетельствуют, что в эту пору искусство не находилось в состоянии полного застоя. Надо предположить, что памятников создавалось немало, и лишь вследствие крайне неблагоприятных условий многие из них были утеряны. По этой же причине не сохранились предметы других видов художественного творчества: керамики, ювелирного дела, резьбы по дереву и т. д. Не лишены оснований также и поиски васпураканских ранних традиций (хотя бы в XI в.) в районах Малой Армении, где в начале века Арцруниды получили владения. Несомненно, с царским двором туда переехали мастера различных специальностей—переплетчики, художники, писцы. И поэтому трудно поверить, что линия развития, ознаменованная такими значительными памятниками армянского средневекового искусства, как рукописи из Цухрута и 1038 г., уникальные по своему значению для христианского искусства средневековья рельефы и фрески церкви св. Креста на острове Ахтамар, внезапно и окончательно оборвалась. Она сохранилась в иллюминированных манускриптах XI в., созданных в Малой Армении, и продолжала развиваться в васпураканских миниатюрах XIII—XIV вв. Устойчивость традиции и определила лицо васпураканской миниатюры, как самой архаичной в кругу всех современных ей школ армянской живописи. В этой связи уместно упомянуть замечание Баумштарка о том, что традиции Древнего Востока и Месопотамии, пожалуй, нигде не сохранились в такой чистоте, как именно в Васпуракане[2]. Эта оценка несколько преувеличена, однако не лишена оснований. И все же несмотря на архаизм, иконографическая система в течение времени в какой-то степени эволюционизировала и претерпевала соответствующие изменения. Иллюстрированные рукописи отражают теперь также и новые веяния, связанные с искусством сопредельных стран. Кроме того, иконографическая система васпураканской миниатюры развивается в сторону все большей и большей фольклоризации, выбирая из арсенала народного искусства элементы, соответствующие ее образно-идейному строю.

Отличительной чертой васпураканской миниатюры является так-

---

[1] В этом смысле определенный интерес представляет аналогия, проведенная Ж. Леруа между изображением Святой Девы в евангелии Рабулы и армянскими рельефами VI века. См. *J. Leroy*, ук. соч. p. 236.

[2] *A. Baumstark*, Eine Gruppe illustrierter armenisher evangelie Bucher des XVII und XVIIIjè in Jerusalem, Leipzig, 1911.

же на редкость расширенный иллюстративный цикл, который содержит темы не только евангельского цикла, но и ветхозаветные. Здесь весьма ощутима отмеченная выше зависимость иллюстраций от канонических и апокрифических литературных текстов. Следует отметить и появление новых, неизвестных ранее иконографических изводов.

Для васпураканской книжной живописи особое значение имеют взаимосвязи с Сирией, в частности в области иконографии. Но вряд ли следует преувеличивать влияние сирийского искусства на исследуемые здесь миниатюры. Почти с полной уверенностью можно сказать, что Армения не всегда получала готовые иконографические схемы из Сирии. В ряде случаев они создавались совместными усилиями сирийских и армянских мастеров. Что же касается XIII—XIV веков, целесообразнее говорить об общем культурном круге, что особенно интенсивно проявилось в искусстве западных районов Передней Азии. Проблема сиро-армянских отношений в области культуры до сих пор не была удостоена должного внимания со стороны исследователей армянского изобразительного искусства, и потому изучение ее все еще находится на первоначальной ступени.

Однако уже сейчас можно отметить, что кроме аналогий иконографического и стилистического характера, между армянской и сирийской миниатюрой обнаруживаются соответствия, не менее существенные и значительные, воплощающие одну и ту же этическую концепцию, которая выражается в роли, отводимой и здесь и там пафосу жеста, организации пространства, заключающего фигуры, подчеркиванию их экспрессивности, скрытому напряжению, пульсирующему в главных носителях действия.

При констатации некоторых стилистических и иконографических параллелей между армянскими и латинскими рукописями трудно найти удовлетворительное объяснение, без постулирования общего источника для армянской и латинской миниатюры, которым могла быть, вероятно, только Сирия.

Говоря об огромном интересе вызываемом иконографией исследуемых здесь миниатюр, отметим их художественное своеобразие. Несмотря на то, что искусство Васпуракана в XIII—XIV вв. представлено в своем крайне архаическом варианте, оно несомненно, обладало чертами, выделяющими его в кругу всей армянской миниатюры. Географическое положение этой области, ее тесные контакты с Сирией и мусульманским миром (как в раннем средневековье, так и в более поздний период), историческое развитие, протекающее в непосредственном общении с этими странами создают все предпосылки для наибольшего сближения васпураканской школы миниатюры с искусством Передней Азии. Более того, в некоторых аспектах эту школу можно рассмотреть как органическую часть всей культуры этого обширного ареала христианского мира. Выступая в своем предельно восточном аспекте, книжная живопись Васпуракана XIII—XIV вв. занимает особое место во всем средневековом искусстве Армении, резко

отличаясь от него в рамках стилевой традиции. И это особенно ощутимо во втором периоде расцвета миниатюрной живописи (с конца XIII в.), когда различные влияния накладывают печать на ее художественный облик. В области стиля развитие в Васпуракане шло в сторону схематизации, к повторам и шаблону, что в конце концов привело к ее упадку. Васпураканская живопись XI в. глубоко экспрессивная, динамичная и убедительная в своей наивности, по качеству во многом превышает миниатюры XIII—XIV вв.

Художественный язык изучаемых здесь двух групп манускриптов заметно отличен один от другого. Рукописи этих групп исполнены в разных монастырях одной и той же области, направленность искусства которых, вероятно, решалась бытовавшими здесь моделями и воздействием непосредственного окружения. Ван—северная провинция Васпуракана, ее книжная живопись тяготеет к местным стилистическим традициям, известным по фрескам Ахтамара, а также миниатюрам Цухрутского евангелия и евангелия 1038 г. Другая же группа, исполненная в одном из монастырей южных провинций, следует несколько иной художественной концепции, в большей степени соответствующей эстетическим нормам окружающего культурного мира. Именно эта группа несет на себе некоторый отпечаток влияния багдадской школы миниатюры, что дает основание опровергнуть принятое в литературе[3] положение о полной оторванности Васпуракана от окружающего мира. Что касается иконографических решений, при всей общности большинства схем в обеих группах, во второй некоторые элементы—к примеру, символизм образов и связь с апокрифическими текстами—подчеркнуты ярче.

Несколько уступая памятникам X—XI вв., васпураканская миниатюра XIII—XIV вв., тем не менее, глубоко самобытна: она проникнута первозданной выразительной силой, стремлением к «стихийной» декоративности, несмотря на известную элементарность художественного языка. Цветовые решения при остроте красочного видения и ограниченности гаммы в целом отличаются напряженностью. Эти красные, синие, зеленые тона на белом фоне так ярки, так интенсивны, что связь со зрительной реальностью теряется и вступает в силу сама игра красочных пятен. Незакрашенный фон несомненно придает легкость цветовой гамме, но в то же время неизбежно снижает ее колористическое воздействие, столь характерное, например, для рукописи «Таргманчац» или киликийских манускриптов. Цвет в васпураканских миниатюрах стал одним из самых важных конструктивных элементов. Из-за присущей всей палитре интенсивности эти миниатюры воспринимаются сразу полностью, как бы с «плакатной краткостью». Эта стилистическая тенденция восточного происхождения, направлена на усиление воздействия произведения на зрителя посред-

[3] *В. Н. Лазарев*, История византийской живописи, М., 1947, стр. 251. *А. Н. Свирин*, Миниатюра древней Армении, М.—Л., 1939, стр. 116.

ством резких цветовых контрастов. Излюбленной является и техника ажурной работы, характерная для народного формотворчества.

Образ природы, который в дальнейшем занимает столь значительное место в средневековой восточной мусульманской миниатюре, здесь полностью отсутствует. Изредка она передается намеком, почти символом: изображением дерева или ветвей. Экспрессивно-повествовательный, сугубо восточный стиль интересующих нас васпуракан-ских миниатюр, ознаменованный евангелиями из Цухрута и 1038 г., полон той подлинной искренности и наблюдательности, которые присущи импульсивному народному искусству. Их все возрастающая жанровость связана, по всей вероятности, с развитием городской жизни, всей армянской культуры XIII—XIV вв. Созданные для тех, кто с трудом, по складам мог прочитать евангелие или молитву, эти картинки-миниатюры отличаются поэтической образностью живописного языка, сравнительной вольностью иконографических схем и являются своеобразными свидетельствами жизни и быта народа на протяжении многих столетий. Живопись, наряду с религиозным текстом, неразрывно связанная с национальным мировосприятием и жизнью, несла в себе многовековые традиции, как обрядово-религиозные, так и чисто художественные. Потому и не удивительно, что в культуре Васпуракана в XIII—XIV вв., в условиях преобладания народной струи, миниатюрная живопись пошла по пути развития стиля евангелия 1038 г.

С последней четверти XIII в., как уже было сказано выше, главная магистраль торговых путей проходила через Васпуракан, что способствовало развитию городской жизни. Безусловно, этим объясняется также расцвет культуры рукописной книги этой области с конца XIII в. и до XVII в. в то время как другие очаги письменности неуклонно шли к упадку. С изменением норм жизни, естественно, меняется и отношение к книге, как к таковой. Миниатюрная живопись, со своим своеобразным идейно-образным строем, по-своему отражала явления жизни. Ясно одно, что васпураканские художники в гораздо большей степени, чем мастера других районов Армении, обращались к окружающей их действительности. Облачая некоторые персонажи в современные им одежды, художники тем самым как бы воображали себя в роли действующих лиц, упрощали окутанные мистикой евангельские события, придавая им живой, достоверный характер. Эти, ставшие более жизненными, образы, знаменуют появление реалистических элементов в мироощущении народных мастеров. Последние, в большинстве случаев не проходившие длительной академической выучки и потому гораздо меньше скованные канонами, в какой-то степени выступали в роли хроникеров окружающей жизни. Для них более близким и земным представляются также и Христос и Богоматерь. Христос выступает посредником между богом и людьми, которых он берет под свое покровительство. Вот почему мастера Васпуракана, в отличие от мастеров других районов Армении, особенно охотно изображают «страсти Христовы», полные повествовательного пафоса и

жизненного драматизма сцены его земной жизни, в которых он предстает близким и понятным страждущему человеку. Нередко васпураканские миниатюры своей повествовательностью, театрализованностью жестов и ситуаций напоминают оживленную торговую жизнь переднеазиатских средневековых городов. Непосредственность, порой даже наивность восприятия и передачи в сочетании с первозданной выразительной силой, придают особую, неповторимую прелесть васпураканским миниатюрам. И возможно поэтому, далекие от совершенства в чисто эстетическом аспекте, миниатюры Васпуракана занимают свое достойное место в истории живописи средневековой Армении, все более и более привлекая внимание исследователей.

RÉSUMÉ

Vers la fin du XIIIe siècle toute l'Arménie était déjà envahie par les Mongols et avait cessé pour un temps d'être l'arène de combats sanglants. Avant l'adoption de l'Islam les Mongols n'intervenaient presque pas dans les affaires intérieures de l'Arménie et soutenaient même le clergé local. A la fin du XIIIe siècle, après un long arrêt, la vie culturelle se renouvela dans les monastères du Vaspourakan. Entrant dans une nouvelle période de son développement, la miniature faisait renaître les traditions anciennes. Ce processus s'observe particulièrement bien dans les enluminures des manuscrits étudiés par nous, dont les schémas iconographiques ont été créés à l'époque précédant les invasions arabes (avant le VIIe siècle). Par là-même ces manuscrits acquièrent une importance particulière pour l'histoire de l'iconographie arménienne, confirmant la persistance des schémas paléochrétiens en Arménie. En l'absence de souveraineté politique, du fait de l'isolement du Vaspourakan, ce phénomène était non seulement naturel, mais inévitable. Le culte du passé contribuait à confirmer et à sauvegarder l'indépendance de la culture nationale. Par leurs sources iconographiques un certain nombre de miniatures, comme par exemple „L'Annonciation", „La Nativité", „Le Baptême", „Le Sacrifice d'Abraham", remontent aux stèles et aux monuments commémoratifs arméniens des Ve—VIe siècles. De l'attachement aux principes de l'art paléochrétien témoignent aussi bien le parallélisme des thèmes de l'Ancien et du Nouveau Testament que l'introduction d'éléments symboliques et le lien caractéristique de certains schémas iconographiques avec les textes apocryphes n'ayant pas de rapport direct avec le christianisme officiel. La durée et la stabilité des traditions définissent justement la miniature du Vaspourakan comme la plus archaïque parmi toutes les écoles contemporaines de miniature arménienne. Les liens avec la Syrie, en particulier dans le domaine de l'iconographie, ont une importance particulière pour la connaissance des manuscrits faisant l'objet de notre étude.

Dans le domaine de l'art, l'interaction entre les cultures de la Syrie et de l'Arménie pose souvent au chercheur le problème du caractère de cette influence. Aujourd'hui l'édition, une des plus complètes, des miniatures syriennes par Jules Leroy nous permet de découvrir des analogies plus approfondies entre les miniatures arméniennes (notamment celles du Vaspourakan) et syriennes des XIIIe—XIVe siècles. La mise en évidence d'analogies conduit à un autre problème non moins important: celui de savoir ce qui distingue la miniature arménienne de la miniature syrienne, ce qui permet de la considérer comme un phénomène artistique, comme un cas particulier d'attitude envers les livres. Ces différences existent-elles et à quel point sont-elles plus importantes que les ressemblances? Il faut souligner que le Vaspourakan, situé dans le sud de l'Arménie, à la frontière avec la Syrie, était une des régions les plus conservatrices dans l'art, peu marquée par le temps, bien qu'aux XIIIe—XIVe siècles, au moment de l'épanouissement de la vie urbaine en Asie Antérieure, elle manifestât certaines tendances et certains courants propres au monde culturel qui l'environnait. C'est précisément cette circonstance qui explique la ressemblance de son art avec l'art syrien aux XIIIe—XIVe siècles.

En outre, à partir du XIe siècle, les villes de Mélitène et d'Edesse redeviennent les lieux de contacts étroits entre les cultures syrienne et arménienne. Les manuscrits portant des inscriptions en plusieurs langues confirment que l'arménien, le syriaque et le grec coexistaient dans ces villes.

On retrouve des parallèles à une variante iconographique originale et fort rare de la „Cène" du manuscrit No. 316 du Vaspourakan, avec une table ronde et plate, dans les peintures de manuscrits syriaques et latins. Comme le remarque pertinemment Loomis, la miniature latine a subi l'influence de la tradition orientale car le type de la table posée à même le sol s'associe avec la vie et les moeurs orientales et surtout avec la Syrie. On ne peut probablement pas expliquer la correspondance évidente entre la miniature arménienne et latine autrement que par l'existence d'une source commune qui aurait agi à la fois sur la miniature latine et arménienne et cette source est probablement la Syrie. On trouve des points de contact entre les arts d'Orient et d'Occident non seulement dans la peinture des manuscrits, mais aussi dans les œuvres d'art les plus diverses. Il est curieux de noter qu'on trouve aussi des sources communes à certaines œuvres de la littérature arménienne et européenne. Marr explique les analogies entre le Livre du Renard (recueil de

paraboles de Vardan Aïguektsi) et le Roman de Renart par des sources gréco-orientales communes.

Nous voyons donc qu'aux variantes iconographiques qui se rencontrent rarement dans l'art arménien on trouve des analogies principalement dans les miniatures syriennes. Cependant on observe aussi le phénomène inverse: les manuscrits arméniens permettent d'identifier les types iconographiques des illustrations de livres syriaques. Ainsi, „Le Baptême" du manuscrit syriaque des XIIIe—XIVe siècles de l'église de Mar-Guivarguis. On y voit deux personnages derrière saint Jean-Baptiste, schéma inhabituel pour cette scène d'autant plus qu'aucun des Evangiles canoniques ne mentionne la présence de disciples de saint Jean pendant le Baptême. Leroy suppose toutefois qu'il s'agit de disciples de saint Jean. Les manuscrits arméniens Nos. 6303 et 4820 viennent le confirmer: sur leurs miniatures représentant „Le Baptême", les personnages qui se trouvent derrière saint Jean sont accompagnés de l'inscri tion „disciples". Notons encore un trait intéressant de ces compositions: l'action s'y déroule de droite à gauche. Cette particularité est liée bien sûr au caractère spécifique de l'écriture syriaque mais aussi à une très ancienne tradition. Elle est étrangère à la peinture des livres arméniens et ne se manifeste que dans certains des manuscrits du Vaspourakan. Toutes ces analogies soulignent une fois de plus les contacts qui de tous temps ont existé entre la peinture arménienne et syrienne et témoignent de l'enrichissement mutuel des répertoires iconographiques des deux cultures. Si on y ajoute encore la tendance idéologique de certaines miniatures du Vaspourakan, l'existence d'un cercle culturel commun déterminé, dans les régions méridionales des montagnes arméniennes et dans les régions septentrionales de la Syrie, c'est-à-dire dans la région incluse dans le triangle formé par les villes d'Antioche, d'Arbéla et d'Amid (d'après Leroy), devient absolument évidente. En parlant des tendances idéologiques nous avons en vue le reflet de certains traits de la doctrine nestorienne qu'on trouve aussi bien dans les manuscrits arméniens que syriaques. Dans les scènes de „La Nativité", du „Baptême", de „La Crucifixion" des manuscrits du Vaspourakan Nos. 6303, 4820, 316 et dans les miniatures correspondantes des manuscrits nestoriens, les personnages principaux sont représentés sans auréole tandis que les personnages secondaires—Joseph et les apôtres—avec des auréoles. Il va de soi que ce n'est pas un hasard et que les maîtres qui ont décoré ces manuscrits s'appuyaient sur l'idéologie de leur milieu. La doctrine nestorienne avec sa tendance clairement exprimée à l'humanisation des

personnages de la Vierge et du Christ peut aisément être considérée comme la base d'une telle interprétation des personnages, elle pouvait permettre de les représenter sans leurs attributs de sainteté; quant à la scène de „L'Ascension", elle se répète entièrement dans un Evangile nestorien des XIe—XIIIe siècles de Mossoul. Dans les deux cas, la Vierge est absente, ce qui reflète la tendance des nestoriens à ignorer son rôle.

Après avoir constaté le fait de l'existence dans la miniature du Vaspourakan de certains éléments caractéristiques de l'art inspiré par la doctrine nestorienne, nous voudrions noter que l'atmosphère créée par les tendances hérétiques de l'époque contribua grandement à leur apparition.

Il est vrai qu'en ce qui concerne l'art arménien ces tendances ne prirent jamais la forme d'innovations consciemment mises en pratique, c'est pourquoi il est difficile de déterminer si l'artiste lui-même était nestorien ou non et si ces éléments dans son art étaient le résultat d'un apport conscient ou la conséquence d'un recopiage mécanique.

On constate également des ressemblances dans les traditions stylistiques, mais disons-le tout de suite, elles ne sont pas exprimées très clairement. Une certaine position des personnages avec les têtes renversées en arrière et le regard comme tourné vers les cieux, une tendance à la stylisation ornementale, dans certains cas l'organisation de la foule, la disposition des silhouettes sont des traits qui rapprochent en quelque sorte le style de la miniature arménienne et syriaque. Les parallèles stylistiques sont particulièrement évidents entre le manuscrit nestorien Sachau 304 et les manuscrits du Vaspourakan Nos. 6303, 4820 et 316 du Maténadaran. Les silhouettes trapues aux larges épaules, avec des visages aux contours linéaires précis, le modelé stylisé et ornemental des vêtements et, ce qui est l'essentiel, la manière non picturale de l'exécution rappellent fortement les miniatures du Vaspourakan.

Il est cependant fort malaisé de décider si ces traits apparurent pour la première fois en milieu syrien ou arménien, car à l'époque paléochrétienne un cercle culturel unique s'est longtemps maintenu et y délimiter nettement l'Arménie de la Syrie serait sans doute abusif. Les liens avec les monastères syriens aussi bien pendant le haut Moyen Age qu'à l'époque médiévale, l'existence d'étroits contacts culturels concouraient au développement parallèle des deux cultures. On peut supposer que certains schémas iconographiques étaient mis au point par les efforts concertés des pères de l'Eglise syriens et arméniens, malgré le rôle en gé-

néral prépondérant de la Syrie dans la création de la culture chrétienne de l'Asie Mineure.

Quant à la peinture des manuscrits, l'analyse comparative des miniatures arméniennes et syriennes montre que ce qui fait la différence entre les manuscrits ici cités est nettement plus important que ce qui les rapproche. Malgré la similitude de certaines scènes iconographiques et de la tendance idéologique, les miniatures du Vaspourakan se distinguent dans leur composition par une liberté bien plus grande: les images populaires locales, le folklore, les coutumes y ont trouvé un reflet profond, changeant par là-même du tout au tout l'esprit des miniatures, leur donnant de la vivacité, permettant une grande liberté d'associations: les miniatures du Vaspourakan nous apparaissent comme un vivant phénomène en développement qui, par son système d'images, est très proche des œuvres populaires orales et qui manifeste la même spontanéité, la même expressivité naïve qu'elles. Les miniatures syriennes restent de leur côté plus canoniques, plus traditionnelles, prisonnières de schémas immuablement fidèles à leurs traditions séculaires.

КАТАЛОГ РУКОПИСЕЙ, ИСПОЛЬЗОВАННЫХ В РАБОТЕ

РУКОПИСЬ № 4814

ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЕ

Время, место, писец, заказчик:

Написано в 1294 г., в монастыре Аргелан, писцом Акопом. Художник. Хачер, получатель Хелок и его сын Прош.
Размер 30×23.
Материал—бумага.
Количество страниц—266.
Переплет—кожаный.
Сохранность—удовлетворительная

Ишатакараны (памятные записи)

Стр. 83б...

«Эта возвышенная, несравненная. божественная, лучезарная и сверхчудесная книга Нового Завета написана в году 743-м армянского летосчисления, в провинции Туруберан, в патриаршество владыки Нерсеса верховного блюстителя, под сенью св. Креста, св. Богоматери и других святых нашей церкви, рукою многогрешного и недостойного писца Накоба, по просьбе боголюбивого и благочестивого мужа Хелока и супруги его Похан и родных сыновей их Проша и Тумы, которых да хранит Господь незыблемо...».

Стр. 209а

«Помяните художника Хачера во Христе, а также Проша благочестивого христианина и его родителей, брата почившего во Христе. Да благословит поминавших Господь, аминь».

Тетрадь с миниатюрами, помещенная в начале текста, содержит три хорана (каноны согласия), изображения четырех евангелистов, пять сюжетных миниатюр:

Стр. 1а. «Вход Господень в Иерусалим» (Марк XI, 1—10, Лука, XIX, 29—38, Иоанн XII, 12—15). Христос въезжает на осле справа. Над его головой надпись: «Господь Иисус идет в Иерусалим». Иисус облачен в синий хитон и малиновый гиматий. За ним следуют 12 апостолов, расположенных в три ряда.

У ворот города Спасителя встречают два старца и трое детей. Все в коротких туниках. Дети перенесены на первый план. Один из них расстилает зеленое платье под ноги осла. Надпись: «Платье, ветвь».

Рядом с храмом пальма, среди ветвей которой изображен Закхей.

Стр. 2. «Преображение» (Матфей XVII, 1—9). Христос стоит фронтально, на маленькой возвышенности, с благославляющей десницей и свитком в левой руке. На нем хитон малинового цвета и красный мафорий. Фигура его включена в мандорлу. Надпись слева: «Преобразился господь Иисус на горе».

Слева от Христа, вне мандорлы стоят Илья и Моисей. Первый в светло-зеленом хитоне и желтом гиматии, второй запеленатый наподобие мумии.

У подножья горы, отягченные блеском сияния, ученики Христа—Петр, Иоанн, Иаков, лица которых закрыты руками. Надпись гласит: «Ученики ужаснулись». За ними изображение зеленого дерева с красными плодами.

Стр. 5. «Крещение» (Матфей III, 13—17, Марк I, 9—11, Лука III, 21—22).

Христос стоит en face по колено в воде, с благословляющей десницей. Левая рука его согнута и держит малиновую повязку. Его бородатое лицо с устремленным как бы вовнутрь взглядом широко раскрытых глаз является идейным стержнем композиции, которому подчинены все персонажи своими движениями и действиями.

Иоанн Креститель в синем гиматии, перекинутом через плечо, стоит справа. Его напряженный взгляд обращен к небесам, откуда слышится божий голос: «Это сын мой возлюбленный». За Иоанном, на берегу стоят четыре нимбированные фигуры. Надпись объясняет: «Ученики Иоанна». На руках первого из них покрывало. Справа от Иисуса парящий ангел с сосудом благовоний в руках. Его светло-зеленая одежда и синие крылья как бы развеваются, создавая впечатление легкости и прозрачности. Над его головой надпись: «Ангел и масло благословения». С небесного сегмента, справа виднеется рука Бога-отца, слева—святой дух в виде голубя.

Стр. 5б. «Сретение» (Лука II, 22—39). Храм представляет собой постройку с двускатной крышей и окнами, посаженную на стилобате. Надпись ко всей миниатюре: «Господь Иисус вошел во храм». Вне храма старец Симеон, изображенный в темно-зеленом хитоне и светлом гиматии, возвращает младенца Иисуса его Матери. Богоматерь в длинном малиновом платье с широкими рукавами. На плечах—желтый мафорий. Платок на ее голове напоминает головной убор армянской крестьянки. Богоматерь без нимба. Слева от нее надпись: «Мария зовет к себе Иисуса». За Марией стоит Иосиф с двумя голубями. Темно-коричневый хитон подчеркивает его мрачную фигуру. Из окна храма виднеется голова пророчицы Анны. В ее руках кадило. Алтарь также расположен внутри храма.

Стр. 6а. «Воскресение Христа» (Лука. XXIV—4). Гробница в форме перевернутой буквы П, на крыльях сидят суммарно исполненные, в красно-синих легких тонах два ангела-благовестника. Надпись гласит: «Ангел благовествует воскресение». Слева от гробницы Иисуса Христа надпись: «Господь Иисус воскрес из мертвых». Справа от гробницы жены-мироносицы и Иоанн с Петром. Все фигуры помечены объяснительными надписями: «Мироносицы, Иоанн, Петр». Над гробницей со склоненными к щитам головами дремлют пять воинов. Надпись: «Стражники от страха выглядели мертвецами».

ЗАМЕТКИ

Порядок миниатюр исследуемой здесь рукописи перепутан вследствие ее вторичного переплета. Сравнение иллюстративного цикла этой рукописи с циклом иконографически исключительно близкого к ней евангелия 1038 г. позволяет в какой-то мере восстановить недостающие миниатюры. Так, например, сцены «Рождества» и «Распятия» в манускрипте 1294 г. отсутствуют. В то время как переданы последующие и предшествующие им события из жизни Христа. По всей вероятности, они просто утрачены.

В сцене «Преображения» фигура Христа включена в мандорлу. В некоторых ранних армянских рукописях Христос и стоящие рядом апостолы включаются в общий

эллипсовидный ореол (евангелия XI в. из Матенадарана № 3723, 3784, 1400, 974 и 1400/108 из библиотеки мхитаристов в Венеции). Многие иконографы, точно интерпретируя священный текст, изображали облако, окутывающее Иисуса, Моисея и Илью, скрывая их от взоров учеников. Эта традиция, достаточно распространенная в греческих рукописях, была принята как в каппадокийском, так и в армянском искусствах. В последнем сохранялась особенно длительно. Но в X в. во фресках Ахтамара Христос предстает один в мандорле. Лица трех учеников, распростертых у подножья горы, закрыты руками. Г. Мийе эту иконографическую версию считает восточной[1].

В «Крещении» первый ученик, стоящий за Иоанном, на руках держит покрывало для обтирания новокрещенного. А ангел несет сосуд с благовониями. Н. Покровский считает, что ангелы в сцене «Крещения» имеют ритуальное значение[2].

В Менологии Василия II, налево от Христа стоит креститель, а за ним две нимбированные фигуры, определенные Н. Покровским как ученики Иоанна. В итальянской рукописи XII—XIII вв. из библиотеки Брешиа за Иоанном Крестителем стоят пять его учеников[3]. Такое разнообразие в числе учеников, по-видимому, связано с местными представлениями, так как о них в связи с крещением Христа вскользь упоминается лишь в Евангелии от Иоанна (1—35). Однако ничего не говорится об их присутствии в самый момент крещения Спасителя в Иордане[4].

«Сретение» является одним из вариантов восточного типа, где подчеркивается момент встречи Симеона Старца с Иисусом. В греческой церкви эта евангельская история упоминается в празднике под названием Hypapante (сретение). В армянской миниатюрной живописи схема обратного принятия Христа Богоматерью очень распространена. Этому изводу следует ряд киликийских рукописей (см. ев. 1288 г., № 979 из Матенадарана и т. д.).

Э. Маль, разбирая иконографию «Воскресения», считает, что впервые выход Христа из саркофага изображается на капители колонны из монастыря XII в. Дорад. Маль приветствует появление этой композиции как «поразительное нововведение, делающее честь мастерам Запада»[5]. Однако еще в IX в. «Воскресение» с Христом фигурирует в Хлудовской псалтыри. В армянском искусстве оно впервые появляется в евангелии из Цухрута в X в.

РУКОПИСЬ № 4806

ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЕ

Время, место, писец, художник, заказчик. Написано в 1306 г. в деревне Бердак, провинции Беркри Васпуракана. Писец, художник и переплетчик Новсеан. Получатели—священники Шахик и Тума.

Размер—34×23.

Материал—бумага.

Количество страниц—374.

---

[1] *G. Millet*, op. cit. p. 219.

[2] *Н. Покровский*, Евангелие в памятниках иконографии..., стр. 180, 181.

[3] J. Strzygowski, Iconographie der Taufe Christi, taf. VIII-1.

[4] D. Shorr, op. cit. p. 19.

[5] E. Male, L; art religeux du XII s. en France, p. 131.

Переплет—кожаный.

Сохранность—удовлетворительная.

Ишатакараны

Стр. 367а.

«... В год армянского летосчисления 1306-м было написано сие св. евангелие, в годы царствования султана Олджату, царя мудрого и доброго, помогающего нуждающимся, да продлит Господь Бог дни его, в патриаршество владыки Закарии верховного блюстителя, рукою многогрешного и недостойного писца Иовсиана, ничтожного художника и переплетчика, в области Тарберуни, в селении Бердак, под сенью св. и животворного знамения—Креста Христова и святых полководцев св. Георгия и св. Саргиса, ходатаев наших и всех христиан перед Христом ныне и во веки... Вновь молю вас, в этот час преисполненный грехами души моей ничтожного Иовсиана, родителей моих Ширкана и Рипсимэ, брата моего Иакоба, сестру мою госпожу Аваг и Шиофора, и детей моих Татула и Джоара, и вообще всех остальных, и в отроческие годы погибших во Христе Марям и Мецаца, Татлеварда и Ована, и св. отшельника Аствацатура и Вардика священника, и добродушного почтенного брата нашего Мерчо, которые тихой смертью отошли ко Христу и мне, недостойному, поручили написать свои имена в этой книге, дабы помянуть их в ваших святых чистых и достойных молитвах, молю вас, ради Христа, помяните их и нас...».

Тетрадь с миниатюрами, помещенная в начале текста, содержит восемь хоранов, изображение четырех евангелистов и двадцать одну сюжетную миниатюру.

Стр. 5а. «Благовещение» (Лука, I—28,29). Действие происходит внутри трехарочного помещения с колоннами. На низком деревянном стуле сидит прядущая Мария, в зеленом мафории и сиреневом платье. Над ее головой надпись: «Мария Богоматерь». Она без нимба. В стремительном движении к ней подходит благовествующий ангел с посохом. Крылья его покрыты синим, желтым, красным цветом. Надпись: «Гавриил благовествует Марии». За ним стоит задумчивый Иосиф в зеленом хитоне, с сиреневым покрывалом. Надпись гласит: «Иосиф—отец Бога».

Над арками изображения павлинов, являющихся символами невинности.

Стр. 5б. «Рождество» (Матфей II, 1—12, Лука II, 7—20). Фигуры все изображены в крупных масштабах и потому создается впечатление перегруженности листа.

Надпись ко всей миниатюре: «Звезда предсказала (путь) волхвам, которые с божественными дарами (пришли на поклонение), а пастухи с ангелами пели, воспевая славу небесам (Бога), который ниспослал нам спасение во слове божьем».

Богоматерь сидит около колыбели слева. Перед ней Ева. Иосиф стоит за Марией. К богоматери подходят три восточных царя с дарами. Один из пастухов играет на свирели. Два остальных как бы преподносят агнцев. Ангелы оживленно беседуют друг с другом.

Все персонажи помечены надписями, пастухи, агнцы, ангелы и т. д.

Стр. 6а. «Сретение» (Лука II, 22—38). Определяющие иконографию элементы сходны с миниатюрой предыдущих рукописей. Действие происходит внутри трехарочного помещения. Приношение Христа Богу уже состоялось. Симеон Старец возвращает младенца Богоматери. Надпись: «Старец Симеон и Спаситель на руках».

За Симеоном Иосиф с двумя голубями.

Алтарь изображен за Марией.

Стр. 6б. «Крещение» (Марк I, 4—а, Лука III, 21). Христос, фронтально, по пояс стоит в воде. Иоанн Креститель изображен справа. Левая его рука касается головы

Христа. С двух сторон возвышаются утесы.

Над нимбом Христа надпись: «Спасителя крестит Иоанн». Иоанн крестит Христа в Иордане. Голубь в клюве держит сосуд: «св. дух с маслом помазания». Остальные надписи непосредственного отношения к миниатюре не имеют и, по всей вероятности, сделаны позже, людьми, которые так или иначе соприкасались с рукописью.

Стр. 7а. *«Преображение» (Матфей. XVII, 1—9).* Полностью повторяет иконографическую схему одноименной миниатюры (уже описанной) из рукописи № 4814—1294 г.

Стр. 7б. «Воскрешение Лазаря» (Иоанн XI, 11—44). Вся схема перевернута. Запеленатый Лазарь лежит в пещере, в горизонтальном положении, слева (обычно он изображается справа), Христос еще не подошел к гробнице. Он стоит вдали, Мария и Марфа опущены перед ним на колени. Иоанн проводит Христа ко гробу. У гроба стоит слуга и своим рукавом затыкает нос: Этот жест обычно изображается тогда, когда Лазарь представляется уже восставшим из гроба. Двое в нимбах (вероятно ученики Христа) стоят у гроба.

Все фигуры помечены надписями: «Марфа, Мария, Иоанн и т. д.»

Стр. 8а. «Вход Господень в Иерусалим» Марк XI, 1—10, Лука XIX, 29—38, Иоанн XII, 12—15. Повторяет иконографическую схему одноименной миниатюры из рукописи № 4814—1294 с маленьким отклонением: Апостолы, идущие за Христом, изображены не по четыре в три ряда, а по шесть в два ряда.

Стр. 8б. «Проклятие смоковницы» (Марк XI. 12—14). В левом углу листа изображена смоковница, к которой подходят Иисус и двенадцать его учеников. Пояснительная надпись: «В понедельник господь наш Иисус Христос со своими учениками пошел в Вифанию и взалкал и, увидел смоковицу, пошел, не найдет ли чего на ней, но придя к ней, ничего не нашел».

Стр. 9а. «Притча о разумных и неразумных девах» (Матфей XXV, 2—12). Иисус Христос восседает на престоле. Перед ним пять мудрых дев со свечами.

За затворенной дверью изображены неразумные девы. Все десять бородатые.

Стр. 9б и 10а. «Совещание первосвященников со старейшими и книжниками» (Марк XV, 1). Миниатюра изображается на двух страницах. Фигуры расположены по три и четыре ряда. Надпись: «В среду искали свидетельства, чтобы предать Его. Первосвященники составили совещание, дабы предать Его смерти».

Стр. 10б и 11а. «Преподнесение евреями серебра Пилату». (Иоанн, XIX 7). Сцена переходит с одной страницы на другую. Начало на стр. 10б—изображено взвешивание серебра. На следующей странице дары преподносятся десятью евреями Пилату. Пилат сидит на низком деревянном стуле. Голова его украшена чалмой.

Надписи: «Евреи собравшись, взвешивали серебро, преподнесли дары Пилату и сказали: «Распни Его, распни, ибо сделал Себя сыном Божиим».

Стр. 11б. «Тайная вечеря» (Иоанн XIII 26). В трехарочном помещении за прямоугольным столом сидят двенадцать учеников. Христос восседает на высоком стуле. Около него Иуда, что явствует из надписи: «Обмакнув кусок, подал Иуде».

Никакой дифференциации между учениками нет. Только один из них изображен без бороды.

Стр. 12а. «Предательство Иуды» (Лука XXII 47—48). В левом краю ритмически построенной композиции изображен Иисус. К нему подходит Иуда. Надпись: «Иуда! Целованием ли предаешь сына Человеческого»?

За Иудой следуют воины с мечами и секирами, числом семь: «Стражники с мечами и секирами взяли Его».

Динамичность композиции достигается размеренным шагом воинов, в чередующихся красных, черных, желтых сапогах.

Стр. 12б. «Распятие» (Иоанн XIX 23—20). Крест возведен на маскообразной голове Адама. Христос изображен мертвым. На чреслах повязка. У подножья креста Мария, Иоанн. С левой стороны воин с губкой. Надпись: «Напоив уксусом губку и наложив на иссоп, поднесли к устам Его». С правой стороны воин—Лукианос. С руки Христа кровь капает в его глаз. По ту и другую сторону Иисуса кресты двух разбойников. У креста доброго разбойника надпись: «Помяни меня, Господи».

Стр. 13а. «Погребение» (Иоанн XIX, 39—42, Марк XV, 46—47). Пеленатого, как мумия, Христа, Никодим и Иосиф Аримафийский несут в гробницу. Надпись: «Господа нашего Иисуса Христа сняли с креста и положили во гроб».

Как явствует из следующей надписи: «Гроб в саду». Гроб был установлен в саду в пещере. В нашей миниатюре пещера имеет форму пирамиды.

За Никодимом и Иосифом следуют жены: «Жены-мироносицы».

Стр. 13б. «Воскресение Христа» (Иоанн XX, 11—17, Матфей XVIII, 1—5). Повторяет иконографическую схему из предыдущей рукописи с маленьким отклонением: число стражников, охраняющих гробницу, не четыре, а семь. Надпись гласит: «Устрашившись, стерегущие пришли в трепет». Сотник вместе со стражниками. Стражники упали как мертвые.

Стр. 14а. «Сошествие Христа во ад». Слева изображен Христос с крестом. Он протягивает левую руку Адаму. За Адамом—Ева, Иоанн Креститель, Сет, Авраам, Исаак, Ной. Под их ногами изображение ада с обнаженными фигурами.

Стр. 14б. «Вознесение» (Матвей XXVIII, 16—17). В середине изображена заключенная в медальон полуфигура Христа, возносимая двумя летящими ангелами. Число апостолов—двенадцать. По-видимому, иконограф ввел и Иуду, забыв, что в это время его не было в живых.

Стр. 15а. «Страшный суд». Христос восседает на тетраморфном троне. Сверху с обеих сторон парят шестокрылы. С левой стороны архангелы Гавриил и Иоанн, справа Михаил и Мария.

Надписи: помечены все персонажи: «Шестокрылы, господь Иисус, Гавриил, Михаил и т. д.».

ЗАМЕТКИ

Миниатюры эти, исполненные в примитивном стиле, хранят в себе множество архаизмов. Манера исполнения выдает ряд точек соприкосновения с памятниками раннехристианского Востока. Неподвижные, фронтальные позы, жесткие складки одеяний, грубая цветовая гамма выдают провинциальное искусство.

Колорит, в котором преобладают тяжелые красный, синий, зеленый тона, носит сумрачный оттенок. В целом стиль этих миниатюр, по сравнению с евангелием 1038 г., обнаруживает упадочный характер. Ландшафт появляется очень редко и даже в этих случаях стилизация облекается в настолько гротескные формы, что порою совершенно утрачивает свою органическую структуру.

Иконографически миниатюры представляют гораздо больший интерес, чем стилистически.

В «Крещении» мы имеем самую примитивную, из всех изучаемых здесь миниатюр, схему. Она ограничивается изображением фронтально стоящего в воде Христа и Ио-

анна Крестителя справа. Иконография эта точностью повторяет извод одноименной схемы из миниатюры VII в. Эчмиадзинского Евангелия, хранящегося в Матенадаране. Подобный, чисто эллинистический тип Христа, по мнению Г. Мийе, встречается в Армении в XIII—XIV[6] вв. Однако, Эчмиадзинское Евангелие свидетельствует, что наряду с рельефами V—VII вв., он существует в миниатюрной живописи.

РУКОПИСЬ № 4818

ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЕ

Год, место, писец, художник, заказчик. Написано в 1316 г., в селении Азараки, в провинции Беркри Васпуракана, писец—Повсепан и Акоп, художник—Повсепан, получатель—г-н Ованнес.

Размер—33×23.

Количество страниц—285.

Письмо—болоргир.

Материал—бумага.

Переплет—кожаный, с шестью серебряными крестами.

Сохранность—хорошая.

Ишатакараны

Стр. 579а «... Было написано сие в году армянского летосчисления 1316-м, рукой многогрешного и вздорного писца Повсепана недостойного в годы царствования султана Харпандогула, в патриаршество владыки Закарии в селении Азараки, под сенью св. Даниеля и св. и животворного знамения—креста Христово и св. Минаса по просьбе почтенного и счастливого попа, который получил сие за свои честные и кровные средства, на радость себе и своим сыновьям как память добрая перед богом в потусторонней жизни, в те короткие дни последнего суда, когда дела кончаются и слова воцаряются...

Итак, кто прочтет или перепишет (сию книгу) помяните в своей чистой и святой молитве получателя св. Евангелия господина Ованнеса, гостеприимную и добрую супругу его Цовик и двух сыновей их Авага и Поханшаха, да продлит Господь Бог дни их, аминь...».

Тетрадь с миниатюрами, помещенная в начале текста, содержит изображение четырех евангелистов на одном листе, 10 хоранов и 25 сюжетных миниатюр.

Стр. 1а. «Благовещение». Полностью повторяет иконографическую схему миниатюры из рукописи № 4806.

Стр. 1б. «Рождество». Полностью повторяет иконографическую схему миниатюры из рукописи № 4806.

Стр. 2а. «Сретение». Основная схема миниатюры из рукописи № 4806. Повторяется с одним отклонением: стоящая слева Богоматерь с распростертыми руками готовится к обратному принятию младенца. За ней изображена женская фигура. Надпись гласит: «Мария кадит миро во храме».

---

[6] *G. Millet*, op. cit. p. 182.

Стр. 2б. «Крещение». Основная схема та же, что и в рукописи № 4806. Только за Иоанном Крестителем стоит его ученик.

Стр. 3а. «Воскресение Лазаря». Гроб Лазаря изображен справа как обычно. Крышка приоткрыта. 11 учеников стоят в ряд. Слева подходит Христос. Группа евреев из пяти человек стоит у гроба. Изображены ли Мария и Марфа, трудно сказать, ибо на этом месте рукопись испорчена.

Стр. 3б. «Преображение». Полностью повторяет иконографическую схему из рукописи № 4806.

Стр. 4а. «Проклятие смоковницы». Смоковница изображена не в левом углу листа, как в рукописи № 4806, а в правом. К ней подходят Христос и ученики, нарисованные в два ряда. Надпись более просторная: «На другой день, когда они вышли из Вифании, он взалкал. И, увидел издалека смоковницу, покрытую листьями, пошел: не найдет ли чего на ней, но придя к ней, ничего не нашел кроме листьев. Проклял и засохла смоковница до корня».

Стр. 4б. и 5а. «Восстали цари земные и князья собрались вместе на Господа и на Христа его» (Деяния Апостолов IV—26). На двух страницах в три ряда изображены 79 фигур, без какой-либо портретной дифференциации.

Стр. 5б. «Угощение Авраама» (Бытие XVIII, 4—15). Жена Авраама Сара изображена слева в помещении за дверью. В правом углу, на низком деревянном стуле, восседает Христос. За столом трое его учеников. Один из них с бокалом в руке. Авраам справа замыкает группу. Угощение происходит в зеленом винограднике. «Надпись: «Стол полный всякими яствами. В жертву принес им лозу».

Стр. 6а. «Жертвоприношение Авраама» (Бытие XXII, 9—13). На горе слева дерево. На его ветвях висит Овен. Надписи: «Гора Иеговы, дерево Иеговы, Овен, запутавшийся в чаще рогами своими».

Исаак сидит на низком деревянном стуле. Авраам стоит с ножом в левой руке. Правой он держит Исаака за волосы. Надпись: «Авраам сына своего приносит в жертву». За Авраамом парящий в воздухе ангел. Надпись: «И увидел позади Овен, запутавшийся в чаще рогами своими. Взял Овна и принес его во всесожжение вместо сына своего».

Внизу, у подножья горы изображение коня и двух слуг Авраама: «И сказал Авраам отрокам своим: останьтесь вы здесь с ослом, а я и сын пойдем туда и поклонимся и возвратимся к вам».

Стр. 6б и 7а. «Взвешивание и преподнесение серебра Пилату». Полностью повторяется иконографическая схема рукописи № 4806.

Стр. 7б. «Тайная вечеря». Полностью повторяется иконографическая схема из рукописи № 4806.

Стр. 8а. «Омовение ног» (Иоанн, XIII—7,8). Действие развертывается справа налево. Христос сидит на низком деревянном стуле. Перед ним сидит один из учеников. Вероятно, Петр. Остальные 11 стоят за ним. Надписи: «Господь Иисус в горнице моет ноги ученикам».

Стр. 8б и 9а. «Предательство Иуды». Изображение переходит с одной страницы на другую, что оставляет впечатление огромной толпы, окружающей Христа.

Справа Иуда и стражники, слева ученики Христа. Надпись: «Ученики грустные».

Стр. 9б. «Иисус перед Пилатом» (Марк XV, 1, 2). Справа восседает Пилат. Голова его украшена чалмой. Перед ним Христос с отсутствующим выражением лица. За ним два воина. А за воинами 3 первосвященника. Надписи: «А первосвященники по-

вели Его к Пилату, сплетши терновый венец, возложили на Него и били тростью».

Стр. 10а. «Христос перед первосвященником и Отречение Петра» (XXIV, 54—60, Лука, Иоанн XVIII—22). Чрезвычайно интересная манера изображения на одном листе двух одновременных эпизодов, то, что происходит внутри и вне здания. Слева восседает первосвященник, перед ним Христос и пять стражников. Надпись: «И привели Иисуса к первосвященнику и Петр издали следовал за Ним, чтобы видеть все. Одна из служанок первосвященника сказала: и ты был с ним? И он отрекся трижды, сказав: я не знаю Его. Один из служителей первосвященника ударил Иисуса по щеке, сказав, так отвечаешь ты первосвященнику»?

В правом углу листа изображены служанка и Петр. Над ними петух: надпись: «И тотчас запел петух».

Стр. 10б. «Крещение». Полностью повторяет иконографическую схему из рукописи № 4806.

Стр. 11а. «Погребение» (Иоанн, XIX—38, 39). Изображен наиболее примитивный вариант этой сцены. Иосиф и Никодим несут спеленатого Христа ногами вперед. Гроб—прямоугольный ящик, помещенный, согласно надписи, в саду.

Определенный интерес представляют одеяния Иосифа и Никодима. На них узкие темно-зеленые брюки с красными цветочками. По-видимому, сходство с крестьянской одеждой.

Стр. 11б. «Воскресение Христа» (Иоанн XX, 11—17, Лука XXIV, 1—5). Повторяет основную иконографическую схему из рукописи № 4806, с большой точностью следуя евангельскому рассказу.

Крышка могилы поднята, на ней сидят два ангела. В самой могиле изображение множества голов. Около нее стоят Иоанн и Петр. На второй половине листа (правая часть) изображение встречи Марии с Христом в Гефсеманском саду. Мария и Христос как бы беседуют. Несколько обособленно стоят две жены-мироносицы.

Стр. 12а. «Сошествие Христа во ад». В основном повторяется иконографическая схема из рукописи № 4806. Здесь она расширяется.

Стр. 12б. «Вознесение». Полностью повторяется иконографическая схема из рукописи № 4806.

Стр. 13а. «Последний суд». На тетраморфном троне восседает Христос. Слева от него Мария, Моисей и Илья. Справа Иоанн Креститель. Надпись на третьей фигуре стерта. Над троном витают четыре ангела.

ЗАМЕТКИ

По колориту миниатюры евангелия № 4818 несколько отличаются от миниатюр предыдущей рукописи. Здесь цветовая гамма менее пестра, преобладают красный и зеленый. Лица покрыты темной краской, что придает им живой оттенок и особую выразительность. Движения порой стремительны и порывисты, композиции пронизаны динамикой.

Рисовальщик иногда старается передать психологическое состояние изображаемых персонажей. Это особенно касается Христа в сценах «Предательство» и «Христос перед Пилатом», где он стоит фронтально, с отсутствующим взглядом устремленных в пространство глаз.

Определенный интерес представляет сцена «Угощение Авраама», не известная нам ни в одной другой армянской рукописи. Ее иконография восходит к очень древ-

ним образцам. В Равенне, в ц. св. Виталия, на западной стене алтаря изображена св. Троица, или «Угощение трех стражников». Под тенистым деревом поставлен стол с тремя хлебами. За столом сидят трое в золотых нимбах. Ни одно из этих лиц не имеет крыльев. С левой стороны Авраам. Позади него стоит Сара. В отличие от нашей миниатюры здесь нет Христа. А во всем остальном мозаика св. Виталия и наша миниатюра по иконографии имеют ряд точек соприкосновения[7].

Ветхозаветные события в наших миниатюрах, как нам кажется, важны не сами по себе, а призваны на служение идей Нового завета.

Древним образцам следует также миниатюра «Отречение Петра». Здесь, как и на Латеранском саркофаге и в мозаике ц. Аполинария Нового в Равенне, Петр и слуга изображены стоящими, а над ними петух. В известных нам ранних армянских памятниках этой сцены нет. Она появляется только в XIII в. в киликийских рукописях.

Интересная иконографическая черта появляется в «Сретении». Мария изображена дважды: с распростертыми к Иисусу руками и с кадилом. Наши поиски этого иконографического типа оказались тщетными. Думается, что черта эта связана с церковным ритуалом.

РУКОПИСЬ № 4820

ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЕ

Время, место, писец, художник, заказчик. Написано вероятно, в начале XIV в. в Васпуракане, писцом и художником Ованнесом, заказчик неизвестен.

Размер—23×30.

Количество страниц—320.

Письмо—болоргир.

Материал—бумага.

Переплет—кожаный.

Сохранность—хорошая.

Ишатакаран

«... Переплетчик и рисовальщик святого и лучезарного Евангелия Ованнес с родителями, которые трудились над этим (о Господи), те, которые прочтут сие, помяните в своих чистейших молитвах, да помянет вас наш благословенный Господь Иисус...».

Тетрадь с миниатюрами, помещенная в начале текста, содержит 10 хоранов, 4 изображения евангелистов и 8 сюжетных миниатюр.

Стр. 1а. «Рождество» (Матфей II, 1—2, Лука II, 7). Вся миниатюра разделена как бы на ярусы. В центральном ярусе, на резных деревянных стульях, по обеим сторонам ясель в качестве равноправных персонажей события сидят Иосиф и Мария. Под яслями большая маскообразная голова Евы. Над этой центральной группой парят два серафима.

В верхнем ряду три пастуха с посохами и два ангела. Жесты их и взгляды

---

[7] *Guglielmo Matthiae,* Le chiese di Roma dal IV al Xsecolo, Cappelli editore 1968.

создают живой контакт между ними. В нижнем ряду, слева дерево и привязанные к нему 3 лошади. Волхвы с дарами, коленопреклоненные. В их руках блюда на низких ножках, напоминающие иранские металлические изделия. За рамой изображение четырех агнцев и ягненка.

Вся миниатюра выдержана в двух цветах: синий и красный.

Стр. 1б. «Сретение» (Лука II, 22—38). Храм представлен в виде строения с четырьмя колоннами и двускатной крышей с крестом. Между колоннами подвешены лампады. По обоим покатым краям кровли расположены 12 голубей.

В центральном «нефе»—шагающий к Старцу Симеону младенец Иисус. Справа изображена Мария без нимба.

Кровля храма и колонны украшены орнаментальными мотивами. Строение это лишь своими основными линиями напоминает архитектурное сооружение. Оно скорее всего оставляет впечатление бутафории.

Надпись над храмом: 12 апостолов в образе голубей.

Помечены все персонажи: Симеон, Иисус, Мария.

Стр. 2а. «Избиение младенцев» (Матфей, II, 18). Эта композиция как бы разделена на два яруса. В верхнем—восседающий на резном деревянном стуле с высокой спинкой Ирод. Голова его украшена короной. Перед ним три воина в монгольских шапочках с мечами в руках. Все три и Ирод облачены в красные хитоны синие гаматии.

В нижнем ярусе скорбящие матери и переданные весьма натуралистически убитые младенцы.

Вся сцена заключена в красивое обрамление, украшенное цветками лотоса.

Стр. 2б. «Крещение» (Марк 1, 4—9, Лука III, 7—21). Христос, стоящий по колено в воде, сильно повернут к Крестителю. Обе его руки согнуты в локтях. Иоанн Креститель в красном хитоне и синем гиматии стоит слева. Откинув голову назад, как бы прислушиваясь к голосу с небес, правой рукой он прикасается к голове Иисуса. За Крестителем стоят ученики. Справа от Христа толпа иудеев. Надпись: «Толпа, пришедшая для крещения».

Под ногами Христа дракон и рыбки. Сверху парят два ангела. С небесного сегмента десница бога. Надпись: «Десница Бога».

Как креститель, так и остальные персонажи одеты в красные хитоны и синие гиматии.

Стр. 3 а. «Воскрешение Лазаря» (Иоанн XI, 44). Композиция развертывается справа налево. В левом углу изображение катакомбного типа погребения, состоящее из трех ярусов. В первом ярусе запеленатый Лазарь. Надпись гласит: «Лазарь в гробу». Из этого же яруса виднеется голова воскресшего Лазаря. Надпись: «Лазарь вышел из гроба». Над вторым и третьим ярусами надпись—«иные Лазари».

Справа Христос спокойно идет к Лазарю. У его ног Мария и Марта, сидуты которых сгибаются в параллельном движении.

За Христом следуют шесть его учеников и двенадцать евреев.

Стр. 3б. Вход Господень в Иерусалим (рис. 34), (Матфей XXI, 1—10). Действие развертывается по горизонтали листа, шаг за шагом передавая эпизоды, связанные со «Входом Христа в Иерусалим».

Рассказ начинается с левого нижнего угла листа, где изображена сцена излечения Христом двух слепых. Надпись: «Слепые начали кричать и вопить».

Далее изображена приветствующая Господа толпа, состоящая из детей и стариков. И те, и другие в протянутых руках держат ветви. Двое из детей несут платье для

растилания под ногами осла. Надпись: «Старики и дети». Наконец, в верхнем левом углу Господь, въезжающий на осле. Обе его ноги перекинуты на одну сторону. Перед ним символизирующее Иерусалим дерево, среди ветвей которого стоит Закхей с симметрично воздетыми кверху руками.

Стр. 4а. «Адам и Ева». Посредине листа изображение дерева, символизирующего райский сад. Слева на резном деревянном стуле сидит Адам, представленный в образе евангелиста, в красном хитоне и синем гиматии. Голова его нимбирована. Справа стоит Ева, в длинном синем платье с красным покрывалом на голове. За обрамлением, справа изображение крылатого змея. На нижнем поле листа, за рамой, изгнанные из рая в царство тьмы Адам и Ева. Надпись: «Адам и Ева, выгнанные из рая.

Стр. 4б. «Притча о девах разумных и неразумных» (Матфей. XXVI—13). Эта сцена также передается в повествовательной манере, с изображением разных моментов одного и того ж эпизода.

На левом углу нижнего фриза изображены мудрые девы с пылающими факелами в руках. Надпись: «Разумные вошли на брачный пир».

Рядом группа неразумных задремавших дев. Надпись: «Неразумные девы заснули, а потом, проснувшись, пошли к чертогам (небесного жениха)».

На верхнем ярусе слева: Христос, восседающий на троне. Перед ним благоразумные девы. Надпись: «Разумные вошли с ним на брачный пир». Вся эта группа заключена в декоративное обрамление, за которым неразумные девы. Надпись: «сткрой, Господи, истинно говорю вам, не знаю вас».

Ангел Господень с мечом в руках отстраняет неразумных.

ЗАМЕТКИ

Колорит миниатюр очень ограничен. Все персонажи (почти без исключения) облачены в красные хитоны и синие гиматии. Отсутствует какая-либо система моделировки. Художник проявляет определенное отношение к образу Марии. Она всегда изображена без нимба. В ней сильно подчеркивается ее человеческое начало—заступница страждущих и обездоленных. Одежда, покрывало на голове, весь ее наивный облик ассоциируются с образом армянской крестьянки.

Особое очарование придают миниатюрам обрамления. Покрытые сочным растительным узором, они органически сливаются с орнаментальным миром самих миниатюр и придают им праздничное настроение. Тем самым миниатюра как бы лишается привычной рамы и ее персонажи кажутся существующими в пространстве.

В миниатюре «Крещение», по всей вероятности, Христос стоял обнаженным, столь неестественным кажется повязка на его чреслах. Она, скорее всего, является прибавлением гораздо позднего времени.

Расширенный вариант этой сцены с толпой крестящихся характерен для восточной иконографии. Такую же схему встречаем в мозаиках XI—XII вв. на горе Афон, где также представлена толпа крестящихся. По мнению В. Лазарева: «... Нет никакого сомнения, что Святая Гора была хранительницей старых, чисто восточных традиций...»[8]

В «Воскрешении Лазаря» впервые в армянской миниатюре появляется тип лежащего горизонтально в гробу мертвого Лазаря. Этот тип твердо входит в иконографию Васпуракана и встречается в рукописях XIV—XV вв.

---

[8] *В. Лазарев,* История византийской живописи, М., 1947, стр. 127.

Изображение четырех евангелистов в этой рукописи (стр. 15а, 103б, 159б, 253б) стилистически абсолютно выпадает из художественной системы остальных миниатюр. Нет плоскостных форм, жесткости складок, угловатости жестов, характерных для сюжетных миниатюр. Одеяния здесь падают более спокойными и мягкими складками, улучшается моделировка лиц (вообще отсутствующая в сюжетных), не характерная для Васпуракана, цветовая гамма лишена сдержанности. Как нам кажется, эти миниатюры исполнены позже и скорее всего не в Васпуракане.

РУКОПИСЬ № 6303

ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЕ

Время, место, писец, художник, заказчик. Написано в конце XIII в., писец, художник, заказчик—неизвестны.

Размер—29×23,5.

Материал—бумага.

Количество страниц—340.

Письмо—болоргир.

Переплет—кожаный.

Сохранность—хорошая.

Первоначальные ишатакараны полностью утрачены.

Тетрадь с миниатюрами помещена в начале текста. Порядок миниатюр перепутан вследствие вторичного переплета. Содержит пять хоранов, изображение четырех евангелистов и одиннадцать сюжетных миниатюр.

Стр. 2а. «Вознесение». Изображение Христа заключено в мандорлу, формы перевернутой буквы П, которая возносится четырьмя ангелами.

Внизу полукругом изображены двенадцать апостолов.

Стр. 3а. «Омовение ног» (Иоанн, XIII—9). На красных деревянных стульях друг против друга сидят Христос в блекло-розовом хитоне и Петр в синем хитоне. Ноги Петра в сосуде с водой. Надпись: «Иисус Христос, наклонившись, моет ноги ученикам. «Левой рукой Петр показывает на свою голову. За Петром одиннадцать остальных учеников: «Ученики».

Над всей этой группой большая красная орнаментальная розетка. Как явствует из надписи, это стол. За этой надписью еще надпись: «Горница». Действие происходит внутри сооружения, которому придана форма хорана.

Стр. 3б. Предательство Иуды (Лука, XXII—47). В центре листа большая фигура Христа в красном гиматии. Перед ним, склонившись к его руке, стоит Иуда в синем хитоне и розовом гиматии. Надпись: «Иуда предает поцелуем». За ним евреи с мечами и дротиками. У правого нижнего края листа Петр отсекает ухо Малху. Надпись: «Петр отсек правое ухо Малха».

Композиция заключена в двойную раму со стилизованным растительным орнаментом.

Стр. 4а. «Воскрешение Лазаря». По иконографии повторяется миниатюра из рукописи № 4820, лишь с той разницей, что действие здесь развертывается слева направо.

Стр. 4б. «Вход в Иерусалим». Почти в центре листа возвышается зеленая пальма—символ Иерусалима. Христос слева с учениками подходит к ней. Он в красном хитоне, в трехчетвертном обороте сидит на подпрыгивающем осле. Христа встречают граж-

дане Иерусалима. На первом плане—мальчик в синем платье. Четверо граждан с нимбами вокруг голов. Сцена заключена в раму со стилизованным лиственным орнаментом.

Стр. 5а. «Распятие». Крест установлен на большой маскообразной голове Адама. На кресте мертвый Христос, в синей повязке. Под горизонтальной перекладиной креста два распятых разбойника. У подножья воины с губкой и копьем.

Композиция заключена в двойную раму.

Стр. 5б. «Погребение», «Воскресение», «Сошествие в ад». Все три сцены совмещаются на одном листе. Миниатюра разделена на два яруса. В нижнем ярусе слева Иосиф и Никодим пеленатого в саван Христа несут ко гробу. У гроба пять стражников. В верхнем ярусе слева две жены-мироносицы. Надпись: «Жены у гроба».

Перед ним в красном хитоне и в розовом гиматии стоит Христос. В его правой руке крест. Над ним надпись: «Иисус Христос воскрес из мертвых и сошел во ад».

Архангел Гавриил сидит на красной арке и взывает к воскрешению. Надпись: «Гавриил взывает к воскрешению».

Стр. 6а. «Сретение». Справа в синем хитоне, с поджатыми под себя ногами сидит Симеон Старец. Перед ним стоит Богоматерь в красном хитоне, в розовом мафории с Младенцем. За ней Иосиф в синем хитоне, с красным покрывалом. Действие происходит в храме. Занавес задернут. На кровле с двух сторон два ангела.

Стр. 6б. «Крещение». Обнаженный Христос стоит фронтально в воде. Взгляд его обращен к Иоанну Крестителю. Правая рука Христа поднята в благославляющем жесте. Слева стоит Иоанн с воздетыми кверху руками. Он одет в короткую желтую тунику. Под ногами Иисуса, завязанный узлами дракон и рыбки. Надпись: «Иисус уничтожил дракона».

Справа два ученика в красном и синем хитонах.

Сверху два ангела. Из небесного сегмента голубь в нимбе и луч.

Композиция заключена в орнаментальную раму со стилизованным растительным узором.

Стр. 7а. «Благовещение». Слева подходит к Марии архангел Гавриил. Его монументальная фигура с опущенными крыльями облачена в хитон густо-зеленого цвета и в розовый гиматий.

Богоматерь также в зеленом хитоне и в розовом мафории, в левой руке держит пряжу. Ее правая рука поднята в удивленном жесте. Сверху святой дух.

Композиция обрамлена широким бордюром.

Стр. 7б. «Рождество». Повторяет иконографическую схему из рукописи № 4820, с незначительными отклонениями. Мария здесь сидит с поджатыми под себя ногами, подперев правой рукой щеку.

Блюдо с дарами только в руках первого волхва, а агнецы изображены внутри обрамления. Над яслями ангел. У него в руках свиток. Надпись: «Мария родила Иисуса в Вифлееме, в пещере».

ЗАМЕТКИ

Эта рукопись отличается от всех исследуемых здесь своей цветовой гаммой. Колорит здесь гораздо сложней и богаче, чем во всех предыдущих манускриптах. Он строится на сочетаниях блекло-красного с густо-зеленым и синим, розового с желтым.

Интересно трактованы складки одеяний. Проведенные более темными, чем основной тон платья, линиями, они нередко образуют орнаментальные узоры, растворяющие

в себе округлость скрывающегося за ними тела. Движение фигур намного свободнее. Широкие, как бы развевающиеся одеяния оживляют замкнутый контур, придавая ему особую живописность.

В некоторых сценах, как, например в «Распятии» и «Предательстве Иуды», движение приобретает трагическую напряженность: тело распятого Христа сильнейшим образом изогнуто, голова его бессильно упала на плечо, круг стражников и евреев в «Предательстве» зловеще приближается к Иисусу.

В миниатюрах этого евангелия применяется золото. Все нимбы и некоторые орнаментальные узоры покрыты тверенным золотом, что придает особое благородство и звучность колориту.

Устойчивой оказалась также иконография «Крещения». Первыми известными нам образцами восходя к V—VI вв., она продолжает свое существование в рукописях XI в. из Западной Армении и в наиболее консервативном центре армянской миниатюры в Васпуракане. Что же касается дракона в «Крещении», то в армянских миниатюрах редко встречается иное олицетворение Иордана, в то время как в византийских обычно изображается или безбородый мужчина, из уст которого течет вода, или обнаженный старик, или же бюст старика с рогом. Редкие же случаи появления драконов в сцене «Крещения» Н. Покровский объясняет влиянием псалтырей, где Христос является олицетворением доброго начала.

К восточному варианту примыкает иконография «Вознесения» без Богоматери и стоящих по обеим ее сторонам ангелов. Армянские рукописи XI в. из Себастии и Мелитены (Западная Армения) представляют византийский вариант этой иконографии—двенадцать апостолов и стоящая среди них Богоматерь—оранта (ангелы по обе ее стороны изображаются не всегда).

РУКОПИСЬ № 316

ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЕ

Время, место, писец, художник, заказчик. Написано в начале XIV в., писец, художник, заказчик—неизвестны.

Размер—21,5×15.

Количество страниц—261.

Письмо—болоргир.

Материал—бумага.

Переплет—кожаный с металлическим крестом и камнями.

Сохранность—хорошая.

Шатакараны

Стр. 128б. «Меня, многострадального рисовальщика, и родителей моих помяните во Христе и да помянет поминавших наш Господь Христос, аминь...».

Тетрадь с миниатюрами, помещенная в начале текста, содержит 10 хоранов, изображения четырех евангелистов и 14 сюжетных миниатюр.

Стр. 2б. «Благовещение». Мария стоит справа, правая рука ее обращена к ангелу, в левой держит кувшин. Перед ней—сидящий архангел.

Стр. 3а. «Рождество». В общих чертах повторяется иконографическая схема миниатюры из рукописи № 4820 в более сокращенном варианте. Нет изображения агнцев за рамой. Иосиф, также сидящий, склонился ко своему посоху.

Стр. 4б. «Сретение». Повторяется та же иконографическая схема, что и в миниатюре рукописи № 4820, в более сокращенном варианте. Храм однонефный, число куропаток на кровле не двенадцать, а восемь.

Стр. 5а. «Вход Господень в Иерусалим». Повторяется та же иконографическая схема, что и в миниатюре рукописи № 4820 с некоторой перестановкой персонажей. На верхнем поле листа изображение Христа на осле, а в нижнем ученики, двое слепых и трое приветствующих граждан. Отсутствуют расстилающееся под ногами осла платье и мальчик.

Стр. 6б. «Притча о девах разумных и неразумных». Миниатюра разделена на два фриза. Наверху—Христос. Перед ним со свечами пять разумных дев. Внизу пять сидящих. Одна из них, проснувшись, стучится в дверь, а остальные четыре дремлют.

Стр. 7а. «Адам и Ева». Полностью повторяется иконографическая схема миниатюры из рукописи № 4820.

Стр. 8б. «Воскрешение Лазаря». Действие развертывается слева направо. Та же схема, что и в миниатюре из рукописи № 4820, но сокращенная. Лазарь, спеленатый, лежит один. Под ним нет изображения двух остальных мертвых.

Стр. 9а. «Избиение младенцев». Повторяется та же иконографическая схема, что и в рукописи №4820. Число персонажей сокращено.

Стр. 10б. «Христос перед Пилатом», Здесь как бы совмещается «Предательство» и «Христос перед Пилатом». Справа стоит Христос, к нему наклонился Иуда. Перед Христом, на троне, восседает Пилат, в трехлепестковой короне. За Иудой и Пилатом стражники с копьями и дротиками.

Стр. 11а. «Тайная вечеря». Круглая розетка, изображенная в центре листа, представляет собой стол. За ним виднеются только головы одиннадцати апостолов. Христос, единственный из всех, сидит на стуле с высокой спинкой. Стол покрыт густым орнаментальным узором. Отдельно от апостолов изображен Иуда. Лишь он поименован. Надпись гласит: «Он (Иуда), приняв кусок, тотчас вышел». Сцена заключена в хорообразную одноарочную раму. Под аркой надпись: «Горница».

Стр. 11б. «Распятие». Точностью повторяется иконографическая схема одноименной миниатюры из рукописи № 6303 с прибавлением женских голов под перекладиной, над которой изображена голова Адама. Надпись: «Жены, глядевшие издали».

Стр. 12а. «Воскресение Христа». Гроб Господень формы перевернутой буквы П с прямоугольной крышкой, покрытой красно-зелеными ромбиками. На ней сидит ангел. Под гробом пять задремавших воинов. Воскресший Христос с крестом идет слева направо. На нем красный хитон и розовый гиматий. У его ног изображение трех жен-мироносиц с сосудами благовоний.

Стр. 12б. «Вознесение». Повторяется иконографическая схема миниатюры из рукописи № 6303.

Стр. 13а. «Сошествие св. Духа». Одиннадцать апостолов, расположенных полукругом, с устремленными к Святому Духу глазами, который парит над ним. Богоматерь отсутствует

ЗАМЕТКИ

В миниатюрах этой рукописи от сравнительно свободного живописного стиля миниатюр евангелия № 6303 не остается и следа. Манера исполнения отличается крайней сухостью, лица в своей геометрической обобщенности почти граничат с чистым орнаментом, базирующимся на тонких, графически острых линиях.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Д. В. Айналов, Эллинистические основы византийского искусства. СПб., 1904.

А. В. Банк, Византийское искусство в собраниях Советского Союза, М.—Л., 1966.

Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957.

С. А. Жебелев, Евангелия канонические и апокрифические. Петроград, 1919.

Л. Д. Закарян, Об одном рельефе Ованнаванка. «Историко-филологический журнал», 1973, № 1.

Т. А. Измайлова, Армянская миниатюрная живопись XI в. Автореферат докторской диссертации, Л., 1970. Евангелие Бегюнц, «Вестник Матенадарана», 1967, № 8. Традиции Эчмиадзинского евангелия в миниатюрах рукописи 1033 г, «Византийский временник», 1971, № 3.

А. Н. Кирпичников, К иконографии сошествия св. духа, «Труды Императорского Московского Археологического общества», 1894.

В. Н. Лазарев, История византийской живописи, М., 1947.

Я. А. Манандян, О торговле и городах Армении в связи с мировой торговлей древних времен, Ереван, 1954.

Н. В. Малицкий, К истории композиции ветхозаветной Троицы. Прага, 1928.

Н. Я. Марр, Ани, книжная история города и раскопки на месте городища, Л.—М., 1934.

Н. В. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, СПб., 1892.

В. Райт, Краткий очерк истории сирийской литературы, СПб., 1902.

Е. К. Редин, Сирийские рукописи с миниатюрами Парижской национальной Библиотеки и Британского Музея, «Археологические известия и заметки», 1895.

В. В. Стасов, Серебряное блюдо Императорского Эрмитажа, СПб., 1904.

Р. О. Шмерлинг, Художественное оформление грузинских рукописей IX, X, XI вв., Тбилиси, 1967.

Н. О. Эмин, Переводы и статьи по духовной армянской литературе (за 1859—1882 гг.): апокрифы, жития, слова и др.. М., 1897.

«Ագաթանգեղայ պատմութիւն Հայոց», Տփղիս, 1909։

Բարգմանչաց մերոց և այլոց սրբոց հարց», ի նոր Ջուղա, 1895։

Բարգմանչաց մերոց և այլոց սրբոց հարց», ի նոր Ջուղա, 1893.

Ր. Առաքելյան, *Հայկական պատկերաքանդակները IV—VII դդ., Երևան, 1949։*

«Թանգարան հին և նոր նախնեաց։ Անկանոն գիրք Նոր Կտակարանաց», Վենետիկ, 1898։

Ն. Լալաեան, *Վասպուրականի տարրինները, «Ազգագրական հանդես», № 1, 1913։*

Լ. Խաչիկյան, *Ազանդավորական գաղափարախոսությունը Հայաստանում 12—14 դդ., «Ն. Մառի անվան կարիննաի աշխատությունները», № 2, Երևան, 1947։*

Կյուրեղ Աղեքսանդրացի, *Գիրք պարապմանց, Կ. Պոլիս, 1717։*

Հ. Հակոբյան, *Վասպուրականի մանրանկարչությունը, գիրք 1, Երևան, 1976։*

Գ. Հովսեփյան, *Հաւուց Թառի ամենաւիրհիրը եւ նոյնանուն յուշարձաններ Հայ արուեստի մէջ, Նրուսադեմ, 1938։*

«Մեկնութիւն սուրբ Ավետարանին որ ըստ Մաթէոսի, Արարեալ ի սրբոյն Ներսիսէ Շնորհալւոյ մինչ ի համարն 17 հինգերերրդ գլխոյն և անտի աւարտեալ յերանելւոյն Յօհաննու Երզնկացւոյ՝ որ և կոչի ծործորեցի», Կոստանդնուպօլիս, 1825։

«Յովհաննու Ոսկեբերանի Կոստանդիանուպօլսի եպիսկոպոսապետի յավետարանագիրն Մատթէոս», Վենետիկ, 1826։

«Տեառն Յովհաննու իմաստասիրի Աւձնեցւոյ, Մատենագրութիւնք», Վենետիկ, 1834,

Հ. Ոսկեան, Վասպուրականի-Վանի վանքերը, Վիեննա, 1940։

«Պատմութիւն տանն Արծրունեաց ի Թովմայ Վարդապետէ Արծրունւոյ», Կոստանդնուպօլիս, 1852։

Սահակ վ. Ամատունի, *Հին և նոր պարականոն կամ անվաւեր շարականներ, Վաղարշապատ, 1911։*

Ե. Տեր-Մինասյան, *Հայոց եկեղեցու հարաբերությունները ասորվոց եկեղեցիների հետ, Էջմիածին, 1908։*

„Aethiopische Buchmalerei, Einleitung J. Leroy; texte S. Wright", Paris, 1961.

U. Baldini, Cross IV—432 in the Uffizi, Milano, 1968.

A. Blochet, Mussulman Painting, London, 1929.

T. Breccia-Fratadocchi, La chiesa di S. Ejmiacin a Soradir, Roma, 1971.

E. Brooks, John of Ephesus, Lives of the Eastern Saints, Paris, 1923.

W. Budje, The Book of Governors, London, 1893.

H. Buchtal, A miniature of the Pentecost, from a Lectionary in Syriac, The Journal of Great Britain and Ireland, London, 1939. The Painting of the Syrian Jacobits in its Relation to Byzantine and Islamic Art. „Syria", 1939.

L. Binyon, V. Wilkinson, B. Grey, Persian Miniature Painting, London, 1933.

C. Cechelli, M. Furlani, M. Salmi, The Rabula Gospel, Olten and Lausanne, 1959.

W. Cook, The Earliest Painting Panels of Catalonia. „Art Bulletin", 1927, N 10.

F. Conybeare, Rituale Armenorum, Oxford, 1905. The Armenian Version of Revelation and Cyril of Alexandria's Scolia, London, 1907.

S. Der-Nersessian, The Chester Beatty Library, A Catalogue of the Armenian Manuscripts, Dublin, 1958; Aghtamar, Church of the Holy Cross, Harvard, 1965; Manuscrits Arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siecles de la Bibliothèque des Pères Mekhitaristes de Venise, Paris, 1937; Armenian Manuscripts in the Freer Gallery, Washington, 1963; compterendu sur J. Leroy „Les Manuscrits syriaques", Syria, 1967, t. XXIX.

R. Duval, Anciennes littératures chrétiennes, Paris, 1907.

A. Ebner, Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kungstgeschichte des Missal Romanum im Mittelalter iter Italicum, Freiburg im Breisgau, 1886.

R. Ettinghausen, Arab Painting, Lausanne, 1962.

R. de Fleury, L'Evangile, Etudes iconographiques et archéologiques, Tours.

G. de Francovich, L'Arte siriaca e il suo influsso sulla pittura medioevale nell oriente e nell occidente, Commentarii", v. 1, 2 e 3, 1951.

A. M. Friend, Jr., The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts, Art Studies V. Cambridge, 1927.

A. Goldschmidt, German Illumination, Florence, 1928; Die Elfenbeine aus der Zeit der Karolingischen und Ottonischen Kaiser, Berlin, 1944.

A. Grabar, Les ampoules de Terre Sainte, Paris, 1958.

M. Gramer, Das Christlich-koptische Agypten einst und Heute, eine Orientierung, Wiesbaden, 1959.

G. Guest and R. Ettinghausen, The Iconography of a Kashan Luster Plate, „Ars Orientalis", 1961.
A. Herbert, A Psalter in the British Museum illuminated in England in the XIIIth century, Walpole Society Annual III, 1913—1914.
„The History Monastica of Thomas Bishop of Marga A.D. 840", London, 1893.
G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, Paris, 1925.
T. Ismaïlova, Tables des canons de deux manuscrits arméniens, „Revue des Etudes arméniennes", Paris, 1966.
E. Kantorovitz, The Baptism of the Apostls, „Dumbarton Oaks Papers" 1956, N 9—10.
H. Kehrer, Die heiligen drei Konige in Literatur und Kunst, Leipzig, 1909.
R. Koechlin et G. Migeon, Art Musulman, Paris, 1956.
K. Kunstle, Ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg im Breisgau, 1928.
H. Kurdian, An Important Armenian Manuscript from from A.D. 1330; The Journal of the Royal Asiatic Society, 1939.
Ph. Lauer, Le trésor du S. Sanctorum, 1907 (XV). Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires publiées par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.
A. Lane, Early Islamic Pottery, London, 1967.
V. Lazareff, New Light on the Problem of the Pisan School, „Burlington Magazine", 1936, LXIII.
J. *Leroy*, Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient, Paris, 1964.
L. Hibbard Loomis, The Table of the Last Supper in Religious and Secular Iconography, „Art Studies", 1927, N. 5.
J. *Martin*, The Dead Christ on the Cross, Princeton, 1955.
G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV-e XVe et XVI-e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos, Paris, 1916.
C. Nordenfalk, Die Spätantiken Kanontafeln, Goteborg, 1938; An Illustrated Diatessaron, „The Art Bulletin", 1968, N 2.
A. Pope. Masterpieces of Persian Art, New York, 1945.
A. Sakisian, Thèmes et motifs d'enluminure et de décoration arméniennes et musulmanes, Ars Islamica, vol. VI, 1939. Pages d'art arménien, Paris, 1940.
D. Shorr, The Iconographic Development of Presentation, „The Art Bulletin"; 1946.
„Société Française de reproductions de manuscrits à peintures", Paris, 1938.
J. *Strzygowski*, Die Baukunst der Armenier und Europa, Wien, 1918; Ikonographie der Taufe Christi, Munich, 1885.
P. Underwood, The Fountain of Life, „Dumbarton Oaks Papers", 1950, N 5.
W. Volbach, J. *Lafontain*—Dosogne, Byzanz und der Christliche Osten, Berlin, 1968.
W. Volbach und M. Hirmer, Frühchristliche Kunst, München, 1958.
V. Wilkinson. Iranian Ceramics, New York, 1963.

УКАЗАТЕЛИ

УКАЗАТЕЛЬ РУКОПИСЕЙ

Евангелие Млке, 8, 48
Евангелие Рабулы, 21, 22, 33, 41, 49, 61
Евангелие из Россано, 19, 47, 52
Евангелие Таргманчац, 5, 69
Евангелие из Цухрута, 9
Карсское евангелие, 30
Мугнинское евангелие, 44
Трапезундское евангелие, 30
Рукопись Диоскорида, 33
Хлудовская псалтырь, 52
Библия из Кембриджа, 57
№ 316, 36, 37, 42, 47, 48, 50, 62
№ 283, 9, 59
№ 974, 10, 27
№ 697, 31
№ 2374, 31
№ 2555, 30, 31
№ 2562, 31
№ 3723, 10, 27
№ 3756, 10
№ 3784, 10, 27, 37
№ 4753, 10
№ 4806, 14,17, 19—21, 27, 29, 32—34
№ 4814, 14—17, 19, 21, 23, 24, 30—34, 42, 46
№ 4818, 14—17, 17, 19—21, 25, 27, 29, 32, 34
№ 4820, 19, 36—38, 40, 44, 45, 54, 58, 62
№ 4922, 38
№ 6201, 8, 14—17, 19—21, 23, 24, 30—35
№ 6303, 36, 42, 51, 52, 62
№ 7169 (Британский музей), 17, 38
№ 7170 (Британский музей), 58
№ 355 (Национальная библиотека, Париж), 57
№ 40 (Берлин), 57
№ 54 (Берлин), 57
№ 356 (Берлин), 57
№ 304 (Берлин), 58

ПРЕДМЕТНО-ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

Агнец 16
Адам 37, 39, 43, 53—55
Анна, пророчица 24
Ангелы 9, 16—18, 21, 23—25, 29, 42, 44, 47
Апокриф, апокрифический 22, 28, 53—55, 67, 69
Апостолы 45, 48, 50
Архаизм, архаический 15, 19, 45, 47, 52, 50, 58, 66, 68
Архетип (см. также 16, 30, прототип)
Багдадская школа 63, 64, 69
Библия, библейский 25, 43, 57
Благовещение 26,27,47, 48, 58, 61
Бог Отец, Ветхозаветный Б.,
Б. Ревнитель 25, 26, 60
Богоматерь 24, 49, 59
Брак в Кане 29
Ветхий Завет, В. З. сцены 6, 25, 26, 37, 39, 43, 67, 66
Вознесение 24, 48, 59

Волхвы 16, 44, 54, 59
Воскресение 21, 52, 53,
Восстали цари земные... 25
Второе пришествие 6, 53
Вход в Иерусалим 16, 19, 34, 39, 46

Гефсиманский сад 21
Голгофа 47
Гостеприимство Авраама 25 (см. также Угощение А.)
Голубь 17, 18, 45, 59
Грешники 6
Гроб Господня 64

Давид 53
Двенадцать праздников 28
Девы разумные и неразумные 28, 43, 64
Денсус 57
Древо Исаи 6

Ева 16, 37, 38, 43, 54, 55
Евангелисты 10, 19, 32, 33, 42, 47
Евхаристия 20

Жены-мироносицы, святые Ж. 16, 21, 22, 48, 58
Жертвоприношение Исаака 6, 24, 25, 60, 66

Закхей 19
Змий (в раю) 55

Иерихон 19
Избиение младенцев 40, 43, 49, 50, 58, 64
Иоанн Златоуст 20
Иоанн Креститель 17, 19, 23, 26, 37, 44, 47 (см. также Предтеча)

Иоанн Евангелист 19, 32, 33, 42, 50
Иосиф, муж Марии 16, 26, 27, 29, 44, 50, 54, 59
Илья, пророк 20
Исцеление паралитика 29
Исцеление слепых 29
Иуда Искариот 20, 26, 49, 50

Каролингская миниатюра 32

Колофон (см. также памятная запись) 11, 14
Конфирмация 18
Крест 13, 26, 47, 48, 57
Крещение 16—19, 23, 37, 44, 45, 51, 59, 61

Лазарь (Воскрешение Л.) 27, 29, 51, 55
Латинская миниатюра 45, 55, 60
Л. церковь, Л. евангелие
Легенда 47
Литургический цикл,
Л. элемент 15, 27, 30
Лонгин 21, 47
Лука, евангелист 19, 21, 33, 74
Лукиан, воин в «Распятии» 47

Мадонна 49
Маргиналий 10
Мария 9, 16, 24, 27, 44—47, 54, 58
Марк, евангелист 32, 33, 48
Марфа 27
Масло помазания 17
Матфей, евангелист
Моисей (со скрижалями, в Преображении) 20
Муки грешников в аду 6

Наум, пророк 26
Несторианe, несторианский 26, 58, 59—61
Нимб 24, 32, 59
Никодим (персонаж из погребения Хр-а) 27, 29, 38
Новый Завет 25, 26, 39, 43, 67

Овен 25
Олень, символ Крещения 32
Омовение ног 40, 51, 55
Отцы церкви 18, 39

Пальма (символ Иерусалима) 40
Памятная запись 14, 15, 36
Патристическая литература 18
Петр, ученик Христа 22, 52
Погребение Христа 28, 49, 52
Положение во гроб 27
Праведники 26
Праздничный цикл 15

Предтеча 19, 44
Предательство Христа 23, 50, 51
Преображение 20, 35, 43
Преподнесение серебра
евреями Пилату 29
Приношение (преподнесение евангелия
евангелистом Христу) 32
Притчи Христа 6
Прохор, ученик Иоанна Евангелиста 33
Прототип 10, 23, 24, 28, 32, 44

Разбойники в Распятии 21
Распятие 21, 24, 40, 47, 59
Рождество 16, 24, 35, 40, 44, 50, 54, 58, 59,
61

Саваоф 44
Сатана закованная 53
Св. дух 18, 48
Серафим, небесная сила 44
Символика, символический 52, 53
Симеон, старец 45
Сказания 23, 54, 55
Смоковница, проклятие С. 19, 29
Соломон 53
Сосуд с благовониями 17, 18, 23
Сотник, в Распятии 21
Сошествие во ад 26, 48, 52
Сошествие св. духа 18, 49
Спаситель 17, 20, 21, 26, 44, 47
Сретение 24,45
Степатон 21,47
Страшный суд 6, 22, 37

Тайная вечеря 20, 50, 52, 58

Угощение Авраама (см. также гостеприим-
ство А.) 29
Ученики Иоанна 19, 23, 37
Ученики Христа 19, 74

Херувим, небесная сила 44
Хоралы (каноны согласия) 30, 31, 33
Христос 9, 17—19, 38, 39, 44, 45, 47, 48,
50—53, 57, 59, 70
Христос перед Пилатом 27, 43
Христологический цикл 37, 39

Целование Иуды 26

Явление Троицы 25

Четвероевангелие 5, 36
Чудеса 29, 37

Эсхатологический ряд 6

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Абдишо Бар-Берика (патриарх Низибиса и
Армении) 60
Агафангел 55
Айналов Д. В. 11
Акоп (архиепископ Татева) 22
Акопян Г. 6
Арцруни 8, 13, 23, 67
Арчишеци С. (художник) 6
Астхик (богиня любви) 54

Барцума 56
Баумштарк 6, 67
Бертран 46
Бонавентура (автор XIII в.) 24

Вартан Айгекци 56
Варфоломей (святой) 12
Виккоф 46

Гагик (царь Васпуракана) 8
Григор Хлатеци (писец, лит. деятель) 13
Григорий Просветитель 25

Даниил, игумен 22
Дурново Л. А. 9

Еваргий (переплетчик) 14
Евсевий 30
Ефрем Асори 56

Закария III (католикос) 13

Измайлова Т. А. 20, 22, 32
Иоанн Одзнеци 39
Иовсиан (украшатель рукописи) 15, 29

Канторович Э. 51
Кирилл Александрийский 18
Коковцев 59
Константин Ерзынкаци 54
Кюнстле 53

Лазарев 9
Лалаян Е. 66
Леруа Ж. (g. Leroy) 5, 7, 17, 19, 21, 50, 57, 58, 61
Лумис Л. 58

Марр Н. 25
Мийе Г. (Millet g.) 6, 15, 17, 20, 22, 48, 50, 52
Млке (царица Васпуракана) 8, 48, 52

Нарекаци Григор (поэт X в.) 8
Нестор 60
Норденфальк К. 30

Орбелиан Ст. (историк) 22, 59
Овсепян Г. 6,47

Павлин Нолапский 46
Покровский Н. 44, 46, 53
Полигнот 46

Рашид аль-Дин 18
Редин Е. 17

Сенекерим (царь) 9
Стасов В. 6
Степанос (католикос) 13
Стржиговский И. 7

Таддей (святой) 12
Тер-Нерсесян С. 6, 12, 21, 37, 41, 44, 48

Уваров А. 6

Фотий 22
Френд 32, 33

Хвольсон 59

Шмерлинг Р. 32
Шорр Д. 24, 45, 46

ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

Адиаман 24
Азараки 14
Алашкертская равнина 12
Амида 7
Ани 24, 64
Антиохия 7
Арбела 7
Аргелан 14, 73
Армения 11—14, 21, 23, 25, 27, 43, 50, 54—57, 59, 60, 62, 65
Арчеш 6, 12
Ахбак, Большой А., 8, 12, 39
Ахмим 22
Ахтамар 6, 8, 10, 12, 16, 22, 27, 38—40, 51—53, 67

Баунт 44
Бердак 14

Беркри 14

Ван, Ванское царство 6—8, 12, 14, 36, 38, 60, 68
Васпуракан, В.-ое царство 5, 7—12, 14, 17, 23, 25, 36, 37, 39, 40, 42, 49, 54, 62, 65, 66, 68
Ватикан 57
Венеция 30
Византия, В. империя, В. ориентация 9, 10, 23, 27, 47, 55, 66
Высокий Заб (река в Васпуракане) 7

Гегард 26

Двин 64
Двуречье, Верхнее Д. 58
Дермирямк 12

Дура-Европос 35

Ереван 36

Закавказье 7
Зорадир 7

Иерихон 19
Иерусалим 19, 30, 31, 46
Иордан 45
Истрия 45

Кавказский хребет 7
Каир 16
Каракос 19
Кембридж 57
Кеприкей 12
Кохб 24
Константинополь 19

Ленинград, Эрмитаж. 58
Лондон, Британский музей 17

Музей Виктории и Альберта 45
Малая Армения 9, 10, 67
Маназкерт 12
Марка 60
Мар-Гиваргис 12, 57
Месопотамия 17, 67
Мокс 6
Монца 16
Моссул 59

Низибис 60
Нишапур 64

Ованнаванк 28
Одзун 16, 26, 44, 47, 61.

Палермо 64
Париж, Нац. библиотека 58
Передняя Азия 7, 55, 61, 68
Прум, евангелие из П. 46

Ракка 64
Рей 64
Рим, С. Санкторум 16, 46
Ромкла 57

Самарра 64
Себастия 9, 10, 20
Сирия 7, 16, 18, 46, 51, 55—57, 61, 63, 68
Спалато 43

Талин 24, 43, 60, 61
Татев 22
Туруберан 9

Урарту 7

Флоренция, Чивико, Уффици 55, 56
Фунди 44

Хизан 6

Цахкацц 7
Цезарея 30
Цухрут 9, 67, 69

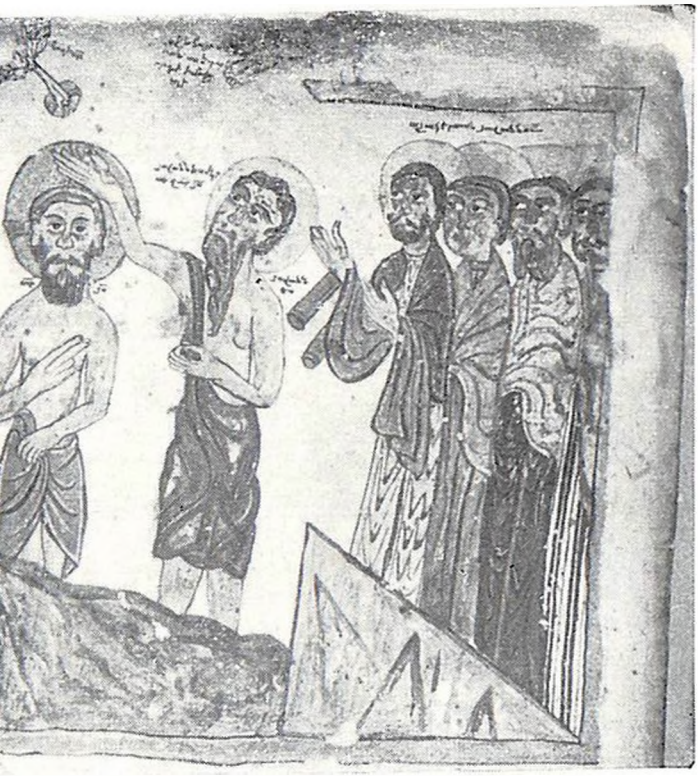
Эдесса 56
Эчмиадзин 31, 60, 63

ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. Рождество

2. Рождество

3. Крещение



5. Вход в Иерусалим

4. Крещение

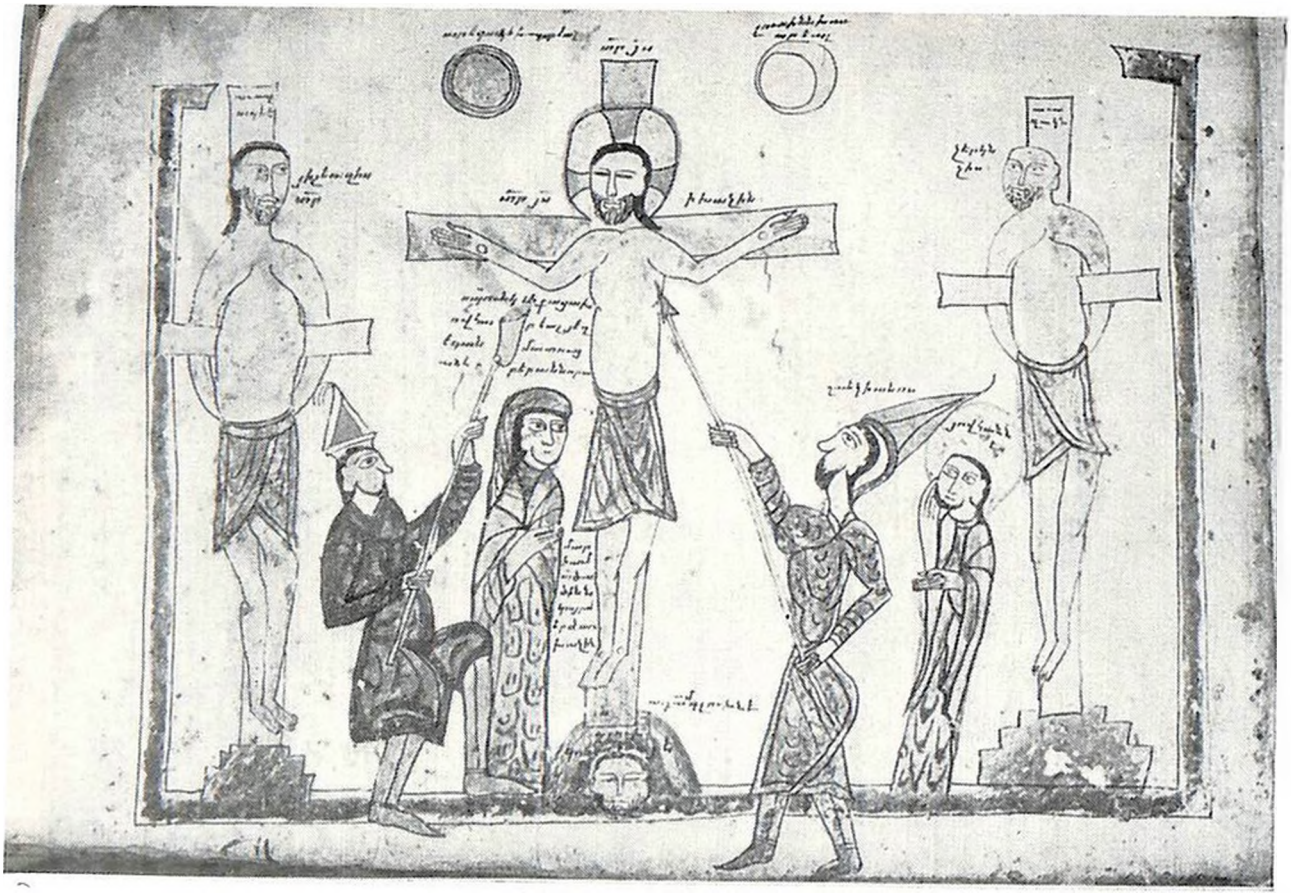
6. Вход в Иерусалим

7. Преображение

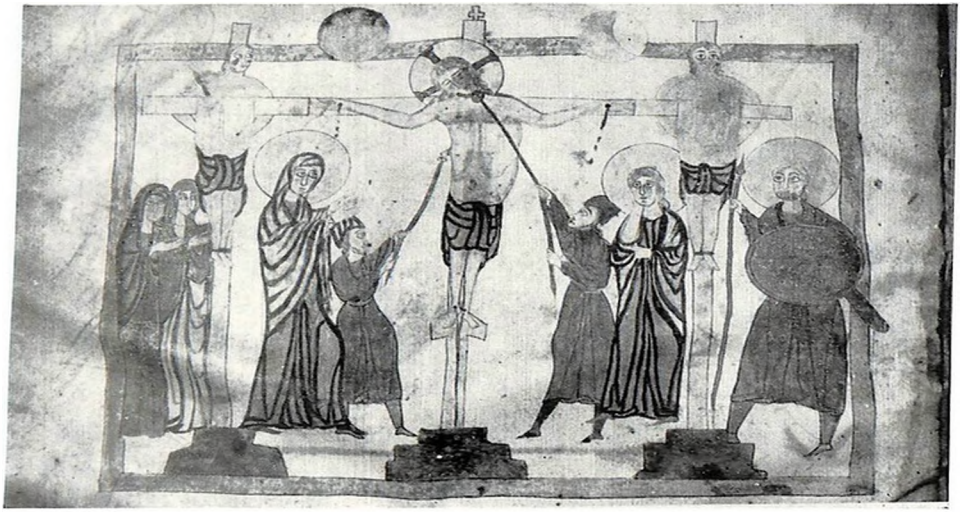
8. Преображение

9. Тайная вечеря

10. Тайная вечеря



11. Распятие

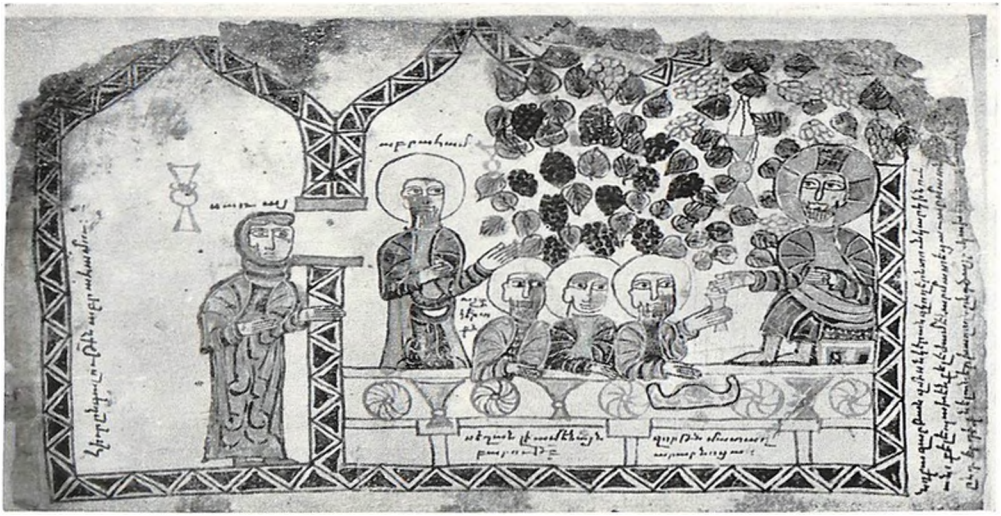


12. Распятие

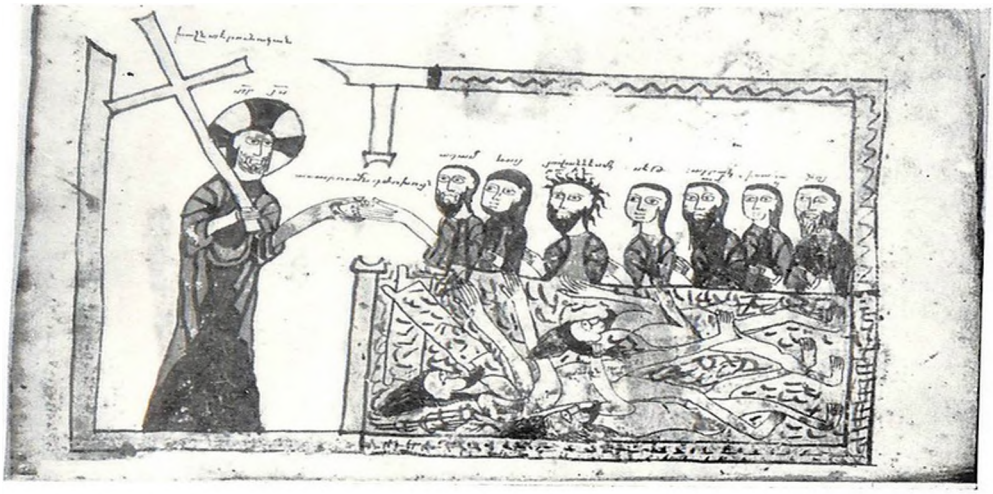
13. Жены мироносицы у гроба Господня

14. Жены мироносицы у гроба Господня

16. Жертвоприношение Авраама

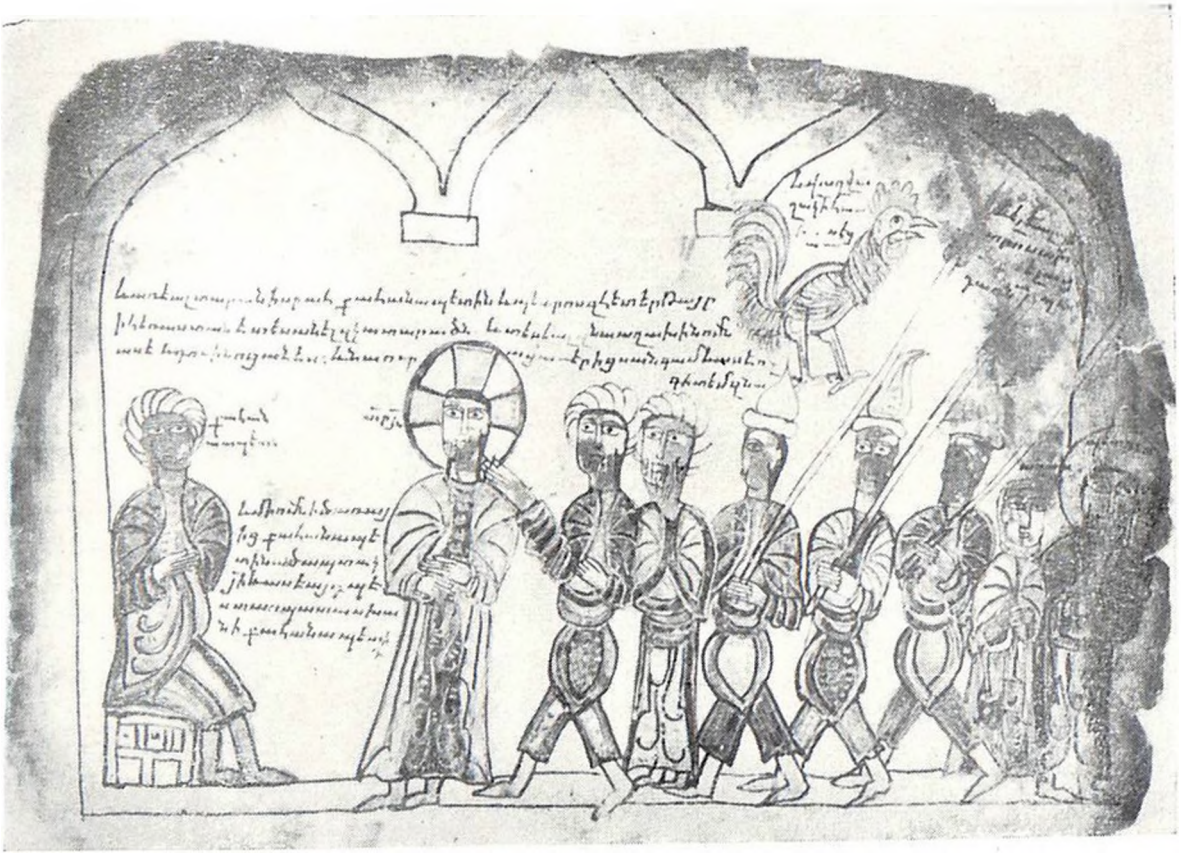


17. Гостеприимство Авраама



18. Сошествие во ад

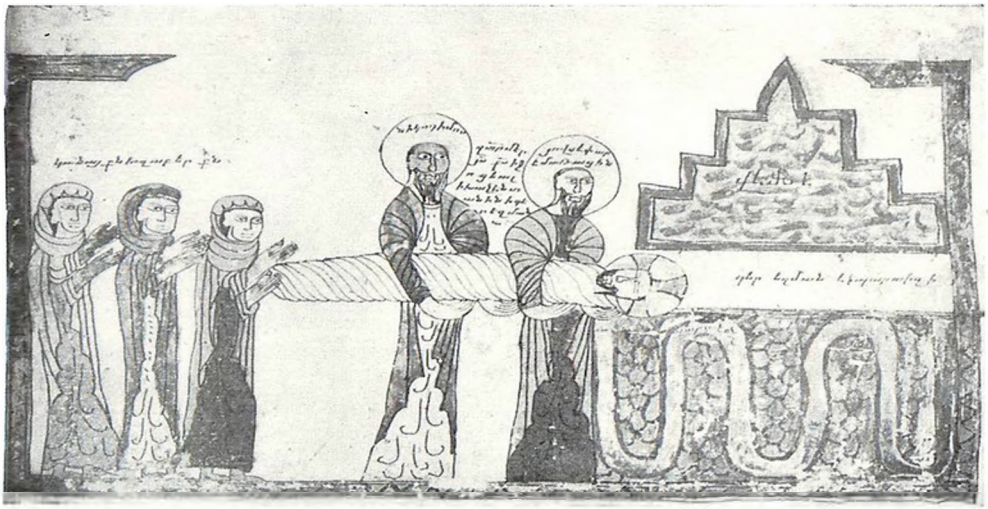
19. Целование Иуды



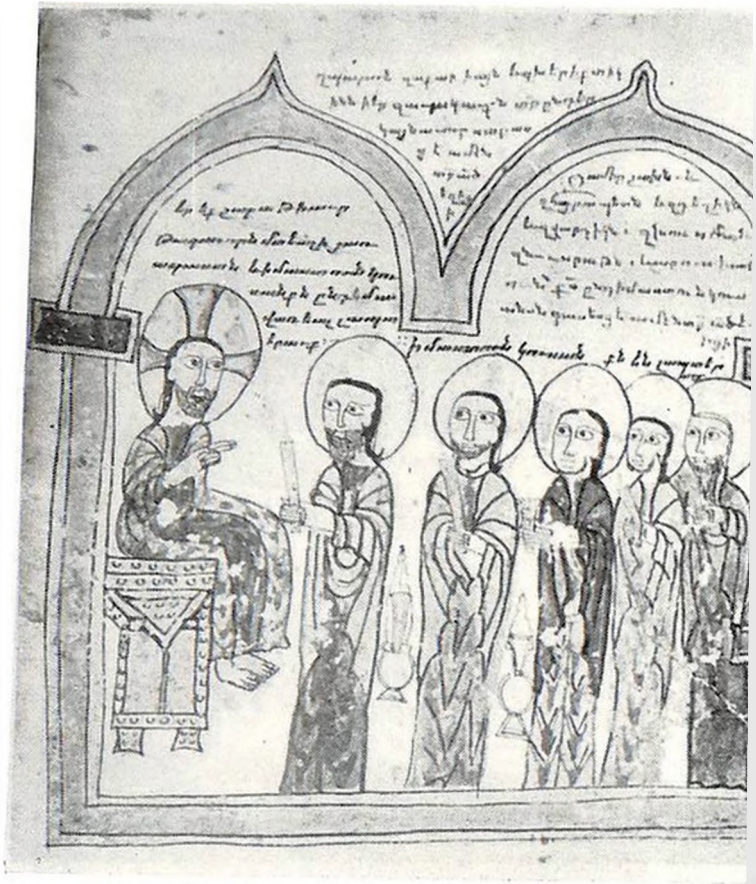
21. Христос перед Пилатом

20. Благовещение

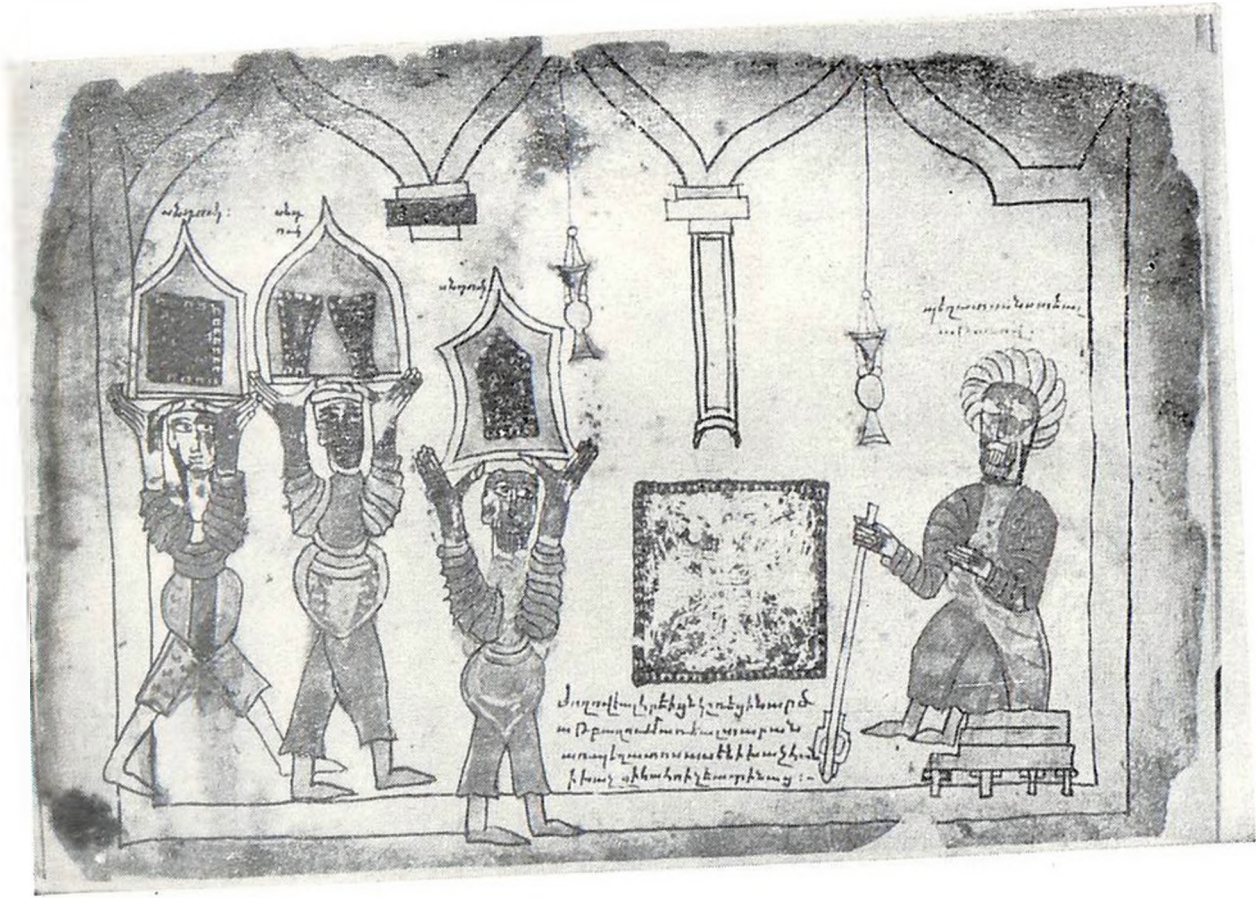
22. Положение во гроб



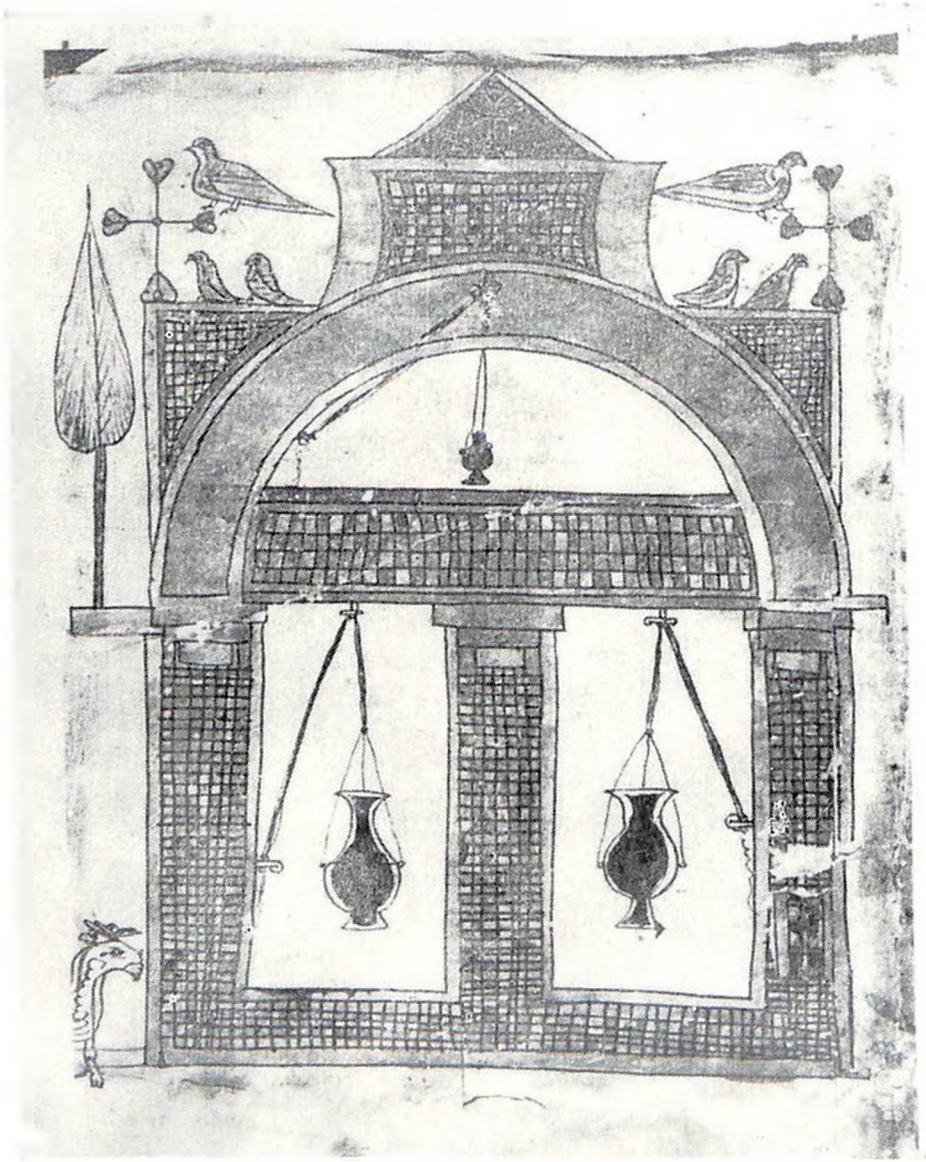
23. Положение во гроб



24. Притча о девах разумных и неразумных



25. Преподнесение евреями серебра Пилату



26. Храмик

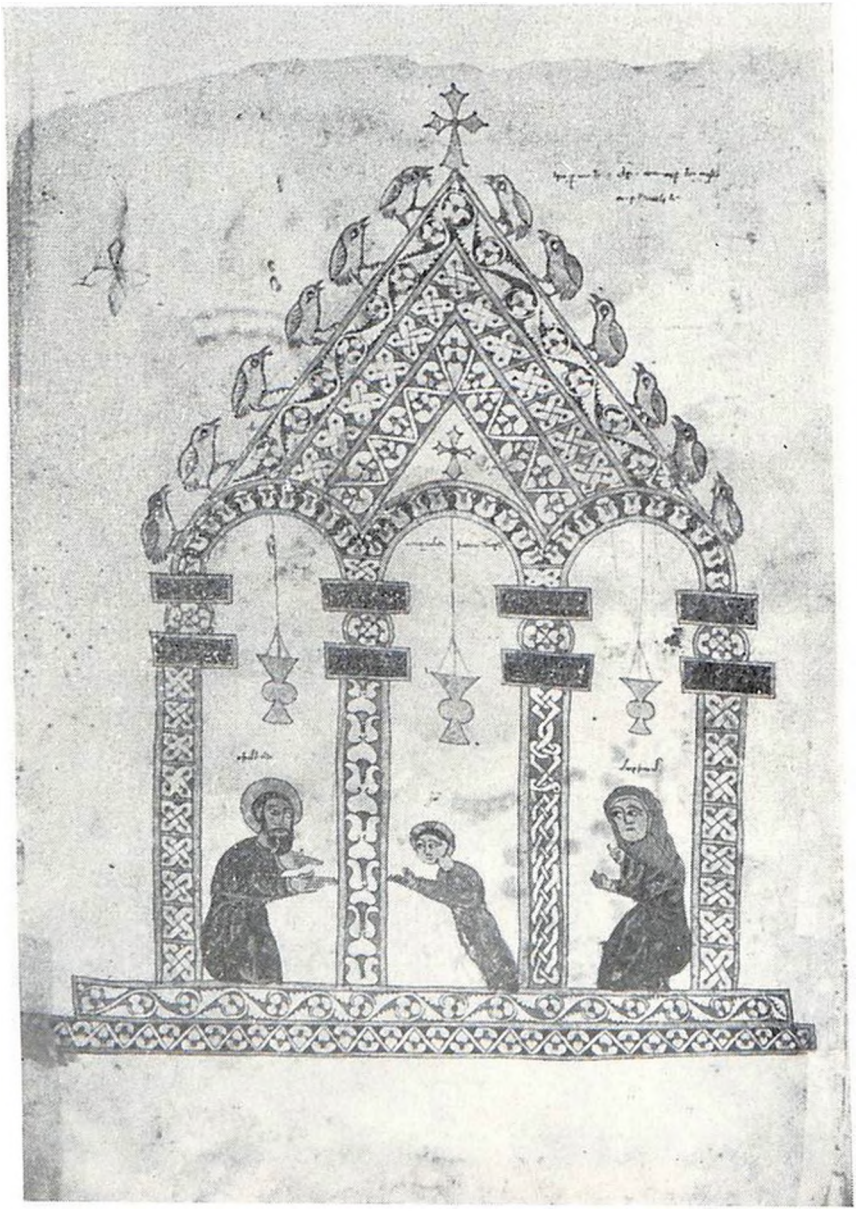
27. Евангелисты

28. Евангелист Иоанн

29. Вход в Иерусалим

30. Рождество

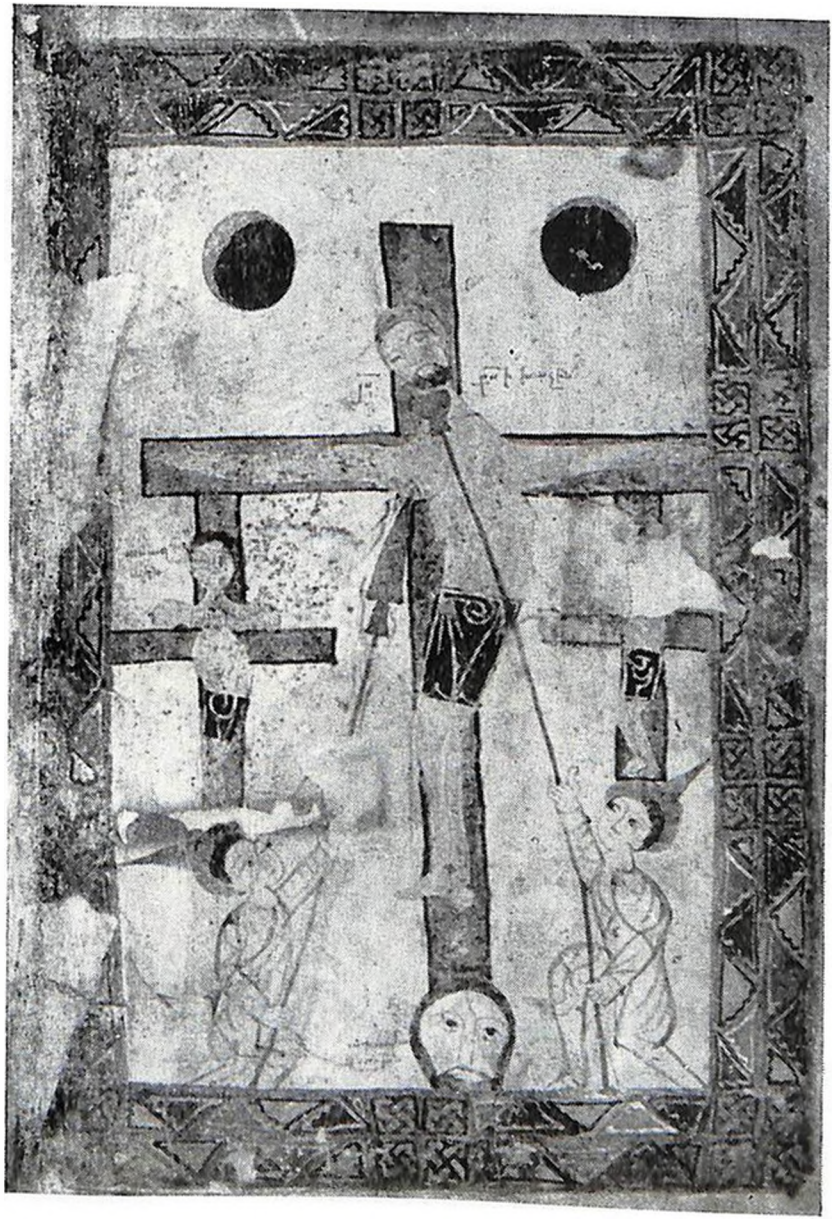
31. Крещение



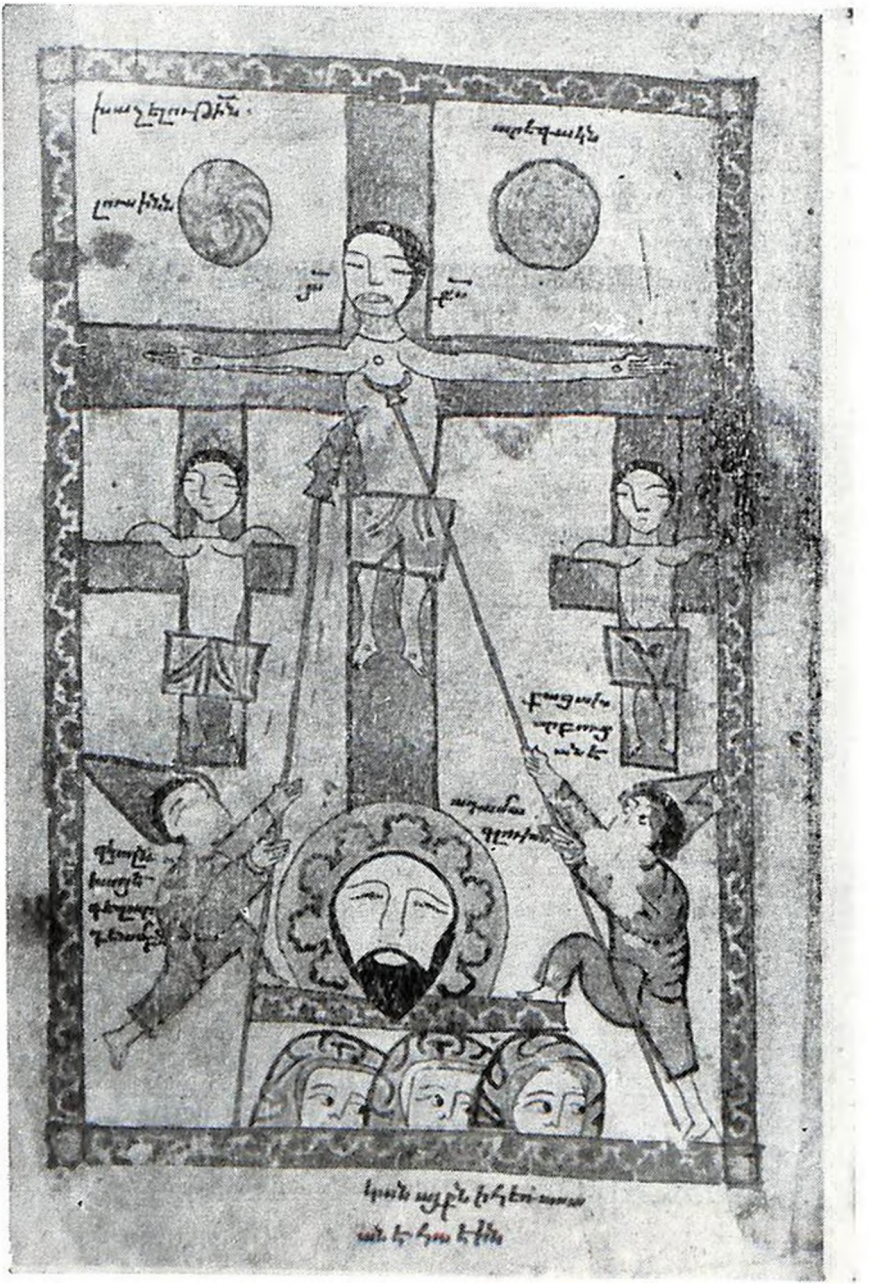
32. Сретение

33. Переплет из слоновой кости XI в. из музея в Истрии

34. Сретение



35. Распятие



36. Распятие

37. Благовещение

38. Вознесение

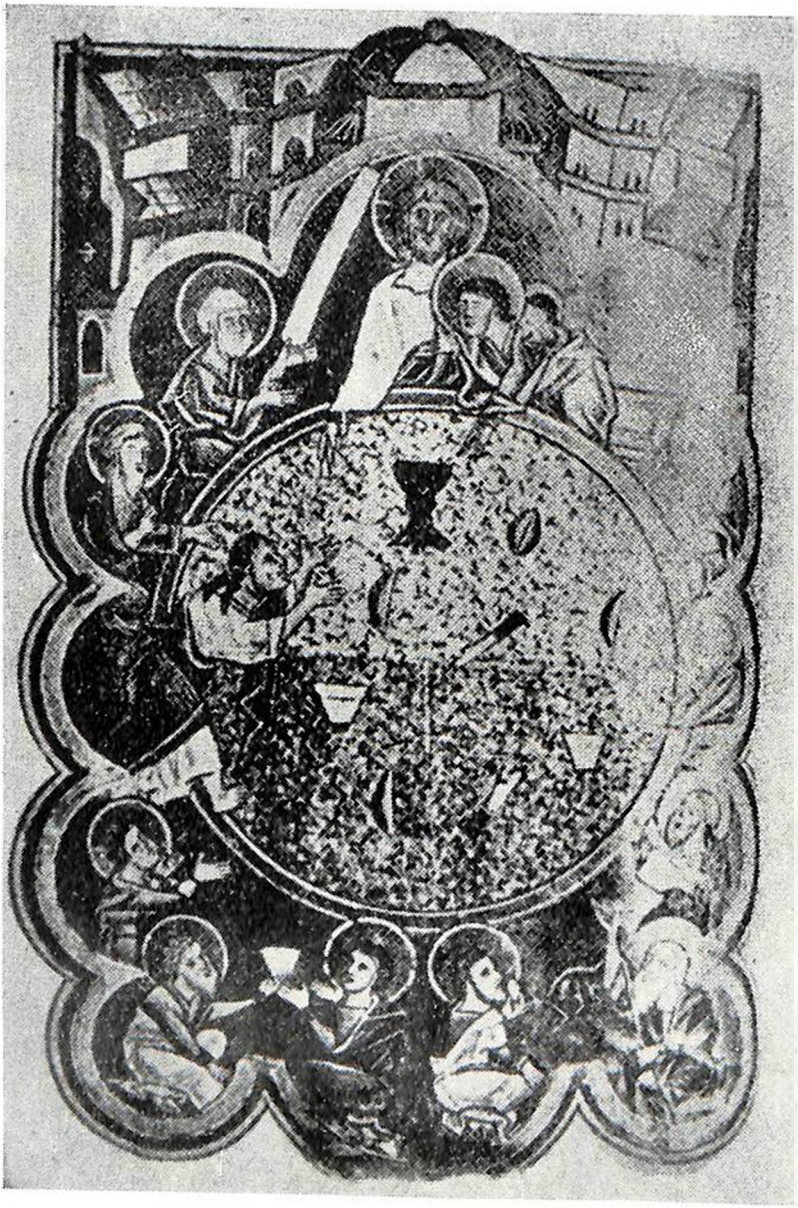
39. Жены мироносицы у гроба Господня

40. Сошествие св. духа

41. Избиение младенцев

42. Тайная вечеря

43. Тайная вечеря. Сирийская рук. XII—XIII в.в. из Британского музея



44. Тайная вечеря. Латинская рукопись XII в из Гамбурга

45. Предательство Иуды

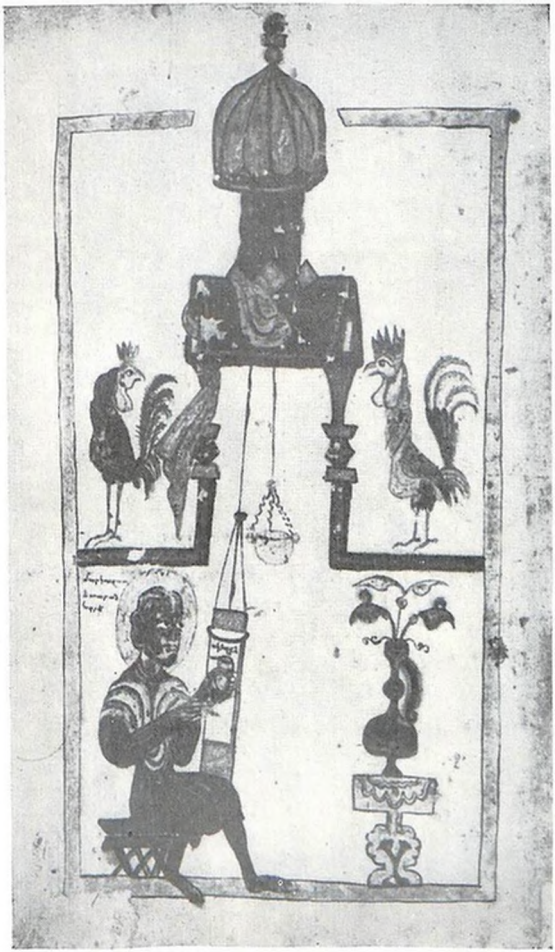
46. Воскрешение Лазаря

47. Омовение ног

48. Сошествие Христа во ад

49. Серебряное блюдо из Эрмитажа

50. Притча о девах разумных и неразумных



51. Евангелист Марк

52. Сошествие во ад

СПИСОК РИСУНКОВ

1. Рождество. Рукопись. Матенадаран. № 6201—1038 г.
2. Рождество. 4806—1306 г.
3. Крещение. 4814—1294 г.
4. Крещение. 4806—1306 г.
5. Вход Господень в Иерусалим. 4814—1294 г.
6. Вход Господень в Иерусалим. 4806—1306 г.
7. Преображение. 4814—1294 г.
8. Преображение. 4806—1306 г.
9. Тайная вечеря. 6201—1038 г.
10. Тайная вечеря. 4806—1306 г.
11. Распятие. 4806—1306 г.
12. Распятие. 6201—1038 г.
13. Жены-мироносицы у гроба Господня 4814—1294 г.
14. Жены-мироносицы у гроба Господня. 4818—1316 г.
15. Вознесение 4806—1306 г.
16. Жертвоприношение Авраама. 4818—1316 г.
17. Гостеприимство Авраама. 4818—1316 г.
18. Сошествие во ад. 4818—1316 г.
19. Целование Иуды. 4818—1316 г.
20. Благовещение. 4806—1306 г.
21. Христос перед Пилатом. 4806—1306 г.
22. Положение во гроб. 4818—1316 г.
23. Положение во гроб. 4806—1306 г.
24. Притча о девах разумных и неразумных. 4806—1306 г.
25. Преподнесение евреями серебра Пилату. 4806—1306 г.
26. Храмик. 4814—1294 г.
27. Евангелисты. 4814—1294 г.
28. Евангелист Иоанн. 4814—1294 г.
29. Вход в Иерусалим. 6306—XIV в.
30. Рождество. 4820—XIV в.
31. Крещение. 6303—XIV в.
32. Сретение. 4820—XIV в.
33. Переплет из слоновой кости XI в. из музея в Истрии.
34. Сретение. 6303—XIV в.
35. Распятие Христа. 6303—XIV в.
36. Распятие Христа. 316—XIV в.
37. Благовещение. 6303—XIV в.
38. Вознесение. 6303—XIV в.

39. Жены-мироносицы у гроба Господня 316—XIV в.
40. Сошествие св. духа. Рукопись, Матенадаран № 316—XIV в.
41. Избиение младенцев. 4820—XIV в.
42. Тайная вечеря. 316—XIV в.
43. Тайная вечеря. Сирийская рук. XII—XIII вв. из Британского музея.
44. Тайная вечеря.Латинская рук. XII в. из Гамбурга.
45. Предательство Иуды 6303—XIV в.
46. Воскрешение Лазаря 4820—XIV в.
47.Омовение ног. 6303—XIV в.
48. Сошествие Христа во ад. 6303—XIV в.
49. Серебряное блюдо из Эрмитажа.
50. Притча о девах разумных и неразумных. 4820—XIV в.
51. Евангелист Марк 4914—1294 г.
52. Сошествие Иисуса Христа во ад. 48 18—1516 г.

СПИСОК ЦВЕТНЫХ РИСУНКОВ

I. Воскресение Лазаря 6303--XIV в.
II. Рождество 4820—XIV в.
III. Грехопадение Адама 4820—XIV в.
IV. Притчя о девах разумных и неразумных 316—XIV в.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 5
Культурно-историческая среда 7
Васпураканские лицевые рукописи из района озера Ван 14
Лицевые рукописи из района Хизана 36
Заключение 66
Résumé 72
Каталог рукописей, использованных в работе 77
Список использованной литературы 95
Указатели 98
Иллюстрации

ЛИЛИТ ЗАКАРЯН

ИЗ ИСТОРИИ ВАСПУРАКАНСКОЙ МИНИАТЮРЫ

Печатается по решению ученого совета Института искусств АН Армянской ССР

Редактор издательства *Ж. В. Налчаджян*
Технич. редактор *Л. К. Арутюнян*
Художник *Г. И. Горцакалян*
Корректор *М. Б. Геворкян*

НБ 124

ВФ 06018 Изд. 5089 Заказ 1293 Тираж 1500
печ. 6,75 л.+4 цв. вкл., 3,25, усл. печ. л. 12,3 изд. 7,73+3,67=11,4 л.
Гарнитура «Литературная», печать высокая. Бумага № 1 70×90¹/₁₆. Цена 2 р. 30 к.

Издательство Академии наук АрмССР. 375019, Ереван, Барекамутян, 24-г.
Эчмиадзинская типография Издательства АН Арм. ССР

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.
FL0464278

P 11
444666